

RAZSTAVITEV EVROPE V JUGOVZHODNI AZIJI: KONTEKSTI NOVE SODOBNOSTI

PATRICK D. FLORES

Precej časa je bila zamisel o umetnosti in, temeljneje, o estetskemu kot o čez-kulturnem konstruktu tista, za katero je šlo v kuratorskih razpravah, ki so temeljile na globokih in nekako zanosnih postkolonialnih razmislekih. Ko je bil s prihodom postmodernega in slikovnega obrata in pretiranim pripisovanjem pozornosti kulturi kot ključni analitiki posredovanega znanja in realnosti spor na nek način razrešen, sta se uveljavila možnost modernosti, ki naj bi jamčila za določen način izdelovanja umetnosti, ki naj bi se nahajal onkraj meja časa (ker so jo imeli za brezčasno in večno vse od antike dalje) in možnost avtoteličnega napredka (ker je moral iti skozi civilizirajoči postopek kot predpogoj razumljivosti). Ali kot je tedaj zatrdil antropolog: »To, v čemer se razlikujejo ljudstva, za katera se zdi, da se premikajo iz 'tradicije' v 'moder- ni svet', ostaja še naprej povezano s podedovanimi strukturami, ki se novemu ali upirajo ali mu podlegajo, ga pa ne morejo proizvajati.« (Clifford 1987, 122) Za Johna Clarka je bila modernost v azijski umetnosti v vsej svoji niansirani partikularnosti v pretežni meri problematika visoko posredovanega, relativiziranega in spodbijanega transferja. (1998) Parameter, ki ga tu provizorično vrednotim kot moderno, je lahko ocenjen ali kot tanka črta ali kot obsežna širjava. Če je tanka črta tista, ki ločuje mejo Evro-Amerike, tega domnevnega trgovca z modernim, potem postane, kot je to v širšem smislu že storil Arif Dirlik (2000), izvedljiv predlog za alternativo njej in njenemu razkošju diskurzov, vključno z zgodovino in umetnostjo. Če je obsežna širjava, potem lahko razmišljamo o ireduktibilno kompromitirani modernosti: »To veliko temo lahko zastavimo na sledeč način: ker naš pojem modernosti v umetnosti v vsakem primeru izhaja iz evroameriškega modela, kako naj bo potem brez interpretacije v kategorijah *a priori* in evroameriškega koncepta modernosti spoznano to, kar je bilo zakrito? Premočrten, čeprav glede na metodološke posledice prav nič preprost odgovor je vzeti v premislek one druge modernosti kot da so bile vsaj v porajajočem stanju že navzoče še preden so bila

uporabljen evroameriška apriorna navodila. To je različica dobro poznane, a pogosto ne povsem raziskane hipoteze, da je veliko kultur dejansko bilo na tem, da razvijejo svojo lastno zvrst modernih družb s specifično modernimi kulturnimi oblikami prav v času, ko so geopolitične razmere od časa pozne evroameriške imperialne ekspanzije iz 1850-tih let do konca hladne vojne v poznih osemdesetih [od prve opijske vojne leta 1840 do propada Sovjetske zveze leta 1991] prekinile te poti ali jih vsaj preusmerile v evroameriško smer.«¹

V tej luči je pomemben medklic Davida Scotta: »Politični problem moderne kolonialne sile torej ni bil le v tem, kako omejiti upor in spodbuditi prilagajanje, pač pa kako zagotoviti, da bosta *oba* lahko definirana *le* v odnosu do kategorij in struktur modernih političnih racionalnosti.« (Scott 1997, 214)

Ti obrati v zgodovini postkolonialne umetnosti, še posebej v odnosu do umetnosti Jugovzhodne Azije, v transnacionalni zgodovini modernosti in celo globalnega konceptualističnega programa (Queens Museum of Art 1999) v njegovi najbolj aktivistični drži, izpostavljajo tematiko sodobnosti, ki je oporišče, iz katerega ponujamo svoje lastno izjavljanje. Kajti, če bi bilo zares vse dobro v polju, ki je pod okriljem svetovne komunikacije in menjave, zakaj bi potem nekdo kot je Gerardo Mosquera pripomnil, da na »umetnost iz periferij, ki poskuša govoriti 'mednarodni jezik',« še vedno gledajo z »dvomi glede njene legitimnosti«: ... »kadar govori pravilno, jo navadno obtožujejo, češ da je izpeljanka, kadar govori z naglasom, jo diskvalificirajo zaradi pomanjkanja spodobnosti do kanona.« (Mosquera 2001, 29) Povsem jasno je, da je bil poseg ekonomije, ki vsiljuje integracijo »umetnosti sveta« v trge podob in spektaklov sodobne kulture in način, na katerega se je z njimi trgovalo v pogojih vrednot globalne menjave, potlačen in zakrit. Tako je sedaj pred nami sodobna umetnost, ki daje videz multikulturalnega potrjevanja, ki pa ima svoje »druge« za provincialne, če že ne bolestne sorodnike. Poleg tega zavrne občutek enakovrednosti, ki bi temeljil na razliki in asimetriji, ki je nujna za zagotovitev tega, kar Durcilla Cornell imenuje »enakost blagostanja«. (Cornell 1996, 1998)

Pomembno je opozoriti, da je v zadnjih letih Azija prenehala služiti le kot predstavitev vredno nahajališče sodobne umetnosti ali kot vir podizvajalskega umetnostnega dela, kar spominja na umetnost za razstave in svetovne sejme v devetnajstem in zgodnjem dvajsetem stoletju. Namesto tega je postala kraj sodobnega umetnostnega zблиževanja ali celo kopičenja, kot pričajo, med drugim, pomembne globalne umetnostne iniciative v Fukuoki, Jokahomi, Busanu, Šanghaju in Kvangdžuju. V tej zunanji podobi »Azije« nastopa

¹ Navedba je iz neobjavljenih zapiskov Johna Clarka za projekt, ki je v teku in čigar predmet je raziskava o možnosti primerjave tajske in kitajske modernosti v umetnosti.

Jugovzhodna Azija na številne načine: kot razširjanje velikih tradicij Kitajske in Indije, kot postkolonialne nacionalne države, kot razvijajoče se ekonomije, kot Tretji svet, kot socialistične družbe, in, v nedavni demonologiji, kot teroristične celice v »osi zla«. Azija je tudi postavljena v okvir sodobne umetnosti, saj sodeluje z industrijo globalnega umetnostnega dogodka, ki v našem času naddoloča »občo zavest o tem kaj velja za sodobno umetnost« in »predvideva proizvodnjo umetnostne zgodovine« (Grasskamp 1996, 71) prek skrajno krožnega sistema kuratorskih izbir.

Arjun Appadurai (2002) je strateško omenjal tovrstno sodelovanje in usklajevanje, ki da tvorita boj za modernost, v kateri umetnost sprejema odločitve kot »kritična« in »refleksivna« praksa, ki oblikuje »umetnostne pokrajine«. Slednje proizvajajo nove kontekste, ki ne sodijo med načine, na katere poskuša kapital ujeti čas in prostor s tem, ko ju komodificira in ne med načine, na katere ju s ponarodovanjem poskuša ujeti narod. Te umetnostne pokrajine ali pokrajine umetnosti se gibljejo znotraj »gibljivih javnih področij« in »novih geografij« ter proizvajajo lokalno, kar ima za posledico delo, ki ga na eni strani bremeni tesnoba tradicije, ki zahteva avtentičnost, na drugi pa ga teži breme ponavljanja, ki zahteva izvirnost. Ta pritisk lokalnega se razprši v rodovnik umetnosti, ki bi lahko nadomestil ali podkrepil zgodnejšo obliko eksotičnega in orientalnega, na kateri delno temeljita pojma tradicije in ponavljanja pri Appaduraju.

