Balkan Art: konstrukst postsocijalističkih kustoskih praksi u Europskom kontekstu

Katanić, Hana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:818785

Rights / Prava: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

BALKAN ART: KONSTRUKT POSTSOCIJALISTIČKIH KUSTOSKIH PRAKSI U EUROPSKOM KONTEKSTU

Hana Katanić

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

ZAGREB, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

BALKAN ART: KONSTRUKT POSTSOCIJALISTIČKIH KUSTOSKIH PRAKSI U EUROPSKOM KONTEKSTU

Balkan Art: construct of postsocialistic curatorial practices in European context

Hana Katanić

Sažetak :

Ovaj se rad temelji na razmatranju kulturnih politika tranzicijskoga razdoblja koje su utjecale na oblikovanje *Balkan Arta,* odnosno suvremene umjetničke produkcije u zemljama jugoistočne Europe ili Balkana. Pojam je kreiran u kontekstu grupnih izložbi u Europi koje mapiraju suvremenu umjetničku scenu regije Balkana (jugoistočne Europe) pozivajući kustose SCCA centara, muzeja suvremene umjetnosti i novoosnovanih kustoskih kolektiva kako bi kustoskim odabirom popratili zadanu temu grupnih izložbi. Riječ je o različitim praksama: od bijenala suvremene umjetnosti i povijesnih izložbi, preko multudisciplinarno istraživačkih grupnih izložbi do manjih izložbenih manifestacija suvremene balkanske umjetnosti u Europi. Cilj je ovoga rada definirati kulturno-politički kontekst unutar kojeg se razmatraju postulati postmodernističke retorike i njihov odnos prema imagologiji *Balkan Arta* (orijentalizmima i ocidentalizmima) kroz kulturne politiku i kustoske prakse. Pojmovi Balkan i jugoistočna Europa odnose se na isto geografsko područje, no njihova povijesna upotreba uvelike utječe na kontekst na koji se primjenjuju. Balkan ostaje kulturološka odrednica zajednička zemljama na koje se odnosi dok je jugoistična Europa politički neutralan termin upotrijebljen u kontekstu integracije država bivšeg Istočnog bloka u Europsku uniju.

Riječi koje imaju rodno značenje, bez obzira jesu li u ovome radu korištene u muškom ili ženskom rodu, odnose se na jednak način na muški i ženski rod.

Ključne riječi: devedesete, kulturna tranzicija, kustoske prakse, SCCA centri.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 51 stranice, 0 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Balkan Art, tranzicija, jugoistočna Europa

Mentor: dr.sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, dr. sc. Žarka Vujić

Datum prijave rada: _____15.3.2020._____

Datum predaje rada: _____1.7.2021._____

Datum obrane rada: _____27.9.2021._____

Ocjena: ____5_____

Ja, Hana Katanić, diplomant/ica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Balkan art: konstrukt postsocijalističkih kustoskih praksi u Europskom kontekstu rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 19.6.2021.

Vlastoručni potpis:

Hana Katanić

SADRŽAJ

Uvod
1. Balkan: etimologija 3
1.1.Balkan: doktrine i tumačenja tijekom 19., 20. i 21. stoljeća 4
2. Tranzicija, stvaranje mreža kulturnih centara i kustoskih kolektiva 90-ih godina 20. st ... 7
3. Reprezentacijska politika i kustoske prakse 90-ih god. 20. st. i ranih 2000-ih 8
4. SSCAN i transferi kustoskih praksi 9
4.1.Soroš realizam 11
5. *Balkan Baroque* Marine Abramović na 47. Venecijanskom bijenalu (1997.) 12
6. Izložba *Aspekte/Positionen: 50 jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949. – 1999.* (1999., 2000. i 2001.) 13
7. Izložba *After the wall: Art and culture in post-Communist Europe* (1999./2000.) 14
8. Kulturni sektor ranih 2000-tih 17
8.1. *Initial conference on reconstructing the cultural production in the Balkans* (1999.) 18
9. *Manifesta* 19
9.1. Izložba *Manifesta 3* (2000.) 20
9.2. *2000.+ ArtEast Collection* 22
10. Izložba *In search of Balkania* (2002.) 23
11. Izložba *Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan* (2003.) 28
12. Projekt *Balkan trilogy* (2003./2004.) 31
13. Izložba *The First Balkan Biennal: Cosmopolis 1: Microcosmos x Macrocosmos* (2004./2005.) 33
14. Odabrani primjeri kustoskih praksi na temu *Balkan Arta* 35
15. Kategorizacija kustoskih praksi na temu Balkana 1990-ih god. 20. st. i ranih 2000-ih ... 36
16. Konstrukt autentične balkanske Drugosti u kustoskim praksama i samoorijentalizacija. 38
17. Markacije *Balkan Arta:* retroavangarda i subverzivna umjetnička praksa 40
18. *Balkan Artist* / balkanski umjetnik / balkanska umjetnica 42
Zaključak 44
Summary, key words

Uvod

Sintagma *Balkan Art* pojavljuje se ranih 2000-ih godina kao posljedica akumuliranja grupnih izložbi suvremenih umjetničkih praksi iz zemalja bivše SFRJ i zemalja Istočnog bloka. Kao posljedica kulturne tranzicije, kolektivna internacionalna mobilizacija umjetnika počinje još 90-ih godina 20. st. za vrijeme osnivanja i aktivnog djelovanja SCCAN-a (*Soros Centre for Contemporary Art Network*) i regionalnih kulturnih mreža kao što je Culturelink. Uz internacionalne bijenale suvremene umjetnosti (*47. Venecijanski bijenale* i *Manifesta 3*), velik su utjecaj ostavile povijesno-revizionističke izložbe koje se bave rekonstrukcijama umjetničkih produkcija u Europi u razdoblju između Drugog svjetskog rata i pada Berlinskog zida, uz izložbe koje se zatim bave društveno-političkim utjecajima nakon 1989. godine. Izložbe povijesno-revizionističkog pristupa održane su 1999. i 2000. godine: grupna izložba *Aspekte/Positionen: 50 jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949. – 1999.* u Luxembourgu i putujuća grupna izložba *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* inicijalno održana u Stockholmu. U prvoj polovini 2000-ih godina organizirane su i izložbe čiji je fokus usmjeren na fenomen Balkana kao kulturno-povijesnoga i političkog entiteta: *Balkan Art Generator, In Search of Balkania, Blood and honey: The future's on Balkan, In the Gorges of Balkan, Balkan Biennale of Contemporary Art* i mnoge druge. Karakteristične postavke kustoske retorike uspostavljene prvo na povijesno-revizionističkim izložbama, a zatim produbljene i učvršćene na bijenalima suvremene umjetnosti, postale su označiteljima u prezentaciji *Balkan Arta*. Riječ je o novomedijskim, subverzivnim, konceptualnim i performativnim umjetničkim praksama koje se bave društvenim i političkim, povijesnim i suvremenim temama, osobnim pričama, granicama, migracijama i egzodusima, identitetom, popularnom kulturom, folklorom te suodonosom tradicionalnog i suvremenog u razdoblju tranzicije. Koncepti izložbi oblikovani su u okvirima tranzicijske kulturne politike koja nastaje u pregovorima između država koje apliciraju za članstvo u EU-u. Rezultat pregovora je osnivanje mnogobrojnih kulturnih centara u državama bivšeg Istočnog bloka koji djeluju po modelima kulturnih institucija prvog svijeta i EU-a te odgovaraju zadanim normama reprezentacije suvremene vizualne umjetnosti. Diplomski rad temelji se na analizi principa kustoske selekcije vodećih i gostujućih kustosa s posebnim fokusom na SCCA-Zagreb kao podružnicu internacionalne kulturne mreže, MSU kao institucionalni kulturni autoritet i WHW kolektiv kao nezavisnu kustosku praksu. Selekcija navedenih organizacija rezultirala je predstavljanjem umjetnika Gorgone, Grupe šestorice autora, nove umjetničke prakse i tzv. srednje generacije umjetnika, uz nekolicinu drugih subverzivnih umjetnika, na kojima se

ogledaju osnovne formulacije *Balkan Arta*. Riječ je o regionalnom kulturnom fenomenu koji je nastao pod utjecajem internacionalizacije regionalne umjetničke prakse 90-ih godina i postao dominantni oblikovni obrazac u kategoriji suvremene umjetničke produkcije. To nipošto ne znači potpuni preokret kulturno-reprezentacijske politike već njezinu inačicu, otvaranje niše, grupacije jednog tipa umjetnosti koja, u najširem smislu, kroz suvremene umjetničke prakse problematizira odnos lokalnoga i globalnog. Spomenuti fenomen u postmodernoj umjetnosti nije umjetnički pravac, pokret, niti grupacija, već rezultat kustoskih praksi u kontekstu tranzicije i procesa demokratizacije kulturne prezentacije. Samim time, u akademskom i formalnom diskursu pojam *Balkan Art* nije uvriježen niti formalno definiran, kao uostalom niti pojam Balkana kao geopolitičkog, povijesnog i kulturološkog konstrukta.

1. Balkan: etimologija

Prvo zabilježeno pojavljivanje riječi Balkan nalazi se u memorandumu koji potpisuje talijanski humanist i diplomat Filippo Buonaccorsi Callimaco u 15. stoljeću.[1] Memorandum se temelji na pismu koje u Vatikan šalje papin izaslanik Callimaco pri posjetu Bugarskoj. U njemu bilježi aktivnu uporabu riječi Balkan koja među lokalnim stanovništvom označava planinu. Vjerojatnije je da je danas poznata inačica preuzeta iz turske riječi *Balkhan*, odnosno „brdo".[2] Turskim osvajanjima širi se upotreba riječi na pripojenim područjima, ali i među europskim političkim izaslanicima i putopiscima koji su širili svoje dojmove o regiji u matičnim zemljama (German Salomon Schweigger kroz diplomatske misije između Svetog Rimskog Carstva Njemačke Narodnosti i Turske,[3] britanski putopisci John Morritt i Robert Walsh tijekom 17. i 18. stoljeća[4] te mnogi drugi). Literarni izvori upućuju na širu zastupljenost termina „Balkan" u političkim i kulturnim krugovima Europe između 16. i 19. stoljeća. Početkom 19. stoljeća njemački geograf August Zeune prvi se put koristi terminom „Balkanski poluotok" pri definiranju geografske cjeline koja se proteže od istarskog poluotoka do Crnog mora, odvojena od ostatka Europe planinskim lancem koji ih spaja.[5] Najveći utjecaj na širenje termina „Balkanski poluotok" vršio se u akademskim krugovima koji su omogućili usvajanje termina i time omogućili njegovo širenje u formalnom i neformalnom govoru.

Kulminacija korištenja pojma u javnoj sferi događa se 1912. godine kada počinju balkanski ratovi koji postaju oznaka identiteta Balkana, novo utjelovljenje barbarizma i vandalizma[6] te dobivaju vlastitu inačicu, a to je „balkanizacija" koja označava intrinzičnu fragmentaciju nekog političko-društvenog sustava. Pojam Balkan postao je negativna odrednica koja asocira na brutalnost i regresivni tradicionalizam. Posljedično, 1929. godine, njemački geograf Otto Maull predlaže zamjenu pojma Balkan pojmom S*ü*dosteuropa, odnosno jugoistočna Europa, kao „neutralnog, apolitičnog i neideološkog koncepta"[7] koji se stavlja u aktivnu upotrebu za vrijeme trajanja nacističkog režima[8] te se do danas koristi kao

[1] Todorova Maria, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press, 2009., 22.
[2] Isto, 24.
[3] Isto, 23.
[4] Isto, 25.
[5] Isto, 26.
[6] Pojmovi Barbarizma i Vandalizma nastali su u Europi prilikom prodora vaneuropskih naroda (Barbara i Vandala). Ti pojmovi zadržali su se u govoru i nakon propasti spomenutih naroda, a odnose se na „necivilizirano" ponašanje prožetu brutalnošću.
[7] Germaner Semra, Inankur Zeynep, *Orientalism and Turkey*, Istanbul: Turkish Cultural Service Foundation, 1989., 21.
[8] Todorova, 2009., 28.

klasifikator regije u diplomatskom formalnom govoru. Pojam Balkan nastavlja biti negativno atribuirana odrednica identiteta i iščezava iz javnog diskursa sve do 90-ih godina 20. st. Eskalacijom društveno-političkih tenzija tijekom Domovinskog rata u Hrvatskoj između 1991. i 1995. godine pa sve do sukoba u Makedoniji 2001. godine, naziv Balkan ponovno ulazi u javnu upotrebu, ali ovaj put gotovo isključivo u kulturološkim krugovima.

1.1 Balkan: doktrine i tumačenja tijekom 19., 20. i 21. stoljeća

Granice Balkana nikada nisu administrativno utvrđene niti pravno regulirane. Međutim, pojam Balkan korišten je u nekoliko vojno-političkih akcija (Balkanski ratovi 1912. i 1913. godine), regionalno-kooperativnih konsenzusa (Balkanski pakt u trajanju od 1934. do 1941. godine) i ideoloških vizija (Balkanska federacija koja se kao ideja javila 1983. godine, a zatim i u socijalističkim i komunističkim inačicama početkom 20. stoljeća, uz nerealiziranu viziju Balkanije na području današnjeg Kosova 1993. godine). Izuzev spomenutih primjera, pojam Balkan postoji isključivo kao kulturno-politički konstrukt. U tom kontekstu izdvaja se nekoliko pristupa tumačenju Balkana koji se javljaju kroz modernu povijest: geopolitički, orijentalizirajući, postkolonijalistički, kapitalistički i epistemološki.

Geopolitički pristup tumači Balkan kao šire granično područje između Europe i geografskog područja koje se nastavlja protezati prema istoku. Ovaj pristup bio je široko zastupljen tijekom 19. i 20. stoljeća te je prethodio ostalim pristupima. Osnovne teze temelje se na povijesnoj postavci koja definira regiju kao konfliktnu zonu između inherentno različitih društvenih i kulturoloških sustava od 4.st.pr.Kr. na dalje, kada se područjem Balkana protezala granica između Grčke i Trakije. Ona se ubrzo transformira u granično područje Rimske Republike i „izvaneuropskih“ naroda. Tijekom velike seobe naroda u 5.st., područje Balkana presijecaju granice između Istočnog i Zapadnog Rimskog Carstva te Huna na sjeveroistoku. U nadolazećim stoljećima Balkan ostaje granična zona između Franaka (kasnije Svetog Rimskog Carstva njemačke narodnosti) i Bizantskog Carstva do sredine 14. stoljeća. Na posljetku, do početka 20. stoljeća, Balkanom se proteže granica Austro-Ugarske Monarhije i Otomanskog Carstva. Balkan se razvijao kao mjesto susreta (ali i suživota) latinizma i barbarizma, kršćanstva i poganstva, rimokatolika i grkokatolika, kršćanstva i islama, a time latiničnog i ćiriličnog pisma. Iz te perspektive, Balkan je dodirna točka političkih sila centralne Europe i zemalja s kojima dijele istočnu granicu. Predstavljanje

Balkana kroz prizmu povijesnog susreta dominantnih kultura karakteristično je za geopolitički pristup u definiranju Balkana koje je i danas prisutno u određenim povijesnim presjecima.

Uz geopolitički pristup, tijekom 19. i 20. stoljeća, usporedno se razvijao i specifični orijentalizirajući narativ o Balkanu. U ovom slučaju nije riječ o klasičnoj formi orijentalizacije u kojoj se ističe aspekt mistike, legendi i egzotike, već o jedinstvenom konstruktu zasnovanom na povijesnim mijenama i stereotipima koji su se akumulirali s vremenom. U kompleksnom sustavu arhetipiziranja Balkana izdvajaju se dva dominantna pristupa: romantizacija i brutalizacija. Romantizacija se temelji na mistifikaciji Balkana kao zemlje na putu do „dalekog istoka" u kojoj vladaju nepoznati, poganski običaji i društvena klima različita od one u Europi. Brutalizacija se odnosi na bestijalnost, ratna razaranja, kaotičnost, nestabilnost regije, ali i na temperament, krutost stavova kao posljedicu tradicionalizma. Edith Durham, engleska spisateljica i antropologinja, ujedinjuje ta dva pojma: „the Balkans were an opera bouffe written in Blood."[9] Sintetiziranjem navedenih pojmova nastaje sintagma, odnosno pristup, romantiziranja brutalnoga. Dualnost kontradiktornih pojmova je ono što ostaje trajni označitelj regije kao posebna kategorija orijentalizma (koji također, ali u manjoj mjeri, podliježu romantizaciji brutalnoga. U tom se slučaju kulturološki simboli iz imagološkog repertoara jednostavno zamjenjuju, a formulacija ostaje ista). Maria Todorova svoj uvod u sklopu vrlo opsežnog i detaljnog osvrta zaključuje ovim riječima: „Balkan je polurazvijen, polucivilizirana, polukolonijaliziran, poluorijentalan"[10], pri tom se referirajući na sliku balkanske regije konstruiranu u akademskim i kulturnim krugovima srednje Europe.

Devedesetih godina dvadesetog stoljeća javlja se reakcija na ranije konstruirane narative o Balkanu. U tranzicijskom periodu javlja se potreba za rekonstrukcijom prikazivanja i promišljanja Balkana kao kulturološkog pitanja, a nova teorija svoje je utemeljenje pronašla u retorici postkolonijalizma**.** Taj pristup zasniva se na kritičkom sagledavanju „zapadnjačkog" tumačenja svijeta u kojem se prema Balkanu odnosi kao prema „drugom". Drugost se može definirati kao stav, narativ i retorika koja se koristila pri integraciji zemalja trećeg svijeta u imaginarij središnje Europe, a posljedično se primjenjivala i u kustoskim praksama početkom 21. stoljeća. Pristup se u kulturnim krugovima primjenjivao sa zadatkom integracije i predstavljanja balkanskih zemalja u Europi pa je tako i narativ koji je dolazio s Balkana postao podložan definiranju sebe kao „drugoga". Mnogi kustosi nehotično su prisvajali retoriku postkolonijalizma pri predstavljanju lokalnih umjetnika. S druge strane, retorika

[9] Isto, 15.
[10] Isto, 16.

postkolonijalizma ima jedan značajniji prigovor, a to je „pogled izvana“, odnosno eurocentrično tumačenje izvaneuropskih i graničnih područja. Upravo pod utjecajem postkolonijalističke retorike, kustosi su pozivani kao ravnopravni sudionici i sukreatori izložbenih programa koji predstavljaju umjetnike s područja Balkana.

