

ЈАСМИНА ЧУБРИЛО

**Како међународне изложбе мисле\*****„WARNING: perception requires involvement”,  
Антонио Мунтадас (Antonio Muntadas)**

**САЖЕТАК:** Тема студије су велике међународне изложбе разматране као места која су у функцији циркулисања идеја и искустава, односно као места која истовремено привилегују оно што је институционално „прихватљиво” и обезбеђују простор у којем и институционално „неприхватљиво” може да искористи своју шансу. Студија ће бити фокусирана на мапирање и краћи историјат ових манифестација, те на њихов актуелни статус, функције и ефекте које производе у контексту контрадикторних процеса укључивања и искључивања, доминације и маргинализације, хомогенизације и дифузије различитости, реартикулисања хегемоније и контролисања различитости. Такође, биће посвећена пажња како механизмима пролиферације и појављивања нових бијеналних изложби у контексту комплексне редифиниције Европе и њених граница као ефекта пада Берлинског зида, односно процеса глобализације, тако и редифинисању позиције куратора и кураторске праксе.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** савремена уметност, међународне изложбе, Бијенале у Венецији, Документа у Каселу, Бијенале у Сао Паолу, Бијенале у Сиднеју, Бијенале у Истанбулу, Манифеста, нове кураторске праксе, институције уметности

**ПРИМЕРИ**

Као увод могли би да послуже примери из савремене уметничке продукције који су се последњих година могли видети на великим светским манифестацијама, а у којима евидентно изостаје, како Гржинић наводи, „симболичко скривање трауматског реалног контекста”<sup>1</sup> ових манифестација. Ти примери

\* Наслов је парафраза назива књиге Мери Даглас *Како институције мисле* (M. Douglas, *How Institutions Think*, Syracuse University Press, 1986, код нас преведено Meri Daglas, *Kako institucije misle*, Reč, Beograd 2001).

<sup>1</sup> M. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, у: *Estetika kybersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut, Košnica, Zagreb, Sarajevo 2005, 118.

су веома занимљиви за ову студију, јер тематизују међународне изложбе као репрезентацијске машине, као механизме који покрећу систем уметности, те разоткривају и проблематизују трауматске тачке сакривене иза развијених техника репрезентације савремене уметности. На тај начин, они измичу симболичком реду, те функционишу као својеврсно Лаканово (Lacan) Реално, и у том смислу измичу поступцима симболизације.<sup>2</sup>

— Александер Бренер (Aleksander Brener) и Барбара Шурц (Barbara Schurz), акција на новинарској конференцији поводом отварања Европског бијенала савремене уметности Манифеста (Manifesta) 3, Љубљана 2000.

Дан уочи службеног отварања Манифесте 3 у једној од сала Цанкарјевог дома у Љубљани одржана је конференција за новинаре. Кустоси Манифесте Франческо Бонами (Francesco Bonami), Оле Боуман (Ole Bouman), Марија Хлавајова (Mária Hlavajová) и Катрин Ромберг (Kathrin Rhomberg), као и људи из организације, изишли су пред новинаре и намернике и, након уобичајеног представљања, требало је да одговарају на питања из публике. Александер Бренер је, уз асистенцију Барбаре Шурц, ступио у акцију. И док је Шурц делила окол писану изјаву, Бренер се попео на бину и по огромном екрану, разапетом иза стола око којег су седели главни организатори Манифесте, почео да пише поруке у којима је кураторе Манифесте назвао „либералним слугама глобалног капитализма” и на претерано експлицитан начин, уз употребу псовки, указивао на моћ коју генерише њихова позиција. Потом је делимично обојио и уништио конференцијски сто, а онда легао на њега и сачекао обезбеђење Цанкарјевог дома да га изнесу, пошто је Барбару Шурц, уз њене драматичне крике, већ изнело.<sup>3</sup>

— Тања Остојић, 49. Бијенале у Венецији, 2001.

*I'll Be Your Angel*, перформанс<sup>4</sup> током отварања — елегантно одевена уметница, у креацијама Кристијана Лакроа (Christian Lacroix), током три дана неформалног отварања и самог званичног отварања понашала се као анђео/протиља (оба израза сама уметница користи) господина Харалда Земана (Harald Szeeman), уметничког директора овог издања Бијенала, што је подразумевало њено јавно излагање у његовој близини током свечаног отварања и промоција, коктела, вечера, конференција за штампу. Перформанс је 'при-

<sup>2</sup> Међу разматраним примерима неће се наћи већ ноторни пример Олега Кулика који се у галеријском простору, на изложби *Interpol* Виктора Мисијана (Viktor Misiano) и Јана Амана (Jan Aman), приређеној 1996, у стокхолмској Fargfabriken, понашао као пас, нападајући посматраче, јер се ради о пројекту који није био реализован у оквирима интернационалне манифестације бијеналног, тријеналног или квадријеналног типа, него у оквирима једне тематске изложбе.

<sup>3</sup> Наведено према: М. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, 118/119.

<sup>4</sup> Марина Гржинић на једном месту овај рад Тање Остојић дефинише као happening / акција / tableau vivant. Видети у: *истио*, 102.

Овакво одређивање рада Тање Остојић *I'll Be Your Angel* чини се сасвим прихватљиво, јер колико год да је постојала јасно постављена намера саме уметнице и *сценарио* извођења, овај рад је у великој мери зависио од низа случајности, *ad hoc* ситуација које су измицале свакој контроли уметнице.

крио' други рад, *Црни квадрат* на белом, изведен од публичних длака на Вене-рином брегу уметнице, а који је, након верификације погледом уметничког директора Бијенала, требало да постане један од многобројних радова изложених на 49. Бијеналу у Венецији. Дискретно покривен 'стидни квадрат' је, према сведочењу (неименованих) очевидаца, али и изјави самог Земана,<sup>5</sup> тамо и остао, недотакнут погледом уметничког директора, па се самим тим, није ни десио, никада није био изложен, те, иако физички присутан, рад је заправо изостао са манифестације.<sup>6</sup>

— Сантијаго Сијера (Santiago Sierra), павиљон Шпаније, 50. Бијенале у Венецији, 2003.

*Covered Word* — рељефни натпис 'Шпанија' изнад улаза у Павиљон те земље у Ђардинима био је 'упакован', односно покривен црном пластичном кесом и облепљен широком, лепљивом траком.<sup>7</sup>

*Wall Enclosing a Space* — на улазу у Павиљон, са унутрашње стране, паралелно са улазним зидом, на око пола метра удаљености био је подигнут зид од цигала. Врата Павиљона била су отворена, а само онима који су поседовали било какав документ који би потврдио да су шпански држављани било је дозвољено да 'пређу границу', односно да се из тог уског коридора (0,65 x 25 m), кроз бочни, такође узак пролаз, уз ригорозну контролу националне припадности, нађу иза зида. Судећи по фотографијама, пространи изложбени простор шпанског павиљона био је празан, у једнако 'сивој фази' као и оно 'клаустрофобично' предворје.<sup>8</sup>

— Сантијаго Сијера (Santiago Sierra), селекција Роце Мартинес (Rosa Martinez) *Always Little Further*, главни улаз у Арсенале, 51. Бијенале у Венецији, јуни 2005.

*Loudspeakers* — са звучника који су били монтирани у таваничним угловима улазног трема у Арсеналима, могао се чути глас наратора који је читао текст. Садржину тог текста чинило је таксативно набрајање чињеница у вези са правним статусом и правном регулацијом ове манифестације, као и правилима понашања посетилаца и њиховим правима, те правима и обавезама запослених. Оно што је занимљиво је да је текст садржавао и детаљан списак изложбених простора као и у чијем власништву се ти простори налазе, те списак земаља-учесница, али и списак оних који нису заступљени, уз навођење статистичких података изражених у процентима о томе колико земље-уче-

<sup>5</sup> Видети факсимил факса који је Харалд Земан послао Тањи Остојић 2. априла 2002. у којем он децидирано каже да, иако је могао да види *Црни квадрат*, он то није учинио јер је било „довољно да зна да је *Црни квадрат* тамо, у Венецији, сакривен, али добро чуван од стране свог куратора”. Факсимил је објављен у: Tanja Ostojić, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2002, 46.

<sup>6</sup> Видети: каталог 49. венецијанског бијенала, као и Т. Ostojić, *Dnevnik iz Venecije*, MSU, Zagreb 2002.

<sup>7</sup> <http://www.santiago-sierra.com/200304>.

<sup>8</sup> Видети каталог 50. венецијанског бијенала; Н. Wagner, *Santiago Sierra*, у каталогу *51. International art Exhibition, La Biennale di Venezia, Always a Little Further*, Marsilio 2006, 244; <http://www.santiago-sierra.com/200303>.

снице, али и оне које не учествују, чине део светске популације и партиципирају у производњи глобалног друштвеног производа. Осим тога наведени су ценовници улазница, каталога, у кафетеријама унутар изложбених простора, као и износ буџета претходног, 50. Бијенала у Венецији са прецизним износима ауторских хонорара, те предвиђени износи казни за непоштовање прописаних правила.<sup>9</sup>

— Антонио Мунтадас, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији, 2005.

*On Translation: I Giardini* — у централној просторији Шпанског павиљона, као фрагмент целог пројекта, био је постављен светлећи дисплеј великих димензија у облику зидне преграде. На том дисплеју су с једне стране биле изложене фотографије националних павиљона са основним подацима када су подигнути, којој држави припадају, којом приликом су изведене реконструкције и измене фасада и сл., док се с друге стране налазио списак земаља чланица Уједињених нација.<sup>10</sup>

— Антоан Прим (Antoine Prum), павиљон Луксембурга, 51. Бијенале у Венецији, 2005.