Pripisati Jugovzhodni Aziji sodobnost in iz nje torej narediti sodoben kraj ali kraj sodobnega, vsebuje ali svoj razlikovalni izraz pod zaščito sorodstvenosti ali pa zahtevo po kritiki same zgodovine modernosti, ki stremlje za takšno odgovornostjo ali, z besedami Jeana Baudrillarda, »amalgamiranjem«. (Baudrillard 1985) Politična ekonomija razstavljaljskih praks, ki zasmehujejo sodobno umetnost, preganja konstrukcijo omenjene kategorije in priključuje v spomin proces, s katerim je umetnost kot privilegirani civilizirajoči izrazni način pričela konstituirati takšne modernistične izdelke in izdelovalne postopke kot so narod, muzej, vizualna reprezentacija in etična osebnost gledajočega subjekta. Do stopnje do katere uravnava diskurz o artikulaciji občutka in forme in povzdignjeno recepcijo do sveta, ki transcendirata njegovo rodno naravo, je problematika estetskega ključ za razumevanje načina kako lahko v umetnosti Jugovzhodne Azije vidimo vpis gospodovalnega in odpornega (post)kolonializma. Če razumemo pod sodobnim sedanost, torej »novo«, ki posreduje v proizvodnji tega »sedaj«, potem umetnost, ki ga predstavlja, posreduje v napetosti med etnografskim, ki jo konstruira kot vsakdanje življenje, ki je postalo vedno bolj estetizirano in mediatizirano ter estetskim, ki jo formulira kot etnografsko navzočnost, ki pa je le dodatek dražljaju. Ob živahni razpravi o tem vprašanju naj omenim, da je zanimivo odkrivati, kako bi antropolo-

gi (Ingold 1996) na svoji konferenci premislili estetsko kot transkulturni koncept in ga posledično nujno naredili historičnega ter razumeli kot poseben rod v osemnajstem stoletju, ki predpostavlja »posebno zavest o umetnosti«. Kot je bilo omenjeno v tej razpravi, hegemonični znak estetskega torej ne more zagotoviti aktualnosti, na primer, jorubske estetike, niti je ne more predpostavljati. Izkustvo ali ustvarjanje pomena je vedno polno pomenov in prevedljivost je varljiva. Mar je torej v tem aporetičnem trenutku in v odsotnosti teorije estetskega produktivno trditi, da lahko zapleteno prakso čutenja zvedemo na golo percepcijo, ki ji je odvzeta kritičnost in ki po vsej verjetnosti pozablja na reflektivni in samozavedajoči metakomentar? Fantom modernosti znova dohiteva postkolonialni pobež.

Vpričo te motnje, katere vzrok je obvezno čaščenje celotne germanske tradicije estetike (Hammermeister 2002) kot utemeljujočega obreda prehoda v čutenje, nas nastajajoči diskurzi o emocionalnem delu, ki sta jih predlagala Michael Hardt in Antonio Negri (Hardt in Negri 2000), morda v razgovoru z Giorgiom Agambenom (1998) in Jeanom-Lucom Nancyjem (2000), privedejo k bolj generativnemu in recipročnemu razpravljanju o čutenju in svetenuju [worlding] znotraj »biopolitične« sfer. Zamisel o emocionalnem delu je globoko vtisnjena v ekonomijo čustev kot tudi v določeno, a fluidno performativnost emocij. Če jo prestavimo v postkolonialno sfero translokalne vednosti, lahko slednjo uporabimo kot skupnost ali pogovor s prijatelji, duhovi in drugimi silami onkraj človeške končnosti, ki naredijo nas, ljudi, ireduktibilno pluralne in podrugečene [othered].² V poskusu, da bi presegla zastoj, ki ga je povzročila ogorčena napetost med identiteto, ki se spaja v centralnost podrejanja v politiki samoreprezentacije in identitetami, ki so v ruševinah neoliberalnega in multikulturalnega svobodnega trga nagnjene k propadu, poskuša nedavna teorija zapopasti tok in fiksacijo subjektivnosti. Nekdanja slavljenja prepoznave lahko pomotoma zamenjajo željo po priznanju za dodaten nadzor ter spregledajo bolj vzpodbujajočo željo po pridobitvi pravic in enakovrednosti. V tem pogledu Mary G. Dietz ponuja občutljivo politično teorijo, v kateri ponovno razišče »sodobne politične teorije akcije, ki vrednotijo govor (posebej teorijo Arendtove) ali komunikacije (posebej Habermasovo) na račun drugih konceptov politične akcije, vključno (in morda prvenstveno) s koncepti dela in strateške akcije.« (Dietz 2002, 11) V medsebojnem delovanju občutenja in družbene prakse ter emocionalnega dela in biopolitične intervencije vznikne možnost, ki nadomesti antinomijo, ki se suče okoli estetskega na eni strani in politiko identitete na drugi.

² Na tem mestu je koristno pregledati raziskave o lokalnih kulturah, ki lahko predstavijo lokalne načine izražanja emocij in sorodnih kategorij.

Ta ponovni premislek o poteh gibanja je pomemben za premestitev sodobnosti retroaktivno (Foster 1996) v zgodovini umetnosti in v razvoju njene kulture v Jugovzhodni Aziji, kot tudi nesmiselno (Bal 1999), namreč kot sodobni duh, ki obtožujoče presoja preteklost.

Kolonialna umetnostna zgodovina

Preiščimo nekatere prizore nelagodja: Med Antoina Payena orientalistično in eksotično evokacijo Batavije kot prekrasne Indije in Radena Saleha uporniško revizijo priprtja Princa Diponegra, ki se je junaško upiral nizozemski vladavini, snujemo prelom v slikovnem izročilu, ki govori o konfliktnem spopadu z evropskim akademskim realizmom in reprezentacijo lokalnega razlaščenja. Takšen vizualni manever privzame v Salehovem drugem delu, *Med življenjem in smrtjo* (1870), figurativno plast, ki po mnenju znanega umetnostnega zgodovinarja in kritika Jima Supangkata predstavlja alegorijo kolonialnega boja v podobi človeka, ki se bori s krovoločnim levom. V moderni umetnosti Jugovzhodne Azije je tradicija alegorije močna, kar lahko razpoznamo v filipinskih primerih, v katerih je kolonializem kot ideologija konverzije preoblikovan v postkolonialno strast po odrešitvi. *Upor Basi* (1821) Estebana Villanueve, *Ropanje* (1884) Juana Lune in dela sodobnega umetnika Manuela Ocampo revidirajo katoliško modernost, ki naj bi poosebljala popolno odvezo od grehov civilizatorskega poslanstva. Napetost med različnimi vzorci vizualnosti najde svoj drug primer v antropološkem vesolju s pomočjo balijskih slik, ki sta jih naročila Gregory Bateson in Margaret Mead in ki upodabljajo sanje domorodcev ter pripomočke zahodnega družbenega znanstvenika, kot na primer v delu *Na svidenje in veliko sreče Gregory Bateson in Margaret Mead*, v katerem vidimo, kako antropologa zapuščata eno raziskovalno lokacijo za drugo. Ta retorika dokumentiranja pa je doživela drugačen zapis, kot oni, ki ga vidimo v delu Dewe Ketuta Baroeja *Nizozemski vojak reže Balijsčevo glavo*, ki napoveduje »kulturo terorja in prostor smrti«, ki ga prinaša kolonializem.

École Française des Beaux Art d'Indochine, ki je bila ustanovljena leta 1925, je vietnamske umetnike naučila slikati v francoski tradiciji, kar dokazuje, na primer, nepozabno lep portret deklince (*Mala Thuy*, 1943) Trana Van Cana. Postkolonialni boj proti Francozom pa je slikarstvu dal novo funkcijo revolucionarne govornice, kjer je bilo olje nadomeščeno s lokalnim lakom, ki naj bi tako nakazoval bistveno razliko v formi, kar ponazarjajo dela, ki povzdigujejo kreposti socialističnega podviga.

