

POSTKOLONIALNA TVEGANJA: UMETNOST IN NACIONALNE NEMOŽNOSTI

PATRICK D. FLORES*

Pričujoča razprava se ukvarja s tem, kako umetnost postane političnotvorna v zaznavanju (ali estetiziranju) emancipacije postkolonialnih dežel in hrepenenju po narodu v Aziji. V zvezi s to temo se ukvarja tudi z vprašanjem, kako takšna modernost preuredi tisto, kar je domnevno nezahodna tradicija, tako da lahko zakrije nakazovanja tujega in globalnega v vzpostavljanju negotove identitete ali kulture.

V kolonialnih časih sta v Jugovzhodni Aziji v devetnajstem stoletju dve sliki izzvali revizijo. Leta 1857 je Indonezijec Raden Saleh (1807–1880) naslikal *Aretacijo Diponegora* (1857) – ne zato, da bi obeležil prijetje narodnega heroja Pangerana Diponegora, princa Yogyakarta, ki se je uprl svoji družini in nizozemskim dobrotnikom, temveč da bi korigiral upodobitev *Podjarmljenje Diponegora* (1830) Nicolaasa Pinemana, na kateri je disidentski lik naslikan na skupinski upodobitvi poniževalne podrejenosti. Diponegoro je vodil svojo vojno med letoma 1825 in 1830 ter samega sebe označeval za islamskega privrženca in obuditelja avtentičnih javanskih vrednot; ko ga je prijel general Henrik Merkus de Kock, je bil to davek nizozemskemu nadzoru nad otočjem, ki se je začel leta 1602. Neki učenjak pripominja, da »Salehov Diponegoro ni podjarmljeni vojščak, pač pa ogoljufan lik, žrtev nizozemskega izdajstva« in da je slika »karikatura, grenak komentar na nizozemsko kolonialno vladavino.«¹ Tu umetnik izginotje dostojanstva v uradni komeemoraciji nadomesti z iznakaženjem, z rahlim popačenjem Diponegorovih osvajalcev in z njegovo visoko vzdignjeno glavo.

Leta 1884 so Filipincu Juanu Luni (1857–1899) na razstavi v Madridu

* University of Philippines Diliman, Quezon City 1101, Philippines.

¹ Werner Krauss, »First Steps to Modernity: The Javanese Painter Raden Saleh (1811–1880)«, v: J. Clark et al. (ur.), *Eye of the Beholder: Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art* (Sydney: Wild Peony, 2006), str. 48.



Juan Luna, *Spoliarium* (1884)

podelili zlato medaljo za njegov *Spoliarium*, historično platno, ki upodablja prizor v prostoru v rimskem koloseju, v katerem so opljenjeni mrtvi ali umirajoči gladiatorji. Lunovi sodržavljani v Evropi so cenili ta veličastni uspeh domorodskega podanika, ki je bil s svojim dosežkom v umetnosti nagradjen v Španiji, in so na sliki hkrati razpoznali alegorijo trpljenja Filipinov pod Španijo, ki je na otoke vdrla leta 1521. Predstavlja je kritiko, ki jim je omogočila, da so si kolonialnost predstavljali tudi drugje, postkolonialnost pa kot nekaj univerzalnega: v Rimu, nekdanjem gospodarju Španije, ki je bila nekoč Hispania, in v slikarju-domoljubu Luni, ki je bil v napihnjeni retoriki svojih sobratov slavljen kot genij, ki »je brez domovine«.²

V teh primerih umetnost prikaže politično skozi reflektivnost reprezentacije: na eni strani demonstriranje jaza v zgodovini in upor proti njegovi umestitvi v hegemonem zgodovinopisju, na drugi strani pa zagotavljanje, da je drugost lahko transcendirana skozi golo premoč civilizirajoče pripovedi.

Osrednjega pomena je način uprizarjanja te zgodovine. Vloga umetnika-genija, kot sta Saleh in Luna, je odmevna in njuna ostroumnost pri prekoračenju zahtev naturalistične dokumentacije je eksemplarična. Enako artikulacijo zasledimo v karieri samoukega aristokratskega indijskega slikarja Ravija Varma (1848–1906), čigar življenje in delo je spodbudilo težnje po doseganju statusa naroda onkraj britanskega imperija, ki je leta 1757 posedoval

² Patrick Flores, »Nature intervenes in Strokes: Sensing the End of the Colony and the Origin of the Aesthetic«, *Filozofski vestnik*, Ljubljana, XXVIII (2/2007).