*Mondo Veneziano*, видео, 2005 — приказује групу од четири професионалца из света уметности који се сусрећу у Венецији да дебатују о актуелном стању ствари у свету уметности. Четири фикционална лика — куратор, теоретичар, сликар и 'дружељубиви' уметник — на бомбастичан начин саопштавају један другоме своје ставове међу којима нема ни најмање додирне тачке. И, као што је радња смештена у 'цитирану' Венецију, односно у кулисе Венеције подигнуте у једној луксембуршкој индустријској пустари за потребе филма Адемира Кеновића *Secret passage (Тајни пролаз)*, тако су и реплике које актери изговарају цитати/семплови из актуелне стручне литературе. Како дан одмиче, непомирљиви вербални сукоб претвара се у крвави физички ноћни обрачун.

## МАПИРАЊЕ: ВРЕМЕ И ПРОСТОРИ — ИСТОРИЈА И ГЕОГРАФИЈА ВЕНЕЦИЈА

Да бисмо могли разматрати садржај и значење везе између ових радова и манифестација на које реферишу, и да бисмо кроз интерпретацију ових радова препознали 'пукотине' сакривене радом симболичког, морали бисмо прво да стекнемо увид у кратки компаративни преглед великих међународних изложби, њихов историјат и разлоге који су довели до њиховог покретања. Оно што је заједничко овим изложбама јесте да оне чине једну породицу изложби

<sup>9</sup> <http://www.santiago-sierra.com/200502>.

<sup>10</sup> Видети у: В. Мари, *Spain, Muntadas. On Translation*, 51. International art exhibition, La Biennale di Venezia, Participating Countries, 118; <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-05.asp>; <http://www.interviewstream.com/Blog-Archive>.zkm.de.

у оквиру које се одвија размена одређених (друштвених) вредности и моћи. У том смислу, ове изложбе не само да производе оно што би требало да буде прихваћено као јавно мишљење, него конституишу јавно мишљење и представљају његову рефлексију. Велике традиционалне међународне изложбе (и оне које претендују то да буду), као и свако друго институционализовано арт окупљање, односно као било који други систем, склоне су да произведу услове сопствене критике, јер то је начин да избегну судбину репродуковања истог, и начин да себе актуелизују, а самим тим и да стекну лиценцу референтног догађаја.

Историја ових манифестација започиње у освит модерног доба, инаугурисањем светских изложби<sup>11</sup> на којима је била излагана роба произведена у различитим земљама. Ове изложбе су биле конципиране на националној основи и заправо су биле место приказивања 'светског напретка', односно скуп спектакли који су рефлектовали односе моћи метропола како међу собом, тако и над колонијама и остатком света. Излагањем својих техничких достигнућа и иновација, цивилизоване метрополе објашњавале су неопходност свог присуства у 'примитивним', 'нецивилизованим' срединама, удаљеним пространствима 'без историје', и коначно себи прибављале алиби за интервенције, те експлоатисање природних и људских ресурса. У оквиру ових изложби, један од сегмената, већ од *Светске изложбе* у Паризу 1855, постаје и излагање 'врхунских' националних савремених уметничких достигнућа.

1895. отвара се прва *Esposizione Internazionale d'Arte*, односно *Прва интернационална уметничка изложба* у Венецији. Сама реч 'интернационална' очигледно потиче из назива и, у крајњој консеквенци, концепције споменутих светских сајмова и изложби индустријских артефаката које су од средине 19. века, у великим метрополама, биле организоване и које су, заправо, популарисале сам израз. Венецијанско Бијенале је било, вероватно, прво тако блиско повезивање израза 'интернационално' са савременом уметношћу. Неопходно је обратити пажњу на историјат Бијенала у Венецији, будући да историја великих интернационалних изложби савремене уметности започиње управо овом манифестацијом, као и због чињенице да ће све потоње изложбе бити конципиране по узору на ову манифестацију. Дакле, концепције свих потоњих међународних изложби темељиле су се или на готово верном преузимању венецијанског модела (нпр. Бијенале у Сао Паолу), или су своју делимичну или потпуну различитост формулисале у односу на овај модел (нпр. Бијенале у Сиднеју, Истанбулу, Лиону, Москви, те Манифеста — европско путујуће бијенале савремене уметности).

Сам концепт и структура Бијенала у Венецији, који су се у доброј мери и до данас одржали, темеље се на комбинацији националних селекција с једне, и анационалне проблемско-тематске изложбе, с друге стране, односно специ-

<sup>11</sup> Примера ради: Велика изложба (Great Exhibition) 1851. у Crystal Palace, у Лондону, те Светска изложба (L'Exposition universelle) 1855. у Паризу.

фичном асамблажу различитих контекста, култура, уметничких пракси и продукција. Могло би се рећи да структура Бијенала проблематизује у најширем смислу три аспекта: лично као политичко, политичко као економско и политичко као политичко. Концепт националних селекција није само питање механизма издавања лиценце за реализацију/продукцију националног огледала, тј. за пројекцију властитог (личног, професионалног и националног) нарцизма, него и питање значаја и значења/последица (не)компатибилности. Другим речима, када међународна манифестација нуди увид у токове уметности базиран на националној припадности али и на анационалном припадању уметничкој заједници, онда та манифестација постаје место интензивне *unplugged vs. plugged in* конфронтације, високонапонског суочавања локалног са глобалним нарцизмом, односно хетерогености са хомогенизирајућим ефектом који Наоми Клајн (Naomi Klein) назива мономултикултуралност. Такође, та манифестација може да буде и место сусрета са новим стратегијама критичког интервенисања и преобликовања језика и референци затечених култура / затечене глобалне културе, као што примери наведени на почетку студије то потврђују.

Венецијанско Бијенале је конституисано, како Шуваковић наводи, у епохи трансформације националних грађанских модернистичких култура у интернационални језик великог европског и нешто касније англо-америчког Модернизма,<sup>12</sup> и овај историјски моменат уписан је у просторну организацију врта Ђардини, на ободу Венеције, где се ритуално, сваке друге године, уз неколико пауза током претходних 110 година, окупља уметнички *le Mond*. Овај парк у којем се пет месеци сваке друге године одвија високобуџетни спектакл, представља савршен пример хетеротопије (као што би се то, уосталом, могло рећи и за саму Венецију). Еклектички амбијент различитих архитектонских решења павиљона која имају своје порекло у националним архитектонским стереотипима,<sup>13</sup> заправо је уређен као својеврсна интерактивна машина која с једне стране производи (доминантне) дискурсе о уметности, а с друге, будући да је парк физички изолован од свакодневног живота, представља простор за бег и доколицу.

На самим почецима Бијенала националне селекције биле су излагане у централном павиљону, а од 1907. почиње реализација идеје изградње националних павиљона и регулисање њиховог правног статуса, да би у периоду од 1928. до 1938. Ђардини добили свој коначан изглед.<sup>14</sup> Дакле, парк је, добивши

<sup>12</sup> М. Šuvaković, *The Ideology of Exhibition: On the ideologies of Manifesta*, [http://www.artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_suvakovic\\_en.htm](http://www.artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_suvakovic_en.htm).

<sup>13</sup> Примера ради неокласицистичка фасада централног изложбеног павиљона која понавља познати модел „храма” у уметности примењиван у пројектовању музеја, али и других ’храмова’ — библиотека, банака, управних зграда; затим британска неопаладијевска фасада са лођом, француска рефлексја на *Petit Trianon*, америчка на мини-*Monticello*, шведска прозирна ’кутија’ од бетона и стакла...

<sup>14</sup> Прва земља која је у склоп Бијенала ушла са својим павиљоном била је Белгија 1907, а њен пример су потом следиле Велика Британија, Немачка и Мађарска 1909. године, Француска

павиљоне, почео да личи на баштенски град и/или идеални град са белгијским, холандским и шпанским павиљонима на једној главној стази са италијанским павиљоном у прочељу, и француским, британским, немачким и канадским на узвишењу којим се завршава друга главна стаза. Структура овог града могла би да се, захваљујући доминирајућим неокласицистичким фасадама, оси парка и њеним симетричним пропозицијама, разматра као премодерна. Али, исто тако, ова уређеност би могла да асоцира на индустријску традицију и линеарну масовну производњу, како Марк Вигли (Mark Wigley) указује, у којој павиљони добијају функцију фрагмента у склопу целине, те би стога ова амбијентална целина морала да се посматра као производ модерних времена. Вигли даље наводи да се Ђардини могу сматрати модерним не само у смислу „машине која производи вредности које се међусобно могу размењивати — у овом случају уметност” него и у смислу „машине за производњу националног идентитета”, односно прецизније „као потврде националног идентитета”.<sup>15</sup> У том смислу није се само једном писало или говорило о овим просторима за „националне ’вежбе савремености’ ” (Бојана Пејић)<sup>16</sup> као о уметничким представништвима, конзулатима или амбасадама, а о самом парку као о дипломатском амбијенту, из чега би, логично, као закључак, следило да она земља која нема свој павиљон у Ђардинама као држава не постоји. Данас је Бијенале у Венецији једна од малобројних, ако не и једина велика међународна изложба која национални идентитет и уметност тако отворено и готово неразмрсиво повезује, без обзира на већ више од деценију актуелне мултикултурне и транснационалне процесе. Примера ради, чланице Уједињене Европе нису напустиле своје павиљоне, односно принцип представљања свог националног културног суверенитета и солидности.<sup>17</sup> С друге стране, исти ти процеси, који активно учествују у фрагментисању и/или продукцији нових граница, унеколико су ’децентрализовали’ саму поставку целе манифестације — изван број новонасталих земаља су просторе за репрезентацију морале потражити ван Ђардина, у старом језгру града, у датим архитектонским (позноготичким, ренесансним, барокним) целинама и према сопственим материјалним околностима.<sup>18</sup> Током последњих неколико издања Бијенала појавила се