V odsotnosti ozemeljske kolonialne vladavine je siamska monarhija se-

be izoblikovala v podobi zahodnega sloga nacionalne države, da bi tako predstavljala napredek in zrelost kraljestva. Začenši s kraljem Mongkutom, ki mu je bil na dvoru najljubši zahodnjaški slikar imenovan Khrua in Khong, je dinastija Chakri vpoklicala delovno silo, ki so jo predstavljali italijanski in drugi evropski umetniki, da bi ti okrasili deželo z opremo Evrope in to od arhitekture do fotografije; slednja je bila poprej prepovedana, saj naj bi ukradla dušo fotografiranca. Na enem od portretov pozira kraljevska družina kralja Chulalongkorna pozira: pogled ima značilen za zahod in predstavljena je v maniri evropske monarhije. Tajski ponos na svojo tradicijo v kontekstu diskurza graditve naroda je bil predmet kritike v sodobnih delih Phaptawana Suwannakudta in Suteeja Kunavichayonta, ki prekodirajo v primeru prvega tradicionalno tajsko stensko slikarstvo, da bi pokazala, kako so mlada dekleta, upodobljena kot dekleta-sadeži, ki privabijo puščavnike v mitični gozd, prodana javnim hišam, in v delih slednjega, kako so bili na oza-dju, ki so ga tvorili običaji in kapitalizem, tajski podaniki konstituirani prek svojih navad ustrežljivosti. Filipinski umetnik Jose Legaspi na svoj način izoblikuje novo vlogo katoliški ikonografiji ter zgradi oltar nasilnega hlapčevstva, medtem ko Malezijec Hayati Mochtar komentira še vedno ohranjene spregatve pedagogike v delu brez naslova, ki je tvorilo del razstave *Šole: besedna dela*. »V moji uporabi knjig Enid Blyton in posnetih čitanj malezijskih šolarjev, poskušam pokazati, kako je uvoženi jezik hkrati odtujujoča sila kot tudi kraj boja in ponovne najdbe, kjer je »standardna« različica aktivno preoblikovana in prilagojena novemu kontekstu, s čemer odraža izkustvo kolonizirane osebe. Knjige, glasovi in fotografije otrok v šolskih uniformah: te sestavine priključijo pred oči zgodnje šolske dni; na ta način se odzivam na sokrivdo, ki obstaja med jezikom, vzgojo in kulturnim vključevanjem.« (neobjavljeni rokopis)

Ti primeri pričajo o stanju kolonialnosti kot programu in vnaprejšnji oblikovanosti, kot o konfliktnem okolju ustvarjalnih preoblikovanj. Da bi zameljili kategorijo kolonialne Jugovzhodne Azije, je nujno ponovno proučiti sorodne izraze kot so »kolonizirajoča Evropa«, »kolonizirana Jugovzhodna Azija« in »notranji kolonializmi. Te označbe niso mišljene le kot preprosta scenografija, pred katero kolonialna umetnost Jugovzhodne Azije priplava pred naše oči, pač pa postavljajo v koordinate obzorje znotraj katerega je umetnost kot modernistična pojava videna kot dinamika, ki je prav toliko konstitutivna kot je konstituirana. Ta oblika umetnosti naj bi bila preoblikovana kasneje kot sodobni indeks, ki nudi referenčnost zgodovini njenega vnaprej odrejenega napredka in načina, na katerega naj bi se jo diskreditiralo v artikulacijah sodobnosti. V tem podvigu je sodobna umetnost privilegirana

kot projekt, saj je sposobna prenesti sledove modernističnega izvora ter danjo kritiko zgodovine in bodočega.

Kolonizirajoča Evropa

»Kolonialno« predpostavlja kolonizirajočo strukturo in uradništvo. V primeru Jugovzhodne Azije nosi »Evropa« stigmo kolonizirajočega dejavnika – »Imperija« – ki je poskušal istočasno civilizirati in onečastiti druge kulture ter ljudstva in čigar razsvetljenski projekt je bil nujno porojen iz protislovja. Ta napetost izvleče na plan »razmerje med diskurzi vključevanja, človekoljubnosti in enakosti, ki so oblikovali liberalno politiko na prelomu stoletja v kolonialni Jugovzhodni Aziji in izključevalne diskriminatorne dejavnosti, ki so nastajale kot reakcija na sam liberalizem ali pa so z njim sobivale in mu bile morda tudi lastne.« (Stoler 2000, 19) Kakorkoli že, »Evropejec« in »evropejsko« je treba po drugi strani obravnavati kot nestabilno kategorijo rase in razreda v kolonialnem okolju. »Ponovno moramo proučiti notranje strukture kolonialne oblasti in raziskati glavne poteze evropskih razrednih struktur, ki so bile selektivno preoblikovane, da bi ustvarile in ohranjale družbeni ugled imperialnega nadzora.« (Stoler 1989, 155)

Kolonialno naj bi bilo vzrok evropskega vdora od poznega šestnajstega stoletja dalje (portugalskega in španskega), sedemnajstega stoletja (nizozemskega), osemnajstega stoletja (britanskega) in devetnajstega stoletja (francoškega). Slednji časovni okvir lahko tudi označimo za imperialistični, glede na to, da je v kolonialnem obdobju imperializem dozorel v globalno paradigmo. (Hobson, Lenin, Schumpeter)

Kolonizirajoča Evropa je vzpostavila aparat verske, kulturne, javne, trgovske in administrativne strukture, da bi vzpostavila »kolonialne režime«, pridobila bogastvo (delo in kapital) iz ozemelj ter jih umestila v svetovno kapitalistično gospodarstvo. Vzpon evropske oblasti v Jugovzhodni Aziji lahko pripišemo industrializaciji, razvoju komunikacij, integraciji evropskih držav, čezmorskemu rivalstvu med evropskimi narodi, demokratizaciji, ekspanzionistični politiki ter rasti Indije in Kitajske. (Tarling 1992) Vendar pa je treba poudariti, da je ohranjanje kolonialnih režimov temeljilo na specifični kolonialni politiki. Tako so obstajale razlike pri izvajanju kolonialnih ciljev glede na kolonialne doktrine, ki so bile razširjane. Kolonizacija se tudi ni širila enakomerno in enotno po Jugovzhodni Aziji. Pomembno je upoštevati stopnje kolonialne izpostavljenosti in raznorodne zgodovine stika in osvobajanja.

Kolonizirana Jugovzhodna Azija

Jugovzhodno Azijo pred kolonializmom bi prav lahko definirali v kategorijah sinizacije, indijanizacije ali islamizacije. Dela Georga Coedesa (1968) in Anande Coomaraswamyja (1973)³ ponazarjajo to teoretsko razpoloženje. Če se za določeno véliko tradicijo ne zdi, da se je porodila iz Indije ali Kitajske, potem mora biti povezana z »Evropo«. Kolonialno kot vélika tradicija, čeravno razblinjena (*mestizaje*) se najbolje razkriva v delih Pála Kelemana in Georga Kulberja o ibernskem vplivu na Latinsko Ameriko in Filipine. Nedavne raziskave pa se ločijo od takšnega predsodka in raziskujejo domorodne kulture Jugovzhodne Azije, ki uspevajo onkraj kompasa t.i. »vélikih tradicij Azije in Evrope. Vpogled v medsebojna delovanja med temi kulturami ne moremo dobiti skozi razprave o spomenikih, kar je področje šole o véliki tradiciji, pač pa s pomočjo vsakdanje materialne kulture kot so tekstil, koralde in nakit, ki so bili predmet menjave skozi trgovino, delovanje predic (Maxwell 1990) in drugi politični vzgibi (Carter Bentley 1986). Kolonizirane Jugovzhodne Azije zato ne smemo ocenjevati kot goli odsev njenega kolonizatorja. Osrednja tema vsake razprave o kolonializmu v Jugovzhodni Aziji je odpor in to ne le v obliki uporov in vstaj, pač pa tudi v obliki vsakdanjih praks posredovanja kolonialne sile, ki so vodile do revolucije in ustanovitve naroda. Govoriti o kolonizirani Jugovzhodni Aziji pomeni govoriti o njeni postkolonialnosti v diskurzih tisočletnega ljudskega boja (Ileto 1979, 1999), o revoluciji, nacionalizmu in mnogoetničnostih. Do neke mere je Jugovzhodna Azija napovedovala nacionalno »geo-telo«, ki je utrdilo »postopke tehnologije teritorialnosti, ki je prostorsko ustvarila nacionalnost«. (Thongchai 1994)

Notranji kolonializem

Na kolonializem ne smemo gledati le kot da se širi iz središča, ki je Evropa. Bili so primeri, ko se je na kolonializem gledalo v referenčnem polju britansko-indijske vladavine v Burmi, tajskega nadzora Laosa in Kambodže in burmanskega napada na Ajutijo. Prilagoditvena politika elite prav tako potrjuje notranji kolonializem, in to navkljub temu, da je elita tista, ki pozove k nujnosti reform, da bi uresničila svojo nacionalno in nezaupanja vredno nacionalistično vladavino. Te razmere proizvedejo različno obliko kolonialne

³ Za kritiko posamezih stališč glej Sabarthy, T. K. 1996: »Developing Regionalist Perspectives in South-East Asian Art Historiography«, *Second Asia Pacific Triennale*. Brisbane, Queensland Art Gallery.

umetnosti. Vznik »arhitekture kolonizacije, migracije in bega« (Aasen 1998) v Siamu je pogojeval kolonializem v Jugovzhodni Aziji.

