

## ШИРЕЊЕ АРХИПЕЛАГА ДЕКОЛОНИЈАЛНИХ ИЗЛОЖБИ

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** Деколонијални обрт у друштвеним наукама превазишао је ограничења дисциплина афрокарипских, латиноамеричких и субалтерних студија. Извела га је група *Модернитет / колонијалитет*, примењујући архипелашки начин мишљења Едуарда Глисана (Édouard Glissant). У матрицу мишљења коју су развијали укључили су фрагменте теорија еманципације *Покрета црнаштва* (négritude), од латиноамеричких теологија ослобођења до чикано феминизма осамдесетих година двадесетог века. Иницирао је и нова тумачења начина укључивања незападних уметника у ауторске кустоске изложбе савремене уметности. Изложбе попут *Трећег бијенала у Хавани* и *Чаробњака земље* из 1989. протумачене су на тим основама, а фокус критике усмерио се на уметничке праксе које укључују деколонијални приступ. Златни лавови на овогодишњем бијеналу у Венецији за најбољи павиљон и најбољу уметницу у централној поставци додељени су за такве радове: слављење гласова црних певачица у раду Соње Бојс (Sonia Boyce) и креолизацију форме у раду Симон Ли (Simone Leigh). Историзација деколонијалног обрта у уметности тек настаје у фрагментима, а први, тополошки покушај, у складу са методологијом архипелашког мишљења, спровео је историчар уметности и кустос Иван Муњиз-Рид (Ivan Muñoz-Reed). Полазећи од претпоставки које је изнео и од кустоских изложби које је апострофирао као парадигматичне за деколонијални обрт, овај текст мапира обресе архипелага деколонијалних изложби, као и његовог ширења.

**Кључне речи:** бијенализација, деколонизација, историја изложби, колонијализам, креолизација

### Архипелаг као претпоставка, и као модел мишљења и писања

Овај текст у методолошком аспекту прати линију коју је Лени Томпсон (Lanny Thompson) развио у испитивању улоге архипелага у пољу хеуристичких географија. У потрази за начином да се у студијама архипелага методологија заснује као својеврсна методо-логика (methodo-logic) која би била архипело-логика (archipe-logic) он је уобичајене начине мишљења (и писања) о архипелазима надопунио мишљењем са архипелазима, те и мишљењем из архипелага, који архипелаг изводе из статуса пуког предмета рефлексивне континенталне мишљења и чине извориштем и матрицом крајње хетерогене, и на било какав тип система несводиве врсте мишљења. Архипелази у том дискурсу постају „геосоциолошке локације производње знања“ (Thompson 2017: 68) и нуде матрицу мишљења коју одликују „дисконтинуиране везе“, „флуидни покрети“ и „комплексне просторне мреже“ (69–70).

Такво виђење архипелага развијено из предлошка који је деценијама раније већ понудио Едуард Глисан (Edouard Glissant), у отпору према сврставању карипске мисли под доминацију европског (у доба колонијализма), или афричког континента (за време доминације антиколонијалног *Покрета црнаштва*). Сматрао је да континентални и архипелашки начини мишљења морају да буду постављени у „потпуну међусобну супротност”, будући да је „континентално мишљење системско”, док је „архипелашко амбигвитетно” (Glissant 1996: 89). У покушају објашњења те разлике, Марко Квевас-Хјуит (Marco Cuevas-Hewitt) изводи је из чињенице да је архипелаг „територија без терена”, која је у потпуности зависна од „мора које је прожима изнутра – места мноштва односа који нису никада фиксни, већ су у константом флуксу” (Cuevas-Hewitt 2007: 244). Форма писања која из архипелашког мишљења произилази јесте есејистичка, што је још 1580. Монтењ (Michel Eyquem, Sieur de Montaigne) истакао у есеју о канибалима, а тога се и Глисан држао и у својој *Филозофији односа* (Glissant 2009: 45), тврдећи да та форма може лако да поднесе не само амбигвитет у значењу већ и крајњу хаотичност у приступу. Да би то било могуће, архипелаг не сме бити само предмет или интенционални корелат те врсте мишљења и писања, већ мора чинити и његову претпоставку (Glissant 2009: 45).