и Шведска 1912, Русија 1914, а од 1938. године југословенски уметници почињу да излажу у свом павиљону на острву Св. Хелена, тик уз Ђардине, на које се изложба шири од 1920. године. Видети у: *Ž. Košćević, Biennale u Veneciji i jugoslavenska moderna umetnost, 1895—1988, dokumenti 7—10, Zagreb 1989, 19—47, а посебно 21—26 и 31.*

Антонио Мунтадас наводи да су током стогодишње историје неки од павиљона претрпели измене на фасадама (примера ради, павиљон Немачке чак три пута, па павиљони Белгије као и Шпаније, чије је барокно прочеље замењено модернистичким) и те промене су, како Мунтадас наводи, биле увек у вези са политичким тренутком у којем су се државе ’власнице’ павиљона налазиле и увек у вези са жељом тих држава да те промене буду представљене архитектуром павиљона. Видети у: [http://www.interviewstream.com/Blog\\_Archive](http://www.interviewstream.com/Blog_Archive).zkm.de.

<sup>15</sup> Видети у: [http://www.interviewstream.com/Blog\\_Archive](http://www.interviewstream.com/Blog_Archive).zkm.de.

<sup>16</sup> B. Pejić, *Istorija kao mama umetnosti*, Reporter, br. 906, Beograd 26. VII — 2. VIII 1984, 44—49.

<sup>17</sup> J. Čubrilo, *Do sledećeg Bijenala*, Remont magazin, 3/4, Beograd, proleće-let 2001, 4.

<sup>18</sup> J. Čubrilo, *Before and After the Opening*, Umelec, vol. 6, Prag, 2003/1, 41.

тенденција позивања гостију да самостално и/или са домаћинима излажу у националним селекцијама,<sup>19</sup> што само говори о тенденцији Бијенала да се 'адаптира' на мулти-култи ситуацију, односно намерама мулти-култи наратива у правцу асимиловања Бијенала. Бијенале је до последње деценије 20. века био производ различитих доминантних, хомогенизујућих, универзализујућих политика представљања. Глобализација, која је покренула контрадикторне процесе дифузије различитости, али и њихове хомогенизације, рефлектовала се и на само Бијенале реартикулисањем хегемоније, процесима ресемантизације различитости. Другим речима, како је моћ данас окренута контролисању различитости, а не њиховом конфронтирању, тако и Бијенале, окупљајући уметнике који глобално излажу, а који су пореклом и пребивалиштем одасвуд, одражава квантитативну интернационализацију и позицију централизоване интернационалне циркулације концепата, куратора, уметника, галериста, уметничких дела. Заправо, Бијенале, као и свака велика међународна изложба, актуелизује и увек изнова проблематизује однос који Герардо Москера (Gerardo Mosquera) назива асиметријом између „*curating cultures*” и „*curated cultures*”.<sup>20</sup> Једина разлика је што је ова асиметрија на Бијеналу у Венецији, захваљујући његовој специфичној концепцији, транспарентнија.

Инсталације као што су *On Translation: I Giardini* Антонија Мунтадаса, те *Covered Word, Wall Enclosing a Space* и *Loudspeakers* Сантијага Сијере, као и перформанс *I'll Be Your Angel* Тање Остојић на директан начин провоцирају концепт, структуру и идеологију венецијанског Бијенала.

Мунтадасов *On Translation: I Giardini* и у доброј мери Сијерин *Loudspeakers* установљавају дистанцу у односу на питања репрезентације и питања националног идентитета, као и у односу на само венецијанско Бијенале, које разматрају као систем симбола који се темељи истовремено на хомогености и различитости и који настоји да сталном употребом ових симбола цео систем учини друштвено реалним и наизглед природним. Оба рада изведена су у тзв. 'документарном стилу', веома актуелном већ више од деценију. Ова врста рада подразумева да уметник/ца у цео процес продукције рада улази да би реализовао/ла својеврсни допринос испитивању реалности и савремених феномена. Такав рад усмерен је ка разумевању и стицању нових знања о контекстима који производе савремености и савременим појавама које производе контексте, а на основу прикупљања и разматрања конкретне документарне грађе. Дакле, уметност 'документарног стила' не објашњава себе таутолошки, него сасвим експлицитно себе интегрише у друштвену стварност, функционишући истовремено као 'последница' али и као генератор стварности.

Антонио Мунтадас од 1995. године ради у различитим земљама и на различитим пројектима конципираним на идеји 'превођења', али, како сам уметник каже, не у дословном, него у културалном смислу — јер је свет у којем

<sup>19</sup> Примера ради, Џозеф Кошут (Joseph Kosuth) у мађарском павиљону 1993. године или Олег Кулик у павиљону Србије и Црне Горе 2001. године.

<sup>20</sup> Видети: Ј. Чубрило, *нав. дело*, 43.

живимо потпуно преведен свет, у којем је већ све „филтрирано неким друштвеним, политичким, културалним и економским фактором ... или од стране медија, и наравно, контекста и историје.”<sup>21</sup> Рад *On Translation: I Giardini* је производ истраживања историје чувеног венецијанског парка и његове трансформације у раскошну сценографију велике међународне уметничке изложбе, а у вези са социополитичким условима и ефектима ове историје.

„Минималиста са осећајем кривице”, како каже за себе,<sup>22</sup> Сантијаго Сијера је, пак, уметник, који је генерално познат по акцијама у којима људе (посетиоце или оне који су ангажовани за ту прилику) убеђује да поступају једни са другима као са робом. Отуда, важан сегмент у *Loudspeakers* је навођење тачних цена свих услуга које Бијенале обезбеђује посетиоцима, затим износа хонорара уметничког директора и његовог тима, али и хонорара и услова под којима су ангажовани асистенти, техничка служба, помоћно особље. На овај начин, Сијера примењује моделе и ефекте одређених друштвених односа у контексту уметности, чиме јој одузима ауру некаквог посебног догађаја који се одвија независно и изван друштвене праксе. У својим акцијама директно рефлектује економске односе моћи, често све до граница бола, а иза (провокативне) неутралности назива акција/интервенција/радова показује се трауматично реално.<sup>23</sup> *Loudspeakers* као и Сијерина интервенција на/у шпанском павиљону 2003. године провоцирају друштвене, политичке, економске и културалне аспекте институционалних оквира националне селекције и међународне централне изложбе венецијанског Бијенала,<sup>24</sup> те ’природност’ ових аспеката, њихову неприкосновену ’лакоћу постојања’, спремност да се задати оквири безрезервно прихвате, као и ту, готово неодољиву моћ подразумевања.

Перформанс *I'll Be Your Angel* Тање Остојић такође се фокусира на питања перцепције видљивих наспрам невидљивих аспеката друштвених односа, а пре свега, на Бијенале, места које симболизује свет велике уметности, као једне дискурзивне стратегије у продукцији и репродукцији полних и родних разлика и њихових комплексних конфигурација са другим облицима моћи. Изведен током службеног и званичног отварања Бијенала 2001, представља добар пример проблематизовања сваког аспекта венецијанског *noblesse oblige*: од мистификације уметничког рада, реализованог само за очи уметничког директора манифестације, преко провокативне *escort* аналогije за однос између (географски, културно, родно маргинализованог) уметника/це и (централно позиционираног) куратора/ке, па до гламурозне Лакроаове костографије за гламурозну Ђардини/Венеција сценографију.<sup>25</sup> Венецијанско Бијенале као догађај послужило је заправо као спектакуларна сценографија за одвијање јед-

<sup>21</sup> Видети у: <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-05.asp>.

<sup>22</sup> Наведено према: Н. Wagner, *Santiago Sierra*, у каталогу 51. International art Exhibition, La Biennale di Venezia, Always a Little Further, Marsilio 2006, 244.

<sup>23</sup> Детаљније о његовим радовима може се видети на веома прегледном и педантно урађеном сајту са прецизно наведеним подацима: <http://www.santiago-sierra.com>.

<sup>24</sup> Централна изложба венецијанског Бијенала тек од 1972. године постаје тематска.

<sup>25</sup> Ј. Čubrilo, *Do sledećeg Bijenala*, 4—5; Ј. Čubrilo, *Biću vaš andeo*, Tanja Ostojić, Globalcity 1, Novi Sad, decembar 2001, 78—80.