Umetnost

Izraz »umetnost« je močno problematičen izdelek, ki ga umetniški svet uporablja, da bi z njim označeval vidike materialne kulture, ki naj bi dokazovali sposobnost presegati praktično uporabnost in utelešati svojevrstno družbeno vrednoto, ki je brezinteresna in nastane iz hotenega preoblikovanja narave v sublimni projekt specializirane vrednosti. Izraz »estetski« dejansko povzroči zmešnjavo, saj izpostavi poseben teoretski in zgodovinski svetovni nazor, ki je nagnjen k univerzaliziranju definicije umetnosti kot resnične za vse čase in ljudstva. Dejansko bi lahko trdili, da je bila kolonizacija tista, ki je vpeljala koncept umetnosti kot binarnega nasprotja vsakdanjega, čeprav so morda nekatere dvorne kulture Jugovzhodne Azije že asimilirale pojem »umetnosti« ter ga prenašale dalje kot lastnega njihovi tradiciji. Kot pravi Nicholas Dirks: »Tako kot lahko kolonializem gledamo kot kulturno tvorbo, lahko tudi kulturo gledamo kot kolonialno tvorbo.« (Dirks 1992, 3)

Tako na primer javanski izraz *kagunan* ali lepe umetnosti in *kaganan adihung* ali visoka umetnost (podobno kot *artes liberales* ali *mousike techne*) pomeni plemenitost značaja v moralnem pomenu ter služi za osnovo senzibilnosti. V visoki javanščini pomeni bistrost, inteligenco, občutek estetskega ter se nanaša na risanje, kiparstvo in glasbo. V drugih indonezijskih jezikih ni sorodnega izraza ali koncepta. Bahasa Indonezija, ki ne temelji na javanščini pač pa na Bahasa Malayu, nudi izraz *seni rupa*, ki temelji na *kagunan*. (Supangkat 1997)

Kolonialna umetnost v Jugovzhodni Aziji

Pri izdelavi kolonialne umetnosti v Jugovzhodni Aziji je nepogrešljiv pojem reflektivnega »trasfera« (Clark 1998), ponuja namreč osnovo za natančno razumevanje ne le kolonialnega stika, pač pa tudi kolonialne rekonverzije. Ta transfer lahko intuitivno prepoznamo v naslednjih vidikih izdelave umetnosti:

- a. tehnika in tehnologija proizvodnje umetniške forme;
- b. pedagogika in nabor umetniške delovne sile in investiranje identitete umetnika;
- c. proizvodnja umetniškega diskurza in discipline;
- č. oblikovanje publike in mehanizmov cirkulacije, potrjevanja in pokroviteljstva.

Teorija transferja nas sili v obravnavo modernosti. Koncept, ki sega od napredovanja k samozavedanju o preteklosti do reflektivne sodbe, je bil precej izčrpano obravnavan. Zadošča opozoriti, da je modernost množstvo (Sungkat 1997) in ranljiva za prilajšanje in »relativiziranje tradicije« (Clark 1998). Na kolonialnem in kolonialno umetnost lahko gledamo kot na vidika modernosti.

Kolonialna umetnost vzpostavi »umetniški svet«, kolonialni umetniški svet, ki si prilasti »namišljeno skupnost« prek institucij izdelave umetnosti kot tudi prek tehničnih pripomočkov kakršni so katoliška reprografija in druge tehnologije za izdelovanje podob, ki so bile ključne v katehetski strategiji Špancev na Filipinih, da bi iz približno 7,000 otokov naredili povezano kolonijo in politično skupnost. Ta kolonialna enotnost je kasneje nudila osnovo za antikolonialno ali postkolonialno podobo »naroda«. Tajska reprografija tudi deli to usmeritev.

Varuštvo je zasidrano v pokroviteljstvu. Ustanovitev šol odraža kolonialno strukturo moči in njen projekt civiliziranja kolonije. Pokroviteljstvo nad umetnostmi je navadno je navadno prevzela institucija kolonije, ki je bila v določenih časih kolonialne vladavine najmočnejša. Cerkev, gospodarske kompanije in elita, ki so oblikovale gospodarske družbe in skupnosti umetnosti in znanosti, so stkale tkivo pokroviteljstva v kolonialnih umetnostih. Te strukture so bile posredovale po praksah, ki so destabilizirale kakršnekoli želje po ekskluzivizmu.

Sprememba funkcije uradnega kolonialnega upodabljanja je učinkovala kot simptom protislovja in alternativnega diskurza. Kolonialno podobo se je tako dalo spodkopavati predvsem na alegorične načine, da bi tako dobili visoko niansirane postkolonialne pripovedi. Kronika poraza upornikov na primer, upora *Basi* iz Filipinov, lahko beremo kot alegorijo kolonialnega žrtvovanja napovedi odrešitve v okviru prenesenega pomena Kristusovega pasijona. Takšen odpor lahko vidimo v dialektičnem razmerju s hegemoničnim lokalnim izrazom, ki podpira blagoslov evropskega kanona kot potrditve pravice do umetnosti in njenega strežnika svobode. To sta ponazorila Juan Luna iz Filipinov in Radeh Saleh iz Indonezije, ki sta oba pripadala izobraženstvu in eliti, ki se je šolala v tujini in katerih dela so v sodobni umetnostni zgodovini alegorično brana v »nacionalističnih« pomenih; po drugi strani sta veljala za »outsiderja« Evrope. Luna (»Prvi Filipinec«) in Saleh (»Prvi moderni Indonezijec«) sta predstavljala kolonizirano elito ali aristokracijo, ki je na svoj način uporabila domislico kolonialnosti, da bi pridobila dostop do družbeno-politične reprezentacije v imenu umetnosti, namreč polni razvoj »človeškega« v sferi kulture in države. »Na oba se gleda kot na instanci, kjer so udeleženi najvišji izrazi človeškega bitja in človeške svobode.« (Lloyd in Thomas 1998)

Nacionalistični odpor lahko nastopi tudi v obliki antikolonialnih, protizahodnih in tudi modernističnih čustev utelešenih v lokalnih posebnostih in značilnih medijih kot sta lošč (Vietnam) in *batik* (Malezija). Vendar pa si nacionalizem lahko prilastijo tudi zatiralski nacionalni režimi, ko eksotizirajo svojo antikolonialnost. Tako je na primer Sukarno promoviral Bali, še posebej umetniško središče Ubud kot okno Indonezije in razvjal zahodne umetnike, ki so od samega začetka spodbujali eksotizacijo, kot na primer Walter Spies in Rudolf Bonnet, ki je sodeloval pri postavitvi Balijskega muzeja.

Načine, na katere so kolonialni podložniki plasirali svoje kolonialne identitete in ustvarjali posebne izraze v umetnosti, razkrivajo konteksti premišljene naselitve. Kitajci v Jugovzhodni Aziji, Peranakan (Prelivski Kitajci) kot jih imenujejo v Singapuru, so sčasoma razvili kulturo, ki je značilna za njihovo zgodovinsko lokacijo, ki je skoraj, a ne povsem, njen »izvor« ali »gostitelj«; to je najbolj razvidno v vsakdanjem življenju: v pohištvu, okrasju in prireditvah. Pritegnjeni so bili v kolonialno uradništvo, se razvili v elito in potrdili specifično kitajsko identiteto Singapura. Kitajci so tudi bili eni od prvih kolonialnih obrtnikov na Filipinih in v Laosu. Obstajajo tudi dokazi o kitajskem slikanju na steklo v Manili (Clark 2000) in o kitajskih portretistih na dvoru Kralja Mongkuta (Apinan 1995).