Indijo. Akademski slikar brez formalne izobrazbe, ki so ga iskali tako radž kot indijski maharadže, je preoblikoval viktorijanske razstavne protokole, da bi potrdil indijsko preteklost epov in klasike ter tudi knežjih dvorov. Vzgojen v konstelaciji vzpodbud od evropskega orientalizma do ljudskega gledališča, je lahko prikliceval vizijo esencialne Indije kot neodvisne države prek njene-ga močno protislovnega etničnega ozemlja. Ta imaginarij je bil zgoščen na podobi *Galaksija glasbenikov* (okr. 1889), kjer je bila »nacionalna/kulturna sinteza« projicirana na sestavljenko iz ženskih likov matere-naroda: »skupina enajstih vzhodnjaških žensk, ki predstavljajo različne pokrajine Indije (skupaj z muslimanskimi *nair tamil parsi* anglo-indijskimi ženskami), ustvari dovršeno antropološko vinjeto.«³

Toda niso bila le dela Saleha, Lune in Varme tista, ki so razvnela postkolonialno hrepenenje in navdušenje; njihovi močno karizmatični življenjepisi so jim zagotovili prvenstvene vloge v melodrami nacionalizma, junaštva in revolucije. Del te romantične odlike genija so bile njegove tragične meje. Raden Saleh, ki se je vrnil v domovino leta 1850, potem ko si je pridobil sloves svetovljanskega umetnika, se je čutil izgubljenega med Evropo in Indonezijo ter je »umrl kot skoraj omrtvel in zagrenjen mož, ki ni našel svojega mesta niti med domačimi Javanci niti v nizozemski kolonialni družbi.«⁴ Ločil se je od svoje evrazijske žene, da bi se poročil z žensko, ki je bila v sorodu s sultanom Yogyakarta; umaknil se je v evropsko gotsko graščino, ustanovil muzej umetnosti ter živalski vrt in pregledoval paleontološke ostanke, kot bi hotel dokazati, da si ne zasluži predsodkov. Luna, ki se je leta 1894 vrnil k svojemu objokovanemu poreklu, je v Parizu v napadu besa ubil svojo ženo, ki jo je sumil nezvestobe.⁵ Verjetno je bil ogorčen zaradi niza diskriminacij: kot zgolj priseljenc ni dobil častne nagrade v Španiji, v domačem gospodinjstvu pa so ga ves čas spominjali na njegov domorodski položaj glede na njegovo premožno ženo mešanko Paz Pardo de Tavera. Sodišče ga je oprostilo, upoštevalo je njegovo obrambo, da je bilo dejanje zločin iz strasti, ki ga je razvnelo prešuštvo, in je njegovo jezo pripisalo naravi njegove vihrave, »divjaške« rase. Nazadnje, po Varmovi smrti, je bila njegova zapuščina grajana kot »hibridna, ne vredna in predvsem 'brez duha'.«⁶ Bengalska šola in

³ Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (New Delhi: Tulika, 2000), str. 168.

⁴ Werner Krauss, »Raden Saleh (1811–1880): A Javeneese Painter in Germany«, v seminarju: *The Painter Raden Saleh: Migrant Between Two Worlds* (Bandung: Goethe Institute-Bandung, 1995), str. 13.

⁵ Santiago Pilar, *Juan Luna: The Filipino as Painter* (Manila: Eugenio Lopez Foundation, 1980).

⁶ Partha Mitter, *Indian Art* (Oxford: Oxford University Press, 2001), str. 177. Glej

naraščajoča nacionalistična ideologija *swadeshi* sta zanikali njegov sloves in njegove zahteve po nacionalizmu. Navkljub hagiografiji, ki je spremljala kulturno vladavino Saleha, Lune in Varme, ki so vsi bili potomci posestnikov, so se ti vseeno počutili manjvredne, saj jim njihova kolonialna junaštva niso zagotovila tiste mere enakopravnosti, ki je mučila in nadlegovala njihovo estetsko nezavedno, in to kljub temu da so bile njihove modernosti in modernosti kolonizatorjev nepremagljivo enakovredne in izjemne.

V tej shemi umetnosti in naroda je veliko napetosti, ki so rezultat premika od kolonialnosti k postkolonialnosti v Jugovzhodni Aziji, s postkolonialnim, vpisanim kot znak nacionalnega vznika ali kot zavest jaza v nasprotju z drugostjo. Reprezentacija, kot je bilo omenjeno, se razpleta kot umetnija prezenca, učinek resničnosti, ki se skrbno ponuja kot zaveza do tvorbe, od katere lahko začrtamo implikacije, ki zadevajo večšino, izobrazbo, nadarjenost, vrednotenje in zvišano zavest o svetu ter z njim povezano zgodovino. Reprezentirati in biti reprezentiran je vložek v neprenosljivem privilegiju napraviti očitno, pojaviti se in materializirati, tvegati biti izpostavljen, iznajti podobo in nazadnje razpršiti vero vanjo ter tu in tam samozavestno raztrgati osnovo posvetne želje po jazu.

