

Miško Šuvaković\*

## Avtonomija umetnosti med kulturno politiko in politiko identitete

V pričujočem besedilu se bom ukvarjal z naslednjima vprašanjema: »Ali sta bili samoupravna socialistična Jugoslavija in s tem Socialistična republika Slovenija vzhodnoevropski državi/kulturi?« In še: »Na kakšen način je skupina Irwin izvedla umetniško, kuratorsko in teoretsko reartikulacijo sodobne slovenske umetnosti kot umetnosti Vzhodne Evrope v pogojih globalizacije?«

Pri iskanju odgovorov na omenjeni vprašanji si bom pomagal z modelom »kognitivnega kartiranja« in nato s postopkom »reartikulacij« geografsko-ideoloških oblikovanj družbenega, kulturnega ter umetniškega prostora nekdanje Jugoslavije in še posebej Slovenije. Kognitivno kartiranje je teoretska metafora, ki jo je Fredric Jameson prevzel iz besednjaka geografa Kevina Lyncha.<sup>1</sup> Lynch z idejo »kognitivnega kartiranja« poimenuje načine, na katere ljudje osmišljajo svojo urbano okolico. Za Jamesona pa je kognitivno kartiranje način, kako posameznik razume svoj družbeni svet. Ideja o kartiranju je bistveno povezana s prakso delovanja v konkretnem kontekstu, ki je v razmerju do globalnega sveta definiran kot lokalni svet. Jameson zato lokalno družbeno situacijo subjekta ponazarja z modelom kognitivnega zemljevida, ki ustreza Althusserjevemu<sup>2</sup> tridelnemu temeljnemu pojmu ideologije – torej beleženju odnosov med individualnim subjektom, realnim ter imaginarno projekcijo, ki jo subjekt od predhodnih družbenih odnosov razvija k prihodnjih. Toda tu ne gre za katerikoli »primer izvajanja ideologije«, temveč za prikaz pogojev kognitivnega kartiranja v pričujočem svetu hladne vojne.<sup>3</sup> Toda, kaj se je zgodilo po koncu hladne vojne, ko je izgubljen očitno konstruirani, a tri desetletja vendarle stabilni zemljevid napetega odnosa subjekta kot individualizacije, izpeljane iz kolektivnega Drugega (politični Vzhod), postavljenega nasproti drugemu kolektivnemu Druge-

53

<sup>1</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge MA 1960.

<sup>2</sup> Louis Althusser, »Ideological State Apparatus«, v: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London 1971, str. 162.

<sup>3</sup> Fredric Jameson, »Introduction / Beyond Landscape«, v: *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1995, str. 3.

\* Umetnostna univerza, Beograd

mu (politični Zahod), torej, ko se je pojavilo, kot pravi Jameson, množstvo nacionalnih držav in njihovih »fantazmatskih nacionalizmov«? Zdi se, kot da se je v takem razporedu možnosti Jugoslavija kot država in kultura *med* dvema nasproti postavljenima kolektivnima Drugima reartikularala v množstvo nacionalnih držav v hibridiziranem geopolitičnem prostoru, ki ga je povsem nemogoče določiti s kognitivnim kartiranjem. Zato se je v devetdesetih letih 20. stoletja in v prvem desetletju 21. stoletja pogosto govorilo o bivših jugoslovanskih državah, družbah in kulturah, o državah Jugovzhodne Evrope, o Balkanu, nato o Zahodnem Balkanu, včasih o Srednji Evropi ali tudi o vplivnih območjih Avstrije, Nemčije ali Rusije na Balkanu. Skupina Irwin, ki deluje v okviru umetniške platforme gibanja NSK (Neue Slowenische Kunst), je ponudila svojo radikalno reartikulacijo kognitivnega zemljevida kulturne in umetniške identitete druge Jugoslavije, tako da jo je iz položaja »vmesne kulture« med Vzhodnim in Zahodnim blokom iz časa hladne vojne prestavila v hibridno polje Vzhodne Evrope, ki ga je treba ponovno artikulirati tako v simboličnem kot identifikacijskem pogledu ter vzpostaviti prepoznavno kognitivno kartiranje posebnosti umetniške in kulturne identitete Vzhodne Evrope v času tranzicijske globalizacije. A pojdimo po vrsti – napravimo začetna kartiranja.

### **Kontekst: mreža in pretrganje mreže – SFR Jugoslavija, Sovjetska zveza in ZDA**

Socialistično Jugoslavijo v času neposredno po koncu druge svetovne vojne (1945–1948) opredeljuje politična, vojaška, gospodarska in kulturna povezanost s sovjetskim blokom, kar je bila posledica mirovnih konferenc ob koncu druge svetovne vojne. Po prekinitvi odnosov s Sovjetsko zvezo je v sestavljeni multietnični federativni državi prišlo do »neodvisne« izgradnje samoupravnega socializma (1948–1980),<sup>4</sup> ki ga je treba razlikovati od sovjetskega birokratskega realsocializma. Po prekinitvi navezave na Sovjetsko zvezo se je socialistična Jugoslavija nahajala vmes med Vzhodnim in Zahodnim političnim in vojaškim blokom, obenem pa je vzpostavila povezave s postkolonialnim *tretjim*

54

<sup>4</sup> Prim.: »... delno je bil namen samoupravljanja ločiti 'jugoslovansko pot' od kapitalizma; toda več kot to, na ta način se je bilo mogoče izogniti pastem realsocializma Sovjetske zveze in njenih satelitov ...« Aleš Erjavec, »Introduction«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley 2003, str. 51, op. 16.

*svetom*, s tem ko je od leta 1961 dalje sodelovala in pomembno prispevala znotraj Gibanja neuvrščenih.

Po koncu druge svetovne vojne se je v Jugoslaviji pričelo značilno obdobje prevlade socialističnega realizma, ki je nastalo delno pod vplivom sovjetske politike, delno pa iz interesa revolucionarne partijske organizacije družbe in kulture, s tem pa tudi umetnosti. Socialistični realizem lahko razumemo kot antiliberalni, a tudi dominantni modernistični pogled na umetnost in kulturo med letoma 1945 in 1950, natančneje, do sredine petdesetih let.