Preoblikovanje kolonialne kulture skozi čas in prostor je povzročilo čudne mutacije. William Light, sin Francisa Lighta (in Martinhe Rozells, za katero so trdili, da je malajska princesa ali portugalska Evrazijka) britanskega osnivalca Penanga, tj. prve britanske kolonialne izpostave v Malaji, se je šolal v Angliji in naredil načrt za mesto Adelaide v Južni Avstraliji, torej še eni koloniji Anglije. Kolonializem je bil tako lahko obnovljen in ponovno preveden na nepričakovane načine. Drug primer se nanaša na portret enega od kraljev Chakri, ki je bil narejen na Filipinih. Umetniška praksa Basoecki Abdullaha, priznanega indonezijskega slikarja, pri katerem so naročali portrete tako tajska aristokracija kot tudi filipinski in indonezijski politični voditelji, hkrati predstavlja zanimiv primer načina na katerega se je kolonializem ohranjeval horizontalno ali prečno prek kolonij, ne pa vertikalno od matične dežele v kolonijo. Govori se tudi, da so tajskega kralja Chulalongkorna, da bi ta zadostil svojo strast po Evropi vse odkar je postal kralj leta 1868, poslali v kolonije Jave in Singapura, da bi se vsaj malo поблиže spoznal z »izvorom«, čeprav so bile te kolonije seveda le nadomestek in so ponujale le sprehod skozi simulaker Evrope. »Tam se je navdušil nad novo tehnologijo in modernimi ustanovami, vključno z zapori in muzeji. Še bolj vneto si je želel obiskati pravo Evropo. Kralj je končno izpolnil svojo željo trideset let kasneje, leta 1897, štiri leta pred tragično francosko-siamsko krizo.« (Thongchai 2000, 538)

Reprezentacija kolonializma kot pomembnega razstavnega objekta ohranja in vzdržuje določeno dediščino, ki jo je treba zanikati ali nagraditi. V muzejih indokitajskih socialističnih dežel kolonializem ni predstavljen kot prelomnica v kulturnem življenju. Nasprotno, zavračan je kot zgodovinski dogodek, ki se ga je treba predano odreči. V nacionalnih muzejih ima kolonializem smisel le v kontekstu nacionalizma in revolucionarnega boja, kot lahko to opazimo v kuratorski strategiji Revolucionarnega muzeja v Vientianu v Laosu, ki se nahaja v stari kolonialni stavbi.

Ustanavljanje kolonialnih muzejev, da bi zbrali in katalogizirali kolonialne izdelke kot osnovo za oblikovanje nacionalnih umetnostnih in arheoloških zbirk (Wright 1996), služi temu argumentu. Te ustanove bi bile kasneje preoblikovane v nacionalne muzeje osvobojenih dežel, kot je bil to slučaj s Knjižnico in muzejem Raffles, ki je postal Narodni muzej Singapura. Najbolj poučen primer je način, na katerega je École Française d'Extrême-Orient bistroumno spodbudila muzeološke raziskave kolonialne Indokine. Takšni naporji so se neizogibno spremenili v birokracijo nadzovanja, akademsko delo je bilo namreč pritegnjeno zato, da bi opravičilo kolonijo v nebrotu njenih skrivnosti in mistifikacij. Od varuha vélike civilizacije do kartografa njenega napredka, je École kolonialnim podložnikom vcepila samopredstavo o specifični preteklosti, iz katere naj bi baje izšel moderni narod. École je nadzorovala pomembne muzeje Indokine kot so bili Muzej Branchard de la Brosse (Narodni muzej, Sajgon), Muzej Louis Finot (Narodni muzej, Hanoi) in Muzej Albert Sarraut (Narodni muzej, Kambožja). S takšnim gledanjem je povezano francosko očaranje z Angkor Watom. (Dagens 1995)

Projekt razstavitve je mučen, saj deluje skozi isto racionalnost, kot je ona, ki vzpostavlja proti njej usmerjeno reflektivno kritiko, je samozavedanje, ki je stvar preteklosti na množstvo načinov. Kategorije kolonizirajoče Evrope, kolonizirane Jugovzhodne Azije in kolonialne/postkolonialne Jugovzhodne Azije se dotikajo vprašanj modernosti kot spodbijanega diskurza nadaljujočega se kolonializma, ali revolucionarne prekinitve, ki je konstitutivna za narod, ali kot zgrešene ali manjkajoče možnosti. To slednje me spominja na Sergeja Gruzinskega, ki trdi, da baročna Mehika ni vodila k modernizmu, pač pa se je vrnila k baroku: »[B]aročna Mehika ni vodila v modernizem – v evropskem pomenu besede – navkljub nasilnemu presajanju, ki so ga v drugi polovici osemnajstega stoletja poskusili izvesti bourbonski kralji. Proglašen v imenu katolicizma in Device iz Guadalupa kot odziv na prosvetljeni despotizem, je Gibanje za osvoboditev iz leta 1821 delno predstavljalo vrnitev k izročilu baročnega rimokatolištva. Zares se zdi, da je do dvajsetega stoletja dežela ostala natrpana s tem izročilom, ki je segalo od ljudskih oblik čaščenja

v kmečkih in domorodskih področjih do urbanega kiča drobne buržoazije.« (Gruzinski 1992, 515)⁴

Recipročnosti

Na tej točki se je potrebno za trenutek ustaviti, da bi teoretsko premislili kako je prišlo do tega, da je pričel kolonializem pripadati načinu prebivanja prav one kulture, ki je morala zakrivati njegovo vzpostavitve. Zagotovo ni šlo le za golo prilastitev in od tod izhajajočo obnovo kolonije v okvirih nekritičnega sinkretizma. Nasprotno tudi ni bilo le vprašanje o popolnem uporju proti Evropi tisto, ki bi ponavljalo povsem protikolonialno pripoved. Napetost med sprejetjem in predelavo je proizvedla izrazje kompromisa ali prilagajanja na eni strani in etiko razgrajujočega se in spodkopavajočega prizora, se pravi trpljenja, na drugi. V njeni bližini se nahajajo izhodiščni poskusi kritike in teorije, ki se pojavljajo v bližini problematike ponovne spremembe v staro stanje v kontekstu elitističnega ohranjanja kot se ta izraža v tajskem pojmu civilizacije ali *siwilai*, v ljudskih formah, ki služijo kot indici ljudske obnove kolonialne moči kot jo izraža talismansko prisvajanje katoliških tiskanin na Filipinih in pa negovanje zemlje kot kolonialne skrbi kot jo vidimo v posebnem primeru kolonialne naselitve kakršen je avstralski.

Le pogojno obravnavam te primere, ki so bili ujeti v kolonialne povezave, kot civilizacijske, reprografske in nostalgicne, da bi na ta način ugotovil, kako je kolonializem prevzel svojo logiko kontinuitete v okviru aporije, ki jo je moral vzpostavljati kot obliko nujnega prečenja ali predpogoja navzočnosti.

Tajsko pojmovanje *siwilai* je izšlo iz hotenja elite in izobraženstva, da bi pridobila dostop do silnic oblasti, ki so v prejšnjih dobah izvirale iz vélike tradicije Kitajske in Indije. Ko je Evropa prevladala kot center moči in so njeni njeni običaji postali »nova svetovna os« (Thongchai 2000, 533), se je od srede devetnajstega do zgodnjega dvajsetega stoletja tajska vladarska in izobraženska elita poskušala okoristiti z diskurzivnim potencialom civilizacije kot »nastajajoče časovne zavesti, v kateri si je bilo možno zamišljati zgodovino, napredek in nostalgijo«. (Thongchai 2000, 531) Ta vzgib je bil del širšega napora vzpostaviti kontinuiteto davne teleologije kraljestva v kontekstu imperija, kar je gorečnost, ki jo prav tako lahko začutimo ob pogledu na filipinsko elito in njene napore biti asimiliran v Španijo, državo-mater, kot se spodobi

⁴ Za več podrobnosti o latinsko ameriškem primeru glej Canclini, Néstor García, 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

za prave sinove in hčere napredka in gospostva. To iskanje mesta in reda stvari je »bilo s pogledom usmerjeno navzven, a je bilo v bistvu samopotrjevanje«. (Thongchai 2000, 546) Intelktualna zahteva in znaki časti in vladavine, ki jih je privzel širok krog tajske elite, je tako proizvedel scenografijo privilegijev in izvedbo samopostavitve v svet, ki mu je predsedovala Evropa, ki je interpelirala svoje moderne subjekte s pomočjo civilizacijskega imperativa.