### Назирање два острва у архипелагу деколонијалних изложби

Према Нелсону Малдонадо-Торесу (Nelson Maldonado-Torres), неке од кључних одлика мишљења развијаног у карипском архипелагу, као „укидање веза са типично континенталним визијама суштинских одлика и супстанцијалности културе, историје и порекла”, тако су наглашене управо услед „свеобухватне присутности мора, које конотира отвореност, као и могућност промене и размене, бега и спаса, стварања веза, као и бесконачне могућности ширења хоризоната” (Maldonado-Torres 2012: 194). Позивајући се на речи Џона Драбинског (John E. Drabinski), он наводи да је управо Глисан био тај који је „афирмисао специфично карипску *географију* мишљења уместо укоревивања мисли у традицији, историји или било чему другом што претпоставља кохерентан однос с прошлошћу” (Maldonado-Torres 2012: 194, Drabinski: 2019). Инсистирање на тој географији омогућило је „дефинитивно продирање поробљених и колонизованих субјективности у област мишљења на раније непознатим институционалним равнима” (Maldonado-Torres 2008: 8), као један од кључних аспеката деколонијалног обрта.

Међу институционалним равнима на којима је продирање тих субјективности последњих година веома видљиво јесу и изложбе савремене уметности, које све више укључују деколонијалне приступе. Историчар уметности и кустос Иван Муњиз-Рид (Ivan Muñiz-Reed) покушао је да детектује неке од кључних међу њима, полазећи од питања: Како

се кустоси и институције уметности постављају у оквиру колонијалне матрице и да ли је могуће да они реструктуришу знање и моћ – да их врате онима који су их изгубили? (Muñiz-Reed 2017: 100). Као позитивне примере кустоских изложби навео је свега две: *Чаробњаке земље* (Magiciens de la Terre) француског историчара уметности и кустоса Жан-Ибера Мартена (Jean-Hubert Martin) одржане 1989. у париском *Бобуру* и хали *Ла Вилет*, као и *Канибалистичке домине* (Dominó Canibal) мексичког кустоса Гватемока Медине (Cuauhtémoc Medina), одржане 2010. у виду низа сукцесивних самосталних изложби у организацији ПАК Мурсија (PAC – Proyecto de Arte Contemporáneo de Murcia). На Мартеновој изложби Муњиз-Рид је детектовао „укључивање широког опсега ућутканих историја и аутохтоних космологија” и то „на начин којим се доводи у питање појам глобализованих параметара, који су бацали сенке примитивизма и етнографије на културну продукцију изван Западне културе” (Muñiz-Reed 2017: 100). Када је реч о Медининој изложби, он је издвојио то што се „од сваког уметника тражило да почне од рада свог претходника на изложби: додајући, одузимајући или модификујући нешто са претходне поставке, и тиме је канибализујући” (Muñiz-Reed 2017: 103).

### Основна топографија та два острва

У *Чаробњаке земље* на једнакој основи били су укључени тако разнородни аутори као што су, са неоавангардне стране – италијански арте повера уметник Марио Мерц (Mario Merz), југословенски концептуални уметник Брацо Димитријевић и корејско-амерички флукус видео-уметник Нам Џун Пајк (Nam Jun Paik), а са стране аутохтоних уметника из трећег света – вуду-уметник Агбаљи Коси (Agbagli Kossi) из Тога, Бава Деви (Bawa Devi), традиционални индијски уметник који слика сходно *Митила канону*, и аустралијска заједница Абориџина у Јуендуму (Yuendumu), која колективно слика на ритуалан начин, и то бојама начињеним од светих трава. Према ставу кустоса, објављеном у каталогу, радове свих тих аутора спајало је то што „имају ауру” и што су „носиоци метафизичких вредности” (Martin 1989: 8). На изложби није било поделе на уметничке радове аутора који су имали статус професионалних уметника и артефакте самоуких визионара, већ су заједно били интегрисани у јединствену поставку. На тај начин су, према нигеријском историчару уметности, кустосу и песнику Оквиу Енвезору (Okwui Enwezor), „*Чаробњаци земље* на неки начин отворили простор за стварну артикулацију односа између радова који су стварани на Западу и на не-Западу” (Enwezor 2007: 112).

Мединин кустоски пројекат одигравао се у барокној цркви из осамнаестог века, која је десакрализована и служи углавном као излагачки простор. Џими Дарам (Jimmie Durham), као први уметник у низу, а који поставља контекст за све остале, направио је игру између погодног и непогодног садржаја за такву зграду, стварајући од ње својеврсни „храм конфузије”. Током боравка сакупљао је отпадне