Kulturna mreženja s Sovjetsko zvezo so potekala na ravni številnih, birokratsko spodbujenih sodelovanj in izmenjav v gospodarstvu, politiki, kulturi in umetnosti. Eden značilnih primerov takšnega sodelovanja je bila revija *Jugoslavija SSSR – Časopis za kulturnu saradnjo Jugoslavije sa SSSR*, ki ga je izdajalo Društvo za kulturno sodelovanje Jugoslavije s Sovjetsko zvezo. Revija je razvijala in krepila obojestransko sodelovanje ter kulturno izmenjavo med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo. Tako sovjetska gledališka, filmska kot razstavna dejavnost je bila prisotna v obdobju med letoma 1945 in 1948. Značilen primer sovjetske kulturne hegemonije in poučnega kanoniziranja socialističnega realizma je bila potujoča razstava slik sorealističnih umetnikov Aleksandra in Sergeja Gerasimova, Aleksandra Dejneka in Arkadija Plastova, ki je bila leta 1947 v Beogradu in Zagrebu. V petdesetih letih so bile narejene številne filmske produkcije, med katerimi je še posebej eksemplarična koprodukcija *Aleksa Dundić* iz leta 1958. Film je biografija edinega jugoslovanskega udeleženca državljanske vojne in nosilca Reda Rdeče zastave.

V zgodnjih petdesetih letih je z ločevanjem Titove Jugoslavije od Vzhodnega bloka in z odklanjanjem neposrednega vpliva Sovjetske zveze na njeno politiko in kulturo nastal specifičen fenomen, ki ga je literarni teoretik Sveta Lukić poimenoval »socialistični estetizam«.<sup>5</sup> Socialistični estetizam je modernistična reakcija na socialistični realizem v jugoslovanski umetnosti po letu 1950. Reakcija na socialistični realizem kot programski in dogmatični model reprezentiranja in izražanja v realsocializmu se kaže v razvijanju estetiziranega, neprogramskega, ideološko nevtralnega in umetniško avtonomnega izražanja in

<sup>5</sup> Sveta Lukić, »Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava«, *Politika*, Beograd, 28. april 1963; Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993.

reprezentiranja. Revolucionarje, ki so bili od konca druge svetovne vojne na čelu države, sta postopno zamenjali postrevolucionarna birokracija in tehnokracija. Prišlo je do določene družbene liberalizacije in naglega odpiranja proti Zahodu. Vse to je vplivalo tudi na kulturno politiko. Spreminjal se je odnos do sodobne umetnosti: od nje se namreč ni več pričakovalo prikazovanja možne in optimalne revolucionarne komunistične stvarnosti, temveč realizacijo avtonomno estetskih funkcij, ki jih določajo nove interesne skupine tehnokratov in birokratov, ki sestavljajo »socialistični srednji razred«. Socialistični srednji razred je iskal novo estetiko, estetiko »brezinteresnega modernizma«. V petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih se je socialistični estetizem razvil v »socialistični modernizem«<sup>6</sup> ali »zmerni modernizem« kot dominantno, birokratsko podprto umetnost v samoupravni Jugoslaviji.

V likovni umetnosti je na primer s številnimi razstavami potekal proces internacionalizacije in posrednega ali neposrednega vključevanja v zahodne tokove moderne in sodobne umetnosti. Ključna institucija pri organiziranju mednarodnega sodelovanja je bila Komisija za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ. Med številnimi gostujočimi razstavami, ki so prinesle hegemonističen in zakasneli vpliv pariške šole ali tedaj aktualnega ameriškega visokega modernizma oziroma mednarodne moderne tradicije, naj izpostavimo naslednje: Razstava sodobne francoske umetnosti v Jugoslaviji (*Izložba savremene francuske umetnosti u Jugoslaviji*), pripravljena pod pokroviteljstvom Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije v Beogradu in Zagrebu leta 1952, Sodobna umetnost v ZDA iz zbirke Muzeja za moderno umetnost v New Yorku (*Savremena umetnost u SAD iz zbirki Museum of Modern Art, New York*) v organizaciji Komisije za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ v Beogradu leta 1956 in razstava belgijske zbirke Zbirka Urvater: nadrealisti in abstraktni (*Zbirka Urvater: nadrealisti i apstraktni*), ki je bila v Beogradu in Zagrebu leta 1959. Razstava britanskega modernističnega kiparja Henryja Moora v Zagrebu, Beogradu in Ljubljani leta 1955 je imela odločilen vpliv na modernizacijo in internacionalizacijo jugoslovanskega kiparstva.

56

Kulturna politika kot vzdrževanje ravnovesja pri predstavljanju Vzhoda in Zahoda v Jugoslaviji je pazljivo uravnotežena; pripravljene so na primer razsta-

<sup>6</sup> Ješa Denegri, »Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970«, v: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (ur.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, str. 170–208.

ve abstraktnega ekspresionizma pod naslovom *Sodobna ameriška umetnost* (*Savremena američka umetnost*) v organizaciji ameriškega veleposlaništva v Beogradu in razstava moderniziranega socialističnega realizma z naslovom *Razstava sovjetskih umetnikov* (*Izložba sovjetskih umetnika*) v organizaciji Komisije za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ v Beogradu leta 1962. Oba svetova hladne vojne sta na beograjski sceni predstavljena z deli Stuarta Davisa, Adolpha Gottlieba, Jacksona Pollocka, Sama Francisa, Hansa Hofmana, Willega de Kooninga in drugih na eni strani oziroma z deli Gelijsa Korjeva, Taira Salahova, Viktorja Popkova, Martirosa Sariana, Juozasa Mikenasa, Sergeja Konenkova, Mihaila Anikušina in drugih na drugi strani.

Socialistični modernizem je institucionaliziran s številnimi nacionalnimi, jugoslovanskimi in mednarodnimi razstavami ter z ustanovitvijo inštitucij za moderno in sodobno umetnost, kot so Moderna galerija v Ljubljani (1948), Galerija sodobne umetnosti v Zagrebu (1954) in Muzej sodobne umetnosti v Beogradu (1965).