ног другог догађаја који је иницирала сама уметница и чија је намера, према њеним речима, била да од уметничког директора направи „живи, интерактивни рад”.<sup>26</sup> Намера уметнице и догађај који је иницирала отворили су многе могућности за остале неочекиване догађаје који се нису могли контролисати, и који су могли да дестабилизују позиције куратора/Господара. Перформанс је по својој природи интригантна форма/медиј уметничког изражавања јер функционише, како Кристин Стајлс (Kristine Stiles) каже, у међупростору између презентације и репрезентације, између стварног живота и фикције, кроз неразмрсиви однос између приватног, биографског искуства и јавних, друштвених пракси у производњи уметности.<sup>27</sup> У том смислу, перформанс има потенцијал да указује на процесе који су оперативни у формирању и обликовању друштва, што значи да тело, које се у перформансима показује као експлицитни друштвени и политички *interface*,<sup>28</sup> заправо има потенцијал за саопштавање друштвене и културне критике. У случају перформанса Тање Остојић, питања успеха и гламура стављена су у исту равн са питањима културне и друштвене моћи, како је Сузана Милевска указала.<sup>29</sup> Двосмисленост назива и ’садржаја’ перформанса, у себи садржи фундаменталну тензију, познату у историји уметности, а коју је у тематизовању акта формулисао Кенет Кларк (Kenneth Clark) 1956. године, постављањем опозиције између тела које је *naked* и тела које је *nude*. Ово је тензија која се у наративу традиционалне историје уметности интерпретирала као тензија између вулгарног и пристojног, природе и културе, односно нерегулисаног, неструктурисаног, узнемирујућег, опасног, опсценог, с једне, и регулисаног, високо формализованог, дисциплинованог конвенцијама и протоколима уметности, с друге стране.<sup>30</sup> Дакле, провокативност перформанса Тање Остојић није у експлицитној аналогiji ескорт услуге, која је разљутила феминисткиње чија се писана или неписана критика углавном може свести на чињеницу да је уметница своје тело разоткрила и изложила јавности као објект нечије (кураторове, или генерално мушке) жеље. Провокативност лежи у чињеници да је овом акцијом Остојић *изводила/извела* критичко мишљење о писаним нормама и неписаним правилима и обичајима који уређују структуру уметничких институција, те о моћи које ове институције поседују и о *sine qua non* услову функционисања моћи који се темељи на (скривеној) опсценој еротизацији и фантазматским одговорима. За разлику од једноставности критичког изношења истине о структурама моћи институција уметности, на какво смо наишли у већ наведеним примерима,

<sup>26</sup> Видети у: Т. Остојић, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 49.

<sup>27</sup> K. Stiles, *Performance*, у: P. S. Nelson, R. J. Shiff (eds); *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2003, 76.

<sup>28</sup> Ова теза се темељи на идејама Мишела Фукоа о телу које у модерно доба постаје изразити политички објект, кључно место за показивање и регулацију моћи. M. Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 1, An Introduction, Penguin Books, London 1990.

<sup>29</sup> S. Milevska, *Pogled na голу istinu*, у: Т. Остојић, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 56.

<sup>30</sup> K. Clark, *The Nude*, 1956, а Линда Нид (Linda Nead) је врло подстицајно интерпретирала текст Кларкове књиге. Видети у: L. Nead, *The female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1992, 12–33.

Тања Остојић се држи стратегије, коју Гржинић описује као жижековска претерана идентификација са структурама моћи.<sup>31</sup> Претерана идентификација подразумева производњу фантазматског сценарија идентичног ономе на којем структура моћи почива а тим понављањем се на радикалан начин преиспитује оно „урођено” прихватање, пристајање, поковање структурама моћи.

## КАСЕЛ

1955. године у Немачкој, у Каселу, градићу који је до краја Другог светског рата производио оружје,<sup>32</sup> захваљујући напорима сликара и професора Арнолда Бода (Arnold Bode), покренута је нова интернационална изложба под називом Документа (documenta), прво замишљена да се одржава квадријенално, да би се од 1972. године ритам одржавања усталио на пет година.<sup>33</sup> Структура Документа је посве различита од структуре Бијенала у Венецији или оног у Сао Паолу, а њени утицаји ће се унеколико осетити у структури и концепцијама међународних уметничких изложби које ће током последње деценије 20. века бити покретане. То је изложба која напушта концепт националних селекција и инсистира на интернационалном избору индивидуалних уметника који имају своју неспорну (или скоро неспорну) позицију на савременој светској уметничкој сцени. Прва три издања ове манифестације имала су историјски и документарно-реконструктивни приступ. Документа 1 била су концентрисана на предратни европски модернизам са иницијалном намером успостављања нацизмом покинутих веза са 'дегенеративном уметношћу' као и успостављања нових контаката са европским земљама путем сегмента изложбе који је представио младу немачку уметност. У том смислу, Документа 1 била су први послератни форум на којем су се немачки и европски уметници сусрели. Следећа Документа биће запамћена као изложба која се бавила уметношћу након 1945. где је та година узета не само као јасна политичка цезура него је требало да, на основу селекције предратних и послератних уметничких дела, послужи и као критеријум за разматрање савремене уметности. Историјар уметности и идејни творац прва три издања Документа, Вернер Хафтман (Werner Haftmann) разматрао је овај критеријум у оквирима идеје „апстракције као језика света”, први пут објављене 1954. године у његовој књизи *Сликариство 20. века*. У оквиру Документа 2, 1959. године, једну шестину изложених радова чинила су дела апстрактног експресионизма, која су у Касел стигла за-

<sup>31</sup> M. Gržinić, *Ostojić's I'll Be Your Angel, autentični sotonski čin*, у: T. Ostojić, *Dnevnik iz Venecije Venice Diary*, 70.

<sup>32</sup> Податак наведен према: B. Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, London 2005, 204.

<sup>33</sup> *documenta 1* отворена су као пратећи програм *Bundesgartenschau* (Немачке федералне изложбе хортикултуре), да би, након великог успеха прве изложбе, већ од следећег издања *documenta* постала институција за себе. Детаљније о историјату видети на: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html) или у: M. Glasmeier, K. Stengel, *50 Jahre / Years Documenta 1955—2005: Book 1, Archive in Motion Book 2: Diskrete Energien Discreet Energies*, Kassel 2005.

хваљујући Музеју модерне уметности из Њујорка, а чији је избор извршио Портер Мек Креј (Porter McCray), кустос њујоршког Музеја модерне уметности (МоМА), задужен за Интернационални програм овог музеја, јер се сматрало да немачки селектори не би направили адекватан избор. Овај чин трансатлантске 'подршке' једној младој европској уметничкој манифестацији сведочи не толико о њеном интернационалном карактеру, колико је то препознавање њеног потенцијала да се развије у престижну европску/светску уметничку манифестацију а коју је, у условима формулисања хладноратовске политике, свакако требало подржати и искористити. Чињеница да је МоМА управо ову манифестацију, уз Бијенале у Венецији и остале велике европске центре, уврстила у промотивну кампању америчке уметности (а преко уметности и промоцију своје културе и начина живота), говори у прилог томе да су Документа перципирана као важно културно и политичко чвориште. Следећа Документа отварају се под мотом „Уметност је оно што значајни уметници раде”, чиме је Хафтман оправдао своју хипотезу о преимућству предратног модернизма и по последњи пут изложбу концентрисао на представљање уметности старије генерације уметника и оних њихових радова који документују изузетну улогу ових уметника у савременој уметности. Дакле, са овим издањем изложба јасно постаје манифестација која ће пре свега заступати принцип појединих (великих) имена старије или млађе генерације уметника, односно која ће инсистирати на слободи и независности уметности која се стога не може више посматрати или бити конструисана у правцу стилова или школа, него као она која настаје из индивидуалних креативних напора изузетних уметника. 1968. година ће донети Документа на којима ће се догодити коначни генерацијски обрачун и изложба ће се окренути савременој сцени без ретроспективних погледа. Документа 5 ће представљати важну цезуру у дотадашњој историји ове манифестације по томе што ће одсада бити именован уметнички директор<sup>34</sup> који ће свој избор уметника и дела темељити пре свега на тематском оквиру и у том смислу ће онај принцип избора уметника и радова према њиховом потенцијалном индивидуалном или иновативном квалитету бити у другом плану, али не сасвим напуштен. Свеобухватан концепт и веома широко поимање појма уметности резултовало је изложбом која је представила најразличитије уметничке позиције и тенденције од сликарства (највише је био заступљен европски и амерички фотореализам), скулптуре, преко паралелних домена визуелне продукције (нпр. адвертајзинг, политичка иконографија, религиозно-етнолошке представе, научна фантастика), до инсталација, перформанса и акционе уметности, укључујући интровертне, херметичне савремене уметничке позиције. Оно по чему су ова Документа остала запамћена је и *Биро организације за директну демократију љуштем њлебисциџа* Јозефа Бојса (Joseph Beuys), отвореног у згради Музеја Фридрицијанум

<sup>34</sup> Харалд Земан, који је до 1969. године био на челу *Kunsthalle* у Берну и freelance кустос, био је именован за 'главног секретара' *documenta 5*, дакле на позицију која је подразумевала независност али и пуну одговорност.