Početkom devedesetih godina istovremeno dolazi do jačanja novih doktrina pod utjecajem društvene tranzicije. Na retoriku postkolonijalizma u tom se procesu nadovezuje i druga, ljevičarska teorija o Balkanu kao prostoru kapitalističke ekspanzije[11] koji u procesu ekonomske tranzicije počinje razmjenjivati dobra s državama današnje Europske unije. Ovaj pristup naglašava submisivan položaj regije u odnosu na države članice EU-a. Utjecaj centara moći nije se zadržao samo na materijalnoj razmjeni, već i na razini transfera kulturnih praksi. U tom kontekstu možemo govoriti o subordinaciji regije u odnosu na europske kulturne centre, odnosno o procesu kulturne hegemonije. Riječ je o naglašavanju utjecaja europskih kulturnih centara na reprezentacijsku politiku hrvatskih i ostalih regionalnih kulturnih insitutcija. U tom su kontekstu reprezentacijske politike zemalja Balkana (odnosno dijela zemalja bivšeg Istočnog bloka) postale podložne matrici europskih kulturnih središta.

Početkom 2000-ih, kao reakcija na postkolonijalističku dijalektiku, formira se epistemološki pristup koji predstavlja novu paradigmu razumijevanja kulturnih pojava u regiji, autonomnu i neovisnu od zapadnjačkih modela.[12] Potaknuta prezasićenošću spomenutim pristupima, zahtijeva utemeljenje nove paradigme koja svjesno odbacuje oznake identiteta koji počivaju na srednjoeuropskim teorijama. Epistemološka dijalektika zahtijeva intrinzični, auto-didaktički i samodefinirajući pristup. Ovaj se pristup reflektirao na kustoske prakse u regiji koje se bave svojevrsnim „revizionizmom revizionizma“ u nastojanju kreiranja autentičnog pristupa kolektivnom balkanskom kulturnom identitetu.

Metoda ovoga rada temelji se na proučavanju odnosa političkih i ideoloških mijena koje su u suodnosu utjecale na kreiranje kustoske retorike 90-ih godina 20. st. i ranih 2000-ih godina. Odbacivanje stare i usvajanje nove paradigme dominantna je odrednica društava u tranziciji, što se dakako odrazilo i na kustoske prakse. Tim se pristupom nastoji objektivno proučiti povijesni razvoj javnoga i akademskog diskursa na temu Balkana i njihov utjecaj na reprezentacijsku kulturnu politiku i kustosku praksu na prijelomu tisućljeća.

[11] Alagjozovski Robert, Borčić Barbara, Jurman Urška, »Uvod«, u: *Plarforma SCCA*, br. 4, Ljubljana: SCCA Zavod za sodobno umetnost, 2005., 7.
[12] Isto, 7.

2. Tranzicija, stvaranje mreža kulturnih centara i kustoskih kolektiva 90-ih godina 20. st.

Nakon pada Berlinskog zida 1989. godine došlo je do ekonomske, političke, društvene i kulturne tranzicije u državama bivšeg Istočnog bloka. Iako SFRJ nije formalno pripadala Istočnom bloku, njezina dezintegracija tijekom ranih 90-ih godina 20. st. uzrokovala je konačni pad socijalizma u istočnoj Europi što se sveobuhvatno naziva razdobljem tranzicije.

Tranzicija se javlja kao posljedica promjene političkoga i ekonomskog poretka. U kontekstu istočne Europe, tranzicija se odnosi na države koje nakon 1989. godine usvajaju demokratski politički okvir i otvaraju svoja tržišta ostatku Europe i svijeta. Političke mijene odnosile su se na kompleksan skup pravnih postupaka na državnoj i međunarodnoj razini koje su omogućavale državama u tranziciji uspostavljanje novih ekonomskih odnosa. Tijekom 90-ih godina 20. st., a intenzivnije nakon 2000-ih, održane su brojne konferencije koje su okupljale predstavnike članica EU-a i *Associating Countries* (država koje planiraju aplicirati za članstvo u EU-u). Rezultati konferencija bili su sporazumi i dekreti koji su se bavili čitavim nizom pitanja: od pravno-gospodarskih do ideoloških, vrijednosnih i kulturnih. Jedan je od najznačajnijih potpisanih dokumenata *Stability Pact for Southeastern Europe* iz 1999. godine kojim se uređuju trgovinski i društveno-pravni odnosi, a čiji je model oblikovan u skladu s odredbama Ugovora iz Maastrichta, temeljnoga dokumenta država članica EU-a. Tranzicija je istodobno provođena i poticana iznutra od strane pravnih tijela zemlja u tranziciji koja su regulativama i zakonima oblikovala kulturnu politiku. U priopćenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske iz 1996. godine ističe se nekoliko ciljeva među kojima je i rekreiranje reprezentativne slike nacionalnoga kulturnog identiteta (festivali, hrvatski dizajn, publikacije na stranim jezicima) i povijesti (spektakularizacija povijesnih tema kroz npr. inscenaciju povijesnih bitki u Hrvatskoj).[13] Kulturna tranzicija uvelike je obilježena isticanjem tzv. „srednje generacije“ umjetnika koji se profiliraju tijekom 90-ih godina 20. st.

Kulturni sektor u Hrvatskoj, ali i regiji i sam biva zahvaćen društvenom promjenom. Veliku ulogu u procesu kulturne tranzicije odigrala su u prvom redu državna tijela: Ministarstvo kulture, Institut za razvoj i međunarodne odnose i Muzej suvremene umjetnosti Zagreb. Sekundarnu ulogu u kulturnoj tranziciji imali su novoosnovani kulturni centri, mreže i kustoski kolektivi koji se priključuju procesu kulturne mijene. Prvi korak u pokretanju međunarodne kulturne suradnje u Hrvatskoj poduzeo je Institut za razvoj i međunarodne odnose sa središtem u Zagrebu koji je ubrzo nakon osnutka postao dijelom međunarodne mreže za kulturni razvoj pod nazivom Culturelink. Već u ranoj fazi tranzicijske kulturne

[13] Paraf. http://www.culturelink.org/culpol/hr.html (posjećeno: 19.2.2021.)

politike, u Zagrebu se uspostavlja podružnica SCCAN-a (*Soros Contemporary Art Network*) pod nazivom SCCA-Zagreb (*Soros Centre for Contemporary Art Zagreb*). Početkom 2000-ih osnivaju se prvi kustoski kolektivi kao što su WHW kolektiv (osnovan 1999. godine), BadCO (osnovan 2000. godine) i BLOK (osnovan 2001. godine) uz nekolicinu drugih. Tih godina dolazi do velikoga vala umjetničkih izložbi koje se bave temom Balkana te su upravo navedeni kustoski kolektivi ponajviše doprinijeli razvoju zadanog narativa kroz selekcije umjetnika i prateće tekstove u katalozima. Njihova je uloga tumačena u kontekstu kulturne tranzicije i integracije, rekreiranja kulturnih politika, aproprijacije i učvršćivanja neoliberalnih vrijedosti. Imali su bitnu ulogu reprezentacije lokalnih i regionalnih umjetnika kroz sudjelovanje u međunarodnim kulturnim mrežama, započinjali inicijative i multinacionalne projekte. Osnivali su udruženja s ciljem povezivanja i osnaživanja komunikacijskih kanala, ali i kolektivnoga predstavljanja (uvjetno rečeno) istočnoeuropskih, odnosno balkanskih država u državama srednje i zapadne Europe.

3. Reprezentacijska politika i kustoske prakse 90-ih godina 20. st. i ranih 2000-ih

Jedna od zadaća kulturnoga sektora bila je i reprezentacijska politika. Ona postaje bitnim segmentom kulturne tranzicije koja se razvija u dijalogu s kulturnim središtima srednje Europe, a očitovala se u izložbama internacionalnog karaktera. Sam format izložbe može se smatrati diskurzivnom praksom,[14] jer je ona u svojoj biti produkt kolaboracije kulturnih institucija kao aparata moći i novonastalih perifernih sudionika. U suradnji između kulturnih centara (koji imaju dominantnu ulogu u oblikovanju diskursa) i periferija umjetničkih zbivanja, nameću se određeni principi, ali i otvaraju pitanja reprezentacijske politike. Vodeći kustosi zadaju tematski okvir, a gostujući izlagači pozvani su predstaviti se vlastitim konceptima koji odgovaraju temi. Princip selekcije vodećih kustosa sa sobom povlači niz izazova: pitanje konzervacije (odlučivanje o tome na što je važno podsjetiti se, a što bi trebalo isključiti), memorijalizacije (odlučivanje o formi onoga na što treba podsjetiti i pod kojim uvjetima), reaktivacije (odlučivanje o tome koji elementi kulture zaslužuju da ih se ponovo uspostavi i kako ih treba aktualizirati) i aproprijacije određenih umjetničkih djela.[15] Selekcija odražava ideologiju, stav, strukturu vrijednosti i kontekstualizaciju radova. Uloga je kustosa rekreiranje povijesnoga narativa, a samim time i rekontekstualiziranje umjetničkih fenomena.

[14] Nae Cristian, »Retorika izložbene postave: kustoska praksa kao povijest umjetnosti u postkomunističkoj Europi«, u: *Život umjetnosti,* br. 93, (ur.) Kolešnik Ljiljana, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., 56.
[15] Isto, 56.

Mnogi radovi koji se izlažu na grupnim izložbama Balkan arta u središnjoj Europi inicijalno su nastali van konteksta Balkanske umjetnosti, u potpuno drugim uvjetima i s potpuno različitom svrhom. Kustoske prakse na području srednje i istočne Europe mogu se smatrati kulturnim gestama na politički obojenoj scenografiji, uspostavljene s ciljem participacije ali i decentralizacije povijesno-umjetničkog diskursa, istodobno težeći prema vlastitom osnaženju.[16] Reprezentacijska politika 90-ih godina pristupa kulturi kroz dijalektičku normu ranoga neoliberalizma gdje kultura nije isključivo dio nacionalnoga identiteta i baštine, kao što su to ranije nalagali konstrukti kulturnih politika 19. stoljeća, već je višeslojna riznica društvenih načina, vjerovanja, vrijednosti, odnosa ili kolektivnih sjećanja koji se ne mogu svesti na puki etnicitet ili geografsku odrednicu.[17]

Jedan od razloga kulturnoga objedinjavanja zemalja Balkana je pokušaj normalizacije regionalne kooperacije nakon političke dezintegracije. Naziv Balkan bio je pogodan zbog učestalog i dugotrajnog korištenja u neformalnom diskursu te je postao autoironičan naziv za sve ono „necivilizirano“ i „neeuropsko“ što povezuje države Balkana. Predstavljanje Balkana u Europi istodobno znači i rekreiranje identiteta kroz kulturnu aproprijaciju tradicija, društvenoga života i neutralizaciju predrasuda. Upravo anomalija objedinjavanja „balkanskih zemalja“ netom nakon dezintegracije čini korpus ovog rada, nastojeći predstaviti novonastale izložbene koncepte koji su na različite načine preispitivali, ali istodobno i kreirali narativ o balkanskom identitetu. U većini kustoskih koncepata Balkan nije predstavljen kao diverzna regija sa lokalnim karakteristikama, već kao kolektivni kulturološki konstrukt.[18]

4. SSCAN i transferi kustoskih praksi

Bitnu ulogu u procesu kulturne tranzicije imali su Soroš Centri za Suvremenu Umjetnost (SCCA). Riječ je o podružnicama te organizacije koje su osnivane u državama bivšega Istočnog bloka s ciljem dokumentacije suvremene umjetničke scene, razmjene znanja i informacija, obrazovanja te olakšavanja procesa integracije u zapadno umjetničko tržište.

Preduvjeti za razvoj SCCA-a počeli su se akumulirati nekoliko godina prije pada Berlinskog zida. George Soros, američki biznismen mađarskog podrijetla, 1984. godine

[16] Isto, 53.
[17] Paraf. Milohnić Aldo, Švob-Đokić Nada, *Cultural Identity Politics in the (Post-) Transitional Societies*, Zagreb: Institute for International Relations, 2011., 4.
[18] Asavei Marina Alina, »Beyond blood and honey: re-imagining the Balkans through travelling exhibitions«, u: (ur.) Raia Zaimova, *Etudes balkaniques* LIV/4, Sofia: Institut d'Etudes balkaniques & Centre de Thracologie, 2018., 711.

utemeljuje podružnicu *Popperian Open Art Society* (POAS) u Mađarskoj. POAS je ekonomsko-kulturna organizacija koja se zalagala za širenje liberalne demokratizacije u državama bivšeg Istočnog bloka. Vlada Republike Mađarske odobrava rad centara kako bi (između ostalog) stabilizirala domaću valutu omogućavajući upliv dolara koji ujedno pridonosi gospodarskoj stabilizaciji.[19] Legaliziranjem uvoza inozemnih pravnih tijela (kulturnih centara) dopušta se i uvoz nove kulturne politike. Proces kulturne hegemonije (u ovom slučaju djelomično kontroliranoga upliva neoliberalne ideologije koja će postati dominantna kulturna odrednica nadolazećega razdoblja zemalja u tranziciji) traje od 1985. do 1988. godine. Uloga SCCA-a u kulturnoj hegemoniji Mađarske počinje kada se u sklopu fondacije POAS-a osniva *Fine Art Documentation Center* kojeg vodi *Advisory board*, a čine ga 5 mađarskih i 5 inozemnih stručnjaka.[20] Jedna od zadaća savjetodavnog odbora bila je i usustavljivanje načina prikupljanja, arhiviranja i distribuiranja podataka o suvremenoj umjetničkoj sceni u Mađarskoj. Model prikupljanja oblikovan je po direktnom uzoru na arhiv *Washington's National Gallery* prateći zadani redoslijed umjetničkog portfolija: biografija, sažet popis radova, povijest galerijskoga izlaganja te dijapozitiv u boji.[21] Proces prikupljanja podataka nadgledao je Henry Milton, zaposlenik NGW-a.[22] Sistematizacija podataka o jugoistočno europskoj kulturnoj sceni omogućila je direktnu implementaciju budimpeštanskih portfolija u inozemne arhive pod vodstvom američkih kustosa. Inozemni kustosi razmjenom su dobivali osnovne informacije o suvremenoj umjetničkoj sceni u Mađarskoj.

Isti model prenesen je na novoosnovane SCCA centre netom nakon uspostave *Fine Art Documentation Centera*. Prvi SCCA osnovan je u Budimpešti 1989. godine, a proces uspostave SCCA-a na području bivše Jugoslavije započeo je 17. lipnja 1991. u Beogradu, storniran je ratom, a zatim nastavljen 1992. godine. Dezintegracijom Jugoslavije, prvi centri na tom području osnovani su 1992. godine u Hrvatskoj i Sloveniji, zatim Makedoniji i BiH početkom 1993. godine.[23] Do 1993. godine osnovano je ukupno 20 SCCA centara u glavnim gradovima država bivšeg Istočnog bloka koji su inicijalno bili povezani u zajedničku mrežu pod nazivom *Soros Center for Contemporary Art Network* (SCCAN). Centri su u svojim početcima imali ulogu dokumentiranja lokalnih umjetničkih scena, financiranja umjetničkih

[19] Nagy Kristof, »From fringe interest to hegemony: The emergence of the Soros network in Eastern Europe«, u: *Globalizing East European Art Histories: Past and present*, (ur.) Hock Beata, Alas Anu, New York: Routledge Research in Art History, 2018., 53.
[20] Isto, 54.
[21] Isto, 55.
[22] Isto, 55.
[23] Soros George, »Introduction«, u: Chuck Sudetic, *Building open society in the western Balkans: 1991. – 2011.*, New York: Open Society Foundations, 2011., 7.

projekata i emancipacije lokalne umjetnosti na internacionalnoj sceni.[24] Centri su međusobno surađivali i razmjenjivali portfolije čime se stvorila mreža suvremenih centara, a s njom i ujednačeni arhivi suvremene umjetničke produkcije balkanskih zemalja.

S vremenom se centri povezuju u financijske, komunikacijske, izlagačke, promotivne i obrazovne mreže, riječima Miška Šuvakovića, „u premošćenju između Istoka u tranziciji i Zapada u globalizaciji.“[25] Kulturni djelatnici SCCAN-a okupljali su se na edukacijama u budimpeštanskom SCCA-u s ciljem transfera kustoskih praksi, a svaki SCCA dobio je isti primjerak priručnika.[26] Jedna od funkcija SCCAN-a bila je dostavljanje umjetničkih portfolija (tzv. *Artist's files*) kustosima velikih svjetskih izložbi u svrhu uključivanja vanjskih kustosa i umjetnika u selekciju i predstavljanje. Naručivani su i kustoski tekstovi, tzv. *comprehensive documentation*. Jedna od uloga kustosa bila je i preraspodjela financijskih sredstava, odnosno „grantova“ lokalnim umjetnicima, koji su raspoređivani na rezidencijalne programe, umjetničke projekte, itd. U konačnici, organizirale su se i godišnje izložbe SCCA-a koje su predstavljale presjeke umjetničke i kustoske produkcije u prethodnoj godini.[27]

4.1 Soroš realizam

Proučavajući kriterije odabira umjetnika i radova za programe SCCA-a, Miško Šuvaković skovao je termin „*soroš realizam*“ koji se odnosi na umjetničke radove koji imaju zadanu funkciju, sudjeluju u reprezentacijskoj politici (odnos predočavanja prema konkretnoj realnosti društva i kulture) i zastupaju pozitivni društveni projekt emancipacije kroz umjetničko djelo.[28] U tu kategorizaciju ulazi i sljedeća morfologija: novi mediji (transnacionalno) + lokalne (regionalne) teme = predstava od brisanih tragova kulture[29], u ovom slučaju konstrukta balkanske kulture. *Soroš realizam* bio je pokretački trenutak neizbježne društvene, a posljedično i kulturne reforme na području Balkana. To je podrazumijevalo direktnu intervenciju u postojeći kulturni sustav na način da se kroz jasno definirane kriterije odabira i reprezentacijsku politiku izdvoje oni umjetnički fenomeni koji su svojim medijem, idejom, namjerom i formom promicali neoliberalnu ideologiju u ulozi predstavnika države ili regije u tranziciji. Navedene stavke čine osnovne odrednice *Balkan*

[24] Šuvaković Miško, *Konceptualna umetnost,* Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., 811.
[25] Isto, 811.
[26] Navedeno prema podatcima iz razgovora autorice s Jankom Vukmir 2.2.2021.
[27] Navedeno prema podatcima iz razgovora autorice s Jankom Vukmir 2.2.2021.
[28] Paraf. Šuvaković, 2007., 812.
[29] Isto, 812.

Arta, fenomena koji nastaje početkom 2000-ih, naslanjajući se na selekciju i princip djelovanja SCCA-a.

5. *Balkan Baroque* Marine Abramović na 47. Venecijanskom bijenalu (1997.)

Interes javnosti za umjetnost s Balkana naglo je porastao nakon performansa Marine Abramović pod nazivom *Balkan Baroque* na 47. Venecijanskom bijenalu održanom 1997. godine.[30] Zlatni lav, najviše priznanje na Venecijanskom bijenalu, pripalo je performansu *Balkan Baroque*. Taj događaj utjecao je na jačanje interesa kulturnih institucija za temu Balkana u nadolazećem razdoblju.