Državna kulturna politika je bila v funkciji državne makropolitike »srednje poti«. Zasnovana je bila na institucionalnem in zunajinstitucionalnem odpiranju Zahodu. Javni diskurz je pričel dovoljevati vzpostavljanje stikov z Zahodom. Za študente umetniških akademij, umetnostne zgodovine in arhitekture so bile organizirane številne ekskurzije na Zahod, zlasti v Pariz in na Beneški bienale. Možna so postala tudi individualna zasebna potovanja na Zahod. Nastal je prvi val ekonomske emigracije, usmerjen predvsem v Nemčijo, Francijo in na Švedsko. Z državnimi in kasneje tudi mednarodnimi štipendijami se je pričelo spodbujati umetnike in profesorje na umetniških šolah k potovanjem na Zahod. Organizirane so bile razstave in predstavitve zahodne umetnosti v glavnih mestih socialističnih republik, prav tako pa tudi jugoslovanske skupinske in individualne razstave ter nastopi umetnikov na Zahodu, natančneje, na mednarodnih skupinskih razstavah (Beneški bienale, Dokumenta v Kasslu, Svetovni razstavi v Bruslju in New Yorku) ter na številnih festivalih (filmski festival v Cannesu). Z državno pomočjo (naročili in odkupi) so bile spodbujene internacionalizacije nacionalnih umetnosti. Velikim modernistom (Marjan Pregelj, Edo Murtić, Petar Lubarda) so v socialističnem obdobju izredno stimulatивно odkupili dela in nudili naročila za javna monumentalna dela, ki niso imela samo memorialnega spomeniškega značaja, temveč tudi visokoestetski in dekorativni.

Mreženje na mednarodni ravni je potekalo pod pokroviteljstvom ideje »povezovanje s svetom«. Jugoslovanski umetniki so bili predstavljeni na Beneškem bienalu in na Dokumenti v Kasslu. Na Beneškem bienalu<sup>7</sup> so bili v jugoslovanskem paviljonu predstavljeni jugoslovanski izbori. Prvi povojni nastop leta 1950 je obeležila kombinacija socialističnega realizma in intimističnega modernističnega slikarstva. To razmerje se je na razstavah na bienalu menjavalo v letih 1952, 1954, 1956 in 1958. Triumf socialistične modernosti z deli Draga Tršarja, Gabrijela Stupice, Eda Murtića in Olge Jevrić se je dogodil med letoma 1956 in 1958. V tem času se na poseben način vzpostavi »pravočasni« korespondenčni odnos s sodobno zahodno umetnostjo in obenem ločitev od umetnosti Vzhodne Evrope.

### **Revolucija iz leta 1989: *the landscape of your world is the world's landscape*<sup>8</sup>**

Ena najbolj kompleksnih in kontroverznih »revolucij« globalnega značaja se je odvijala v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja. Družbeno, politično, ekonomsko, kulturno in estetsko »mnoštvo« revolucij se je odigralo s temeljno dovršitvijo in modifikacijami modernističnih »dialektičnih« modelov spora med liberalnimi in totalitarnimi režimi dvajsetega stoletja, ki so se borili za uresničitev družbenega napredka in s tem liberalnih individualnih ter kolektivnih samouresničitev. Revolucija iz leta 1989 se simbolično povezuje s padcem berlinskega zidu in koncem razdelitve sveta na Vzhodni in Zahodni politični blok, kot je veljala v obdobju hladne vojne.

Gre za niz vzporednih, a pogosto kontradiktornih družbenih procesov, ki so obeležili konec »hladne vojne« med Zahodnim blokom, torej Združenimi državami Amerike, in Vzhodnim blokom, torej Sovjetsko zvezo. V tem obdobju je prišlo tudi do zaključka procesa dekolonizacije in naposled do vzpostavljanja novega političnega in ekonomskega svetovnega reda, zasnovanega na »idealitetah« globalne ekonomije in liberalne politike. Okwui Enwezor je na primer zapisal naslednjo zgoščeno definicijo globalizacije: »Globalizacijo lahko razumemo kot najbolj razvito obliko, kot najvišjo strukturo singularizacije, standardizacije in homogenizacije kulture v službi orodij naprednega kapitalizma in

58

<sup>7</sup> Želimir Košćević (ur.), *Venecijanski bienale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1988, str. 117–133.

<sup>8</sup> Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, str. 33.

neoliberalizma.«<sup>9</sup> Gre za prelom, ki je obeležil zmagoslavje liberalne ureditve svetovnih družb. Liberalna ureditev svetovne družbe je v prvi vrsti razumljena kot potlačitev in derealizacija političnega vodenja svetovnih družb v imenu ekonomskega nadzora, kontrole in upravljanja. Globalna revolucija se je pokazala kot ukinitvev konfliktnih modernističnih političnih projektov imperializma, kolonializma, komunizma, socializma, nacizma, fašizma, centralnih državnih birokratizmov in konkretnoutopičnih projektov neposredne demokracije, kot so jih obljubljali projekti samoorganizacije, samoupravljanja, mikroekoloških alternativnih praks, avtonomizma kulturne revolucije ali sprostitve nove senzibilnosti. Zdi se, kot da so konfliktne metaplatforme moderne zamenjane s pluralnimi, *mehkimi* ali liberalnodemokratičnimi ekonomskimi, tj. tržno samoreguliranimi platformami razpršene in multikulturno spremenjene globalne družbenosti. Glavne prednosti tega globalnega optimističnega projekta temeljijo na preureditvi in nadomestitvi liberalne zasnove družbe s konceptom pluralnosti in nekonfliktnosti med globalnimi družbami in njihovimi kulturami. Pojem preureditve je razumljen kot temeljna in globinska sprememba razmerij moči na globalni ravni, ki namesto političnih kriterijev in njihovih *ideoloških realizacij* človeške odnose vidi kot samoregulacijske odnose svetovnega trga, ki so izvedeni z izvršnimi formati ekonomske in kulturne politike.

Obljubo pluralnega sveta konec sedemdesetih let in v zgodnjih osemdesetih letih 20. stoletja so s filozofskimi in političnimi koncepti razlagali različni pisci, umetnostni teoretiki in družbeni komentatorji, med katerimi so najbolj jasne koncepte izoblikovali francoski filozof Jean-François Lyotard s pojmom »condition postmoderne«, ameriški umetnostni zgodovinar in teoretik Hal Foster z »differential articulation« in ameriški politični publicist Francis Fukuyama s taktično projekcijo »the end of history«.

59

Na določeni točki svojega filozofskega razvoja je Lyotard uvedel pojem »jezikovnih iger«, s katerim je opisal oblike sodobnega življenja in vednosti o njem. Z jezikovnimi igrami<sup>10</sup> je skušal opisati in pojasniti družbeno stanje, v katerem ni več edinstvenih, povezovalnih metazgodb, ki bi posamične in brezštevilne

<sup>9</sup> Okwui Enwezor, »The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of permanent Transition«, v: Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ur.), *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham 2008, str. 207.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, »Metoda: jezikovne igre«, v: *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2002, str. 20–24.

jezikovne igre, s tem pa tudi brezštevilne oblike življenja na Zemlji uredile v smiselni red velikih političnih in, širše, družbenih struktur, kot so bile v modernosti demokratični liberalizem, imperializem, komunizem, nacizem ali fašizem. Lyotard je s tem filozofskim konceptom prepoznal pluralnost kot bistveno določilo statusa vednosti in statusa kulture v postindustrijskih družbah. Grobo posplošena teza o prevladujoči pluralnosti se glasi: globalno pluralnost potrjujejo tudi lokalni totalitarizmi.

