

степен апарата на постколониалното мислене с неговия фокус върху проблемите на идентичността, другостта, екзотичността.

Макар постколониалният друг да задава формата за мислене на локалното, то глобалното в този контекст не заема мястото на старата западна „универсалност“, спрямо която бившите колонии се самоопределят. Глобалното е качествено нова ситуация въпреки неговия „универсализиращ“, унифициращ характер. Особено що се отнася до изкуството, глобалното е видяно като нова възможност за огласяване и включване на локалното / постколониалното в доминиращия западен дискурс. Куратори като Окуи Енвезор разглеждат глобалното изцяло през призмата на постколониалното: глобалното е ситуация, в която далечното става близко, разстоянията и заедно с тях различията се стопяват и етноцентричността на западните дискурси се разчупва както никога досега. (Enwezor, O. 2002)

Тази връзка между новата глобална ситуация и постколониалната история обаче поставя художествените сцени от бившия постсоциалистически блок в неравностойна ситуация. Самият постколониален дискурс е изграден в контекста на връзката между Първия и Третия свят. Макар и не изключително, голяма част от т.нар. развиващи се страни са именно бивши колонии, спечелили своята независимост към средата на ХХ век. Постколониалният дискурс е своеобразно продължение на изучаването на Третия свят, което чрез постмодерното навлиза в академичните, а постепенно и в художествените среди от края на 70-те години насам, наред с политиките на идентичността, които разглеждат интересите на различни самосъзнаващи се групи на базата на тяхната идентичност – расова, сексуална, културна и т.н. (Shohat, E. 1992, 99-113)

Другостта става не просто правото да си различен и да бъдеш признат в своята специфична история, култура и знание, произведено по начини, различни от западния рационален модел. В контекста на глобализацията другостта се превръща във форма на екзотичност, съзнателно търсена от „центъра“ в преоткриването на далечни места и култури, които глобализацията прави по-близки и по-достъпни отвсякога. Другостта, различието са новите разменни монети във все по-разширяващите се територии на пазара. На територията на самия Запад нарастващият дял на населението от различен произход и необходимостта да се интегрират и тушират напреженията от културните разлики въвежда политиката на

мултикултурализъм, чието внимание към различието е също така проблематично. В икономически план мултикултурализмът е приветстван като „етнически маркетинг“ – форма на капитализиране на етническата идентичност, която едновременно изучава и произвежда специфични етнически форми на консумация. В глобализираните пазари културното разнообразие се вписва като ресурс. (Zolghadr, T. 2007)

Критиците на различността виждат в нея омагьосан кръг, който затваря „различния“ в една вечна и непреведима другост, която му отказва възможността да бъде не просто разбран, но и да заеме централно място в произвеждащите се съвременни дискурси. Дискурсът на другостта отрича универсалността като общочовешки стремеж. (Malik, K. 2002)

Естествено е бившият Втори свят да се окаже изключен от тази историческа и дискурсивна обвързаност. Проблеми като „национална идентичност“ или „автентичност“ не са нещо присъщо на отношенията Изток – Запад по оста на Желязната завеса. Те се привнасят по аналогия на дискурса на другостта, развит за Третия свят. Макар апаратът на постколониалното да не успява да отчете специфичната другост на постсоциалистическия контекст, той не е напълно лишен от основания тук. Игор Забел съвсем точно вижда паралели в позициите на „Втория“ и на „Третия“ свят в техните отношения с „Първия“ по линията на другостта. И в двата случая според него имаме налице една и съща стратегия – тази на „позволяването“ на културни различия – на фона на идеята за превъзходство на западните културни форми. (Zabel, I. 1997)

Като цяло обаче постколониалният и постсоциалистическият дискурс взаимно се пренебрегват.