Na Tajskem je ta metoda praktično spletla tkanino modernosti kljub odsotnosti dejansko obstoječe kolonialne zasedbe s strani zunanje sile. Celo brez postkolonialnega boja za narodno osvoboditev se je zdelo, da gre tu za boj proti kolonialnosti monarhije, za boj za prenavo in načrtovanje institucije monarhije kot moderne ter voljne za vodenje.

O tajskem kralju so verjeli, da »sodeluje v božanskosti; od tod potreba po podobah v državnih ceremonijah in brahmanskih obredih. Idealizirane religiozne podobe na kraljevskih insignijah so bile narejene, da bi spomnile častilce na preminule vladarje, in podobe so postale posvečene v odgovor na verovanje, da so v njih ostali duhovi.«⁷ Kralj Mongkut (vladal je od 1851 do 1868) je to tradicijo pretrgal s tem, da se je dal fotografirati. Leta 1863 je Emile-François Chartrousse naredil prvo plastiko kralja Mongkuta, in sicer po fotografiji; kralj ni bil zadovoljen z njo in je prosil umetnika, naj napravi še eno verzijo, tokrat v živo, in ta različica je bila dokončana leta 1868. To je bil izrazit obrat v kraljevskem odnosu do fotografije in portretiranja, ki sta izdelovala »posvetno podobo, ki naj bi služila spominjanju živega kralja,«⁸ pogled, ki ga je podpiral tudi njegov naslednik kralj Chulalongkorn (vladal

tudi: Mitter's *Art and Nationalism in Colonial India (1850–1922): Occidental Orientations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁷ Poshyananda Apinan, *Modern Art in Thailand* (Oxford: Oxford University Press, 1992), str. 9.

⁸ *Ibid.*, str. 8.

je od 1868 do 1910). Italijanskemu umetniku Edouardu Gelliju je kralj naročil, naj s pomočjo fotografije, poslane v Firence, naslika skupinski portret *Kraljevska družina* (1899) in naj na njem morda poudari pomembnost družine kot metafore naroda ter tako ovekoveči rojalistično-nacionalistično ideologijo. To je bilo v skladu s tem, kako se je siamska kraljevina, katere značilnost je bilo delovanje človeškega v nasprotju z božanskim, »demitologizirala«⁹ skozi mistifikacijo fotografije in drugih sredstev kolektivne prezentacije: hotela je biti videna v zboru svojih podanikov. S tem drznim dejanjem je bila avtentičnost učinkovito predelana kot tradicija, ki modernizirajočemu se subjektu vbije v glavo motivacijo, da se zaveda zgodovine in da postavi v ospredje sokrivdo pri njenem ustvarjanju in potrošnji podob ter njihovem ustvarjanju. Ves ta napor ima smisel znotraj programa tajskega *siwilai*. Področje *siwilai*, ki je sorodna beseda za civilizacijo, seže od »predpisov vedênja do materialnega napredka skupaj z novimi cestami, elektriko, novo birokracijo, sodišči in pravnim sistemom, pravnimi zakoni, kodom oblačenja in belimi zobmi.«¹⁰ Sorodni termin je khmerovski *charoen*, ki predvsem pomeni omiko. Po nekem zgodovinarju sta bila »siwilai in novi pomen charoen ... del nastajajoče časovne zavesti, v kateri so bili zgodovina, napredek in nostalgija zamisljivi.«¹¹ V tem oziru je bila fotografija neizogibna oprema v roparskih pohodih tajskih kronanih glav v devetnajstem stoletju, s katero so prispevali h kriterijem modernosti kot s sredstvom, s katerim bi bili sprejeti v mednarodni svet nacionalnih držav in s katerim bi branili kraljestvo kot imperialno silo v regiji.

Ni bil samo Gelli tisti, ki je bil nanovačen za vizualiziranje Tajske kot moderne dežele. Več arhitektov je prejelo naročila za oblikovanje pomembnih državnih stavb, okraševanje notranjosti in za izdelavo načrtov za tajske templje ter neoklasicistične palače. Tudi njihovo prvo umetniško šolo je ustanovil italijanski kipar, ki je tudi oblikoval nacionalistične spomenike v glavnem mestu Bangkok. Kralji Chakri so nadzirali ta avtoritativni podvig, in nenavaden vtis je dajalo dejstvo, da je Gellijevo izdelovanje slik predstavljalo tudi primer izdelovanja sveta oziroma, natančneje, izgrajevanja naroda znotraj ambienta krvnega sorodstva, vladarjev, ki se znotraj meja domačega

