

Ana Sladojević

MUZEJ AFRIČKE UMETNOSTI
KONTEKSTI I REPREZENTACIJE



Ana Sladojević
MUZEJ AFRIČKE UMETNOSTI
KONTEKSTI I REPREZENTACIJE

Predgovor dr Olga Manojlović Pintar

Izdavač:
Muzej afričke umetnosti,
zbirka Vede i dr Zdravka Pečara
Andre Nikolića 14
11000 Beograd

Za izdavača:
v.d. direktora Narcisa Knežević Šijan

Autorka predgovora:
dr Olga Manojlović Pintar

Autorka knjige:
dr Ana Sladojević

Korektura:
Emilia Epštajn, MA

2014

ISBN 978-86-85249-16-7

Fotografija na naslovnoj strani: Detalj instalacije „Omaž Zdravku Pečaru”, autora Bartelemija Togo (Barthélémy Togo), MAU, 2006. Fotografisala Ana Sladojević.

Sadržaj ove knjige čini, dodatno prilagođen za potrebe izdanja, tekst doktorske disertacije „Muzej kao slika sveta, prostor reprezentacije identiteta i ideologije”. Disertacija je napisana u okviru Grupe za Teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Mentorka je bila dr Nevena Daković, redovni profesor, a rad je odbranjen 2012.g. pred komisijom u sastavu: dr Miško Šuvaković, redovni profesor i predsednik Komisije, dr Jerko Denegri, redovni profesor, dr Jasmina Čubrilo, vanredni profesor, dr Aleksandar Janković, docent.

Ovaj rad sa zahvalnošću posvećujem mojoj dragoj koleginci i prvoj mentorki u oblasti afrikanistike, Nataši Njegovanović Ristić, koja inspiriše svojom posvećenošću temama afričkih umetnosti, postavljajući visoke standarde za istraživače koji dolaze.

PREDGOVOR

Muzeji umiru takođe

Redakcija časopisa *Présence Africaine* je 1950. godine angažovala dvojicu sineasta – Alana Renea (Alain Resnais) i Krisa Markera (Chris Marker) da snime dokumentarni film o afričkoj umetnosti. Tri godine kasnije oni su završili, po mnogima antologijsko ostvarenje *Statue umiru takođe* (Les Statues Meurent Aussi), koje je daleko prevazišlo zahteve naručilaca i postalo jedan od toposa anti-kolonijalne borbe i kritike imperijalnog odnosa prema Africi i njenim stanovnicima. Proistekao iz posmatranja i snimanja predmeta afričke umetnosti sačuvanih u privatnim kolekcijama i izloženih u pariskom *Musée de l'Homme*, londonskom *British Museum* i briselskom *Musée du Congo Belge*, taj polučasovni film je ponudio specifičnu analizu fenomena moći i diskriminacije kao konstitutivnih elemenata civilizacija i čoveka Zapada.

„Kada ljudi umru, oni ulaze u istoriju. Kada umru statue, one ulaze u umetnost” saopštavao je glas naratora na samom početku filma i zaključivao da jednom izdvojene iz konteksta u kome su nastajale i lišene funkcija koje su imale, statue umiru ostajući bez pogleda onih koji su ih stvorili i koristili. Međutim, ne samo kada su odbačene, oštećene, zaboravljene, već i kada su pažljivo izložene i istaknute u muzejskim vitrinama i na muzejskim postoljima, statue umiru postajući deo nove stvarnosti koja im nameće pasivnu ulogu dokaza njene veličine i moći.

Smešteni u artificijelno definisane kolekcije, afrički predmeti su od sredine 19. veka u evropskim muzejima postajali simboli kolonijalne politike osmišljene da subordinira njihove stvaraoce i korisnike i da izbriše sećanje na velika kraljevstva u kojima su nastali. Afričke statue, maske, delovi nakita, predmeti svakodnevnog života nisu izloženi pored preživelih tragova asirske, ili grčke kulture i umetnosti u prostorima Louvre-a, na primer.[1] Njihovim smeštanjem u etnografske zbirke i muzeje, Afrika je alijenirana, deistorizovana i zatvorena u jedan neprolazni trenutak u vremenu, a afrički savremenici Luja Svetog i Jovanke Orleanke, su po rečima Renea i Markera, građanima Evrope i sveta ostali manje poznati čak i od Sumeraca i Vavilonaca.

Zamišljeni nad tim fenomenom, autori filma su preispitali značenje pojmova moć i represija i složene odnose dominacije i potčinjavanja, sećanja i zaboravljanja. Postavili su važne repere poimanja sveta drugosti, koji su u deceniji dezintegracije poslednjih evropskih imperija i oslobađanja nekadašnjih kolonija, određivali politički i društveni život u čitavom svetu. Zbog svega toga film *Statue umiru takođe* je prepoznat kao angažovan politički proglas koji je cenzurisan i zabranjen za prikazivanje u Francuskoj čitavih 15 godina.[2]

Potka Reneovog i Markerovog filma je sažeta u konstataciji da su kult i religija definisali afričku umetnost u kojoj je svaki predmet svetinja, jer je svako stvaranje sveto. Jednom odvojen iz svoje kulture i ostavljen bez kontakta sa kulturom Zapada, čovek Afrike, na prvi pogled „više nije bio sposoban da proizvede duhovnu, kao ni društvenu supstancu”. Činjenica da je njegovo delo postalo roba koju kupuju oni koji je ne razumeju, oni koji njegov religijski ples vide kao spektakl, vodila je dvadesetovekovnoj mimikriji *crnog umetnika*. Pokušaji stigmatizovanja, brisanja i zaboravljanja su pored figure *roba*, po rečima autora filma, proizveli figuru *crne lutke*, koja je „svojom snagom služila

društvima Zapada i čije ih je junaštvo zabavljalo”, ali i figuru *crnog umetnika* čija je borbena umetnost prevazilazila omalovažavanja i svođenja njegovog stvaralaštva na zanatsku veštinu ručnog rada. I u sportu i u muzici i na ulici, *crnačka umetnost* je postajala umetnost borbe. „Crnac u pokretu je crnačka umetnost (...) Bez obzira da li je u ringu, ili orkestru njegova uloga se sastoji u vraćanju udaraca koje je njegov brat primio na ulici...”

Apostrofirajući uporedne procese komercijalizacije, aproprijacije i marginalizacije afričke umetnosti kroz uspostavljene kolonijalne norme, ali i kroz navodno ideološki neutralne kulturološke prakse, film *Statue umiru takođe* je analizirao način na koji je diskreditacijom Afrike definisan identitet Zapada. U opozitu afričkoj umetnosti koja je predstavljena kao primitivna, statična i nagoniska, imperijalni diskurs je konstituisao svoju snagu. Muzejska politika je u tom pogledu predstavljala alat kojim je čovek Afrike izdvajan i načinom prikazivanja subordiniran. Reneovo i Markerovo ostvarenje je predstavljalo važan element anti-kolonijalne paradigme, ali i zametak složenih postkolonijalnih čitanja.

Kako, međutim, pristupiti analizi muzejske politike, u sredini koja je bila definisana ideologijom socijalizma i deklarativno i praktično suprotstavljena svim oblicima eksploatacije čoveka od strane čoveka? Kako tumačiti prakse izlaganja afričkih predmeta i čitati muzejske narative u zemlji koja je aktivno politički, ekonomski i vojno pomagala anti-kolonijalne pokrete afričkih zemalja i sa njima gradila raznorodne kulturne veze?

Socijalistička Jugoslavija je bila država dinamičnog, ne retko i dramatičnog razvoja. U toku gotovo pedesetogodišnjeg postojanja, ona je nizom formalnih promena svedočila o suštinskim transformacijama društva na prostorima zapadnog Balkana posle 1945. godine.

Definisanjem istorijskog narativa koji je počivao na predstavi autohtonosti jugoslovenskog revolucionarnog puta i na istovremenom pozicioniranju jugoslovenskih komunista kao autentičnih kontributora u projektu socijalizma kao svetskog procesa, snažno je određen identitet građana Jugoslavije. Introdukcija samoupravljanja i društvene svojine kao specifičnih osnova jugoslovenskog socijalizma, kao i uloga državnih i društvenih elita u stvaranju i jačanju *Pokreta nesvrstanih*, su predstavljali okvir unutar koga su građani sebe i svoju zajednicu percipirali kao aktivne subjekte očuvanja svetskog mira u vremenu stalne atomske pretnje.

Iako distancirana od zemalja takozvanog realnog socijalizma, ali i van članstva u reprezentativnim ekonomskim i vojnim asocijacijama zemalja kapitalizma, Jugoslavija je brižljivo uspostavljala dijalog sa njima i gradila predstavu svoje unikatne pozicije u međunarodnim odnosima. Istovremeno je na unutrašnjem planu definisanjem jugoslovenstva i kao nacionalnog i kao multinacionalnog, ali i kao nadnacionalnog identiteta, otvaran prostor za dijalog i podsticano traganje za odgovorima na ekonomske izazove i nacionalne tenzije. Bili su to pokušaji transcendiranja podela i otvaranja prostora dijaloga kako na spoljno-političkom, tako i na unutrašnjem planu. Legitimitet složene državne politike je proisticao iz koherentno uobličene ideološkog diskursa i uspostavljenog istorijskog kontinuiteta.

Izlagačka praksa muzeja je najjasnije i najdirektnije učestvovala u tom procesu. Prikaz razvoja zemlje i istorije njenih „naroda i narodnosti” je počivao na uvođenju principa *bratstva i jedinstva*, u kome je sažeta percepcija Narodnooslobodilačkog pokreta, u savremenost. U praksi muzejskih institucija, koje su predstavljale važne topose kulturne politike, to je značilo afirmaciju lokalne istorije u širim jugoslovenskim okvirima i tumačenje celokupnog istorijskog razvoja Jugoslavije kao

sastavnog dela univerzalne istorije. Ne samo postojeći narodni republički, zemaljski i gradski muzeji, već i obnovljeni i novoosnovani (neki čak i u za njih specijalno projektovanim prostorima) istorijski i muzeji umetnosti, su izdvajanjem paradigmatičkih događaja, ličnosti i dela snažili ideale na kojima je počivala socijalistička zajednica, uklapajući je u šire evropske i univerzalne tokove. Složena mreža muzejskih institucija je gradila izlagačku politiku koja je jasno definisala principe zajedništva kroz predstavu neprekinutog kontinuiteta borbe za slobodu.

U tom smislu su jugoslovenska uloga u *Pokretu nesvrstanih* i način njenog pozicioniranja u javnom prostoru imali snažan uticaj na uspostavljanje empatije među građanima Jugoslavije. Poverenje u snagu *Pokreta nesvrstanih* i njegovu međunarodnu relevantnost je bilo gotovo neupitno. Specifičan politički diskurs koji se ogledao u predstavi Jugoslavije kao prve među jednakim zemljama *Trećeg sveta*, promovisao je ulogu medijatora kao ključnu u sistemu uspostavljenom podelom sveta na dve interesne sfere velikih sila i njihovih saveznika. Nastanak trećeg bloka kao organizacije novoformiranih država i oslobodilačkih pokreta, bio je način održanja krhke ravnoteže u periodu u kome je svaka promena na vagi moći mogla dovesti do katastrofalnih posledica. Prihvatanje političkih realnosti nije, međutim, značilo i afirmaciju podele sveta na dva neprijateljska tabora. Politički potezi *Pokreta nesvrstanih*, iako i u interesu velikih sila, pre svega su rekonstituisali borbeni delatni princip koji je u 20. veku u svetsku politiku uneo antifašistički pokret, a zatim i pojam *miroljubive koegzistencije* kojim je promovisan dijalog kao način prevazilaženja blokovske podeljenosti.

Kao specifična heterotopija koja je označila mesto sastavljeno od različitih elemenata koji su konstituisali jedinstvenu sliku drugosti, *Pokret nesvrstanih* je relativizovao i problematizovao nametnutu podelu sveta na Istok i Zapad, na zemlje socijalizma i zemlje kapitalizma.

Insistiranjem na uspostavljanju komunikacije na relaciji Sever – Jug, promovisao je uključivanje novoformiranih država u globalni dijalog i negirao njihovo pežorativno određenje kao *newcomers*. Na taj način je konstituisan stvarni, radikalno drugačiji sistem država koji je afirmisao politiku mira u decenijama hladnog rata.

Etabliranje Jugoslavije u tako definisanim globalnim okvirima u formalnom pogledu je, međutim, podrazumevalo prećutno priznavanje određenih kulturnih obrazaca koji su se sukobljavali sa njenim jasno proklamovanim ideološkim principima. Upravo je otvaranje Muzeja afričke umetnosti u Beogradu predstavljalo važno mesto tako kompleksno shvaćene i konstituisane ideologije samoupravnog socijalizma. Bio je to ključan momenat u definisanju kulturne politike druge polovine sedamdesetih godina 20. veka, kada je jugoslovenska posebnost jasno prepoznata u najširim okvirima. Zbirka afričkih predmeta kolekcionara Zdravka i Vede Pečar je promovisala ideje multikulturalizma i nužnost medijacije razlika kroz inovativne kulturne prakse, kao način senzibilizovanja građana i sinhronizovanja razlika unutar same Jugoslavije. Istovremeno su, kako je lucidno zaključila Ana Sladojević, oblici sakupljanja i vrednovanja predmeta u muzeju (atemporalnost kolekcije, anonimnost autora, nedostatak urbanih formi umetničkog izraza) svedočili o teškoćama sa kojima su se muzejske mecene i organizatori susretali u pokušaju iskoraka iz tradicionalnih formi dominantnog kolonijalnog narativa u muzejskoj prezentaciji Afrike i afričkih predmeta.

Odluka da se metode reprezentacije iz antropološkog, prevedu u umetnički diskurs, koja je najjasnije izražena već i u samom imenu muzeja, je nametnula specifičnu percepciju izloženih predmeta. Umesto posmatranja tribalnih i antropoloških fenomena kao kurioziteta, načina fascinacije i zabave, posetiocu su izloženi predmeti predstavljeni kao

umetnička dela koja navode na promišljanje. Upravo je to koncept iza koga je stala Skupština grada Beograda, odbijajući ideju da izuzetnu kolekciju Zdravka i Vede Pečar integriše u Etnografski muzej. Sa koliko suptilnosti je Muzej predstavljen javnosti, svedoče i reči koje je prilikom otvaranja izgovorio tadašnji gradonačelnik Beograda Živorad Kovačević, „... Muzej, i kao zbirka i kao projektovani aktivitet – oslobađa nas nasleđenih evrocentričnih i etnocentričnih shvatanja i kulturnih predrasuda i uskosti, inspirišući dublje i šire gledanje na kulturu, istoriju i čoveka.”

Složeni odnos proklamovanog, preuzetog i inventovanog je svedočio o dinamičnom traganju za novim pozicioniranjem Jugoslavije, kako u globalnim, tako i u okvirima *Pokreta nesvrstanih*. Štaviše, bio je to način za uspostavljanje novih odnosa među jugoslovenskim narodima i narodnostima. Uvidom u život geografski i kulturno udaljenih, ali politički bliskih jugoslovenskih saveznika otvaran je prostor za introspekciju.[3] Afirmacija anti-kolonijalne borbe je predstavljala logičan potez jugoslovenskih komunista čija je centralna pozicija u samoj zemlji počivala na stalnom oživljavanju tradicija antifašističke borbe iz vremena Drugog svetskog rata.

Muzej afričke umetnosti je formulisao ideje posredovanja i uvažavanja, gradeći poziciju Jugoslavije kao važnog učesnika u globalnom povezivanju kultura i političkih sistema. Brisanjem granica između centra i margine uspostavljenih u periodu kolonijalizma stvarane su nove političke realnosti u kojima je jugoslovenska politička koncepcija sticala dominantnu poziciju. U tim relacijama Afrika više nije predstavljala mutnu, zastrašujuću figuru inferiornog drugog, već političkog partnera i saveznika na međunarodnoj sceni.

Emancipatorska agenda muzeja i čitavog *Pokreta nesvrstanih* je predstavljala suštinu jugoslovenskog koncepta identiteta koji je

istovremeno uključivao različite kulture i tradicije. Međutim, kako Ana Sladojević zaključuje, muzejski postkolonijalni narativ je postao diskretno prepoznatljiv tek sa prolaskom vremena i njegovim razvojem najpre u „muzej sa istorijom”, a zatim u instituciju koja je započela proces samorefleksije, odnosno preispitivanja i promišljanja sopstvenog smisla.

Muzej afričke umetnosti u Beogradu je prerastao u instituciju u kojoj su afrički predmeti postepeno počeli da oživljavaju.

Traganje za odgovorima na pitanja koja su postavljena na početku ovog teksta o nužnosti preispitivanja muzejske politike u sredini koja je bila definisana marksističkim principima ukidanja dominacije čoveka nad čovekom, podrazumeva prepoznavanje na prvi pogled nevidljivih sadržaja koji su bili uključeni u politički diskurs jugoslovenske zajednice. Transformacije, stapanja i preuzimanja imperijalnih postulata moći kroz reprezentativne forme i prakse, ali i njihova problematizovanja, negiranja i prevazilaženja se naziru kroz analize načina predstavljanja Afrike u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu. Posle pionirskog projekta Dejana Sretenovića *Crno telo, bele maske*, knjiga Ane Sladojević *Muzej afričke umetnosti, Konteksti i reprezentacije* predstavlja dragoceni doprinos toj složenoj temi. Ona je ponudila odgovore na navedena pitanja, ali i otvorila nove teme promišljanja. Razmatrajući probleme reprezentacije kultura i civilizacija Afrike, ona je jasno istakla nemogućnost simplifikovanog izjednačavanja jugoslovenske prakse sa imperijalnim politikama evropskih metropola, ali i neodrživost insistiranja na pročišćenom pristupu lišenom dominantnih kulturnih sadržaja koji su predstavljali proizvod vremena moderne. U traganju za kolonijalnim, anti-kolonijalnim i postkolonijalnim diskursima u izlagačkoj politici Muzeja afričke umetnosti, Ana Sladojević

je ovom knjigom otvorila prostor za sagledavanje širih društvenih i ideoloških fenomena i istovremeno proizvela lucidno tumačenje jugoslovenske socijalističke prošlosti, ali i sadašnjosti u kojoj živimo. Od vremena raspada jugoslovenske zajednice, srpsko društvo je u potrazi za postjugoslovenskim i postsocijalističkim identitetom, ostalo bez važnih tačaka identifikacije. Postojeći simboli, institucije, dela i ličnosti koji su svojom prepoznatljivošću i snagom gradili društvenu empatiju su se urušili i nestali. Brojni pokušaji uspostavljanja novih, često su ostajali bez uspeha, odnosno šireg društvenog konsenzusa. Sudbina muzeja je u tom smislu bila najsimptomatičnija. Institucije koje su ustanovljene da iscrtavaju obrise zajednice su, lišene konteksta u kome su osmišljene i koji su aktivno gradile, izgubile smisao. Petrifikovani su kao i afričke statue u evropskim muzejima 20. veka. Knjiga Ane Sladojević je postavila široke osnove istraživanja i upoređivanja različitih kulturnih praksi u kojima je muzejska mreža stvarana i razgrađivana. Smeštajući Muzej afričke umetnosti u kontekst vremena i prostora, ona je proizvela istorijsku sliku koja je svojom složenošću izbrisala mnoge simplifikacije, ali koja je istovremeno svojom jasnoćom obesmisllila neutemeljene kritike i relativizacije.

Olga Manojlović Pintar

[1] Emma Wilson, *French Film Directors, Alain Resnais*, Manchester University Press, Manchester 2006. 22.

[2] Kao i ostali Reneovi i Markerovi filmovi nastajali pedesetih godina 20. veka i *Statue umiru takođe* je ključno uticao na definisanje posebnosti *Rive gauche* – neformalne grupe filmskih stvaralaca i umetnika, koji su jasno ideološki definisali svoje pozicije u prvoj deceniji posle završetka Drugog svetskog rata.

[3] Videti: Dejan Sretenović, *Crno telo, bele maske*, Muzej afričke umetnosti, Zbirka Vede i dr Zdravka Pečara, Beograd 2004.

Sadržaj

O radu	1
I UVOD.....	4
1.1 AFRIČKI PREDMETI U MUZEJIMA.....	4
1.2 MUZEJ AFRIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU.....	5
II MUZEJ KAO SLIKA SVETA	10
2.1 OTKRIVANJE I KOLEKCIJONIRANJE.....	10
III ISTORIJA I TEORIJA MUZEJA	15
3.1 MUZEJ – UVODNI DEO.....	15
3.2 IDEOLOGIJA PROSTORA I VREMENA I PROSTOR- VREME MUZEJA.....	17
3.2.1 „Prirodan” pogled na svet.....	17
3.2.2 Heterotopija i pamćenje nacije.....	19
3.2.3 Poimanje prostora i muzejska reprezentacija.....	22
IV O AFRIČKOM PREDMETU.....	25
4.1 KONSTRUISANJE MUZEJSKOG AFRIČKOG PREDMETA.....	25
4.2 KRITERIJUMI PREPOZNAVANJA AFRIČKOG PREDMETA KAO MUZEJSKOG REPREZENTATIVNOG PREDMETA.....	26
4.2.1 Zapadnjački ideološki kriterijumi za „afrički predmet”	26
4.2.2 Vrednovanje.....	28
4.3 TRŽIŠTE AFRIČKIH UMETNINA KAO KOLONIJALNO TRŽIŠTE	30
4.3.1 Tržište i kolekcioniranje.....	30
4.3.2 „Afrička umetnost u tranzitu”	31
4.3.3 Tržišne transformacije.....	34

V DRUŠTVENI KONTEKSTI I MUZEJSKE REPREZENTACIJE	36
.....	36
5.1 AFRIČKE UMETNOSTI.....	36
5.2 ZAJEDNIČKI NAZIVI ZA GRUPU	
„VANEVROPSKIH” UMETNIČKIH PRAKSI	37
5.2.1 Značaj terminologije.....	37
5.2.2 O „tribal art”-u.....	40
5.2.3 „Suigra višestrukih povjesti...”	42
5.3 AFRIČKE UMETNOSTI NAKON DEKOLONIZACIJE	
.....	44
5.3.1 Umetnosti i identiteti.....	44
5.3.2 Identiteti (nekadašnjih) kolonizovanih.....	45
5.3.3 Ideološki modeli zajedničkih kulturnih	
identiteta.....	46
5.3.4 Raslojavanje umetnosti.....	48
5.3.5 Homogenizacija i hibridizacija.....	49
5.3.6 Šta je to autentičnost afričkog predmeta?	
.....	53
VI MAU.....	58
6.1 OKOLNOSTI NASTANKA MUZEJA I NJIHOVE	
IMPLIKACIJE NA BUDUĆE REPREZENTACIJE.....	58
6.1.1 Kontekstualizacija institucija.....	58
6.1.2 Osvrt na istorijski okvir nastanka MAU.....	61
6.2 KOLEKCIJARSTVO KAO KOLONIJALNI	
DISKURS	63
6.2.1 Kolekcionarstvo posle II svetskog rata.....	63
6.2.2 Širi okvir značenja kolekcioniranja.....	66
6.3 INICIJALNO STVARANJE VREDNOSTI U ODNOSU	
PREMA ANTI-KOLONIJALNOM DISKURSU	69
6.3.1 Dualnost muzejskog diskursa.....	70

6.3.2 Stvaranje vrednosti.....	73
6.3.3 Odnos prema afričkim zemljama i njihovim kulturama.....	78
VII PERPETUIRANJE IDEOLOGIJA I NJIHOVO (RAZ)OTKRIVANJE.....	79
7.1 MUZEJ KAO IDEOLOŠKI MEDIJ <i>PER SE</i>	79
7.2 SAVREMENA AFRIČKA UMETNOST KAO POSTKOLONIJALANA.....	80
7.2.1 Gde afrička umetnost nastaje?.....	80
7.2.2 Ko su savremeni afrički umetnici?.....	82
7.2.3 Tržište i identiteti.....	83
7.2.4 Atemporalnost „afričkih” postavki	84
7.2.5 Otvaranje prostora MAU za savremene intervencije.....	86
7.3 SAVREMENE IZLOŽBE U MAU.....	87
7.3.1 2004 - 2006. godina.....	87
7.3.2 Bartelemi Togo vs Zdravko Pečar.....	89
7.3.3 Estetika arhiva/estetika <i>wunderkammer</i> -a i samorefleksivnost muzeja.....	91
VIII ZAVRŠNA RAZMATRANJA	95
8.1 Re-lociranje posebnosti MAU.....	95
8.2 Kolonijalni, anti-kolonijalni i postkolonijalni diskursi u MAU.....	98
Napomene.....	105
BIBLIOGRAFIJA.....	125
PRILOG 01	141
PRILOG 02.....	145
PRILOG 03.....	150

O radu

Tema ovog rada od samog početka je bila empirijski povezana sa uvidom koji sam stekla radeći tokom osam godina u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu (MAU). Tokom ovog perioda, od početka 2002. godine do sredine 2009. godine, imala sam učešća u brojnim projektima koji su bili u toku u Muzeju, i upoznala se sa različitim i često heterogenim programima institucije. Međutim, nije sama raznorodnost sadržaja muzejskog programa uticala na to da se upitam o različitim aspektima diskursa koje Muzej plasira, već je to bila svojevrsna podvojenost koja je mogla da se ustanovi u ustrojstvu MAU i u njegovom javnom diskursu.

Podvojenost je proizilazila iz saznavnog okvira iz kojeg je sama kolekcija nastala, sa jedne strane, i ideologije političkog nesvrstavanja u okrilju koje je Muzej nastao, sa druge, a iz kojih su, opet, proizilazile različite paradigme za tumačenje afričkih umetnosti. Jedan jeste bio kolonijalni diskurs, preuzet iz muzeja zapadnjačkog tipa koji izlažu etnografski materijal, a koji je, u ovom slučaju, potekao iz same metodologije kolekcioniranja, kao i iz materijalnosti muzejskog rada i njegovih procedura koje se tiču selekcije, čuvanja, proučavanja, izlaganja etnografskog materijala (predmetima su dodeljeni etnografski kartoni, atribucija predmeta je bila isključivo etnička, a postavka muzeja diktirana geografsko-etničkom provenijencijom). Drugi je bio anti-kolonijalni diskurs, ali još uvek ne i postkolonijalni u smislu u kojem shvatamo postkolonijalnu teoriju, zato što zapravo nije problematizovao muzej kao takav, kao zapadnjačku instituciju „neprijateljsku prema svemu nezapadnjačkom” (M. Bal, 1999). Ovo je bio ideološki diskurs nesvrstivosti, koji je davao politički poželjan okvir za samu zbirku, njeno kolekcioniranje i, konačno, reprezentaciju afričkih umetnosti. Naziv

muzeja ilustruje dihotomiju same institucije: „Muzej afričke umetnosti, zbirka Vede i dr Zdravka Pečara”, gde prvi deo naziva odražava ideologiju nesvrstanosti obraćajući se materijalu (koji je na samoj postavci izložen kao etnografski) kao umetnosti, sa misijom da muzej predstavi stvaralaštvo *prijateljskih* naroda politički bliskih zemalja, dok drugi upućuje na same kolekcionare i njihovu aktivnost na sačinjavanju zbirke.

Prepoznavanjem ovih diskursa, na osnovu različitih izvora, od neposrednog uvida u muzejske reprezentacije, preko kataloških tekstova i novinskih članaka, do savremenih kustoskih i umetničkih intervencija u samom Muzeju, otvoriću pitanje njihovog značaja za buduće reprezentacije.

Empirijski podaci o postavkama afričkih umetnosti prikupljeni su i tokom poseta muzejima u Evropi i Africi u periodu 2004-2009. godina (U Francuskoj: Luvr, Pavijon de Sesion/Louvre, Pavillon des Sessions, Muzej kej Branli [Pariz]/Musée du Quai Branly [Paris], Muzej Vvej Šarite [Marsej]/Musée de la Vieille Charité [Marseille]; Velikoj Britaniji: Britanski muzej/The British Museum, Muzej Viktorije i Alberta [London]/Victoria & Albert Museum [London], Muzej Pit Rivers [Oksford]/The Pitt Rivers Museum [Oxford], Muzej arheologije i antropologije u Kembridžu/Cambridge Museum of Archaeology & Anthropology, Muzej Horniman [Kembridž]/Horniman Museum [Cambridge]; Gani: Nacionalni muzej Gane [Akra]/The Ghana National Museum [Accra], Kejp Koust Kasl muzej/Cape Coast Castle Museum, Prempeh II Memorijal [Kumasi]/The Prempeh II Jubilee Museum [Kumasi], Muzej Kraljevske palate u Kumasi/ The Manhyia Palace Museum [Kumasi]; Španiji: Muzej Daniel Komboni [Barselona]/Museu Daniel Comboni [Barcelona], Etnološki muzej [Barselona]/ Museu Etnològic [Barcelona];).

Teorijski okvir, koji se oslanja na studije kulture i kulturnu analizu, postkolonijalne studije, studije muzeja i afričke studije, je

formiran iz početnog pitanja koje se izdvojilo na osnovu empirijskih saznanja, o tome zašto postavke afričkih umetnosti često deluju neadekvatno, prevaziđeno i, pre svega, stereotipno. Ovo pitanje dovelo je do postavljanja samog muzeja kao institucije u fokus istraživanja, kroz analizu reprezentacija afričkih umetnosti, koje su kao izraz *drugosti* uspostavljene naspram zapadnjačkih umetničkih tradicija.