Hal Foster je s konceptom »artikulacije razlik« razložil družbo, v kateri razlike in diskontinuitete ogrožajo ali izničujejo ideje celote in kontinuitet, kot so bile razvite in vsiljene v razvitem modernizmu Zahoda. Opozoril je na situacijo, v kateri konstrukcija razrednega kot integrativnega strukturiranja državno-družbenega sistema ne obstaja več in je zamenjana z novimi družbenimi formati: »Kljub znakom nedavne proletarizacije so nove družbene sile – ženske, črnci, druge ‘manjšine’, gejevska gibanja, ekološke skupine, študenti [...] – poudarile edinstveno pomembnost spola in spolne razlike, rase in Tretjega sveta, ‘upora narave’ in razmerja med močjo in vednostjo na tak način, da mora biti koncept razreda, če naj se sploh obdrži kot tak, artikuliran glede na te pojme. V odgovor na to se je teoretski fokus od razrednega subjekta zgodovine premaknil h kulturni konstituciji subjektivitete in od ekonomske identitete k družbeni razliki. Na kratko, politični boj se danes razume pretežno kot proces artikulacije razlik.«<sup>11</sup> Pozornost je z vprašanja o veliki politiki, ki se ukvarja s temeljnimi družbenimi antagonizmi, preusmerjena na vprašanja o kulturni razliki. Kar se je neodvisno od Fosterjevih razmišljanj z razvijanjem artikulacij razlike zgodilo, je zamenjava političnega kot družbenega početja s kulturnimi politikami. Kulturne politike ne označujejo le enega vidika državne družbene politike, temveč kompleksne posredovalne ali projektivne teoretske prakse tržne artikulacije in poslovnega razvoja. Tržne artikulacije kulture se odvijajo na različnih mikroravnih družbenega življenja: od izvajanja raznih oblik vsakdanjika prek uprizarjanja neprimerljivih mikrosvetov marginalnih ali alternativnih identitet pa do prikazovanja potencialnosti sistema visoke kulture na eni in popularne kulture na drugi strani: od potrošništva in zabave do realnih ali fiktivnih identifikacij. V metapolitičnem smislu to pomeni, da so družbeni

60

<sup>11</sup> Hal Foster, »For a Concept of the Political in Contemporary Art« (1984), v: *Recordings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York 1999, str. 140–141.



antagonizmi prikazani kot kulturna nasprotja in s tem preneseni v polje sekundarnih učinkov nadstavbe.

Francis Fukuyama si je prizadeval poiskati pot, ki bi lahko preseгла kontradiktorne, antagonistične in totalitarne družbene procese znotraj modernizma 20. stoletja. Opozoril je na realizacijo demokratičnih načel legitimnosti države in na uresničitev dejanske človeške enakosti. Uresničitev demokratičnih načel je prepoznal v političnem zlomu desničarskih držav v sedemdesetih letih in v prevladi totalitarnih levičarskih držav v osemdesetih letih 20. stoletja. Njegova teza je bila ta, da bo liberalna revolucija, povezana z demokratičnimi spremembami, vodila k dejanski človeški enakosti in svobodi: »Vse zares liberalne družbene vezi so v osnovi posvečene odpravljanju konvencionalnih virov neenakosti.«<sup>12</sup> Procese zahodne demokratizacije in liberalizacije je prepoznaval kot najpomembnejše dogodke človekove samouresničitve in dosego svetovljanske resnice: »Prav ti isti standardi so imeli pomen tudi za ljudstva v Latinski Ameriki, Vzhodni Evropi, Aziji in v mnogih drugih delih sveta. Uspeh demokracije na mnogih krajih in med mnogimi različnimi ljudstvi kaže na to, da načela svobode in enakosti, na katerih ta temelji, niso zgolj slučaj ali rezultat etnocentričnega predsodka, temveč so dejansko odkritja o naravi človeka kot človeka, katerih resnica se ne zmanjšuje, ampak postaja vse bolj očitna, kot stališče enega postaja vse bolj svetovljansko.«<sup>13</sup> Fukuyama je prepoznal »konec zgodovine« – zgodovine, razumljene kot množstvo konfliktnih in travmatičnih antagonističnih dogodkov med metapolitičnimi platformami pri uresničevanju globalne liberalne demokracije in s tem individualnih svobod ter enakosti med ljudmi.

Revolucija 1989. leta se je odvila predvsem z dovršitvijo projekta državnega socializma in z razpadom Sovjetske zveze. Revolucionarni dogodki so bili rezultat zapletenih bojov na državni ravni med Združenimi državami Amerike in Sovjetsko zvezo. Okrepljeni so bili z ekonomskimi krizami, ki so imele za posledico sesutje gospodarstva realnega socializma, in z bodisi miroljubnimi političnimi bodisi vojaškimi boji za vzpostavitev nacionalnih držav iz socialističnih federacij, kot so bile Sovjetska zveza, Socialistična federativna republika Jugoslavija, Čehoslovaška socialistična republika in druge. Ta temeljni proces dezintegracije

<sup>12</sup> Francis Fukuyama, »In the Realm of Freedom«, v: *The End of History and The Last Man*, Free Press, New York 1992, str. 290.

<sup>13</sup> Francis Fukuyama, »The Worldwide Liberal Revolution«, v: *The End of History and The Last Man*, str. 51.

modernih realsocialističnih federacij in privatizacija proizvodnih sredstev, trga in komunikacije se imenuje tranzicija. Tranzicija označuje prehodno družbeno, ekonomsko in kulturno preobrazbo modernistične socialistične družbe, države in kulture v globalno strukturiran neoliberalni trg, družbo, državo in kulturo.