В своето влиятелно есе „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“ („Едно и също ли е „пост-“ в постколониалното и постсъветското? Към една глобална постколониална критика“), 2001, Дейвид Чioni Мур повдига въпроса за липсата на целия източноевропейски свят от огромната карта на постколониалните изследвания. (Chioni Moore, D. 2001) Според Мур въпреки че постколониалното е възникнало като заместител на дискурса за Третия свят, то е приложимо практически за целия свят в специфични форми и исторически контексти – например колониализирането на Запада от Запада, като при Ирланд-

дия, Австралия, Канада и др. Или пък колонизирането от Запада на Мексико, което съвсем не е било земя на независими народи, а, напротив, самото то – местна колониална сила, подчиняваща съседни народи. (Chioni Moore, D. 2001, 113-114) По подобен начин стои и въпросът за колонизаторската същност на Съветския съюз като продължение на Руската империя.

14

Всъщност, както отбелязва Мур, тази липса е двойна – постколониалният дискурс изключва бившата съветска сфера, но и изследванията на посткомунизма също не използват термините на постколониалното, които, макар и създадени за региони с толкова различна история, като Индия или Африка например, биха могли без съмнение да бъдат полезни за разширяването на полето на посткомунистическото. (Chioni Moore, D. 2001, 115)

Причините според Мур са двупосочни. От една страна, това е своеобразната инерция на западния академичен свят, свикнал да вижда Първия като отговорен за болестите на Третия, а Втория – като алтернатива и на двата. От друга страна, постсоциалистическият свят се припознава като европейски и смята себе си за радикално и „расово“ различен от останалите народи, типично изследвани чрез постколониалното. (Chioni Moore, D. 2001, 117) Това допълнително се усложнява от новата културна „колонизация“ от страна на Запада. Други автори виждат сред причините самия характер на постколониалния дискурс като продукт на западната академия, писан на езика на колонизаторите – английски или френски¹. (Otoiu, A. 2003, 91) Да не забравяме и за взаимните влияния

¹ Тук не можем да не отбележим, че в глобални условия английският става езикът, на който се дискутират проблемите на глобалното и локалното, особено в контекста на съвременното изкуство. В известен смисъл локалните и исторически специфики на самия Запад са погълнати в този нов „международен“ английски. Старите локални специфичности на колониалните отношения постепенно се генерализират в идеята за един тотализиран и доминиращ Западен свят. Французи или холандци могат да се чувстват също толкова некомфортно на този езиков терен, колкото и източно-европейците. Тази доминация е отразена и в цитираната тук литература, която е почти изцяло на английски. Всички текстове, отнасящи се до Източна Европа или създадени от източноевропейски автори, дори когато са писани и публикувани на оригиналния си език, реално се включват в актуалните дискусии едва след като са представени на английски. Художници, куратори и изследователи могат да участват в глобалния дискурс единствено ако владеят английски, факт, който ограничава кариерата на не малко източноевропейски и български автори от 1990-те и който заслужава да бъде анализиран. В тази връзка емблематична става фразата на хърватския художник Младен Стилинович – „Художник, който не говори английски, не е художник“ („An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist“) (1992).

и трансформации между колонизатора и колонизирания. Техните отношения са двустранни, те могат да бъдат разбирани като една своеобразна „транзакция“ по термина на Хариш Триведи – „(...) интерактивен, диалогичен, двустранен процес, а не (...) опростен активно-пасивен; това е процес, който включва сложни преговори и непрекъснат обмен.“ (Trivedi, H. 1993, 15)

Тази картина се илюстрира добре със специфичната употреба на постколониалното и интереса към „другия“ в историята на изкуството от последните 30 години.