(Museum Fridericianum) у којем је током 100 дана Бојс водио дебате са посетиоцима, указујући да уметност може бити укоренења у јавном животу, изван било каквих естетских категорија. Дакле, од Документа 5 па све до деветог издања ове манифестације основни принцип који ће обликовати карактер сваке од ових изложби приређених 1977 (уметнички директор Манфред Шнекенбургер (Manfred Schneckenburger)),<sup>35</sup> 1982 (уметнички директор Руди Фукс (Rudi Fuchs)),<sup>36</sup> и 1987 (уметнички директор М. Шнекенбургер) биће њихова утемељеност у теоријским концептима и тематским оквирима. Јан Хут (Jan Hoet) је, као уметнички директор Документа 9, унеколико напустио овај принцип, па се определио за изложбу која се темељила „искључиво на уметнику и његовом раду”. Овај став је произлазио из Хутовог уверења да је суштински задатак савремене уметности да пружи право субјективно искуство са намером да се супротстави реалности која све више клизи ка виртуелном домену.<sup>37</sup> Последња два издања ове манифестације су се одређеније окренула концепту разматрања и приказивања уметничке продукције која је свесна и инкорпорира своје политичко окружење у најширем смислу те речи. Могло би се рећи да и сам избор и именовање уметничких директора: за Документа 10 то је била Катрин Давид (Catherine David), прва жена у дотадашњем мушком свету уметничких директора ове манифестације, и за Документа 11, Оквиу Енвезора (Okwui Enwezor), Нигеријца по рођењу, у том тренутку кустоса колекције савремене уметности на *Art Institute of Chicago*, дакле првог не-Европљанина по рођењу, боравку и/или раду, указују да манифестација добија политички

<sup>35</sup> Изложба *documenta 6* је запамћена по радовима Била Вајоле (Bill Viola) *He Weeps for You* (1976), великим скулптурама у јавном простору као што су скулптура Ричарда Сепа (Richard Serra) *Terminal* (1977) или Волтера де Марије (Walter de Maria) *Vertical Earth Kilometre* (1977), а посебно по Бојсовој инсталацији *Honey pump at the work place* изведеној на степеништу ротонде која је као систем требало да метафорички симболизује карактер савремене уметности као органске целине која има потенцијал да формира самостални ентитет/друштво. Оно по чему се *documenta 6* још памте јесте званично представљање уметности Источне Немачке. Такође, *documenta 6* су се 'пробила' и на телевизију: из недеље у недељу видео-радови из библиотеке емитовани су на државној телевизији.

<sup>36</sup> Руди Фукс (Rudi Fuchs) се такође држао принципа истицања уметникове индивидуалне природе, тражио везе између уметника, препознавао њихово место у културној традицији. У том смислу, Фукс је објединио уметнике различитих генерација који су, по његовом суду, били актери светске савремене сцене, и није их груписао према принципима сличности у стилу/начину рада или географској припадности, него је следио принцип индивидуалних дијалога са намером да се паралеле или супротности учине видљивима. Надалеко најпознатији рад који је икада на овој манифестацији био представљен изведен је управо за ово издање *documenta*, а то је рад *7000 Oak Trees* Јозефа Бојса, рад који и данас 'живи' у Каселу. Реч је о амбијенталном раду који је настајао кроз време: Бојс је прво поставио 7000 базалтних стела и посадио прво храстово дрво. Следећих пет година, до почетка *documenta 8*, преосталих 6999 стабала је засађено, од тога последње је 1987. године засадила, тада већ уметникова удовица, Ева Вурмбахер-Бојс (Eva Wurm-bacher-Beuys).

<sup>37</sup> Наведено према: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html). *documenta 9* су била организована у великом броју изложбених простора, што је била новина у односу на претходне изложбе, а изузетак је био и пратећи програм који је обухватао цез концерте, бокс меч и бејзбол утакмице, те је овај специфичан *mix* уметности, живота, масовне забаве вероватно допринео великој популарности *documenta 9* (забележено је преко пола милиона посетилаца, највише у историји *documenta*).

коректан оквир. Централни мотив Документе 10 био је „освртање у будућност” („looking back to the future”), односно, како је сама Катрин Давид прецизирала, „ретроперспектива”.<sup>38</sup> Другим речима, изложба је требало да буде један критички преглед претходних педесет година, тј. да се осврне на успостављање веза између прошлости/традиције, актуелног момента и евентуалног погледа у будућност, а све то у контексту хронологије догађаја који су били кључни првенствено за политичке, економске и културне околности земаља првог света. Следеће издање ове манифестације се концепцијски онолико померило у односу на претходну изложбу колико су се променили односи моћи на светској сцени, условљени променљивом структуром капитала, како је то Гржинић експлицирала.<sup>39</sup> Изложба је настала као производ рада тима од седам куратора,<sup>40</sup> са Енвезором на челу и са идејом да представи уметничке пројекте који говоре о миграцији, идентитету и променама, „атериторијалности (као) главном поретку данашњих неизвесности, нестабилности и несигурности”:<sup>41</sup> о спорним границама, угроженим или исељеним заједницама, угњетаваним или занемареним регијама, новим путевима знања и политичке свести. У пракси, Документа 11 је била изложба која је за неке њене критичаре била превише политички коректна културално и географски специфична селекција са упадљивом заступљеношћу уметника из Африке, затим уметника из мањих европских земаља (Грчка, Швајцарска), из Источне Европе, Азије, постављена у мање-више конвенционалним просторима, са огромним интелектуалним амбицијама које су се манифестовале кроз пратећи програм који је било тешко испратити.<sup>42</sup>

Зашто смо оволико времена посветили историјату ове манифестације? Дакле, Документа, баш као и Бијенале у Венецији, поред тога што је узорни модел, представља манифестацију која одређује светска или, прецизније, глобална кретања на пољу уметности и културе. Као што је Бијенале у Венецији током доброг дела своје историје заузимало позицију оног крајњег меритума актуелних уметничких тенденција, промовисало нове тенденције, историзовало, тако и Документа, као жанровска изложба, сваки пут успостављају нову културну парадигму. Баш као и Бијенале у Венецији, Документа у Каселу је

<sup>38</sup> Наведено према: [http://www.documenta12.de/english/geschichte\\_a.html](http://www.documenta12.de/english/geschichte_a.html).

<sup>39</sup> Видети у: М. Gržinić, *Tehnologije prenosa: biotehnologija i paradigma kulture*, у: *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut, Zagreb, Košnica, Sarajevo 2005, 126.

<sup>40</sup> Тај тим су чинили следећи куратори: Карлос Басуалдо (Carlos Basualdo), Уте Мета Бауер (Ute Meta Bauer), Сузана Гец (Susanne Ghez), Сарат Махарај (Sarat Maharaj), Марк Неш (Mark Nash) и Октавио Заја (Octavio Zaya).

<sup>41</sup> О. Enwezor, *The Black Box*, у: *documenta 11*. Platform 5: Exhibition, Ostfildern: Cantz Verlag, 2002, 45. Енвезор (Enwezor) појам 'атериторијалност' преузима, како сам наводи, у свом уводном тексту, од италијанског филозофа Ђорџа Агамбена (Giorgio Agamben).

<sup>42</sup> Ово се посебно односи на идеју коју је Енвезор имао у вези са изложбом а по којој изложба не треба да представља затворену целину него једну (уједно и последњу) од пет „дискурзивних платформи” које су се сукцесивно организовале на различитим странама света: предавања *Democracy Unrealized*, у Бечу марта—априла 2001, конференција *Truth and reconciliation* у Њу Делхију током маја 2001, *Creolite and Creolization* на Санта Лусији, у јануару 2002. и филозофски форум *The City* у Лагосу, Нигерија, у марту 2002.

манifestација која се „враћа непрестано концептуализацији оси између тржишта, уметности и капитала” (Гржинић).<sup>43</sup> Једина разлика је у томе што се венецијански ауторитет ствара и поништава сопственом хетерогеном структуром и фреквентнијем ритму одржавања, док се каселски дефинише и одржава на темељима неприкосновене моћи коначне верификације промене позиције уметника од његовог деловања у оквирима локалне националне културе ка његовој партиципацији у великом свету интернационалне/глобалне уметничке сцене и њеног галеријско-музејског система репрезентације.

### САО ПАОЛО, СИДНЕЈ, ИСТАНБУЛ, ЕВРОПА/МАНИФЕСТА...

Непосредно након Другог светског рата, Сао Паоло уписује се у мапу интернационалних уметничких догађања. 20. октобра 1951. године отвара се Прво бијенале у Сао Паолу на којем су у једном простору излагали уметници из 23 земље<sup>44</sup> са очигледно преузетим структуралним моделом Бијенала у Венецији, али и са том разликом да земље које учествују немају своју зграду — павиљон, у којем би излагали њихови уметници. Такође, списак земаља-учесница је различит — пре свега заступљени су уметници из земаља Латинске Америке, које на венецијанском Бијеналу, са изузетком Бразила, Венецуеле и Уругваја, немају своје павиљоне него обједињене под називом *ILLA*<sup>45</sup> излажу ван Бардина. Само Бијенале је настало као последица отпора хегемонији пре свега англоамеричке, али и западноевропске културе, тако да већ на Другом бијеналу 1953. године главну награду Бијенала добија Петар Лубарда, што се може сагледавати и као политичка одлука, јер сам разлог да Југославија има свог представника на Бијеналу била је, према овим интерпретацијама, дубоко мотивисана политичком идентификацијом Бразила и његове позиције у односу на САД са позицијом Југославије у односу на СССР и Источни блок генерално.<sup>46</sup> Данас је Бијенале у Сао Паолу престижна међународна уметничка манифестација која представља уметнике из око 150 земаља, обухватајући и оне из европских земаља чије су се границе дефинисале током 90-их година 20. века.

1973. локална сиднејска уметничка манифестација под називом *Transfield Art Prize*, покренута почетком шездесетих година 20. века, захваљујући ентузијазму Франка Белђорно-Нетиса (Franco Belgiorno-Nettis), инжењера који је радио за компанију *Transfield*, прераста у међународну бијеналну изложбу. Ф. Белђорно-Нетис, захваљујући конструкторским пословима компаније *Trans-*

<sup>43</sup> Видети у: М. Gržinić, *Tehnologije prenosa: biotehnologija i paradigma kulture*, 125.

<sup>44</sup> <http://bienalsaopaulo.globo.com/english/artes>.

<sup>45</sup> Instituto Italo-Latino Americano обухвата следеће земље: Боливију, Чиле, Колумбију, Костарику, Кубу, Ел Салвадор, Гватемалу, Хаити, Панаму, Парагвај, Перу, Доминиканску републику.