материјале, попут комада цемента, жице, фрижидера, бурића, комада стакла, камења и штагод да је налазио а да се уклапало у инсталацију. Уметници који су следили били су: Кристина Лукас (Cristina Lucas), *The Bruce High Quality Foundation*, Кендел Гирс (Kendell Geers), Тања Бругуера (Tania Bruguera), Риван Нојшвандер (Rivane Neuenschwander) и Франсис Алис (Francis Alÿs). Кристина Лукас одговорила је одмах на Дарамов пројекат спајањем и преобликовањем тога што је као инсталацију затекла, тако да је, на пример, од бурића направила роштиљ на коме је спремила храну за публику, а потом их је даље трансформисала, све до форме крста. Свако од уметника који су потом наступали додавао је и одузимао садржаје и улазио у комуникацију са онима пре и после њега, мењао и реинтерпретирао све што се ту налазило, да би на крају Франсис Алис од свега што је од радова остало направио једну интегралну инсталацију, коју је уз помоћ публице организовао по принципима 155 поглавља књиге *Школице* Хулија Кортасара (Julio Cortázar) из 1963. године.

### Од периферије Европе до периферизације Европе

Према ставовима Ивана Муњиз-Рида, Гватомак Медина је успешно применио деколонизујуће стратегије на профилисање бијенала у Мурсији (Muñiz-Reed 2017: 103), и то тада када се у том граду у исто време одиграло једно од најзапаженијих путујућих бијенала чији је формат прављен тако да буде европско, али је управо у издању из те године имало за циљ да делимично узмакне са европског континента. То су била *Манифеста*, у свом осмом издању (након Ротердама 1996, Луксембурга 1998, Љубљане 2000, Франкфурта 2002, Сан Себастијана 2004, отказаног издања у Никозији 2006. и Трентина у Јужном Тиролу 2008). *Манифеста 8* су осмишљавала и реализовала три кустоско-уметничка тима – *Александријски форум за савремену уметност* (Alexandria Contemporary Arts Forum), *Кабинет за јавне тајне* (Chamber of Public Secrets) и *tranzit.org*. У овом издању фокус *Манифеста* био је на дијалогу са северном Африком и са арапским наслеђем у региону који тај град непосредно окружује, а бирани су радови чије су карактеристике биле „иконокластичке, хибридне, трансгресивне и резистентне“.

Мурсија је периферан шпански, и још перифернији европски град, а два бијенала савремене уметности, која су се паралелно у њему одвијала, довела су га до центра пажње међународне уметничке јавности, и у тој сезони поставила су га на глобалну уметничку сцену. Међутим, према Грину и Гарднеру (Green and Gardner 2016: 3), ауторима обимне студије о бијеналима, то „рекламирање региона или градова који су раније били осуђени да буду ‘периферни’ у односу на велике градске центре као што су Лондон и Њујорк“, и то путем бијенала, прети да те манифестације сведе на пуке „слушкиње транснационалног капитала и спровођења империјалистичке политике која је повезана са

глобализованим неолиберализмом“ (Green and Gardner 2016: 3). Како то избећи? За Медину као кустоса излаз је био у експерименталном формату изложбе, чија поставка се сукцесивно мења и одмаком од центрираности на Европу, њеним кодирањем у дискурсу *Канибалистичког манифеста* бразилског авангардног песника Освалда де Андрадеа (Oswald de Andrade). У формату изложбе ослонио се на принципе изложбе *Градови у покрету – Урбани хаос и глобална размена – Источноазијска уметност, архитектура и филм сада* Хоуа Ханруа (Hou Hanru) и Ханса Улриха Обриста (Hans Ulrich Obrist). Она је путовала од 1997. до 1999. кроз шест градова, стално се притом „мењајући, поново настајући, реновирајући се и адаптирајући на простор“, при чему је сваки пут архитектура претходне поставке измењивана (Hanru, H. and Obrist, H. U. 1999: 15). Тај поступак је Медина само креолизовао спајајући га са бразилским теоријама канибализације.

### Чаробњаци земље и друге деколонијалне изложбе одржане 1989.

Те 1989. године, упоредо са *Чаробњацима земље*, спремале су се још две изложбе битне за историју деколонизације уметности. То су били Треће бијенале у Хавани, под називом *Традиција и савременост*, које је било отворено од 27. октобра до краја године, и *Друга прича: Афроазијски уметници у послератној Великој Британији*, која је у *Галерији Хејворд* у Лондону отворена 29. новембра и тамо била три месеца, да би следеће године путовала даље, у уметничку галерију *Вулверхемптон* у истоименом граду, па у Градску галерију у Манчестеру. *Чаробњаци земље* отворени су пре њих и могли су се видети од 16. маја до 15. августа 1989, што су искористили кустоски тимови и Бијенала у Хавани и изложбе *Друга прича*. Посетили су *Чаробњаке земље* и стекли су прилично негативне ставове о изложби, касније и јавно изречене на панел разговорима у оквиру Бијенала у Хавани, и објављеним у посебном броју часописа *Third Text*, који је уредио Рашид Арин (Rasheed Aareen), уметник који је у својству кустоса приредио *Другу причу*.