Reprografska tradicija je zagotavljala skupni kontekst, v katerem so lahko dobili prostor tako nespravljeni dejavniki kot konvertirano večnarodno prebivalstvo, pa naj je šlo za kolonialno sfero ali za narod kot ga obravnava Benedict Anderson. Takšen občutek »prihajajoče skupnosti« (1993), če si izposodim izraz Giorgia Agambena, je v nekakšnem obratu usode ali morda zaradi neustavljive sile, ki se ji je zoperstavil negibni predmet, omogočil nekdanjim domorodcem in sedaj podrejenim podložnikom, da so začutili kot svojega velik presežek izgube. Pridobiti nazaj rojstno pravico predpostavlja klic po totalnosti, množico ali vernike, ljudstvo torej. Kolektivna domišljija kot je bila artikulirana v milenarističnih gibanjih skozi celotno filipinsko kolonialno zgodovino, je v tem pogledu eksemplarična. Podobno fotografije kraljevske družine, ki se do današnjega dne množično pojavljajo v celotni Tajski, pričajo o modernističnemu kultu podobe in o modernizirajoči praksi njenega trošenja kot »uradni spominski slovesnosti« in »javni predanosti« (Peleggi 2002, 169) Razširjanje podob tudi tvori ozadje tega, kar se sedaj imenuje »turistična« umetnost na Baliju, do katere je morda prišlo na način, na katerega sta antropologa Gregory Bateson in Margaret Mead naročila batuanskim slikarjem na Baliju, da jim preskrbijo dela za njuno proučevanje, ki naj bi predstavljala »etnografijo balijske domišljije«, torej nekaj, kar bi bilo hibriden izraz balijskega mističnega sveta in zahodnih kodov »naturalizma«. Bateson in Mead nista spodbujala posnemanja in ponavljanja ter sta odkrito odobravalav avtentičnost. Ta prehod iz enega načina v drugi lahko pojasni vprašanje ljudskih emocij kot materializacije srečanja med Balijcem, ki se je zavedal na koga je naslavljal/a to umetnost in zahodnjakom, ki je z ženiranostjo raziskoval tega svojega drugega. To lahko tudi zaplete vsakdanje predstave o »turistični umetnosti«. Ko so bogovi postali smrtniki v balijskih delih, je v tem moč videti tako roko zahodnega naturalizma kot balijsko posredovanost tuje teologije. (Geertz 1995)

Čeprav se nahajajo izven področja obravnave tega članka, se kalighatske slike ki so jih proizvedli slikarji svitkov in lončarji, ki so se v devetnajstem stoletju preselili v Kalkuto, izkažejo za koristne pomenske posrednike. Te slike so poleg tega, da so povzročile nastanek »indo-angleških« oblik (Mitter 1994) in pomešale nenavadne mutacije renesančnega sloga z nizom ljudskih imaginarijev, sovpadale z »dobo mehanične reprodukcije v Kalkuti: lesorezom, li-

tografijo, oljnatim tiskom, tiskom itd.« (Jain 1999, 17) Znameniti raziskovalec Jyotindra Jain pravi: »Zgodba kalighatskega slikarstva je zgodba o preoblikovnanju ljudske umetnostne forme v popularni žanr. Je zgodba robustnega srečanja podeželskih umetnikov, ki so se preselili v mesto Kalkuto s silami, ki so tam delovale v devetnajsetem stoletju: nove manire in običaji britanskih naseljencev, ki so v različnem obsegu pronicali v različne družbene in gospodarske plasti in to v kombinaciji s poskusi obnavljanja mughalske dvorne kulture, novega utelešenja božanstva sanskrtske drame na sprednjem delu odra in raznovrstnimi proizvodi nove tehnologije mehanične reprodukcije.« (Jain 1999, 17)

Recipročna in spodbijana obveza kolonizatorja in koloniziranca, ki je morda neizogibno povzročila zlitje učinkovanja kolonialnega, da osmisli kolonialno nahajanje, na koncu koncev izzove nostalgichen občutek in ustvari to, kar Anderson imenuje strah primerjav (1998). To je najbolj zgovorno zaznano v množtvu načinov, na katere so se morali naseljenci v Avstraliji spopadati s svojim okoljem in pokrajino. Občutek začudenja in očaranja, ki oživlja občutek odkritja in zavladanja, kot tudi odpor do tistih vidikov okolja, ki so se imperialistični imaginaciji zdeli odurni, so pričeli tvoriti posebnost slikovitega, ki je nudilo podporo merilom krajinskega slikarstva. Napor živeti v senci evkaliptusa je bil razsvetljujoč; vzbujal je dvoumne občutke privlačnosti in odbojnosti, podobnosti in razlike z domovino in »kolonialno zemljo« pred njimi. Slednjo si je lastil značaj kolonistov in si ga hkrati tudi prilastil, ko so se ti trudili pripadati temu ozemlju, ki naj bi postalo novo naselišče in bivališče. Ta tesnoba je najbolje razkrita v delih krajinarja Johna Gloverja, priseljenca, ki je zapustil Anglijo, da bi se leta 1830 naselil na Zemlji Van Diemna. Glover je našel to pokrajino lepo, kar je bil občutek, ki ga njegovi kolonistični sodrugi z njim niso ravno delili. *Morning Post* je na primer nekoliko brezobzirno pripomnil, da drevesa, ki jih je Grover naslikal, »niso bila niti tako nežna niti tako senčna kot drevesa Evrope in lepotam pokrajine niso tako dobro prilagojena kot hrast, brest, bukev in topol te dežele; poleg tega obstaja pri njih nekakšna istost videza, ki njihovo upodobitev prikrajša za naše zanimanje.« (Bonyhady 2000, 92). Gloverjev namen je predvsem bil v svoj lastni jezik kolonialne krajine vnesti stanje narave, na katero je naletel, in tisto njeno zvrst, ki jo je moral sam obdelovati. Na sliki *Pogled na umetnikov dom in vrt, Mills Plains* (pribl. 1835) vidimo skoraj nedotaknjeno pokrajino v ozadju, vendar pa »na sliki prevladuje vnešeno cvetje v ospredju, vključno z vrtnicami in geranijami, ki jih je v Hobartu veliko vzgojil, kot tudi železnjak, papeževa sveča, kitajski hibiskus, vresje, košeničica, lilija in zimzelena brogovita.« (Bonyhady 1999, 95) Gloverjevo občutje pripadnosti tem kolonialnim tlom morda še najbolje ponazorijo besede njegovega sina: »Sejemo, sadimo, ogra-

jujemo in orjemo ledino v tem vrstnem redu in naš pridelek, hvala Bogu, je enak večini; predvsem naše žito često prekraša večino žita naših sosedov.« (Bonyhady 1999, 98)

Benedict Anderson pripoveduje o izkušnji Crisostoma Ibarre, glavnega lika romana *Noli Me Tangere* filipinskega narodnega junaka Joseja Rizala, ki kot kakšen pohajkovelec opazuje Manilo ob svojem prihodu iz Evrope. Ko s pogledom preleti pokrajino, opazi mestni botanični vrt v bližini obzidanega mesta Manila. Ibarra ga gleda skozi daljnogled in z gledišča podobnih botaničnih vrtov v Evropi. In Rizal pripomni: »Pogled na botanični vrt je odgnal njegove prešerne spomine: zlodej primerjav ga je postavil pred botanične vrtove Evrope, v deželah kjer je potrebno veliko napora in zlata, da list zacveti ali se popek odpre; še več, postavil ga je pred botanične vrtove kolonij, bogatih in dobro vzdrževanih in vseh odprtih javnosti. Ibarra je premaknil pogled, pogledal na desno in tam videl staro Manilo, ki so jo, kot brezkrvno mladenko v poročni obleki stare matere, še vedno obdajali zidovi in jarki.« (Rizal 1996, 67)