Te je godine za kustosa jugoslavenskog paviljona odabran Petar Ćuković, ravnatelj Narodnog muzeja Crne Gore u Cetinju, koji poziva Marinu Abramović da nastupi kao predstavnica Jugoslavije.[31] Međutim, reakcija javnosti bila je polarizirana. Tadašnji ministar kulture vlade Crne Gore Goran Rakočević izjavio je da „Marina Abramović, kao najslavnija imigrantkinja zapadne Europe, ne može reflektirati autentičnu crnogorsku umjetnost oslobođenu kompleksa inferiornosti.“[32] Stoga je na njezino mjesto postavljen Vojo Stanić, crnogorski pejzažist. Germano Celant, selektor Venecijanskog bijenala te je godine intervenirao pozvavši Marinu Abramović da u suterenu talijanskog paviljona izvede performans *Balkan Baroque*. Umjetnica je sjela među 1.500 komada neočišćenih goveđih kostiju, uzela metalnu četku i pokušavala vodom očistiti kosti od tragova krvi. Performans je trajao četiri dana, a s obzirom na ljetnu vrućinu, ubrzo je uslijed fermentiranja talijanski paviljon zaudarao na trulo meso. U pozadini su se nalazile tri video projekcije: jedna s prikazom Marinina oca, druga majke, a između njih snimka autorice koja opisuje način na koji na Balkanu ubijaju štakore (na temelju intervjua sa susjedom koji se u Beogradu bavi deratizacijom), a zatim pleše s crvenim rupcem u rukama. Performans se direktno referirao na ratnu tragediju koja je u tom trenutku još uvijek trajala na području BIH. Rad je interpretiran kao prefiguracija nemogućnosti ispiranja tragova ratnih zločina. Marina Abramović izlagala je izvan matičnoga paviljona kao imigrantkinja što je radu dalo dimenziju utemeljenu u stvarnom životu.

---

[30] Asavei, 2018., 708.
[31] Pejić Bojana, »Balkan for Beginners«, u: (ur.) Hoptman Laura, Pospiszyl Tomaš, *Primary documents: a Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: MoMA, 2002., 327.
[32] http://www.shinyawatanabe.net/nationstate/thesis5.htm (posjećeno: 19.2.2021.)

Venecijanski bijenale kao globalna kulturna manifestacija s jednom od najdužih tradicija odigrao je veliku ulogu u kasnijoj reprezentaciji zemalja Balkana u svijetu. Tema rata, ratne brutalnosti, krvi i narodnih pjesama, dugo je ostala sastavnim dijelom *Balkan Arta* u nastajanju.

6. Izložba *Aspekte/Positionen: 50 jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949. – 1999.* (1999., 2000. i 2001.)

Prvi pokušaj povijesnog revizionizma kroz galerijsko-izložbene manifestacije realiziran je kroz putujuću izložbu *Aspekte/Positionen: 50 jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*. Izložba je organizirana u suradnji Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (glavni kustos bio je tadašnji direktor Ludwig Museuma u Beču Lóránd Hegy), voditelja SCCA centara (Branka Stipančić, voditeljica SCCA-Zagreb, Nebojša Vilić, voditelj SCCA-Skopje), kustosa iz vodećih kulturnih institucija u gradovima bivše Jugoslavije (Igor Zabel, kustos Moderne galerije u Ljubljani, Petar Ćuković, ravnatelj Narodnog muzeja Crne Gore u Cetinju, Meliha Husedžinović, voditeljica Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine) i jednom vanjskom suradnicom (Bojana Pejić). Održano je ukupno pet izložbi: u Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig u Beču 1999. godine, zatim u Ludwig Museum Budapest i u Fundació Miró u Barceloni 2000. godine te 2001. godine u City Gallery Southampton i u *Národní galerie* u Pragu. Organizatori izložbe imali su iskustva u koncipiranju izložbi umjetnika iz regije: Lóránd Hegyi, vodeći kustos još 1998. organizira izložbu *Sensitives: Contemporary Art from Central Europe* u European Academy of Arts u Londonu.

Cilj ove izložbe bio je preispitivanje i rekreiranje povijesnog narativa kroz predstavljanje odabranih umjetničkih pojava zadanoga razdoblja. Kustoski koncept izdvaja fenomene koji „rezultiraju produkcijom fascinantne umjetnosti koja procesualno transcendira ustaljene kategorije zapadne i istočne umjetnosti,“[33] i predstavljaju umjetničke radove koji u sebi imaju elemente jednoga i drugoga. U predgovoru kataloga definirane su osnovne postavke: „zadatak je predstaviti umjetnike koji su, zahvaćeni političkom promjenom, odlučili ciljano ispraviti generalizirani pogled na situaciju.“[34] Izdvajaju se subverzivne umjetničke pojave s nastojanjem kreiranja posebne umjetničke kategorije lokalizirane subverzije, što ostaje bitna odrednica kasnijega definiranja *Balkan Arta* kao umjetničkoga fenomena između Istoka i Zapada.

[33] Hegyi Lorand, *Aspekte/positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1944.-1999.*, katalog izložbe (2000. – 2001.), putujuća izložba: Beč, Budimplešta, Barcelona, Southampton, Prag, 2001./2002., 6.
[34] Isto, 6.

Od hrvatskih autora izlažu članovi kolektiva Gorgona i Grupe šestorice autora, s kasnije izdvojenim Julijem Kniferom i Dimitrijem Bašićevićem Mangelosom (članovima Gorgone) te Mladenom Stilinovićem (članom Grupe šestorice autora). Odabrani su pojedini predstavnici Novih tendencija (Vlado Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec) i predstavnici Nove umjetničke prakse (Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Sanja Iveković).

7. Izložba *After the wall: Art and culture in post-Communist Europe* (1999./2000.)

Druga bitna kulturna manifestacija trajala je od 16.9.1999. do 16.1.2000. godine i temeljila se na povijesnom revizionizmu kulturnih i društvenih zbivanja prethodnoga desetljeća. Program *After the wall: Art and culture in post-Communist Europe* zamišljen je kao istraživački projekt koji je rezultirao trima sastavnicama: izložbom, publikacijom i simpozijem.[35] Izložba je održana 2000. godine u Moderna Museet u Stockholmu koji je ujedno i glavni organizator uz kulturne institucije i SCCA centre iz gostujućih zemalja.[36] Moderna Museet u Stockholmu još je krajem 1997. bilo mjesto susreta predavača i sudionika na konferenciji pod nazivom *Talking on the Wall: The East-West Divide in Contemporary European Culture*.[37] Izložba je ugostila niz izlagača iz zemalja bivšeg Istočnog bloka, od Rusije do Slovenije.[38]

Glavna kustosica izložbe, Bojana Pejić, navodi kako je izvorni naslov izložbe trebao glasiti: *Art, film, photography and music from former Soviet Union, the 'Iron Curtain' countries and the Balkan Peninsula 1989 – 1999*.[39] Navedene geografske cjeline ipak su u konačnici objedinjene pod sintagmom *post-Communist Europe*. Ondašnji ravnatelj Moderna Museeta, David Elliot, u tekstu kataloga navodi: „u 22 zemlje koje smo posjetili, komunizam je ideologija asocirana s prošlošću i samim time smatrana irelevantnom, ako ne i sramotnom, za sadašnjost i budućnost.“[40] Time se povijesni revizionizam svodi na negaciju pozitivnih asocijacija vezanih za komunistički režim, ali istodobno i afirmaciju post-sustava kroz usvajanje termina postkomunizma kao zajedničke odrednice okupljenih država izlagača.

---

[35] Isto, 6.
[36] Isto, 12.
[37] Vanderlinden Barbara, Filipović Elena, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2005., 32.
[38] Paraf. Pejić, Elliot, 2000., 334.
[39] Pejić Bojana, »The dialectics of normality«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., 16.
[40] Elliot David, »Foreword«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., 11.

Izložba je podijeljena na četiri neoliberalno orijentirane tematske cjeline: *Social sculpture, Re-inventing the past, Questioning subjectivity* i *Gender scapes*. Odabrane teme reflektiraju aktualna politička i društvena pitanja zemalja prvog svijeta koja počivaju na temeljima liberalizma: preispitivanje i oblikovanje liberalnog kolektivnog identiteta u procesu odbacivanja radikalnih nacionalizama, sloboda govora, preispitivanja religije i drugih sastavnica kolektivnog identiteta kao i težnja jednakosti među spolovima. Navedene teme čine retorički okvir koji postaje norma kustoske selekcije i tumačenja radova u tekstovima kataloga. Odabrani su radovi koji odgovaraju zadanim tematskim cjelinama, a predstavljeni su kao nositelji neoliberalnih stavova u okruženju koje bi takvo tek trebalo postati. Sukladno usvajanju nove retorike, forma radova je uglavnom novomedijska kako bi se naglasilo ravnopravno sudjelovanje u globalnim mijenama. Umjetnici koji predstavljaju Hrvatsku su dionici Nove umjetničke prakse (Sanja Iveković, Mladen Stilinović i Dalibor Martinis) uz Slavena Tolja, Hrvoja Horvatića i grupu Weekend art (Aleksandar Ilić, Ivana Keser, Tomislav Gotovac) te Ivanu Jelavić. Većina tih autora uglavnom djeluje primjenjujući društveno-političku kritiku radi čega su i teme izloženih radova političke (Stilinovićeva *Eksploatacija mrtvih*, Toljeva imitacija hrvatske zastave iz 1992. pod nazivom *Untitled* itd.). S jedne strane nalaze se društveno i politički angažirani radovi, ali ono što ponajviše rezonira neoliberalnim idejama i otkriva moment želje za integracijom u suvremeni ideološki narativ su kustoski tekstovi koji prate radove.

Sylvia Paskin opisuje temeljne principe rada Brede Beban i Hrvoja Horvatića. U predstavljanju njihova umjetničkog pristupa istaknuto je da su radovi zasnovani na bizantskom slikarstvu i sofisticiranim filozofskim sustavima.[41] Prva stavka obilježava istočnjački religijski tradicionalizam, a druga njegov antonim, „sofisticirane filozofske sustave“, kao osovinu moderne zapadnjačke dijalektike. Rezultat toga je novi umjetnički fenomen u mediju filma koji apsorbira dvije kulture i kritički ih istražuje u duhu postmodernog eklekticizma. Kada govorimo o stereotipima vezanim za Balkana, ističu se dva podrijetla – Otomansko i Bizantsko.[42] Upravo će navedeni pristupi biti karakteristični za narativ o *Balkan Artu*.

Nada Beroš predstavlja Dalibora Martinisa kao internacionalnoga umjetnika koji „odbacuje tradicionalne medije i prihvaća novomedijske prakse, prvenstveno video i

[41] Paskin Sylvia, »Breda Beban, Hrvoje Horvatić« u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., 13.
[42] Todorova, 2009.,str 12.

eksperimenlnu televizijsku, neinstitucijsku prezentaciju i performans.“[43] Kasnije u tekstu javlja se problematični moment samoorijentalizacije opisom Martinisovih radova kroz „naglašavanje elementa apsurda, zvjerstva/sodomije i iracionalnog intenziteta.“[44] Takvi (svjesno ili nesvjesno izneseni) opisi imaju podrijetlo u stereotipnim narativima o Balkanu 19. stoljeća. Kraj teksta upotpunjen je rečenicom: „rat je iznjedrio neke od najefektnijih radova.“[45] Iako se Balkan kao geografska odrednica ne spominje u tekstu, sve upućuje na njegovanje stereotipa o kojima je riječ bila u ranijim poglavljima ovoga rada (romantizacija brutalnoga).

Drugi tekst iste autorice posvećen je umjetničkom kolektivu Weekend art. Fokus ovoga teksta je na povijesti rada grupe te naglašavanju suvremenih metoda kojima se koriste u društvenoj kritici: „Rad raste u društvenu kritiku, a sadrži elemente akcionizma, body arta, land arta, post-konceptualne umjetnosti, mail-arta… Kao moderni Gesamtkunstwerk.“ Riječ je dakle o nešto objektivnijem predstavljanju društveno angažiranog rada i njegovom svrstavanju među postmoderne umjetničke pokrete.

O radu *Eksploatacja mrtvih* autora Mladena Stilinovića piše Branka Stipančić. Ističući njegovo djelovanje na internacionalnoj sceni, opisuje ga kao suvremenoga multimedijalnog umjetnika koji proučava „jezik politike i njegov utjecaj na umjetnički i svakodnevni prostor.“[46] Tekst je zasnovan na traženju sličnosti sa suvremenim europskim umjetničkim strujama i pristupima s naglaskom na subverzivnost i radikalnost. Političnost rada i dalje ostaje centralna tema i naglašava se distancirano kritiziranje komunizma: „on dekodira vizualne i verbalne stereotipe, pokušavajući ih odvojiti od političkih i ideoloških konotacija vezanih za komunistička vremena.“[47]

Tekst Janke Vukmir o radu *Untitled* Slavena Tolja razlikuje se od ostalih po tome što je pisan slobodnim stilom oblikovanim u strofe. Ova vrlo neobična i pomalo konceptualna forma teksta na neki način i sama utjelovljuje ono o čemu govori: „Njegov je rad hermetičan i intiman, ali globalno razumljiv. Poetičan je i političan. Bavi se lokalnim, urbanim, prigradskim, kriminalnim, dosadnim, slučajnim, svakodnevnim,. (…). Bez predrasuda. Otvoren, ali kritizira.“ Sam tekst odudara od literarne norme, kako strukturno tako i gramatički, što ga čini adekvatnom formulacijom u opisu rada koji se i sam u vizualnom smislu bavi preispitivanjem norme.

U kontekstu kustoskog koncepta, mnogi radovi i opisi podliježu specifičnoj vrsti narativa koji se zasniva na nekoliko čimbenika: formi, temi i pristupu umjetničkom radu. Izloženi su gotovo

---

[43] Beroš Nada, »Martinis Dalibor«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Bojana Pejić, David Elliot, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., 135.
[44] Isto, 125.
[45] Isto, 125.
[46] Stipančić Branka, »Mladen Stilinović«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., 195.
[47] Isto, 195.

isključivo novomedijski radovi koji obrađuju lokalne i političke teme. Pristupi tumačenju ponešto se razlikuju, ali naglasak ostaje na liberalnom i kritičkom pristupu vrijednostima i tradicijama koje nastaju kao posljedica komunizma ili sežu u ranija razdoblja. Miješanje globalnoga i lokalnog bit će glavna odrednica *Balkan Arta*, a očigledna je i sličnost s formulacijom *soroš realizma* koja objedinjavanjem novih medija i regionalnih tema rezultira predstavom od brisanih tragova kulture.[48] Mnogi umjetnici i kustosi koji sudjeluju na ovoj izložbi prenijet će ovaj model predstavljanja i na druge izložbe koje će se eksplicitno i detaljno baviti temom Balkana u svoj svojoj raznolikosti.

8. Kulturni sektor ranih 2000-ih godina

Mnoge države jugoistočne Europe u razdoblju tranzicije aplicirale su za članstvo u Europskoj uniji. Kao posljedica otvaranja komunikacijskog kanala između zemalja jugoistočne i srednje Europe, osnovane su mnoge međunarodne kulturne fondacije koje su pomogle sufinancirati regionalne kulturne sektore i organizirati međunarodne izložbe. Rad kulturnih centara uvelike je ovisio (i ovisi) o odlukama koje donose centralna tijela EU-a i njihovi bliski suradnici, pa je tako *European Cultural Fundation* (ECF) imao bitnu ulogu u koordinaciji kulturnih programa na razini Europske unije i zemalja koje su se kandidirale za članstvo u EU-u. Integracija jugoistočne Europe poticana je raspisivanjem natječaja raznim programima od kojih je najaktivniji program Creative Europe. Veliku financijsku pomoć ponudile su i udruge MEDIA, Culture, Eurimages, UNESCO te mnoge druge internacionalne fondacije kao što su Pro Helvetia i OSI (*Open Society Institute*).[49] Ponekad fondacije udružuju djelovanje pod istim nazivnikom, pa je tako *Balkan Incentive Fund For Culture* osnovan 2005. godine kao zajednički fond OSI-a i ECF-a.[50] U razdoblju od potpisivanja stabilizacijskog pakta za jugoistočnu Europu 1999. godine pa nadalje, fondovi za kulturu nicali su diljem regije i promicali suradnju i razvoj kulturnoga sektora u državama jugoistočne Europe.

Na razini Republike Hrvatske, Ministarstvo kulture i medija te Institut za međunarodne odnose surađivali su s uspostavljenim fondacijama i sklapali dogovore o

[48] Paraf. Šuvaković, 2007., 812.
[49] Primorac Jaka, »The Positions and Perspectives of Cultural and Creative Industries in Southeastern Europe«, u:, *Medijska istraživanja,* vol. 23, br. 1, Zagreb: Institut za razvoj i međunarodne odnose (IRMO), 2014., 28.
[50] Isabelle Schwarz, »A Way Forward«, u: *The Heart of the Matter: The role of the arts and culture in the Balkans' European Integration*, (ur.) Keulemans Chris, European Cultural Foundation, 2006., 66.

provođenju kulturnih politika. Prethodno uspostavljene institucije koje djeluju na državnoj razini, kao što je Culturnet, postaju (uz državne institucije) inicijatori i provoditelji manjih simpozija s ciljem nastavka kulturne razmjene, odnosno uključivanja lokalnih umjetnika u europska kulturna strujanja. SCCA centri mahom se odcjepljuju od centralnog, budimpeštanskog SCCA-a, mijenjaju službeni naziv i načine financiranja te postaju Centri sa suvremenu umjetnost kao dio nove mreže *International Contemporary Art Network* (ICAN).[51] Njihov doprinos kulturnoj globalizaciji slabi, ali nije zanemariv, s obzirom na to da počivaju na dobro utemeljenoj komunikacijskoj infrastrukturi koju nastavljaju njegovati pod drugim imenom. Utemeljuju se kustoski kolektivi, ali i brojne novoosnovane neprofitne umjetničke udruge. Djelomično je to posljedica promjene državne vlasti u RH koja je omogućila njihovo osnivanje i djelovanje.

Kustoska retorika koja je uspostavljena 2000-ih uvelike je utjecala na razvoj narativa o *Balkan Artu*. Nakon izložbi suvremene umjetnosti koje su se temeljile na povijesnom revizionizmu, narativ se nadovezao na uspostavljenu normu, ali i razvio u smjeru kontekstualiziranja regionalnih tema s implementacijom europskih vrijednosti (demokracije i liberalizma), problematiziranja jugoistočno-europske sadašnjosti i usmjerenosti k potencijalnim budućim scenarijima. Potreba za kulturalnom reidentifikacijom postaje sve izraženija kroz postavke kustoskih kocepata. Kulturna eklektičnost postaje glavna oznaka *Balkan Arta*, obilježena novomedijskim praksama koje utjelovljuju političke i društvene teme. „Suvremena Balkanska umjetnost postaje novi žanr na svjetskoj umjetničkoj sceni. Prije 2000. godine pojam *Balkan Art* nije spominjan internacionalno.“[52]

8.1 *Initial conference on reconstructing the cultural production in the Balkans* (1999.)