Още от края на 80-те множество изложби в Лондон, Париж и Ню Йорк се съсредоточават върху африканското изкуство със заявено намерение радикално да прекосят границите между „Запада“ и неговия „друг“, да се разрушат отношенията между „центъра“ и „периферията“. (Coombes, A. 1993)

Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl („Изгубени магични царства и шест хартиени луни от Нахуатл“), Museum of Mankind, Лондон, 1986; *Kunst uit een Andere Wereld* („Изкуство от друг свят“), Rotterdam, 1988; *Les Magiciens de la Terre* („Магьосниците на земята“), Pompidou, Париж, 1989; *Africa Explores* („Африка изследва“), Ню Йорк, 1991; *From Two Worlds* („От два свята“), *White Chappel*, Лондон, 1986, са само някои от примерите. Между тях *Les Magiciens de la Terre* („Магьосниците на земята“) се смята за повратна точка на тази тенденция, съвпадаща по време с падането на Стената. Тя показва равен брой западни и не-западни художници, макар да демонстрира все още твърде етнографски интерес спрямо не-западната художествена продукция.

С течение на времето този интерес към далечни художествени сцени се разширява към все нови и нови територии, където кураторите търсят все повече не „автентичната“ локална идея за изкуство, а „съвременно“ изкуство, онова, което може да се включи директно в съществуващите дискурси и изложби. Тук не става въпрос само за формални прилики с продукцията на Запад и използване на формите на инсталацията и видеоот например, а по-скоро за едно разбиране на съвременното като реакция на заобикалящия свят, често социална и политическа. Според Ханс Белтинг съвременното и глобалното са конститутивно обвързани – глобалното е съвременно и съвременното е глобално. (Belting, H. 2009)

15

Това разбиране за изкуството е наложено като тенденция от *Документа 10* (1997) и *Документа 11* (2002). Въпреки различията на кураторските подходи на Катрин Давид и на Окуи Енвезор и двете издания на *Документа* имат особен фокус върху художници от перифериите. Фактът, че и двете почти не включват художници от Източна Европа, е показателен за особената сива зона на другост, която заемат постсоциалистическите художествени сцени.

В борбата за признаване и представителност, за включване в глобализацията се свят на изкуството източноевропейските и сред тях българските художници се оказват в позиция на една двойна другост. От една страна, те не са възприемани като част от старите центрове, а като представители на специфични и чужди „локалности“. От друга – те имат усещането, че са „недостатъчно екзотични“, по думите на Екатерина Дъгот, или недостатъчно „чужди и далечни“, по думите на Александър Къосев, за да бъдат достатъчно представени.

В „Как да се квалифицираме за постколониалния дискурс“ руската изкуствоведка Екатерина Дъгот първа назовава проблема именно с термина на постколониалното. (Дъгот, Е. 2001) Дъгот отбелязва най-важните проблеми на (в случая) руската идентичност – търсенето на различност в другите култури от страна на Запада, налагането на постколониалния дискурс, който не отговаря на ситуацията на Русия (тя се усеща по-скоро културно колонизирана от Запада) и различното разбиране за автентичност (ако Кока Кола и Версаче са част от западния културен „империализъм“, то за Русия тяхното късно навлизане е автентично културно преживяване, съответно руските художници не могат да предложат критика, която да изглежда адекватна в очите на Запада).

Тук в скоби трябва да отбележим, че проблемът за недостатъчната екзотичност е описан и дискутиран и в самата постколониална литература, тоест той не е присъщ единствено на тези полуразлични постсоциалистически култури. Той е свързан именно с глобализацията. „Местният жител“ не може да остане автентичен, екзотичен обект на западни изследвания. Той е вече „омърсен“ от Запада и неговата другост става все по-проблематична. (Chow, R. 1993, 12, цитирана в: Ганди, Л. 1998, 146)

Александър Къосев разширява проблема извън рамките на постколониалния дискурс в своята теория за самоколонизиращи-

те се култури, наблягайки на техния стремеж към универсалност. (Къосев, А. 1995) Отношението към универсалността е всъщност ключов момент и при постсоциалистическото и затова теорията на Къосев в случая е доста по-прецизна и полезна.