Morda je bil ta dvojni pogled negotove intimnosti tisti, ki je pregnjal holandske slikarje, ki so živeli v Indoneziji (Scalliet et al. 1999) in nekatere indonezijske slikarje, ki so poslali v obtok niz podob, ki se jih je prijelo ime podobne »Mooië Indie« (Krasne Indije). To domišljijaskost so na dolgi rok spodbijali umetniki, ki so spodkopali tla, na katerih je stala ta indijska idila. Organizirali so se v Persagi (Zvezo indonezijskih slikarjev), ki jih je vodil slikar Sudjojono. Ideologija reprezentacije je povprek presekala izročila kolonialne vizualne kulture v Jugovzhodni Aziji; včasih jo je ohranjal hegemonični kulturni kapital »celinskega« prikazovanja, kot v slučaju kanonskega lika kakršen je bil John Singer Sargent, ki je izdelal avtoritativen portret singapurskega guvernerja Franka Athelstana Swettenhama. Obstajale so tudi upodobitve »prilastkov« teritorija – rastlinstva, živalstva in ljudi – ki so jih naredili popotniki, evropski uradniki, znanstvene odprave, etnografi in tako naprej. Te lahko poimenujemo kolonialne upodobitve v najširšem pomenu. Dostavimo lahko, še vedno glede okolja, da je razvoj kolonialnih naselbin na višjih krajih reševal problem Evropejcev pri njihovem odzivu na tropsko podnebje. Višinska naselja (npr. Baguio na Filipinih, Dalat v Vietnamu ali Maymyo v Burmi) so razvili zaradi blagodejnega vpliva na počutje kolonialnih uradnikov kot tudi zaradi njihove domišljijске obnovitve domovine v koloniji. Kolonialne višinske naselbine so do neke mere poustvarile domovino v arhitekturi in urbanem načrtovanju ter so predstavljale okolje, ki je v kolonije prestavljenih uradih in pisarnah priklicalo drobne asociacije domačnega.

Ta občutek neubranega spominjaja in sposobnosti mišljenja, da omogoča vzpostavlanje povezav in zvez med prostori in realnostmi, je kolonialne

podanike opremil s habitusom lastnine pokrajine, ki so si jo delili in ki naj bi jo obdelovali kot skupno kolonialno kulturo. Prej omenjeni pojem sinkretizma bi nas pravzaprav lahko opozoril na to obliko pogajanja med preteklostjo in sedanjostjo kot tudi prihodnostjo sobivanja, sožitja ali modusa vivendi kot nakazujejo na primer načini, na katere so domorodci kolonialne spektakle vpletli v lastne animistične obrede. Ta oblika zaužitja, ki je nasprotna okužbi ali onesnaženju čaščene čistosti, je morala iti skozi postopek zlivanja in združevanja. Poučno je proučevanje premika iz asimilacionističnega v asociacionistični slog v nekaterih primerih kolonialne arhitekture v zgodnjem dvajsetem stoletju v Jugovzhodni Aziji. V kolonialnih zgradbah so bile prisvojene lokalne značilnosti z namenom, da bi kolonializem deloval kot civilizirajoča kontinuiteta lokalne kulture, ne pa kot njena prekinitev. Primeri te težnje so dela Ernesta Hébarda v Hanoju in Saigону (Ho Chi Minh City) in Hermana Thomasa Karstena v Semarangu in Bandungu, ki združujejo *pendopo* (ostebričen paviljon, ki je na enem koncu odprt) s holandskim oblikovalstvom.

S pomočjo te predstavitve lahko sledimo obzorje sodobnosti, ki ga moramo poglobiti s translokalno, transdisciplinarno in preoblikovalno kuratorsko domišljijo. Tu izmenjujem mnenja z Arjunom Appadurajem, ki definira domišljijo kot »zmožnost, ki oblikuje vsakdanja življenja običajnih ljudi« (Appadurai 2000, 6) v okviru projekta raziskovanja, ki stremi k tvorbi demokratične skupnosti, »ki bi bila sposobna proizvesti globalni pogled na globalizacijo.« (Appadurai, 2000, 4) Ni dvoma, da v pričo teh izzivov logiki zmagoslavja globalnega kapitalizma spodleti in da je prav ta logika tista, ki v glavnem vodi globalno umetnostno sceno. Emocije našega časa ne moremo označiti s prostim tokom, pač pa prej z urejevano tekočnostjo ali židkostjo, saj smo, kot pravi Saskia Sassen, vsak dan našega življenja priče »brezbrižnosti novih elit do brezupa in srda revnih«. (Sassen 1998, xxxiii) Thomas Hirschl nas je tudi posvaril, da »je kapitalizem očitno vedno bolj nesposoben razdeliti precejšnje koristi od tehnološko zahtevnega gospodarstva onkraj ozke podlage družbeno dobro pozicioniranih profesionalnežev in kapitalistov. Dozorevajoča družbena polarizacija v dobi kvalitativnega tehnološkega napredka je, konec koncev, Marxova formula za revolucijo.« (Hirschl 1997, 172)

Te vidike lahko upoštevamo v iniciativah v sami Jugovzhodni Aziji kot mestu razstav, ne pa le kot kraju ali pokrajini najemne in pogodbene nadarjenosti. Za projekte, ki so jih izpeljali kuratorji iz Jugovzhodne Azije in so tam tudi potekali, se je izkazalo, da odpirajo nove možnosti v zapletenem preoblikovanju ozemlja zgodovine umetnosti v t.i. »regiji«. Ta že potekajoči napor v glavnem zaobide instrumente nacionalnih držav in do neke mere olajšuje izvedbo dejavnosti, ki tečejo ob straneh in v drugih smereh medsebojnega

delovanja, čeprav je hkrati tudi nagnjen k temu, da teži k novemu kuratorstvu moči. *Tradicija/napetost, Mesta v selitvi, Azijsko-pacifiški triennale, Fukuoka azijski umetniški triennale, Azijski modernizem in V gradnji* so nekateri od najbolj jasnih alternativnih tribun na katerih je predstavljen in izveden izrazni pristop posteksotične Jugovzhodne Azije. Med vrnitvijo k dajanju prednosti domačinov pred priseljenci, kar brezpogojno zahteva lokalno znanje, in vdajo pred globalizacijo, ki se odreče integriteti na račun posnetkov poblagovljenih fantazem, ležijo translokalna strategija, etika in taktika, ki prečkajo vrzeli »družbene debeline« (Sassen 2000) lokalnega in mobilnosti (pa naj bo institucionalna ali podobna partizanski) družbenih gibanj prek celotne zemeljske oble. Iskanje sorodnega v sodobni umetnosti lahko odčara privlačnost avtentičnosti kot cenjenega telosa diskurza identitete in zarotniške totalnosti kakršnekoli globalne koalicije kot edino sprejemljivega zaključka globalizacije. V tem »kognitivnem kartiranju« se sodobna umetnost izrezbari v visoki relief kot »izjavljajoča sedanost«, ki obravnava in dejavno na novo izumi pojme kot so vsakdanje življenje, postkolonialna modernost in geopolitična konstrukcija Jugovzhodne Azije same ter medsebojni tokovi med kraji in skupnostmi.

Zato je nujno, da je okvir sodobnosti v umetnosti in kulturi izdelan, ne pa da se ga le oklepamo takšnega kot je. Če je estetizacija družbe tako zelo prežela celotno področje vsakdanjega življenja, potem bi bilo jalovo in politično problematično preprosto opisovati in obnavljati estetizacijo ter jo ponujati kot kontekst – morda na način, ki ga ponazarja skrajno ploskovita estetika japonske umetnosti, za katero Hiroki Azuma pravi, da jo programira »disfunkcionalnost pogleda v postmodernem svetu« in v kateri »prostor in oko nič več nimata močne vloge. Prostor je postal skrajno ploskovit in oko je le še strašljiv in sovražen znak.« (Azuma 2000, 149) Izdelava konteksta mora sama po sebi biti produktiven postopek ustvarjanja pogojev in možnosti za novo emocionalno izdelavo drugačne sodobnosti, ki bo, upajmo, obnovila življenje, ki jo omogoča. V osrčju takšne odločitve je ekonomija zamišljene skupnosti ali protijavnosti institucij, občutek doma in pripadnosti, ki ga, kot pravi Jean-Luc Nancy, oblikuje »vzgib navzven« in ki ga »tvorijo končna bitja, ki so do skrajnosti iz-postavljena drug pred drugim, pa tudi neskončna iz-postavljenost končnosti.« (Shershow 2001, 490) Takšna ekonomija mora služiti kot okvir programa naših sedanjih projektov kuratorskega tveganja, ki se nenehno ravna po grožnjah in povračilih izpostavljanja in razstavljanja vznemirjujoče življenjske sile umetnosti. Navdihovati mora tudi način sodobnosti, ki ni nič drugega in nič manj kot historizirana prihodnost, ki je bila skovana v polnosti domiselnih protislovij modernosti in njenega vedno navzočega projekta družbenega preoblikovanja.