I UVOD

1.1 AFRIČKI PREDMETI U MUZEJIMA

U muzejima, a pre svega velikim nacionalnim, etnografskim, istorijskim muzejima, koji su bili među bitnim proizvođačima binarnih diskursa, kulturni identiteti se formiraju nasuprot *drugosti*. To postaje naročito uočljivo sa osnivanjem velikog broja muzeja u 19. veku, čija svrha više nije isključivo u službi potvrđivanja moći vladara, što je ranije bio slučaj, već je u funkciji definisanja zajedničkog sećanja i kroz njega zajedničkog kulturnog identiteta nacije. Muzeji su imali za cilj da prikažu naciju kao koherentnu i takoreći prirodno datu zajednicu, baziranu na zajedničkoj istoriji i pamćenju.

Utemeljenost muzejske reprezentacije u nacionalnim narativima, suštinska povezanost muzeja kao institucije u svim njegovim aspektima – od kolekcioniranja, preko katalogizovanja kroz dokumentaciju do izlaganja – sa uspostavljanjem razlike u odnosu na *druge*, bila je predmet ozbiljne kritike, naročito u protekle tri decenije. Paralelno sa ponovnom ekspanzijom muzeja kao bitnog dela kulturne industrije, došlo je i do preispitivanja njihovog društvenog delovanja. Međutim, ovaj aspekt muzeja, posebno primetan kroz zajedničke opšte nazive za grupe disparatnih umetničkih praksi (npr. zajednička odrednica „vanevropske kolekcije”) je i dalje veoma prisutan u muzejskim reprezentacijama. Ovo se prevashodno odnosi na etnografske muzeje evropskog tipa, dok se u Americi, recimo, odnosi na takozvane muzeje kulturne istorije (Cultural History Museum) ili, pak, muzeje istorije prirode (Natural History Museum), što, opet, ima dalje implikacije na samu reprezentaciju.

Kada je reč o afričkim predmetima u muzejima, u ovom radu fokusiram se na tzv. muzejsku politiku, i vezu između muzejske politike i

dominantnih ideologija sa stereotipnim reprezentacijama afričkih predmeta. U tom smislu, bitno je da napomenem da u ovom radu uopšte ne ulazim u područje pitanja koja se bave estetikom afričkih umetnosti, već isključivo pristupam afričkim predmetima kao konstruisanima (čije je značenje konstruisano), kroz zapadnjački diskurs o *drugosti*. Moja namera nije da estetske domete afričkih stvaralaca ostavim po strani, već upravo da ukažem do koje mere je pre svega zapadnjački svet umetnosti, naročito uključujući tržišne odnose i stvaranje vrednosti kroz te iste konstrukcije, stvorio opšte i stereotipne predstave o tome šta je to „afrička umetnost”, odnosno šta su afričke umetnosti, i kako su ti modeli preuzeti u jednom muzeju čija je retorika prevashodno trebalo da bude anti-kolonijalna. Kit Moksi (Keith Moxey) smatra da se odbacivanjem pojma imanentne estetske vrednosti ne odbacuje i postojanje estetske vrednosti kao takve. To što je delo društveno konstruisano (Moxey, 2005:146), ne znači da se ne može promišljati o estetici. Međutim, tek kada se dovede u pitanje zbir kulturnih praksi koje su učinile da afričkim predmetima u muzejima pristupamo podrazumevajući neka gledišta kao data, umesto konstruisana, možemo se upustiti u sagledavanje i analizu estetike afričkih umetnosti. To je obiman i ozbiljan zadatak, koji bi zahtevao posebnu studiju.

1.2. MUZEJ AFRIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU

Muzej afričke umetnosti u Beogradu spada među male muzeje, sa fondom koji obuhvata oko 2.000 predmeta. Osnovna kolekcija, koja je bila povod za iniciranje stvaranja ovakvog muzeja, nastala je usled interesovanja koje je „afrička umetnost” pobudila kod bračnog para Vede Zagorac i Zdravka Pečara, dvoje ljudi koji su kroz svoj životni put imali dodira sa Afrikom, i

boravili u više navrata, često i na duže periode od po nekoliko godina, na afričkom kontinentu.[1] Prvi kontakt sa Afrikom Zdravko Pečar je imao u Alžiru, gde je boravio kao dopisnik na strani alžirskih boraca protiv francuske kolonijalne vlasti. Knjiga koju je napisao o ovom istorijskom periodu, pod nazivom „Alžir do nezavisnosti”, dobila je veoma dobru kritiku od Bazila Dejvidsona (Basil Davidson), jednog od bitnih britanskih afrikanista, inače Pečarevog savremenika i poznanika. Njegov osvrt pre svega je naglašavao kao pozitivan aspekt Pečarevog pisanja, stvarno prisustvo naratora u događajima koje opisuje, istovremeno kritikujući generalni nedostatak pisanog materijala iz prve ruke, kada je reč o afričkim temama uopšte.[2] Pečar je kroz celu svoju dalju karijeru izražavao naklonost prema svemu „afričkom”, a boravak posebno u Maliju i u Gani, na mestu Ambasadora tadašnje socijalističke Jugoslavije, omogućio mu je uvid u tržište „afričkim predmetima”. [3] Kolekcionarska strast je i kod Vede Zagorac i kod Zdravka Pečara bila izražena, verovatno pojačana i zajedništvom koje su osećali u onome što su smatrali svojim životnim projektom. Ideja o osnivanju muzeja će prve obrise dobiti, prema Zdravkovom kazivanju, kroz Vedino razmišljanje o formiranju reprezentativne zbirke koja bi bila okupljena na jednom mestu i prikazana u celini. Beograd, međutim, nije bio prvi izbor za mesto muzeja. Zdravko Pečar je zbirku prvo ponudio Rovinju, ali nije naišao na odgovor kakav je očekivao. Grad Beograd je poklon Zdravka Pečara i Vede Zagorac prihvatio, ušavši u projekat kompletne izgradnje novog muzeja: jednog od tri muzeja u Beogradu čija je zgrada bila namenski izgrađena[4] u muzejske svrhe u periodu 1960-tih i 1970-tih[5] (pored Muzeja savremene umetnosti na Ušću otvorenog 1965.g., i Muzeja „25. maj” otvorenog 1962.g., danas u okviru kompleksa Muzeja istorije Jugoslavije), i ujedno trideset prvog gradskog muzeja.[6]

Vreme u kojem Veda i Zdravko Pečar borave u Africi, tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, ujedno je vreme kada

mnogi Jugosloveni odlaze službeno u zemlje „Trećeg sveta”[7], zahvaljujući političkim okolnostima jačanja veza u okviru Pokreta nesvrstanih.

Nesvrstavanje kao globalno-politička opcija imalo je svoje preteče u sastancima širom sveta, od kojih je najbitnija Konferencija u Bandungu (Indonezija) 1955. godine. Okupljanje oko ideje neangažovanosti i nepripadanja blokovima povezivalo je dispartne ideologije i politike koje su se tek formirale u godinama neposredno pre, tokom i nakon dekolonizacije brojnih zemalja. U različitim delovima sveta, postojale su različite tačke pronalaženja zajedničkih vrednosti ili interesa, a za afrički kontinent, ideologije poput negritude[8] i panafrikanizma[9] imale su veoma bitan značaj za formiranje jedinstva oko određene ideje o zajedničkom duhu, kulturi i umetnosti Afrikanaca. Istorijska panafrikanistička misao, politički je razvijana pre svega kroz pisanje Markusa Garvija (Marcus Garvey) i V.E.B. duBojsa (William Edward Burghardt duBois), kao i drugih teoretičara u Sjedinjenim Američkim Državama i na Karibima. Najvećim ideologom panafrikanizma u vreme i nakon dekolonizacije u Africi, smatra se Kwame Nkrumah (Kwame Nkrumah) u Gani, koji je bio i jedan od nosilaca ideje nesvrstavanja, pored Gamala Abdela Nasera (Gamal Abdel Nasser) u Egiptu, Džavaharlala Nehrua (Jawaharlal Nehru) u Indiji, Sukarno (Sukarno) u Indoneziji i Josipa Broza Tita u Jugoslaviji.[10]

Prva konferencija Pokreta nesvrstanih održana je u Beogradu, 1961. godine, čime je Jugoslavija uspostavila značajan položaj u ovoj novoj konstelaciji. Ekonomske veze bile su svakako bitan element ovakvog političkog udruživanja, ali su zapravo ekonomija i politika ujedno dovele do stvaranja osobene kulturne klime u svim ovim zemljama, iako su njene specifičnosti mogle biti različito interpretirane.

Ideja o zajedničkoj političkoj platformi nepriklanjaja Zapadnom odnosno Istočnom bloku, među zemljama koje zajedništvo nisu

uspostavile na osnovu geografske blizine ili sličnosti kulturnih modela, otvorila je polje razmene na jedan potpuno nov način. Naime, ranije unije udaljenih geografskih celina u jedan entitet ili mrežu bile su isključivo imperijalne prirode. Imperijalni odnos uglavnom je zastupao diskurs „civilizovanja” ekonomski manje naprednih društava, njihovu asimilaciju i uvođenje u vladajući društveni kod. Međutim, Pokret nesvrstanih je za osnovu, makar nominalno, imao ideju o jednakosti i time o obostranosti uticaja, bez obzira na ekonomsku razvijenost. Kako bi obostranost bila prihvaćena i društveno inkorporirana, bilo je potrebno uspostaviti veze u kulturi i obrazovanju. Razmene studenata i stručnjaka u oblastima poput, pre svega, tehničkih nauka i medicine, dovele su strane studente u Jugoslaviju, i poslale već obučene ljude u zemlje u kojima je postojala mogućnost da se uspostavi dugoročna saradnja u određenim oblastima građevine, poljoprivrede i slično, time i strateški uspostavljajući Jugoslaviju kao partnera za buduće projekte u datim granama privrede.

Sam Muzej afričke umetnosti je proizvod vremena u kojem su kulturna saradnja i razmena, kao prateći deo ekonomskih i političkih veza, težile da stvore prostor za razmišljanje o drugačijim modelima muzejske reprezentacije. Muzejski narativ oformljen u epohi okretanja socijalističke Jugoslavije[11] prema zemljama partnerima u okviru Pokreta nesvrstanih, danas prepoznajemo kao subverziju izvornog modela evropocentričnog kolekcionarstva i muzejske reprezentacije „afričke umetnosti”. Međutim, iako osnivanje Muzeja afričke umetnosti može da se posmatra kao produkt određene kulturno-političke klime, sam muzej nipošto ne može da se tumači isključivo kroz ovu društveno-političku pozadinu iz koje nastaje. Ukoliko ona i predstavlja njegov preovlađujući javni diskurs u vreme osnivanja, neosporno postoje i drugi uticaji na samu reprezentaciju, a to su, pre svega, već pomenuto kolekcioniranje, koje svoj izvor ima u kolonijalnom diskursu kao

aktivnost čija je metodologija preuzeta sa Zapada, ali i strukturiranje muzeja kao zapadnjačke institucije.

Upravo ona retorika koja je težila da Muzej tada predstavi kao anti-kolonijalan, danas ga obeležava kao mesto sećanja na određeni istorijski period, tačnije vreme 1960-tih i 1970-tih, i ideologiju nesvrstavanja. U tom smislu, kulturna analiza (Bal, 1999) kroz determinisanje samorefleksivnosti kao osnovnog načina uključivanja tačke gledišta – iz koje potiče određena reprezentacija – u samu reprezentaciju, pruža mogućnost da se postigne vidljivost različitih meta-narativa odnosno čitavih meta-muzeja unutar muzeja. Prepoznavanjem specifičnosti MAU, koje je ova institucija, kako bi trebalo da se pokaže, kroz određene načine rada i danas zadržala u svojoj praksi, mogao bi da se postavi eventualan nacrt njegovog daljeg razvoja.

Kroz osnovne tačke oslonca ovog rada, posvećene promišljanju muzeja kao takvog, „afričkog predmeta” i konkretnog primera muzeja koji izlaže uslovno rečeno „vanevropski” materijal (Muzeja afričke umetnosti), bavim se pre svega načinima na koje su se konstruisale različite ideje o tome šta afrički predmet jeste, posebno kroz vezu između muzeja kao institucije i društvenih konteksta u kojima su afrički predmeti prikazivani. S obzirom na njegove specifičnosti, pre svega kulturnu klimu i istorijske okolnosti u kojima je nastao, Muzej afričke umetnosti i u svom tekućem radu podvlači jedinstvenost ovakve institucije u *zemlji i regionu*. Da li je u odnosu na prepoznate stereotipne reprezentacije ovaj muzej drugačiji, i da li se njegova jedinstvenost zaista nalazi u drugačijem pristupu proučavanju, tumačenju i predavljanju predmeta iz Afrike, u poređenju sa drugim brojnim muzejima sličnog tipa u svetu, neka su od pitanja kojima ću se baviti u ovom radu.

II MUZEJ KAO SLIKA SVETA^[12]

2.1 OTKRIVANJE I KOLEKCIONIRANJE

Ideja o muzeju kao o slici sveta, u slučaju afričkih umetnosti (a šire posmatrano „afričkih predmeta”), mogla bi iz ugla postkolonijalnih studija takođe da glasi i „afričke umetnosti iz vizure (ostataka/Prvog) sveta”, kao pogled koji ujedno oblikuje instituciju muzeja i koji biva kanalisiran kroz nju, u oba slučaja implicirajući jedan centralizovani pogled binarnog diskursa, upućen iz zapadnjačkog epistemološkog okvira. Analiza muzejskih reprezentacija afričkih umetnosti neodvojiva je od istorijskih okolnosti koje su formirale na Zapadu sliku o Africi kao ukupnosti, odnosno onih okolnosti koje su dovele do projektovanja zapadnjačke slike o sebi na sve „ostale” (dovodeći ih u položaj *drugih*), sa ekspanzijom kolonizacije. Naravno, stupanje na (zapadnjačku, svetsku) scenu ne samo afričkih umetnosti, već pre toga samih Afrikanaca i slike Afrike, počinje „otkrićem” (McClintock, 1995).[13] Stvarnost otkrića ne leži u fizičkom prisustvu onoga ko „otkriva” naporedo sa „otkrivenim”. Stvarnost se postiže legitimisanjem „otkrića”, odnosno njegovim zvaničnim uvođenjem u formalni saznavni okvir, posredstvom parametara koji ga definišu i izdvajaju iz skupa njemu sličnih. Drugim rečima, „otkriće” mora biti inkorporirano u postojeći saznavni okvir njegovom ideološkom aproprijacijom, i institucionalnom validacijom.

Zapadnjačka fascinacija slikom Afrike, daleko pre ekspanzije kolonijalnog osvajanja i uspostavljanja kolonijalnih režima, nastaje i na osnovu brojnih mitova. Jedan od prvih svakako je bio mit o kornukopiji: o bogatstvu zlatom, začinicima i drugim dragocenim sirovinama. Kao prostor želje projektovane iz zapadnjačkog diskursa, prevashodno želje za

bogatstvom (profitom), a onda i za raznim (zabranjenim) užicima, Afrika postaje alegorijska slika erosa i tanatosa: samim tim što u susretu sa njima nepoznatom klimom i bolestima, mnogi od evropskih „putnika” neće poživeti da u tim bogatstvima i uživaju.[14] Afrika kao metafora za žensko telo, koje muški istraživači imaju za cilj da otkriju i podrede, takode, kako En MekKlintok (Anne McClintock) objašnjava, odražava i strah pred nepoznatim, neodređenim i neomeđenim. U skladu sa njenim pisanjem, može se pretpostaviti da su oni koji „otkrivaju”, bez obzira na već prethodno postojanje onoga što „čeka da bude otkriveno”, zapravo uvek u liminalnom prostoru između poznatog i nepoznatog. Popunjavanje nepoznatog izmišljenim, poput, kako i MekKlintok navodi, čudovišta, zmajeva, sirena i kanibala koji su ucrtavani u nepotpune geografske mape, postaje neophodno da bi se kulturni identiteti „sa ove strane”, uspostavili prema onome što oni nisu, i da bi se time strah od gubitka granice (i time gubitka identiteta) ublažio. Kako će se na primeru afričkih predmeta u muzejima pokazati, popunjavanje „praznih polja” odnosno nepoznanica nije bilo ograničeno na geografske karte. Kako i Kristofer Stajner (Christopher B. Steiner, 1999) primećuje, afričke umetnosti uvek su bile zapravo to prazno polje u koje je zapadnjački pogled upisivao značenja projektujući ih iz svog sazajnog okvira.

Istorijski posmatrano, prve su kolekcije bile u posedu vladara, i predstavljale su pokušaj re-kreiranja sveta, na taj način da je onaj ko re-kreira uvek predstavljao centar iz kojeg se upućuje panoptički pogled. *Studiolo, wunderkammer, kunstkammer*, sve su to nazivi za različite vrste statusnih kolekcija pohranjenih u određenom prostoru, u kojem su postavljene u određeni poredak, a koje se pre svega zasnivaju, pored zakonitosti koje diktira određena epoha, na ličnom ukusu onoga ko inicira samo kolekcioniranje. Mnoge od ovih zbirki činiće osnovu kasnijih muzeja, sa čijim se nastankom polje kolekcioniranja premešta iz područja ličnog ukusa pri odabiru, u nešto šire definisano polje naučnog

kolekcioniranja, bilo da je reč o kolekcioniranju prirodnjačkih, etnografskih, umetničkih i drugih predmeta.

Kolekcioniranje je, međutim, aktivnost koja proizilazi iz različitih motiva. Među njima su, kako Suzan Pirs (Susan Pearce, 1999) navodi: slobodno vreme, estetika, kompeticija, rizik, fantazija, osećaj zajedništva, prestiž, dominacija, senzualna gratifikacija, seksualna predigra, želja za ponovnim postavljanjem predmeta u određeni okvir, ugodni ritam jednoznačnosti i razlike, ambicija za postizanjem perfekcije, proširenje sopstva, ponovno potvrđivanje tela, proizvodnja rodnog identiteta, postizanje besmrtnosti. Kolekcioniranje je takođe i veoma raširena i sveprisutna ljudska aktivnost, i može se prepoznati u različitim kulturnim miljeima. Pre nego što su Britanci u potpunosti preuzeli vlast nad Zlatnom Obalom u Africi (kako su nekada nazivali današnju državu Ganu), postojao je primer kamene kuće *aban* [15] koja je, u poređenju sa određenim evropskim modelima kolekcija imala karakteristike *wunderkammera* – kao mesto čuvanja i sabiranja stvari koje su predstavljale nešto drugačije u odnosu na ono što je bilo poznato: persijski tepisi, fini porcelan i dr. Jedan od bitnih poriva za kolekcioniranjem je upravo i potreba da se, u susretu sa nečim što je drugačije od poznatog ili uobičajenog, kroz posedovanje odnosno kolekcioniranje pronade mesto, i time smisao za takav novitet u određenom saznojnom krugu. Međutim, za razliku od *abana*, koji se kao slika sveta nije razvio na način na koji su se, posebno u 19. veku razvili evropski muzeji, zapadnjačke kolekcije postajale sve sistematičnije i sveobuhvatnije, u pokušaju da obuhvate sve(t). Jedna podela afričkih postavki od jednog do drugog vremena „otkrića”: geografskog, kulturnog, umetničkog i dr. – koja nije striktna, i koja takođe sadrži brojne prelazne forme – mogla bi da glasi: kabinet čuda, etnografska zbirka, umetnički muzej/galerija. Da je jedan afrički predmet neretko mogao da postoji u svakom od ova tri konteksta doprinosi pretpostavki da je svaki od datih

konteksta zapravo konstruisao predmet na onaj način koji mu je ujedno omogućavao da se kroz njega sam dodatno potvrdi.

Posmatrana iz ugla muzejskih studija i afričkih studija, ideja o muzeju kao slici sveta referira i na sličnosti koje mogu da se ustanove poređenjem savremenih postavki afričkih umetnosti sa jedne strane, i kabineta čuda[16], sa druge.[17] Kroz različite postupke kolekcioniranja i izlaganja re-kreiraju se odnosi moći koji, kao što je pomenuto, reflektuju sliku sveta. Čak i letimičan uvid u muzejske reprezentacije afričkih umetnosti pruža nam veoma raznovrsne primere. Oni se razlikuju prema vremenu nastanka, prema okruženju u kojem su nastali, prema upućenosti i prema interesovanjima onih koji su učestvovali i koji danas učestvuju u njihovom stvaranju (od kolekcionara, preko kustosa, upravnika, finansijera, do publike).

Međutim, postoje određene zajedničke karakteristike za sve reprezentacije afričkih umetnosti, koje potiču iz samog medija muzeja: onog koji nešto reprezentuje. Iako je danas jasno da muzeji uvek predstavljaju nešto više od onog što je očigledno, i da su posetioci muzeja uvek izloženi određenim narativima koji u repetitivnom sadejstvu sa njima uvek ispočetka oživljavaju u muzejskom prostoru, muzejski meta-narativi nisu uvek tako jasni niti vidljivi. Ovi meta-narativi u velikoj meri tiču se upravo ideologija i, sa njima u vezi, identiteta. Naime, u muzejskoj reprezentaciji afričkih umetnosti postoje određene paradigmatične postavke koje su u vizuelnom i u značenjskom smislu obeležile i sve naredne postavke. Samo konstituisanje institucije muzeja u 19. veku odvijalo se oko ovih postavki, paralelno sa njima i kroz njih. Muzej kao takav spregnut je sa materijalom koji izlaže i tumači kroz određene procedure koje su obeležile odnos muzeja i afričkih umetnosti na taj način, da svaka naredna postavka neizbežno postaje ili ponavljanje ili citat. Iako su muzeji nekada imali privid date realnosti, kao dosledni refleksi sveta *po sebi*, teorija će problematizovati i muzeje, kao i sve druge

prividne datosti, otkrivajući ih ne kao date, već kao društveno konstruisane.

Kulturna analiza, onako kako je postavlja Mike Bal (Mieke Bal) – kao način razmatranja određenih kulturnih specifičnosti uz samorefleksivnost, koja stalno pogled upravljen prema predmetu istraživanja odnosno analize vraća prema onome iz čijeg se gledišta pogled i upućuje – zapravo omogućava da se osvetle muzejske meta-naracije. Tri reči koje Bal vezuje upravo za model muzeja, a koje izvodi iz glagola „izlagati”: *to expose* (engl.), a koji su *exposition* (izložba, izlaganje u muzejskom ili galerijskom prostoru), *exposé* (ekspeze, verbalno izlaganje o nečemu), i *exposure* (ekspozicija, izloženost [nečemu])[18], zapravo mogu da se razumeju i u smislu te iste reči (to expose) kao razotkrivanje. Svaka reprezentacija istovremeno otkriva (reprezentuje, predstavlja) i skriva (onaj deo koji predstavlja meta-narativ, meta-muzej). Taj skriveni deo podjednako je povezan sa delovanjem ideologija i odgovorom na njih kojim se strukturiraju određeni kulturni identiteti.

III ISTORIJA I TEORIJA MUZEJA

3.1 MUZEJ – UVODNI DEO

Istorija muzeja u onom vidu u kojem ih mahom danas poznajemo počinje otvaranjem privatnih zbirki na uvid javnosti. Jedan od prvih takvih muzeja je Muzej Ešmolian (Ashmolean) u Oksfordu, koji 1683. godine nastaje od obimnih Ešmol (Ashmole) i Tradeskant (Tradescant) zbirki, i kao prvi univerzitetski muzej u svetu ima pretežno naučnu, prirodnjačko-društvenu notu tako karakterističnu za duh Prosvetiteljstva. Paradigmatični umetnički javni muzej svakako je Luvr. Njegovo otvaranje za publiku 1793. godine, većina autora posmatra kao ustanovljenje (umetničkog) muzeja, odnosno prvog muzeja u punom smislu otvorenog za publiku. Pored navedenih primera, otvaranje brojnih muzeja koje će uslediti nedugo potom, formiralo je našu predstavu o tome šta muzej jeste (Maleuvre, 1999).

Muzeji su se, kao i naučne discipline sa kojima su bili isprepleteni, razvijali, specijalizovali i naknadno definisali shodno poljima istraživanja i reprezentacije. Partikularizacija velikih heterogenih zbirki dovela je do formiranja muzeja posvećenih konkretnim poljima istraživanja, ili, pak, do stvaranja jedne vrste monografskih muzeja, koji su se bavili isključivo stvaralaštvom jednog umetnika, ili jedne konkretne epohe, i slično. Kolekcionarstvo i muzeji praktično su neodvojivi pojmovi. U osnovi oba su različiti ljudski porivi za sakupljanjem, i kroz njih za svojevrsnom organizacijom sveta – u neku ruku simboličkim posvojenjem sveta. U tom smislu, i potraga za saznanjem koja je hranila prosvetiteljski poriv za objedinjavanjem, kategorizovanjem, enciklopedizovanjem sveta, jasno se može sagledati kao jedan vid

njegovog posvojenja. Muzeji su, posmatrano ne samo iz ugla muzejskih studija, već i studija kulture, kao i postkolonijalnih studija, bili među bitnim proizvođačima diskursa, pre svega diskursa binarnih opozicija, kao izvora rasističkih stereotipova i predrasuda. Muzeji na Zapadu, ali i muzeji uopšte, koji su kao forma kolekcioniranja i reprezentacije nastali u određenim okvirima, uvek pretpostavljaju određeni set praksi. Dipeš Čakrabarti (Dipesh Chakrabarty, 2007)[19], problematizuje univerzalnost određenih evropskih ideja, postavljajući pitanje u kojoj meri su ideje povezane sa prostorom na kojem nastaju. U tom smislu, kao što je prethodno već navedeno, muzej je po svemu – u svom izvornom vidu – neprijateljska institucija spram svega što nije zapadnjačko, i mesto njegovog nastanka neizbrisivo je iz njegovih procedura i materijalnosti. I Mike Bal (Bal, 1992) karakteriše muzejsko kolekcioniranje kao formu dominacije, svrstavajući muzej u eru kolonijalne ambicije, potpomognute naučnim sakupljanjem i klasifikovanjem, čiji rezultati su se često koristili da bi opravdali rasističko delovanje.

U proučavanju istorije nastanka i razvoja muzeja, razvila se teorija koja razmatra fenomen izlaganja u muzejima kao bogato društveno značenjsko i predstavljačko polje, a koja je imala bitno uporište u studijama kulture. Otvorila su se pitanja koja su muzej posmatrala u njegovim različitim aspektima. Muzej, kako će se dalje videti, nije samo institucija koja proizvodi značenja, muzej je i specifičan prostor unutar kojeg posmatrač svojim prolaskom utiče na proizvodnju značenja, a isto tako je i *predmet*, u odnosu sa kojim se stvaraju značenja. Svojstva muzeja kao medija, i njegovog prostora po sebi, kao i idejnih i kontekstualnih prostora i podprostora koji se otvaraju uvođenjem određenih elemenata ili samo promenom ugla posmatranja, bilo interpoliranjem ili naglašavanjem postojećeg materijala, bitna su zato što odražavaju procese razmišljanja o afričkim umetnostima u konkretnim slučajevima, kao i njihovo vrednovanje i strategije reprezentacije. U nastavku ću se osvrnuti

na prostor i vreme muzeja, odnosno na načine na koje je zapadnjačko shvatanje prostora i vremena uticalo na reprezentacije afričkih umetnosti u muzeju. Neću se baviti takozvanom prostornom sintaksom[20], ili semiotikom muzejskog prostora, već idejnim (odnosno ideološkim) oblikovanjem muzejskog prostora-vremena po ugledu na shvatanja o prostoru i vremenu dominantne episteme.[21]

3.2 IDEOLOGIJA PROSTORA I VREMENA I PROSTOR-VREME MUZEJA

3.2.1 „Prirodan“ pogled na svet

Muzej se i dalje, uprkos digitalizaciji (i virtuelizaciji) sve brojnijih njegovih aspekata, poistovećuje sa prostorom koji zauzima; taj prostor je poput polupropusne opne u kojoj se nalazi naizgled jedan poseban svet, tačnije: slika sveta. Ideja o muzeju kao svetlu u malom, kao što je prethodno pomenuto, začetke ima u fenomenu *wunderkammer*-a, kabineta čuda, koji je na Zapadu bio istovremeno statusni simbol, pokazatelj moći, svedočanstvo o udaljenim egzotičnim predelima, ali je označavao i početak naučnog interesovanja za izučavanje brojnih, pre svega prirodnih zakonitosti u svetlu. Začeci mnogih prirodnjačkih i etnografskih muzeja nalaze se među zgusnuto poređanim predmetima u prvobitnim kabinetima kurioziteta. Pored toga što su ispunjavali potrebu da se svet, i sve ono što u njemu postoji i izdvaja se nekom posebnošću, pokažu, zaokruže, opišu, *wunderkammern* su imali još jednu ulogu; kako su prve ovakve zbirke (još u 16. veku) bile na dvorovima vladara i

aristokratije, one su bile trofejnog karaktera. Ovakvi kabineti predstavljali su re-kreaciju sveta, naročito njegovih tek osvojenih dalekih delova; upravo na ovoj ideji jednog mesta koje sažima vreme i prostor naporedo sadržavajući elemente iz različitih geografskih podneblja i iz različitih epoha, formirala se i ideja o muzeju. Ovaj prostor je istovremeno fenomenološki, kulturni i idejni (odnosno ideološki) prostor, koji je naizgled bio izdvojen iz poretka svakodnevice, neretko zauzimajući, baš kao i zvanična sedišta znanja, poput Univerziteta ili Akademije, poziciju apsolutno istinitog, *prirodno datog* pogleda na svet (Clifford, 1985).