Интерактивни и дискурзивни програми Бијенала у Хавани (посете атељеима, радионице, конференција и разговори отворени за свакога) начиниће значајну разлику у односу на изложбу *Чаробњаци земље*, која је била превасходно усмерена ка фасцирању погледа. Кустос Трећег бијенала у Хавани Герардо Москера (Gerardo Mosquera) писао је касније о томе да инсистира да „оно није било замишљено као изложба, већ као организам који се састоји од изложби, догађаја, сусрета, публикација и програма комуникације“, те је поред више самосталних и групних изложби садржала и „две међународне конференције и осам међународних радионица“ (Mosquera 2011: 76).

*Друга прича* у *Галерији Хејворд* у Лондону легитимисала је модернистичку естетику британских уметника афричког, карипског и азијског порекла. Изабрана су 24 уметника који су деловали на линији отпора дихотомiji којом је уметност Запада била

везана за модернизам, а свега онога што се не сматра за део Запада за примитивизам. Из те позиције, коју су углавном делили излагачи на изложби коју је као кустос потписао Арин, *Чаробњаци земље* су деловали искључиво као „велики спектакл са много фасцинације егзотичним” (Исто: 4) и као порицање свега до чега је њима било стало. Притом, они су сматрали да дата егзотизација „није нужно била инхерента самим тим радовима”, већ је била резултат „њихове деконтекстуализације”, што их је „испразнило од значења, остављајући само то што је Фредерик Џејмсон (Fredric Jameson) назвао ‘игром површина’ које заслепљују (доминирајуће) око” (ibid.: 4).

### Укључивање колонизованих субјективности у *Чаробњаке земље*

Мартен је доста неуједначено приступао истраживању на основу којег је бирао уметнике за изложбу. У неким случајевима ослонио би се на локалне стручњаке у области визуелне уметности, као у случају Кине, а у неким је водио етнолога са собом и покушавао је да открије за уметничку сцену потпуно невидљиве практичаре локалних ритуала, који у том процесу и производе неке визуелне поставке преносиве у излагачки простор, као у случају Индије. Са њим или у његово име путовали су и Марк Франсис (Mark Francis), кустос асистент (commissaire délégué), док су Алин Лик (Aline Luque) и Андре Мањан (André Magnin) били придружени кустоси (commissaire adjoints) на изложби, а циљ је био да све кандидате за излагање „посете у њиховим домовима” и провере на лицу места да ли се уклапају у изложбу (Martin 1989: 8). Критеријуми избора које су притом примењивали били су 1) однос уметника према окружењу, његова интенција и коначни рад, 2) моћ имагинације којом би поново изумео поступке и норме у стварању рада изван формалних ограничења (Martin 1989: 4) и, наравно, морали су да „имају ауру” (Martin 1989: 8). Од почетка је Мартен инсистирао да ради са живим ауторима и заједно са њима развија и пројекте и њихов начин инсталација у конкретном изложбеном простору, те су због тога морали да буду изостављени чак и они уметници које је сматрао управо кључним од почетка, а који су током припреме изложбе преминули – Јозеф Бојс (Joseph Beuys) и Роберт Фиљу (Robert Filliou), први напушта овај свет 1986, а други годину дана касније.

Рад са живим уметницима на лицу места је за Мартена требало да буде једна од кључних разлика у односу на изложбу *Примитивизам у уметности двадесетог века: Афинитет између трибалног и модерног*, одржану у Музеју модерне уметности у Њујорку од 27. септембра 1984. до 15. јануара 1985, коју су кустоски осмислили Вилијам Рубин (William Rubin) и Кирк Варнедо (Kirk Varnedoe), а коју је он наменски ишао да види, те да проучи и поставку и веома обиман каталог, већ имајући на уму пројекат који ће довести и до изложбе *Чаробњаци земље* (Steeds 2013: 28). Анализирајући ту изложбу, као и критике које је она добила, већ тада је одлучио да одустане од своје првобитне идеје да изложба визуелно

личи на поставку трибалних предмета измешаних са радовима савремене уметности, већ да позове све неевропске ауторе да раде на лицу места, и то на начин који је видео на Четвртог бијеналу у Сиднеју 1982, а где је присуствовао извођењу велике подне слике абориџинске групе *Валпири* (Walpiri) упоредо с настајањем рада француских уметника (Steeds 2013: 33).