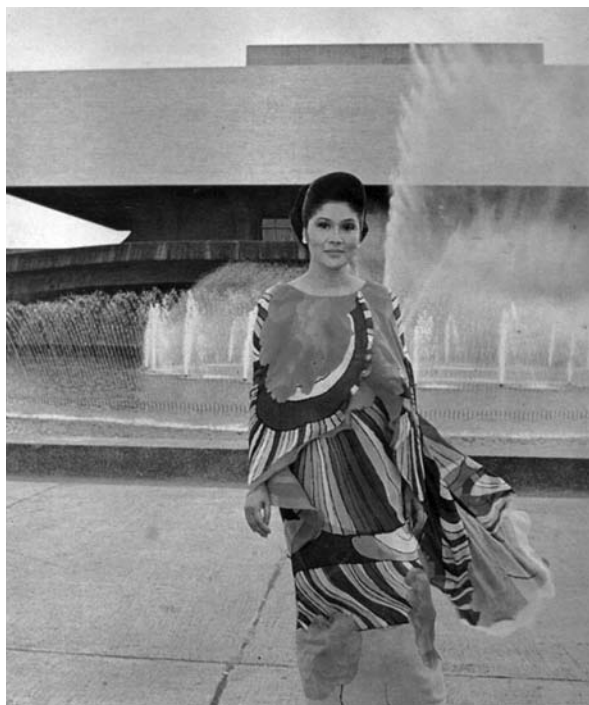
⁹ Caverlee Cary, »In the Image of the King: Two Photographs from Nineteenth-Century Siam«, v: Nora A. Taylor (ur.), *Studies in Southeast Asian Art: Essays in Honor of Stanley J. O'Connor* (New York: Southeast Asia Program Publications, 2000), str. 122–142.

¹⁰ Winichakul Thongchai, »The Quest for 'Siwilai': A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Twentieth and Early Twentieth-Century Siam«, *The Journal of Asian Studies*, zv. 59 (3/2000), str. 529.

¹¹ *Ibid.*, str. 531.

svetišča vedejo kot družina, kot če bi gledalci slike tvorili občinstvo, ko bi se znašli pred njo, »fiksirani, kot je ona med javno in zasebno podobo, med formalnostjo in intimnostjo.«¹²

V sedemdesetih letih so se postkolonialni Filipini v ozračju hladne vojne spremenili v državo tretjega sveta v razvoju. Modernost je na tej točki pomenila napredek in modernizacijo, vznikanje metropole, Ameriki podrejeno državo in mestno prestolnico, ki naj bi bila dovzetna za potrebe mednarodne svobodne trgovine ter za geopolitično ravnotežje moči v Jugovzhodni Aziji. Diktatura Ferdinanda Marcosa, ki je prevzel oblast leta 1965, se je povezala z Združenimi državami in pričela gojiti veličino Filipinov kot strateške lokacije v regiji, ki so jo domnevno ogrožala komunistična nasilja na Kitajskem, v Vietnamu, Indoneziji, Kambodži in Laosu; nastanila je ameriške vojaške baze in istočasno stopila v diplomatski stik z Romunijo, Jugoslavijo in Kitajsko. Prva dama Imelda Marcos je bila tista, ki je sezidala Manilo kot svetovljansko mesto, ponosno na svojo domorodsko civilizacijo in hkrati gostoljubno do mednarodnega okusa za moderno umetnost. Imelda je krstila Manilo za Mesto človeka, ki je hranilo prebivalce, jim nudilo zavetje, jih prevažalo na delo in domov ter zgradilo kulturne hrame in konferenč-



Imelda Marcos

¹² Apinan, *op. cit.*, str. 13.



Leandro Locsin, *Kulturni center Filipinov* (1969)

ne centre. V okviru tega bahavega mojstrskega načrta je Imelda izsušila 77 hektarov manilskega zaliva in tam zgradila kulturni kompleks, ki je služil kot lokacija za vrsto visoko profiliranih dogodkov, kot na primer slavnostni spreved Miss Universe leta 1974, srečanje Mednarodnega denarnega sklada, Svetovne banke in Skupine 77 leta 1976, Manilski mednarodni filmski festival leta 1982, da ne omenjamo nastopov primabalerine Margot Fonteyn, pianista Vana Cliburna, čelista Mstislava Rostropovicha in slavnostnega spreveda filipinske zgodovine v veliki paradi *Kasaysayan ng Lahi* ali Zgodovina rase. Narodov ne ustvarjajo samo vlade, temveč tudi baletni ansambli in filharmonični orkestri.