При тези култури, казва Къосев, модерността не се въдворява насилствено като при колонизираните народи, а точно обратното – те сами внасят чуждия ценностен модел и го налагат като норма, към която се стремят. „Универсалното се идентифицира с Чуждото, което е рационалният модерен западен свят“. (Къосев, А. 1995) За тях локалното не е форма на самозащита и връщане към някаква идентичност. Универсалното на западната модерност е тяхната цел, а тяхната същност е именно липсата на същност сама по себе си. Затова и за тях е трудно да произведат автентична „локалност“.

Същевременно не можем да пренебрегнем факта, че и Първият, и Вторият, и Третият свят с техните съответни дискурси – според руския философ Алексей Пенцин това са постфордистки за Първия, постсоциалистически за Втория и постколониален за Третия – се стремят към универсалност. (Penzin, A., 2009) Техните постситуации са ситуации на преход, които имат глобална обвързаност и трудно могат да се разглеждат независимо. За да се разбере ситуацията на глобалното през 90-те години, а и в следващото десетилетие, би било необходимо именно едно такова пресечено четене на тези три елемента.

Един от проблемите при сблъсъка на постколониалното и постсоциалистическото, бих добавила аз, е времевата отправна точка на постсоциалистическото и териториалността на постколониалното. Макар че и двете се отнасят до исторически – до „пост“ феномени, далечността (териториална и културна) на постколониалните култури ги прави по-специфично локални, отколкото близката европейска територия на постсоциалистическите. В потвърждение на това е важно да се отбележи, че латиноамерикански държави със социалистическо минало например са третираны от постколониалния, а не от постсоциалистическия дискурс. От друга страна, поради продължаващи комплексни отношения с бившите колонии (например експлоатацията на Африка от европейски фирми и плантации продължава и до днес), времевостта на „пост“ в постколониалното е доста разтеглива, докато териториалността му (и чисто като ресурс) е безпогрешно разпознаваема. Не на последно място самото социалистическо (като

продължител на комунистическата революция) е мислено като прекъсване на времето и въвеждане на нова а-историческа темпоралност. Според Борис Гройс постсоциалистическото е именно процес на връщане назад към историческото време. (Groys, B. 2008, 154-155)

18 Като допълнение към този аргумент можем да напомним, че до въвеждането на по-специфични териториални рамки като тази на Балканите постсоциалистическите култури трудно се идентифицират териториално като източноевропейски². Балканите предлагат и друго улеснение за вписването на част от постсоциалистическите сцени в постколониалния дискурс – по линия на Османската Империя. Терминът „източноевропейски“ всъщност дълго се използва почти взаимозаменяемо с постсоциалистически.

Постепенното преместване на фокуса от постсоциалистическото (като една есенциално времева отправна система) върху източноевропейското и последващото диференциране на източноевропейското (като вече териториална рамка), водещо до появата на Балканите като регион и тема от интерес за изкуството, може да се разглежда като своеобразно нагласяване спрямо изискванията на постколониалния дискурс. Или пък обратно – можем да видим доминацията на постколониалния дискурс в контекста на глобализация като причина за създаването на проблематики като балканската. В случая с Балканите имаме не само по-типична колониална ситуация по отношение на Османската империя, но и по-рестриктивна териториална рамка, която позволява търсене на локална идентичност, създадена директно в постколониален контекст.

Немалко източноевропейски автори от 90-те пледират за отказ от „диктата“ на локалната идентичност. Славой Жижек например разглежда Източна Европа като особен, междинен елемент, който обвърква кардиналната опозиция между Първия и Третия свят и въвежда нови възможности за критика и съпротива. Той вижда в тази ѝ роля не жертва на световните геополитически интереси, а, напротив, възможност за превръщането ѝ в световен авангард. (Zizek, S. 2003) Този възглед е широко застъпен и сред художниците от периода.