U Sarajevu je 1999. godine održana konferencija pod nazivom *Initial conference on reconstructing the cultural production in the Balkans*. Jedan od glavnih ciljeva bio je ponovno uspostavljanje i revitaliziranje internacionalnih umjetničkih i kulturnih veza zemalja Balkana.[53] Na konferenciji su sudjelovali predstavnici mnogih kulturnih udruženja kao što je

[51] Filipović Elena, Niemojewski Rafal B., Vanderlinden Barbara, »One Day Every Wall Will Fall: Select Chronology of Art and Politics after 1989.«, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (ur.) Vanderlinden, Barbara, Elena Filipović Cambridge, MA: MIT Press, 2005., 33.
[52] Asavei, 2018., 708.
[53] *Conference report: Reconstructing cultural productivity in the region of Southeastern Europe Conference, Sarajevo, 2.12.1999. – 4.12.1999.*, European Institute for Comparative Cultural Research, ERICArts, Bonn, 1999., 2.

Culturelink Zagreb, Goethe Institut Sarajevo, ERICArts iz Bonna, UNESCO, Creative Europe fond kojeg je inicirao spomenuti ERICArts i FinnEKVIT uz financijsku pomoć European Cultural Foundations.[54] Kulturna udruženja okupljaju se s ciljem identificiranja problema i pronalaženja adekvatnih rješenja. Neke od zadaća obuhvaćale su stvaranje novih regionalnih komunikacijskih kanala koji su uspostavljali i održavali komunikaciju s kulturnim centrima srednje Europe. Bilo je potrebno kreirati novu sliku o Balkanu[55] kroz više točki programa. Jedan je od rezultata bio uspostavljanje *Balkan Art Networka* koji je, na žalost, bio kratkog vijeka i o njemu ne postoji mnogo podataka. Ipak, konferencija u Sarajevu potaknula je dijalog i simbolički predstavlja početak suradnje kojih će u budućnosti biti još više. Mnoge od tih suradnji inicirale su upravo spomenute kulturne fondacije

2000. godine, kada je Bruxellesu dodijeljena uloga Europske prijestolnice kulture, održana je kolektivna izložba *Balkan Art Generator* u autorstvu voditelja SCCA centara.[56] O izložbi nije mnogo toga dokumentirano, ali njezina važnost leži u tome što je prvi put iskorišten termin *Balkan Art* u kustoskom konceptu Izeta Građevića i Dunje Blažević.[57]

9. *Manifesta*

Osim izložbi koje su bile bazirane na pokušaju povijesno-umjetničkog revizionizma (od 2. svjetskog rata do 90-ih godina 20. st.), veliku ulogu imali su pojedini bijenali suvremene umjetnosti među kojima je najznačajniju ulogu odigrala *Manifesta*. Prva *Manifesta* održana je 1996. godine u Rotterdamu[58] dok je druga *Manifesta* održana u nešto skromnijem postavu 1998. u Luxembourgu.[59] *Manifesta* je zamišljena kao bijenalni diskurzivni kulturni događaj koji kritički promišlja prošlost i sadašnjost te poziva države bivšeg Istočnog bloka da se priključe dijalogu. Riječ je o manifestaciji koja nastaje s ciljem okupljanja i prezentacije mlađe generacije umjetnika koji počinju djelovati nakon 1989. godine. Glavne su odrednice *Manifeste* decentralizacija i nomadizam (svake dvije godine održava se u drugom europskom gradu) te poticanje interkulturalnog dijaloga. Svaka *Manifesta* imala je središnju temu koja je

[54] Isto, 10.
[55] Isto, 8.
[56] http://scca.ba/exhibitions/balkan-art-generator-exhibition/ (posjećeno: 19.2.2021.)
[57] http://scca.ba/exhibitions/balkan-art-generator-exhibition/ (posjećeno: 19.2.2021.)
[58] Martinez Rosa, Mislano Viktor, Neray Katalin, Ulrich-Olbrist Hans, Renton Andrew, *Manifesta 1*, katalog izložbe (9.6.1996. – 19.8.1996.), Rotterdam, 1996., bez paginacije
[59] Fleck Robert, Lind Maria, Vanderlinden Barbara, *Manifesta 2*, katalog izložbe (28.6.1998. – 11.10.1998.), Luxembourg, 1998., bez paginacije

bila geopolitički definirana te je zahtijevala sudjelovanje mladih umjetnika koji će kroz naglasak na konceptualnom promišljanju umjetničkog rada ponuditi tumačenje centralne teme. Time se promicala transnacionalna razmjena dominantne ideologije/stava/načina promišljanja kroz izlaganje umjetničkih radova koji afirmativno na nju odgovaraju.

Za umjetnike iz zemalja bivšeg Istočnog bloka *Manifesta* je predstavljala platformu za integraciju u umjetničku scenu zapadnih zemalja, stoga su nakon prve dvije *Manifeste* jugoistočno-europski umjetnici intenzivnije bili pozivani na druge svjetske umjetničke bijenale.[60] *Manifesta* je predstavljala svojevrsni presjek umjetnika, selekciju baziranu na uporabi novomedijskih i postmodernih izražajnih sredstava u prenošenju društveno-političke poruke. S obzirom na internacionalni i prije svega inkluzivni karakter ove izložbene manifestacije, *Manifesta* je poslužila kao primarni izvor informacija o istočnoeuropskoj umjetnosti europskim kritičarima i kustosima suvremene umjetnosti.[61] Kroz prizmu društveno angažirane i subverzivne umjetničke prakse, *Manifesta* je odigrala veliku ulogu integracije istočno-europske, pa tako i balkanske umjetnosti, u kulturnu svijest srednje Europe. Preko *Manifeste* je stvorena „visoka internacionalna druga liga“ mladih umjetnika iz tranzicijskih zemalja.[62] Na tim se temeljima profiliraju umjetnici predstavnici iz istočne Europe te će tu notu slijediti europski kustosi u budućim izložbama koje će se neposredno baviti umjetnosti iz regije Balkana. Veliku ulogu u provedbi i sufinanciranju *Manifeste* imali su SCCA centri i Open Society instituti, ministarstva kulture uz muzeje suvremene umjetnosti te niz kulturnih fondacija.

9.1 Izložba *Manifesta 3* (2000.)

Manifesta 3 temeljila se na pitanju posttranzicijskih kulturnih identiteta i kulturnih transfera te je uvelike utjecala na razvoj narativa o *Balkan Artu*. Nosila je naslov *Borderline Syndrome: Energies of Defence* i održavala se u Ljubljani u trajanju od tri mjeseca, od 24.6.2000. do 24.9.2000. godine.[63] Vodeći kustosi *Manifeste 3* (Francesco Bonami, Ole Bouman, Maria Hlavajova i Kathrin Rhomberg) u suradnji s kustosom Moderne galerije u Ljubljani, Igorom Zabelom, organizirali su program na nekoliko lokacija: Moderna galerija, Međunarodni grafički likovni centar, Narodni muzej Slovenije, Cankarjev dom te druge

[60] Fleck, Lind, Vanderlinden, 1998., bez paginacije
[61] Isto, bez paginacije
[62] Hlavajova, 2005., 159.
[63] Gržinić Marina, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Zagreb: Multimedijalni institut, 2005., 114

lokacije u gradu koje uključuju i javne površine.[64] U realizaciji izložbe sudjelovali su i kustosi iz susjednih zemalja (kustosi/kustosice iz Hrvatske su Nada Beroš iz MSU-a, Ana Dević iz WHW-a i Darko Šimičić).[65] Svoj doprinos pri realizaciji programa dale su i podružnice Open Society Institute među kojima je i ured OSI-a u Zagrebu uz Ministarstvo kulture i medija RH.[66]

Ljubljana je odabrana kao sjedište radi geografske pozicije „između Europe i Balkana, na razmeđu povijesnih, religijskih i ideoloških tradicija.“[67] Sukladno s tim, tema *Borderline Syndrome: Energies of Defence* poziva sve prisustvujuće umjetnike da na temu odgovore društveno angažiranim radovima koji na bilo koji način problematiziraju granice, njihove mijene te život unutar istih. Francesco Bonami vidi *Manifestu 3* kao „terapijski proces koji se napokon odvija na granicama bivšeg Istočnog bloka“[68] i u kojemu „neki pacijenti ovise o organizaciji koja će ih štititi od primitivnog stanja fragmentacije i progona.“[69] Takva formulacija koja naglašava stereotipe fragmentiranja (balkanizacije) i primitivizma, koja države bivšeg Istočnog bloka predstavlja kao one koji su izgubljeni bez pomoći izvana, je još jedna postavka koja se nastavlja primjenjivati u kustoskim praksama pri kreiranju narativa o *Balkan Artu.*

Umjetnička ostvarenja izložena na *Manifesti 3* bazirana su na raznim tumačenjima državnih granica (primjerice, rad Ursule Biemann pod nazivom *Performing the border*), temi rata (rad *How to make a refugee* Phila Collinsa), postkomunizma (Agnese Bule) metamorfoza i konstantnih mijena (Simone Berti)… Miško Šuvaković kategorizira vrste i namjene umjetničkih djela u nekoliko skupina: djelo-instalacija (*site-specific* umjetničke intervencije koje izazivaju reakciju publike), djelo-informacija-o-kontekstu (dokumentaristički radovi koji prenose informacije o izbjeglicama, radnicima, domaćim rigidnim zakonima, privatnim pričama) i djelo-okidač (radovi kojim se kod promatrača izaziva psihofizička reakcija u doticaju s osjetilnim predmetom).[70] Iako je riječ o vrlo širokoj formulaciji, u nadogradnji na *soroš realizam* postiže se poprilično egzaktno tumačenje *Balkan Arta* u njegovim najranijim fazama. Kustosi *Manifeste* izbjegavaju tvrdnje i definicije, ali istodobno nesvjesno oblikuju

---

[64] Šuvaković, 2007., 804.
[65] Bonami Francesco, *Manifesta 3 : Borderline syndrome: Energies of defence*, katalog izložbe (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000., 275.
[66] Isto, 279.
[67] Potočnik Vika, Školč Jožef, »Preface«, u*: Manifesta 3 : Borderline syndrome : energies of defence,* katalog izložbe, (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000., bez paginacije
[68] Bonami Francesco, »The Former land«, u*: Manifesta 3 : Borderline syndrome : energies of defence,* katalog izložbe, Bonami Francesco, (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000., 11.
[69] Isto, 11.
[70] Šuvaković, 2002., 804.

postament *Balkan Arta*. *Manifesta 3* je definirala područje Balkana kao marginalno područje „između Istoka i Zapada“, područje čije granice je nemoguće utvrditi. Govor o Balkanu kao o neomeđenom području obilježenom kolektivnom traumom je aspekt koji se zadržava unutar srednjoeuropskog kustoskog diskursa o Balkanu. Iz Hrvatske izlaže samo Tomo Savić-Gecan, a njegov rad *Sportska hala Zagreb, 8. listopad 1995*. izložen je u formatu dokumentarističke fotografije izvornog umjetničkog rada[71] kojim je unutar košarkaškog terena iscrtao linije i time aludirao na mijenjanje pravila igre putem mijenjanja granica unutar terena. Ovaj rad izložen je kao fotografska dokumentacija *site-specific* konceptualnog umjetničkog rada čija tema odgovara konceptu granica i graničnosti.

9.2 *2000.+ ArtEast Collection*

Po završetku *Manifeste 3,* Moderna galerija u Ljubljani odlučuje predstaviti umjetnike iz istočne Europe kroz jedinstvenu umjetničku zbirku. Kreiranje zbirke započeto je tijekom 90-ih godina20. st.[72] te se nastavilo do danas (2021.). Naziv *2000+ ArtEast Collection* odnosi se na godinu kada je održano prvo predstavljanje zbirke u Ljubljani. Izvorni naziv na engleskom jeziku upućuje na orijentiranost internacionalnom tržištu.[73] Danas, 2021. godine, zbirka je još uvijek u nastajanju i nosi prošireni naziv *Arteast 2000+ International collection*[74]. Nakon Ljubljane, internacionalna zbirka predstavljena je u kontekstu istoimenih putujućih izložbi u Njemačkoj, Austriji i Makedoniji. U trenutku izlaganja kolekcija je sadržavala oko 11.000 umjetničkih radova[75] iako su metode zakupa radova bile nedefinirane: umjetnici posuđuju svoje radove, a nakon putujućih izložbi odlučivalo se hoće li se radovi otkupiti za zbirku ili će se vratiti umjetnicima.[76]

Glavni kustosi spomenutih putujućih izložbi bili su Zdenka Badovinac iz Moderne galerije u Ljubljani i Peter Weibel iz ZKM-a (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe). Cilj uspostavljanja ove kolekcije bio je očuvanje suvremene slovenske umjetnosti, ali i objedinjavanje internacionalnih umjetnika u kulturni prostor koji potencira zajedničku

---

[71] Navedeno prema podatcima iz razgovora autorice s Jankom Vukmir 2.2.2021. U prilog tvrdnji ide fotografija rada ispod koje je naznačeno da se radi o radu u Zagrebačkoj sportskoj hali iz 1995. godine. koja se može pronaći na 145. stranici kataloga izložbe.
[72] Badovinac Zdenka, »Prologue to the Ljubljana exhibition«, u: 2000+ Arteast collection, katalog (ur.) Briški Mika, (14.11.2001. – 21.11.2001.), Innsbruck: Orangerie Congress, 2001.a, 59.
[73] Kršić Dejan, »Umjetnost, tržište i evropske integracije - U gudurama Kassela«, u: *Up & Uunderground* 7-8, Zagreb, 2004., 81.
[74] http://zbirke.mg-lj.si/si/o-zbirkah/ (posjećeno: 19.2.2021.)
[75] Badovinac, 2001.a, 59.
[76] Paraf. Gržinić, 2005., 114.

komunikaciju.[77] Zdenka Badovinac u uvodu zajedničkog kataloga putujućih izložbi iznosi: „Zapad tolerira kooperaciju ako se pridržava njegovih vlastitih pravila igre. Za istočnoeuropskog umjetnika to znači ispuniti očekivanja Zapada, (…)“[78] te nadalje: „izlaganje *ArtEast Collectiona* u Innsbrucku ne sakriva radost putovanja na Zapad“[79] uz niz drugih konstatacija koje progovaraju o marginalnoj poziciji istočnoeuropskog umjetnika i inkluziji u tržište. U odabiru je sudjelovao i Peter Weibel, kustos koji se i ranije bavio temom tranzicijskih društava (izdvajam izložbu koju organizira sa Slavojem Žižekom 1997. pod nazivom *Inclusion/Exclusion: An Attempt at a New Cartography of Art in the Era of Postcolonialism and Global Migrations* u okviru Steirischer Herbst u Grazu).[80]

Izbor umjetnika iz Hrvatske sveo se na članove umjetničke grupe Gorgona (Julije Knifer, Ivan Kožarić, Dimitrije Bašičević Mangelos), predstavnike Nove umjetničke prakse (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Tomislav Gotovac) te pojedine novomedijske umjetnike: Mladen Stilinović koji je djelovao unutar Grupe šestorice autora, zatim Slaven Tolj i Goran Petercol.[81] Riječ je o autorima koji su i ranije djelovali na internacionalnim izložbama, a ulaskom u *2000+ ArtEast Collection* još jednom se afirmiraju kao internacionalni predstavnici lokalne umjetničke scene.

Kao reakciju na aktualnu akumulaciju umjetničkih praksi iz jugoistočne Europe, bitno je spomenuti slovenski umjetnički kolektiv IRWIN koji 2001. godine pokreće web stranicu pod nazivom *East Art Map: (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe.*

10. Izložba *In search of Balkania* (2002.)

Izložba *In Search of Balkania* održana je 2002. godine u Neue Galerie u Grazu. Kustosi navedenoga programa bili su Roger Conover (urednik MIT pressa) uz Petera Weibela (voditelj Neue Galerie u Grazu) i Edu Čufer (umjetnica i članica NSK umjetničke grupe)[82] koji su dvije godine ranije sudjelovali u predstavljanju *2000+ ArtEast Collectiona*. Hrvatski kustosi navedeni u katalogu su Branka Stipančić (kustosica bivšeg SCCA-a koji tada već djeluje kao Institut za suvremenu umjetnost u Zagrebu), Nada Beroš (kustosica MSU-a) i Ana

[77] Badovinac, 2001.a, 59.
[78] Badovinac Zdenka, »Prologue to the Innsbruck exhibition«, u: 2000+ Arteast collection, katalog izložbe (ur.) Mika Briški, (14.11.2001. – 21.11.2001.), Innsbruck: Orangerie Congress, 2001.b, 56.
[79] Isto, 57.
[80] Filipović, Niemojewski, Vanderlinden, 2005., 30.
[81] Paraf. Briški Mika, *2000+ Arteast collection*, katalog izložbe (14.11.2001. – 21.11.2001.), Innsbruck: Orangerie Congress, 2001., sadržaj, bez paginacije
[82] Paraf. Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, *In search of Balkania: A User's Manual*, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., 0.