Formiranje ove muzejske *opne*, pročišćene od suviška (predmeta, podataka, vizuelnih, olifaktornih, zvučnih ili taktilnih stimulansa) koji bi mogao da *smeta objektivnom sagledavanju istine* (Kahn, 1995), što odmah sugerira svojevrsnu ideološku ekonomiju muzejske proizvodnje značenja, proteže se sa arhitektonskog prostora i na sve muzejske predmete koji, čak i kada su van fizičkog prostora matičnog muzeja (pa čak i kada su virtuelno predstavljeni), na izvestan način njegova ekstenzija, i nalaze se u svojevrsnoj opoziciji prema predmetima svakodnevice.[22] Da je kabinet čuda prethodio muzejima devetnaestog veka, kao i da su muzeji devetnaestog i dvadesetog veka prethodili današnjim muzejima nije samo očigledna institucionalna sukcesivnost: prenoseći i reprodukujući, perpetuirajući ideologiju, muzeji uvek u izvesnom smislu perpetuiraju i sami sebe i svoj sadržaj što, pored već postojećih predmeta, ima uticaja i na sabiranje budućih zbirki. Muzeji su samo naizgled transparentni, sudeći prema definiciji koja ih opisuje kao institucije koje se bave čuvanjem, proučavanjem i interpretacijom kulturnih dobara. Međutim, dovoljno je samo osvrnuti se na pitanje izbora: *šta sačuvati?*, da bi se shvatilo koliko je jedna delatnost koja može da deluje veoma određeno i uređeno zapravo prepuštena proizvoljnom sudu koji je, opet, oformljen na osnovu dominantne ideologije. Stoga,

muzejski život, odnosno životi predmeta u muzejima, moraju biti uzeti u obzir pri njihovoj reprezentaciji, kao deo samorefleksije muzeja.

Pri proizvodnji prošlosti, bitnu ulogu su imali prostori i vremena muzeja, njihovi međusobni odnosi, i njihov odnos prema onome što bi se, uslovno rečeno, moglo nazvati „objektivnim” ili tekućim vremenom, van muzejskog prostora. Didie Malevr (Didier Maleuvre, 1999) primećuje kako muzej, kroz definisanje prostora ritualnog susreta sa prošlošću, izumeva istoriju. U nastavku ću se osvrnuti na pojmove koji su često u upotrebi pri razmatranju proizvodnje značenja u muzejima, a koji se tiču upravo proizvodnje prošlosti i konstruisanja sadašnjosti u vezi sa predstavljanjem prostora i prostornim poimanjem sveta i muzeja. To su izrazi heterotopija (više+mesta), iz pisanja Mišela Fukoa (Michel Foucault) i izraz multipli hronotop, koji je, na osnovu Bahtinovog (M.M. Bakhtin) izraza hronotop (vreme+mesto), Barbara Kirshenblat-Gimblet (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) upotrebila dovodeći ga u vezu sa muzejom.

3.2.2 Heterotopija i pamćenje nacije

Fuko definiše heterotopije kao „...mesta koja su izvan svih mesta, no čiji se položaj ipak da stvarno odrediti.”[23] U tom smislu, muzej kao slika sveta i kao heterotopija ima svojevrсно dvojako postojanje: iako u svetu, na određeni način i odvojen od njega. Muzej kao *model* sveta, kao slika sveta, kao, konačno, refleks sveta, funkcioniše prema principima koji u sebi takođe sadrže i ideološki konstrukt vremena i prostora. Da su vreme i prostor ključni elementi ideologije koja formira muzeje, i koja se u njima i kroz njih reprodukuje i nastavlja, može da se prepozna i u delima

brojnih autora koji se bave aspektima vremenske i prostorne modifikacije kakvu je – u idejnom smislu – muzej kao institucija u poziciji da projektuje (Macdonald, 2003). Međutim, kako je već pomenuto, muzej je formiran na određenim epistemološkim premisama, i zbog toga je bitno osvrnuti se na okolnosti njegovog nastanka. Naravno, govorim o muzejima koji poseban procvat doživljavaju u devetnaestom veku, i to se posebno odnosi na muzeje koji se bave istorijom prirode ili društva, i često poseduju etnografske zbirke. Težnja ka sakupljanju, selekciji i klasifikaciji velikog broja predmeta iz prirode ili iz različitih kultura, u skladu je sa prosvetiteljskim načelima koja imaju velikog uticaja na nauku u tom periodu. Međutim, kako i Homi Baba (Homi Bhabha, 1999) primećuje, muzeji i njihovo nastajanje, u velikoj meri korespondiraju sa vremenom u kojem se javlja potreba za bližim određenjem, definisanjem toga šta određena nacija jeste, što se, u svakom slučaju, kao i sa drugim zajedničkim identitetima, rešava kroz suprotstavljanje zajedničkih identiteta onome što oni nisu.

Nacija je, kao i drugi zajednički identiteti, formirana pre svega oko zajedničkog sećanja i pamćenja jednog naroda, ali isto tako i oko ideje o prostoru koji ne samo trenutno nastanjuju, već i oko ideje prostora koji figurira upravo u nacionalnom narativu – kolektivnom pamćenju nacije. Imperijalna „osvajanja” teritorija izvan Evrope, dovela su do uspostavljanja evropskog prostora kao centra iz kojeg se projektuju identiteti svih drugih. O tome posebno ilustrativno svedoči Merkatorova projekcija geografske mape sveta, koja stvara nerealan prikaz velikih površina, posebno Afrike, koja je predstavljena daleko manjom nego što zaista jeste. Međutim, pored nametanja svog viđenja prostora, Evropa je nametnula i svoje poimanje vremena. Da je vreme još jedna konstrukcija koja se neretko smatra datom, postaje takođe očigledno na dva značajna primera. Prvi primer jeste računanje (kalendarskog) vremena prema događaju iz hrišćanske mitologije, odnosno rođenju Isusa Hrista. Ovo

vreme retko dovodimo u pitanje, i mahom ga doživljavamo kao datost. Međutim, veći problem u muzejskoj reprezentaciji predstavlja poimanje istorijskog vremena – odnosno, vremena kao linearnog – jer linearno vreme je ono što je potrebno da bi se zajedničko sećanje smestilo u određenu vremensku tačku. Hegelovo pisanje[24], o Africi kao kontinentu bez istorije, iako kritikovano na brojne načine, u slučaju muzeja i muzejske reprezentacije se konstantno perpetuira, čak i kada su tvorci muzejskih postavki svesno protiv ovakvog stava. Naime, negirajući postojanje istorije Afrike, Hegel negira postojanje vremena, i time i postojanja zajedničkog pamćenja. Zapadnjačka povezanost prostora i vremena, koja može da se prati kroz različite prakse, od kojih je muzej veoma dobra ilustracija, o čemu će u nastavku biti reči, podrazumeva da, ukoliko nema istorije, te stoga nema vremena, onda nema ni prostora. Otud proizilazi „otkriće” o kojem je prethodno bilo reči: prostor van (evropskog) vremena i nije stvaran (istorijski) prostor dok god se ne uvede u istoriju svojim „krštenjem” odnosno ponovnim rođenjem. Prostor i vreme, kao ideološki konstrukti, mogu stoga da podržavaju jedan drugog, pa čak i da zamene jedan drugog. Poimanje vremena u linearnom, istorijskom smislu, zapravo je prostorna metafora, ali isto tako preduslov za postojanje istorije. Postojanje istorije preduslov je za uspostavljanje kolektivnog trajanja i time kolektivnih (među njima nacionalnih) identiteta, i samim tim preduslov za uspostavljanje prava nad određenim prostorom. Imperijalizam pre svega predstavlja nametanje evropskog vremena na sve kolonizovane prostore, istovremeno namećući evropsku istoriju kao meru svih stvari. Međutim, to takođe znači istovremenost postojanja prostora samo u jednom trajanju, u jednom linearnom kontinuitetu, a to je zapadnjački. Iz tog razloga, i sa stanovišta muzejskih reprezentacija, muzej uvek predstavlja samo jedno linearno poimanje vremena.

To ipak ne znači da muzej uvek teži da reprezentuje samo jedno vreme. Predstavljajem *drugih* kultura, muzej teži da prostornu

udaljenost predstavi kao vremensku udaljenost (McClintock, 1995), odnosno udaljenost unutar vremenske linije, u jednom kako istorijskom, tako i evolutivnom smislu, čime kompenzuje svojevrsnu jednodimenzionalnost sebe samog. U tom smislu, muzej kao heterotopija – više mesta u jednom – postaje jasan na način na koji možda ranije nije bio: on predstavlja više mesta koja postoje u samo jednom konstruktivnom vremenskoj liniji, a to je zapadnjačka. Zašto je bitno da je muzej višestrukost mesta: upravo zbog toga što se time različita mesta sažimaju – kompresuju – unutar jedne episteme, istovremeno predstavljajući prostornu ekstenziju same, uslovno rečeno, kulturne imperije. Na taj način, muzej koji predstavlja kulturu drugu od one koja je dominantna, služi ne samo za kreiranje nacionalnog identiteta u odnosu prema onome što on nije, već i za ekstenziju identiteta kroz apropijaciju toga što on nije.

3.2.3 Poimanje prostora i muzejska reprezentacija

Iz ovoga proizilazi da je ključni aspekt muzejske reprezentacije koji formira odnosno formuliše identitete i prenosi ideologiju zapravo percipiranje vremena kao univerzalnog, i projektovanje vremena na prostor. To nas upućuje na traženje odgovora za razumevanje odnosa identiteta i ideologije, u društvenom shvatanju prostora. Nacionalni (imperijalni) muzeji simbolički predstavljaju prostorne odnose, i vremenske odnose pretvorene u prostorne odnose, kako bi se prema njima odredili identiteti. Imperijalno shvatanje sveta upravo i jeste istovremenost postojanja jedne moći na različitim tačkama sveta, odnosno istovremeno postojanje različitih toposa unutar prostora

hegemonije, koju muzej svojim odnosima predstavlja kao sliku sveta; time bi i heterotopija, u slučaju muzeja, mogla da se definiše kao imperijalni izum, baš kao i sam muzej.

Muzej kao slika sveta, stvoren na ovakvim osnovama, upravo je, kroz svoju heterotopičnost, u nemogućnosti da se korenito promeni. Ne samo kao deo sveta, ili slika sveta, muzej ponavlja odnos prema svetu stvoren iz dominantne ideologije. Njegova promena prevazilazi raskol između naučnih disciplina npr. etnologija vs istorija umetnosti, u vezi sa reprezentacijama. Upravo iz tog razloga brojni pokušaji da se stvori disparatnost interpretacija na postavkama, koje bi promenile standardni muzejski poredak, često deluju neuspešno. Svaki muzej, stoga, jeste i meta-muzej, uvek reprezentujući i samu/e reprezentaciju/e (Bal, 1992, Kahn, 1995). U tom smislu muzej koji ima istoriju (A zar je nema svaki? Već muzej kao ideja, kao institucija je u potpunosti u istoriji.), istoriju kolekcioniranja, izbora i reprezentacija – teško da ikada može da govori o bilo čemu osim o sebi samom. Ova istoričnost muzeja, upisana u samu instituciju, donekle može da uzdrma samo viđenje muzeja kao heterotopije, upravo iz razloga svoje artificijelnosti, konstruisanosti. Fuko muzeje i biblioteke naziva heterotopijama „svojstvenim zapadnoj kulturi devetnaestog stoleća”. [25] Ukoliko, međutim, heterotopiju shvatimo u smislu umnožavanja prostora, onda možemo da postavimo stvari i okvako: muzej jeste heterotopija samo ukoliko verujemo da su pojedinačni predmeti metonimijski ili sinegdohski za određena mesta, koja nastanjuju određene skupine ljudi sa zajedničkim sećanjem i pamćenjem. U suprotnom, muzej može predstavljati heterotopiju samo u okviru posmatranja muzeja kao slike sveta, pri čemu je slika sveta ujedno i slika sveta i deo sveta, čime se upisuje svojevrsna dvostrukost njegovog postojanja. Međutim, kada kažemo slika sveta, to je zapravo slika ideologije dominantne episteme koja je stvorila muzej kao instituciju, pa time slika sveta kao ideologija ne može da se nazove mestom, ili toposom. Time muzej ipak nije heterotopija. Moje posmatranje muzeja kao

heterotopije, u smislu istovremenosti postojanja različitih prostornosti, jeste viđenje muzeja kao metafore zapadnjačkog univerzalizma. Pored Fukoove heterotopije, izraz koji za muzej koristi Barbara Kirshenblat-Gimblet, i koji se nadovezuje na Bahtinov izraz *hronotop* (mesto+vreme, ukazuje na vezu između određenog mesta i vremena), jeste *multipli hronotop*. Ona posmatra muzej kao prostornu i temporalnu umnogostručnost, sabiranje brojnih prostora i brojnih vremena na koja u idejnom smislu i prostora i vremena referiraju određeni predmeti ili strategije koje se u njemu kompresuju. Izraz *multipli hronotop*, baš kao i izraz *heterotopija* u ovom drugom smislu, može se problematizovati u odnosu prema muzeju: ukoliko posmatramo muzej kao istovremeno postojanje više mesta i više vremena u jednom prostoru/vremenu – muzeja – mi zapravo posmatramo ideologiju koja ga je stvorila, a koja se temelji na ideji o tome da jedno može biti reprezent celog, prostora i/li vremena.

Umesto da posmatram heterotopiju kao nusprodukt muzejske postavke, odnosno muzeja kao institucije, vidim je kao osnovnu ideologiju koja stoji iza osnivanja muzeja, ideologiju o tome da se kroz različite predmete mogu reprezentovati celine, metonimijski ili sinegdohski. Upravo u heterotopiji, kao zajedničkoj ideologiji koju dele prve prinčevske zbirke i etnografske postavke 20. veka, nalazi se suština muzeja, i ishodište binarnog diskursa u reprezentaciji koji uporno opstaje, bez obzira na napore koje pojedini muzeji čine ne bi li promenili i osavremenili svoje postavke. Muzej kao slika sveta ne znači da muzej ima tendenciju da odrazi svet ili relacije u njemu, već da je suština ideje o muzeju zapravo nastala na određenom – jednom, centralizovanom – viđenju sveta, koje se perpetuiira ideologijama koje, iako sa određenim izmenama nastalim uvođenjem novih praksi izlaganja, zapravo odražavaju poredak moći, odražavaju hegemoniju.[26]

IV O AFRIČKOM PREDMETU

4.1 KONSTRUISANJE MUZEJSKOG AFRIČKOG PREDMETA

U ovom delu rada, bavim se afričkim predmetom, njegovim brojnim vidovima, konstrukcijama, reprezentacijama, vrednostima, koje su sazdane na Zapadu, ali koje su u velikoj meri uticale i na odnos prema umetnostima u brojnim afričkim zemljama. Izraz „afrički predmet” izabrala sam namerno kao jednu veoma široko postavljenu odrednicu, koja ne govori o tome da li je predmet umetnički, zanatski, turistički, istorijski i dr. Smatram da je bitno predočiti šta sve afrički predmet podrazumeva, kako bi moglo da se determiniše šta svaki od predmeta iz Afrike u muzeju (nekom muzeju, ili, pak, u konkretnom primeru u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu) znači ili može da znači.

Afričke umetnosti u ovom radu uzete su kao bitan element za studiju slučaja upravo zbog toga što su pružile materijalnu osnovu za konstruisanje i lociranje *drugosti* u muzejima devetnaestog i dvadesetog veka; kod brojnih su autora, posebno u poslednjih par decenija, pobudile interesovanje za njihovom analizom, posebno zato što pitanje njihove reprezentacije još uvek predstavlja polje žestokih debata. Takođe, afričke umetnosti u Muzeju afričke umetnosti uvek su imale svojevrsnu dualnost postojanja, koja nije mogla da se objasni isključivo kroz postojanje paralelnih modusa reprezentacije, poput umetničkog/etnografskog, ili kolonijalnog/anti-kolonijalnog.[27] Koji su to elementi koji ovaj muzej čine bliskim zapadnjačkim muzejima, a kakvi su to elementi koji su, kroz tumačenje blisko vremenu nesvrstavanja i tadašnjoj specifičnoj kulturnoj klimi, oni koji se danas prepoznaju kao „nešto drugo”? Moja je

pretpostavka, i to ću u nastavku koji se odnosi na afrički predmet probati da obrazložim, da je veoma bitno sagledati koje su to sve reprezentacije načinile afrički predmet onakvim kakvim ga danas vidimo, i u kojoj meri su upravo muzeji učestvovali u njihovom stvaranju.

4.2 KRITERIJUMI PREPOZNAVANJA AFRIČKOG PREDMETA KAO MUZEJSKOG REPREZENTATIVNOG PREDMETA

4.2.1 Zapadnjački ideološki kriterijumi za „afrički predmet“

Kada je afrički predmet u pitanju, u smislu kolekcionarskog predmeta želje, on je imao, i još uvek ima nekoliko nivoa privlačnosti za Zapadnjaka.[28] Pored toga što podseća na vremena imperijalnih *poduhvata*, i time predstavlja vrstu trofeja (inicirajući nostalgiju za vremenima zaoštrenih binarnih diskursa, relacija moderno – primitivno, učitanih kroz romantizovane filmove i knjige) privlačan je zbog njegove povezanosti sa Modernizmom, odnosno istorijskim avangardama.[29]

Dva su ideološki formirana kriterijuma, koja se u poslednjih stotina godina izdvajaju među ostalim merilima, i danas prisutna u proceni predmeta „afričke umetnosti“ na tržištu umetnina. Bitno je, naravno, podvući da se oni inicijalno odnose na predmete tradicionalne produkcije. Iako se može uputiti kritika da kriterijumi o kojima ću govoriti u nastavku više nisu aktuelni u vodećim svetskim institucijama, kao ni u teorijskim krugovima, zapravo su oni, na razne načine,

začudjuće prisutni. Između ostalog, i zato što se na osnovu njih formiralo ne samo tržište (koje, u uzajamnom odnosu, dalje formira i učvršćuje njih), već i brojne zbirke, od kojih kasnije nastaju muzeji, pa tako i Muzej afričke umetnosti u Beogradu. O kojim kriterijumima je, dakle, reč? U devetnaestom veku, etnologija je predmetima koji su, nekoliko vekova pre toga, činili zbirke „neobičnih” predmeta u *kabinetima kurioziteta*, u izvesnom smislu „vratila” dimenziju koja im je bila uskraćena: njihov izvorni kontekst, odnosno kulturnu vrednost. Naravno, ovakvo „vraćanje” je izuzetno podložno kritici, jer su svi kriterijumi o kojima govorim konstrukcija, tako da u tom smislu ne postoji nešto što može da se oduzme ili da se vrati – pošto sam kontekst, ugao iz kojeg se projektuje naš svet na određeni predmet, određuje njegovo značenje; značenje nikada nije niti konstantno niti univerzalno, već je otvoreno onolikom broju tumačenja koliko ima pogleda upravljenih prema njemu. Međutim, bitno je shvatiti da je u duhu vremena ovakva reprezentacija bila prihvatljiva i zapravo posmatrana kao afirmacija afričkih predmeta, kroz njihovo ponovno sjedinjavanje – makar i na idejnom nivou muzejske postavke i prateće legende – sa izvornim kontekstom. Odatle, najšire posmatrano, potiče i prvi kriterijum koji ovde navodim kao bitan za formiranje brojnih svetskih zbirki, a koji se može nazvati kriterijumom „funkcionalnosti”. Sažet je u jednostavnoj formulaciji koju i Zdravko Pečar rado upotrebljava, a koja se, pre svega, tiče afričke maske i glasi: „il a dansé”.^[30] Kao vrhunski dokaz autentičnosti, ovaj izraz potvrđuje da je predmet bio korišćen u svom izvornom vidu, u zajednici za koju je bio i načinjen.^[31] Drugi kriterijum, opet u najširem smislu, proistekao je iz afiniteta koje su umetnici Moderne gajili prema „primitivnim” umetnostima. U želji da se i sami u svom radu odvoje od, do tada preovlađujućih, akademskih pristupa umetnosti, oni su nalazili inspiraciju u stilizovanim oblicima različitih „vanevropskih” umetnosti. Vizuelne karakteristike „afričke

umetnosti” počinju da se prepoznaju u delima evropskih umetnika, čime se *uvode u polje poznatog*, što dalje vodi njihovom širem prihvatanju i popularizovanju. Za razliku od etnologa, umetnici Moderne nisu se načelno interesovali za kontekst u kojem je predmet nastao, već su ih, pre svega, zanimali njegovi formalni kvaliteti. Nalazeći uporište i inspiraciju u delima „primitivaca”[32], oni su u velikoj meri dali zamaha kolekcioniranju ove vrste umetnosti.[33] Jedna anegdota koja uključuje Andre Derena (André Derain) i Morisa Vlamenka (Maurice Vlaminck) govori o tome, na primeru čuvene maske „Fang”, koja se danas nalazi na postavci Nacionalnog muzeja moderne umetnosti (Musée National d’Art Moderne) u Parizu. Moris Vlamenk dolazi u posed ove maske, i još par drugih predmeta početkom dvadesetog veka. Već tada među umetnicima Moderne, u Parizu, vlada interesovanje za *ne-evropsko* stvaralaštvo, pa tako ova maska – prema dostupnim izvorima prvi predmet u posedu nekog od umetnika Moderne koji je poslužio i kao umetnička inspiracija – izaziva veliko interesovanje. Ona uskoro prelazi u vlasništvo Andre Derena, a Ambroaz Volar (Ambroise Vollard), čuveni pariski galerista, daje da se prema ovoj maski izlije predmet u bronzi.[34] Dokaz da je jedan afrički predmet činio deo neke od značajnih zbirki tog vremena, konstitutivni je element tzv. „pedigrea” predmeta.[35]

4.2.2 Vrednovanje

Vrednovanje je, shodno i jednom i drugom kriterijumu, uvek u vezi sa kanonom. Isticanje kanonske izrade afričke maske ili figure, za Zapadnjaka je predstavljalo potvrdu arhetipskog sleda koji diktira njihov nastanak, u kojem je sasvim opravdano temeljno i trajno izopštenje

samog stvaraoca iz konteksta. Anonimnost, odnosno negacija autora, stvaraoca „afričke umetnosti”, jeste u isto vreme i mit o kolektivnom nesvesnom, o arhetipskom obliku koji se prenosi kroz generacije (anonimnih) umetnika, u vidu maske ili figure kulta. Ovaj mit dozvoljava Zapadnjaku kao posmatraču da se na trenutak poistoveti sa tim kolektivnim nesvesnim, i da prisvoji rezultat njegovog delovanja ispoljen kroz afrički artefakt. Jer, ovaj mit o anonimnosti takođe istovremeno ukida pravo svojine samom stvaraocu. U tom diskursu, onaj ko projektuje može da predmetu, koji se naizgled „materijalizovao” iz ruku nepoznatog zanatlje koji nije ništa više do oruđe, učita vrednost koja nema više veze sa onim ko ju je načinio. Možda je i suvišno pomenuti koliko je samo izopštavanje stvaraoca otvorilo prostora proizvoljnostima u opisima afričkih umetnosti, i nagadanjima oko prirode stvaralaštva i smisla samih predmeta. Međutim, Nelson Graburn (Nelson H.H. Graburn, 1979:23), nas opominje i na to da je potraga za autorom i autorstvom takođe deo ideologije. Graburn takođe odbija da vidi autorstvo ili uzdizanje kroz individualnost ili individualni stil izrade kao univerzalno ljudsko shvatanje.

U kontekstu muzeja kojima se bavim, pa tako i Muzeja afričke umetnosti u Beogradu, bitno je pomenuti zaključke do kojih su došli Rut B. Filips (Ruth B. Phillips) i Kristofer B. Stajner (Phillips, Steiner, 1999), u vezi sa trećom bitnom kategorijum u koju zapadnjačka klasifikacija postavlja afričke predmete – tržištem. U uvođenju tržišta u teorijsko razmatranje, kao bitnog polja u kojem se razvija ekonomsko vrednovanje predmeta *drugih*, neodvojivo od postojanja predmeta u privatnim ili javnim zbirkama bilo etnografskih bilo umetničkih predmeta, Filips i Stajner ukazuju na značaj koji tržišna evaluacija ima za percepciju predmeta, koji prelaze iz svojevrzne društvene nevidljivosti u polje ekonomske, a time i šire kulturne vidljivosti.

4.3 TRŽIŠTE AFRIČKIH UMETNINA KAO KOLONIJALNO TRŽIŠTE

4.3.1 Tržište i kolekcioniranje

Kako bi se u potpunosti sagledale brojne pozicije afričkih umetnosti, kao i njihova isto tako brojna tumačenja, bitno je razumeti da je neke njihove aspekte u velikoj meri ohrabrilu, a u određenom smislu i stvorilo zapadnjačko tržište. Ovde je pre svega reč o komodifikaciji afričkih umetnosti, sa posebnim naglaskom na preoblikovanju afričkog tradicionalnog predmeta (najčešće predmeta kulta) u predmet visoke umetnosti. Tržišni odnosi o kojima je ovde reč formirani su tokom perioda kolonijalizma, ali zapravo kolekcionarsko tržište doživljava svoju pravu ekspanziju kada i kolekcionarstvo postaje *à la mode*, početkom dvadesetog veka. Specifičnost kolekcioniranja afričkih umetnosti, tokom prve polovine i sredinom dvadesetog veka, odražava se u životima kolekcionara koji, iako potpuno posvećeni kolekcioniranju afričkih predmeta, neretko nemaju zapravo bilo kakvog kontakta sa Afrikom (kao neka vrsta *armchair collector*-a[36]). Iako to nije slučaj sa svim kolekcionarima (neki imaju pogled prema Africi širi od samog kolekcionarskog poriva), mnogi zapravo prave bitnu distinkciju između predmeta, kao remek-dela, i njegovih stvaralaca, nalazeći značajnu potporu za svoje stavove u konzervativnom i purističkom shvatanju određenih pisaca o afričkim umetnostima.[37]

Veda Zagorac i Zdravko Pečar, kao kolekcionari „afričke umetnosti”, spadaju među one koji su imali blizak odnos prema podneblju nastanka ovih predmeta. Međutim, na osnovu Pečarevog pisanja, odnos prema predmetima afričkih umetnosti ipak se prepoznaje

kao naučen i preuzet iz literature pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka (kao i nekih još ranijih izdanja). Iako će u nastavku biti reči o tome, ovde je bitno konstatovati da se većina pomenutih primera koji se tiču shvatanja i reprezentacije afričkih predmeta na Zapadu, skoro dosledno može primeniti i na ovaj muzej.

4.3.2 „Afrička umetnost u tranzitu”

Kristofer Stajner, koji je svoje istraživanje u vezi sa ulaskom predmeta na tržište, i njihovom transformacijom u stadijumima prodajnog lanca, sproveo tokom devedesetih godina 20. veka, pruža podatke koji kao tržišni koncept mogu da se primene i na period znatno pre devedesetih, pa tako i na vreme u kojem su Veda Zagorac i Zdravko Pečar boravili u Africi.[38] Kako Stajner objašnjava, tržište afričkih umetnina se danas – a tako je bilo i u prethodnih pedesetak godina – proteže između, možda neočekivanih, suprotnosti. Na jednom kraju su sela u unutrašnjosti afričkih zemalja, pretežno zapadne i centralne Afrike, iz kojih predmet, putem lanca posrednika, dospeva na pijace na otvorenom, koje se nalaze u većim gradovima, poput Abude (Abuja) u Obali Slonovače. Tu ih, ukoliko procene da mogu da prođu kao vredni artefakti, vešti prodavci znalački plasiraju potencijalnim kupcima. Namerno umotani u nekoliko slojeva tkanine, stavljeni u torbe, pa u sanduke, predmeti čekaju da budu „otkriveni”. Kako se ova *imaginarna Afrika* neretko posmatra sa Zapada kao prostor koji je okamenjen u vremenu, na kojem se ništa ne dešava još od prekolonijalnih vremena, sve to doprinosi održanju ovog mita o otkriću.

Na drugom kraju kompleksnog lanca prodaje su aukcijske kuće, kao i galerije, u kojima je predmet izložen na postamentu, od posmatrača

odvojen staklom i specijalnim osvetljenjem koje ima za cilj da istakne njegovu posebnost. Primetna dualnost predmeta koji je, prema ranije navedenim kriterijumima, istovremeno tipski i jedinstven (on je najstariji i najautentičniji, ali je ujedno i *prvi u nizu sličnih predmeta*, prototip koji diktira autentičnost svih narednih primeraka), posebno biva vidljiva u savremenim galerijama koje plasiraju ovakve artefakte.

Afrički trgovci su svesni vrednosne razlike između segmenata tržišta koju diktira komodifikacija „afričke umetnosti” (Stajner, 1994, Kasfir, 1999). Poznavajući potražnju, oni takođe utiču ne samo na formiranje cene na svakom pojedinačnom stupnju, već i na samu produkciju.[39] Za očekivanje je da se na svakom nivou trgovine i nivo upućenosti (u vrednovanje) povećava. Između ostalog, kako Kasfir napominje, i zato što *ekspertiza postaje neodvojivi deo cene predmeta: sama ekspertiza postaje roba*. Međutim, sva ekspertiza proističe iz jednog okvira, uspostavljenog iz centra, što afričke trgovce umetninama uvek postavlja u poziciju prilagođavanja postojećim zahtevima već formiranim negde drugde. Stajner, kroz analizu međuzavisnosti afričkog i zapadnjačkog tržišta, pruža uvid u put afričkog predmeta na tržištu. Tako se otvaraju brojna pitanja koja niču na liminalnostima dva sveta, koja nisu obavezno nepodudarna. Kao pojmovi oni označavaju idejne i ekonomske sisteme koji poseduju isti umetnički materijal – afričke umetnosti – ali takođe, iako ih interpretiraju i plasiraju na različite načine, temelje evaluaciju predmeta na već pomenutim, zajedničkim kriterijumima. Kao elegantni zapadnjački pandan afričkoj pijaci umetnina, postoje velike aukcijske kuće poput Kristija (Christie’s) ili Sotbija (Sotheby), koje vrednost predmeta podižu u neverovatne visine. Evo kako izgleda „pedigre” jednog predmeta kod Sotbija, objavljen u katalogu aukcije posvećene značajnim kolekcijama za decembar 2008. godine. Reč je o jednoj glavi izrađenoj u drvetu, naroda Fang iz Gabona:

„POREKLO

Čarls Raton (Charles Ratton) i Luj Kare (Louis Carré), Pariz (Lot Marion), 18 mart 1932-1935. Zbrka Luj Kare, Pariz, 1935-1977 (u depou u Njujorku, u okviru galerija M. Knedlera i kompanije (M. Knoedler & Co Galleries), tokom četrdesetih godina dvadesetog veka). Zbirka Olga Kare (Carré), 1977-2002.