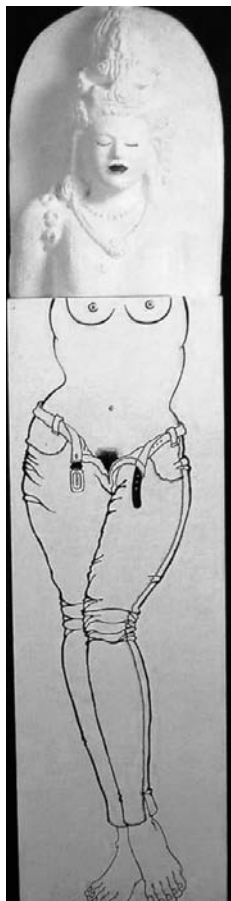
Osrednji izdelek Imeldine domišljije je bil Kulturni center Filipinov, ki ga je slovesno odprl tedanji kalifornijski guverner Ronald Reagan. Zamislil si ga je njen priljubljeni arhitekt Leandro Locsin, ki je bil prav tako odgovoren za glavne zgradbe na prej omenjenih zemljiščih in za mednarodno letališče v Manili. Locsinov slog je odločno mednaroden, z aluzijami na tradicionalne oblike lokalne hiše in z brutalističnimi elementi zdobljenih morskih školjk.¹³ Ta internacionalizem je odmeval hkrati s premočjo gesturalne in geometrične abstrakcije v svetu umetnosti, promocijo konceptualne umetnosti in odprtjem Metropolitanskega muzeja v Manili leta 1976, ki je bil možen s sposojnaji iz Brooklyn Museum, Los Angeles County Museum of Art in

¹³ Gerard Lico, *Edifice Complex: Power, Myth, and Marcos State Architecture* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2003).

iz zasebnih zbirk Armanda Hammerja in Nathana Cummingsa. Kultura je bila glasnica filipinskega razcveta v demokraciji, in to prav tedaj, ko so bile človekove pravice zadušene z vojnim stanjem, ki je bilo razglašeno leta 1972, da bi baje zaščitili republiko pred levičarskimi in desničarskimi radikalci.

Vštric s temi narodotvornimi spektakli na Filipinih je podobne napore zaslediti tudi v Indoneziji, kjer je general Suharto postal predsednik leta 1967, potem ko je bil narodni protinizozemski osvoboditelj Sukarno, ki je simpatiziral s socialističnim blokom in z gibanjem neuvrščenih, odstavljen v vojaškem udaru leta 1966. Suhartov režim je bil sposoben zadušiti razburkani po-

litični vzgib indonezijskega modernizma s preganjanjem umetnikov, občutljivih za socialistične ideale. V letih 1974 in 1975 je prišlo do ostrega odklona z ustanovitvijo »Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia« (Indonezijsko gibanje za novo umetnost); ključno delo tega časa je bilo delo Jima Supangkat. Leta 1975 je umetnik na razstavi *Seni Rupa Baru Indonesia 75* (Indonezijska nova umetnost '75) predstavil skulpturo *Ken Dedes*. Supangkat je reinterpretiral podobo legendarne kraljice javanskega kraljestva Majapahit iz štirinajstega stoletja, ki izžareva žensko lepoto, čistost in moč:



Jim Supangkat, *Ken Dedes* (1975)

Glava in ramena figure so oblikovana v klasičnem Majapahit slogu, toda od prsi navzdol je figura pravokotna škatla, na kateri je na stripovski način narisani preostanek njenega telesa. Poenostavljene črte, ki očrtujejo gole prsi, nezapet jeans in (v javanskem kontekstu) predrzna poza z eno roko na boku sugerirajo prostitutko. Bizarna kombinacija javanske starodavnosti in z Zahoda prihajajoče obscenosti je tvorila močno izjavo o indonezijski družbi in kulturi.¹⁴

Precej predvidljivo je to delo izvabilo različna mnenja in razdelilo kritike na tiste, ki so ga branili kot pravično uporniškega, in na druge, ki so o njem menili, da je bogokletno in »umetniška sramota za indonezijsko kulturo«.¹⁵ Označeno je bilo kot *kasar* ali grobo in ne *halus* oziroma uglajeno. Umetnik je med globoko spo-

¹⁴ Brita Miklouho-Maklai, *Exposing Society's Wounds: Some Aspects of Contemporary Art Since 1966* (Adelaide: Flinders University of South Australia, 1991), str. 61.

¹⁵ *Ibid.*

štovano kulturno dediščino in obstoječo strukturo moči potegnil povezavo, ki je zadela občutljivo mesto: »veličastna preteklost Indonezije« je postala sodobna »zaničljivi sedanjosti«.