<sup>46</sup> Захвална сам проф. Ирени Суботић, која ми је у разговору, вођеном током марта 2006. године, указала на овакве интерпретације утемељене пре свега на разматрању политичких околности краја четрдесетих и почетка педесетих година XX века.

*field*, за коју је радио, али и сопственим склоностима, постаје редовни посетилац Бијенала у Венецији. Заведен „интернационалном екстраваганцијом” ове манифестације, Белђорно-Нетис се запитао како да прекине изолацију у којој се Аустралија, на (другом) крају света, током педесетих и шездесетих година прошлог века налазила. Дакле, из потребе да се „сруши тиранија дистанце”, да се успостави чврста веза са остатком света и да се Аустралији пружи прилика да види шта се на светској сцени одвија, престижна локална манифестација прераста у интернационалну, до 1982. одржавану тријенално, а онда бијенално.<sup>47</sup> Прво издање је имало више регионалан карактер и излагали су уметници из јужноазијских земаља, понајвише из Јапана, са Тајланда и Филипина. Већ 1976. године учињени су напори приближавања Америци и Европи тако да листа имена излагача обухвата Јозефа Бојса, Марка ди Сувера (Mark di Suvero), Јана Дибетса (Jan Dibbets), Роберта Смитсона (Robert Smithson), Ђузепеа Пенонеа (Giuseppe Penone), да би 1979. концепт и тема изложбе били у вези са представљањем савремене европске уметничке сцене која тада није била позната/виђена у Аустралији. Тако списак имена постаје веома импресиван, обухватајући радове уметника као примера ради Марина Абрамовић&Улај (Ulay), Бојс, Кристијан Болтански (Christian Boltanski), Марсел Бродерс (Marcel Broodthaers), Данијел Бирен (Daniel Buren), Виктор Бургин (Victor Burgin), Хане Дарбовен (Hanne Darboven), Дибетс, Брацо Димитријевић, Вали Експорт (Vali Export), Дејвид Хокни (David Hockney), Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor), Роналд Б. Китај (Ronald B. Kitaj), Урс Лути (Urs Luthi), Марио Мерц (Mario Merz), Анет Месаже (Annette Messager), А. Р. Пенк (A. R. Penck), Панамаренко (Panamarenko), Арнулф Рајнер (Arnulf Reiner), Клаус Ринке (Klaus Rinke), Улрике Розенбах (Ulrike Rosenbach), Данијел Споери (Daniel Spoerri), Антони Тапиес (Antoni Tàpies), Зоран Мушић, Бен Вотије (Ben Vautier). Такође, од ове, 1979. године, успоставља се пракса именовања уметничких директора који нису из редова локалних историчара уметности, куратора, или критичара, мада, током година које су долазиле, ова пракса неће постати правило којег би се организатори слепо придржавали. Дакле, ова изложба је, попут Документа, имала потпуно анационални карактер, и темељила се на концепту интерконтиненталног повезивања и представљања актуелних токова у уметности. Њена специфичност произлази из жеље да се јужној земљиној хемисфери благовремено пренесу/представе сасвим актуелна америчко-европска искуства високе уметности, увезана и експлицирана путем концепта и/или теме сваког издања Бијенала. Сиднејско Бијенале спада без сумње у ред манифестација са утицајним ауторитетом. Иако у овом делу света постоје манифестације као што су *Australian Perspecta*, Бијенале у Аделаиди, Тријенале пацифичке Азије, и недавно Бијенале у Мелбурну (које по структури националних-анационалних репрезентација понавља венецијански

<sup>47</sup> Цитати су наведени из извештаја Франка Белђорно-Нетиса (Franco Belgiorno-Nettis). Искрпни извештаји уметничких директора Бијенала у Сиднеју доступни су на: <http://www.biennaleof-sidney.com.au/history/1973foundinggovernorsreport.pdf>.

модел) и Сингапуру, Бијенале у Сиднеју има статус једне од стожерних међународних манифестација, са утицајем који одавно надалеко превазилази оквири регионалног значаја, као и оквири дидактичког деловања на развој савремене аустралијске уметничке сцене.

1987. истанбулска Фондација за културу и уметност, задужена за организовање догађања из области класичне и цез музике, те филмских и позоришних манифестација, покреће интернационалну уметничку изложбу бијеналног ритма са идејом да ово уметничко окупљање постане платформа сусретања и размене између различитих култура.<sup>48</sup> Врло брзо се ово Бијенале нашло на мапи важних места уметничког окупљања и сусретања. За разлику од изложби у Венецији, Каселу, Сиднеју, Сао Паолу, Бијенале у Истанбулу спада у ред млађих уметничких манифестација, покренутих углавном током последње деценије 20. века, а које се, гледано из позиције еуроцентричног погледа, организују на географским маргинама (такви су, примера ради, Бијенала у Јоханесбургу, Квангџуу, Тирани, Цетињу, Хавани, Сингапуру...). И ова изложба се може разматрати као једна од последица процеса глобализације, тенденције упознавања и истицања разлика ради хомогенизовања хетерогености. Дакле, Бијенале у Истанбулу је један од најстаријих пунктова нове тенденције производње великог броја међународних арт окупљања којима се покрећу поновна разматрања географије уметности и културног туризма.<sup>49</sup> Као и свака манифестација овог типа, и Бијенале у Истанбулу је имало свој судбоносни моменат од којег ова изложба постаје важно место излагања и сусретања. 1995. за уметничког директора је именован Рене Блок (René Block). У складу са одлуком организатора да се, уместо селекторском моделу, приклоне савременим приступима у кураторским праксама, Рене Блок је именован на новостворену позицију уметничког директора. Блок је преузео потпуну контролу над избором уметника као и одговорност да се, путем критичког дијалога између изложених уметничких радова, изложба усмери ка формулисању сопственог става. Уметници који су били позвани на ово Бијенале произвели су радове у вези са концептом изложбе *Orientation, The Vision of Art in a Paradoxical World*. Осим тога, у оквиру овог издања Бијенала била је организована панел дискусија, форма која је данас постала готово незаобилазан пратећи програм манифестација овог типа.

Истанбулско Бијенале је познато по употреби живописних и моћних историјских простора као изложбених места, примера ради Музеј Хагија Ирене, Аја Софија, Јеребатан цистерна, или вртови палате Топкапи. Овај савршени 'брак' богате историје и ужурбане, комплексне, разнолике, несагледиве

<sup>48</sup> Више о историјату Бијенала у Истанбулу видети на: <http://www.iskv.org/bienial/english/arsiv.asp?ms=3>.

<sup>49</sup> Под овим називом *International Biennials: Re-considering the Geography of Art or Cultural Tourism?* током трајања 6. бијенала 1999. године одржана је панел дискусија (једна од четири) на којој су панелисти разматрали бијеналне манифестације које се одржавају на маргиналним тачкама мапе савременог уметничког тржишта.

савремености свакако је доприносио атрактивности овог Бијенала, рачунао на егзотичан укус историјске мешавине великих култура и чинио спону уметност—туризам—трговина необично јаком и нераскидивом. Ако је венецијанска употреба историје у потпуности заоденута савременим гламуром, лишена носталгичног кича, онда је истанбулска употреба савремене уметности својеврсни калеидоскоп у којем се измешани фрагменти прошлости и садашњости сваки пут на нов начин повезују производећи крхку, нестабилну, носталгијом обојену слику. Иза овог заводљивог оријенталног плеса разазнаје се намера центрирања маргинализоване позиције, интегрисања и асимиловања једног локалног уметничког система у глобални уметнички систем. Ова, мора се признати, веома вешта стратегија освајања позиција у породици великих међународних изложби, напуштена је у деветом издању овог Бијенала, једноставно насловљеном *Истанбул*. Уметнички директори Чарлс Еше (Charles Esche) и Васиф Кортун (Vasif Kortun)<sup>50</sup> одлучили су да тема 9. Бијенала реферише на свакодневни живот савременог Истанбула, на његову урбану и економску реалност, на град као живљену реалност. Истанбул спада у ред највећих европских градова, на самој граници Европе и Азије, два културно, економски и историјски различита простора, чије су разлике колико несводљиве, толико и прожимајуће. Данас се овај град налази у перманентном процесу трансформисања и у тој чињеници су уметнички директори препознали потенцијал колико за аутентичнији приступ изложби овог типа, толико и за деконструкцију својеврсног истанбулског 'есенцијализма'. У том смислу, уметници који су били позвани да учествују, били су подељени на оне који су између месец и шест месеци живели и радили у Истанбулу, те су у том резиденцијално-едукативном оквиру извели радове који су били рефлексije на овај град. Друга група уметника је радила у својим срединама, које су географски у блиском окружењу и/или које су на овај или онај начин у историји биле или нису биле у вези са овим градом. Дакле, овај 'не-истанбулски' сегмент је реферисао на искуства која произлазе из других урбаних средина, и која представљају део интернационалне имагинације, и провоцирају да се о једном граду размишља кроз репрезентације других. Концепција овог Бијенала, доследно и адекватно спроведена, прекинула је са праксом излагања радова у историјским и/или туристичким просторима у оквиру једне апстрактне и универзалне теме која није била у директној вези са градом. Дакле, 9. истанбулско бијенале раскида са праксом (артифицијелног) уметања једног контекста у други, сасвим диспаратни, праксом која је била резултат пре свега размишљања о економским диметима и ефектима манифестације. Ешеова и Кортунова концепција и њена реализација нам отварају могућност да о 9. истанбулском бијеналу размишљамо као о чину деконструкције и то не само

<sup>50</sup> Кортун је био директор 3. Интернационалног истанбулског бијенала 1992, које је одржано на тему *Production of Cultural Difference*, што је била кишобран-тема под којом су појединачне земље (sic) имале своје изложбе утемељене на концепту продукције културних разлика или на интерпретацији овог концепта.