Literatura: Predmet izlagan i pomenut u: Svini (Sweeney), „African Negro Art”, 1935: 47, no 374, katalog izložbe.

The Museum of Modern Art, Njujork, 19 mart – 19 maj 1935.

Predmet izlagan i reprodukovan u: Lok i dr. (Locke et Al), „An exhibition of African Art”, 1946: 25-26, no 126 katalog izložbe, Baltimore Museum of Art, Baltimor, 1-24 novembar 1946.

Figura se nalazi na negativu Soišija Sunamija (Soishi Sunami) koji pokazuju sabiranje dela pred njihovo postavljanje u MoMA, u momentu njihove verifikacije na njujorškoj carini.

Glava „Luj Kare” jeste jedno od remek-dela skulpturalne umetnosti naroda Fang, koju svaki kolekcionar afričke umetnosti sanja da poseduje jednog dana: izuzetno delo, arhetipsko za tradiciju izrade glava ukrašenih frizuram od sitnih pletenica sa severa Gabona, sa svojim konkavnim licem, ispupčenim usnama i delikatno graviranom predstavom upletene kose, crnom patinom nastalom od ritualno nanesenog materijala, sa dosijeom o poreklu maltene istorijskom, koje može da se prati unazad do tridesetih godina, i velike epohe „arts nègres” (crnačkih umetnosti).” *Itđ.*

U ovom kratkom opisu (koji je samo izvod iz nešto dužeg teksta iz kataloga aukcije, i koji je manje-više nasumično izabran), nekoliko izraza u potpunosti ilustruje vrednovanje tržišne „autentičnosti afričke umetnosti”. Delo je: „arhetipsko za tradiciju izrade glava (Fang)”, što upućuje ne samo na nepostojanje autora, već i na kanonsku izradu, koja se povezuje sa prekolonijalnom Afrikom. O kriterijumu

„funkcionalnosti” svedoči „crna patina od ritualno nanesenog materijala”, a o kriterijumu „pedigrea”, „dosije predmeta” koji je „maltene istorijski”, i može da se prati unazad do tridesetih godina. Sam predmet je, kako u tekstu stoji, „remek-delo...koje svaki kolekcionar...sanja da poseduje”, čime se pažnja teksta usmerava na društveni položaj koji, kroz ovaj svojevrsni statusni simbol, kolekcionar teži da dostigne.

Nakon toga se, naizgled usputno, pominje i velika epoha „*arts nègres*”, što podvlači vezu samog predmeta sa umetnicima Moderne. Time su, praktično, svi mogući mamci za kolekcionara znalački postavljeni, i to na manje od pola stranice kataloškog teksta.

4.3.3 Tržišne transformacije

U aukcijskim katalogima (pa čak i danas) nižu se imena „plemena” čijim stilovima predmeti pripadaju, dok se istovremeno gradi mit o prekolonijalnoj umetnosti Afrike kao jedinom „čistom” afričkom izrazu. Nije bilo neobično da autori tekstova o afričkim umetnostima, recimo, posmatraju dalji razvoj afričkih umetničkih izraza pod kolonijalnom upravom, i sa uplivom zapadnjačkih tehnika, materijala i stilova, kao zagađenje i degeneraciju „čiste afričke umetnosti”, što posebno neugodno implicira isto takvo „zagađenje” same kulture i, posredno, njenih aktera. Ovaj purizam (u svojoj osnovi rasistički, kako bi se lako moglo pokazati), zastupaju brojni bitni autori afrikanisti tokom dvadesetog veka (npr. Deniz Polm (Denise Paulme), Vilijam Fag (William Fagg), i dr.). Ovakav stav locira vrednost u prekolonijalnu prošlost, kao vreme-narativ nad kojim Zapad ima kontrolu[40] (kao što ima kontrolu nad istorijom, kao zapadnjačkim master narativom) i diskurzivno isključuje Afrikance kao aktere iz čitavog kruga izrade ali, što je još mnogo bitnije, i trgovine.

Stajnerovo istraživanje, međutim, predlaže sasvim drugačiji pogled na trgovinu artefaktima. Iz njegovog rada uviđa se da je tržište u Africi veoma brzo reagovalo na potražnju iz Evrope, ali da se nije zaustavilo isključivo na pukom odgovaranju na zahteve, već je stvorilo nove forme, često kvalifikovane kao hibridne, koje će postati prepoznatljiv deo afričkog stvaralaštva. Nelson Graburn, koji piše o „etničkim” i turističkim umetnostima, još sedamdesetih godina dvadesetog veka, skreće pažnju na bitnost stvaralaštva koju su *connoisseurs* pogrдно prozvali *tourist art* ili *airport art*. Homi Baba, govoreći o hibridnim identitetima, predlaže tumačenje hibridizacije kao vid subverzije samog sistema, i u ovom slučaju ono može da se primeni za razumevanje hibridizacije afričkih umetnosti kao subverzije sistema vrednosti uspostavljenog kroz trgovinu. Preuzimanje aktivne uloge afričkih trgovaca u formiranju vrednosti predmeta kroz upliv na određenim nivoima trgovine, stoga, može da se proširi na njihovu ulogu u formiranju samih predmeta, ne samo putem izbora iz već postojećeg korpusa, već i kroz sugestije o budućoj proizvodnji, nastale na osnovu uvida u potražnju. Sve to, uz druge bitne kulturne uticaje u afričkim zemljama nakon dekolonizacije, kao i uz nove paradigme uspostavljene za shvatanje i tumačenje savremenih afričkih umetnosti, čini redefinisane pojma autentičnosti u pogledu afričkih umetnosti neophodnim.

V DRUŠTVENI KONTEKSTI I MUZEJSKE REPREZENTACIJE

5.1 AFRIČKE UMETNOSTI

Izraz „afričke umetnosti”, (čak i ovako u pluralu, što predstavlja generalno prihvaćeno korektno obraćanje veoma raznovrsnom stvaralačkom polju) zapravo se uvek odnosi na zapadnjačko viđenje tih istih afričkih umetnosti. To, naravno, ne znači da umetnost u Africi nije postojala dok afrički predmet nije postavljen u muzej ili u galeriju i nazvan umetnošću, o čemu će još biti govora. Međutim, to svakako znači da su afričke umetnosti, u okviru zapadnjačkog dominantnog sveta umetnosti, nastale onda kada su prepoznate i konstruisane kao, uslovno rečeno, umetnička kategorija. Može se reći da ovakvo obuhvatanje: *afričkih umetnosti*, nije isključivo zapadnjački produkt, i da se ne može poreći jedna vrsta univerzalizma ili esencijalizma kakav su, recimo, imali Kwame Nkrumah ili Leopold Sedar Sengor, u viđenju „afričnosti” (panafrikanizam) ili „crnaštva” (negrituda) kao zajedničkog svojstva svih Afrikanaca, manifestovanog, između ostalog, i kroz umetnost i kulturu. Međutim, nasuprot i jednim i drugim shvatanjima o sveobuhvatnosti (zapadnjačke negativne homogenizacije, i panafričke ili negritudne pozitivne univerzalizacije ili esencijalizacije), koje kategoriju afričkih umetnosti posmatraju kao datu, potrebno je razjasniti da je reč o konstrukciji. Afričke umetnosti, čak i u pluralu, opet ne obuhvataju sve afričke umetnosti, već se, u zavisnosti od konteksta iz kojeg se govori, radi o različitim kategorijama. Generalna zapadnjačka asocijacija sa izrazom „afričke umetnosti”, odnosi se najčešće na kanonske predmete sa etničkom atribucijom.[41] Ona je u poslednje dve decenije proširena

uvodenjem i nekih drugih, reklo bi se „hibridnijih” formi stvaralaštva. Kroz savremene afričke umetnosti, pak, posebno na način na koji su postepeno postavljane u fokus delovanjem Okwuija Enwezora (Okwui Enwezor) i Olua Ogibe (Olu Oguibe), prepoznaje se problematičan i ambivalentan odnos upravo prema pomenutim predmetima koji se smatraju paradigmatičnim za shvatanje o tome šta su „afričke umetnosti”. Između kanonskih predmeta i dela savremenih umetnika, čija je definicija, odnosno kulturno pozicioniranje (u oba slučaja) nastalo na Zapadu (koji se, potrebno je reći, ne poklapa uvek sa geografskim parametrima kojima se Zapad opisuje, već neretko sa kulturnim domenima u kojima se Zapad ispoljava, među kojima su, svakako, bitni domeni nastali u kolonijalnom, postkolonijalnom, neokolonijalnom odnosu – sa obe strane), nalaze se dela nastala u okviru kulturnih projekata u zemljama poput Gane ili Senegala[42], uvedenih naročito nakon dekolonizacije.[43]

5.2 ZAJEDNIČKI NAZIVI ZA GRUPU „VANEVROPSKIH” UMETNIČKIH PRAKSI

5.2.1 Značaj terminologije

Tradicionalni afrički umetnički izrazi, prema zapadnjačkoj klasifikaciji umetnosti, spadaju u takozvane „primitivne”, „tribalne”, „etničke”, „primarne”, „vanevropske” i sl. umetnosti: brojni nazivi, od kojih nijedan, među stručnjacima koji se bave pitanjima o afričkim umetnostima, nije danas prihvaćen kao adekvatan. Terminologija je od značaja ovde, jer čak

ni najsavremeniji evropski muzeji poput muzeja posvećenog, pre svega, umetnostima Afrike, Okeanije i dveju Amerika – Muzeja kej Branli[44] – nisu mogli da prevaziđu prazninu koja se ukazala nakon što su svi nazivi iscrpeni. Naime, ovaj Muzej je u početku trebalo da nosi naziv „Muzej primarne[45] umetnosti”. Međutim, sam izraz „primarne umetnosti”, koji nije bio dobro prihvaćen ni od strane kustosa niti od publike, toliko je bio sporan, da je muzej na kraju dobio ime prema keju na reci Seni, na kojem je izgrađen.[46] Iako je ovaj potez bio čin kompromisa, on je u isto vreme dao novi zamah debatama o tome kako se sve mogu posmatrati umetnosti „nekada-znane-kao-primitivne”. Iz negativne i opšte determinante, koja se odnosi na niz umetničkih produkcija koje nemaju mnogo toga zajedničkog, osim što *nisu* nastale u Evropi (nastaju u različitim vremenima, na različitim kontinentima, u okvirima različitih kultura i sl.), ne može da se razvije nov pogled. On je neminovno opterećen prethodnim ideološkim konstrukcijama o samom predmetu i o društvenim relacijama, koje mahom nisu u potpunosti prepoznate.

Kako i Valentin-Iv Mudimbe (Valentin-Yves Mudimbe, 1986) navodi, proučavanje afričkih umetnosti odražava delovanje hegemonije, koja je prema Antoniju Gramšiju (Antonio Gramsci) dominiranje jednog društvenog bloka nad drugim, ne samo kroz sredstva sile ili bogatstva, već kroz uspostavljanje kulturne supremacije. Mesaj Kebede (Messay Kebede, 2004) problematizuje postavljanje zapadnjačkog kulturnog modela kao superiornog u odnosu na ostale, koje decentrira upravo svojim postavljanjem u centar. Iako može delovati kao pleonazam, upravo se u naglašenoj jednostavnosti ove postavke krije suština hegemonije: onaj ko ima načina da sebe postavi u centar, nastavlja da sve ostale tumači iz sopstvenog epistemološko-kulturološkog okvira, čime svi ostali postaju upravo konstrukcije dominantne episteme.[47] U tom smislu, neki autori predlažu promenu u samom pogledu prema umetnosti, u vidu nekontroverznog centra.[48] Međutim, drugi autori,

najčešće antropolozi, među njima i Stajner, ne slažu se sa time da treba uspostaviti centar, jedinstvenu metodologiju, ili, pak, zajedničku teorijsku osnovu za proučavanje umetnosti. Naprotiv, Stajner pogled upravlja prema interpretacijama koje afričke umetnosti postavljaju u veoma različite, katkada i oprečne pozicije. Ukoliko je problem epistemološki/ideološki, onda se pokazuje kao veoma teško ako ne i nemoguće pojedinačno reagovati na određena tumačenja iz sazajnog okvira, u kojem je jezik jedan od najbitnijih medijatora perpetuirajućih stereotipova. Uostalom, upravo je i binarni par centar-periferija zapadnjački konstrukt.

U vremenu u kojem je veliku ekspanziju doživela kritika reprezentacija afričkih i drugih „vanevropskih” umetnosti, baš nešto nakon Rubinove (William Rubin) izložbe „Primitivism in the XXth Century Art” (1984), jedan od argumenata naizmenično korišćen u korist ili protiv dotadašnjih strategija bilo je imenovanje umetnosti u sredinama iz kojih sami predmeti potiču. Naime, prema nekim tvrdnjama, u mnogim afričkim jezicima ne postoji reč koja korespondira reči „umetnost” u onom značenju koje joj zapadnjački kontekst pridaje.[49] Ukoliko tim metodom nastavimo dalje da analiziramo, u nekim afričkim jezicima nema, na primer, ni više od tri reči za boju, pa se čitav spektar opisuje samo crnom, belom i crvenom.[50] Međutim, ako u nekom jeziku ne postoji reč analogna našoj da opiše određen pojam, to ne znači da pojam ne postoji. Moguće je, dakle, da je njegova kontekstualizacija u drugom jeziku nešto drugačija, i da tragamo za njim na pogrešnom mestu. A opet, ovakve tvrdnje uopšte ne dotiču suštinu problema i ne govore u prilog tome koliko je samo ovakvo gledište pogrešno: umesto da se uzrok ili pogreška traži u sopstvenom diskursu, predstavljaju se argumenti koji se odnose opet na *drugost*, koja *nije dostigla nivo* arbitrirajuće sredine čak ni toliko da može da ponudi jasan odgovor na to kako nešto poniklo iz njenog okvira treba nazvati. Čak i da ima reči – što

u ovom slučaju zapravo i nije od značaja – ona može ili ne mora biti u istom značenju, s obzirom na to da je umetnost u zapadnjačkom smislu zapadnjačka konstrukcija, upravo kao što su reči u kontekstu nekog drugog saznanog okvira konstrukcije proizašle iz posebnosti kulture u kojoj nastaju.[51]

5.2.2 O „tribal art“-u

Da su problemi imenovanja o kojima govorim aktuelni, potvrđuje i burna debata nastala pre nekoliko godina na cirkularnoj pošti[52] u koju su bili uključeni neki od najznačajnijih afrikanista danas, oko reči „tribalno”. [53] Vilijem Fag (William Fagg)[54] je bio glavni zagovornik reči „tribalno”, o čemu posebno govori katalog „100 stilova, 100 plemena” iz 1964. godine, za čiju je koncepciju i uvod on bio zadužen. Njegov način izbora predmeta za izložbu bio je vođen kriterijumom „jedno remek-delo: jedan narod”. Međutim, ne može se reći da je svaki od predmeta bio sinegdohski, odnosno da je jedan predmet bio reprezent celine (društva, odnosno, kako Fag navodi, plemena). Zapravo, svaki od izabranih predmeta bio je naglašen, izdvojen iz mnoštva predmeta, upravo prema estetici i kriterijumima evropocentrične episteme, zasnovanih na uticaju modernizma na shvatanje umetnosti, posmatran iz ugla projektovanja afričkih tradicionalnih izraza u visoku umetnost. Unutar tog okvira, svaki od predmeta namenjen je isključivo zapadnjačkom pogledu. Iz tog razloga, svaki od predmeta na izložbi, kao reprezent *plemenskog stila*, nije zaista govorio o *plemenu*[55], već o konstrukciji kanona (gde kanon tradicionalne izrade, postaje slepo poštovani tržišni kanon u kolekcionarstvu, sa potpuno drugačijim shvatanjem samog kanona i značenjima koja predmet nosi). Ono što je pokrenulo pomenutu debatu

na cirkularnoj pošti bila je najava *Tribal Art Week*-a u Njujorku. Najavu je dao galerista. Danas će, naime, retko koji afrikanista upotrebiti reč „tribalno”, osim ukoliko ne želi da je kritički preispita. Jedna vrsta „preterane korektnosti”, koja se afrikanistima spočitava, i koja se ispoljava kroz njihovo veoma oprezno korišćenje nekih termina, kao i kroz kapacitet za duge i burne debate o njihovoj tačnosti, rezultat je i jedne posebne profesionalne frustracije sa kojom se svi oni suočavaju. Ona leži u tome da niko drugi nije u toj meri upućen u njihovu terminologiju, kao i da druge to zapravo često ne interesuje. Možemo reći da je ova situacija sasvim očekivana, jer i mnogi fizičari ili astronomi koriste jezik koji malo ko razume, ukoliko nije upućen, odnosno ukoliko se ne bavi problemima fizike ili astronomije. Međutim, posredi je nešto daleko šire od same terminologije. Insistiranje na određenim terminima je pokušaj da se, ni manje ni više, promeni svet.

Kada su afrikanisti u pitanju, i njihova terminološka hipersenzibilnost, o čemu je, zapravo, reč? Pre nego što to sagledam u jednom širem okviru, kojem i afrikanisti teže, vratiću se na reč „tribalno”. Galerista koji je postavio najavu o *Tribal Art Week* na mejling (mailing) listu na kojoj su neki od najeminentnijih stručnjaka iz oblasti afričkih studija, pokušao je da objasni da je „tribalno” izraz na koji su ljudi navikli. Kako kupci, nakon što je probao da naziv galerije promeni iz „tribalna umetnost” u neku od manje eksplicitnih varijanti manje-više iste kategorizacije, poput „tradicionalne umetnosti”, nisu razumeli šta on to zapravo prodaje. Naposletku, kako, s obzirom na to da govori jedan afrički jezik, pouzdano zna da niko u Africi nije uvređen pomenom reči pleme, i da je u Africi jasno izraženo da svako pripada određenom plemenu. Sve ovo nas dovodi do pitanja sa početka, koje se tiče jezika. Ukoliko u jednom jeziku crno označava ne samo crno, već i ljubičasto, plavo i zeleno, kako možemo biti toliko sigurni da reč pleme, u jeziku koji galerista tvrdi da poznaje, ne znači istovremeno i narod? Jer, razlika

između reči narod i pleme, jeste razlika između periferije i centra. Ova razlika u imenovanju jeste strategija uspostavljanja hegemonije.[56] Zatvorivši afričko stvaralaštvo unutar prošlosti, i unutar, od strane tržišta nametnutog kanona, zapadnjačka ekspertiza zapravo *osigurava vrednost* kolekcija „afričke umetnosti”, jer upravo je nedostupnost i ekskluzivnost određenog materijala ono što ga pozicionira visoko u sistemu koji je u direktnoj vezi sa vrednostima na tržištu.

Profesor Džon Pikton (John Picton), jedan od najznačajnijih teoretičara afričkih umetnosti, profesor emeritus na SOAS[57], koji se priključio tada već prilično uzavreloj diskusiji na cirkularnoj pošti, i na izvestan način je i zaključio, rekao je sledeće: „Pretpostavljam da je u određenom smislu prilično šokantno da se naiđe na diskusiju o reči „pleme” u kontekstu studija o afričkoj umetnosti, kada je (...) većina nas (osim Viliijema Faga) napustila upotrebu reči „pleme” kao kategoriju koja odražava antropologiju kolonijalnog perioda, kategoriju koja je, ako ništa drugo, kompletno neupotrebljiva u razumevanju socijalnih i istorijskih okolnosti koje karakterišu bilo koje umetničko delo.”[58]

5.2.3 „Suigra višestrukih povjesti...”

Iako se afrikanisti u načelu slažu oko terminologije koju ne treba koristiti, kada se postavi pitanje koje termine možemo koristiti kada govorimo o tzv. „vanevropskim” umetnostima, mišljenja se razlikuju. Najčešći odgovor je upravo ono što i Pikton navodi, a to je da: „...su nam potrebne različite paradigme kako bismo objasnili različite aspekte, forme, razvoje i istorije. Ne postoji *one-size-fits-all* (odnosno univerzalan, prim. prev) način razumevanja vizuelne prakse, bilo u Africi ili bilo gde drugde na svetu.”[59] Ovim se, ujedno, i samo imenovanje

jednom rečju tako brojnih umetničkih praksi u velikoj meri obesmišljava. Pokušaji da se ustanovi novi centar, koji će se „pravednije” odnositi prema svemu što ne spada u evropsku vizuelnu tradiciju, jeste zapravo samo korekcija već postojećeg sistema. Afrikanisti koji oko jedne bitne reči iskazuju svoje nezadovoljstvo kroz cirkularnu poštu, čini se kao da rade to isto: pokušavaju da koriguju postojeće stanje. Međutim, možda će se ispostaviti da su korekcije i jedini način da se drugačiji stavovi postepeno uvedu u sistem zapadnjačkih disciplina. Pikton je svakako u pravu, kada govori o različitim paradigmama za različite svrhe. Ipak, možda se treba upitati da li to ujedno stvara i jednu vrstu nemogućnosti da se uporedo sagledaju neke umetničke prakse za koje se uspostavljaju različite paradigme.

Grizelda Polok (Griselda Pollock), baveći se pitanjem feminističke socijalne istorije umetnosti, zapravo dotiče samu suštinu istog problema na jednom širem planu, tvrdeći da je nedovoljno korigovati, priključiti „ostale” (i pod time se šire mogu shvatiti sve *drugosti*) već postojećem poretku. Naime, po njoj novi pogledi moraju dovesti u pitanje sve: naučne discipline, njihove metodologije, postojeće klasifikacije umetnosti, primenjenu terminologiju, i sl., odnosno – kako to Grizelda Polok kaže – mora se uzeti u obzir „...suigra višestrukih povijesti...čija se međusobna uvjetovanost ili neovisnost moraju mapirati zajedno, u precizne i heterogene konfiguracije.”[60]

5.3 AFRIČKE UMETNOSTI NAKON DEKOLONIZACIJE

5.3.1 Umetnosti i identiteti

U procesima preispitivanja i redefinisanja kulturnih identiteta, intenziviranih neposredno pre i nakon dobijanja nezavisnosti mnogih od zemalja na afričkom kontinentu, umetnosti i uopšte kulturne specifičnosti predstavljale su bitne elemente bližeg identitetskog određenja. Formulisanje ili bolje rečeno artikulisanje *kulturnih identiteta* bilo je, posebno kada govorimo o afričkim zemljama, prioritetno ne samo na nivou pojedinca, već je imalo daleko šireg značaja za dalja politička svrstavanja. Dve muzejske kolekcije koje se nalaze u Beogradu, ona u Muzeju afričke umetnosti, i kolekcija Muzeja istorije Jugoslavije[61], a koje nastaju u vremenu neposredno nakon što su mnoge afričke zemlje osvojile nezavisnost, predstavljaju zanimljiv materijal – koji bi bilo dobro obraditi u jednoj komparativnoj studiji, za koju u ovom radu nedostaje mesta – kao (u izvesnom smislu) potpuno oprečne u svojim motivacijama. Za razliku od MAU, u kojem kulturne ideologije koje se uspostavljaju kao zvanične u nekim od afričkih zemalja poput Senegala (negrituda) ili Gane (panafrikanizam) imaju samo nominalno mesto (i to na samim počecima rada muzeja), u zbirci poklona Josipu Brozu Titu, zvanične kulturne politike, pod čijim uticajima je predmet oblikovan kao kulturni *represent*, određuju skoro svaki segment njihovog tumačenja.

Zašto su umetnosti u afričkim zemljama bile bitne u kontekstu politike u vremenu o kojem je reč, pitanje je na koje ima više odgovora. Ukoliko imamo u vidu da su većinom u pitanju zemlje koje su u tom trenutku tek dobile nezavisnost, ali time, kako Pal Aluvalija (Pal Ahluwalia, 2001) predočava, pozivajući se na Fanona, nisu istovremeno i

izašle iz stanja kolonizovanosti (u svakom, pa i kulturnom smislu), definisanje kulture i umetnosti – u drugačijem modusu od onog koji im je bio nametnut kolonijalnom upravom – ili barem redefinisane postojećeg, bilo je među ključnim elementima definisanja identiteta. Definisane kulturnih identiteta, kako je već napomenuto, bilo je prioritarno i za dalja politička svrstavanja.

5.3.2 Identiteti (nekadašnjih) kolonizovanih

Kakvo je mesto onda imala umetnost u rekonstituisanju identitetskih osnova na nivou tek oslobođenih država? Interpelacija pojedinca kao afričkog subjekta, koji se kroz brojna kolonijalna tumačenja o kulturi i umetnosti posmatra sa jedne strane kao primitivan ili necivilizovan, a sa druge strane „zagađen” evropskom civilizacijom ili neautentičan, u brojnim slučajevima dobija negativan odjek, onda kada subjekt negativno odgovara na pozivanje, odazivajući se kao neko drugi: podražavajući, kako to mnogi afrički autori primećuju, ponašanje belaca.[62] A ono što možda iznenađuje u težnji pojedinca da se poistoveti sa drugom „rasom”, nije toliko klasni koliko je identitetski obrazac: suočen sa interpelacijom vladajuće ideologije, on/a teži afirmativnom određenju, koje ne pronalazi u svojoj „rasi” (bitno je naglasiti da je pojam „rasa“ ovde upotrebljen isključivo kao kulturni konstrukt, odnosno kao ideologija).[63] Zaključak sledi da je određenje prema afričkim umetnostima, u periodu nakon dekolonizacije, zapravo bitan pokazatelj identitetskog sklopa zapadnjački obrazovanih Afrikanaca, kao polje u kojem se otkriva unutarnji sukob kroz pripadanje/nepripadanje određenom kulturnom krugu, odnosno kontinuitet/diskontinuitet u odnosu na njega, prouzrokovani protivurečnostima koje su u velikoj meri povezane sa saznavanjem

paradigmom. Dobar primer za preispitivanje nekih aspekata odnosa intelektualaca i državnika iz afričkih zemalja može se pronaći i u afričkoj podzbirki Muzeja istorije Jugoslavije, u kojoj se kroz predmete – pored brojnih drugih identiteta – ispoljavaju identiteti darodavaca. Na osnovu odabira *reprezentativnog* predmeta, mi možemo – delimično u domenu pretpostavke, ali jednim delom i na osnovu sačuvane dokumentacije Kabineta Predsednika Republike u Arhivu Jugoslavije – da rekonstruišemo poruku o identitetu koju poklon, kao reprezent jedne zemlje, kulture i aktuelne vlasti teži da plasira.[64]

5.3.3 Ideološki modeli zajedničkih kulturnih identiteta

Sve ove istorijske okolnosti, uticale su na to da se potreba za definisanjem i redefinisanjem identiteta u brojnim afričkim zemljama nakon dekolonizacije sprovodi javno, da se sprovodi zvanično, i politički. Nije samo, i nije u svim slučajevima potreba za identitetskim određenjem prisutna na nivou *crnačkog (negrituda)/afričkog (panafrikanizam)* identiteta, ili nacionalnog ili verskog. Ona je takođe prisutna i u ispoljavanju i potvrđivanju pojedinačno posmatranih identiteta. Upravo u tom smislu, Kwame Nkrumah skreće pažnju na pojam „afričke ličnosti”, koja se u njegovoj interpretaciji razume podjednako kao kolektivno i individualno svojstvo, identitetska odrednica.[65]

Uz vraćanje tradicionalnim umetničkim obrascima u Africi plasira se najčešće jedan ideološki model. U neophodnost ovog modela ne sumnjaju oni koji ih kreiraju, svesni da nemogućnost da se uspostavi opšta definicija, koja odgovara posebnim etničkim grupama, može lako da dovede do razjedinjavanja i time slabljenja novonastalih nezavisnih država. Međutim, bitno je napomenuti da izrazi poput „vraćanje” i

„tradicionalno” ne podrazumevaju nužno u ovim slučajevima regresiju, već potrebu da se iz osnove ponovo uspostavi odnos prema onome što može da se determiniše kao *izvorni* kulturni i umetnički model. On u većini slučajeva nije povezan isključivo sa kanonom (iako koristi neke kanonske umetnosti), već sa idejom o tome da postoji specifična vrsta kreativnog izražavanja koja uopšteno karakteriše afričke kulture. Nju, kako pretpostavljaju neki afrički lideri i mnogi mislioci tog vremena, između ostalog, kako nekakvu opštu i bazičnu karakteristiku, odlikuje povezanost između načina mišljenja, samog jezika i izražavanja, i vizuelnog ispoljavanja (prevashodno kroz umetnost, ali i kroz način komuniciranja, oblačenja, držanja). Naravno, ovako ideološki postavljen nacionalni preporod u velikom broju slučajeva nije uspeo – u smislu bukvalnog uspostavljanja kulturnog modela – ali se iz ovih kulturnih praksi razvijaju dalja razmišljanja: promišljanje nametnutih stereotipova, raskid sa nasleđenim obrascima i dr. U smislu pomenutih tendencija, kolekcioniranje koje Veda Zagorac i Zdravko Pečar sprovode u skladu je sa ponovnim promovisanjem tradicionalnih umetnosti kao izvornih ne samo za nacionalne umetničke modele, već i za ukupnu kulturu i formiranje kulturnih identiteta u afričkim zemljama.