### Магија без примитивизма, али и без концепта и става

Када га је Бухлох (Buchloch) директно питао за однос према изложби *Примитивизам у уметности двадесетог века*, Мартен је одговорио да се „највећи део критика те изложбе односио на то што је она била формалистички пројекат”, и да је он, управо с тим искуством, на *Чаробњацима земље* ишао на то да прикаже „функционалне, а не формалне аспекте духовности”, додајући да су за њега „магијске праксе функционалне праксе” (Buchloch 1989: 21). На тај начин он је избегао многе критике и произвео и поставку која није имала тежиште на појединачним предметима и сликама, већ на следу амбијенталних целина у које су били уграђени радови који су били готово искључиво рађени за конкретан простор. Кустос Васиф Кортун (Vasif Kortun), који је непосредно након што је видео *Чаробњаке земље* добио прилику да почне да води Бијенале у Истанбулу и 1992. поставио за њега тематски оквир под називом *Производња културне разлике*, тврдио је да је посета тој изложби за њега била формативна. „Чаробњаци су били кључни – прва велика постколонијална изложба коју сам тада знао”, изјавио је у интервјуу, а потом додао и да је била и додатно инструктивна „јер је имала доста грешака” (Thea 2001: 59).

На грешке на тој изложби највише се фокусирао Рашид Арин. Једна од његових најексплицитнијих тврдњи била је да је „грешка *Чаробњака земље* у томе што није узела у обзир садашње историјске и материјалне услове других култура, њихове аспирације и борбе да уђу у модерни свет са свим својим конфликтима и контрадикцијама”, већ је подржала управо оне појаве које „мистификују продукцију уметности и удаљавају је од питања моћи и привилегија” (Agaeev 1989: 28). Изложба је тиме постала део процеса „континуираног монополисања модернизма од стране западне културе” (Исто: 6), које доводи до тога да се некако учини природном подела света на „Запад (модеран / динамичан) и оно ‘Друго’ (традиционално / статично)” (ibid.: 11). Из свих тих незападних средина укључио је само уметнике традиционалних типова израза из руралних средина, али се није запитао „да ли постоји нека традиционална или фолк уметност и у Европи” (loc. cit.), већ је одатле звао концептуалне и друге уметнике чији су радови тематизовали свет уметности. Из тих грешака, осим Васифа Кортуне, доста је научио и Оквиу Енвезор, и није их поновио у својој највише тумаченој изложби *Документа 11*. То је и навело Жоан Ламоро да у анализи односа кустоских пракси на изложбама *Чаробњаци земље* и *Примитивизам у уметности 20. века* искаже

тврђу да су *Документа 11* била својеврсни антидот изложби *Чаробњаци земље* (Lamoignon 2005:71), и то на сличан начин на који су *Чаробњаци земље* били антидот *Примитивизму у уметности 20. века*.

### **Документа 11 на трагу деевропеизације и деколонизације**

Изложбу *Документа 11* као кустос је радио Оквиу Енвезор, али не као Мартен, са асистентима, већ са великим тимом изузетно стручних и искусних сарадника, и то са различитих континената. Чинили су га Карлос Басуалдо (Carlos Basualdo), Борис Гројс (Boris Goys), Моли Незбит (Molly Nesbit), Анђелика Нолерт (Angelika Nollert), Симоне Абду Малик (Simone Abdou Maliq), Сверкер Сорлин (Sverker Sorlin), Марк Наш (Mark Nash), Сарат Махараџ (Sarat Maharaj), Уте Мета Бауер (Ute Meta Bauer) и Џин Фишер (Jean Fisher). Енвезор је био први неевропски и први небели кустос *Документата*, а пре тога је радио Друго бијенале у Јоханезбургу, под називом *Трговачки путеви: историја и географија*, 1997, и изложбу *Кратки век: покрети за независност и ослобођење у Африци од 1945. до 1994*, одржаној у *Вили Штук* у Минхену од фебруара до априла 2001. године.

Још у каталогу *Трговачких путева* он је своју кустоску визију везао за историју глобализације, са задатком да „истражи како су култура и простор били историјски измештени кроз колонизацију, миграцију и технологију... наглашавајући како су иновативне праксе водиле ка редефиницијама и поновним откривањима нашег поимања перцепције, која се измешта у језику и дискурсима уметности” (Enwezor 1997: 9). Након те изложбе, када се више уплео у политичке историје, постао је још експлицитнији, те је у каталогу *Кратког века* написао и да „деколонизација, са својим пратећим идеолошким и филозофским довођењем у питање западног империјализма остаје један од најзначајнијих догађаја двадесетог века” (Enwezor 2001, 10).