Spangkat je bil del porajajočega se upora proti umetniškemu establišmentu. Vse se je začelo na *Glavni indonezijski slikarski razstavi* leta 1974, ko so mladi umetniki, nekateri med njimi so bili študentje Indonezijske akademije za likovno umetnost, zavrgli »sterilnost indonezijske umetnosti« s pošiljanjem rož članom žirije s sporočilom: »Sožalje ob smrti indonezijskega slikarstva.« Skicirali so manifest *Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (Pet načel napada Indonezijskega gibanja za novo umetnost). Bojni krik je hotel: vključenost in pluralnost; kritiko elitizma, specializacijo, ovrednotenje osebnih občutij nad družbenim kontekstom, imaginacijo, obrambo pred tiranijo mentorjev; raziskavo zgodovine *seni rupa baru Indonesia*; in družbeni angažma.

Razstave GSRB so se nadaljevale do leta 1979; gibanje je bilo oživljeno leta 1987, po osemletni prekinitvi, in sicer s *Pasaraya Dunia Fantasi*. Od 1974 do 1987 je GSRB pridobilo privrženca, si prislužilo jezo policije, ki jih je trdo prijemala, in poželo kritiško občudovanje. Še več, praksi je zarisalo novo pot, razgalilo krizo institucije in diskurza same umetnosti ter metod njenega kroženja. Izostrilo se je, da bi bilo lahko bolje uravnoteženo za prevzemanje nevarnih političnih položajev. Razprava v Supangkatovih vrstah je izvirala iz tega, kar so umetniki zaznavali za nazaj kot depolitizacijo indonezijske umetnosti v času Suhartovega režima. Potem ko je bil Sukarno leta 1965 odstavljen, so bila združenja umetnikov kot na primer LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) ali Ljudski kulturni inštitut, ki je bil ustanovljen pod okriljem komunistične stranke, praktično očiščena in stigmatizirana kot komunistična v Novem redu (Ordre Baru), pravem analogonu Marcosove lastne Nove družbe (Bagong Lipunan). Takšna travmatična izkušnja je morala umetnike prisiliti, da so se izognili politiki in so težili k taki umetnosti, ki se ni soočala z očitnim ideološkim angažmajem. Ta klima je pogojevala občutek rutine znotraj družbe in umetniških institucij, s predpisi in prepričanji, ki so se vedno bolj utrjevali. Gibanje si je prizadevalo obnoviti politično iz tega pojma umetniškega in ga v bistvu repolitizirati v ritmu družbenega nemira, ki ga je obdajalo. Seveda, izpodbijan je bil termin *baru* ali »nov«: zibajoč se med razvojem in nesoglasjem, je označeval novo umetnost in novo Indonezijo ter je oživil etično življenje, ki je dejansko lahko oblikovalo bodočo teorijo avantgarde v Jugovzhodni Aziji.

V teh treh primerih postkolonialno v svojih različnih preoblikah teži k razsvetljskemu projektu modernosti, k emancipatorni sili, ki prek vseh preprek vodi k izboljšanju človeštva. Umetnost, predvsem estetizacija javne-

ga življenja in ritualizacija kolektivnosti v nacionalnih melodramah, kakor tudi vaja iz kritike in reflektivnosti v sodobnem izrazu, napaja reprezentacijsko razporeditev ali strukturo občutka, ki je prav lahko dejanska politika umetnosti in njena imanentna kolonialnost. To razstavljalno estetsko nas vodi k načinu teoretiziranja o postkolonialnem, ki je morda sposobno spremeniti smer stran od bolj domačih tem imitacije, razpršitve, sinkretizma, adaptacije in mimikrije. Neustavljiva metafora, ki jo ta članek na zelo proviziorni ravni postavlja v ospredje, je intimnost; v raznih praksah preigrava občutje postkolonialnega.

Prvič, postkolonialno reducira območje nacionalnega, njegovih ne-spoznatih in včasih radikalnih posebnosti, v končni repertoar dediščine. Latinskoameriški kritik Nestor Garcia Canclini razpravlja o tem na primeru Mehiškega nacionalnega muzeja za antropologijo in trdi, da kultura v muzeju privzame monumentalen učinek skozi »kopičenje miniaturne«, s »simulirano 'neskončnostjo' muzeja«, ki deluje kot »metafora neskončnosti nacionalne dediščine ... [in] tudi zmožnosti razstave, da jo vključi.« Ta menjava med monumentalizacijo in miniaturizacijo je sorodna »jezikovnim operacijam, ki se ukvarjajo z drugostjo«, in ta so »ritualna dejanja 'presnavljanja drugega'«, ki ga delajo »raztopljivega«, prebavljivega; v istem dejanju, kot je potrjena njegova veličina, je ta že reducirana in postane intimna.«¹⁶ Naloga muzeja v nacionalni ureditvi in tipologije, ki jih ustvarja na primer v likovni umetnosti in v etnologiji, so bile prodorne in prevladujoče v postkolonialnih deželah, o čemer pomenljivo pričajo zgodovine nacionalnih muzejev, ki so jih ustanovile kolonialne uprave, ki so vlivale samonadzor in samoreguliranje skozi »razstavljalni kompleks«.