Naravno, nije svuda i uvek tako, pa iz Pečarevog pisanja saznajemo i za predmete kulta koji u turbulentnim vremenima i previranjima bivaju uništeni na lomačama, kao simboli koji se povezuju sa zaostalošću i sujeverjem. Ipak, uglavnom izvorna narodna umetnost biva rehabilitovana, i postavlja se u centar pokušaja obnove kulturnih identiteta. Međutim, već stvorena metodologija odabira i tumačenja ovih predmeta zapravo se preuzima sa Zapada, u čemu možda leži i najdelikatniji problem imenovanja aktivnosti Pečarevih na kolekcioniranju zbirke današnjeg MAU. Ambivalentnost koja se ispoljava prema tradicionalnoj umetnosti u zemljama porekla različitih afričkih produkcija pokazuje se povremeno kao duboko ukorenjena. Naime, konstrukcije afričkih umetnosti, posebno kroz tržište i kroz

modernističku afirmaciju početkom dvadesetog veka, nikada nisu sasvim izbrisale prizvuk svih onih tumačenja koja su ih smestala u polje mnogoboštva, magijskih rituala i necivilizovanosti, o čemu su Afrikancima, u želji da ih „civilizuju”, propovedali prvi misionari. U mnogim savremenim delima, bilo akademski obrazovanih umetnika, bilo autodidakta priključenih nekoj od škola koje su bile u ekspanziji tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u Africi, propitivaće se zapravo i lični odnos prema nasleđu, ali neretko i prema njegovim različitim tumačenjima, što će stvoriti još jedno ogromno heterogeno polje stvaralaštva. Deluje logično, stoga, da su se Pečarevi u svom kolekcioniranju držali „proverenih” vrednosti, dakle svih onih predmeta koji su već bili dobili svoju tržišnu potvrdu.

5.3.4 Raslojavanje umetnosti

Šezdesetih godina dvadesetog veka, traganje za nacionalnim izrazom koji bi bio odraz kolektivnog kulturnog identiteta u nekim afričkim zemljama, postaje bitno pitanje koje se pažljivo planira u okviru unutrašnje i spoljne politike države. Jedna vrsta raslojavanja već tada se dešava u percepcijama afričkih umetnosti u svetu, jer, pored „stare”, „tradicionalne” umetnosti, koja je već – ako ništa drugo, onda tržišno – veoma dobro etablirana na Zapadu, pojavljuje se i sve veći broj akademskih umetnika u afričkim zemljama koji se takođe bave pitanjima autentičnog „afričkog” izraza (koji, međutim, kod mnogih kolekcionara ili afrikanista dvadesetog veka na Zapadu neće pobuditi podjednako interesovanje kao njihovi „anonimni” prec), ali i posebno velika produkcija brojnih turističkih umetnosti ili *airport art*-a (koje obuhvataju skupine predmeta o kojima je sedamdesetih godina dvadesetog veka

veoma malo pisano, sve do ozbiljne Graburnove studije o tzv. etničkim umetnostima). Nekoliko posebnih umetničkih produkcija poput umetnosti Makonde (primer savremene umetnosti koja nastaje među stvaraocima iz naroda Makonde, u jugoistočnom delu Afrike, postaje njihov prepoznatljiv rad i tražen kolekcionarski predmet), Šona skulpture u kamenu (takode savremene umetnosti među narodom Šona, koja traži svoje istorijsko uporište i uspostavlja svojevrsni hereditarni odnos prema skulpturi Velikog Zimbabvea, grada opasanog zidinama u današnjem Zimbabveu, i gde se pojedini umetnici poput Džona Takavire [John Takawira] ili Fanizanija Akude [Fanizani Akuda, čiji rad se čuva u MAU], izdvajaju po osobenosti rada), nigerijske Ošogbo umetničke škole, kao i slikarske škole Poto-poto (Kongo, Brazavil), dopiru do zapadnjačkih galerija i do novih generacija kolekcionara. Međutim, iako se pojedinačni autori izdvajaju u ovim novim umetničkim praksama, etnički prefiks ostaje. U slučaju MAU ovakva praksa takođe može da se prepozna, a većina predmeta savremene afričke umetnosti u ovom muzeju spadaju u diskurs anti-kolonijalizma, i potrage za afričkim modelima savremenosti utemeljene u izvorno afričkom stvaralaštvu, determinisanom kao takvom kroz materijale, motive i tehnike rada. Međutim, savremena dela iz Afrike ne dobijaju jednaka tumačenja kao njihovi zapadnjački pandani, o čemu će još biti reči.

5.3.5 Homogenizacija i hibridizacija

Nastajanje novih akademskih pravaca u umetnosti u Africi, kao i, paralelno sa time, različitih škola izrade jedan je segment afričkih umetnosti nakon dekolonizacije. Pored toga, kao što je već pomenuto, u odgovor na turističku potražnju, nastaju i brojni vidovi suvenirskih

produkcija. Potražnja, ne samo sa Zapada, već i u lokalnoj sredini, stvara brojne prelazne forme između do tada definisanih produkcija. Međutim, generalna kritika autentičnosti afričkih umetnosti pre svega se odnosi na autentičnost pre i posle „kolonijalnog susreta”, kako ga Kasfir naziva. Dok Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss) karakteriše promene koje se dešavaju u produkciji artefakata u Africi kao homogenizaciju, pre svega misleći na promene u izvornoj produkciji koje su nastupile sa dolaskom kolonijalizma, time donekle odražavajući mišljenje i brojnih drugih antropologa starije generacije o negativnom trendu upliva brojnih novih uticaja, Malkolm Meklod (Malcolm McLeod, 1987), ocenjuje da je reč o hibridizaciji, time uvodeći kolekcioniranje novih oblika kulturne proizvodnje kao ravnopravno kolekcioniranje prekolonijalnih artefakata. [66] Sve do sedamdesetih godina, kada se, između ostalog, pojavljuju i tekstovi koji obraćaju pažnju na takozvane „etničke” umetnosti (širi izraz za oblike suvenirne i druge žive proizvodnje manjih društvenih zajednica koje zadržavaju određenu koherentnost unutar oblasti drugačije dominantne kulture), među većinom afrikanista, a posebno kolekcionara, prevladuje ovaj strogo determinisan pogled prema afričkom stvaralaštvu: ograđen samim domenom poznavanja *connoisseur*-a. Iako se u međuvremenu dešavaju, u kulturnom, političkom i svakom drugom društvenom pogledu, veoma bitne promene na samom afričkom kontinentu, kada dolazi do dekolonizacije najvećeg broja afričkih zemalja (tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka), institucionalno utvrđena pravila – u muzejima, galerijama, aukcijskim kućama i dr. – pokazuju se kao veoma otporna na bilo kakve promene u pogledu generalne percepcije i reprezentacije afričkih umetnosti.

Sve do poslednje decenije dvadesetog veka, savremena afrička umetnost, koja je u relativno kratkom periodu nakon dekolonizacije bila u fokusu, pre svega zbog njene povezanosti sa nacionalnim projektima

formulisanja zajedničkih kulturnih identiteta, ne dobija ponovnu evaluaciju na Zapadu. Početkom devedesetih godina dvadesetog veka, Okvui Envezor i Olu Ogibe uvode novu paradigmu za posmatranje „savremene afričke umetnosti”, čime se pitanje odsustva savremenih afričkih stvaralaca postavlja na nivou svetske umetničke scene, i jedna vrsta reafirmacije uzima maha na različite (često i problematične) načine. U nedoumicama oko određivanja i osvajanja adekvatnog prostora i konteksta u zapadnjačkim institucijama (koji upravo i proizilazi iz prostora poput etnografskog muzeja, umetničke galerije, umetničkog muzeja i dr.), savremeni afrički umetnici dobijaju mesto putem svojih radova izloženih 2003. godine u Sejnzburi galeriji Britanskog muzeja, kao i u nekim drugim paradigmatičnim muzejskim institucijama koje posvojavaju umetničke izraze i ujedno ih stvaraju, upućujući svojim radom na njihovu vidljivost/nevidljivost. Afričke umetnice poput Magdalene Odundo (Magdalene Odundo) ili Sokari Daglas Kemp (Sokari Douglas Camp), u Britanskom muzeju postavljaju svoje radove naporedo sa predmetima koji imaju pre svega etničku atribuciju. Nedoumice koje proizilaze iz potrage za mestom afričkih savremenih umetnika i umetnica u savremenim prostorima za izlaganje ne završavaju se na tome. Videnje etnografskih muzeja kao mesta pogodnih za izlaganje savremenih afričkih umetnosti – što predstavlja okosnicu velikih debata koje se vode početkom 1990-tih – zapravo utiče pre na razlabavljenje etnografskog konteksta, a ne na dalju *etnografizaciju* afričkih umetnosti, upravo zato što raskol i neusaglašenost ovih konteksta postaju previše vidljivi. Naime, u pokušajima da se promena uvede u pogledu aktera na svetskoj umetničkoj sceni, gde se afrički autori dovode u fokus upravo njihovim dotadašnjim izostajanjem sa brojnih svetskih smotri poput bijenala savremenih umetnosti, ne iskoračuje se bitno iz prethodno postavljenog metodološkog okvira. Mnogi autori odbijaju da budu svrstani u podgrupu određenu predznakom afričkog kontinenta sa kojeg potiču (a na kojem

sve ređe rade, pošto se veliki deo produkcije zapravo deteritorijalizuje, i nastaje u Evropi i Americi), što uvodi brojne druge probleme uopštavanja koji dotad nisu ni bili u fokusu. Istovremeno, paralelno prikazivanje predmeta i po dvesta godina starih sa savremenim izrazom kao da izjednačava „anonimnost” sa „etničnošću” u smislu njihove uloge u konstruisanju *drugosti*; time, kako to i mnogi teoretičari napominju (između ostalog i Ogibe i Envezor), u delima savremenih umetnika postaje bitan „etnički” element, čime se ponovo nameće jedna vrsta vrednovanja za afričke umetnike koja je, besumnje, formirana na Zapadu.

U nizu izložbi koje će se krajem druge polovine dvadesetog veka na neki način baviti reprezentacijom afričkih umetnosti, „Primitivism in the XXth Century Art” Vilijema Rubina, kustosa MoMA, iz 1984. godine, zapravo je prva takva izložba koja je dovela u fokus – upravo iz razloga doslednosti svog binarnog diskursa – konstruisana tumačenja „vanevropskog” stvaralaštva unutar istorije umetnosti, posmatranog isključivo kroz aksis zapadnjačkog genija.[67] Tumačeći „vanevropske” umetnosti kroz „primitivizam” pretpostavljen iz zapadnjačkog ugla, tačnije umetnika Moderne, Rubin uspostavlja vizuelne paralele između dela poznatih umetnika datog perioda – Pikasa, Matisa, Klea i dr. – sa predmetima iz različitih geografskih i kulturnih podneblja, kojima je uglavnom data etnička atribucija. Sudar dva diskursa, ili zapravo dva konstrukta proizašla iz istog diskursa – zapadnjačkog – na ovoj izložbi toliko je postao očigledan, da se ona smatra, upravo iz razloga brojnosti debata koje je izazvala, jednom od najbitnijih izložbi u pogledu reprezentacija umetnosti do tada nazivanih „primitivnim”. Međutim, bilo bi pogrešno misliti da su afričke umetnosti, iako neatribuirane, ujedno bile i nevidljive tokom dvadesetog veka. Zapadnjačka ideologija ne ukida afričkim umetnostima mesto u opštoj kategorizaciji i evaluaciji umetnosti, ali za to konstruiše svoje kriterijume. Upravo se u sintagmi „anonimni afrički umetnik” krije zapravo odrednica bitna za

pozicioniranje afričkog stvaralaštva. Razlog se, između ostalog, nalazi, pored kulturnog, i u tržišnom domenu i njenoj komodifikaciji (činjenju robom ne samo u praktičnom smislu ulaska na tržište, već i u konstruisanju *vrednosti*). „Afrička umetnost”, kao ultimativna objektna metafora *drugosti*, postaje oblast tajnih znanja, oblast *connoisseur*-a, gde (pre)poznavanje postaje zapravo mera vrednosti, time i samo postajući roba. U jednom vrednovanju koje se vodi obrascima konstruisanim posebno za ovu vrstu stvaralaštva, otvara se polje unosnog poslovanja, i procvata specifičnog kolekcionarstva.

5.3.6 Šta je to autentičnost afričkog predmeta?

Autentičnost je još jedan ideološki konstrukt u vezi sa afričkim umetnostima, a blisko je povezan sa „otkrićem”. No, pre nego što se pažnja usmeri na nešto što nema (vidljivu, priznatu) umetničku, kulturnu, tržišnu vrednost, a što se zatim, kroz „otkriće” transformiše u predmet koji biva definisan u tržišnom smislu, odnosno valorizovan, potrebno je ponoviti neke od već pomenutih kategorizacija, koje su uspostavljene kako bi se ujedno uspostavila kontrola nad afričkom umetničkom produkcijom. Do sada sam već govorila o različitim vrstama tržišno vrednovanih artefakata. U okviru takozvane tradicionalne produkcije, kao prvi među najvrednijim i najskupljim predmetima, izdvajaju se predmeti na kojima nema traga o kolonijalnom kontaktu, odnosno koji su – ukoliko je to moguće utvrditi – načinjeni unutar zajednice i za zajednicu u kojoj se i koriste, najčešće kao predmeti kulta. Neki od primera mogu se videti, recimo, u muzejima poput Muzeja kej Branli u Parizu, kao i u Paviljon de Sesion odeljku Luvra. Pored toga, dvorske umetnosti, pre svega Zapadne Afrike, koje poznajemo iz

arheoloških i drugih izvora, predstavljaju još jednu bitnu grupu koja se izdvaja među najstarijim umetničkim predmetima iz Afrike. Arheologija na tlu Afrike utvrdila je brojne primere stare terakota i bronzane produkcije, između ostalog kultura Nok i Ife u Nigeriji. Arheološke vrednosti Afrike, veoma dugo izložene pljački i transportovanju van matičnog kontinenta, danas se nalaze na listi ugroženih umetnina UNESCO-a, koje je nelegalno posedovati van zemlje porekla, osim uz posebne dozvole. Pored terakota koje pripadaju kulturi Nok, ugrožene su i Koma-Bulsa terakote, iz Gane, kao i iz drugih arheološki bitnih lokaliteta. Pored arheoloških izvora, i na druge načine su predmeti starijeg porekla dospeli u vidokrug Evropljana. Zapadna Afrika, u tom smislu, ima nekoliko dvorskih produkcija, pre svega Beninsku dvorsku umetnost, čiji su primeri u velikoj meri danas u Britanskom muzeju, stigli tamo nakon ozloglašene kaznene ekspedicije britanskih snaga koje su zbrisale Beninski dvor krajem devetnaestog veka, i predmete, u nadi za nekakvom kompenzacijom, donele nazad u svoju zemlju. Međutim, iako je puristički tržišni stav, uspostavljen pre svega za predmete kulta, poput figura i maski, preovladavao u vrednovanju afričkih umetnosti od početka dvadesetog veka, prva hibridna produkcija uspostavila se veoma rano, još u 15. i 16. veku, kroz takozvane afro-portugalske slonovače, danas veoma retke i stare umetnine. Iako uglavnom izradene u vidu upotrebnih dekorativnih predmeta, one predstavljaju dragocen spoj afričkog umeća i ubačenih evropskih motiva, koji su preko naručilaca uneti u samu produkciju. Bitno je istaći ovu posebnost, upravo zbog purizma koji je vladao na tržištu afričkim predmetima od početka dvadesetog veka, zato što će to, zadugo, biti jedini predmeti čija očigledna hibridnost nije dovela u pitanje njihovu vrednost.

Međutim, kada pomislimo na period kada su *arts nègres* doživele svoju ekspanziju na zapadnjačkom tržištu, uglavnom nas to asocira, kako je već pomenuto, na figure i maske u drvetu, i čvrstu povezanost između

etničke provenijencije i tipa određenog predmeta. O tome je već bilo reči i u delu u kojem se opisuje Fagov metod uspostavljanja korelacije između jednog plemena i jednog stila, što će postati temelj zapadnjačkog kolekcionarstva afričkih umetnosti tokom dvadesetog veka, i na šta će se posebno nadovezati Veda Zagorac i Zdravko Pečar, u težnji da u svojoj kolekciji saberu upravo ove paradigmatične, tipske primere afričkog stvaralaštva. Jasno je da je tržišna potražnja za određenim predmetima, a posebno kanonske izrade, koji kroz vekove ponavljaju neke od karakterističnih stilskih odlika, otvorila unosno polje za falsifikovanje, namernim postarivanjem, i ostavljanjem takozvanih „znojnih mesta” na maskama, koje je trebalo predstaviti kao da su bile nošene, odnosno korišćene. Falsifikovanje predmeta, na način da deluju starije ili „autentičnije” nije strano nijednom tržištu umetnina; od pravljena lažne patine na predmetima, do stvaranja konteksta koji posredno sugerise vrednost (nanošenje patine na druga mesta oko predmeta, recimo pod ili zidove, u slučaju delova nameštaja koje treba predstaviti kao autentičan deo nekog starinskog enterijera), trgovina umetničkim predmetima je bila unosno polje za plasiranje lažne „autentičnosti”. Veliki broj predmeta u Muzeju afričke umetnosti spada u ovu grupu, iako postoji i znatan broj predmeta koji su, očigledno, izrađeni kao suvenir.

Produkcija artefakata za potrebe turističke ponude je i sama konstruisala određene tipove predmeta, prema njihovoj potražnji. Među njih, pored veoma poznatih suvenirskih predmeta: figura životinja, figura Masajaca sa kopljem, bisti Pel devojaka sa ukrašenim frizurama, štitova sa drvenim kopljima iz Istočne Afrike, spadaju i brojne kopije poznatih maski, koje će se, međutim, kroz razvijanje tržišta i promene zahteva kupaca, i same transformisati u hibridne predmete, preuzimajući najatraktivnije elemente različitih produkcija, stvarajući forme kakve pre toga nikada nisu ni postojale. Rigidnost tržišta koje je priznavalo samo „čiste” forme biće tokom druge polovine dvadesetog veka ozbiljno

uzdrmana uplivom novih produkcija, od kojih će neke postati zanimljive i kolekcionarima. Primer rukom oslikanih oglasnih tabli iz Afrike koje su postale tražen kolekcionarski predmet veoma jasno ilustruje ono o čemu nam Šeli Errington (Shelly Errington) [68] govori, kada upućuje na jedan trenutak u kojem se iz aglomerata nečega što se može nazvati, kako ona kaže, *rubbish* (koješta, prim. prev), izdvoji nešto, i zauzme svoje mesto u tržišnoj strukturi, dobivši kontekstualno određenu valorizaciju. Međutim, upravo su oslikane oglasne table ujedno i dobar primer kako je „otkriće” ostalo jedan od ključnih elemenata vrednovanja afričkog predmeta. Ono omogućava ulazak novog elementa u već postojeći raspored; njegovim „smeštanjem” putem valorizacije i putem odobravanja svojevrstne „autentičnosti”, čini ga svojim delom. S obzirom na različite kontekste iz kojih se autentičnost projektovala, bitno je zaključiti da, kada govorimo o afričkim umetnostima, ne postoji jedna autentičnost: ima ih onoliko koliko ima i konstrukcija autentičnosti. U tom smislu, autentičnost je uvek kontekstualna. Odnosno, autentičnost se može okvalifikovati kao distinktnost određene pojave ili stanja koja proizilazi iz konteksta. Predmet svakako može biti neautentičan u nekom smislu, ali će biti autentičan u drugom. Ukoliko afrički predmet ne spada, prema evro-američkoj klasifikaciji umetnosti u „visoku afričku umetnost” – mesto koje je za određene umetničke predmete, poput skulptura i maski u drvetu, predviđeno početkom dvadesetog veka – možemo reći da je u smislu kriterijuma o autentičnosti uspostavljenim u to vreme i u tu svrhu on neautentičan. Prema drugim kriterijumima: na primer autentičnog poklona jednog državnika drugom, kroz koji se vidi politička namera da se određena poruka materijalizuje, predmet je sasvim autentičan. Drugim rečima, šire posmatrano, autentičnost (konstruisanu samim kontekstom) shvatam kao odnos između predmeta i konteksta, u kojem predmet odgovara kontekstu, i obratno. Neautentičnost bi, u istom smislu, bio nesklad između predmeta i konteksta.[69] Naravno, sve vreme je reč o tržišno vrednovanoj autentičnosti, i ona je, pre svega, ideološka. Iz

ovakvog relativizovanja autentičnosti, može da se izvede zaključak da autentičnost zapravo ne postoji. Međutim, sisteme vrednovanja na osnovu određenih kriterijuma – koji postoje, i koji diriguju tržištem, i samom proizvodnjom – ne možemo da ignorišemo. Ako i ne postoji autentičnost u svom osnovnom smislu – jedinstvenosti – postoje konstrukcije autentičnosti, i predmet može da prema svojim karakteristikama odgovara ili ne odgovara kriterijumima koji se postavljaju u datim kontekstima. Sa druge strane, kako Mike Bal i Norman Brajson (Norman Bryson) napominju, i samo delo potvrđuje kontekst, tako da je, u tom smislu, autentičnost veza između predmeta i konteksta koja ih potvrđuje oba.[70] Takođe, može da se zaključi i da svaki predmet, stoga, uvek može da bude autentičan u nekom kontekstu. Iako to, teorijski, jeste tačno, ***nisu svi konteksti podjednako bitni za sve.*** Iz toga sledi da će predmeti koji odgovaraju određenim kontekstima koji su za određene ljude bitni – bilo da su oni kolekcionari, galeristi, kustosi, turisti, proizvođači, umetnici – imati tendenciju da se grupišu u idejnom prostoru koji potencira njihovu bitnost nasuprot nebitnosti nekih drugih predmeta. U sadejstvu sa (pre svega, idejnim) prostorom u kojem može u punoj meri da se iskaže, predmet dobija, odnosno uvek ispočetka potvrđuje svoju autentičnost. Kada je reč, stoga, o autentičnosti kolekcije Muzeja afričke umetnosti, ona je autentična samo onda kada odgovara kontekstu svog nastanka kao kolekcije i trajanja u vidu muzejskih zbirki i postavki. Rastavljena na delove, na primer, ova kolekcija više ne bi imala autentičnost kakvu poseduje u celini, odnosno u sadejstvu sa kontekstima svog dosadašnjeg postojanja. Ovakav zaključak o autentičnosti bitan je i za povezivanje same zbirke, odnosno Muzeja, sa ideologijama iz kojih je nastao, zato što upravo one konstituišu kontekste. Iz tog razloga, u nastavku, objasniću koji su to elementi bitni za konstruisanje konteksta MAU, zahvaljujući kojima ovaj Muzej dobija autentičnost, a koji se, kako će se pokazati, zapravo razlikuju od inicijalnih kriterijuma na osnovu kojih je zbirka kolekcionirana.

VI MAU

6.1 OKOLNOSTI NASTANKA MUZEJA I NJIHOVE IMPLIKACIJE NA BUDUĆE REPREZENTACIJE

6.1.1 Kontekstualizacija institucija

Da su okolnosti nastanka institucija bitni elementi diskursa muzeja, pokazuje se i na brojnim primerima u svetu. Na savremeno promišljanje razloga kolekcioniranja, promišljanje same reprezentacije Afrike u npr. Parizu, imalo je uticaja nastajanje – tokom čitavog dvadesetog veka, ali sa kulminacijom na prelasku u dvadeset prvi vek – demografski sve heterogenijeg društva, dolaskom brojnih građana poreklom iz nekadašnjih kolonija u Francusku, a posebno u glavni grad.

Širakovo (Jacques Chirac) političko-kulturno zaveštanje, Muzej kej Branli, rezultat dugogodišnje saradanje sa kolekcionarom Žakom Keršašom (Jacques Kerchache), kao i jedanaestogodišnjeg rada ogromnog tima na realizaciji projekta, od samog početka težio je za lociranjem svog *raison d'être* u potrebama generisanim u lokalnoj zajednici za kulturnim prepoznavanjem u onome što muzej odražava.[71] Međutim, i danas ostaje diskutabilno koje identitete postavka Muzeja kej Branli interpelira: uprkos tome što se Muzej kroz određene tematske postavke bavi pitanjima reprezentacije (u svojevrsnoj autorefleksiji koja je preduslov za razgradnju muzejskih ideologija, kroz promišljanja kolekcioniranja i muzejskih praksi), na stalnoj postavci, osim dizajnerski veoma elaboriranog izgleda, nema bitnih promena, te su subjekti koje on interpelira i dalje mahom uniformni. [72]

Međutim, ne treba zaboraviti da Muzej kej Branli nastaje iz zbirki dva druga muzeja, veoma čuvena, Muzeja Čoveka (Musée de l'Homme) i Nacionalnog muzeja Afrike i Okeanije (Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie), koja su upravo nastala u kolonijalnom dobu, prema svim već navedenim principima kolekcioniranja, sistematizacije, reprezentacije. U tom smislu, Muzej kej Branli, iako otvoren 2006. godine, predstavlja „muzej sa istorijom”, jer se prethodne reprezentacije fonda koji on u sebi sadrži ne mogu prenebregnuti.

Za razliku od brojnih kolekcija afričkih umetnosti u svetu, koje su uglavnom starije prema vremenu nastanka[73], kolekcija Muzeja afričke umetnosti nastaje usled određenih tendencija u kulturi koje su nastale u relativno kratkom vremenskom roku, u okviru posebne političke klime. One nisu imale bitan kontinuitet u odnosu na neke prethodne prakse, niti su proizašle iz šireg naučnog okvira proučavanja datih umetnosti u lokalnoj sredini, već ih pre svega odlikuje upravo svojevrsna disparatnost u odnosu prema ujedno geografskom i kulturnom prostoru gde nastaju. Tokom druge polovine dvadesetog veka, kako je već pomenuto, u jednom momentu se pažnja[74] lokalne sredine upravlja prema, uslovno rečeno, „vanevropskim” umetnostima, u kontekstu kulturne politike okrenutosti prema zemljama članicama Pokreta nesvrstanih.

Muzej afričke umetnosti (otvoren 1977. godine) predstavlja zaokruženu celinu, planski postavljenu. Činjenica da je Muzej zapravo inicijalno načinjen za jednu zbirku – iako će se, naravno, u njegovom daljem radu i drugi predmeti, mahom iz drugih privatnih zbirki, naći u fondu – predstavlja bitan podatak. Specifičnosti koje je moguće uočiti proučavanjem kompletnih kolekcija, a koje nastaju samom dinamikom sakupljanja, poseban su kvalitet za svakog istraživača – bilo da je to u oblasti proučavanja umetnosti, društva, istorije i dr. – zato što pružaju daleko više podataka i mogućih uglova posmatranja od pojedinačnih

predmeta.[75] Pun naziv muzeja glasi: *Muzej afričke umetnosti, zbirka Vede i dr Zdravka Pečara*. Za većinu ljudi, pre svega posetilaca muzeja, naziv je zapravo prvi element kojim se muzej deklarira, predstavlja i plasira. Sa te strane, dakle nominalno, muzej se svrstao među umetničke muzeje. Međutim, i to nije uopšte neobično za većinu savremenih svetskih muzeja koji izlažu afričke umetnosti, muzej nije odstupio od etnografskog narativa na postavci, tako da se kroz legende i fotografije „sa terena” (uglavnom iz 60-tih godina 20. veka), može pratiti (prilično uopštena) priča koja kontekstualizuje predmete u sredinama iz kojih su potekli.[76] Odnos između imena i načina na koji je postavka realizovana nije u koliziji: u vremenu u kojem je nastao, ovaj muzej je bio u skladu sa trendovima u oblasti zapadnjačkog muzejskog predstavljanja. Safinaz-Amal Nagib (Saphinaz-Amal Naguib, 2007) izdvaja nekoliko načina na koje su predmeti tokom druge polovine dvadesetog veka do danas reprezentovani u takozvanim *muzejima kulturne istorije* na Zapadu.[77] Smatram da je ovu podelu zanimljivo pomenuti, čak iako se strategije o kojima ona govori odnose prevashodno na tip muzeja koji nije kao takav prisutan u lokalnoj sredini, ali sa kojim se u određenim aspektima mogu povući paralele, kada je MAU u pitanju. Naime, u njenoj podeli, reprezentacije okvirno do kraja sedamdesetih godina dvadesetog veka koriste se evolucionističkim tumačenjima i primenjuje se, kako ona to naziva, didaktička deskriptivna muzeologija. Zatim se, tokom osamdesetih godina, razvija polifoni narativni preokret u muzeologiji višestrukih (ukrštenih) pogleda, koja se i danas koristi u evropskim muzejima. Nakon toga, ona estetski način navodi kao omiljenu strategiju izlaganja od početka devedesetih godina dvadesetog veka, kada su teme koje se tiču kulturne raznovrsnosti i *drugosti* posredi. Zatim razmatra nomadski zaokret i estetiku prolaza, tranzita, koja je postala trend okvirno početkom dvehiljaditih. I sama Safinaz-Amal Nagib napominje da se ne može uspostaviti striktna hronologija i da se navedene strategije

umnogome prepliću. Čak i danas, odnos naučnih disciplina etnologija/istorija umetnosti je u stalnom preispitivanju na postavkama afričkih umetnosti.[78] Međutim, svi pomenuti elementi muzejske reprezentacije, ma koliko da se menjaju u skladu sa preovlađujućim trendovima u određenom dobu, zapravo veoma malo utiču na suštinsku promenu muzejskog diskursa kao takvog. U tom smislu, postavka MAU koja tokom trideset sedam godina ostaje nepromenjena zapravo ima možda i bitniji simbolički status nego što bi to bio slučaj da su inovacije uvedene na svakih desetak godina njegovog rada. Upravo njena nepromenjenost ili nepromenljivost, kako to sada već deluje, na neposredan način vizuelno ukazuje na povezanost Muzeja sa periodom njegovog nastanka.