Катрин Давид (Catherine David), кустоскиња *Документата 10*, ту манифестацију је већ била покренула у смеру деколонизације и у предговору каталога написала је да последња *Документа* у веку у коме су основана тешко да могу да „избегну задатак елаборирања историјског и критичког погледа на сопствену историју, на недавну прошлост послератног времена и на све то што ће из овог нестајућег времена опстати као делатно у савременој уметности и култури: сећање, историјска рефлексија, деколонизација и оно што Волфганг Лепенис (Wolfgang Iser) назива деевропеизацијом света” (David 1997: 9). Логичан избор кустоса који би на следећим *Документима* наставио тиме да се бави био је управо Енвезор, који је био и један од гостију у стодневном експерименталном програму *Документата 10*, и то 3. јула 1997, док је још радио на припреми *Трговачких путева*. Па ипак, он тај пројекат није извео сам, већ са наведеним тимом, и није га ограничио на територију Европе, већ га је довео и до Кариба.

### **Документа 11 у карибском архипелагу**

Енвезор је концепт за *Документа 11* извео из литерарних и теоријских списа Едуарда Глисана, у којима доминира „карипско мишљење земље архипелага” (Lasowski 2009: 977). Ти списи су посебно тематизовани на трећој од пет платформи, које је Енвезор одредио као „отворену енциклопедију за анализу касне модерности; мрежу односа; отворену форму организовања знања, нехијерархијски модел представљања; компендијум гласова, културних, уметничких и сазнајних кругова” (Enwezor 2002: 49). Трећа платформа носила је назив: *Креолизам и креолизација*. Реализована је на Карибима, на Санта Луџији, од 13. до 15. јануара 2002. Рефлектовала је померање од креолизма (Créolité) као идентитарне форме настале међу карибским песницима и интелектуалцима у другој половини двадесетог века, и то у реакцији на свођење свег небелачког карибског становништва на црначко, што је пре тога пропагирао *Покрет црначства* (La Négritude), ка креолизацији као процесу. Креолизација схваћена као процес, у складу са Глисановим ставовима, не води фиксним циљевима, ни есенцијалистички схваћеним идентитетима. Она води у „нешто неразјашњиво и непредвидиво” (Glissant 2005: 229).

Рашчишћавајући терен за анализу креолизма и креолизације, Стјуарт Хол (Stuart Hall), теоретичар културе који је водио семинар у оквиру те платформе, навео је да се креолским у свакодневном говору назива „вернакуларна форма језика који се развио у колонијама и постао ‘матерњи језик’ већини становника, а настао је комбиновањем елемената европских (углавном француског) и афричких језика” (Hall 2015: 13). Те су језике доминантне културне заједнице позитивно вредновали „само ако су били језици утамничења и окретања против самих себе, језици фолклора и инертног партикуларизма” (Glissant 2020: 26). У свим другим случајевима били су сузбијани, али су се ипак одржали, да би и данас пружали добар модел за деколонизацију уметности. Ако узмемо у обзир да је, као што тврди Доналд Преџиози (Donald Preziosi), „уметност управо есперанто западне хегемоније” (Preziosi 2005: 65) и ако, стога, усвојимо да су „елементи музеографије, укључујући историју уметности, висококодирано реторички тропи или лингвистичка средства помоћу који се активно ‘чита’, склапа и алегоризује прошлост” (Preziosi 2005: 74), јако ефикасан начин борбе против те хегемоније могу бити чиновни и процеси креолизације тих лингвистичких средстава. То је у свом раду показала Симон Ли, која је своју уметничку праксу одредила као „креолизацију форме”, у којој поред глине и бронзе за сиров материјал узима и историју уметности и историје излагачких манифестација.