Drugič, postkolonialno je vključeno v to, kar afriški teoretik Achille Mbembe imenuje »poseben slog politične improvizacije, in sicer s težnjo k prekoračenju in pomanjkanju sorazmerja, kakor tudi s posebnimi načini, v katerih so identitete pomnožene, transformirane in postavljene v kroženje.«¹⁷ To ima za posledico banalnost znotraj hegemonškega razmerja, tako da groteskno in obsceno končno prenehata biti znak premoči na strani avtoritete in gesta odpora na strani zavrženih, temveč postaneta bolj vir nemoči tako enih kot drugih. Mbembe trdi, da dokler je tu delovanje, spodbujano v bahtinovskem momentu karnevalskega, ta igra hrani intimnost z močjo, ki podžiga

¹⁶ Nestor Garcia Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), str. 129. Glej tudi: Tony Bennett, »The Exhibitionary Complex«, v: *Thinking About Exhibition* (London: Routledge, 1995).

¹⁷ Achille Mbembe, »Provisional Notes on the Postcolony«, *Africa: Journal of the International African Institute*, zv. 62 (1/1992), str. 3.

»protizakonito sožitje« s pomočjo dejstva, da si tekmovalni interesi delijo »isti življenjski prostor«. Politiko upanja, ki jo je obljubljala postkolonialna teorija, ublaži z množicami, ki se udeležujejo »norosti in se oblačijo v cenene imitacije moči, da bi reproducirale njeno epistemologijo; in potem tudi moč v svojem lastnem nasilnem iskanju veličine napravi vulgarnost in hudodelstvo za svoj glavni način eksistence.« To razveljavljenje rezultira v »situacijah nemoči, ki so situacije nasilja *par excellence*.«¹⁸

Tretjič, postkolonialno uravnava govorico trpljenja skozi intimnost. V katoliški filipinski kulturi se intimnost prevede v ponotranjenost Kristusovega trpljenja, v katerem subjekt postane sotrpina, zaupni prijatelj; jaz se transformira z nošenjem enakega križa kot odrešenik. Etnografija polotoka južno od Manile je poučna zaradi načina, na katerega pozorno motri razna razkritja te intimnosti, od običajev ob življenjski izgubi do transvestitskih lepotnih in amaterskih pevskih tekmovanj. Z ozirom na slednje skuša razumeti, kako tekmovalec poje *Jesensko listje* s toliko sentimentalnosti, da izguba, označena v njej, »nima nobenega neposrednega smisla v tropih.« Ob tem antropolog razmišlja, da »ideja izgube same pa ima smisel; v petju pesmi en del teh pomenov uide, del med drugimi izgubami obuja žalost, ker nismo povsem razumljeni, ker smo izključeni glede na kulturni register, ki lahko, če ga obvladamo, odpre vrata možnosti in spremeni naše življenje.«¹⁹ Za deželo milijonov izseljencev in brezštevlnih novih, ki vsak dan odhajajo s trebuhom za kruhom, ter še drugih, ki prav tako sanjajo o odhodu, da lahko preživijo in si zamišljajo prihodnost, je narod resnično postal izgnanski.

V teh provokativnih razlagah postkolonialnega znotraj transdisciplinarnega okvira postkolonialno krmari med igrivim in melanholičnim; gre za spretnost kolonialnega koda, ki dopušča tako odpor kot hrepenenje ob izginjanju integritete lokalnega moralnega sveta in pričakovanje drugega sveta onkraj razlastitve sedanjega. Razpoznavamo presežek in pojemanje. Na eni strani je tu vulgarnost ali vsaj neprimernost, na drugi strani žrtvovanje in nesebičnost. Povsod navzoča fotografija tajskega kralja, prevzetno mesto Manila in zažigalna instalacija v Džakarti izdajajo občutek presežka izpostavljanja, prenasičenost reprezentacije. Gledališče ljudskih umetnosti v Manili je bilo na primer zgrajeno v rekordnem času 77 dni, in v blazni naglici, da bi leta 1982 dokončali Filmski center v Manili, se je zrušilo celotno nadstropje in nekaj delavcev pokopalo v hitro sušečem se cementu. Instalacija Jima Supangkata je bila zavrnjena zaradi nespodobnosti. In modernizacija Tajske

¹⁸ *Ibid.*, str. 29.

¹⁹ Fenella Cannell, *Power and Intimacy in the Christian Philippines* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), str. 209.

je v dolgem roku opogumila samoeksotizacijo, tako da je pomemben del t. i. tajске nacionalne identitete dejansko lahko eksotičen, zgrajen na orientalističnih pojmih v zvezi s »selektivno tradicijo«, ki jo je vsrkala čvrsta turistična industrija, ki jo je, mimogrede, spodbudila razsipna potratnost ameriškega vojaškega osebja v kraljevini med vietnamsko vojno.