6.1.2 Osvrt na istorijski okvir nastanka MAU

Već je bilo govora o tome da Pečarevi preuzimaju zapadnjački kolekcionarski model u sabiranju svoje zbirke koja će prerasti u Muzej 1977. godine. Ukoliko pokušamo da determinišemo kolonijalni i postkolonijalni pogled u miljeu srpskog odnosno jugoslovenskog društva tokom dvadesetog veka, suočićemo se sa veoma kompleksnim pitanjem. Lokalna sredina, istovremeno je *drugost* (Balkan) ali i ekstenzija Zapada (na kojem se srpska i jugoslovenska intelektualna elita početkom dvadesetog veka uglavnom obrazovala, posebno u centrima kakvi su bili Beč, Minhen, Pariz, i dr.). U svetlu postkolonijalnih studija, kolonijalno nasleđe nema samo direktan učinak na neposredne aktere čina kolonizacije, odnosno bivanja kolonizovanim, već kolonijalizam moramo posmatrati kao daleko širi društveni fenomen koji je uticao, tokom

nekoliko vekova, na sve društvene segmente. Nemanje učešća u kolonizaciji, stoga, moglo bi da se razume kao nemanje učešća u savremenom društvu, najšire shvaćenom. U tom smislu više je nego očigledno – a neke od pokazatelja navodi i Dejan Sretenović, poput ambalaže za određene prehrambene proizvode ili sredstva za čišćenje, na kojima se nalaze rasističke predstave, kao preuzeti elementi kolonijalnog diskursa u lokalnoj sredini – da su Srbija i Jugoslavija pre Drugog svetskog rata takođe bile deo, ako ne u drugom, a onda u saznavnom i u konzumerskom aspektu, zapadnjačkog kolonijalnog poretka. Preuzimanje određenih kulturnih stereotipova, bilo je ujedno i način identifikacije sa zapadnjačkim društvenim ulogama, kakve su uloge putnika, istraživača, lovaca, kolekcionara, od kojih je većina bila povezana sa životnim stilovima viših društvenih slojeva na Zapadu.[79]

Promena diskursa koja se dešava nakon II svetskog rata, sadrži se u novom političkom pozicioniranju SFRJ. Nasuprot političkim blokovima, kao jedna od zemalja koje iniciraju uspostavljanje Pokreta nesvrstanih 1961. godine, Jugoslavija ima ozbiljne tendencije da oformi čvrste političke i kulturne veze sa brojnim tek dekolonizovanim zemljama, među kojima je, naravno, veliki broj afričkih zemalja. Nedovoljno snalaženje u ovom novom diskursu pojedinih aktera reflektuje poteškoće koje nastaju sa učenjem novog jezika kojim postaje poželjno govoriti. Osnivanje Muzeja afričke umetnosti, između ostalog, predstavlja deo tog, još uvek nedovoljno razvijenog jezika. Otud i poređenja, poput onog koje daje Živorad Kovačević, tadašnji Predsednik Skupštine grada Beograda, između afričkih i balkanskih naroda. Bez dovoljno afirmisanog vokabulara kojim bi moglo adekvatno da se izrazi zajedništvo koje se uspostavlja između SFRJ i afričkih zemalja, tačka razumevanja nalazi se u tački ugnjetavanja i ujedno tački otpora ovih naroda. Međutim, jasno je da Balkan pod vlašću Otomanske imperije od 14. veka i kolonizacija brojnih oblasti Afrike u 18. i 19. veku nemaju, niti

mogu imati iste implikacije.[80] Međutim, ovaj argument, u svetlu novog *samostalnog* početka za jugoslovenske narode, i novog početka za afričke narode, ne uzbukava dalja poređenja ili ispitivanja: želja za saradnjom iskazana obostrano, i aktuelne političke relacije tokom šezdesetih godina dvadesetog veka, zadovoljavaju se na uspostavljenoj tački razumevanja. Nasuprot politizovanom nastanku Muzeja afričke umetnosti, bitno je obratiti pažnju i na njegove druge aspekte, poput njegovog preuzimanja uloge, kako Sretenović navodi, „kontaktne zone” sa umetnostima i kulturama Afrike. Ne treba, stoga, zanemariti kulturne specifičnosti za koje se otvorio prostor tadašnjeg društvenog i političkog delovanja.[81] U kontekstu Muzeja afričke umetnosti, specifičnosti doba u kojem je nastao nikada nisu u pravoj meri upisane u njegov rad, da bi danas mogle da se proceduralno prepoznaju. Ono što je, međutim, preostalo, jeste sećanje na jedno doba: MAU postaje mesto sećanja na doba svog nastanka, a procedure koje izostaju podjednako govore o njemu kao i one koje su prisutne.[82]

6.2 KOLEKCIJARSTVO KAO KOLONIJALNI DISKURS

6.2.1 Kolekcionarstvo posle II svetskog rata

Kako će se pokazati na primeru Muzeja afričke umetnosti, kolekcionarstvo afričkih umetnosti u periodu šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka u lokalnoj sredini (tadašnjoj SFRJ), njegove metodologije, kao i strategije muzejske reprezentacije u velikoj meri oslanjaju se upravo na zapadnjačke prakse i muzeje. Ove sličnosti ipak ne

bi trebalo da potpuno zasene specifičnosti koje su u reprezentaciju unesene upravo iz razloga nastanka kolekcija a zatim i specijalizovanog muzeja u okvirima ideologije tadašnje Jugoslavije. Kontakti između socijalističke Jugoslavije i afričkih zemalja, koji su u tom periodu uspostavljeni, doveli su do dinamizovanja putovanja jugoslovenskih stručnjaka, uglavnom iz oblasti tehničkih nauka i medicine[83] u Afriku, kao i do stvaranja kolekcija poput one Vede i Zdravka Pečara.[84] Putovanja Josipa Broza Tita, i dolasci stranih državnika i drugih predstavnika u SFRJ, rezultirala su zbirkom poklona iz koje je sačinjen jedan veliki deo postojeće kolekcije Muzeja istorije Jugoslavije. Buđenje interesovanja za kolekcioniranje, u različitom opsegu i na različitim nivoima poznavanja, predstavlja poseban mikro-fenomen perioda u Jugoslaviji o kojem je reč. Razumno je upitati se da li je kolekcioniranje u komunističkom i socijalističkom miljeu bilo u opasnosti da bude okarakterisano kao buržoaska aktivnost? Hipoteza Marka Freliha, kustosa Etnografskog muzeja u Ljubljani, da je Titova politika pružila osnovu za stvaranje kolekcija veoma je jasna i samorazumljiva, upravo zato što je politika nesvrstavanja uticala na intenziviranje međunarodnih veza, posebno sa zemljama koje će postati članice Pokreta nesvrstanih. Međutim, može se dodati da je Tito i ličnim primerom, otvaranjem Muzeja „25. maj”, koji mu je Grad Beograd poklonio za sedamdeseti rođendan (1962. godine), obezbedio legitimnost kolekcionarstva kao aktivnosti za dobrobit svih, čiji je cilj ne samo muzealizacija sakupljenih predmeta, već i kulturna medijacija. Kolekcioniranje i, u vezi sa time, formiranje muzeja iz osnovnih kolekcija koje su kao celine bile prihvaćene u okrilje institucija, nosilo je osoben zapadnjački pečat, koji se upravo ogledao u pomenutoj jednosmernosti tumačenja: tumačenja umetnosti *drugih* iz zapadnog epistemološkog okvira. Muzej afričke umetnosti, stoga, kako kao muzejska institucija – prema Mike Bal uvek neprijateljska prema „vanevropskom” stvaralaštvu – tako i kao produkt

kolekcioniranja, bio je kroz samo nastajanje kolekcije, izbore koji su načinjeni, i konačno, plasiranje celovitosti kroz segmente (zapadna Afrika – odakle su uglavnom predmeti u Muzeju afričke umetnosti – kao reprezent čitavog kontinenta, ili jedan predmet kao reprezent čitavog naroda i sl.), metodološki zapadnjački. Međutim, iako je kulturna klima stvorila uslove za nastanak kolekcija, jedna tako malo poznata oblast kao kolekcionarstvo afričkih umetnosti bila je prepuštena ličnim ukusima pojedinih kolekcionara, odnosno njihovom težnjom da iz dostupne literature saznaju više o tome. Iako je svako kolekcioniranje u velikoj meri uslovljeno ličnošću onoga ko kolekcionira, kada su afričke umetnosti sredinom i u drugoj polovini dvadesetog veka u pitanju, postoje veoma jasna pravila kolekcioniranja, određena tržištem koje predmetima daje (ili ne daje) vrednost. Upravo formiranje Zdravka Pečara i Vede Zagorac kao kolekcionara utemeljeno je u izvorima iz kolekcionarske literature tog vremena, i ono je doprinelo oblikovanju jednog (dela) diskursa MAU koji nastaje na osnovu njihove kolekcije.

Nepostojanje kolonijalne prošlosti Jugoslavije, bilo je i ostalo ono istorijsko mesto u kojem MAU locira svu svoju posebnost. Međutim, sam čin kolekcioniranja zbirke Pečarevih, formiranje muzeja, kao i njegov rad na reprezentaciji, zapravo se mogu tumačiti (bez obzira na Pečarevo aktivno učešće u alžirskoj revoluciji i borbi za nezavisnost, kao i diplomatskim aktivnostima kasnije u zemljama zapadne Afrike), kao kolonijalni diskurs preuzimanja stereotipnog zapadnjačkog identiteta koji se formira kroz uspostavljanje *drugosti* u vidu afričkog stvaralašta u muzeju, i šire posmatrano, slike Afrike u lokalnoj sredini.

Kolonijalan narativ preuzet je kroz modele kolekcioniranja i evaluacije, kao i kroz određene elemente reprezentacije kao što su[85]:

- etnička atribucija
- etnografske opšte legende

- petrifikovanje značenja unutar zamišljene primarne društvene zajednice
- atemporalnost kolekcije
- anonimnost autora
- reprezentovanje celog njegovim delom („*one style-one tribe*”)
- ignorisanje urbanih formi likovnog izražavanja
- statičnost postavke

Međutim, drugi, u javnom diskursu nominalno noseći narativ bio je anti-kolonijalan, iako njegova metodologija nije bila niti dosledna niti jasno definisana. Ovaj narativ može da se prepozna u sledećim elementima rada Muzeja, kao deo njegove anti-kolonijalne retorike (koja nije ujedno uvek i postkolonijalna u smislu savremenog viđenja postkolonijalne teorije):

- uvođenje savremenih stvaralaca
- atribuiranje dela
- uvođenje drugih materijala pored drveta
- animiranost postavke (film, muzika, ples – segmenti koji uvode druge aspekte u posmatranje „afričkog predmeta”)
- predavanja i konferencije (uvođenje teorijskog diskursa).

6.2.2 Širi okvir značenja kolekcioniranja

Kao što je rečeno, postoji i izvestan broj privatnih kolekcija čiji nastanak mahom vremenski korespondira sa vremenom kolekcioniranja zbirki o kojima je ovde reč, i koje su nastale kao rezultat boravka samih kolekcionara u zemljama porekla predmeta. Sretenović prvi zapravo

pravi konekciju između Josipa Broza Tita i Zdravka Pečara, dvojice, uslovno rečeno, kolekcionara, omogućavajući da se u njima prepoznaju skoro svi navedeni stereotipovi. Iako Tito nije kolekcionar u pravom smislu reči, o čemu u svom doktorskom radu piše i Nenad Radić, posmatrajući Brozovu predsedničku kolekciju kao sliku moći, čime se ona povezuje sa idejom o *wunderkammer*-u, uticaj obe kolekcije (Titove i Pečareve) na lokalnu sredinu nije zanemarljiv. Vremenska podudarnost kolekcija pruža brojne mogućnosti za komparaciju ne samo konkretnih predmeta, već i za rekonstrukciju određenih društveno-istorijskih okolnosti koje su uslovile samo kolekcioniranje. Titova putovanja su svakako igrala ulogu u razvoju kolekcionarstva na tlu SFR Jugoslavije. Pod „kišobranom” politike nesvrstavanja, kako i M. Freljih napominje „...jugoslovenska preduzeća su imala privilegovan položaj na afričkom tržištu.”[86] Otvaranjem novih tržišta, i postavljanjem Jugoslovena na bitne pozicije u inostranstvu, u Africi, kao i ličnim primerom sakupljanja (ne kažem kolekcioniranja, jer je Titovo kolekcioniranje diskutabilno[87]), Titova spoljna politika, ali i lični primer, stvaraju pogodne uslove za procvat kolekcionarstva, koje se sprovelo na veoma različitim nivoima, zavisno od obrazovanja, upućenosti i ukusa pojedinaca.

Pored toga što Tita možemo da posmatramo kao činioca u oblasti povećanog interesovanja za kolekcioniranje uopšte, Zdravka Pečara sigurno možemo da posmatramo kao paradigmatičnog kolekcionara afričkih umetnosti tog doba u lokalnoj sredini. Drago Muvrin, kolekcionar iz Hrvatske (koji je svoju kolekciju afričkih umetnosti poklonio Etnografskom muzeju i gradu Zagrebu), u svojim sećanjima navodi da je prva kolekcija afričke umetnosti u posleratnoj Jugoslaviji bila Pečareva, i kaže: „O prvom kolekcionaru pročitao sam u šezdesetim godinama prošlog stoljeća, jugoslavenski ambasador u Africi, Zdravko Pečar, ne zna što uraditi sa sanducima afričke zbirke u Zagrebu. To je bilo upozorenje o uzaludnosti bilo kakvoga sakupljanja. Tada još nisam

znao da će se s tom zbirkom u Beogradu otvoriti Muzej afričke umjetnosti.”[88] Iako je kolekcioniranje afričke zibrke MAU zajednički projekat Vede Zagorac i Zdravka Pečara, neretko je, baš kao što primećujemo u navedenom pasusu, samo Pečar naveden kao nosilac kolekcije. Međutim, Vedin uticaj, pored samog kolekcioniranja, ističe i sam Pečar, navodeći da su sistematičnost kolekcioniranja, koja se uspostavila kada i plan za osnivanje Muzeja, zapravo Vedina ideja. Sinteza Pečareve kolekcionarske „strasti” i Vedine temeljnosti i sistematičnosti, mogli bismo iz ovoga pretpostaviti, u osnovi su iniciranja projekta MAU. Pored Muvrina, postojali su i drugi kolekcionari tog vremena, čije se zbirke mogu – veoma precizno, čak – uporediti sa Pečarevom.[89] Stoga, ekskluzivnost koja se neretko pridaje samom MAU u okviru sopstvenog diskursa, u smislu jedinstvenosti materijala u našoj regiji, nije sasvim opravdana, iako ga pozicija jedinog muzeja posvećenog isključivo afričkim umetnostima u regionu svakako izdvaja prema specijalizaciji polja proučavanja i delovanja.

U tom smislu, Muzej afričke umetnosti, sa svojom inicijalnom zbirkom i na samom početku svog rada postavljenim principima, ne samo kao kolekcija, već pre svega kao kulturni projekat, prevazilazi opseg uobičajenog kolekcioniranja, i zaista Vedu Zagorac i Zdravka Pečara postavlja u uloge ne više samo kolekcionara, već i kulturnih medijatora. Muzej afričke umetnosti trebalo je da postavi vizuelnu i kulturnu osnovu za političke kontakte, u onom periodu kada postaje bitno pokazati bliskost između Jugoslavije i zemalja Afrike i na ovaj način. Njegova misija je u službi spoljne politike, ali je on u isto vreme, kao ukupnost, svojevrsni statusni simbol, ne samo za Pečara (iako je njegova veza sa Muzejom u tom smislu najočiglednija), već i za širu zajednicu (grad Beograd i Jugoslaviju), koja, kroz postojanje Muzeja, posvojava geografski udaljene kulture prema obrascima koji su već pre toga strukturirani na Zapadu, time posvojavajući određena (željena) svojstva upravo zapadnjačkog društva.

6.3 INICIJALNO STVARANJE VREDNOSTI U ODNOSU PREMA ANTI-KOLONIJALNOM DISKURSU

Mada je Muzej afričke umetnosti trideset i prva muzeološka institucija u Beogradu, on je istovremeno prvi muzej u našem glavnom gradu posvećen umetničkom stvaralaštvu naroda afričkog kontinenta. Već samim tim, njegovo otvaranje predstavlja za naš grad ne samo krupan kulturni događaj nego ima i širi društveni i politički značaj.

Razume se, sličnih i to mnogo većih i mnogo bogatijih zbirki ima u svetu, ali mahom u metropolama bivših kolonijalnih sila. Svi ti muzeji su najčešće nastajali kao rezultat imperijalnih osvajanja. Međutim, naš beogradski Muzej afričke umetnosti stvorilo je prijateljstvo, iskrena ljubav prema narodima ovog sveta i oduševljenje za snagu njihovog umetničkog izraza. Ovaj muzej biće simbol vremena u kome je pokret nesvrstavanja stvorio novi duh u političkim odnosima među narodima i novi odnos u vrednovanju umetničkih dometa narodnog stvaralaštva.

Muzej afričke umetnosti nije zbirka primitivnog stvaralaštva nama nepoznatih naroda sa „crnog kontinenta”, za koje postoji interes u razvijenom svetu, pre svega zbog njegove „animalnosti” – kako se to ponekad ističe u umetničkim knjigama evropskog kontinenta. Naš muzej je prezentacija izuzetno vrednog umetničkog dela afričkih naroda, vekovima ugnjetavanih i nasilno sprečavanih u svom društveno-ekonomskom i kulturnom razvoju.

Živorad Kovačević, predsednik Skupštine grada Beograda,
Otvaranje Muzeja afričke umetnosti – značajan kulturni i politički događaj,

Katalog povodom otvaranja MAU, 1977, Uvodni tekst

...MAU kao kontaktna zona upoznavanja srpske sa afričkim kulturama, stoji podjednako u kontinuitetu i diskontinuitetu sa epistemom kulture imperijalizma i njenim modernističkim ekstrakcijama...

Sretenović, D, *Crno telo, bele maske*, MAU, Beograd, 2004, str. 6.

6.3.1 Dualnost muzejskog diskursa

Rad Muzeja afričke umetnosti u Beogradu, u rasponu od 1977. godine, dakle od njegovog osnivanja, do danas, mogao bi da se posmatra i kao niz *reprezentacija reprezentacija, ili reprezentovanih reprezentacija*. Jasno je da ovakav opis Muzej predstavlja, u izvesnom smislu, kao meta-muzej, o čemu je već bilo reči, dakle instituciju koja se bavi reprezentacijom, i istovremeno reprezentuje samu sebe. Takođe je jasno da svaki muzej već jeste meta-muzej, uvek zapravo predstavljajući samog sebe. Zašto je, onda, u pogledu Muzeja afričke umetnosti, to bitno naglasiti, i na koje sve načine ovaj muzej figurira kao meta-muzej?

Povezanost glavnih aktera kolekcioniranja, Vede Zagorac i Zdravka Pečara, sa borbom za nezavisnost zemalja Afrike, kroz političke konekcije i neposredno učešće, bitno ih definiše, time utičući i na projekat kolekcioniranja. Ukoliko kolekcioniranje posmatramo kao imperijalni čin posvajavanja sveta, kako se onda razume kolekcioniranje u jednoj komunističkoj zemlji, koja pripada Pokretu nesvrstanih, koja uzima učešće, kroz svoje delegate poput Zdravka Pečara, i u samim borbama za nezavisnost? Šta se, dakle, dešava sa slikom sveta u Muzeju afričke umetnosti? Kako je svet predstavljen i posvojen kroz muzej osnovan u jednom anti-imperijalističkom miljeu?

Muzejska osnovna retorika bazira se upravo na nepostojanju kolonijalne prošlosti Jugoslavije, čime se posebnost ovog Muzeja locira ne u sadašnjost, već u istoriju. Već je sam argument za posebnost MAU po sebi imperijalistički, jer je pitanje prošlosti i imanja/nemanja istorije u osnovi uspostavljanja hegemonije. Međutim, nije nepostojanje kolonijalne prošlosti trebalo da dâ posebnost ovom muzeju. Insistiranje na nepostojanju kolonijalne prošlosti, prema mom viđenju, trebalo je da *opravda* sam čin kolekcioniranja, koji je percipiran kao kolonijalistički, i da mu se odredi drugačija konotacija. Postojala su dva modela koje je Muzej afričke umetnosti težio da spoji u svojoj reprezentaciji. Jedan je model *muzeja kao takvog*, a time muzeja kao autoriteta, zapadnjačke institucije koja prikuplja, obrađuje i predstavlja kulturna dobra. Iako je zapadnjački muzej sa svojim predmetnim sadržajem bio shvatan kao produkt kolonijalne „pljačke”, prihvatanje ovog modela trebalo je da u MAU uspostavi **kontinuitet** sa zapadnjačkim reprezentacijama, čime bi se dobila validacija samog muzeja i njegovog prikupljenog materijala. Ovaj model u velikoj meri preuzima stereotipne kategorizacije prema etničkoj provenijenciji, mit o anonimnom afričkom umetniku, isključivo tretiranje predmeta kao kanonskih, u skladu sa jedno-pleme-jedan-stil (ili jedan tipski predmet) Fagovom konstrukcijom autentičnosti afričkog predmeta, i dr. Drugi je model muzeja afričkih umetnosti kao *afričkog kulturnog centra*, u kojem bi bilo moguće stvoriti dinamičnu razmenu sa akterima iz afričkih zemalja, gostujućim umetnicima, kustosima, teoretičarima. U tom smislu, Muzej je trebalo da stvori apartan pristup temi afričkih umetnosti, i da uspostavi blisku saradnju sa stručnjacima iz Afrike, koji bi imali učešća u kreiranju njegovih programa. U iniciranju ovog drugog modela, pored Pečarevih, imala je učešća i prva direktorka Muzeja, Jelena Arandelović Lazić.

U tom smislu, MAU je, iako je bio istovremeno meta-muzej kolonijalističkog diskursa, bio i prethodnik savremenih centara koji

sprovode kulturnu medijaciju kroz umetnosti, kombinujući muzejsku delatnost sa širim teorijskim poljem proučavanja, u ovom slučaju, afričkih umetnosti. Stoga, u ovoj praksi za čijim se uspostavljanjem težilo, Muzej afričke umetnosti je, ako ne u diskontinuitetu, onda u dijahroniji u odnosu na, recimo, muzeje sa već prethodno uspostavljenim sistemima reprezentacije. Utoliko ovaj muzej, u odnosu na muzeje „sa istorijom”, u trenutku svog osnivanja ima veliku prednost u kreiranju svog specifičnog diskursa. Međutim, kako će se pokazati, određene društvene okolnosti bitno će determinisati u narednih trideset sedam godina koji je od navedenih modela u kom trenutku poželjan: dok se faze preovlađujućeg eksperimentisanja i autorefleksije kroz postavke povezuju sa periodima društvene stabilnosti ili preporoda, u periodu društvene krize muzej se opredeljuje za klasičniji diskurs, povezan pre svega sa modelom imperijalnog muzeja i sa kolonijalnom retorikom. Međutim, uopšteno posmatrano, materijalnost muzejskog iskustva – prostora, predmeta, rasporeda, već postojećih legendi – i danas preovlađuje svojom statičnošću, usled nemogućnosti razvijanja novih pristupa i implementacije teorijskog saznanja.

Muzej afričke umetnosti se tokom više od tri i po decenije postojanja nije izmenio u vizuelnom smislu, osim što je, razume se, podlegao neizbežnom propadanju materijala od kojih je načinjen.[90] Raskol između materijalnosti muzeja odnosno klasičnog muzejskog prostora, sa jedne strane, i novih viđenja muzeja kroz rad savremenih umetnika i kustosa, sa druge strane, upravo je stvorio i najbolju priliku da se muzej konsoliduje kao meta-muzej koji ne samo da pruža komentar na samog sebe, već i na sve druge reprezentacije na koje se oslanjao u svom radu. Naime, prostor ovog Muzeja, u osnovi očuvan unutar dizajnerskih parametara postavljenih u vreme njegovog osnivanja, daje veoma sugestivnu vizuelnu podlogu za različite diskurse koji se mogu razvijati u njemu. Dva primera su kustoska intervencija Dejana Sretenovića

(2004.g.) i umetnički rad Zorana Naskovskog (2005.g.). Sama kolekcija Vede Zagorac i Zdravka Pečara, njena celovitost kao projekta dvoje ljudi, koji su svojim ukusom, obrazovanjem i konačnim izborom uticali na njen nastanak, podjednako može ponuditi osnovu za veliki broj interpretacija. Primer instalacije Bartelemija Togoja, nazvane „Omaž Zdravku Pečaru” (2006.g.), naglašava sam čin kolekcioniranja, u Togoovom radu predstavljen kroz tranzit i akumulaciju. Pitanje bitnosti ovog muzeja, kako se sve više pokazuje, zapravo je isključivo pitanje konteksta i reprezentacije.

6.3.2 Stvaranje vrednosti

Analizom pisanja Zdravka Pečara, kroz dostupnu literaturu, pre svega kataloge, ali i njegovu knjigu „Afrička kretanja”, otkriva se odnos Pečarevih prema kolekcioniranom materijalu, koji pokazuje njihove pretenzije prema stvaranju svetski relevantne kolekcije. Na osnovu nekoliko mišljenja stručnjaka, međutim, datih uglavnom pregledom kataloških reprodukcija MAU, mnogi predmeti u sastavu kolekcije Pečar nisu autentični prema pretpostavljenim, do sada već više puta komentarisanim, kriterijumima. Tačnije, oni su „*faux*”, lažni. To zapravo znači da većina predmeta nije bitno starija od vremena njihove kupovine, da uglavnom nisu nastali iz potreba lokalne zajednice, već da su načinjeni za prodaju. Knjige prema kojima su kolekcionirani ujedno su – u bukvalnom ili u prenosnom smislu – i knjige prema kojima su nastali. Međutim, šta to zapravo znači, u širim okvirima proučavanja afričkih umetnosti, a potom i u okvirima samog Muzeja i naše sredine, i kako je – ukoliko za trenutak ostavimo po strani same kolekcionare sa njihovim

uvek emotivno angažovanim odnosnom spram materijala – inicijalno interpretirana kolekcija MAU?

U katalogu „Muzej afričke umetnosti, zbirka Vede i dr Zdravka Pečara”, načinjenom za otvaranje Muzeja, Zdravko Pečar opisuje jedan događaj iz Gvineje, koji u sebi sadrži različite kulturne, političke i druge reference koje prevazilaze anegdotski ton pripovedanja. Navedeni pasus je, kao nekakav reper vrednosti zbirke, očigledno sa namerom stavljen u tekst. U njemu Pečar kaže: „Na moje veliko razočaranje, nekoliko dana potom gvinejske vlasti zaplenile su moj tam-tam, kao i „nimbu”[91] iz plemena Baga, i jednu veliku masku. Slučaj je hteo da u povratku iz Pariza na mesto direktora Muzeja Gvineje, Žan Sire Kanal (Jean Suret Canale), Francuz levičar, afrikanista i prijatelj Gvineje, primeti moje akvizicije na aerodromu, momenat pred njihovo ukrcavanje za Tunis, i naredi njihovu zaplenu. Prema njemu, njihov muzej nije posedovao slične primerke, te su stoga one predstavljale deo nacionalnog nasleđa Gvineje. Trebalo je da se Rober Lambot (Robert Lambotte), novinar u *L’Humanité*-u, moj dugogodišnji prijatelj iz vremena avantura u Alžiru i Severnoj Africi, umeša kako bi se našlo rešenje. On je zapravo dobro poznavao Seku Turea (Ahmed Sékou Touré), i nakon Lambotove intervencije, šef države Gvineje me je pozvao da razrešimo problem. Budući da sam bio prvi Jugosloven sa kojim se dve godine pre toga upoznao, kada sam stigao u Konakri tokom jednog proputovanja po Africi, Seku Ture me je samo upitao da li imam nameru da sačuvam predmete za sebe ili da ih prodam.”[92]

Ovaj pasus sugeriše nekoliko značajnih činjenica, koje bi trebalo da nam stvore sliku o načinima na koje je zbirka začeta, i koje treba da konstruišu vrednost eksponata. Prva je svakako Pečareva reputacija u Gvineji (odnosno u Africi *en general*). Saznajemo da je bio *persona grata*, čak i u najvišim političkim krugovima, što upućuje odmah na mogućnost da je imao pristup tamo gde drugi, manje povlašćenog statusa, nisu. Sledeći važan zaključak na koji pasus treba da navede čitaoca, kroz

prepričavanje naizgled neprijatne situacije na aerodromu, jeste mišljenje francuskog muzejskog eksperta, koji je u nekim od predmeta zbirke prepoznao predmete od nacionalnog značaja. Ovakva konstatacija, doduše prepričana, zapravo je jedina zabeležena inicijalna evaluacija predmeta, pre nego što su i dospeli u muzej. Neprijatnost, koja sugerise i pojačava autentičnost same situacije, kao i poimence navedeni akteri su osnova za građenje verodostojnosti ove priče; međutim, one nam u isto vreme prenose Pečarev entuzijazam, i pokazuju da se nije libio raznih, kako ih i sam naziva u nekim svojim tekstovima „peripetija”, kako bi predmete doneo u Jugoslaviju. Već tu Pečara treba da prepoznamo kao čoveka sa misijom, koji je potpuno predan kolekcioniranju, i odlučan u širenju znanja o afričkim umetnostima i kulturama. Navedeno *en passant*, u jednom kratkom pasusu, sve ovo konstruiše određenu priču oko same kolekcije. Ona ima vrednost na koju se posredno ukazuje; ona nije proizvod kolonijalne „pljačke”; u njenom kreiranju čak imaju udela (takođe posredno) i najviši afrički državnici. Naposletku, pasus potvrđuje da je Pečar bio pravi kolekcionar, voljan da ide do najviših instanci kako bi realizovao svoj naum.