## Критичко гранично мишљење и полицентричност света уметности

Према аргентинском семиотичару Валтеру Мињолу (Walter Mignolo), једном од кључних чланова групе аутора *Модернитет / колонијалитет*, „критичко гранично мишљење представља метод који спаја плуриверзалност”, то јест „различите колонијалне историје преплетене са империјалном модерношћу”, са „универзалним пројектом одвајања од модерне рационалности и стварања других могућих светова” (Mignolo 2007: 498). Овакво одређење критичког граничног мишљења поставља га у непосредну близину постколонијалног дискурса, чије деловање, сматра Хоми Баба (Homi Bhabha), „доводи у питање модерност успостављањем других историјских места, других форми исказивања” (Bhabha 1994: 254). Па ипак, према Мињолу, то мишљење тече у нешто другачијем смеру, ка „деколонијалном помаку”, који се заснива на „пројекту одвајања”, за разлику од постколонијалне критике и теорије, која се задовољава тиме да буде само „пројекат научне трансформације унутар академске области” (Mignolo 2007: 502). У много радикалнијем тону порторикански социолог Рамон Гросфогел (Ramón Grosfoguel), који је такође активни члан групе *Модернитет / колонијалитет*, упућивао је на „потребу да се деколонизују постколонијалне студије, и да се иде преко границе империјализма оне врсте постколонијалне литературе која је центрирана на енглески језик, ка епистемичком диверзитету света деколонизалних интервенција” (Grosfoguel 2006: 142).

И концепт колонијалности и концепт одвајања Мињоло је преузео од перуанског социолога Анибала Кијана (Aníbal Quijano), с тим да је Кијанову одредницу „одвајања” комбиновао са већ раније развијеним истоименим концептом (la desconexión) у списима египатског социолога Самира Амина (Samir Amin). Мињоло је своје теорије сасвим тенденциозно развијао у односу према мислиоцима чији су списи истицали из „колонијалних рана”, и то делујући као „неко ко повезује диверзитет субалтерних историја” (Mignolo 2007: 493). Што се уметничких пракси тиче, његове теорије су засад препознале и у формате уметничких пројеката уградиле уметнице попут Тање Остојић, Терезе Марије Дијаз Нерио (Teresa María Díaz Neriо), Далиде Марије Бенфелд (Dalida María Benfield) и Марине Гржинић, које су заједно са њим потписале *Манифест деколонијалне естетике* 2011. године. У домену кустоских пракси и њихове историзације, текст Ивана Муњиз-Рида пружио је засад јединствени пример критичког наратива који их је инаугурисао и поставио на хоризонт савремености и актуелности. Овај текст рађен је у нади да ће анализа учинака тог наратива подстаћи писање нових текстова тог типа.

## ЛИТЕРАТУРА

### Књиге (монографије)

- Glissant, É. 2020  
*Introduction to a Poetics of Diversity*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Drabinski, J. E. 2019  
*Glissant and the Middle Passage: Philosophy, Beginning, Abyss*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coombes, S. 2018  
*Édouard Glissant: a Poetics of Resistance*. London: Bloomsbury Academic.
- Wiedorn, M. 2017  
*Think Like an Archipelago: Paradox in the Work of Édouard Glissant*. Albany, NY: State University of New York.
- Green C. and Gardner. A. 2016  
*Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. London: Wiley.
- Glissant, É. 2009  
*Philosophie de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Maldonado-Torres, N. 2008  
*Against War: Views from the Underside of Modernity*, Durham: Duke University Press.
- Glissant, É. 2005  
*La cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard.
- Thea, C. (ed.). 2001  
*Foci: Interviews with Ten International Curators*, New York: ApexArt Curatorial Program.
- Glissant, É. 1997  
*Le traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- Bhabha, H. 1994  
*The Location of Culture*. London: Routledge.
- Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.**
- Thompson, L. 2017  
Heuristic Geographies: Territories and Areas, Islands and Archipelagoes, in: *Archipelagic American Studies*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 57–73.
- Hall, S. 2015  
Creolité and the Process of Creolization, in: *Creolizing Europe Legacies and Transformations*, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 12–25.
- Steeds, L. 2013  
Magiciens de la Terre’ and the Development of Transnational Project-Based Curating, in: *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. London: Afterall, pp. 24–93.

Maldonado-Torres, N. 2008  
Epistemology, Ethics, and the Time/Space of  
Decolonization: Perspectives from the Caribbean and  
the Latina/o Americas, in: *Decolonizing Epistemologies:  
Latina/o Theology and Philosophy*. New York: Fordham  
University Press, 2012, pp. 193–206.

Herkenhoff, P. 1998  
The Biennial in São Paulo, Past and Present, in: *Stopping  
the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*.  
Helsinki: Nifca, pp. 153–162.

Karp, I. and Wilson, F. 1996  
Constructing the Spectacle of Culture, in: *Thinking About  
Exhibitions*. London and New York: Routledge, pp. 180–191.

## Каталози

Enwezor, O. 2002  
*Documenta 11\_Platform 5: Exhibitio catalogue*. Ostfildern:  
Hatje Cantz.

Enwezor, O. (ed.). 2001  
*The Short Century: Independence and Liberation  
Movements in Africa 1945–1994*, Munich: Prestel.