Na primer, obstoječe ali novonastale države, ki so izšle iz realnega in samoupravnega socializma, so vstopile v integracijske procese z globalnim svetovnim redom, osnovanim na zasebnem in korporacijskem lastništvu. Socialistične federativne države so se prek vojne, revolucije ali reform transformirale v enonacionalne države. Ideja države kot svobodne politične skupnosti različnih identifikacijskih skupin ali mikro/makro struktur državljanov ni uresničena. Z razpadanjem združenih – federativnih – skupnosti<sup>14</sup> je prišlo do realizacij modela enonacionalne države, povedano drugače, politična skupnost se je prekrila z etnokulturo, zasnovano na lokalni etnični identifikaciji, specifični tradiciji, religiji, običajih in jeziku. Izkazalo se je tudi, da pojem tranzicije ne označuje edinstvenih protokolov preobrazbe in da so tranzicije ruske, kitajske, indijske, iraške, slovenske ali srbske družbe po svojem bistvu med seboj neprimerljive.

Prav tako se je izkazalo, da v tranzicijo niso vstopile le družbe drugega in tretjega sveta, temveč so se v tranzicijskem procesu znašle tudi vodilne politično-vojaške in ekonomske družbe Zahoda. Za Združene države Amerike ali za Veliko Britanijo je na primer tranzicija po koncu hladne vojne pomenila slabitev vloge države v družbi, ekonomiji in kulturi ter prenašanje aktivne vloge družbeno-ekonomskega delovanja na globalni, tako od državnih kot družbenih interesov neodvisni korporacijski kapital ter njegove transnacionalne institucije. Tranzicijski značaj družb prvega sveta je postal viden v trenutku velike globalne ekonomske krize, ki je samoregulativni globalni neoliberalni trg ni mogel razrešiti. Potreba, da država poseže v polje globalnih in nacionalnih ekonomskih kriz, je razkrila temeljni paradoks in antagonizem neoliberalizma: nepremostljivo razliko med lastniškimi in družbenimi pravicami. Intervencija države je pokazala omejitve neoliberalnega ekspanzivnega prekoračenja države po koncu hladne vojne. Ekonomska kriza sredi prvega desetletja 21. stoletja se je izkazala za politični konflikt med interesi družbe, ki jih zastopa liberalna kapitalistična drža-

62

<sup>14</sup> Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2009; in kritika Gellnerja: Ugo Vlaisavljević, »Bosansko divljaštvo i neliberalni nacionalizam« (*Bosnian Savagery and Non-Liberal Nationalism*), *Treći program RB*, Beograd, št. 127–128, 2005, str. 75–103.

va, in navidezno neodvisnimi formacijami neoliberalnega transteritorialnega kapitala onkraj polja interesov države ter s tem tudi družbe.

Ponovno se je pokazalo, da so poskusi izvajanja prevlade domena moderne države; tako so projekti samoupravljanja in neposredne demokracije na političnem Vzhodu, kakor tudi projekti neoliberalnega samoregulativnega globalnega trga na Zahodu doživeli praktični poraz ter privedli do povečane birokratizacije države, s tem pa do konfliktov na globalni ravni. Soočenje s konfliktnimi pozicijami v aktualnem globalnem neoliberalnem svetu je že leta 1993 teoretsko izpostavila Chantal Mouffe, s tem ko je ugotavljala, da padec Vzhodnega bloka in triumf liberalne demokracije nista privedla do nove, nekonfliktne univerzalne družbe: »Ne tako dolgo nazaj nam je bilo ob zvokih fanfar povedano, da je liberalna demokracija zmagala in da se je zgodovina končala. Vendar padec komunizma niti slučajno ni omogočil gladkega prehoda k pluralistični demokraciji, prav nasprotno, zdi se, da je na mnogih krajih odprl pot ponovni oživitvi nacionalizma in nastanku novih antangonizmov. Zahodni demokrati so z začudenjem opazovali izbruh najrazličnejših etničnih, verskih in nacionalističnih konfliktov, za katere so mislili, da pripadajo preteklemu času. Namesto oznanjevanega 'Novega svetovnega reda', zmage univerzalnih vrednot in posplošitve 'postkonvencionalnih' identitet smo priče izbruhu partikularizma in naraščajočega izziva zahodnemu univerzalizmu.«<sup>15</sup> Chantal Mouffe je pokazala, da je temeljno človeško stanje v mnogoterosti družbenih antagonizmov in kontradikcij, ki jih je treba vzeti v ozir brez pluralističnih in neo- ali postliberalnih idealizacij.

## Ambasada v Moskvi

Z odpiranjem ambasade NSK<sup>16</sup> v Moskvi se je pričela fiktivna politična legitimnost angažiranja NSK v revolucionarnih dogodkih v Vzhodni Evropi med letoma 1989 in 1991. Ambasada NSK v Moskvi se je nahajala v zasebnem stanovanju na naslovu »Leninsky Prospekt 12« od 10. maja do 20. junija 1992. Projekt je konceptualno zasnovala skupina Irwin, za realizacijo pa sta poskrbeli instituciji Apt-Art International in Ridzhina galerija. Projekt ambasade je zamišljen kot živa participatorna in interaktivna instalacija, in sicer kot družbena situacija v soočenjih zasebnega in javnega problematiziranja nove vzhodnoevropske ali

<sup>15</sup> Chantal Mouffe, »Introduction: For an Agonistic Pluralism«, v: *The Return of the Political*, Verso, London 2005, str. 1.

<sup>16</sup> Eda Čufer (ur.), *NSK Embassy Moscow*, Galerija Loža, Koper 1992.