Dević (članica WHW kustoskoga kolektiva)[83] koje su kao kustosice suradnice sudjelovale i na *Manifesti 3*. Uz njih, na projektu *In Search of Balkania* sudjelovali su i mnogobrojni kustosi i sveučilišni profesori iz Beograda, Bukurešta, Istanbula, Ljubljane, Skopja, Sofije, Beča, Pariza i Graza.[84]

In Search of Balkania je sveobuhvatni naziv za istraživački proces koji je rezultirao trima publikacijama: *Balkan as a Metaphor: Between Globalization and Fragmentation* (urednik Dušan Bjelić i Obrad Savić), *Balkania: A Non-Standard Cultural Dictionary* (ur. Roger Conover i Eda Čufer) i *In Search of Balkania: A User's Manual* (ur. Roger Conover, Eda Čufer i Peter Weibel)[85] koja je ujedno katalog izložbe i označava sintezu istraživačkoga procesa primijenjenog pri odabiru umjetničkih radova. Kompleksnost teme Balkana zahtijevala je i kompleksnu obradu, stoga publikacija *Balkan as a Metaphor* sadrži ukupno 399 stranica i služi kao ideološko-kritička podloga izložbenom konceptu. U njoj je iz različitih perspektiva tumačen pojam Balkana i njegove recepcije (sociološka, ideologijska, ratna i poslijeratna, identitetna,…). Neki od naslova poglavlja su *Invention and In(ter)vention, The Rhetorics of Balkanizaion, What's so Byzantine About the Balkans* i *Slav Identity and the Ultimate War-Reality*. U katalogu izložbe, odnosno publikaciji pod naslovom *In Seach of Balkania: A User's Manual* koji obilježava nešto skromnije izdanje manjega formata na 190 stranica, ukratko je predstavljeno nešto više od 60 umjetnika i umjetničkih kolektiva.[86] Izlažu umjetnici iz Albanije, Bugarske, BiH, Hrvatske, Grčke, Makedonije, Rumunjske, Slovenije, Turske, Jugoslavije (Srbije i Crne Gore) uz nekolicinu drugih.[87] U uvodu kataloga (koji zajednički potpisuju kustosi izložbe) navedeno je da „izložbi nije pristupljeno sukladno trenutnim strujanjima na tržištu umjetnina koje napokon prihvaća umjetničko djelovanje s periferije, već u uvjerenju da će simbolika Balkanije postati glavnom temom u preokretu koji nas čeka u 21. stoljeću.“[88] Time se potvrđuje postojanje fenomena integracije „suvremene balkanske umjetnosti“ u europsko tržište umjetnina kao nepobitna činjenica. Integracija je protumačena kao trenutno stanje u suvremenoj umjetnosti i kontekst koji se ovom izložbom nastoji proširiti kroz pretpostavku budućega razvoja. Riječ je o izložbi koja se oslanja na mnogobrojna istraživanja s ciljem identifikacije, preispitivanja i potencijalno destrukcije pojmova, odnosno kategorija koje Balkan čine Balkanom, a balkansku umjetnost balkanskom umjetnošću. Kraj uvoda popraćen je tekstom na crnoj podlozi koji služi posjetiteljima kao

[83] Isto, 188.
[84] Isto, 188.
[85] Isto, 3.
[86] Filipović, Niemojewski, Vanderlinden, 2005., 38.
[87] *In search of Balkania*, deplijan izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), bez paginacije
[88] Paraf. Conover, Čufer, Weibel, 2002., 3.

vodič za kritički pristup. Formuliran kao test, tekst iznosi potencijalne načine definiranja Balkana: „mjesto etničkih tenzija, retraumatizacije, mjesta straha od susjednih zemalja, mjesta gdje se ljudi vječno žale, (…).“[89] Od posjetitelja je zatraženo da navedene stereotipe pokušaju primijeniti na bilo koju državu srednje Europe. Neovisno o željenom ishodu, eksplicitno su navedene neke od predrasuda koje se provlače unutar same izložbe. Ostale teme obuhvaćene izložbom su manjine, migracije, suživot tradicionalizma i globalizacije, zatim fenomeni iz popularne kulture, znanosti, politike itd.[90], a pristupi tim temama kritički su, duboko emotivni, osobni, ali i ironijski. Gotovo svi su radovi novomedijski ili konceptualni, a teme koje obrađuju zasnovane su isključivo na dijalogu između lokalnoga i globalnoga. Formulacija *Balkan Arta* ovom se izložbom dodatno učvršćuje, a ogledna je i u postavu koji odbija način izlaganja karakterističan za *White Cube*, produkt i označitelj „zapadnjačke“ visoke moderne i suvremene umjetnosti. Izložbeni prostor raščlanjen je pregradama koje ograđuju različite tematske cjeline: religiozni kič, urbani folklor, konceptualizam, rumunjski dadaizam itd.[91] Time je obuhvaćen i razvrstan zbir tema iz različitih područja. Od umjetnika iz Hrvatske izlažu: Boris Cvjetanović, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Ivana Keser, Kristina Leko, Mangelos, Vlado Martek te Mladen Stilinović. Svatko od njih izlaže radove koji odgovaraju zadanom okviru te sami postaju dionici u konstruiranju imagologije balkanskoga umjetnika.

Boris Cvjetanović izlaže fotografski ciklus pod nazivom *11. – 14. XII. 1999.* u kojem dokumentaristički bilježi osmrtnice prvoga hrvatskog predsjednika u izlozima trgovina. „Fotografije naglašavaju apsurd kolektivnoga žaljenja, kao inače intimnoga čina u uniformiranu društvenu obvezu, čime postaju vlastita parodija“, navedeno je u tekstu koji potpisuje Markita Franulić te nastavlja: „Serija fotografija je, usprkos dokumentarističkoj osnovi, neovisna o političko-kulturnom kontekstu.“[92]

Vlasta Delimar izlaže seriju fotografija s performansa *Walk as Lady Godiva* u kojemu je naga projahala na bijelom konju po Zagrebu. Predstavljena je kao radikalna feministička umjetnica eklektičnog izričaja koja se bavi pitanjem pozicije žene u „liberaliziranom društvu“. U performansu je naglašen aspekt ritualnosti, graničnost s pornografijom i kičem,

[89] Isto, 5.
[90] Kršić, 2004., 85.
[91] Conover, Čufer, Weibel, 2002., 4.
[92] Franulić Markita, »Cvjetanović Boris« u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue gallerie, 2002., 34.

amortiziranje „ljevice“ i „desnice“ [93] i niz objektivizirajućih opisa koji potpiruju imagologiju i samoorijentaliziranje umjetnika/umjetnica s Balkana.

Tomislav Gotovac izlaže pet fotografija iz ciklusa *Foxy Mister* u kojima nag pozira po uzoru na impostacije žena koje kao modeli poziraju za različite časopise. U tekstu kataloga njegov je rad opisan objektivno i kategorički. Naglašeni su umjetnički i društveni utjecaji (američki filmovi) na Gotovčevu percepciju svijeta i polazišne točke umjetničkoga stvaralaštva, a to je vizija da je „sve režirano“.[94] Taj kratak trenutak utjecaja „zapadnjačke“ popularne kulture na poimanje umjetnikova svijeta jedina je točka u kojoj je rad umjetnika iz tranzicijskoga društva prožet utjecajem dominantne kulture.

Sanja Iveković izlaže tri rada: fotografije performansa *Triangle* iz 1979. godine, videorad *Personal Cuts* iz 1982. godine i umjetničku knjigu *Tito* iz 1980. godine.[95] Sva su tri rada duboko politična jer reflektiraju i preispituju postavke socijalističkoga društvenog uređenja, a istodobno se javljaju trenutci feminističke kritike, rekontekstualizacije i preispitivanja medija.

Ivana Keser izlaže rad *Genealogy* (grafički print) iz 1993. godine koji se sastoji od naizmjenično postavljenih polja: jedna prikazuju karte europskih država obojene raznim bojama, a između njih nalazi se tekst preveden na više europskih jezika koji u originalu glasi: „Grčka je kolijevka kulture, a uokolo su barbari“.[96] U tekstu je naglašeno njezino novinarsko istraživanje društveno-političkog narativa, a sam rad nije rastumačen.

Kristina Leko izlaže rad pod nazivom *Sarajevo International* iz 2001. godine. Tekst Lejle Hodžić biografski tumači njezin umjetnički pristup bez osvrta na izloženi rad.[97]

Dimitrije Bašičević Mangelos predstavljen je u dugom tekstu koji iz biografije opširnije tumači umjetnički pristup. Naglašavajući filozofijsku i ekscentričnu narav njegova bivanja i djelovanja, tek jedno mjesto u tekstu referira se na poveznicu Balkana i Mangelosa, a to je upotreba jezika i raznih vrsta pisama koje su se na području Balkana upotrebljavale od 9. stoljeća.[98] U tome leži dodirna točka između lingvističke povijesti kao tradicionalnoga

---

[93] Paraf. Beroš Nada, »Delimar Vlasta«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., 36.
[94] Paraf. Conover, Čufer, Weibel, 2002., 53.
[95] Dević Ana, »Iveković Sanja«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., 77.
[96] Conover, Čufer, Weibel, 2002., 71.
[97] Paraf. Hodžić Lajka, »Leko Kristina«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., 88.
[98] Stipančić Branka, »Dmitrije Bašičević Mangelos«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., 94.

aspekta, i filozofijske suvremene lingvistike u funkciji umjetničkoga djela. Izložen je niz radova koji nisu pojedinačno navedeni u katalogu.

Vlado Martek izlaže niz radova: *The Absolut Content, The Group of Six, Dostoevsky, Derrida, Untitled (USA – Balkan)* i *(Balkan) America* koji nastaju u vremenskom rasponu od 1990. do 2000. godine. Radovi nisu pojedinačno analizirani već se općenito govori o lingivstičkom i aktivističkom polazištu u njegovim umjetničkim radovima. U katalogu je prikazan rad (*USA – Balkan*) koji prikazuje šabloniziranu crveno obojenu kartu SAD-a preko koje je bijelim slovima ispisano „Balkan“ a manjim crnim slovima su, umjesto gradova, zapisana imena raznih umjetnika. „Preimenovao je područje poznato po konfliktima, netoleranciji i neciviliziranom ponašanju s imenom koje simbolizira demokraciju, civilizaciju i multikulturalizam“, pomalo ironično navodi Branka Stipančić.[99]

Mladen Stilinović izlaže nekoliko radova*: Sing!, the Geometry of Time* i *The Cynicism of the Poor – Bag People*. Predstavljen je kao postkonceptualni umjetnik koji se u kasnijim radovima bavi odnosima moći i inkorporiranjem teksta u korpus radova. Rad *Sing!* prikazuje umjetnika s dolarom (izvorno dinarima) na glavi ispod kojeg piše „Pjevaj!“, kao referenca na lokalnu društvenu gestu na Balkanu u kojoj se osobu potiče na pjevanje lijepljenjem novčanica na razne dijelove tijela.[100]

Izloženi radovi mogu se ugrubo podijeliti u nekoliko kategorija: povijesno-dokumentarističke fotografije i filmovi (Cvjetanović, Leko), performansi koji preispituju tijelo u društveno-političkom kontekstu (Delimar, Iveković) i grafike koje u suodnos stavljaju tekst i geografske karte kroz razne pristupe (Keser, Martek, Stilinović). Radovima dominiraju geopolitičke, povijesne i tradicijske teme obrađene kroz istraživačke i filozofske pristupe te u konačnici utjelovljene kroz novomedijske i postmodernističke prakse (video, film). U predstavljanju umjetnika naglašava se neoliberalni pristup (društvena kritika, feminizam, filozofija, odnos lokalno-globalno). Radovi regionalnih umjetnika prate sličnu formulaciju.

Riječ je o prvoj velikoj izložbi koja se eksplicitno bavi problematiziranjem Balkana iz geopolitičkoga i kulturnoga aspekta. Narativ ove izložbe naslanja se na temelje povijesno-revizionističkih i bijenalnih izložbi čiji kustoski koncepti obuhvaćaju jugoistočnu Europu kao zasebnu cjelinu. Tema Balkana vratila se kao poziv na rekonstrukciju kolektivnoga europskog sjećanja vezanog uz taj pojam. Uz njega, vratio se i mit koji je izostavljen na izložbama koje predstavljaju umjetnike/umjetnice iz jugoistočne Europe, ali se zadržala formulacija narativa. Novomedijski i konceptualni radovi koji se temelje na dijalogu između globalnoga i lokalnog

[99] Isto, 97.
[100] Paraf. Isto, 150.

sada su postali službenom formulacijom *Balkan Arta* u nastajanju. Pojam *Balkan Arta* kao takvoga nije se rabio u publikacijama kataloga izložbi, već je počeo tinjati u kritičkim kolumnama europskih, a posljedično i regionalnih likovnih kritičara. „Organizatori izložbi najavljuju *urbi et torbi* da Europa svjedoči rođenju *Balkan Arta,*: umjetnosti koja je snažna vizualizacija patnje i otuđenosti, ništa drugo nego potraga za novim značenjima i novim identitetima.“[101] Iz redova domaćih stručnjaka pak dolaze kritike: „Ono oko čega se većina kritičara slaže je da je „izložba osmišljena tako da pothrani predrasude o Balkanu i da je načinjena od neizbježnih konstrukata i klišeja.“[102]

Dva tjedna nakon završetka izložbe, osnovan je Balkanski konzulat u Grazu kojeg uspostavlja udruga za suvremenu umjetnost <rotor>. Njihova uloga bila je ugostiti kustose iz jugoistočne Europe i omogućiti im da samostalno biraju način na koji će predstaviti umjetnike iz svoje države. Tijekom 2003. Graz postaje Europska prijestolnica kulture i cijelu godinu provodi programe u suorganizaciji kustosa iz jugoistočne Europe.[103]

11. Izložba *Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan (Blood and honey - The future's on Balkan)* (2003.)

Izložba izvornoga naslova *Blut und Honig: Zukunft ist am Balkan* održana je 2003. godine u Klosterneuburgu, satelitskom gradu sjeverozapadno od Beča. Izložba je inicirala (i financirala) kolekcija Sammlung Essl koja je iskoristila Galeriju Essl za predstavljanje izložbe. Kao glavnoga kustosa pozivaju Haralda Szeemanna, jednog od najistaknutijih europskih kustosa i autora koncepata značajnih svjetskih umjetničkih izložbi. U predgovoru kataloga, Karl Essl, voditelj kolekcije Essl (čija obitelj posjeduje trgovački lanac BauMax), napominje da je jugoistočna Europa ciljano područje njihove poduzetničke ekspanzije[104] te da Austrija ima veliku ulogu u ekonomskom, političkom i kulturnom razvoju jugoistočne Europe.[105] Autor još jednog teksta u katalogu pod nazivom *Austria and the Balkans*, Erhard Busek, austrijski je političar i autor *Pakta o stabilnosti jugoistočne Europe* iz 1999. godine[106], jednog od temeljnih dokumenata koji je izvršio veliku ulogu u planiranju kulturne tranzicije u regiji. Politički i ekonomski faktori utjecali su na oblikovanje i pristup kustoskom konceptu

[101] Pavlović Srdja, »Does Balkan art exist?«, u: *Kakanien revisited,*, br. 18, 2003., 18.
[102] Ćirić Maja, »Konstrukcije Balkana kao Drugog u savremenoj umetničkoj praksi«, u: *Remont art files,* br. 1, Beograd: Remont nezavisna umetnička asocijacija, 2009., 22.
[103] Paraf. Isto, 26.
[104] Kršić, 2004., 85.
[105] Szeemann Harald, *Blood and honey: the future's on the Balkans*, katalog izložbe (16.5.2003. – 28.9.2003.), Beč: Essl collection, 2003., 11.
[106] Buden Boris, »Jebe lud zbunjenog«, u: *Zarez* 107, Zagreb, 2003.., 10.

koji dubinski analizira političku situaciju 90-ih godina posvetivši toj temi čitavo poglavlje.[107] Uloga Austrije u rekreiranju regionalnih pitanja tijekom 90-ih i 2000-ih bila je neosporna radi involviranosti u politička i ekonomska zbivanja[108] što se odrazilo i na kustoski koncept. U katalogu se pojavljuju i tekstovi sveučilišnih profesora, kulturologa i slavista, a sama izložba realizirana je uz pomoć *Balkan Art Networka* te niza kustosa iz regije među kojima su Nada Beroš (kustosica Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu), Dean Zahtila (voditelj Labin Art Expressa koji je dio BAN mreže) i Ljubica Dujmović (tadašnja ravnateljica Moderne galerije, danas Muzeja moderne umjetnosti u Rijeci). H. Szeemann i D. Zahtila razgovarali su prilikom otvorenja izložbe u Labinu, kada je, navodi Szeemann, „bilo mnogo umjetnika iz regije i pitali su me mogu li učiniti nešto za njih.“[109] Izložba se temeljila na dugotrajnom terenskom i arhivskom istraživanju, komunikaciji s kustosima i umjetnicima iz regije te prikupljanju i analiziranju literature na temu Balkana. Rezultat toga je opsežni katalog na 287 stranica, podijeljen na dva dijela podjednakoga opsega: prvi dio koji je posvećen politici, povijesti i mitovima o Balkanu te drugi dio u kojemu su predstavljeni umjetnici izlagači.

Naziv izložbe temelji se na interpretaciji riječi Balkan kao tvorenice sastavljene od dviju turskih riječi: *bal* (u prijevodu: med) i *kan* (u prijevodu: krv).[110] Zemlja krvi i meda može se interpretirati kao područje koje obiluje zajedničkim kulturama, tradicijama, jezicima i religijama, ali je ujedno i područje povijesnih sukoba između društvenih skupina s istoga područja. Szeemann preslikava geopolitički opis regije na osobnu, ljudsku razinu: „kao bijes i nježnost, nasilje i nježnost, što su vrlo, vrlo ljudske suprotnosti.“[111] Supostojanje navedenih dviju ideja prati formu romantiziranja brutalnog. Brutalnost se odnosi na povijesni i tradicionalni aspekt regije koji se nastoji eliminirati ili neutralizirati: „taj problem brisanja povijesti izuzetno je zanimljiv na Balkanu, pa i ovoj izložbi“[112], navodi Szeemann referirajući se na radove koji naglašavaju institucionalnu kritiku bivšega komunističkog sustava. Nadalje, iznosi kako je izložba „velika kompozicija koja odvodi od dosadašnje predodžbe *Balkanskog.*“[113] Ipak, na samom početku galerijskoga prostora bila je izložena pogrebna kočija Franje Ferdinanda[114] kao evokacija na događaj-okidač Prvog svjetskog rata koji je označio područje Balkana kao zonu konflikta. Kustoski koncept djelomično nastoji

[107] Paraf. Szeemann, 2003., 60.–71.
[108] Avgita Louisa, »Marketing difference: the Balkans on display«, u: *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, (ur.) Belting Hand, Buddensieg Andrea, Berlin: Hatje Canz, 2009, 11.
[109] Dugandžija Mirjana, »Balkan u Beču«, u: *Nacional*, br. 391, Zagreb, 13.5.2003., bez paginacije
[110] Szeemann, 2003., 26.
[111] Dugandžija, 2003., bez paginacije
[112] Isto, bez paginacije
[113] Isto, bez paginacije
[114] Szeemann, 2003., 34.-35.

problematizirati tradicijski i povijesni aspekt regije, ali se ujedno osvrće na viziju budućnosti koju te države imaju u odnosu na EU – drugi dio naslova, *Future's in the Balkans* ukazuje na viziju političkog i kulturnoga razvoja regije. Kosovo je predstavljeno kao nezavisni entitet, a tadašnja Bivša jugoslavenska republika Makedonija (FYROM) predstavljena je u pojednostavljenoj inačici: Makedonija.[115] Ukratko, koncept izložbe utemeljen je na političkoj osnovi koja određuje kako gledati radove, točnije, radove iz zemalja balkanske regionalne zone. Kolektivne izložbe koje predstavljaju šire geografsko područje izvan (u ovom slučaju na periferiji) Europe, povlače za sobom pitanje Drugosti, odnosno Drugoga. Tekstovi u katalogu naglašavaju integraciju, negirajući narativ Drugosti i egzotiziranja tvrdnjom da je povijest Balkana sastavni dio europske povijesti,[116] i kao takav zaslužuje drukčiji pristup. Na izložbi se zaista naglašava zajednička povijest, no i dalje je u praktičnom smislu riječ o okvirima koje postavlja strani kustos koji, bez obzira na zbilja golemu mrežu suradnika iz regije, odlučuje postaviti politiziranu reprezentacijsku izložbu. Szeemannova kustoska biografija sadrži niz izložbi temeljenih na kolektivnom identitetu koje pozivaju umjetnike iz određenih regija ili cijelog svijeta: *Vizionarska Švicarska* (1991.), *Vizionarska Austrija* (1996.), raniji projekt *Monte Verità* (1978.)[117] ali i *49. Venecijanski Bijenale* (2001.) pod nazivom *Plateau of humankind* ili *Documenta 5* (1972.) pod nazivom *Osobne mitologije*.