Hanru, H. and Obrist, H. U. 1999  
*Cities on the Move*, London: Hayward Gallery.

David, C. 1997  
*Documenta X: Short Guide*. Ostfildern: Cantz Verlag.

Enwezor, O. 1997  
Introduction – Travel Notes: Living, Working, and  
Travelling in a Restless World, in: *Trades Routes: History  
and Geography, the catalogue of the 2nd Johannesburg  
Biennale*. Greater Johannesburg Metropolitan Council &  
Prince Claus Fund: Johannesburg and The Hague.

Martin, J. H. 1989  
*Magiciens de la Terre*, Paris: Centre Georges Pompidou  
Musée national d'art moderne.

Rubin, W. (ed.). 1984  
*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the  
Modern*, New York: the Museum of Modern Art.

## Периодика

Muñiz-Reed, I. 2017  
Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn".  
*Oncurating Issue 35, De-Colonizing Art Institutions*.  
December 2017, pp. 99–105.

Bhambra, G. K. 2014  
Postcolonial and Decolonial Dialogues". *Postcolonial  
Studies*. Vol. 17, No. 2, pp. 115–121.

Perina, M. 2009  
Beyond Négritude and Créolité: The Ongoing Creolization  
of Identities". *The CLR James Journal* Vol. 15, No. 1,  
Special Issue: Creolizing Rousseau (Spring 2009), pp.  
67–91.

Wald Lasowski, A. 2009  
La Philosophie d'Édouard Glissant. *Critique* 750, pp.  
971–980.

Cuevas-Hewitt, M. 2007  
Sketching Towards an Archipelagic Poetics of  
Postcolonial Belonging, *Budhi*, 1, pp. 239–246.

Mignolo, W. 2007  
Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of  
Coloniality and the Grammar of de-Coloniality, *Cultural  
Studies* 21.2, pp. 449–514.

Grosfoguel, R. 2006  
From Postcolonial Studies to Decolonial Studies:  
Decolonizing Postcolonial Studies. *Review* (Fernand  
Braudel Center), 29(2), pp. 141–142.

Lamoureux, J. 2005  
From Form to Platform: The Politics of Representation  
and the Representation of Politics, *Art Journal*, vol. 64, no.  
1, 2005, pp. 64–73.

Mignolo, W. 2000  
The Geopolitics of Knowledge and the Colonial  
Difference, *South Atlantic Quarterly* 101(1), pp. 57–96.

Araeen, R. 1989  
Our Bauhaus others' Mudhouse, *Third Text: Volume 3*,  
1989 – Issue 6. *Magiciens de la Terre*, pp. 3–14.

## Интервјуи

Enwezor, O. 2007. interviewed by O'Neill, P. in: O'Neill, P.  
2007 (ed.): *Curating Subjects*, Amsterdam and London: De  
Appel Foundation and Open Editions, pp. 109–122.

Buchloh, B. "The Whole Earth Show: Interview with  
Jean-Hubert Martin and Benjamin H.D. Buchloh" *Art In  
America*, vol. 77, no. 5, 1989, pp. 150–159, 211–213.

STEVAN VUKOVIĆ

Student Cultural Center, Belgrade  
stevanvukovic@yahoo.com

## EXPANSION OF THE ARCHIPELAGO OF DECOLONIAL EXHIBITIONS

The decolonial turn in social sciences induced in the first decade of this century by a group of Latin American sociologists, semiologists, anthropologists and literary critics and historized under the name Modernity / Coloniality had a significant influence on the interpretation of the ways in which non-Western artists were becoming included into curated exhibitions of contemporary art. Some exhibitions, such as The Third Havana Biennial and Les magiciens de la Terre, both from 1989, were reinterpreted on those grounds, and through monographic publicans inaugurated as groundbreaking for the understanding of today's curatorial practices. On the other hand, artistic practices increasingly include decolonial approaches, and both Golden Lions at this year's Venice Biennale (for the best national pavilion and the best artist in the central exhibition) were awarded for works of such kind, i. e. for celebrating black female voices in the work of Sonia Boyce, and for the creolization of form in the work of Simone Leigh. Nevertheless, the historization of the decolonial turn in art is still being generated from fragments, and the first topological attempt, quite in line with the methodology of nonsystematic trends in decolonial writing, was conducted by art historian and curator Ivan Muñiz-Reed. Starting from the premises that he came forward with and from the curated exhibitions he has stressed as paradigmatic for the decolonial turn, this text maps the outlines of the archipelago of decolonial exhibitions, as well as its expansion.

Translated by the author