tranzicijske družbenosti. Otvoritev simulacije ambasade je pospremila poulična akcija, v kateri so akterji iz Irwinov in NSK z zastavami NSK države na stavbo postavili embleme ambasade. Pri tem so posnemali vedenje revolucionarjev, ki v urbanem prostoru osvajajo zgradbo in izpostavljajo politične simbole nove države. Gre za kolektivni ekspresivni in obenem slavnostni dogodek obeležnja otvoritve prostora, ki bo svetu predstavil novo državo, to je, NSK državo v času. V enem tednu so se zvrstila številna predavanja in pogovori, ki so sugerirali atmosfero »preloma« in »zasedbe«, iz katerih se rojeva »nova država«. V pogovorih so sodelovali člani skupin NSK gibanja ter številni gosti. Teme pogovorov in predavanj so bile sicer zelo različne, večinoma pa so se gibale okrog »nove situacije postsocializma« ter podobnosti postjugoslovanske in postsovjetske politične, kulturne in umetniške situacije, tako da se je eno od programskih gesel glasilo: »How the East Sees the East«<sup>17</sup>. S tem je bilo povsem jasno izpostavljeno vprašanje o možnostih vzhodnoevropske identitete kot aktualnega »kognitivnega zemljevida« za nekdanje realsocialistične in samoupravne individualne in kolektivne subjekte. Razpravljalo se je o kodih totalitarizma, o odnosih umetnosti in kulture v osemdesetih letih 20. stoletja, o funkcijah realnosti in o učinkih razuma. Zaključek razprave je bila tako imenovana moskovska deklaracija. Cilj deklaracije je bila artikulacija »nove reflektivne samozavesti« ter materializacija predloženih in diskutiranih idej o novih družbenih, kulturnih in umetniških infrastrukturah v Vzhodni Evropi. Ena ključnih točk deklaracije (točka D) se glasi: »Ta specifična vzhodna identiteta, estetski in etični odnos je skupen nam vsem in ima univerzalen – in ne specifično vzhoden – pomen in pomembnost.«<sup>18</sup> Status in oblika deklaracije sta se temeljno navezovala na »realsocialistični diskurz«<sup>19</sup> javne pogodbe in konstitutivnega razglasa, s katerim se v resničnosti vzpostavlja nov družbeni red. Ta novi red, razglašen z moskovsko deklaracijo v NSK ambasadi v Moskvi, je artikuliran v točki G: »Ta kontekst in razvita subjektivnost sta prava podlaga naše nove identitete, ki postaja jasna (tudi v obliki nove družbene, politične in kulturne infrastrukture) v zadnjih desetletjih tega stoletja.«<sup>20</sup> Najpomembnejša točka tega evropskega

64

<sup>17</sup> Naslovnica publikacije Ede Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 1.

<sup>18</sup> »Moscow Declaration« (Moskva, 26. maja 1992), v: Eda Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 46.

<sup>19</sup> Taka je bila moskovska deklaracija, podpisana 30. oktobra 1943 na moskovski konferenci. Takrat je vzpostavljen skupni program »splošne varnosti« med ZDA, Sovjetsko zvezo in Veliko Britanijo. Z deklaracijo je bila formirana osnova za novo svetovno razumevanje državne varnosti. Reference NSK in APT moskovske deklaracije na moskovsko deklaracijo iz leta 1943 niso prikrite.

<sup>20</sup> »Moscow Declaration« (Moskva, 26. maja 1992), v: Eda Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 46.

razglasa na Vzhodu Evrope je bila ta o krepitvi samozavedanja o spremenjenem svetu in o pomembnosti kartiranja nove identitete v takšnem spremenjenem tranzicijskem svetu.

Ena od promocijskih akcij je bil kolektivni performans in instalacija *Black Square on Red Square* na Rdečem trgu v Moskvi 6. junija 1992. Skupina Irwin je s prijatelji izvedla akcijo, ki je trajala 22 minut. Šlo je za »participatorno« ali »soudeleženo« akcijo v kontekstu urbanega, zgodovinskega in politično prepoznavnega jedra Moskve, v kateri je bilo vzpostavljeno sodelovanje z občinstvom, torej predvsem s številnimi mimoidočimi in drugimi udeleženci. Člani NSK so v samo središče Rdečega trga postavili črni kvadrat iz blaga velikosti 22 x 22 metrov. Malevičev *Črni kvadrat* (1914–15) je služil kot referenčni simbol »NSK revolucije«. Prišlo je do soočenja črnega kvadrata z rdečim kvadratom. Rdeči kvadrat je namreč Malevičeva suprematistična vizija<sup>21</sup> in obenem simbolično poimenovani Rdeči trg, središče sovjetskega utopičnega, a tudi administrativnega novega sveta. Akcija je bila izvedena kot ritual postavljanja črnega kvadrata na trgu. Bila je neke vrste »magijsko-estetsko-politično« pretrganje in sočasna kontinuiteta z boljševisističnim simbolnim redom. Gesta sodelavcev in udeležencev NSK projekta je bila revolucionarna identifikacija s simboličnimi potenciali Rdečega trga in obenem kontrarevolucionarno zanikanje boljševisistične identitete s črnim kvadratom. Paradoksalna gesta pretrganja in hkratnega nadaljevanja zgodovinskega realnega socializma je bila eden od aspektov, ki jih je bilo mogoče prepoznati v številnih tranzicijskih obratih v Vzhodni Evropi.

S črnim kvadratom na moskovskem Rdečem trgu primerljiva akcija je medcelinska, globalistično postavljena realizacija *Transcentrala, New York Moscow Ljubljana 1992–1997, Cross* (1991), izvedena na enem od newyorških nebotičnikov. Na njegovi strehi je bilo razstavljeno blago z Malevičevim križem, s čimer je v igro uvedena pluralnost odnosov Vzhod – Zahod. V globalnem redu ni več mogoče imeti absolutnega statičnega odnosa Vzhod proti Zahodu, tj. Vzhodna proti Zahodni Evropi in obratno, temveč potencialne odnose vzhoda in zahoda, tj. vzhodne in zahodne obale v ZDA.<sup>22</sup> Svet postaja v globalnem smislu dinamiziran, mobilni kognitivni zemljevid, ki se spreminja v neko vrsto novega

<sup>21</sup> Glej sliko Kazimira Maleviča *Rdeči kvadrat* (slikarski realizem kmetice v dveh dimenzijah), olje na platnu, 53 x 53 cm, 1915.

<sup>22</sup> Glej Eda Čufer (ur.), *Transnacionala – Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, Študentska založba, Ljubljana 1999.

umetniškega in kulturnega postmedija, delujočega v estetskih prostorih med umetnostjo, kulturo, družbo in političnimi praksami.