² Темата за Балканите започва да се диференцира през втората половина на 90-те най-вече с локални, „балкански“ инициативи, и достига апогея си в серия големи международни изложби като „Кръв и мед/ Бъдещето е в Балканите“, Колекция Есел, Клостернойбург/ Виена, Австрия, с куратор Харалд Зеeman (2003) и „В Дебрите на Балканите“, Кунстхале Фридрицианум, Касел, Германия, с куратор Рене Блок (2003).

От днешна гледна точка е важно да не забравяме историческия контекст, обуславящ тези призови през 90-те. Десет години по-късно същата тази логика ще бъде използвана за политически цели и призивът ще звучи съвсем различно, като опит за националистично самозатваряне. През 2007 г. например в известната си „Мюнхенска реч“ Путин провъзгласява „отказа си“ да бъде подчинен на културните и политическите стандарти на Запада. (Penzin, A. 2009) За изкуството на 90-те обаче подобни идеи притежават „авангардност“, която позволява развиването на нови и ефективни критически практики в условията на глобализация.

19 Нека да вземем за пример българското изкуство и въпросът за другостта, който символно фокусира конфликта между постколониално и постсоциалистическо. Около 1989 г. българското изкуство преживява общ авангарден подем на всеобразни експерименти, които са колкото наваксващи спрямо западни модели, толкова и вътрешно необходими и необременени от съпоставки. Доста бързо – с включването на някои автори в международни изложби – темите за различието, за липсите и недостатъците започват да доминират търсенията. Бихме могли да разсъждаваме доколко това е естествено следствие от спонтанното сравнение и чувство за недостатъчност спрямо новодостъпната чуждестранна сцена (чувство, характерно за цялата българска среда, не само художествена) или в каква степен е провокирано от темата за идентичността, наложена от самите събития, в които участват.

Дори когато усещането за другост е спонтанно и естествено, неговото култивиране именно чрез понятията за идентичност и локална специфичност са първоначално чужди. През 1996-а например годишната изложба на Центъра Сорос в София е със заглавие *Чувствате ли се различен?* (Каталог. Куратори Генади Гатев, Косьо Минчев, Свилен Стефанов, Хубен Черкелов). Твърде малко автори в нея обаче се фокусират върху проблема на идентичността и културните различия, а търсят различността по-общо – тази на художника в обществото например.

Следващата Годишна изложба, през 1997, *Ars ex Natio. Made in Bulgaria* (Каталог. Куратори Яра Бубнова, Мария Василева) в Пловдив вече поставя въпроса за идентичността като национална, локална и дава твърде красноречив отговор за нейния характер в съвременния глобален свят и за желанието да се избегне всякакво

самозатваряне. Националното в изкуството, ако изобщо все още може да се говори за него, вече не може да бъде автентично, е заключението на кураторите М. Василева и Я. Бубнова. Националното символично е латинизирано – *Made in Bulgaria* – като щемпел на стока. Идентичността е сведена до произхода, но самата „стока“, в случая изкуство, е за глобално потребление.

20

За да илюстрирам тенденцията на отказ от локална идентичност и разликите в този смисъл между постколониалното и постсоциалистическото в този период, ще сравня работата на британско-нигерийския художник Инка Шонибаре (някои от най-известните му произведения датират именно от 90-те години) с две произведения от български автори от периода – сакото с твърде дълги ръкави от пърформънс *Подходящият костюм*, 1996, на Хубен Черкелов и бизнес костюмите от *Нео-Голгота*, 1994, на Лъчезар Бояджиев.

Шонибаре е може би най-известен с използването на характерните ярки „африкански“ тъкани, така наречения холандски принтиран памук. Той ги драпира в типично английски костюми от Викторианската епоха или пък около манекени, копиращи фигури от известни (западни) картини (например от Томас Гейнзбъро). Самите текстилни тъкани съчетават в себе си всички парадоксални характеристики на масово произвежданата локална „екзотичност“. Те са типично африкански, но са закупени от пазар в Лондон и произведени в Манчестер. Обединеното кралство заедно с Холандия са всъщност най-големите производители на „автентични“ африкански тъкани, изнасяни за Африка и консумирани предимно от африканци.