Prevod A. E.

Reference

- Aasen, Clarence. 1998: *Architecture of Siam: A Cultural History of Interpretation*. Kuala Lumpur, Oxford University Press.
- Anderson, Benedict. 1998: *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World*. London, Verso.
- Agamben, Giorgio. 1993: *Coming Community*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio. 1998: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press.
- Apinan, Poshyananda. Zima 1995: Portraits of Modernity in the Royal Thai Court. « *Asian Art & Culture*, zv. VIII, št. 1.
- Appadurai, Arjun. 2000: »Grassroots Globalization and the Research Imagination.« *Public Culture*, zv. 12, št. 1.
- Appadurai, Arjun. 2002: referat prebran na simpoziju »Re-orienting Asia: Mutations of Cultural Identity in the Epoch of Globalization.« Mumbai.
- Azuma, Hiroki. 2000: »Super Flat Speculation.« *Super Flat*. Tokyo, Takashi Murakami.
- Bal, Mieke. 1999: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Baudrillard, Jean. 1985: »Modernity.« *Canadian Journal of Political and Social Theory*, zv. XI, št. 3, 1987.
- Bonyhady, Tim. 2000: *The Colonial Earth*. Victoria, The Miegunyah Press.
- Carter Bentley, G. 1986: »Indigenous States of Southeast Asia.« *Annual Review of Anthropology*, št. 15.
- Clark, John. 1998: *Modern Asian Art*. Sydney, Craftsman House.
- Clark, John. 2000: »The Transfer: Art in Colonial Southeast Asia.« *Visions and Enchantment: Southeast Asian Paintings*. Singapore, Singapore Art Museum.
- Clifford, James. 1987: »Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm.« *Discussions in Contemporary Culture*. Ur. Hal Foster. Seattle, Bay Press.
- Coedès, George. 1968: *The Indianized States of Southeast Asia*. Honolulu, East-West Center Press.
- Coomaraswamy, Ananda K. 1971: *History of Indian and Indonesian Art*. New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- Cornell, Drucilla. 1996: »Feminism, Deconstruction and the Law.« *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. Ur. Peter Osborne. London, Routledge.
- Cornell, Drucilla. 1998: *At the Heart of Freedom: Feminism, Sex, and Equality*. Princeton, Princeton University Press.
- Dagens, Bruno. 1995: *Angkor: Heart of an Asian Empire*. London, Thames & Hudson.

- Dietz, Mary G. 2002: *Turning Operations: Feminism, Arendt, and Politics*. New York, Routledge.
- Dirks, Nicholas, ur. 1992: »Introduction: Colonialism and Culture.« *Colonialism and Culture*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Dirlik, Arif. 2000: *Postmodernity's Histories: The Past as Legacy and Project*. Lanham, Rowman and Littlefield.
- Farago, Claire, ur. 1995: *Reframing the Renaissance: Visual Cultures in Europe and Latin America 1450–1650*. New Haven, Yale University Press.
- Flores, Patrick D. 1998: *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art*. Manila, University of the Philippines Office of Research and Coordination and National Commission for Culture and the Arts.
- Foster, Hal. 1996: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, The MIT Press.
- Geertz, Hildred. 1995: *Images of Power: Balinese Paintings Made for Gregory Bateson and Margaret Mead*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Grasskamp, Walter. 1996: »For Example, *Documenta*, or, How is Art History Produced.« *Thinking About Exhibitions*. Ur. Reesa Greenberg in Bruce W. Ferguson. London, Routledge.
- Gruzinski, Serge. November 1992: »Colonization and the War of Images in Colonial and Modern Mexico.« *International Social Science Journal*, št. 134.
- Hammermeister, Kai. 2002: *The German Aesthetic Tradition*. New York, Cambridge University Press.
- Hardt, Michael in Antonio Negri. 2000: *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirschl, Thomas. 1997: »Structural Unemployment and the Qualitative Transformation of Capitalism.« Ur. Jim Davis, Thomas Hirschl in Michael Stack. London, Verso.
- Ileto, Reynaldo. 1979: *Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*. Quezon City, Ateneo de Manila University Press.
- Ileto, Reynaldo. 1999: »Religion and Anti-Colonial Movements.« *The Cambridge History of Southeast Asia*, zv. 2, 1. del. Ur. Nicholas Tarling. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ingold, Tim. 1996: *Key Debates in Anthropology*. London, Routledge.
- Jain, Jyontindra. 1999: *Kalighat Painting: Images from a Changing World*. Ahmedabad, Mapin Publishing Pvt. Ltd.
- Lloyd, David in Paul Thomas. 1998: *Culture and the State*. New York, Routledge.
- Macherey, Pierre. 1999: »Marx Dematerialized, Or the Spirit of Derrida.« *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's 'Specters of Marx.'* London, Verso.
- Maxwell, Robyn. 1990: *Textiles of Southeast Asia: Tradition, Trade and Transformation*. Melbourne, Australian National Gallery in Oxford University Press.

- Mitter, Partha. 1994: *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mosquera, Gerardo. 2001: »Notes on Globalization, Art and Cultural Difference.« *Silent Zones: On Globalization and Cultural Interaction*. Amsterdam, Rijksakademie van beeldende kunsten.
- Nancy, Jean-Luc. 2000: *Being Singular Plural*. Stanford, Stanford University Press.
- Peleggi, Maurizio. 2002: *Lords of Things: The Fashioning of the Siamese Monarchy's Modern Image*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Queens Museum of Art. 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York, Queens Museum of Art.
- Rizal, Jose. 1996: *Noli Me Tangere*. Makati City, Bookmark.
- Sassen, Saskia. 1998: *Globalization and its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New York, New York Press.
- Sassen, Saskia. 2000: »Spatialities and Temporalities of the Global: Elements of a Theorization.« *Public Culture*, zv. 12, št. 1.
- Scalliet, Marie-Odetta et al. 1999: *Pictures from the Tropics: Paintings by Western Artists During the Dutch Colonial Period in Indonesia*. Amsterdam, Pictures Publishers – Koninklijk Instituut voor de Tropen.
- Scott, David. 1997: »Colonialism.« *International Social Science Journal*.
- Shershow, Scott Cutler. 2001: »Of Sinking Marxism and the 'General Economy.'« *Critical Inquiry*, št. 27.
- Stoler, Ann Laura. 1989: »Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule.« *Comparative Studies in Society and History*, zv. 13, št. 1.
- Supangkat, Jim. 1997: *Indonesian Modern Art and Beyond*. Jakarta, The Indonesian Fine Arts Foundation.
- Tarling, Nicholas, ur. 1992: *The Cambridge History of Southeast Asia*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Thomas, Nicholas. 2000: »Technologies of Conversion: Cloth and Christianity in Polynesia.« *Hybridity and Its Discontents*. Ur. Avtar Brah in Annie E. Coombes. London, Routledge.
- Thonghai Winichakul. 1995: *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*. Chiang Mai, Silkworm Books.
- Thonghai Winichakul. 2000: »The Quest for 'Siwilai': A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Siam.« *The Journal of Asian Studies*, zv. 59, št. 3.
- Wright, Gwendolyn. 1991: *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*. Chicago, Chicago University Press.
- Wright, Gwendolyn, ur. 1996: *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Washington, D.C., National Gallery of Art.