## Tranzicijsko konstruiranje in uprizarjanje Vzhodne Evrope

Dominantna zahodna zgodovinenja moderne in sodobne umetnosti, celo v radikalnih emancipatornih različicah, kakršni so projekti angleških<sup>23</sup> ali ameriških<sup>24</sup> umetnostnih zgodovinarjev in teoretikov, vztrajajo na bistveno hierarhični perspektivi in poudarjeno interpretativnem kadriranju zgolj zahodne umetnosti, torej velikih političnih, kulturnih in umetniških središč, kot sta Pariz in New York ter Berlin, Moskva in London. Zunaj teh velikih paradigmatičnih modelov modernosti in postmodernosti pa so ostale številne evropske, azijske, afriške in južnoameriške umetniške prakse z raznolikimi in asimetričnimi zgodbami modernizma, antimodernizma, postmodernizma in, v današnjem času, globalnih ali tranzicijskih umetniških in kulturnih produkcij. Gre za neobstoječa ali odsotna kadriranja lokalnih, regionalnih ali celo dekontekstualiziranih eklektičnih produkcij, ki so z vidika evroameriškega zgodovinenja visoke elitne umetnosti modernizma in postmodernizma 20. stoletja, torej z vidika zgodovinenja ekskluzivne sodobnosti, večinoma *nevidne*. Tudi če so kaki primeri umetnosti drugega ali tretjega sveta vključeni (omenjeni) v veliko zgodbo zgodovine moderne, postmoderne in sodobne zahodne umetnosti, se zdi, kot da nimajo prepoznavnega kognitivnega kartiranja. Prikazani so kot bolj ali manj avtentične recepcije zahodne umetnosti ali kot poskusi vključevanja v že vzpostavljene in naddoločene umetniške forme mednarodnega oziroma globalnega sveta umetnosti. Meniti, da produkcije zunaj evroameriške zgodovine niso prepoznavna umetnost, ponavadi pomeni naslednje:

66

- takšni proizvodi lokalnih kultur imajo specifične, neuniverzalne kulturne, družbene in življenjske funkcije, ki jih ne delijo z velikimi sočasnimi evropskimi in ameriškiimi zgledi;
- taki kulturni proizvodi niso nastali v zahodni tradiciji/zgodovini moderne in postmoderne umetnosti, to pa pomeni, da ne izhajajo iz evropskega razsvetljenstva in nadaljnega razvoja zahodnega umetnostnega diskurza;

<sup>23</sup> Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison (ur.), *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven, London 1993.

<sup>24</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buhloch, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2005.

- ti kulturni proizvodi so razumljeni in interpretirani kot umetniška dela v polju vpliva hegemonističnih kultur.

Ob tem se izkazuje za bistveno, na kakšen način platforme in perspektive umetnosti *drugega* – marginalnega, lokalnega ali neevroameriškega uvesti v mednarodne oziroma, v današnjem času, tranzicijsko-globalne razprave ter polemike o statusu aktualne umetnosti.

V kontekstu omenjene problematike so bile v zadnjem desetletju nakazane različne rešitve, ki so težile k naturalizaciji diskurza umetnostne zgodovine s kulturnimi študiji, postkolonialnimi študiji, politično teorijo ter z razvijanjem specifičnih in začasnih teoretsko-zgodovinskih platform za študije vzhodno-evropske umetnosti, balkanske umetnosti, centralno- ali srednjeevropskih umetnosti, umetnosti Centralne Azije ali Daljnega vzhoda. Geopolitični in geokulturni kognitivni zemljevidi sodobne umetnosti se v mnogih vidikih in funkcijah ne skladajo z zgodovinskimi kognitivnimi zemljevidi visoke zahodne umetnosti. Umetnost ne zastopa umetnosti kot umetnost. Umetnost je dejansko biopolitični družbeni instrument, ki označuje identitete reprezentiranja v kulturi (rasa, rod, nacija, religija, razred, generacija), kakor tudi formate družbenosti, kot so moč, individualne in kolektivne mikro- ali makrostrukture ali pa javno in zasebno v vsakdanjem življenju.

Poljski umetnostni zgodovinar Piotr Piotrowski je vzpostavil koncept »prostorskega obrata« v zgodovini in teoriji moderne umetnosti ter predlagal idejo »horizontalne zgodovine umetnosti«. <sup>25</sup> Njegova teorija temelji na vpogledu v karakteristične razlike med na primer francoskim in pa poljskim ali jugoslovanskim modernizmom petdesetih let 20. stoletja. Ta razlika ni samo preprosta in sama po sebi razumljiva razlika med različnimi nacionalnimi umetnostnimi zgodovinami v razmerju do univerzalne mednarodne in hegemonistične umetnosti Zahoda. Ta razlika opozarja na spremembe perspektive interpretiranja. Izkazuje se, da ni edinstvenega pojma, na primer modernizma, temveč da gre za različne primerljive umetniške prakse, torej hibridne in difuzne modernizme. Prav tako se izkazuje, da poleg navidezno simetrične estetsko-umetniške in slogovne konkurenčnosti Pariza in New Yorka obstajajo tudi drugačne simetrije med npr. New

<sup>25</sup> Piotr Piotrowski, »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History«, *Umění LVI*, Praga 2008, str. 378–383.



Yorkom in Moskvo oziroma produktivne asimetrije različnih lokalnih centrov (Beograda, Zagreba, Ljubljane, Prage, Varšave, Budimpešte, Bukarešte, Sofije, Berlina, Tirane, Talina itd.) in njihovih razlik glede na Pariz, New York, Moskvo. Interpretacija diskurza zgodovine umetnosti z geopolitičnimi diskurzi je praksa politizacije, s katero se decentrirajo hegemonistične osi identifikacije. Ta se izvaja z uvajanjem političnih asimetrij v zelo kompleksne umetniške, kulturne, nacionalne in politične pogoje modernosti in sodobnosti.<sup>26</sup>

Gibanje NSK je z nizom projektov, predvsem s konstrukcijo genealogije jugoslovanske retroavangarde in kasneje s kognitivnim kartiranjem Vzhodne Evrope, zastavilo vprašanja o epistemološkem prelomu, umetniških transgresijah in estetskih revolucijah v zgodovini umetnosti, kulture in družbe. Nekatero razstavo v Moderni galeriji v Ljubljani so se ukvarjale z odnosom slovenske ter nekdanje jugoslovanske umetnosti do kognitivnih zemljevidov Vzhodne Evrope.<sup>27</sup> Skupina Irwin je na primer s knjigo *East Art Map*<sup>28</sup> zastavila značilno vprašanje o kontekstualizaciji različnih, pogosto neprimerljivih vzhodnoevropskih umetniških produkcij po drugi svetovni vojni v polju mednarodne in globalne umetnosti. Člani skupine Irwin so kot umetniki in kulturni aktivisti pokazali na kritična vprašanja o geopolitičnih in geokulturnih identitetah ter njihovih funkcionalnih razlikah v moderni, neoavantgardni, postmoderni in tranzicijsko-globalni, tj. sodobni umetnosti. S projektom *East Art Map* je izveden istočasno teoretski in kuratorski poseg teritorializacije in deteritorializacije tega navidezno temačnega in propadajočega sveta Vzhodne Evrope. Z delovanjem gibanja NSK v odnosu do jugoslovanskega socialističnega modernizma, ki je nastajal z ločevanjem od sovjetske vzhodnoevropske kulturne politike od petdesetih do devetdesetih let 20. stoletja, se je izvršil epistemološki prelom, ki je vodil k reartikulaciji jugoslovanskih in postjugoslovanskih kultur ter umetniških praks v polju tranzicijskega kognitivnega zemljevida evropskega kulturnega in umetniškega Vzhoda v prvem desetletju 21. stoletja. Ta epistemološki prelom je ključni moment novih sistem-

<sup>26</sup> Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, Chicago 2009.