Тук са разкрити не само глобалната реалност зад понятието „автентично“, но и дълбоките връзки между колонизатор и колонизиран. В костюмите на Шонибаре империята индустриално произвежда „автентичността“ на Африка, но същевременно колонията, „другият“, са вплетени в самата ѝ тъкан (при Шонибаре и в буквален, и в преносен смисъл). Викторианските рокли в неговите произведения вече не крият, а разкриват чрез тъканта източника на богатството в основата на британската култура от епохата.

От своя страна костюмът на Хубен Черкелов е банален, официален черен мъжки костюм, без специфични локални белези, с заключение на твърде дългите ръкави, които придават на художника целенасочено маймунски вид. Облечен и външно по нищо неразли-

чаващ се от всеки западен мъж, той все пак не е твърде на място в този уж стандартен европейски имидж. Или по-скоро тази банална, нормализирана, по дефиниция прилична и джентълменска външност разкрива изненадващата си уродливост в локалния контекст. Същевременно нищо за самия локален контекст и неговата история не е разкрито – единствено чувството за странно познатото, което сякаш характеризира твърде половинчатата другост на художника от Източна Европа.

Още по-банални, без на пръв поглед особена специфичност освен монументалния си размер са трите костюма от инсталацията *Нео-Голгота* на Лъчезар Бояджиев. С ръкави, разпънати във формата на кръст и аранжирани с вратовръзки, тези иначе обикновени дневни бизнес костюми са избрани именно заради своето качество на безлична униформа на съвременния човек. Те не разказват история, нито са избрани заради особения път, който е изминат при направата им, не крият никаква специфичност и не намекват никаква идентичност отвъд тази на клишето, с което обичайно са свързвани. Нещо повече – те сякаш препращат към познати произведения на западното изкуство, като *Костюм* на Йозеф Бойс например. Бойс търси неразличимостта между изкуството и живота, превръщайки обикновен костюм в произведение на изкуството. Същевременно филцовият материал, в който е изпълнен костюмът, го прави доста непрактичен и нетраен за носене. При Бояджиев също костюмите би могло да се носят, ако не беше твърде големият им размер. Те са подредени като композицията на Голгота – библейска референция, допълнително намекваща за връзка с историята на изкуството, този път както Западна, така и Източна.

Ако се опрем на постколониалната терминология, костюмите на Лъчезар Бояджиев са „непрозрачни“ – термин, използван от писателя от Мартиника Едуар Глисан в противовес на императива за прозрачност, така характерен за западната мисъл. Непрозрачността е необходима за конструирането на „другия“, тя е правото да останеш неразбран, непроницаем за външен поглед. За Глисан това е форма на съпротива. Непрозрачността в този смисъл е антиуниверсалистка категория, която утвърждава другостта, докато, парадоксално, в случая с българското изкуство можем да кажем, че тя е използвана като стратегия, която служи именно на стремежа към универсалност, тя е форма на отричане на различието. (Britton, С. 1999, 19)

21

Костюмите на Шонибаре са прозрачни – те разкриват множеството елементи, втъкани в отношенията между империята и колонииите. Тези отношения придобиват видимост чрез пряката разпознаваемост на тъканите и скритата им история, чрез наслагването им с викторианските силуети на дрехите. Това също идва да напомни, че езикът на постколониалната мисъл е до голяма степен продукт на западните академии, изграден на принципа на прозрачност.