Na izložbi su predstavljene tematske grupe radova temeljene na eklektičnom odabiru koji iznosi na vidjelo povijesne konflikte i tenzije u procesu kontekstualiziranja Balkana unutar europske povijesti, sadašnjosti i budućnosti. Kustos bira radove koji na različite načine prenose „necivilizirane“ tradicije i običaje (krvna osveta, dogovoreni brakovi, kanun, odnosno običaj ispijanja krvi i brandyja za pomirenje), naglašavaju mukotrpan položaj žena u balkanskom društvu te komentiraju tranziciju kroz paralelizam globalnoga i regionalnog. Regionalne teme prikazane su kroz videoradove, fotografije, instalacije i performanse. Pristupi ujedinjavanja dviju kulturoloških odrednica (regionalnoga i globalnog) različiti su: ponegdje revizionistički (sa strogo objektivnim odmakom), ponegdje kritički (kroz radove koji otvaraju pitanja postavljanjem dviju kultura u suodnos), ironični ili narativni (na osobnoj ili društvenoj razini). Od umjetnika iz Hrvatske izlažu Sanja Iveković, Željko Kipke, Mladen Stilinović, Ivan Posavec, Labin Art Express, Đorđe Jandrić, Vladimir Dodig (Trokut), Goran Petercol i Dalibor Martinis. Ova skupina umjetnika može se klasificirati kao subverzivna institucionalizirana umjetnička praksa čija je svrha reprezentacija zadanog narativa u

[115] Paraf. Dugandžija, 2003., bez paginacije
[116] Szeemann, 2003., 26.
[117] Buden, 2003., 10.

kontekstu integracije kulturnog asortimana Balkana, odnosno onog aspekta Balkana različitoga od srednje Europe, u suvremenu umjetničku scenu u Europi.

Izložba je imala velik odjek, osobito među regionalnim likovnim kritičarima i kustosima. Nataša Peteršin piše kako je „Szeemannovo stajalište ograničilo regionalnu produkciju na spektakl i traumu.“[118] Dejan Kršić u osvrtu na izložbu piše da Szeemann predstavlja „tipičnu orijentalističku sliku Balkana kao zemlje ‘temeljnih principa’, strasti, krvi, rata.“[119] Otvara se još jedno kritičko pitanje, a to je pitanje kulturne hegemonije i aproprijacije. Iva Simičić, profesorica na Akademiji likovnih umjetnosti Sarajevo, otvara pitanje identiteta balkanske umjetnosti u kontekstu ove izložbe: „Je li prihvaćeni, inherentni balkanski identitet – određen i omeđen geografskom regijom Balkana, podrazumijeva i balkansku umjetnost?“[120] O sličnosti između reprezentacijskih izložbi izvaneuropskih kultura s izložbom o perifernoj europskoj regiji govori i Christian Nae nazivajući ovu izložbu nusproduktom kustoskog imperijalizma.[121] Kulturno-reprezentacijska politika zemalja iz regije odgovarala je na postulate koje uspostavljaju europske ustanove i provode europski kustosi. U tom procesu formirao se žanr *Balkan Arta* u kojeg su bili uključivani jedino samoorijentalizirajući umjetnici koji odgovaraju normi. Norma *Balkan Arta* je nusprodukt revizionističkih kustoskih koncepata, kao i vidljivosti na bijenalima koji *Balkan Art* postavljaju u dijalog s globalnim kulturnim strujanjima i procesom tranzicije. Kustoski koncept izložbe *Blut & Honig - Zukunft ist am Balkan* ostavio je velik utjecaj na niz izložbi manjega i većeg opsega koje su se počele održavati u Europi i na globalnoj sceni.

12. Projekt *Balkan trilogy* (2003. i 2004.)

Die Balkan Trilogie (Balkanska trilogija) višegodišnji je istraživačko – izložbeni proces započet u Kasselu 2003. godine. Trilogija je otvorena velikom grupnom izložbom pod nazivom *In den Schluchten des Balkan: Eine Reportage* (u prijevodu: U gudurama Balkana: Reportaža) koju prati niz seminara i konferencija pod zbirnim nazivom *In den Städten des Balkans* (U gradovima Balkana) koji rezultiraju izložbom *Love it or Leave it* u sklopu petog Cetinjskog bijenala. Završni dio trilogije zatvoren je zajedničkom izložbom Mangelosa i

[118] Peteršin Nataša, »Location of the Problem: Always a Bit More to the South East«, u: *Arco Contemporary Art Magazine, br. 30, 2003., bez paginacije*
[119] Kršić, 2004., 84.
[120] Simičić Iva, »Političnost umjetnosti Balkana: Blut&Honig/Zukunft ist am Balkan«, u: *Sophos*, br. 7, Sarajevo: ZINK znanstveno-istraživački inkubator, 2014., 150.
[121] Nae, 2013., 53.

Marjetice Potrč 2004. godine u Kasselu pod nazivom *Beyond Balkans*. Glavni kustos i autor koncepta je René Block koji je u to vrijeme djelovao kao kustos Kunsthalle Fridericianuma u Kasselu. Pridružuju mu se regionalni kustosi muzeja i instituta za suvremenu umjetnost (Beograd, Skopje, Sarajevo), koji sudjeluju u istraživačkom procesu i realizaciji. Među regionalnim kustosima, umjetnike iz Hrvatske predstavlja Nataša Ilić iz WHW kolektiva.

Prva opsežna grupna izložba dobila je naziv po poglavlju romana njemačkoga pisca iz 19. stoljeća, Karla Maya, pod nazivom *Oriental Odyssey*.[122] Autor u knjizi opisuje zemlje i kulture na ruti do Kurdistana među kojima je i Albanija opisana u poglavlju *In den Schluchten des Balkan*. Naslov poglavlja prenamijenjen je u naziv izložbe uz napomenu glavnoga kustosa o prisutnosti orijentalizama i predrasuda unutar romana.[123] Avanturistički roman nije baziran na putopisima, već na mašti pisca koji opisuje zemlje na putu do Bliskog istoka. Radi pokušaja revizionizma povijesnih metoda, René Block naslovu dodaje nastavak *A Report* kao indikaciju da su na izložbi umjetnici i kustosi sami vršili selekciju pod zajedničkim nazivnikom (pripadnosti balkanskoj regiji). Ove kustoske postavke reflektiraju epistemološki pristup karakterističan za rano 21. stoljeće. Odmak glavnoga kustosa od definiranja teme i prepuštanje samostalnoga kreiranja narativa regionalnim kustosima jedan je od pokazatelja promjene kulturne paradigme. Regionalni izlagači dobivaju zadatak samodefiniranja u još uvijek strogo normiranom kontekstu, što često završi svjesnom ili nesvjesnom samoorijentalizacijom. Usprkos danoj slobodi izbora kustoski timovi ipak skupljaju isti set umjetnika iz Hrvatske koji su se profilirali kroz protekle izložbe o Balkanu, a to su: Mangelos, Vlado Martek, Sanja Iveković i Tomislav Gotovac. Vlado Martek u autorskom tekstu kataloga definira vlastiti rad kao akcionistički i konceptualan, bez indikacija o društvenom angažmanu i bez geopolitičkih referenci u tekstu.[124] Izlaže niz radova iz slikarskog ciklusa geopolitičkih karti kojima zamjenjuje imena ili na karte ubicira imena lokalnih umjetnika. Ostale tekstove piše Nataša Ilić (u suradnji s umjetnicima ili samostalno). Mangelos je predstavljen kao antiumjetnik i član Gorgone koja je kontekstualizirana kao lokalna inačica neo-dade i fluxusa, također bez političkih i društvenih konotacija.[125] Gotovac je opisan kao predstavnik 60-ih godina 20. st. čiji radovi „skidaju maske političkim manipulacijama. "[126] Izlaže radove nastale između 1960. i 1970. godine: *Prijepodne jednog fauna, Plavi Jahač,*

[122] Block René, *In the gorges of Balkan: A report*, katalog izložbe (30.8.2003. – 23.11.2003.), Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2003., 7.
[123] Isto, 7.
[124] Paraf. Isto, 85.
[125] Paraf. Isto, 84.
[126] Isto, 64.

Directions i *Circumference*.[127] Sanja Iveković kao predstavnica 70-ih godina 20. st. izlaže *Resnik*, rad koji se tematski referira na izbjeglički kamp u blizini Zagreba.[128]

13. Izložba *The First Balkan Biennal: Cosmopolis 1: Microcosmos x Macrocosmos* (2004./2005.)

Kao reakcija na izložbe o *Balkan Artu* koje su održane izvan granica same regije, utemeljena je bijenalna manifestacija *The First Balkan Biennal* koja je prvi (i posljednji) put održana krajem 2004. i početkom 2005. godine u Solunu u Grčkoj. Kao glavna kustosica odabrana je Magda Cârneci kojoj se pridružuje deset kustosa i ukupno stotinjak umjetnika iz regije. Izložba je realizirana u suradnji Muzeja suvremene umjetnosti Makedonije i Muzeja suvremene umjetnosti u Solunu gdje je i održana.[129] Prošireni naziv izložbe *Cosmopolis I: Microcosmos x Macrocosmos* usko je povezan s grčkom kulturom i tradicijom. Naime, riječ je o kustoskom konceptu koji se oslanja na europsku filozofijsku baštinu (grčki stoici su pojam *Cosmopolis* primjenjivali kako bi neutralizirali razliku između Grka i Barbara spajajući Grčke pojmove *cosmos* i *polis*[130]) u nastojanju univerzaliziranja kolektivnog identiteta koji nadilazi granice nacionalnosti, religije, kulture i politike. Naziv izložbe ima svoje utemeljenje u Grčkoj tradiciji koja je kolijevka europske kulture i povijesti, a u ovom slučaju je predstavljena i kao dio balkanske regije. Sintagma *Microcosmos x Macrocosmos* označava nebrojene moguće razine tumačenja Balkana, od individualne do društvene razine, a ujedno i od povijesne do sadašnje i buduće razine. Ideja za koncept izložbe javila se još 2002. godine s ciljem uspostavljanja mreže kulturnih institucija i umjetnika iz regije jugoistočne Europe odnosno Balkana, ali se radi populariziranja teme *Balkan Arta* u suvremenoj kulturnoj produkciji cilj izložbe proširio na revalorizaciju ideološkoga, političkoga, ekonomskog i estetskog aspekta kustoskih praksi na temu *Balkan Arta*.[131] Uloga kustosice, povjesničarke i pjesnikinje Magde Cârneci bila je definirati koncept i pozvati kustose vodećih institucija u području suvremene umjetnosti u regiji da predstave odabir suvremenih umjetnika iz matične države, uz svijest o načinu na koji se Balkan predstavlja na izložbama suvremene umjetnosti izvan Balkana. Cârneci detaljno i kritički istražuje kustoske koncepte koji su se u tada bližoj povijesti bavili temom Balkana i primjećuje specifikume *Balkan Arta*, ali i inzistira na oprezu

[127] Isto, 130.
[128] Paraf. Isto, 74.
[129] Paraf. Cârrneci Magda, Papanikolau Miltiades M., Heupel Xanthippi Scarpia, *Cosmopolis 1: Microcosmos x Macrocosmos*, katalog izložbe (18.12.2004. - 13.2.2005), 2004., 17.
[130] Cârneci Magda, »Cosmopolis – a Balkan experience«, u: The Third Text, vol.21, issue 2, 2007., 153.–161.
[131] Cârrneci, Papanikolau, Heupel, 2004., 21.

pri kustoskom odabiru: etnografski kriteriji koji su u dotadašnjim kustoskim odabirom ponegdje graničili s egzotiziranjem, kičem, provincijalizmom i parohijalizmom, kao što je nekoherentnost dinamike globalnoga i lokalnog ponegdje potencirala populizam. Neizvjesna tranzitna zona, hibridni identiteti, opasnost „Istoka“, vječni provincijalizam[132] - to su teme koje predlaže Cârneci u dopisu kustosima, s naglaskom na oprez pri tumačenju tih tema. Vodeća kustosica je svjesna uloge bijenala u kulturnoj integraciji zemalja u tranziciji, kao i rastućeg „trenda“ *Balkan Arta* koji se zasniva na specifičnom pastišu stereotipa koji osciliraju između tradicionalizma i progresivizma. Cârneci kao bivša članica SCCAN-a u Grčkoj sklona je definirati kriterije odabira radova po poznatom ključu: „Cosmopolis kombinira pretežno novomedijske radove (video, instalacija, računalna umjetnost, digitalna fotografija) s nekoliko primjera klasičnih umjetničkih medija (slikarstvo, skulptura, grafika) i uključuje društveno i politički orijentirane programe, kao i neke primjere specifičnih lokalnih modernizama.“[133] S druge strane, autorica također navodi: „Svrha Cosmopolisa bila je pomoći nam da se oslobodimo – umjetnici, kustosi, teoretičari, posjetitelji – od internalizirane negativne mentalne slike i vlastitog kompleksa inferiornosti u vidu Drugoga koji je uvriježen u europskoj tradiciji.“ U najboljoj namjeri da se kroz izložbe suvremene umjetnosti još jednom, ali ovaj puta intrinzično, otvori tema Balkana kao povijesnog, kulturnog, i mentalnog entiteta,[134] ipak se oslanja na postulate koji su utemeljeni na prethodnim izložbama, i to poprilično čvrsto. Selekcija umjetnika ostaje vrlo slična, kao i kriteriji odabira radova po medijima i temama, ali ono što se razlikuje je svijest o vlastitom položaju u internacionalnom kontekstu i prilika da se kroz bijenalnu grupnu izložbu predstavi odabir umjetnika unutar vlastite regije. Ova izložba, po svemu sudeći, nije uspjela uspostaviti nove tematske i medijske okvire vlastitoga tumačenja te je podlegla vrsti osviještene samoorijentalizacije.

Nekadašnja kustosica Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Nada Beroš, koja je kao kustosica sudjelovala u izložbama *After the Wall, Manifesta 3, In Search of Balkania* i *Blut & Honig,* u tekstu pod naslovom *The tyranny of difference* piše o problemu terminologije *Balkan Arta*: „Istočnoeuropska umjetnost, *postkomunistička* umjetnost, umjetnost jugoistočne Europe ili balkanska umjetnost, je nepotrebna tiranija diferencijacije i jedna od modernističkih dogmi.“ U nastavku teksta propituje zašto u globaliziranom društvu postoje nacionalno i regionalno definirane umjetničke kategorije i zašto su one uvijek podložne univerzaliziranoj kategoriji institucionalizirane visoke umjetnosti a to je „internacionalna

[132] Paraf. Isto, 29.
[133] Cârneci, 2007., 160.
[134] Paraf. Cârrneci, Papanikolau, Heupel, 2004., 29.

umjetnost“. Uz svijest o kompleksnom sustavu bijenalne izložbe *Balkan Arta*, mnogi autori i kustosi upadaju u klopku internacionalizama i lokalizama, ratnih tragedija, političkih i društvenih tema kao osnovnih kategorija *Balkan Arta* koje dominiraju u tekstovima u katalogu te izloženim radovima. Na izložbi su predstavljeni radovi sljedećih umjetnika i umjetnica iz Hrvatske: Dragice Antolović, Aleksandra Battiste Ilića, Ivane Keser i Tomislava Gotovca, Kristine Leko, Dalibora Martinisa, Mladena Stilinovića, Ksenije Turčić i Slavena Tolja.[135] Većina umjetnika (kako iz Hrvatske, tako i iz ostalih zemalja) već je sudjelovala na izložbama *Balkan Arta* u odabiru kustosa na izložbama koje su održane u EU-u.