U vezi sa prethodno pomenutim konstruisanjem predstave o zbirci, koje je tesno povezano sa samom Pečarevom ličnošću, interesantno je navesti još jedan pasus, ovog puta iz Velikog kataloga, odnosno monografije Muzeja afričke umetnosti, načinjenog povodom 9. konferencije Pokreta nesvrstanih koja je održana u Beogradu, 1989. godine (4-7. septembar). Iz njega se, povrh svih pomenutih stereotipova koji se javljaju u prethodno navedenom tekstu, gradi još jedna slika, o samom Pečaru kao istinskom ljubitelju Afrike. Međutim, sklonost prema određenom polju interesovanja ne isključuje brojne predrasude. Sam Pečar se, što se kasnije očigledno reflektovalo u samom Muzeju afričke umetnosti u Beogradu, stalno kolebao između duboko emotivnog odnosa prema Africi, i svojevrsnog evropocentrizma kojem ne može da umakne.

On, dakle, kaže: „Uvek opredeljen za otvoren, jasan, pomalo beskompromisan i bez zadnjih misli, razgovor, sa afričkim prijateljima dobro sam se razumevao. Sada da kažem nešto i o širem poreklu stotina ovih predmeta koje smo Veda i ja dvadeset i više godina tako strpljivo i zdušno prikupljali, bilo zajednički bilo pojedinačno. Svaki od njih je prošao kroz naše ruke i posle velikih diskusija sa vlasnikom ili malijskim prodavcem-đulom konačno dospeo i do glavnog grada Jugoslavije – Beograda. A Beograd je za Titovog života našao u Africi najpouzdanije i najbrojnije prijatelje i partnere u pokretu nesvrstanih i zato je sa zadovoljstvom pohranio ove lepe predmete, od kojih bi mnogi propali da su ostali na vlažnom tlu svog porekla. I još nešto želim da naglasim. Svi predmeti naše zbirke izišli su iz Afrike sa dozvolama i pismenim odobrenjima nezavisnih vlada u nezavisnim državama. Verovatno zato naš muzej i ima u Africi status „najpovlašćenijeg prijatelja”, sa svim atributima privilegija koje uz to idu. Za sve to iskazujem veliku zahvalnost svim šefovima država, kako živim tako i onima kojih nema više među nama, kod kojih sam bio u svojstvu jugoslovenskog ambasadora. Svi su me oni bez izuzetka, baš kao i regionalni i lokalni šefovi, poglavice, pastiri, lovci i žene, godinama pomno posmatrali i na svoj način izučavali, ne želeći da olako i prebrzo poklone svoje poverenje, na primer, čoveku koji neće u podne užarenog dana, negde u savani, da popije vodu iz zajedničkog seoskog kalabasa već iz svog termososa, ili da uzme zajedničku hranu ponuđenu u emajliranom lavoru. Dobijeno poverenje teško će moći neko da pomuti.”[93]

Iz ovog teksta saznajemo ne samo da je Pečar imao odobrenje za sve predmete koji su se našli u kolekciji, već i da ih je kolekcioniranjem i donošenjem u SFRJ zapravo spasao sudbine propadanja u vlažnoj klimi Afrike. Ovaj poslednji argument je, najverovatnije, pozajmljen iz nekih drugih publikacija muzeja sličnog usmerenja, jer je pitanje očuvanja predmeta jedna od najčešćih apologetskih tvrdnji[94], kada se preispituju motivi kolekcioniranja predmeta iz geografski udaljenih kultura.

Personifikacija muzeja, kao „povlašćenog prijatelja” koji u Pečarevom tekstu prerasta u međunarodni simbol jednakosti (svih ljudi, od pastira do šefova država), nije slučajna. Njihov projekat kolekcioniranja korespondirao je, kako je već prethodno pomenuto, sa kulturnom klimom u Jugoslaviji, te se Pečareva retorika skoro u potpunosti poklapa sa dominantnom političkom retorikom socijalizma. Politički utopizam[95] i kolekcionarstvo, kako se čini u njihovom slučaju, podstiču se uzajamno.

U knjizi „Afrička kretanja”, Pečar se bavi raznorodnim pitanjima, u pokušaju da svoja iskustva kao političara, novinara, socijaliste, i na kraju i zaljubljenika u „afričku umetnost”, bez izuzetka prenese (pre svega jugoslovenskom) čitaocu. U prvom poglavlju knjige, Pečar sa podjednako mnogo podataka ali i utisaka (dakle, i vema živo, udubljujući se u problematiku afričkog udruživanja u pokrete koji podržavaju nezavisnost afričkih država) dočarava neke od prvih skupova poput Konferencije nezavisnih afričkih država, Sveafričke konferencije naroda, Komiteta afro-azijske solidarnosti i dr. Međutim, u delu koji nosi podnaslov „Osobine i običaji”, i koji započinje jednim izvodom iz afričkog lista „Afrik aksion”, gde je početkom 1961. godine Leopold Sedar Sengor dao izjavu, kao Predsednik Republike Senegala, Pečar ponavlja neka od uvreženih zapadnjačkih mišljenja, i njegov, u suštini potpuno afirmativan stav spram afričkih umetnosti, i čije primere sa svojom tadašnjom suprugom Vedom Zagorac kolekcionira, zapravo se može ogoliti do te mere, da se pokaže čak i kao veoma opterećen evropocentrizmom. Kao i tekstovi, i sam Muzej ne dočarava dovoljno sve one segmente koje je Pečar itekako dobro razumevao u kontekstu Afrike, borbe za nezavisnost, udruživanja između afričkih zemalja u cilju međusobne podrške tokom procesa kroz koje su sve mahom prolazile.

6.3.3 Odnos prema afričkim zemljama i njihovim kulturama

Iako Muzej afričke umetnosti svojim nazivom teži da obuhvati „afričku umetnost”, što pretpostavlja reprezentaciju svih aspekata afričkih umetnosti, njegova Stalna postavka zapravo je utemeljena u etnografskom načinu predstavljanja etnički atribuiranih predmeta u jednom relativno statičnom modusu, ograničenom skoro isključivo na zapadni deo afričkog kontinenta. Kao što je već bilo pomenuto, spoljna politika tog vremena ide na ruku potencijalnim kolekcionarima. Ukoliko pogledamo preglede koji prate Titova putovanja po zemljama Afrike tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, uvidamo da se broj Jugoslovena u ovim zemljama veoma povećava sa razvojem ekonomskih odnosa u okviru Pokreta nesvrstanih. Dejan Sretenović primećuje svojevrsnu dvojnost jugoslovenskog pristupa afričkim zemljama, kao onima uz koje ali i prema kojima se formira identitetska razlika (sa njima prema Blokovima, prema/nasuprot njima na istim onim osnovama stvaranja identiteta u odnosu prema *drugosti*).[96] Povezanost diskursa Muzeja sa ideologijom nesvrstavanja, međutim, neprepoznatljiva je kroz samu muzejsku reprezentaciju Stalne postavke. Ona može da se locira u pratećim programima – tematskim izložbama, predavanjima, i vidovima muzejske animacije, kakvi su postojali na počecima muzeja, ali diskurs nesvrstanosti nije proceduralno inkorporiran u rad muzeja. Međutim, ono što je značajno istaći jeste da je retorika iz vremena osnivanja Muzeja obeležila MAU kao mesto sećanja. Stoga će njena simbolička i ideološka prisutnost postati posebno bitne za buduće reprezentacije afričkih umetnosti u Muzeju, pre svega savremenih kustosa, teoretičara i umetnika.

VII PERPETUIRANJE IDEOLOGIJA I NJIHOVO (RAZ)OTKRIVANJE

7.1 MUZEJ KAO IDEOLOŠKI MEDIJ *PER SE*

Kako je već prethodno rečeno, muzej se formira na određenim ideologijama, i interpelirajući, formirajući, učvršćujući određene identitete, perpetuirajući same ideologije. Govora je bilo pre svega o etnografskim muzejima, ili o muzejima prirodne i društvene istorije (tip kakav je pre svega prisutan u Americi), dakle o muzejima koji imaju bilo težnju da predstave svet, kroz prirodu ili kulturu, ili teže da predstave „udaljene” kulture poput afričkih kultura i umetnosti. Međutim, iako pretendovanje muzeja na prirodnost, datost, istinu, u velikoj meri opstaje i danas, muzej takođe odražava i promene koje nastaju u saznoj paradigmi. Naime, načini na koje saznajemo o svetu odražavaju se na muzej, u kojem se promene ispoljavaju kroz različite strategije reprezentacije. Iako to može da znači inkorporiranje ovih novih načina percepcije i saznanja u rad muzeja, isto tako može da predstavlja i njihovu kritiku, ili, pak, kritiku nekih prethodnih sazajnih sistema.

U tom smislu, savremene intervencije u/na postojećim prostorima i porecima muzeja mogu da se uspostave kao problematizacija same muzejske reprezentacije, i da, na osnovi kakvu prostor muzeja predstavlja, dovedu do stvaranja novih značenja, odnosno do destabilizacije „datosti” prethodnih. Neminovno je, pritom, ukoliko pretpostavimo da je svaki muzej sačinjen oko određene paradigme koja se proteže daleko izvan prostora muzeja, da će referentnost svake intervencije u prostoru i u porecima muzeja biti veoma široka. Međutim, takođe je neminovno da će svaka intervencija pokrenuti i auto-

referentnost i time samorefleksivnost muzeja, nadovezujući se ne samo na postojeću postavku, već i na sve prethodne modele reprezentacije na čijim osnovama je muzej i nastao. Međutim, pre nego što se osvrnem na savremene umetničke i kustoske intervencije u i na prostoru muzeja – u ovom slučaju Muzeja afričke umetnosti u Beogradu – pokušaću da predočim položaj savremene afričke umetnosti u muzeju *en general*, u poslednjih dvadesetak godina, i etape u problematizovanju mesta za savremene afričke umetnike kroz problematizovanje prostora za njihovo predstavljanje publici.

7.2 SAVREMENA AFRIČKA UMETNOST KAO POSTKOLONIJALANA

7.2.1 Gde afrička umetnost nastaje?

Da li je jedan predmet umetnički ili zanatski pitanje je koje proizilazi iz zapadnjačke podele umetnosti, a koje direktno – u kontekstu afričkog predmeta – ima veze sa njegovim projektovanjem u polje visoke umetnosti, ili ostankom u „prosečnom” okruženju upotrebnih svakodnevnih predmeta. Iz ovoga proizilazi da zapravo ova dilema i ne treba da nas posebno brine, zato što je reč – ponovo – o konstrukciji, ali problem u muzejima često nastaje usled nemogućnosti da se predmeti *svrstaju*. Međutim, sve se ovo odnosi na afričke predmete koji su načinjeni izvan akademskih umetničkih krugova. Kada je savremena umetnost u pitanju, o čemu će u nastavku biti reči, problemi svrstavanja daleko su više povezani sa težnjama ka etničkom svrstavanju samih

umetnika, koji nastaju usled neprestanog naglašavanja njihovih etničkih identiteta, i nametanja veza između savremenog rada i predstava o afričkom predmetu kao „tribalnom”, o čemu je bilo reči. U ovom segmentu rada značajno je skrenuti pažnju i na deteritorijalizaciju afričkih savremenih umetnosti, posmatrano u svetlu danas priznatih umetnika (poreklom) iz Afrike, koji su uglavnom stacionirani na Zapadu.

[97] Silvester Ogbeči (Ogbechie), profesor na Univerzitetu Kalifornija[98], uputio je kritiku na račun rada Okvuija Envezora koji je, po njegovom mišljenju, proizveo uzan i repetitivan izbor afričkih savremenih umetnika koji dosledno predstavlja kroz sve svoje izložbe i teorijske radove, a koje danas prepoznajemo kao najbitnije predstavnike afričkih savremenih umetnosti.[99] Između ostalog, brojni umetnici koje on promovise stvaraju van Afrike. Međutim, deteritorijalizacija se ne odnosi samo na afričke umetnike koji stvaraju na (teritorijalnom) Zapadu, deteritorijalizacija je prisutna i pri definisanju Zapada, koji više ne može biti poistovećen isključivo sa svojim teritorijalnim pandanom (Zapadna Evropa i Severna Amerika). U tom pogledu, postaje irelevantno „gde određeni umetnik stvara”, jer on može stvarati na Zapadu čak iako teritorijalno nije na Zapadu, i obrnuto. Ono što je bitno jeste iz kojeg društvenog, kulturnog, ideološkog okvira neko nastupa. Pitanja sagledavanja savremenih afričkih umetnosti bitna su u ovom radu ne samo iz razloga gostovanja nekih od ovih umetnika u MAU, već pre svega zbog daljih implikacija inicijalnih muzejskih diskursa na reprezentaciju afričkih umetnosti, a zatim i na reprezentaciju samih *afričkih umetnika*.

7.2.2 Ko su savremeni afrički umetnici?

Međutim, ovo pitanje – šta danas nazivamo savremenom afričkom umetnošću, i ko su umetnici koji je stvaraju – još uvek podstiče mnoge debate. Svakodnevnica koja utiče na stvaralaštvo u velikoj meri, obuhvata upravo ideološki okvir u kojem se pojedinac formira i radi. I u tom smislu, razlika između svakodnevnica nije toliko izražena geografskim, koliko kulturnim odrednicama. Međutim, Kasfir (Kasfir, 1999) govori o jednom daleko većem problemu: o problemu koji se odnosi na oblikovanje umetničkog stvaralaštva usled dominacije određene ideologije na najvišim (u ekonomskom smislu) stupnjevima tržišta, gde onaj ko je bliži Centru brže dolazi u dodir sa (tržišnim) zahtevima koji se postavljaju pred njega/nju. Stoga, iako u ovom radu to nije tema, bitno je barem primetiti da je stvaranje „autentične” afričke umetnosti kroz tržište tokom prve polovine dvadesetog veka, zapravo nastavljeno stvaranjem „autentičnih” afričkih stvaralaca krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka. Ovo je bitno pomenuti u ovom radu, kako je već istaknuto, upravo zato što delovanje jednog afričkog umetnika na afričkom materijalu u muzeju, za šta je odličan primer rad Bartelemija Togoja u MAU, o kojem će biti reči u nastavku, postaje polje višestrukih tumačenja, gde se više ne tumače samo predmeti, već i sam umetnik.

Koliko je ispravno nazvati nešto danas savremenom afričkom umetnošću, zavisi uglavnom od izjašnjavanja samih umetnika: da li žele, ili, pak, ne žele da budu svrstani na ovaj način. U prikazu koji prati izložbu *Looking both ways* [100], kustoskinja Lori En Farel (Laurie Ann Farrell) objašnjava nepristajanje određenih umetnika da njihova dela budu izložena na izložbi *afričke* umetnosti: oni se klone daljih nomenklatura koje njihovom radu dodaju još jedan, bilo koji prefiks, koji

ih udaljava od individualnosti ispoljene kroz njihov rad, a približava nekakvom kolektivizmu. To je svakako posledica negativnih iskustava koja su umetnici *ne-evropskog* porekla do sada imali u kontaktu sa zapadnjačkim sistemom valorizacije, etiketiranja, interpretacije kroz galerijske i muzejske postavke.

7.2.3 Tržište i identiteti

Zapadnjačka mreža kolekcionara, galerista, kustosa, u čijim konstrukcijama se čitava ova priča odvija, je, besumnje, velikim delom upravo i zaslužna za (re)valorizaciju i, posredno, vitalizaciju savremene afričke umetničke scene. Zapravo, o čemu je ranije već bilo govora, svet umetnosti[101] je zaslužan (ili odgovoran) za njeno kreiranje. Tržište Zapada u poslednjih dvadesetak godina itekako je podsticalo ili, pak, odbacivalo određene umetničke pojave. Prisustvo „etničkih” elemenata u umetnosti stvaralaca koji slove za afričke, dugo se posmatralo kao preduslov za predstavljanje njihovog rada kao *afričkog*. Skoro svaki tekst o jednom od najbitnijih umetnika danas, poreklom iz Afrike, Jinka Šonibareu (Yinka Shonibare) uzima u obzir njegov „bikulturni” *background*, s obzirom na to da je on rođen u Londonu, sa četiri godine sa roditeljima otišao u Lagos, Nigeriju, odakle se sa sedamnaest godina vratio u Veliku Britaniju. Neretko će kustos, obrazlažući nastanak dela podvući da iz „svoje” sredine (koja je uvek ta *drugost*, ono što nismo *mi*) umetnik crpe onu umetničku srž, sadržaj koji će pretopiti u svoj rad, a iz „svoje druge” sredine, često neskriveno evropocentričnog okruženja, on dobija formu koju zatim daje svom delu. Kada je reč o tradicionalnoj ili klasičnoj afričkoj umetnosti, svaka zapadnjačka praksa izlaganja bila je doskora povezana sa duboko usađenim, nasleđenim mišljenjem o

anonimnom afričkom umetniku, kao jednim od onih mitova koji se veoma teško prevazilaze, budući da su prečesto navodeni.[102] U nekom smislu deluje i logično, da je posledica dugogodišnjeg mita o anonimnosti upravo delimično prenošenje tog mita na savremeno stvaralaštvo. Od savremenog afričkog umetnika, gdegod on bio, evropocentrični pogled očekuje da dokazuje svoj(e) identitet(e). S obzirom na to da je jedino što Zapad (u najširem smislu) poznaje od ranije „primitivan” ili „anoniman”, dakle eufemistički rečeno „primaran” ili „izbrisan”, od svakog afričkog umetnika danas se očekuje ne samo da se bori za svoj identitet, već da ga kroz svako svoje delo ispočetka konstruiše.

7.2.4 Atemporalnost „afričkih” postavki

Za savremenu afričku umetnost, tek je pre dvadesetak godina u teorijskom smislu (Enwezor, Oguiibe, 1999) načinjen prostor koji je omogućio da se postave pitanja kojima se bavimo danas, a koja se, još uvek, i pre svega, tiču njenog determinisanja i položaja unutar savremene umetničke scene uopšte. U kontekstu ovog rada, pisanje Envezora i Ogibea posebno je bitno iz sledećeg razloga: sasvim doskora, postojala je tendencija da se umetnosti Afrike posmatraju u jednoj ravni, bez jasne hronologije (ne u evolutivnom već čisto u faktografskom smislu), a uz to, kao što je već pomenuto, i bez umetničke atribucije. Redovno su na izložbama predstavljani predmeti koje, hronološki gledano, dele vekovi: to je i dalje slučaj, na primer, u Luvru, (Paviljon de Sesion), gde je 2000. godine otvorena postavka (prvi put u istoriji Luvra) na kojoj su bile prikazane umetnosti Afrike, Okeanije i dveju Amerika; iako su u okviru jednog prostora ipak načinjene celine u kojima su izloženi predmeti sa jednog geografskog područja, oni se svi i dalje svrstavaju u jednu grupu

tzv. „vanevropskih” ili „ne-evropskih” umetnosti, ili pak „primarnih”, ili „primitivnih” umetnosti. Ovakav način reprezentacije predstavlja perpetuiranje stereotipa o „nemanju istorije”, i on je u izvesnom smislu metafora „otkrića”, „krštenja”, i, o čemu će biti reči u nastavku, „ulaska”. „Ulazak” je, između ostalog, intenzivno naglašavan u medijima. U slučaju otvaranja postavke u Pavijon de Sesion, sa predmetima iz „vanevropskih” kultura, na bilbordima u pariskom metrou mogli su se videti personifikovani predmeti (konkretni predmeti sa postavke), koji (ushićeno) primećuju „Ja sam u Luvru.”[103] „Ulazak” je, stoga, jednak ponovnom otkriću o kojem je bilo reči, i predstavlja dalje univerzalizovanje „porodice čoveka” (što je Bart (Roland Barthes) tako dobro prokomentarisao u svojim „Mitologijama”, komentarišući istoimenu izložbu fotografija). Korak dalje načinjen je u Sejnzburi galeriji Britanskog muzeja, gde su naporedo sa predmetima tradicionalne umetnosti, sa Beninskim pločama iz opljačkanog kraljevstva, sa turističkim predmetima i predmetima zanatstva, postavljena dela savremenih umetnika. Ovo nepostojanje distinkcije, i posmatranje afričkih umetnosti u svoj njihovoj heterogenosti, ima za posledicu upravo suprotnu pojavu, a to je njihova homogenizacija kroz reprezentaciju. Umesto da ukažu na bogatstvo produkcije, izložbe artifično prave veze između različitih tradicija, umetničkih pokreta i ličnih poetika, i, čak iako ovakve strategije imaju za cilj dovođenje savremenih afričkih umetnika u fokus, ili barem pružanje određene vidljivosti, i dalje ostaje pitanje šta je ovakva vidljivost učinila za savremene umetnike. *Drugost* većine ovih umetnika više se ne detektuje samo u onom što je „tamo”, „negde u Africi”: da bi i sama bila autentična, ona se mora tražiti na rubovima (liminalnostima) i jednog i drugog sveta/identiteta, u njihovom, ma kako minimalnom, preklapanju. Taj presek skupova, ta liminalna teritorija – *još jedno nepoznato* – jeste prostor u kojem iz konačne *drugosti* nastaje njegoa umetnost. Ovakvo viđenje otvara jedno

novo područje nekakve sekundarne *drugosti*, koja je u odnosu na početnu *drugost* možda još i više legitimna ili poželjna u očima Zapada, jer je rasterećena (post)kolonijalne krivice, s obzirom na to da se ne očituje na tlu koje je već markirano kolonijalnom prošlošću, već se konstruiše **u tranzitu**. Iako je postojanje takvog liminalnog tla uglavnom fiktivno, njegovu najbližu paralelu možemo potražiti na međugraničnim prelazima, bescarinskim zonama, aerodromima, na dugačkim trakama koje nose prtljag, i u dugim redovima u kojima se čeka da se pokaže pasoš, ili možda dva pasoša: na mestima na kojima se jedan identitet menja za drugi. O ovim identitetima govori i rad Bartelemija Togo, o čemu će biti reči u nastavku.

7.2.5 Otvaranje prostora MAU za savremene intervencije

Tokom devedesetih godina dvadesetog veka, o čemu je i bilo reči, veliki pomak dešava se na svim svetskim postavkama afričkih umetnosti, i do tada nezamislive promene nastaju u njihovoj reprezentaciji, a sve to podstaknuto reakcijom upravo prema ovim zastarelim tumačenjima koja su opstajala na mnogim mestima. Ukratko, promene koje se dešavaju inicirane su prvenstveno iz polja savremene umetnosti, u kojem se stvorilo intelektualno jezgro ozbiljnog teorijskog proučavanja pitanja odsustva savremenih afričkih umetnika sa bitnih svetskih izložbi. Nekoliko provokativnih izložbi iz decenije pre 1990-tih, inicirale su – neke sa tom namerom, a neke ne – burne debate o pitanju afričkih umetnosti i njihovog percipiranja, interpretacije i reprezentacije. MAU je, nažalost, upravo u ovom plodnom periodu za sve one u polju afričkih studija, bio informacijski odsečen od značajnih centara proučavanja ovih

pitanja, zatvorivši se u diskurs koji ionako nikada nije bio samokritički. Međutim, iako daleko od toga da u jednom sistematičnom modusu trasira svoje reprezentacije prema savremenim umetničkim i kustoskim intervencijama, MAU ipak uspeva da otvori prostor za veoma bitne primere savremenog promišljanja afričkih umetnosti i njihove reprezentacije.

7.3 SAVREMENE IZLOŽBE U MAU

7.3.1 2004 - 2006. godina

Prostor Muzeja afričke umetnosti, u skladu sa tendencijama koje su se u to vreme razvijale, otvoren je od 2004. godine za inicijative kustosa poput Dejana Sretenovića i Mihaela Milunovića (umetnika koji je ovde u svojstvu kustosa programa *Obojeni svet*), i umetnika poput Bartelemija Togoa i Zorana Naskovskog. U to vreme su se različite novine dešavale na postavkama velikih muzeja širom sveta. Prva izložba koja je trasirala put samorefleksivnosti muzeja, postavljena u MAU 2004. godine, bila je izložba „Crno telo, bele maske” autora Dejana Sretenovića. U kustoskom postupku on je „izložio” Muzej – tačnije stalnu postavku MAU – primenjujući intervenciju *in situ*. Interpolacijom različitih elemenata, poput plastičnih figura (dečijih igrački koje predstavljaju učesnike u ratu između Britanske Imperije i naroda Zulu), ili, pak, fotografija iz vremena osnivanja Muzeja na kojima se vide afrički državnici fotografisani pored predmeta koji su još uvek na istom mestu u sali, on je učinio ovu postavku u isto vreme subverzivnom, ali je dao i specifičan omaž Muzeju

kao rezultatu određenog istorijskog i ideološkog miljea. Sretenovićev rad na ovoj izložbi ponudio je potpuno novo „čitanje” muzeja, kakvo dotad u vezi sa ovim prostorom i samom institucijom nije dato. Značenja, koja su nastajala između predmeta, preispitivala su nastanak muzeja, korene i načine kolekcioniranja, kao i prijem muzeja u vreme otvaranja. Iako je Dejan Sretenović izložbom „Crno telo, bele maske” tek načeo ovu veoma kompleksnu i bitnu temu, njegov doprinos je veoma značajan i, nažalost, usamljen primer novog kustoskog čitanja muzeja. U Sretenovićevom radu, elementi ostaju isti oni kakvi su zatečeni u Muzeju. Međutim, promenom pravila njihovog kombinovanja, kao što je rečeno, identitet Muzeja se potpuno menja, umnožavajući se kroz jednu postavku čiji su stalni elementi, uodnošavanjem sa ponekim novim elementom, ili, pak, postojećim elementom postavljenim na neočekivanom mestu, promenili diskurs čitavog Muzeja. Sa druge strane, dva umetnika, Zoran Naskovski i Bartelemi Togo, koji su takođe koristili muzejsku postavku odnosno muzejske predmete za svoj rad, povelili su dalje svojevrsnu demistifikaciju muzeja, ali iz različitih, njihovom umetničkom radu svojstvenih pozicija. Zoran Naskovski je, kao deo izložbe koja se pod nazivom „Precious Memories” odvijala paralelno i u galeriji O3one, postavio instalaciju u MAU (2005.g.). Okosnica rada bio je snimak ikoničnog momenta u kojem Majkl Džordan (Michael Jordan) postiže koš, u usporenom modusu prikazan u *loop*-u na ekranu televizora instaliranog na postavci. Odabrani klip dočarava veštinu i preciznost vrhunskog sportiste, kao i momenat sportskog trijumfa u kojem se vreme uspori, i kada veština postaje umetnost. Iako je jedna od namera umetnika bila da snimak Džordanovog nastupa dovede u vezu sa umetnošću i sa muzejom, zapravo je i sam prostor muzeja bio značajno promenjen (destabilizovan i ponovo strukturiran) unošenjem ovog elementa popularne kulture, sa njegovim specifičnim vremenima i dinamikom. Već samo to što se pokretna slika reflektuje na staklima susednih vitrina, čineći da kroz odraz utakmice

vidimo skulpture u drvetu iz Zapadne Afrike, maske i mahalice protiv muva (engl. *flywhisk* [104]), u izvesnom smislu subvertira auru ekskluzivnosti i atemporalnosti muzeja, dodatno ga kontekstualizujući.

Za razliku od Zorana Naskovskog, i pre njega Dejana Sretenovića, koji koriste stalnu muzejsku postavku takvom kakva jeste, umetnik Bartelemi Togo, iz Kameruna[105], u okviru programa *Obojeni svet* i izložbe „Tranziti” postavlja rad „Omaž Zdravku Pečaru” (2006.g.), u kupoli MAU, alternativnom prostoru koji je izgrađen (i nikada nije u potpunosti završen) upravo povodom poslednjeg zasedanja Pokreta nesvrstanih u Beogradu, 1989. godine. Togoov rad značajan je, pre svega, zbog demistifikovanja samog Pečara. Doduše, ova demistifikacija je učinjena na jedan suptilan način, što nam sugerise i sam naziv, koji može da se razume na različite načine.