Teorija intimnosti je izzivalna. Naenkrat nagovarja problematiko reifikacije in odtujenosti, okrevanje jaza kot tradicije in druga nakazovanja obljuje, srha, privlačnosti modernega, katerega prihod je zakasnel. Obstaja torej nihanje med vrnitvijo k dojetemu nezahodnjaškemu, nekolonialnemu območju, in »nagnjenost navzven«, proti postimperijskemu diskurzu, ki trga napredovanje linearne zgodovine. Ta članek se končuje s primeri iz napol tradicionalne linije v japonski umetnosti ali *nihonga*, ki je posredovala slikarstvo v zahodnjaškem slogu v zgodnjem dvajsetem stoletju, tako da se je lahko pogovarjala s preteklostjo v kontekstu modernega in kasneje kritizirala to preteklost in nazadnje kritiko samo ter neizbežno dosegla razvodje reflektivnosti. *Služabnica v toplicah* (1918) Tsuchide Bakusena lebdi med tem, kar je bilo označeno kot posredovanje, in pa »produktivnim napačnim prevodom«, če uporabimo zanimivo izjavo Walterja Benjamina: »eksotična južnomorska slika znotraj bujne barvne sheme in japonsko zdraviliško dekle, ki ga Bakusen istočasno vstavi iz obsežnega japonskega diskurza domačega podobja v evropski diskurz eksotične polnosti.«²⁰ Japonska sodobna umetnost bi tako nadaljevala vse do konca, ko je ponovno odkrila *nihonga* kot trajno silo v njeni volji do formiranja, potrjeno z deli Matsuija Fuyoka in Takashija Murakamija. Slednji si drzne celo trditi, da je japonska umetnost omejena na »superploskovito« (*superflat*) estetiko, ki vključuje slike na zaslونih in »manga« ali japonski strip, kjer »je prostor preobrnil Super Flat in je oko skoraj pošasten, *animé* znak.«²¹ To prepoznanje ploskovitosti je lahko premisa samorefleksivnosti japonske moderne umetnosti, njene zmožnosti, da oporeka sama sebi.

Naslednji vidik tega neotradicionalnega postopka je vzet iz zornega kota postsocialistične umetnosti diaspore s Kitajske v delu Shena Jiaweija, nekoč kmeta, vojaka, obmejnega stražarja in propagandnega slikarja Maove kulturne revolucije (1949–1976); leta 1989 je emigriral v Sydney, kjer je naslikal stensko sliko *Tretji svet*, ki skrbno utemelji obraze revolucionarjev in oblastnikov, z lovljenjem žarkov svetlobe in dolgih senc postkolonialnega sveta. To je delo umetnika, vzgojenega v načinih vračanja abstrakcije ideolo-

²⁰ John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney: Craftsman House, 1998), str. 80.

²¹ Azuma Hiroki, »Super Flat Speculation«, v: Takashi Murakami (ur.), *Superflat* (Tokyo: Madra, 2000).

gije, domače množicam, skozi »umetnost za življenje ljudstva« po besedah partije; in v tem utelešenju svoje prakse slikar nakopiči osebnosti moči v družinskem portretu razredov. Priklicuje maoistično doktrino sedemdesetih let, ko je bila Kitajska predstraža držav v razvoju. Zahodno oljno slikarstvo, totalitarna prepričanja stenske podobe in parodijo roja ikon sveta narodov spoji z Maovim uperjenim prstom na mrtvega Che Guevaro in njegovo roko, ki jo drži Imelda Marcos, ki dviguje zlat čeveljc iz svoje pravljичne zbirke tisočev. Okrog njih je pisan zbor fantomskih figur od Idija Amina iz Ugande do Pol Pota iz Kambodže in Osame Bin Ladna z osi zla. Je delno hvalnica, delno kič, delno absurdnost, ki je prikazala, kar so lahko propadle nacionalne države, propadli kolonializmi, propadli nacionalizmi in propadla internacionala v obdobju postkolonij, ujetih v globalnih intimnostih.

Kolonija se je morda končala, toda narod ni nujno njena zadnja možnost. Alternativno rečeno, postkolonija je morda bila nekaj koherentnega, vendar pa so njeni zaključki svobode ostali nemogoči ali pa še niso mogoči in, kot se je elokventno izrazil preučevalec frankfurtske šole, »mandat protestirati proti temu stanju nesvobode se še ni iztekel.«²² Res je to lahko le nakazujoča umetnost.

²² Martin Jay, »Foreword«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (Berkeley: University of California Press, 2003), str. xviii.