Izložba je bitna jer predstavlja prvu grupnu izložbu većeg obima koja otvoreno, ali suzdržano, ukazuje na kriterije inozemnih kustoskih principa pri prezentaciji *Balkan Arta* kao i uloge kulturnih institucija, reprezentacijskih politika, bijenalnih izložbi. Ovo je prva izložba koja je svjesna vlastite reprezentacijske uloge u globalnom kontekstu. Potreba za revidiranjem kustoskih pristupa u izložbama *Balkan Arta* tek je početak „revizionizma kustoskih revizionizama“ i postavljanja okvira inherentnog tumačenja regionalnoga identiteta kroz suvremene umjetničke prakse. Dvije godine nakon završetka, Cârneci primjećuje kako je balkanizam kao konstrukt i marketinški alat kulturne produkcije dao efektivne rezultate: osnažene su veze između kulturnih institucija, privatnih ulaganja i publike, oformljena je mreža predstavnika *Balkan Arta*, teoretičara i kustosa, pojačana je vidljivost Balkana te su „restaurirane“ predrasude o Balkanu koje su se akumulirale ponajviše tijekom 20. stoljeća.[136]

14. Odabrani primjeri kustoskih praksi na temu *Balkan Arta*

Održavanje izložbe *In search of Balkania* 2002. godine potaknulo je niz izložbi *Balkan Arta* u Europi. Iste godine održala se izložba *European Contemporary Art. The Art of the Balkan Countries* (koja nije uključivala umjetnike iz Hrvatske te je zbog toga izostavljena iz rada, ali je privukla Haralda Szeemanna koji kasnije nastavlja surađivati s Muzejom suvremene umjetnosti u Solunu).[137] Te je godine reagirala umjetnica Breda Beban kroz kustoski koncept *Imaginary Balkans* koji realizira u Site gallery u Sheffieldu u Engleskoj. Izlaže nekoliko umjetnika među kojima se iz Hrvatske ponavljaju Mladen Stilinović, Vlado Martek i Igor Grubić koji do tada nije sudjelovao na izložbama *Balkan Arta*.[138] Nekoliko

[135] https://www.absolutearts.com/artsnews/2004/12/17/32610.html (posjećeno: 19.2.2021.)
[136] Paraf. Cârneci, 2007., 158.
[137] Cârrneci, Papanikolau, Heupel, 2004., 17.
[138] https://www.sitegallery.org/exhibition/imagimary-balkans/ (posjećeno: 19.2.2021.)

kilometara dalje, početkom 2003., u Cornerhouse galeriji u Manchesteru održana je izložba *The Balkan Matrix*.[139] Iste godine, kustosi Peter Weibel i Eda Čufer (članica umjetničke grupe Neue Slowenische Kunst) primijenili su koncept izložbe *In search of Balkania* (na kojoj su prethodno surađivali) i prenijeli dio izlagača na izložbenu manifestaciju pod nazivom *Balkan Visions* koja se održala u Museo Arge-Kunst u Bolzanu u Italiji.[140] U poprilično reduciranijem opsegu odabrani su radovi 10 umjetnika koji odgovaraju isključivo ratnoj, političkoj ili migracijskoj tematici. U Kunsthalle Fridericianum 2003. godine održana je kratkotrajna izložba *The reinvention of the Balkans: Geopolitics, Art and Culture in South-East Europe*.[141] U sklopu Arte Fiera u Bologni se 2004. održala izložba *The Balkans – a crossroad to future*. Krajem 2003. i početkom 2004. u Solunu u Grčkoj održava se projekt *Young Balkan Artists: Variations in Balkan Spaces*[142] kao svojevrsna uvertira veće manifestacije: *The First Balkan Biennal: Cosmopolis 1 Microcosmos X Macrocosmos*. Izdvojeni primjeri u nazivu sadrže Balkan, ali tu je i niz drugih izložbi koje govore o jugoistočnoj Europi ili na drugi način tematiziraju isto područje. Primjerice, simpozij *East of Art: Transformation in Eastern Europe* održan u Museum of Modern Art u New Yorku 2003. godine. Godinu nakon održava se izložba *Privatizations: Contemporary art from Eastern Europe*, održana u The KW Institute for Contemporary, poznat i pod nazivom Kunst-Werke u Berlinu.[143] U Beču se u sklopu Generali Foundations 2005. godine organizira izložba *The New Europe: Culture of Mixing and Politics of Representation*.[144]

15. Kategorizacija kustoskih praksi na temu Balkana 90-ih godina 20. st. i 2000-ih

Nakon pada Berlinskog zida, u kulturnom sektoru započeo je proces oblikovanja kulturno-reprezentacijske politike na području moderne i suvremene umjetnosti, između ostaloga i kroz organizaciju velikih grupnih izložbi, u skladu s novim političkim paradigmama. Kustoski pristup (odabir, retorika i logika postava i tekstova) bio je pod velikim utjecajem postkolonijalističke dijalektike koja je na vidjelo iznijela problematiku dotadašnjeg pristupa u predstavljanju izvaneuropskih kultura (neadekvatna imperijalistička reprezentacijska politika izvaneuropskih kultura, egzotizacija kulture itd.).

---

[139] Vincent Martin, »Imaginary Balkans: The Balkan Matrix«, u: *Art Monthly* 265, London: Art monthly publication, 2003., 28.
[140] http://1995-2015.undo.net/it/mostra/15569# (posjećeno: 19.2.2021.)
[141] Filipović, Niemojewski, Vanderliden, 2005., 41.
[142] https://www.absolutearts.com/artsnews/2004/12/17/32610.html (posjećeno: 19.2.2021.)
[143] Filipović, Niemojewski, Vanderliden, 2005., 42.
[144] Isto, 43.

Krajem 90-ih godina 20. st. organizirala se se nekolicina povijesno-revizionističkih izložbi koje pozivaju kustose i umjetnike iz bivših socijalističkih zemalja kako bi adekvatno prikazali umjetnike i umjetnička djela nastala u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata do pada Berlinskog zida 1989. godine. Glavni postulati izložbi (*After the wall: Art and Culture in postcommunist Europe* i *Aspekte/Positionen: 50 jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949. – 1999.*) temeljeni su na postsocijalističkoj teoriji u nastajanju.

Drugu skupinu izložbi čine bijenali suvremene umjetnosti, među kojima su najveći doprinos u oblikovanju *Balkan Arta* imali *47. Venecijanski bijenale* i *Manifesta 3.* Bijenali kao izložbena forma imaju dugu tradiciju te su usko vezani uz kulturnu politiku i propagandu. Tradicionalizam bijenala se početkom 21. stoljeća kroz kritiku neokolonijalizma pokazao nevjerodostojnom i nedemokratskom izložbenom praksom. Međutim, uloga vidljivosti regionalnih umjetnika na internacionalnoj sceni koju su dva bijenala odigrala u oblikovanju i utemeljivanju retorike o Balkanu (a time i *Balkan Artu*) bila je neosporna. Venecijanski bijenale utjecao je na skretanje pažnje internacionalnih kulturnih krugova na temu Balkana utoliko što je Marini Abramović dodijeljen Zlatni lav za rad *Balkan Baroque*. *Manifesta 3* pod nazivom *Borderline syndroms* naglasila je marginalni položaj regije u odnosu na srednju Europu i apstraktno poimanje granica balkanske regije (primjer toga je izložba *Imaginary Balkans*).

Konačni rezultat kumulacije značenja, pristupa i odabira odrazio se na izložbama *Balkan Arta* koje ciljano istražuju i prezentiraju kulturološku i povijesnu sliku balkanske regije. Izložbe su rezultat dugotrajnoga sustavnog istraživačkog procesa koji legitimitet temelji na objavljenim znanstvenim radovima ne samo povjesničara umjetnosti, kustosa i galerista već i povjesničara, sociologa, etnologa, slavista i mnogih drugih stručnjaka. Tako je izložba *In search of Balkania* predstavljena kao rezultat sustavnog i opsežnog istraživanja koje je sintetizirano u publikaciji *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation,* kao i *Balkan trilogy* od kojeg je središnji dio knjige pod nazivom *U gradovima Balkana* skup simpozija i konferencija na temu balkanskog identiteta.

Dakle, navedene izložbe možemo podijeliti u nekoliko kategorija: povijesno-revizionističke izložbe temeljene na retorici postkolonijalizma, bijenali suvremene umjetnosti u ulozi kulturno-reprezentacijske politike te istraživačke izložbe koje oblikuju Balkan i *Balkan Art* na temelju tranzicijskih akademskih koncepata (inkluzivnost i procesi demokratizacije u uspostavljanju povijesnog narativa). Veliku ulogu odigrali su i spomenuti SCCA (odnosno ISU) centri kroz postulate *soroš realizma*, ali i državne institucije i NGO mreže kao što je Culturelink. U procesu kreiranja i implementacije principa

internacionalizacije kulturno-reprezentacijske politike u kontekstu regionalne produkcije suvremene umjetnosti izdvaja se nekoliko ključnih mjesta: autohtoni oblik marginaliziranog Drugog, neutralizacija narativa kroz normalizaciju stereotipa, afirmativna samoorijentalizacija, odabir temeljen na subverzivnim umjetničkim praksama (odnosno benignoj subverziji) i radovima koji tradicionalne i postkomunističke teme tumače demokratski, te u konačnici odabir internacionalno afirmiranih domaćih umjetnika. Izložba *The First Balkan Biennale* prva je u nizu izložbi koje podliježu samoorijentalizaciji koja će ostati prisutna u nizu izložbi održanih u regiji Balkana, ali te izložbe ne ulaze u temu rada i iz tog razloga su izostavljene.

16. Konstrukt autentične balkanske Drugosti u kustoskim praksama i samoorijentalizacija

Postkolonijalistička retorika utjecala je na obrat u kreiranju narativa o Balkanu kao Drugome. Pri definiranju područja češće se rabio politički neutralan pojam jugoistočna Europa, čime je Balkan smješten unutar europskog povijesnog konteksta i u toj formulaciji nije istovjetan izvaneuropskom Drugom. Više ne postoji „pogled izvana“ - on se pretvara u reviziju, pogled unatrag, pokušaj rekonstrukcije povijesne uloge Balkana u su-kreiranju Europe, procesa izgradnje njegove etimologije i povijesne uloge u kontekstu europske povijesti. Prisutnost egzotizacije i orijentalizacije mijenja se u opisima zemalja Balkana, prvenstveno radi duge prisutnosti u kolektivnom povijesnom sjećanju Europe koje je za Balkan vezalo marginalnost, most s izvaneuropskim, istočnjačkim kulturama, tradicionalizam, parohijalizam, ratobornost, kaotičnost, nestabilnost, ali i prisutnost autentičnog slavenskog i religijskog misticizma, prožetog lokalnom tradicijom, kao dijelom svakodnevnog života. Stoga su neki od zadataka organizatora izložbi uključivali problem reprezentacije autentičnosti na univerzalni način, odnosno zadržavanja te autentičnosti u svrhu kreiranja hibridne mape Europe.[145] Kako bi se rekreirao kulturni identitet Balkana (ne samo iz geopolitičke perspektive, već kao marginalno područje koje ipak pripada Europi), bilo je bitno istaknuti određena kulturna i društvena mjesta, odnosno izvršiti reviziju istih kroz neoliberalne, odnosno demokratski orijentirane pristupe u tretiranju tih tema (od strane kustosa i umjetnika). Pokušaj neutralizacije kulturnih razlika u procesu kulturne hegemonije (koja je dolazila od država srednje Europe i širila svoj utjecaj na države u tranziciji) ipak nije u potpunosti uspio izbjeći pojavu stereotipa. Tradicionalni modernistički egzotizam uz pratnju

[145] Šuvaković, 2008., 815.

medijskog egzotiziranja[146] u tom kontekstu podrazumijeva tretiranje Balkana kao mjesta povratka izvoru, regije koja je tek okrznuta zapadnjačkim kulturološkim postulatima, ali u suštini još uvijek ostaje kulturno autentična. U tom kontekstu teme se ugrubo mogu podijeliti na povijesno-političke, geopolitičke, kulturološke i na osobne priče u službi etnološke dokumentacije.

Povijesno-političke teme opisuju Balkan kao ratnu zonu, mjesto egzodusa, progona, migracija, unutarnjih sukoba, etničkoga čišćenja. To je mjesto problematično utoliko što se uloga agresora u kontekstu europske povijesti ne bi trebala upotrebljavati kao temeljni označitelj periferne regije bez obzira na aktualnost te teme u (tada neposrednom i nedavnom) povijesnom kontekstu. Isto tako, balkanizacija kao definicija političkog, društvenog i kulturnog intrinzičnog rasipanja popraćena netrpeljivošću zaraćenih strana postaje opće mjesto u govoru o Balkanu. Navedene odrednice mogu označavati i države srednje Europe, osobito tijekom Prvog i Drugog svjetskog rata, ali se ne uzimaju kao referentne točke u reprezentacijskoj politici srednje Europe.

S druge strane, geopolitički pristup naglašava tranzicijsku povijest balkanske regije, marginalnost, ideološku konstruiranost granica toga područja. Takav je pogled rezultat pokušaja povijesne objektivizacije regije kao područja povijesnoga tranzita i susreta dominantnih kultura, što odgovara situaciji 90-ih godina 20. st. kada ponovno dolazi do društvene tranzicije i kada se granice unutar regije iznova rekonstruiraju, brišu i mijenjaju. U tom se kontekstu otkriva imanentni i eklektični identitet Balkana koji se sastoji od niza identiteta baziranih na nacionalnosti, religijskoj orijentaciji ili trećem označitelju. Identitetni eklekticizam Balkana idejno i vremenski odgovara postmodernom eklekticizmu koji u procesu globalizacije teži definirati društvenu zajednicu kao skupinu čiji se identitet temelji na liberalizaciji različitosti. Takva dijalektika i postavke govora o identitetu karakteristične su za akademske i kulturne krugove srednje Europe kasnoga dvadesetog stoljeća. Kulturna hegemonija balkanske regije očituje se u modalitetima oblikovanja i postavljanja narativa, jednako kao i u motivima izloženih umjetničkih radova.

Kulturološki pogled na balkansku regiju ističe tradicionalne aspekte pojedinih tradicija u kontekstu regije Balkana kao *melting pota* različitih kultura: dogovorene brakove, krvnu osvetu, lokalna slavlja svetaca zaštitnika, praznovjerje i crnu magiju, odnosno društvene prakse proizašle iz religijskoga i društveno-povijesnog konteksta različitoga od srednje Europe. Na temelju tradicionalizma koji iz srednjoeuropske perspektive djeluje regresivno,

[146] Šuvaković, 2007., 815.

ako ne i primitivno, necivilizirano i zastarjelo, oblikuju se i sekundarni stereotipi o Balkanu kao regiji istančanog tradicionalizma u kontekstu tranzicijskog društva koje donosi globalizacijske kulturne novitete. Uz tradicionalizam veže se i tzv. „istočnjački cinizam“[147], primitivizam, okrutnost i neciviliziranost, osobito kada se govori o muškarcima.[148] U kreiranju mita o Balkanu, odabrane teme daju okvir za kodifikaciju simbola i omogućavanje metaforičnoga kolektivnog poimanja. Stvoren je retoričko-simbolički okvir čija se upotreba i značenje normalizira kroz izložbe suvremene umjetnosti iz regije Balkana. Tradicija je, kao dio nematerijalne kulturne baštine, označitelj autentičnosti regije i kao takav je legitimno sredstvo kulturne reprezentacije. Kustoski koncept bazira se na umjetničkim radovima koji problematiziraju tradicionalizam kroz kritiku, humor, banalizaciju ili autorefleksiju.

17. Markacije *Balkan Arta*: retroavangarda i subverzivna umjetnička praksa

Subverzivnost *Balkan Arta* utemeljena je kustoskom selekcijom SCCA centara, ali princip odabira ima korijene dublje u kulturno-umjetničkoj teritorijalizaciji, odnosno mapiranju kulturnih fenomena.[149] U postsocijalističkom diskursu, ali i ranije, ističe se fenomen ruske avangarde kao progresivnoga čimbenika u odnosu na real-socijalističku umjetnost. Ruska avangarda u vizualnoj umjetnosti (prvenstveno suprematizam) postaje gotovo sastavni dio europske povijesti umjetnosti u akademskim krugovima jer radikalno prekida s postavkama socijalizma u ideologijskom i umjetničkom smislu. To čini formalnim zaokretom k radikalnoj geometrijskoj apstrakciji koja se upire u europeiziranu filozofiju likovnog redukcionizma, čiste boje, forme i materije i njihovom čistom značenju. Apropriacija avangardnih umjetničkih strujanja simbolizira progresivnost i liberalizaciju umjetnosti u opreci s krutim tradicionalizmom real-socijalizma. Radi toga su kasniji predstavnici retroavangarde (IRWIN, Mangelos, Braco Dimitrijević, Goran Đorđević i drugi) bili prikladno uklopljeni u izložbe postsocijalističkoga revizionizma, a kasnije i *Balkan Arta*. Instrumentalizacija navedenoga umjetničkog pokreta zasnovana je na uspješnoj povijesnoj instrumentalizaciji ruske avangarde koja postoji u svijesti europskoga promatrača i aludira na supstituciju socijalističke doktrine liberalnim filozofskim diskursom (podrijetlom u europskoj filozofskoj misli), koji kreira vlastite simbole, rekonstruira ih, šablonizira ili problematizira one znakove koji za autora više ne znače ništa (sličnu teoretsku bazu čine *mrtvi znakovi* u

[147] Pejić, 2000., 18.
[148] Todorova, 2009., 14.
[149] Paraf. Šuvaković, 2007., 817.

umjetničkoj filozofiji Mladena Stilinovića). Umjetnosti real-socijalističkih režima pristupalo se iz pozicije bipolarnih shema gdje s jedne strane stoji službena umjetnost, a s druge kritičkoopozicijska subverzivna umjetnička praksa.[150] Takav je model primijenjen na vizualnu umjetnost ruske avangarde početkom 20. stoljeća, a zadržava se kao princip revizionističkih izložbi jugoslavenskoga postsocijalističkog kulturnog kruga, ali i izložbi o Balkanu. Dakako, riječ je o dva (vremenski, prostorno, konceptualno i praktično) različita socijalizma te se u narativu o *Balkan Artu,* u usporedbi s ruskom avangardom, može govoriti o benignijoj umjetničkoj subverziji[151] zato što je riječ o različitim kulturno-povijesnim okvirima. Tim tekovinama pridružuje se i *Sots Art* kao eklektični društveno-angažirani umjetnički sustav koji se temelji na postpopartističkom pristupu socrealističkoj vizualnoj propagandi (na britanski, angažirani način ali često s populističkom interpretacijom masovne kulture).

Nadalje, postsocijalistički kulturno-povijesni revizionizam u srednjoj Europi hrani se primjerima iz vlastite prošlosti koji ju aktivno negiraju za vrijeme njezina postojanja – namjerom, gestom, medijem i u konačnici samim prisustvom i aktivnim djelovanjem „ondje i tada“. U ovom slučaju govorimo o primjerima nove umjetničke prakse s kraja 60-ih i 70-ih godina 20. st. (hrvatski predstavnici i predstavnice su Sanja Iveković, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac, iz Srbije to su Raša Todosijević, Marina Abramović,…). Specifični *enfant terrible* kriterij, karakterističan za avangardne i neoavangardne umjetničke pojave, zadržava se i u odabiru umjetnika s Balkana: nije dakle riječ o neoavangardi u akademskom smislu, već u onom aspektu koji je marginalan, koji se opire institucionalizaciji, koji je radikalan i kontrakulturalan u kontekstu vlastitog nastajanja. Nova umjetnička praksa počiva na tekovinama konceptualne umjetnosti, novomedijske umjetničke prakse, društveno angažirane umjetnosti, a zajednička im je deinstitucionalizacija koja traje do vremena tranzicije. Subverzivni umjetnici postsocijalizma i njihovi radovi iz 90-ih godina 20. st. postaju nositelji novoga značenja. Dolazi do institucionalizacije subverzivnih umjetničkih praksi u sklopu kulturno-povijesnoga revizionizma koji služi geopolitičkoj i kulturnoj reprezentativnoj svrsi. To znači da subverzivni umjetnički radovi postaju rekontekstualizirani, odnosno izmješteni iz vlastitoga povijesnog okvira u kojem nastaju. Radovi su u kontekstu svojega nastajanja izražavali autentične stavove i umjetničke izričaje, ali niti jedan rad u vrijeme svojega nastanka nije bio označitelj *Balkan Arta*. Iako predstavljeni radovi ostaju autentični kao i njihovo tumačenje unutar konteksta, konceptualno su grupirani po istoj označiteljskoj liniji,

[150] Lebhaft Karla, »Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu«, u: *Sic* 3, br. 1, 2012., bez paginacije
[151] Isto, bez paginacije

smješteni među ostale društveno angažirane, retroavangardne, neoavangardne i druge radove pod nazivnik *Balkan Arta*. Kustoski koncept time izmješta niz radova i spretno rabi izvorni kontekst i bit radova u normalizaciji direktne i indirektne kritike socijalizma pri kulturološkoj aproprijaciji regije Balkana u kontekstu srednje Europe, kao što je to činio i pri aproprijaciji radova ruske avangarde.