<sup>27</sup> Zdenka Badovinac (ur.), *Body and the East – From the 1960s to the Present*, Moderna galerija, Ljubljana 1998; Zdenka Badovinac, Peter Weibel (ur.), *2000+ Arteast Collection – The Art of Eastern Europe – Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija*, Ljubljana 2001; Viktor Misiano, Igor Zabel (ur.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana 2004.

<sup>28</sup> Irwin (ur.), »East Art Map« (tematski sklop), *New Moment*, št. 20, Ljubljana, 2002; in Irwin (ur.), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London 2006.



skih zgodovinj oziroma sočasnih kartiranj evropskih umetniških identitet.<sup>29</sup> Z drugimi besedami, »jugoslovanski projekt« kulturne politike med Zahodom in Vzhodom je v postblokovski družbi reartikuliran in pripeljan k označevanju postjugoslovanskih kultur kot vzhodnoevropskih. S tem je nova geopolitična in kulturna identiteta dana tudi »sodobni« slovenski umetnosti.

S knjigo *East Art Map* je Vzhodna Evropa teritorializirana oziroma rekonstruirana kot določljivi in vidni družbeno-geografski ter kulturno-umetniški prostor, formiran v obdobju od druge svetovne vojne do padca berlinskega zidu. Teritorializacija tu pomeni geokulturno identifikacijo in konstrukcijo vidnosti do sedaj netransparentnega prostora, ki se nahaja na območju nekdanje Sovjetske zveze, nove združene Nemčije, Poljske, Češke, Madžarske, držav, ki so nastale iz nekdanje Jugoslavije, Romunije, Bolgarije, pa tudi Albanije. Ko je narejen ta neverjetno kompleksni zemljevid, točneje, *East Art Map*, je dopolnjen s specifičnimi umetniškimi oznakami produkcije in recepcije socialističnega modernizma, neoavantgarde, postmodernizma, konceptualne umetnosti in drugih novih umetniških ter novih estetskih – predvsem tranzicijskih – praks.

NSK in njeni sodelavci kritiki/kustosi niso razkazali vse in vsakršne umetnosti Vzhodne Evrope. Naredili so izbor kritičnih, subverzivnih in radikalnih umetniških formatov, ki so bili drugačni glede na zahodni umetniški *mainstream*, tj. visoki elitistični modernizem ter postmodernizem, in različni glede na vzhodnoevropske *mainstream* prakse mednarodnega in nacionalnih socialističnih realizmov ter socialističnega modernizma. Formati radikalnih umetniških praks so bili izvedeni kot prestopi in diskontinuitete, ki so vodili v hibridna polja preizpraševanja mej ali razlik umetniških, kulturnih in družbenih identitet. Pokazane so bile potencialne točke estetskih prelomov ali estetskih revolucij znotraj vzhodnoevropskih umetniških in kulturnih produkcij. Takšen kriterij izbora primerov za izpolnjevanje *East Art Map* je označil in povezal mnoge primere neoavantgardne in konceptualne umetnosti z robnimi primeri modernizma in netipičnimi pojavi postmodernizma v ustvarjanju hibridne vzhodnoevropske kulturne in umetniške identitete.

<sup>29</sup> Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu – Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, Maska, Ljubljana 2006.

Obenem je sprožen tudi proces deteritorializacije. Ruska, estonska, letonska, latvijska, poljska, slovaška, češka, madžarska, romunska, moldavska, bolgarska, hrvaška, srbska, slovenska, bosanska, črnogorska, romska, makedonska ali albanska umetnost so na geografskih teritorijih marginalne in zaostale Evrope privedene do novega univerzalnega pojma vzhodnoevropske umetnosti in kulture. Univerzalizem velike Evrope je dekonstruiran v množstvo singularnih in fragmentarnih identitet, nato pa je iz množstva singularnosti in fragmentarnih zgodb konstruirana nova potencialna in univerzalna identiteta vzhodnoevropske umetnosti ter kulture.

V zgoraj zapisanem se razkrivata bistvena dialektična epistemologija in geoestetika, ki ju moram uporabiti, da bi razložil raznolike pojave gibanja NSK. Njihova dialektična epistemologija in estetika nista zasnovani na preprosti sintezi singularnosti in fragmentarnosti v neko novo kvaliteto, temveč je nepregledno polje konfliktnih singularnosti označeno in kartirano, tj. imenovano in pozicionirano, da bi prispeli do vidnosti odnosa dominantnega Zahoda in še nekontekstualiziranega Vzhoda. Za intervencijska dejanja skupine Irwin Vzhod ni postal novi Zahod. A prav tako Vzhod ni vključen v Zahod kot primanjkljaj ali slepa pega oziroma kot eksotična vrednost. Ne, narejena je platforma razlikovanja, na kateri se soočenja šele morajo dogoditi. Soočenje Zahoda in Vzhoda ni razumljeno na način modernistične zgodovine umetnosti kot ujemanje slogovnih in formalnih parametrov umetniškega dela ali, kvaziheglovsko rečeno, *skok* v sintezo, temveč kot potencialnost spomina in potencialnost anticipacije možnih odnosov nasproti realnemu reartikulirane Evrope. Pri tem je značilno, da je prišlo do obrata »umetniškega delovanja« gibanja NSK v estetsko<sup>30</sup> delovanje na način makrokulturne politike.

<sup>30</sup> Aleš Erjavec na primer takole vzpostavlja formulo *estetske revolucije*: »Umetniško v umetnosti pripelje slednjo v bližino estetskega, kot ga je razumel Schiller ter omogoči umetnosti utopijsko razsežnost, ki presega omejitve, ki ji jih vsilijo različni centri družbene moči in kontrole«, v: Aleš Erjavec, »Umetnost in politika«, *Filozofski vestnik*, ZRC SAZU, Ljubljana (1/2008), str. 88.