Костюмите на Черкелов и Бояджиев са непрозрачни. Те фрустрират външния поглед, който не може да намери в тях нищо отличително, нищо специфично, а още по-малко – екзотично, освен неадекватността на собственото си очакване и усещането за объркване, отразено в неадекватните размери или пропорции на дрехите. Историята им, идентичността им остават скрити. Подобна е и ролята на изложбата *Място / Интерес* (Каталог. Куратор Яра Бубнова, по идея на Недко Солаков), организирана в София през 1999 г., в която участват известни международни художници, като единственият художник от българска страна е Недко Солаков. Макар че изложбата е направена с малко средства и организирана от малка независима институция – ИСИ, и благодарение на ентузиазма на местната сцена, ефектът ѝ е максимално универсална презентация. Тя се манифестира както в избора на произведения (художниците са имена като Дъглас Гордън, Пипилоти Рист, Риркрит Тиравания, които са на върха на славата си в този момент), така и в тяхната инсталация. Изложбата неслучайно е показана в единствената художествена галерия в София, чиято външна и вътрешна архитектура отговаря на една генерична идея за музей – Националната галерия за чуждестранно изкуство. Случайните локални „недостатъци“ на пространството са неутрализирани, доколкото е възможно. Тези, които са се оказали невъзможни за елиминирание, са интерпретирани и включени в работите на Недко Солаков. Това са големи живописни платна на японски художник от постоянната колекция и скромният, оценен като неадекватен музеен магазин. И двете са обградени с големи черни кавички от художника и така остават като куриозни цитати от локалното в глобалния текст на тази изложба, без реално да объркват западноцентричния ѝ ред.

Радикалният мимезис на Западния свят на съвременното изкуство, характерен за тази изложба, само привидно недоразбира обвързаността между хомогенизацията на глобализацията и нейното

изискване за специфичност на локалното. Вместо да предложи локални особености, изложбата добавя към нейния универсален формат още една универсалност – тази на не-историчното, унифицирано от самата глобализация настояще. Излизайки извън границите на собствения си исторически контекст, който неизбежно обрича локалността на не-симултанност с центъра дори и в условия на глобализация, утопичното настояще на *Място / Интерес* проектира себе си като част от фиктивното и абстрактно цяло на глобалната съвременност. Локалността отговаря на глобалното не с непрозрачността на собствения си местен език, а с непрозрачността на самото глобално, което локалното превръща в утопичен топос. Глобалното тук е изправено срещу собствения си образ – странно-позната проекция през погледа на локалното, дестабилизираща прикритите йерархии на глобалния свят.

Библиография:

- Ars ex natio: Made in Bulgaria.* (1997). Каталог. Куратори Яра Бубнова, Мария Василева. София: Център за изкуства Сорос
- Ганди, Л. (2005). *Постколониална теория. Критическо въведение.* София: Кралица Маб
- Кьосев, А. (1995). Бележки за само-колониизиращите се култури. Първоначално публикуван в: *Cultural Aspects of the Modernisation Process*, Oslo: TMV – Centeret, 1995, като „Notes on Self-colonising Cultures“. Публикуван на български в: *Нова публичност*, София, ФОО, 1998. http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/b_ak.htm Прочетен на 23 септември 2017
- Място/Интерес.* (1999). Каталог. Куратор Яра Бубнова, по идея на Недко Солаков. София: Институт за съвременно изкуство
- Свидетелства. Реалната различност.* (1996). Каталог. Куратори Генеди Гатев, Косьо Минчев, Свилен Стефанов, Хубен Черкелов. София: Център за изкуства Сорос
- Belting, H. (2009). Contemporary art as global art – a critical estimate. In: Belting H. and Buddenseig, A. (Eds.), *The Global Art World*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. http://rae.com.pt/Belting__Contemporary_Art_as_Global_Art.pdf Прочетен на 12 юни 2017
- Britton, C. (1999). *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville, Virginia: The University Press of Virginia
- Chioni Moore, D. (2001). Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique, *PMLA, Studies*. Vol. 116, No.1, *Special Topic: Globalizing Literary Studies*, 111-128

Chow, R. (1993). *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press

Coombes, A. (1992). Inventing the „Postcolonial“: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating. *New Formations*, Issue 18: Hybridity, 486-497