Kustoski odabir na izložbama *Balkan Arta* izdvaja umjetnike bivšeg Istočnog bloka koji pripadaju kontrakulturalnom umjetničkom izričaju. Izdvojenost (uvjetno rečeno) subverzivnih i marginalnih (retroavangardnih) umjetničkih praksi *Balkan Arta* s obzirom na institucionaliziranu, visoku umjetnost, analogan je marginalnom položaju balkanske regije s obzirom na srednju Europu. Možda baš zbog toga regionalni pripadnici visoke umjetnosti ne sudjeluju na izložbama *Balkan Arta* (izuzev povremeno Knifera, člana Gorgone koja također slovi za neoavangardni, pokatkad i neodadaistički pokret, i sličnih izuzetaka). Još je Achille Bonito Oliva na *Aprilskim susretima* u Beogradu 1974. godine rekao: „Vi ste rezervat koji je zatvoren i izoliran od kulture u kojoj se odigrava, a socijalna birokracija na neki način s pomoću vas pokazuje da ima internacionalnu umjetnost, ali svoju umjereno modernističku ili socijalno modernističku praksu čuva od vas.“[152] Visoka umjetnost dakle nije kandidat za reprezentaciju *Balkan Arta* u svijetu visoke umjetnosti, iako su izložbe *Balkan Arta* konceptualizirali neki od najpoznatijih kustosa kao što je Harald Szeemann i René Block, a mnoge su izložbe postavljene u prestižnim galerijskim prostorima. Izdvajanje subverzivnih umjetničkih praksi iz vremena trajanja socijalističkog sustava uz pridruživanje umjetničkih novomedijskih komentara i osvrta na tradicionalizam čine osovinu *Balkan Arta* u nastajanju.

18. *Balkan Artist* / balkanski umjetnik / balkanska umjetnica

Kao što je ranije spomenuto, umjetnici koji sudjeluju na grupnim izložbama u inozemstvu izlažu ranije radove koji nastaju u drukčijem kontekstu i izvorno nisu nastajali u sklopu uniformnog pravca *Balkan Arta*. Taj termin u struci nikada nije legitimiziran te se umjetnički radovi i umjetnici koji stoje iza njih na regionalnoj sceni i dalje tumače unutar konteksta u kojem nastaju. U procesu kolektivne mobilizacije umjetnika za izložbe čija je tema utemeljena na ideji Balkana dolazi do postavljanja umjetničkih radova u potpuno drugi kontekst. Stoga mnogi suvremeni autori podliježu svjesnom ili nesvjesnom procesu samoorijentalizacije u kojem su njihova djela redefinirana i rekontekstualizirana. Maja Ćirić

[152] Isto, bez paginacije

navodi kako se „danas predstavnici Balkanske umjetnosti trude da strukturiraju svijet umjetnosti na osnovama zapadnoga umjetničkog tržišta.“[153] Srđa Pavlović, povjesničar koji se bavio temom Balkana, kritički pretpostavlja postojanje svjesnog procesa samoorijentalizacije: „lokalni umjetnici su svjesni mudre manipulacije slikama krvožednosti, uloge patrijarhalnih postavki, fascinacijom mitologizacije povijesti (…), stoga lokalni umjetnik/umjetnica neizbježno potiče zapadnjačke zablude.“[154] Bilo da umjetnici svjesno ili nesvjesno pristaju izlagati svoje radove u novom kontekstu, bjelodano je da je riječ o kreiranju jednoga zatvorenog simbolično-imagološkog sustava. Žarko Paić taj sustav naziva kulturnom industrijom nostalgije[155], ali riječ je o mnogo kompleksnijoj tvorbi koja se temeljila na tranzicijskoj kulturnoj politici čije uporište ne nose samo nostalgična obilježja, već i nastojanja kulturno političke integracije umjetnika na globalno tržište. Umjetnici, kao dionici tržišnoga sustava u širenju, odazivaju se na kolektivnu mobilizaciju u sklopu kustoskih koncepata temeljenim na regionalnom revizionizmu i reprezentaciji. Naravno, taj princip nije jedina oznaka tranzicijskoga perioda, već tek inačica reprezentacijskog modela, jedna simbolička pojava koja se odaziva na temu Balkana i konstrukt *Balkan Arta*.

[153] Ćirić, 2009., 27.
[154] Pavlović, 2003., 18.
[155] Paić Žarko, »Postsocijalizam? Kratka povijest iščeznuća«, u: *Život umjetnosti,* br. 94, 2014., 14.

Zaključak

U razdoblju tranzicije, zemlje bivšeg Istočnoga bloka i SFRJ pokrenule su proces rekonstrukcije kulturnih politika nizom simpozija, dekreta i nacrta u komunikaciji s institucijama EU-a. To je rezultiralo stvaranjem novih mreža među europskim kulturnim centrima i kulturnim institucijama u regiji, a posljedično i u kolaborativnim kustoskim projektima. Veliki utjecaj imali su i SCCA centri koji su 90-ih godina 20. st. oblikovali današnju „srednju generaciju“ regionalnih umjetnika i načine njihova prezentiranja. Rezultat istraživanja relevantnih umjetničkih pojava 90-ih godina 20. st. opisan je pojmom *soroš realizma* koji se odnosi na umjetničke radove političkih i društvenih tematskih podloga koje problematiziraju odnos globalnoga i lokalnoga, tradicije i progresivnosti, kolektivnoga identiteta, granica, povijesti, a izvedeni su u medijima prisutnim na globalnoj umjetničkoj sceni: novi mediji, performansi, itd. Nadolazeće povijesno-revizionističke izložbe s kraja 90-ih godina 20. st. uvelike se oslanjaju na radove pod utjecajem *soroš realizma*. Bijenali suvremene umjetnosti doprinijeli su populariziranju teme Balkana u suvremenoj umjetnosti, a grupne umjetničke izložbe s multidisciplinarnom istraživačkom osnovom u konačnici utemeljile su diskurs i složenu imagologiju *Balkan Arta*. Riječ je o spontano skovanom terminu kojem je posvećeno nekoliko stručnih publikacija, a bitno je napomenuti da je riječ o konstruktu koji vrijedi samo izvan matičnog područja na koji se odnosi s obzirom na to da je izvan njega konstruiran, definiran i predstavljen. *Balkan Art* je dakle rezultat kompleksnoga tranzicijskog perioda, kulturnih politika i internacionalizacije regionalne umjetničke scene, pojam koji je nastao na području internacionalne umjetničke scene kao rezultat kolektivizacije određene tipologije umjetnika i umjetnosti s ciljem neutraliziranja pojma Balkana u kolektivnoj kulturološkoj svijesti i povijesnom sjećanju zemalja EU-a. Rad se temeljio na iscrpnom istraživanju sudionika i sudionica na izložbama iz svih prisutnih zemalja, no radi kvantitativnoga ograničenja predstavljen je samo presjek umjetnika, umjetnica, kustosa i kustosica iz Hrvatske kao uzorka na koji se reflektiraju postavke *Balkan Arta* prisutne i u primjerima odabranih radova i autora iz ostalih država u regiji.

POPIS LITERATURE

Knjige:

1. Carneci Magda, Papanikolau Miltiades M., Heupel Xanthippi Scarpia, *Cosmopolis 1: Microcosmos x Macrocosmos*, katalog izložbe (18.12.2004. - 13.2.2005.), Solun: State Museum of Contemporary Art, Macedonian Museum of Contemporary Art, 2004.
2. Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, *In search of Balkania: A User's Manual*, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue gallerie, 2002.
3. Block René, *In the gorges of Balkan: A report*, katalog izložbe (30.8.2003. – 23.11.2003.), Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2003.
4. Bonami Francesco, *Manifesta 3 : Borderline syndrome: Energies of defence*, katalog izložbe (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000.
5. Briški Mika, *2000+ Arteast collection*, katalog izložbe (14.11.2001. – 21.11.2001.), Innsbruck: Orangerie Congress, 2001
6. Fleck Robert, Lind Maria, Vanderlinden Barbara, *Manifesta 2*, katalog izložbe (28.6.1998. – 11.10.1998.), Luxembourg: više lokacija, 1998.
7. Germaner Semra, Inankur Zeynep, *Orientalism and Turkey*, Istanbul: Turkish Cultural Service Foundation, 1989., str. 21.
8. Gržinić Marina, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Zagreb: Multimedijalni institut, 2005., str. 108.–137.
9. Hegyi Lorand, *Aspekte/positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1944.-1999.*, katalog izložbe (2000. – 2001.), putujuća izložba: Beč, Budimplešta, Barcelona, Southampton, Prag, 2001./2002.
10. (ur.) Hoptman Laura, Pospiszyl Tomaš, *Primary documents: a Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: MoMA, 2002., str. 7.-375.
11. (ur.) Keulemans Chris, *The Heart of the Matter: The role of the arts and culture in the Balkans' European Integration*, European Cultural Foundation, 2006., str. 64 – 68
12. Martinez Rosa, Mislano Viktor, Neray Katalin, Ulrich-Olbrist Hans, Renton Andrew, *Manifesta 1*, katalog izložbe (9.6.1996. – 19.8.1996.), Rotterdam: više lokacija, 1996.
13. Milohnić Aldo, Švob-Đokić Nada, *Cultural Identity Politics in the (Post-) Transitional Societies*, Zagreb: Institute for International Relations, 2011., str. 3.-11.; 113.-127.; 149.-163.

14. Pejić Bojana, Elliot David, *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000.
15. Szeemann Harald, *Blood and honey: the future's on the Balkans*, katalog izložbe (16.5.2003. – 28.9.2003.), Beč: Essl collection, 2003.
16. Šuvaković Miško, *Konceptualna umetnost,* Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., str. 797.-813.
17. Todorova Maria, *Imagining the Balkans,* New York: Oxford University Press, 2009., str. 1.–190.
18. Vanlderliden, Barbara, Filipović Elena, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2005., str. 13.-93.

Poglavlja u knjigama:

1. Avgita Louisa, »Marketing difference: the Balkans on display«, u: *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums,* (ur.) Belting Hans, Buddensieg Andrea, Berlin: Hatje Canz, 2009., str. 88.–98.
2. Badovinac Zdenka, »Prologue to the Ljubljana exhibition«, u: 2000+ Arteast collection, katalog (ur.) Mika Briški, (14.11.2001. – 21.11.2001.), Innsbruck: Orangerie Congress, 2001.a, str. 56.-59.
3. Beroš Nada, »Delimar Vlasta«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., str. 36.
4. Beroš Nada, »Martinis Dalibor«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe,* katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., str. 135.
5. Elliot David, »Foreword«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., str. 11.
6. Bonami Francesco, »The Former land«, u*: Manifesta 3 : Borderline syndrome : energies of defence*, katalog izložbe, Bonami Francesco, (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000., str. 11.

7. Dević Ana, »Iveković Sanja«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., str. 77.
8. Filipović Elena, Niemojewski Rafal B., Vanderlinden Barbara, »One Day Every Wall Will Fall: Select Chronology of Art and Politics after 1989.«, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europ*e, (ur.) Vanderlinden, Barbara, Filipović Elena, Cambridge, MA: MIT Press, 2005., str. 20.-46.
9. Franulić Markita, »Cvjetanović Boris« u: *In search of Balkania* Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., str. 34.
10. Hlavajova Maria, »Towards the normal: Negotiating the „Former East"«, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. (ur.) Vanderlinden Barbara, Filipović Elena, Cambridge, MA: MIT Press, 2005., str. 153.-366.
11. Hodžić Lajka, »Leko Kristina«, u: *In search of Balkania*, Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., str. 88.
12. Nagy Kristof, »From fringe interest to hegemony: The emergence of the Soros network in Eastern Europe«, u: *Globalizing East European Art Histories: Past and present*, (ur.) Hock Beata, Alas Anu, New York: Routledge Research in Art History, 2018., str. 53.–63.
13. Paskin Sylvia, »Breda Beban, Hrvoje Horvatić« u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., str. 13.
14. Pejić Bojana, »Balkan for Beginners«, u: *Primary documents: a Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, (ur.) Hoptman Laura, Pospiszyl Tomaš, New York: MoMA, 2002., str. 325.–340.
15. Pejić Bojana, »The dialectics of normality«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., str. 16.
16. Potočnik Vika, Školč Jožef, »Preface«, u*: Manifesta 3 : Borderline syndrome : energies of defence*, katalog izložbe, (23.6.2000. – 24.9.2000.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2000., bez paginacije

17. Schwarz Isabelle, »A Way Forward«, u: *The Heart of the Matter: The role of the arts and culture in the Balkans' European Integration*, (ur.) Keulemans Chris, European Cultural Foundation, 2006., str. 64.-68.
18. Soros George, »Introduction«, u: Chuck Sudetic, *Building open society in the western Balkans: 1991. – 2011.*, New York: Open Society Foundations, 2011., str. 6.-17.
19. Stipančić Branka, »Dmitrije Bašičević Mangelos«, u: *In search of Balkania* Conover Roger, Čufer Eda, Weibel Peter, katalog izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.), Graz: Neue galerie, 2002., str. 94.
20. Stipančić Branka, »Mladen Stilinović«, u: *After the Wall: art and culture in post-communist Europe*, katalog izložbe, (ur.) Pejić Bojana, Elliot David, (16.9.1999. – 16.1.2000.) Stockholm: Moderna Museet, 2000., str. 195.

Članci:

1. Alagjozovski Robert, Borčić Barbara, Jurman Urška »Uvod«, u: *Plarforma SCCA*, br. 4, Ljubljana: SCCA Zavod za sodobno umetnost, 2005., str. 4.-11.
2. Asavei Marina Alina, »Beyond blood and honey: re-imagining the Balkans through travelling exhibitions«, u: *Etudes balkaniques* LIV/4, (ur.) Zaimova Raia, Sofia: Institut d'Etudes balkaniques & Centre de Thracologie, 2018., str. 706.–726.
3. Buden Boris, »Jebe lud zbunjenog«, u: *Zarez*, br. 107, Zagreb, 2003., str. 10.-11.
4. Cârneci Magda, »Cosmopolis – a Balkan experience«, u: The Third Text, vol.21, issue 2, 2007., str. 153.–161.
5. Ćirić Maja, » Konstrukcije Balkana kao Drugog u savremenoj umetničkoj praksi«, u: *Remont art files*, br. 1, Beograd: Remont nezavisna umetnička asocijacija, 2009., str. 19.– 28.
6. Dugandžija Mirjana, »Balkan u Beču«, u: *Nacional*, br. 391, Zagreb, 13.5.2003. (dostupno na: http://arhiva.nacional.hr/clanak/13456/balkan-u-becu)
7. Kršić Dejan, »Umjetnost, tržište i evropske integracije - U gudurama Kassela«, u: *Up & Uunderground*, br. 7-8, Zagreb, 2004., str. 81.–87.
8. Lebhaft Karla, »Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu«, u: *Sic* 3, br. 1, 2012. (dostupno na: https://hrcak.srce.hr/116876)
9. Martin Vincent, »Imaginary Balkans: The Balkan Matrix«, u: *Art Monthly*, br. 265, London: Art monthly publication, 2003., str. 28.-30.

10. Nae Cristian, »Retorika izložbene postave: kustoska praksa kao povijest umjetnosti u postkomunističkoj Europi«, u: *Život umjetnosti*, br. 93, (ur.) Kolešnik Ljiljana, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 51.–67.
11. Paić Žarko, »Postsocijalizam? Kratka povijest iščeznuća«, u: *Život umjetnosti*, br. 94, 2014., str. 5.-15.
12. Pavlović Srdja, »Does Balkan art exist?«, u: *Kakanien revisited*, br. 18, 2003. (dostupno na: ttps://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/SPavlovic4.pdf)
13. Peteršin Nataša, »Location of the Problem: Always a Bit More to the South East«, u: *Arco Contemporary Art Magazine, br. 30, 2003.* (dostupno na: https://artmargins.com/location-of-the-problem-always-a-bit-more-to-the-south-east**)**
14. Primorac Jaka, »The Positions and Perspectives of Cultural and Creative Industries in Southeastern Europe«, u:, *Medijska istraživanja*, vol. 23, br. 1, Zagreb: Institut za razvoj i međunarodne odnose (IRMO), 2014., str 45.–64.
15. Simičić Iva, »Političnost umjetnosti Balkana: Blut&Honig/Zukunft ist am Balkan«, u: *Sophos*, br. 7, Sarajevo: ZINK znanstveno-istraživački inkubator, 2014., str. 139.-158.

Internetski izvori:

Croatia: introduction, http://www.culturelink.org/culpol/hr.html (posjećeno 18.4.2021.)

Balkan Art Generator, http://scca.ba/exhibitions/balkan-art-generator-exhibition/ (posjećeno 18.4.2021.)

Popis zbirki Moderne galerije u Ljubljani, http://zbirke.mg-lj.si/si/o-zbirkah/ (posjećeno 18.4.2021.)

Imaginary Balkans, https://www.sitegallery.org/exhibition/imagimary-balkans/ (posjećeno 18.4.2021.)

Balkan Visions, http://1995-2015.undo.net/it/mostra/15569# (posjećeno 18.4.2021.)

Indepth Arts News: "The First Balkan Biennial: Cosmopolis 1 Microcosmos X Macrocosmos", https://www.absolutearts.com/artsnews/2004/12/17/32610.html (posjećeno 18.4.2021.)

Comparison of Marina Abramovic's Performance at the Venice Biennale, and Sanja Ivekovic's Performance *Miss Croatia and Miss Brazil Read Zizek and Chomsky* at the Sao Paolo Biennale, http://www.shinyawatanabe.net/nationstate/thesis5.htm (posjećeno 18.4.2021.)

Ostalo:

1. *Conference report: Reconstructing cultural productivity in the region of Southeastern Europe Conference, Sarajevo, 2.12.1999. – 4.12.1999.*, European Institute for Comparative Cultural Research, ERICArts, Bonn, 1999. (dostupno na: http://ericarts-institute.org/web/files/107/en/reconstructing_conference_report.pdf)

1. *In search of Balkania*, deplijan izložbe (5.10.2002. – 1.12.2002.)

Summary

This paper is based on a thorough study of the EU cultural policies in period of socioeconomic transition (1990s), as well as newly founded contemporary art networks (SCCAN) and curatorial collectives (WHW) that had an impacted the development of postmodernist cultural phenomenon of Balkan Art. The paper includes a series of group exhibitions, ranging from biennales of contemporary art, exhibitions focusing on historical revisionism, multidisciplinary research group exhibitions and smaller exhibitions of contemporary Balkan Art in Europe. The aim of this paper is to highlight the cultural and political context within which the postulates of post-modernist cultural rhetoric and their relation to the imagology of Balkan Art are constructed and implemented.

Keywords: Balkan Art, cultural transition, glocal, SCCAN, Southeastern Europe.