институције Бијенала у Истанбулу, него и овог модела изложби, генерално. Стога и није необично што су се у интервјуима Ешеови и Кортунови одговорили на питања везана за концепцију Бијенала неминовно дотицали овог напуштања историје у име потенцијала актуелног, садашњег, односно препознавања и разматрања трауматичних тачака савремености.<sup>51</sup>

1996. године покренуто је европско бијенале савремене уметности под називом Манифеста. Ову манифестацију је иницирала и подржала Интернационална фондација Манифеста (International Foundation Manifesta — IFM), а замишљена је да се као догађај савремене европске уметности одвија сваке друге године у другом европском граду. До сада је Манифеста била организована у: Ротердаму (1996), Луксембургу (1998), Љубљани (2000), Франкфурту (2002) и у Сан Себастијану (2004). Ове, 2006. године, требало је да буде одржана у Никозији, али је због политичких разлога изложба отказана. Савет ИФМ-а на крају сваке одржане изложбе именује нови кураторски тим који треба да реализује следеће издање Манифесте и који чине куратори из различитих европских средина. Од њих се очекује да кроз уметничку продукцију истражују услове културне продукције у различитим, комплексним, провокативним градовима и регионима, као и да у тим срединама локалне уметнике и интелектуалце умреже у европски уметнички дискурс. Према саопштењу које је издато у вези са покретањем Манифесте, циљ ове манифестације је да отвори нове путеве и створи нова средства комуникације у пољу визуелних уметности. У том смислу се говори да Манифеста има потенцијал да продума уметнички естаблишмент из летаргије у којој се, по мишљењу покретача манифестације, уметност почетком деведесетих нашла и да покаже оне тенденције у уметности које одражавају нови менталитет. Један од начина на који Манифеста то треба да реализује је покретање дијалога између европских уметника, организатора изложби, критичара и других професионалаца из домена савремене уметности. Сама манифестација треба да, према замисли својих покретача, буде платформа која ће промовисати алтернативне токове у визуелним уметностима, указивати на културалне различитости Европе, представљати радове (нај)провокативнијих а још увек недовољно познатих европских уметника, што другим речима значи младе уметнике који су на маргинама европских доминантних уметничких токова, затим младе уметнике из маргиналних европских култура, као и оне из транзиционих култура бивше Источне Европе. На самом крају саопштења се истиче да ће пажљиво одабрати тим куратора селектовати уметнике који (егзистирају и) раде у потпуној незави-

<sup>51</sup> На сајту Бијенала у Истанбулу могу се наћи интервјуи које су Еше (Charles Esche) и Кортун (Vasif Kortun) давали за часописе *Frieze*, *Flash Art*, *Finnish Art Review* и *Прелом*, и у којима се, готово неодвојиво од разматрања и експликације концепције, говори и о разлозима напуштања носталгичарско-туристичког аспекта изложбе симболизованог коришћењем историјских простора као изложбених за потребе Бијенала. О томе више видети на: <http://www.iskv.org/biennial/english/arsiv.asp?ms=3>.

сности од уобичајених комерцијалних, политичких и националних ограничења.<sup>52</sup>

Дакле, концепт Манифесте у основи подразумева перманентно преиспитивање како савремених европских уметничких пракси, тако и контекста европских градова и/или региона у којима се манифестација организује. Сама манифестација је специфична и доста различита у односу на најстарије европске међународне манифестације (Венецију и Касел), с једне, али и у односу на младе бијеналне изложбе које су током последње две деценије 20. века покренуте у Европи (бијенала у Лиону, Истанбулу, Тирани, на Цетињу, у Ливерпулу, Москви, да наведемо само неколико примера), са друге стране. Изложба је последица/производ специфичног момента у европској историји крајем осамдесетих година прошлог века који је покренуо процес геополитичких промена током последње деценије века и конституисање новог идентитета Европе, а њена различитост се огледа пре свега у мобилном карактеру изложбе и по томе што је искључиво европска. У неком смислу, Манифеста преузима функцију коју је имао *Aperto*, онако како су га Акиле Бонито Олива (*Acchile Bonito Oliva*) и Харалд Земан конципирали у оквиру Бијенала у Венецији 1980. а то је да промовише 'младе и свеже снаге', односно савремености у уметности. Концепција Манифесте као манифестације транснационалне и глобалне уметничке визије има додирних тачака са изложбом у Каселу, с тим да она покрива или обухвата оно што није обавезно покривено старијом манифестацијом. Дакле, Манифеста се фокусира на уметничке праксе са маргине европског културног простора, са намером да у тим праксама препозна инструменте критике уметничког *mainstream*-а, стабилног тржишног система идентификације и постојања оних тзв. великих имена света уметности. Међутим, пример акције Александра Бренера и Барбаре Шурц указује да је Манифеста својом (рекли бисмо, прекомерном) политичком коректношћу заправо изложба која репродукује дато стање ствари и која нема потенцијал стварне конфронтације. Преко ње европски културни простор интериоризује и контролише своје маргине, задржавајући дато стање ствари и успостављени симболички поредак. Акција Бренера и Шурцове завршена је игнорисањем чињенице да се акција догодила. Наиме, чим је обезбеђење одвело/однело ово двоје уметника, конференција за штампу је настављена као да се ништа није догодило, без иједне речи коментара о ексцесу који се непосредно одиграо. Оно што је ова акција показала, како Гржинић указује, а позивајући се на Жижека, јесте да је тешко „учинковито прекинути ритуал ауторитета, којег подржава привид”.<sup>53</sup>

Отказивање Манифеста 6, ма колико се чинило контроверзним, мање је последица критичког потенцијала уметности колико је последица локалних историјско-политичких антагонизама. Другим речима, ни један појединачан

<sup>52</sup> Ово саопштење се у целини може наћи на: <http://www.manifesta.org/manifesta1>.

<sup>53</sup> М. Gržinić, *Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema*, 120.

рад или група радова нису довели до отказивања ове изложбе. Сама идеја да централни део изложбе, конципиран као интернационална, независна, интердисциплинарна уметничка школа по узору на амерички *Black Mountain College*, а са циљем истраживања могућности савремене уметничке едукације, буде смештен у турском делу Кипра, била је нешто што спонзори, грчки Кипрани, нису могли да прихвате. Дакле, био је постигнут споразум од стране тима куратора: Флоријана Валдвогела (Florian Waldvogel), немачког куратора, критичара и издавача, Маи Абу ЕлДахаб (Mai Abu ElDahab), кураторке из Каира и уметника Антона Видокла (Anton Vidokl), с једне, и невладине организације *Nicosia for Art*, организатора, с друге стране, да се Манифеста 6 одвијају у обе зоне подељене Никозије (и острва). Међутим, идеја да се у турском делу оснује нешто формално као што је школа изазвала је конфликт на релацији куратори-организатори и довела до отказивања манифестације. Сада се у извештајима спомињу и проблеми које су куратори имали са организаторима у вези са буџетом, оптужујући их да су изложбу саботирали систематским онемогућавањем да се у турском делу организује депарتمان, а организатори, пак, одговарају да су се они сложили да Манифеста буде пројекат који ће се одвијати у две заједнице, али да је оснивање школе са инфраструктуром на територији коју грчки Кипрани сматрају илегалном сасвим друга ствар.<sup>54</sup> Дакле, у овом случају је амбициозна политичка иницијатива куратора да се изложбом помире два сектора довела до отказивања манифестације. Другим речима, промовисањем једног политичког концепта који не би био на страни ни једног од постојећих/затечених, куратори су покушали да иницирају дијалог о могућностима решавања постојеће ситуације. Но, како грчки уметнички критичар Августин Зенакос (Augustine Zenakos) закључује, овај веома амбициозан напор је показао како реална, опипљива политика може лако да победи идеализам уметности и уметничких институција.<sup>55</sup> Међутим, кад год у уметности, бар оној насталој у протеклих 100 година, наилазимо на идеализам, наилазимо и на утопијску дистанцираност од хаотичног, несређеног и компромитујућег друштва у којем живимо. Отказивање Манифесте 6 није била толико последица немогућности да се „учинковито прекине ритуал ауторитета“, колико невине беспомоћности коју идеологија политичке коректности може произвести у окружењу „полемичне јавне сфере“.

### ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Постаје уобичајено да се међународне мултимилионске (у доларима или еврима) манифестације: бијенала, тријенала, квадријенала... сагледавају као својеврсни и веома веродостојни уметнички барометри. Попут модних дога-

<sup>54</sup> О свему овоме исцрпније на: <http://www.manifesta.org/manifesta6> и на: <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp>.

<sup>55</sup> Видети на: А. Zenakos, *Manifesta No More*, <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp>.