Dyogot, E. (2001). How to Qualify for Postcolonial Discourse? http://agora8.org/EkaterinaDyogot_PostcolonialDiscourse/ Прочетен на 25 ноември 2017

24 Enwezor, O. (2002). The Black Box. In: Enwezor, O. et al. (Eds.), *Documenta11_Platform5: Exhibition*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 42-55

Groys, B. (2008). *Art Power*, Cambridge, MA: MIT Press

Malik, K. (2002). All cultures are not equal. *spiked* conference on „Fear and Loathing in the West“, Bishopsgate Institute, London, May 2002. Published 2002. <http://www.kennanmalik.com/essays/anti-imperialism.html> Прочетен на 24 септември 2017

Otoiu, A. (2003). An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Post-communist, and Romania's Threshold Generation. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol.23, Number 1&2, 87-105

Pejic, B. (1999). The dialectics of normality. In: Eliot, D. and Pejic, B. (Eds.) *After the wall: Art and Culture in Post-communist Europe*, Vol. 1 (1999), Stockholm: Moderna Museet, 16-28

Penzin, A. (2009). Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation. In: *Atlas of Transformation*, transit. org. Published: 2011 <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/singularity/post-soviet-singularity-and-codes-of-cultural-translation-alexei-penzin.html> Прочетен на 23 септември 2017

Shohat, E. (1992). Notes on the „Post-Colonial“, *Social Text*, No. 31/32, *Third World and Post-Colonial Issues*, Durham, NC: Duke University Press, 99-113

Trivedi, H. (1993). *Colonial Transactions: English Literature and India*, Calcutta: Papyrus

Zabel, I. (1997). „We“ and „the Others“. In: Eliot, D. and Pejic, B. (Eds.) *After the wall: Art and Culture in Post-communist Europe*, Vol. 1 (1999), Stockholm: Moderna Museet, 110-113

Žižek, S. (2003). East of Art: Transformations in Eastern Europe: On (Un-) Changing Canons and Extreme Avantgardes. *ArtMargin*.

Published: 24 March 2003. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/257-east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qon-un-changing-canons-and-extreme-avantgardesq> Прочетен на 23 септември 2017

Zolghadr, T. (2007). Multiculturalism is better than monoculturalism; postcolonialism is better than colonialism. Rejoicing in a fiesta of tough choices. In: Lind, M. and Zolghadr, T. (Eds.), *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*. Oslo: Torpedo, 58-70.



Yinka Shonibare.

How to Blow Up Two Heads at Once (Ladies). 2006

© Yinka Shonibare,

photo: Stephen White



Yinka Shonibare. *The Swing*

(After Fragonard). 2001

© Yinka Shonibare, courtesy Stephen Friedman Gallery, London



Yinka Shonibare. *Gay Victorians*, 1999
 © Yinka Shonibare / Artists Rights Society
 (ARS), New York



Хубен Черкелов.
Подходящият костюм, 1996
 (Илюстрация от Стефанов, С.
Авангард и Норма, 2003)



Luchozar Boyadjev. "Neo-Golgotha", 1994 / 2007
 Installation view: "In Search of Balkania", Nova Galerija Gozd am Landesmuseum Joazeum, Oct.-Dec. 2007



Luchozar Boyadjev. "Neo-Golgotha", 1994 / 2007
 Installation; fabric, ropes; 450/850/70 cm (and variable)
 Installation view: "Altitude 2007", CAMK, Kumamoto, Japan. 2007. Curator: Hiroshi Minamishima
 Collection: CAMK (Contemporary Art Museum of Kumamoto), Kumamoto, Japan
 Photograph: the artist



Петер Коглер. Без название. Изложба Място/Интерес, 1999
(Иллюстрация от Място/Интерес – каталог, 1999)



Недко Солаков. Цитати. Изложба Място/Интерес, 1999
(Иллюстрация от Място/Интерес – каталог, 1999)