ђаја и уметност има свој календар догађања, своје сезоне, своје главне актере, амбициозни и агресивни публицитет, а ове изложбе се већином и даље могу сматрати дефинитивном прогнозом онога шта се појављује и шта је то што само што се није појавило. Ове изложбе увек укључују и потребе да се привуче масовна публика или да се промовише историјски, политички, социјално-економски или културно специфичан град или област. Такође, оне функционишу као веома важан део механизма промовисања уметника или нових токова, и имају потенцијал да буду крајњи меритум верификовања токова у уметности и да историзују. Као важне институције света уметности, ове манифестације с једне стране рефлектују потребу јавне сфере за продукцијом и употребом савремене уметности, а с друге структурирају и кодирају ту исту уметничку продукцију. Такође, незамисливо је да могу бити дистанциране од тзв. чисто комерцијалног система, јер их управо тај систем производи, односно чини могућим и активно учествује у њиховом покретању, организовању, као и у њиховом опстанку. С друге стране, тзв. 'не-западна' бијенала представљају нову тенденцију релативног дистанцирања од комерцијалног система. Ова бијенала показују намере и процесе центрирања маргинализоване позиције и, повратно, указују на процесе вестернизације маргиналних тачака, асимилације оних различитости које немају потенцијал да радикално дестабилизују институције (западне) савремене уметности. Ови процеси су слојевити и одвијају се двосмерно. С једне стране, они обухватају/подразумевају ангажовање западноевропског куратора/рке које у локалну средину доводи Велико Име високе уметности које добија мандат да својим избором мармира оне уметнике или уметничке праксе који по његовом/њеном уверењу имају потенцијал да партиципирају у великом свету уметности или то већ чине. У том смислу, локалној сцени се организовањем међународне манифестације пружа могућност да се укључи у глобалне токове у оној мери у којој је то саморепродукцији глобалног уметничког система потребно. С друге стране, нова уметничка продукција из 'локала', примера ради из бивше Источне Европе, Африке, Азије, Латинске Америке, постаје предмет интересовања великих, пре свега 'западних' међународних манифестација (најилустративнији пример су Документа 11, 2002. или 50. Бијенале у Венецији 2003), али и тематских и/или музејских изложби, као и арт тржишта, јер, како Гржинић каже, „институције Уметности морају зрцалити успостављање нових односа моћи између урбане периферије, средишта и институција”.<sup>56</sup>

Главни видљиви учесници у спектаклу на међународним манифестацијама поред уметника су и куратори. У свом цртежу/инсталацији коју је Дан Перјовши (Dan Perjovschi) реализовао за недавно завршен 47. Октобарски салон, један од графита тематизује идентитет уметника у контексту савремене културне размене која се обавља у оквирима великих међународних манифестација, као и у контексту значења и ефеката те размене. Дакле, графит се са-

<sup>56</sup> М. Gržinić, *нав. дело*, 109.

стојао из цртежа два мушкарца који међусобно разговарају и један од њих на питање „да ли је он експресиониста, кубиста?” одговара „не, ја сам бијеналиста”. Шта нам то говори? Довођење у исту раван историјских стилских праваца са савременим репрезентацијским праксама, експлицира моћ коју међународне манифестације имају у свету уметности и која производи услове формулисања обједињавајућег наратива. У одсуству доминирајућег стилског наратива који се темељио пре свега на логици дистинкције и препознавања формалних карактеристика, како Перјовши својим графитом указује, дискурс спектакла постаје меродаван у интерпретацији нечијег присуства/одсуства у систему уметности, па самим тим и у процесима потенцијалне историзације.

Бити (идеални) куратор, како је то Чарлс Еше формулисао, значи „одговорност за покушај да се схвати могућност коју ствара уметничко дело”.<sup>57</sup> Другим речима, постоји одговорност, обавеза куратора да своје страсти и знање инвестира и тако учествује у дискурсу генерисаним уметниковим делом, намером и контекстом уметничке продукције. Куратор треба да уме да артикулише своје идеје поштујући интегритет уметничког дела, те да уме да створи оптималне услове, да произведе простор у којем ће уметнички рад ’функционисати’. Бити куратор је суштински контроверзна позиција стварања и репродуковања идеологија, позиција из чијег се идеолошког оквира интерпретирају изабране сличне, различите, и/или истоветне идеологије. Родна тема жена куратора које су добиле мандат да буду уметничке директорке великих арт манифестација је тема која је последњих деценија постала доста присутна. 1997. Катрин Давид је била уметничка директорка Документа 10, а Роса Мартинес 5. истанбулског бијенала, док је у Венецији тек Бијенале 2005. било реализовано према замисли две жене: Марије да Корал (Maria da Corral) и Росе Мартинес. Манифеста су том логиком ’феминистичка’ арт манифестација будући да су од првог издања укључивале кураторке на ’одговорним местима’. Политичке, идеолошке, културолошке импликације именовања кураторки на места уметничких директора великих манифестација чине део актуелне критике дискурса рода, баш као што давање прилике кураторима/кураторкама из другог и трећег света да реализују неку од многобројних међународних манифестација представља део посткомунистичког и/или постколонијалног дискурса. Степен (политичке) делотворности интервенције различитог и маргинализованог као облика отпора хомогенизујућем дискурсу различитог и доминантног, зависиће од способности проницљивог препознавања симптома овог односа и од адекватне и аутентичне интерпретације ових симптома.

Наведени пример рада Антоана Прима *Mondo Veneziano* проблематизује трауматични однос институција савремене уметности (галерија, музеј, изложба, текст) које симболизују куратор и теоретичар с једне стране и уметника, с друге стране те производњу и дистрибуцију моћи који структурирају и кодирају свет уметности, односно утичу на позиције и каријере, афирмисање и

<sup>57</sup> Видети на: <http://www.iskv.org/bienial/english/arsiv.asp?ms=3>.

одбијање, меморисање и заборављање. У том смислу, међународне уметничке манифестације широм планете су саставни и, како се испоставља, веома важан, ако не и нужан, део система уметности. Могли бисмо применивши теорију институција Мари Даглас<sup>58</sup> рећи да се њихов ауторитет темељи на степеној институционализованости мишљења уметника, критичара и уопште круга професионалаца. Другим речима, тај ауторитет зависи од степена у којем сав тај разнолики свет своје мишљење и своје преференције усклађује са прописима, смерницама и оквирима које ове манифестације успостављају, као и од степена прихватања правила игре, односно од тога у којој мери 'мисле институционално'. Примери наведени на почетку ове студије су примери уметничких пракси које имају потенцијал критичког или бар скептичног институционалног размишљања.



Antoine Prum, *Mondo Veneziano*, 2005.  
Film HD Video / 35 mm, set photography Christian Mosar. 30'  
Courtesy Antonoine Prum

<sup>58</sup> M. Douglas, *Kako institucije misle*, Reč, Beograd 2001.

\* КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ



Antonio Muntadas, 1—3: *On Translation: I Giardini*, инсталација, 2005, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији. 4: *WARNING: perception requires involvement*, 2005, павиљон Шпаније, 51. Бијенале у Венецији



Santiago Sierra, *Covered Word*, инсталација, 2003, павиљон Шпаније,  
50. Бијенале у Венецији

\* КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ



Santiago Sierra, *Wall Enclosing a Space*, инсталација, 2003, павиљон Шпаније, 50. Бијенале у Венецији



Тања Остојић, *I'll Be Your Angel*, перформанс, 2001,  
49. Бијенале у Венецији

Jasmina Čubrilo

## HOW INTERNATIONAL EXHIBITIONS THINK

### Summary

The topic of this paper are big international exhibitions which are seen as places that are used for the circulation of ideas and experience, places that simultaneously privilege that which is institutionally 'acceptable' and provide space where the institutionally 'unacceptable' can get a chance to be seen. The paper analyzes some of these events (Venice Biennial, Cas-sel Documenta, Sao Paulo Biennial, Sidney Biennial), presents their brief history and maps out their current status, functions and effects which occur in the context of contradictory processes of inclusion and exclusion, domination and marginalization, homogenization and diffusion of difference, rearticulation of hegemony and control of differences. In addition, special attention is paid to the mechanisms of proliferation and appearance of new biennial exhibitions (such as Istanbul Biennial, Manifesta, etc.) in the context of the complex redefinition of Europe and its boundaries, the effect of the fall of the Berlin wall, the process of globalization and in the accompanying process of redefining the position of curators and their practices.

What these exhibitions have in common is that they make one family of exhibitions in the framework which is made of the exchange of certain social values and powers. In that sense these exhibitions are not just producing what should be accepted as public opinion, but also constitute public opinion itself and represent its reflection. Great traditional international exhibitions and those that aspire to be such, as well as any other institutionalized artistic gathering and any other system, tend towards producing conditions for its own critique becau-

se that is the only way to avoid reproducing themselves and the only way to make themselves current and thus acquire the rank of a referential event.

The interpretation of performances, installations and video pieces that have been listed at the beginning of the paper (Aleksander Brener and Barbara Schurz, the action on the press conference at the opening of the European Biennial of Modern Art Manifesta 3, Ljubljana 2000, Tanja Ostojić *I'll Be Your Angel*, the 49<sup>th</sup> Venice Biennial 2001, Santiago Sierra *Covered Word*, the Spanish Pavilion, the 50<sup>th</sup> Venice Biennial 2003, Antoine Prum, *Mondo Veneziano*, the Luxemburg Pavilion, the 51<sup>st</sup> Venice Biennial 2005) points to each event where they were performed and/or exhibited. The paper goes on to consider the symptoms of how this integral and, as it turns out, important but not necessary part of the artistic system or the world of art works. Using the Mary Dougla's theory of institutions as a starting point, one could say that the authority of international events is based on the degree of the institutionalization of the opinion of an artist, critic or any other professional. In other words, this authority depends on the degree to which this variety of people reconcile their opinions and preferences with the rules, guidelines and frameworks that these events establish, as well as on the degree to which they accept the rules of the game and the degree to which they think 'institutionally'. Therefore, the listed examples, recognized here as 'cracks' hidden by the actions of the symbolic, represent those examples of artistic practices that have the potential of critical or at least skeptical institutional thinking, which opens the discussion or (tries to) change the borders of institutions.