7.3.2 Bartelemi Togo vs Zdravko Pečar

Kupola je još uvek nedovršen prostor. U osnovi ima oko 600m², sa krovom koji podseća na unutrašnjost skeleta broda. U ovom prostoru Togo je prvo postavio „pistu”. Duga ravna površina trebalo je da asociira pre svega na pokretne trake na aerodromima kojima se transportuje prtljag. Ovom horizontalnom linijom povezo je prostor. Sa jedne strane piste postavljen je oblik sličan stogu sena, preko kojeg su bile nabacane afričke tkanine, na čijem vrhu je postavljena srpska keramika koju je pronašao na lokalnoj pijaci.[106] Visina kupole predstavljala je drugi izazov, koji je savladao kačenjem belog platna. Ono je ujedno podsećalo na zavese i na jedra. Ta iluzija istovremeno pozornice i broda bila je prisutna kroz mnogo elemenata, zaključno sa pravim čamcem od drveta, iz Gane, koji je postavljen na čelo piste.[107] Na pisti, Bartelemi Togo je

postavio, jedne do drugih, brojne muzejske predmete, neke iz zbirke muzeja, a neke iz muzejske prodavnice, dakle potvrđene primerke „turističke” umetnosti, ili *airport art*-a. Nekoliko najviših predmeta u drvetu postavljeno je na jedan kraj piste, počevši od „plasta” tkanina, a onda se ređaju, neki uspravni, a neki položeni, najrazličitiji artefakti koje, negde na sredini piste, smenjuju životinjske lobanje: čitav niz lovačkih trofeja; njih je Pečar, koji je imao strast prema lovu, donosio iz Afrike. Položene na belu podlogu piste, rogova povijenih unazad, i imaginarnog „pogleda” upućenog u strop Kupole, sve manje i manje lobanje ređaju se do čamca koji ih predvodi u (prema stranama sveta određenom) pravcu reke. Ova postavka je bitna i iz razloga nepostojanja hijerarhije među predmetima, naročito zato što su kombinovani predmeti iz depoa, iz suvenirnice, kao i lovački trofeji, što su upravo elementi koji sugerišu estetiku *wunderkammer*-a. U vezi sa postavkom na spratu su dva video-rada, jedan instaliran na stepeništu koje povezuje donji deo Muzeja i Kupolu, a drugi u samoj Kupoli, nasuprot radu „Omaž Zdravku Pečaru”. Otvaranje izložbe bilo je predviđeno za večernje sate, kada u Kupoli nastaje dramatična atmosfera posredovana osvetljenjem. Kako je Kupola nedovršen prostor, ona nema urađenu iluminaciju, tako da su uneseni reflektori koji su svojim usmerenim svetlom zapravo još više istakli duboke senke unutrašnjosti krova izdeljenog rebrima koja ga podržavaju. Oba video rada Bartelemija Togo prikazana su na video-bimu, od kojih je za video-bim u Kupoli iskorišćeno najveće projekciono platno (koje se koristi mahom za projekcije na otvorenom).[108] U radu se video sam Togo kako sekirom seče komade drveta *iroko*, veoma tvrdog afričkog drveta, u belom šortsu sa velikom crvenom mrljom na prednjoj strani. Iako naziv rada sugerise da krv potiče od obreda obrezivanja, te inicijacije, ne može se izbeći utisak da je u pitanju simbolična kastracija[109], i indikativno je upravo to što je ovaj rad postavljen nasuprot Omažu Zdravku Pečaru, koji kroz svoj život i rad predstavlja

skoro sve zapadnjačke stereotipove, u odnosu prema Africi: stereotipove istraživača, lovca, onoga koji „otkriva”, afričkog prijatelja, i, naravno, kolekcionara. Drugi rad je postavljen na stepeništu između sale u kojoj su bili izloženi radovi iz ciklusa „Tranziti”[110] i Kupole, dakle i sam na jednom tranzitnom mestu: prolazu između dva sprata. Prikazivao je šolju crne kafe u beloj porcelanskoj šoljici, koju crna ruka je pruža beloj; ona potom dodaje kocku belog šećera. Šećer i kafa, dve vrste robe koja se povezuje sa kolonijalnim periodom i robovlasništvom, ujedno ponavljaju dihotomiju crno-belo. Ovaj rad je na izvestan način bio uvod za dešavanja na spratu Muzeja, ali i njihovo sumiranje: za Togo je ovaj Muzej isto što i bilo koji drugi Muzej na Zapadu – neprijateljska institucija *per se* – i on nas suočava sa grehom simboličke kastracije Afrikanca i time njegove demaskulinizacije, rasne segregacije, kolonizacije na čijim osnovama muzej kao takav počiva.[111] Togoovi video-radovi u odnosu sa muzejskim predmetima koje je koristio u instalaciji, ali i u odnosu prema celokupnoj stalnoj postavci, podrivaju, čak obesmišljavaju ideju muzeja, a naročito muzeja „vanevropske” umetnosti; on u istu ravan postavlja sve one koji su učestvovali u kolekcioniranju i u muzejskoj prošlosti afričkih predmeta, i koji održavaju diskurs dalekih putovanja, egzotike, eskapizma, otkrića.

7.3.3 Estetika arhiva/estetika *wunderkammera* i samorefleksivnost muzeja

U radu Sretenovića i Togo, koje kao najbitnije primere pominjem u kontekstu razmatranja MAU, pa i u drugim radovima koji koriste prostor i poretke muzeja kroz instalacije *in situ*, ili kroz predmetni inventar, neminovno se uključuje svojevrsna estetika arhiva ili estetika

wunderkammera, zavisno od pristupa, koja u sebi sadrži pamćenje o različitim saznanjnim sistemima. U neku ruku didaktično delovanje muzeja je drugačije od delovanja obrazovnog sistema, jer, iako počivaju na istim postulatima, muzejska reprezentacija ima naglašenu performativnost, u koju je posetilac direktno uključen svojim prolaskom kroz prostor. Naše postojanje paralelno sa ideologijom postojanja višestrukih mesta i vremena u muzeju, smešta nas – istovremeno kao prostor i vreme (subjektivno) – unutar kompleksne ideološke mreže ispresecane vremenskim i prostornim koordinatama, uvek ispočetka inicirajući jednu vrstu evolucionizma i univerzalizma, interpelirajući nas kao subjekte koji moraju da odgovore na određeni način. Međutim, ukoliko se sabiranje i kategorizovanje nekada uglavnom i odnosilo na predmete, ono se sve više, tokom dvadesetog veka, sa kulminacijom u dvadeset prvom veku kroz različite vrste povezivanja i umrežavanja, odnosi na sabiranje podataka.[112] Izjednačavanje predmeta sa informacijom (o njemu ili, posmatrano sinegdohski, metonimijski ili metaforički sa bilo kojom informacijom ili kontekstom), odražava pomak koji se dogodio u tržišnom domenu, gde vrednost više nema uporište isključivo u materijalnom. Hal Foster (Hal Foster) kaže da Šarl Bodler (Charles Baudelaire) upućuje na to da je pamćenje najvažniji kriterijum umetnosti, te da je „...umjetnost mnemotehnika lijepoga”. [113] Prisustvo sećanja u savremenim umetničkim delima, na dela koja im prethode, može da se primeti kroz različite postupke, koji, kako i Foster navodi, nisu pastiširanje ili citatnost, već njihovo promišljanje. Na način na koji Foster uviđa prisustvo sećanja na prethodnike u savremenim umetničkim delima, ja uočavam prisustvo čitavih sistema kakve arhivi ili drugi sistematizovani ili polu-sistematizovani otvoreni ili zatvoreni skupovi predstavljaju (kao epistemsku okosnicu našeg vremena, i epohe iz koje je ono proizašlo), kao sećanje ali i preispitivanje načina saznavanja i čitave paradigme kakva je uspostavljena prevashodno kroz Prosvetiteljstvo.

Ovakvo mišljenje nadovezuje se na ideju o tome da je svaki muzej ujedno meta-muzej, da on uvek, reprezentujući (nešto) zapravo reprezentuje sam sebe. ***Stoga auto- ili samorefleksivnost muzeja*** može da se uspostavi i kroz namerno otkrivanje onih aspekata koji su dotad bili skriveni unutar muzejskih procedura koje se odvijaju van izložbenog prostora, ili, pak, van samog muzeja.

Načini na koji se danas konstituiše i razvija naše znanje o svetu, utiču na pojavu određenih njemu analognih umetničkih strategija ili, pak, strategija reprezentacije. Izložbe koje u sebi sadrže princip arhiva ili datoteke, poput leksikona, enciklopedija, rečnika i dr., postavljaju pred nas uslovno rečeno mapu obeleženu indeksno[114], na kojoj sami moramo da povezivanjem indeksa proizvedemo značenje. U tom smislu, jedna ljudska osobenost (sklonost ka sakupljanju), manifestovana kroz sakupljački odnos prema informacijama i znanju, ali i konstruisanju narativa, od kojih je jedan i baština, ogleda se danas u promeni koja je nastupila sa preovladavanjem novih načina saznavanja, a u skladu sa kojom na novim muzejskim postavkama ili izložbama kustosi i umetnici koriste jednu „estetiku arhiva”. Međutim, pitanje arhivske estetike može povremeno da se zameni sa pitanjem jedne *wunderkammer* estetike ili, pak, estetike aglomeracije. U tom smislu, važno je napraviti razliku između arhiva, kao uređenog i institucionalizovanog pogleda na svet, i kabineta čuda, koji može biti uređen i popisan, ali isključivo na jedan subjektivan način, koji ne garantuje autentičnost ili proverenost podataka; ova distinkcija između dva načina je dvojaka, jer može biti ujedno i razlika između pukog perpetuiranja ideologije i samorefleksije (sa jedne strane), ali može biti i referenca samorefleksije na jedan ili drugi saznavni okvir kakav pretpostavlja svaka od ovih struktura (sa druge strane). Ne treba zaboraviti da bilo arhiv, bilo kabinet čuda provociraju umetnike i kustose da se koriste određenim njihovim odlikama ili strukturama, ali da su arhiv i kabinet čuda ipak veoma različiti.

Korišćenjem arhiva, odnosno principa arhiva, implicira se institucionalno nasleđe Prosvetiteljstva. Korišćenjem kabineta kurioziteta, referira se na mikrosvetove, lične svetove prinčeva i drugih vladara, i na jednu vrstu slike sveta koja već i kao svojevrstan *readymade*, može biti izložena, kao neka vrsta komentara na samu sebe (tu vidimo kako se kroz strukturiranje narativa uspostavlja određena ideologija). Dok se prvi može shvatiti kao institucionalna kritika, drugi se odnosi na lične mitologije, i možda na demistifikovanje brojnih predrasuda mimikriranih usred današnjih strategija reprezentacije. I jedan i drugi postupak mogu se, pak, posmatrati i kao kritika saznanja, i postavljanje izazova brojnim utvrđenim epistemama (ili saznavnim paradigama). Kroz obe vrste reprezentacije – bilo koristeći model arhiva ili *wunderkammera* – partikularizacija i segmentacija znanja[115] bivaju podvrgnute promišljanju i eventualnoj kritici. U tom smislu, kada je reč o pomenutim primerima iz rada MAU, Togoov rad jasno naginje estetici kabineta kurioziteta, dok je, recimo, Sretenovićev rad sproveden na osnovu modela arhiva, pre svega zato što značenja nastaju onda kada se aktiviraju u sadejstvu različitih fakata, bilo da su u pitanju tekstovi, fotografije ili predmeti.

VIII ZAVRŠNA RAZMATRANJA

8.1 Re-lociranje posebnosti MAU

Zaključci do kojih dolazim primenjujući prethodno ustanovljena pitanja o reprezentaciji, ideologiji i identitetu na MAU svrstavaju ovaj muzej među institucije načinjene prema zapadnjačkom modelu. Kroz analizu onih elemenata muzejskog diskursa na kojima je muzej formirao određenu posebnost i razliku u odnosu prema zapadnjačkim muzejima, dolazim do zaključka da su čak i te posebnosti preuzete upravo iz nekih ranijih zapadnjačkih diskursa. Među njima se nalaze i neki od najotpornijih mitova, koji se tiču „otkrića” (stereotipna situacija prvog ili skoro prvog kontakta, koja se iščitava iz Pečarevog pisanja, ili druge posebnosti koja omogućava povoljniju poziciju kolekcionaru i time pristup onome čemu u drugom slučaju ne bi imao i sl.), elginističkog „spasavanja” predmeta, mita o „autentičnosti”, i dr. U tom smislu MAU interpelira subjekte tako da se prema sadržaju muzeja odrede kao prema *drugosti*, što nema veze toliko ni sa izborom, niti sa vrednošću predmeta, već sa samom reprezentacijom, koja predstavlja umetnost koja je neatribuirana, atemporalna i manje-više uniformna (među materijalima preovlađuje drvo, među predmetima figure i maske). Postkolonijalni diskurs, uslovno rečeno, zapravo se u Muzeju pojavio relativno kasno. Tu ne ubrajam svojevrstu postkolonijalnu nostalgiju tokom 1990-tih, viđenu kao čežnja za iskustvom (Walder, 2011:4). Naime, tadašnja muzejska retorika, prepuna eskapizama, imaginarnih putovanja i „otkrića”, generiše nostalgiju, koja se javlja ne prema proživljenom, već prema konstrukciji o neproživljenom koja se gradi na osnovu stereotipa (Bojm, 2005). Pre svega mislim na 2004. godinu, i otvaranje izložbe i instalacije

in situ „Crno telo, bele maske” Dejana Sretenovića. Ona sam MAU tretira kao celinu, iako posredno ukazuje na diskurs muzeja kao podeljen između kolonijalnog i anti-kolonijalnog. Kroz instalaciju *in situ*, Muzej je iskorišćen kao mesto sećanja na određen istorijski period čiji je on neposredni produkt. Time se zapravo po prvi put postavlja pitanje kulturne i druge razmene između Jugoslavije i zemalja Afrike, proces koji je zamišljen, iz ugla onih koji aktivnu učestvuju u njemu, kao stvaran i dinamičan odnos. O tome svedoči i pisanje prve direktorke MAU, Jelene Arandelović Lazić, koja kaže: „Bitna nova epoha koju karakteriše činjenica da će u poslovima novoga sveta morati da učestvuju svi narodi, pred nauku, pred poimanje umetnosti i svih drugih čovekovih dobara, postavlja ponovo sva pitanja sveta i čoveka. Kulturne veze između zemalja i naroda omogućuju sve širi uvid u skrivena blaga sveta. Mi se ovde nalazimo pred jednom takvom ostvarenom mogućnošću da takvom poslu pristupimo. Na autentičnom materijalu koji je sakupljen u Muzeju afričke umetnosti moći će da rade generacije naučnika. Ovde će se proveravati stare i začinjati nove teorije, tumačenja, razumevanja.”[116]

U Muzeju afričke umetnosti u vreme njegovog osnivanja razmatra se, stoga, i kako dalje reprezentovati afričke umetnosti i afričke umetnike; naporedo sa kolekcionarskom osnovom zbirke, MAU je u dijalogu sa afričkim zemljama u kojima umetnost nastaje sa bitnim ciljem da premosti identitetski prekid kakav se osećao u vremenu nakon dekolonizacije. U tom smislu, MAU je težio da prihvati „afričke” načine reprezentacije: međutim, moja kritika muzeja, bez obzira što u fokusu ima Muzej afričke umetnosti, nije ograničena samo na kritiku njega. Baš kao što su mnogi muzeji u Africi ostali pri zapadnjačkoj metodologiji u svakom smislu i u svakom segmentu svog rada, tako je postupio i MAU. [117] Ono što su muzeji koji su težili da budu drugačiji činili bile su korekcije, intervencije na već postojećem preuzetom modelu. Zato je MAU u vreme svog osnivanja anti-kolonijalan u retoričkom smislu, a ne

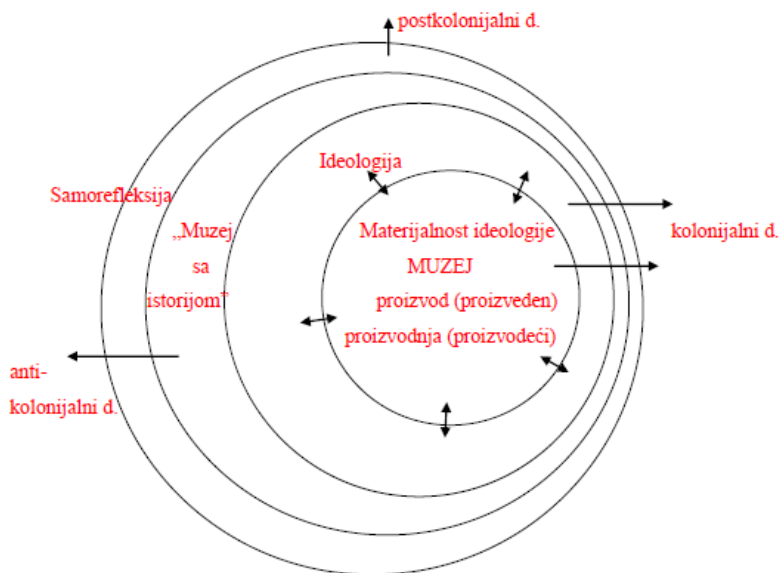
postkolonijalan u smislu postkolonijalne teorije, zato što nikada nije doveo u pitanje muzej kao instituciju. On je svoju različitost u odnosu na zapadne muzeje uspostavio na procedurama kolekcioniranja koje su se ticale iznošenja predmeta iz afričkih zemalja sa dozvolom i u prijateljskom maniru. Međutim, to svakako nije bilo dovoljno da ga i u svakom drugom smislu odvoji od preuzetih modela. Posebnost ovog muzeja vidim, pak, u jednoj konkretnoj praksi, koja je od samog početka bila prisutna u muzeju, a to je već pomenuta okrenutost savremenom stvaralaštvu u širem smislu.[118] Iako opterećen brojnim drugim stereotipnim reprezentacijama, MAU, čak i kroz svoj naziv, na izvestan način predstavlja preteču nekim trendovima koji će u svetskim okvirima biti prihvaćeni tek mnogo kasnije. Iako MAU figurira kod nekih teoretičara kao pozitivan primer prakse uvođenja savremenih umetnosti u koncepciju muzeja [119], moje stanovište je nešto drugačije, utoliko što savremene intervencije ne posmatram isključivo u vremenskom okviru u kojem se one dešavaju, niti ih posmatram kao inovaciju; ja ih vidim kao logičan komentar muzeja na samog sebe, i ujedno možda i jedini način da se prethodnoj muzejskoj praksi kolekcioniranja, kategorizacije i reprezentacije dâ širi smisao kroz samorefleksiju. Ovu praksu bitno je istaći i iz sledećeg razloga: čak i ukoliko se složimo oko nemogućnosti iskoračenja iz dominantnog diskursa, bitno je raditi na njegovom razlabavljenju, a ovaj primer istovremenog postojanja disparatnih strategija u istoj instituciji – jedne koja re-kreira stereotipove, i druge koja ih razlabavljuje – pokazuje da se odgovori za kojima tragamo u vezi sa institucijom muzeja, možda nalaze u njoj samoj.[120]

8.2 Kolonijalni, anti-kolonijalni i postkolonijalni diskursi u MAU

Muzej afričke umetnosti u Beogradu predstavlja najmanje trostruko mesto interpelacije identiteta, formirajući se oko kolonijalne, anti-kolonijalne i postkolonijalne reprezentacije. Kolonijalni diskurs u MAU je diskurs kolekcionarstva, koji interpretilira individue kao subjekte naspram *drugosti*, i on se uočava kroz modele kolekcioniranja, kroz procedure muzealizacije predmeta i njihove reprezentacije tokom tridesetsedmogodišnjeg trajanja Muzeja afričke umetnosti u Beogradu. Međutim, politika iz vremena osnivanja MAU, okrenutost ideologijama negritude i panafricanizma, i vraćanje korenima afričkog stvaralaštva, uspostavljaju, makar i nominalno, jedan anti-kolonijalni diskurs muzeja, koji – čak iako nije proceduralno uspostavljen – zapravo postaje njegov deo kroz *muzej kao mesto sećanja* na određenu epohu. Objašnjenje za to što anti-kolonijalni diskurs u vreme osnivanja Muzeja nema tako jasnu proceduralnu osnovu kao kolonijalni diskurs, pre svega se nalazi u tome što procedure nisu imale vremena da se razviju, ali ga možda možemo pronaći i u sledećem: anti-kolonijalni diskurs interpelira identitete u jednom smislu negritude, koji je, iako suštinski bitno drugačiji od prethodnih reprezentacija, u samim modelima i procedurama veoma sličan svom ishodištu; i negrituda potiče iz okvira zapadne episteme, pre svega francuske misli. *Velika* francuska kultura, i *veliki* francuski muzeji upravo su oni neprijatelji (a ujedno i kreatori) *drugosti*, kakvima ih vidi Mike Bal, jer oni ne mogu biti drugačiji od osnove na kojoj su stvoreni, njihove sistematizacije, evaluacije, klasifikacije.[121] Konačno, postkolonijalni diskurs u MAU možemo da prepoznamo – iako ne proceduralno, već ekscesno – kao kritiku prethodna dva dominantna diskursa kroz uvođenje samorefleksije u muzejsku reprezentaciju, o čemu

govore savremene umetničke i kustoske intervencije u MAU od 2004. godine.

U nastavku ću putem sheme pokušati da objasnim moje viđenje krugova stvaranja, oblikovanja i, konačno, promišljanja diskursa muzeja, iz čega se vidi moje zalaganje za to da su svi aspekti muzeja bitni, jer su konstitutivni za poslednji krug, ili korak, koji svaki muzej neminovno mora da načini, a to je krug samorefleksije.



Schema krugova samorefleksije muzeja

Unutrašnji krug obuhvata materijalnost ideologije, o kojoj je bilo reči: one procedure koje su proizveden i proizvodni element ideologije, kakav je i muzej (kakvim ga u ovom radu razumem i predstavljam). Ova srž promišljanja muzeja je ujedno njen najrudimentarniji oblik, jer

podrazumeva muzej i njegove reprezentacije kao datost. Njen omotač je sledeći krug, koji čini ideologija, ali strelice između unutrašnjeg dela i prvog omotača govore u prilog tome da je muzej samo deo jedne šire proizvodnje ideologije, u kojoj, međutim, on ima i pasivnu i aktivnu ulogu, budući proizveden i ujedno proizvođači. Prema mom tumačenju muzeja u ovom radu, ova dva unutrašnja kruga zapravo odražavaju kolonijalni diskurs, upisan u svaki muzej koji izlaže „vanevropsko” stvaralaštvo *per se*, i budući da je ovaj diskurs upisan u materijalnost muzeja, sve procedure o kojima je bilo reči, on je uvek prisutan kao jezgro bilo kog daljeg tumačenja.

Muzej sa istorijom, kako sam nazvala sledeći krug koji obuhvata prva dva, označava prvi sledeći momenat promišljanja muzeja, i nastaje nakon što je određeno vreme od osnivanja prošlo. Iako je svaki muzej uvek ujedno muzej sa istorijom, budući da je formiran na osnovama muzeja kao takvog (što podrazumeva sva njegova ishodišta kao institucije), pod ovim konkretnim izrazom „muzej sa istorijom” podrazumevam zapravo specifičnu istoriju pojedinačnog muzeja koja ima uticaja na percepciju samog muzeja u sadašnjosti, odnosno način na koji se iz pozicije sadašnjosti kreira prošlost, odnosno muzej kontekstualizovan u određeni kulturno-istorijski milje (dovoljno je da i samo neke njegove tačke budu na ovaj način kontekstualizovane, kao na primer povezivanje MAU sa Pokretom nesvrstanih na osnovu dominantne retorike iz vremena njegovog osnivanja). Muzej je istovremeno konstruisan i konstruišući prostor, prostor koji je nastao iz ideologije i koji je perpetuiran, odnosno uvek je muzej i meta-muzej. Ova (najmanje) dvostrukost institucije muzeja uvek donekle definiše proizvodnju značenja, kroz ono što je upisano u samu postavku, ali zato uvek u izvesnoj meri i ostavlja nedefinisana polja u kojima reprezentacija zavisi od trenutnog pogleda i načina na koji ideologija muzeja funkcioniše u savremenosti. Dok je MAU u trenutku svog osnivanja

zapravo daleko bliži samo dvoma unutrašnjim omotačima iz datog prikaza, dominantni diskurs iz te epohe, anti-kolonijalni diskurs, zapravo ovaj muzej sve više oblikuje što vreme više odmiče, utiskujući se u njegova inicijalna značenja, odnosno, prema grafikonu, obmotavajući se oko njegovih značenja kao sledeći krug: mesto sećanja na određeni diskurs, odnosno mesto prepoznavanja određenog istorijskog diskursa. Prezicnije rečeno, Muzej afričke umetnosti u vreme svog osnivanja nije u pravom smislu muzej sa istorijom, jer on nastaje *nakon* što je istorija (time se misli ne samo na muzej i njegove procedure, koje MAU preuzima kao već gotov produkt, već i na istorijska tumačenja, pre svega ona koja se uspostavljaju kao bitna u vreme njegovog formiranja) već načinjena, već trasirana: revolucije su izvedene, kolonijalizam je bliska prošlost, ali ipak u velikoj meri prošlost; međutim, ovaj muzej jeste muzej sa kulturnim sećanjem, i on je na poseban način postao mesto pamćenja, mesto prepoznavanja, određenog diskursa. Kroz ovaj rad posebna pažnja se poklanja upravo onom kolonijalno-kolekcionarsko-muzejskom diskursu, koji interpelira identitete u odnosu prema slici Afrike/afričkim umetnostima/Afrikancima kao *drugosti*, zato što je on upisan u sve muzejske procedure, i time je internalizovan. Međutim, ideološki diskurs nesvrstavanja, za razliku od upisanog i time u velikoj meri proceduralno nepomerljivog kolekcionarsko-muzejskog diskursa, jeste zapravo onaj koji u slučaju MAU prolazi kroz transformaciju od osnivanja Muzeja do danas.

Dok Muzej afričke umetnosti u smislu prvog diskursa nije muzej sa istorijom: sa istorijom koja bi se odnosila ne samo na kolekcioniranje, katalogizovanje, kategorizovanje isl. (sve ono što je u ovom muzeju *preuzeto*), već i na načine reprezentacije, u smislu diskursa nesvrstavanja on to postaje. Naime, u miljeu u kojem je politika nesvrstavanja aktuelnost, ovaj diskurs je samorazumljiv, a njegovo tumačenje iz samog muzeja je u velikoj meri podrazumevano samom političkom

konstelacijom, i time nije niti nužno, niti je u punoj meri razvijeno. Međutim, iz današnje perpektive, ovaj diskurs više nije spoljašnji, već unutrašnji, i kroz njega MAU zapravo postaje mesto kulturnog sećanja, odnosno mesto sa istorijom, kao mesto pamćenja određenog perioda i određenih ideologija. Kontekst njegovog nastanka, stoga, upisuje se pored preuzetih muzejskih procedura, kao deo samog MAU.

Time muzej postaje meta-muzej na više načina: kao prostor pluralnih ideologija i tumačenja, i kao mesto sećanja na prethodne reprezentacije. Konstruisanje slike sveta kroz ideološke modele, uslovljava pozicioniranje kulturnih identiteta unutar nje. Čak iako nema bitnih promena u samoj postavci muzeja, što je slučaj sa MAU nakon trideset i sedam godina, sa društvenim kontekstom menja se i sama reprezentacija, a kroz razotkrivanje njegovih ideologija otvara se polje za novo pozicioniranje kulturnih identiteta.

Poslednji krug ili omotač na datoj shemi nazvan je samorefleksija, i pre nego što se upustim u njeno tumačenje ili važnost za muzej danas, kratko ću se osvrnuti na to kako pomenuti krugovi odgovaraju određenim teorijama o kojima je bilo reči u ovom radu. Dok su prva dva kruga pre svega vezana za osnovne naučne discipline, deskriptivne metode reprezentacije, muzej shvaćen kao datost, i ujedno znanje prihvaćeno kao neupitna *istina*, krug „muzej sa istorijom” podrazumeva svojevrsni odmak od ovog bukvalnog tumačenja muzeja. Iako se on pomera prema teorijama poput teorije o kulturi u širem smislu, on još uvek ne predstavlja fazu upitanosti nad muzejom kao takvim, niti dovodi samu instituciju muzeja u pitanje, već samo segmente njegovih reprezentacija, pre svega onih istorijski kontekstualizovanih. Samorefleksija odnosno samorefleksivnost podrazumeva upitanost ne samo nad samim muzejom, već i upitanost nad saznanjem i načinima saznavanja. S obzirom na to da se samorefleksivnost bavi u velikoj meri razlučivanjem datosti od konstrukcija, a posebno u vezi sa sazajnim

sistemima, koji imaju krucijalnu ulogu u viđenju i interpretiranju sveta, muzej, kao slika sveta, ima privilegovanu poziciju u kulturnoj analizi Mike Bal: priroda muzejskog rada je takva da muzej kroz „izlaganje” (Bal, 1999) zapravo uvek izlaže i sam sebe. Muzej, a posebno onaj muzej koji je očuvan u manje-više istom vidu kao na svojim počecima, što je slučaj sa Muzejom afričke umetnosti u Beogradu, u kojem je Stalna postavka, o čemu je bilo reči, nepromenjena od 1977. godine, neminovno je auto-referentan i auto-citatan u reprezentacijama, u tom smislu da se svaka naredna izložba oslanja na prethodne već samim zadržavanjem određenih vizuelnih karakteristika i odnosa. Međutim, ova „prinudna” samocitatnost razlikuje se od osvešćenog sećanja na sopstvene diskurse.

U tom smislu, MAU i dalje nema razvijenu samorefleksivnost, a slučajevi samorefleksivnosti kroz reprezentaciju o kojima je bilo reči, poput Sretenovićeve izložbe ili rada Bartelemija Togo, predstavljaju ekscesne događaje. To što oni postoje ne govori u prilog MAU kao mestu samorefleksivnosti, već pre svega govori o pomenutoj prirodi muzeja, upisanoj u njegove procedure. Problem na koji Džonatan Kaler upućuje kada je reč o kulturnoj analizi Mike Bal (1999), da samorefleksivnost, u stalnom vraćanju pogleda onome ko ga upućuje, može da obesmisli čitav proces i da ga time „parališe”, u slučaju muzeja zapravo ne postoji, jer muzej neminovno uvek pravi komentar na samog sebe. Međutim, razlika postoji između samo-referentnosti ili citatnosti sa jedne strane i samorefleksivnosti sa druge. Dok su prve dve sadržane u muzejskim procedurama, one se mogu nazvati samorefleksivnošću tek onda kada se osvetle kao nameran i bitan deo muzejskog rada.

Za sada poslednji omotač odnosno krug na mojoj shemi – samorefleksivnost – posmatram kao neizbežan korak u radu svakog muzeja, koji, međutim, ne bi mogao biti načinjen bez svih prethodnih o kojima je bilo reči. Samorefleksivnost poistovećujem sa postkolonijalnim diskursom u onom smislu u kojem se, na primer, dekolonizacija ne

posmatra isključivo kao jednaka oslobođenju određenih kolonizovanih zemalja od kolonijalne uprave. Kolonijalizam, viđen iz ugla postkolonijalne teorije, jeste najmanje dvosmeran odnos. Dekolonizacija je, takođe iz postkolonijalnog aspekta, proces koji u sebi u velikoj meri sadrži samorefleksiju, na svim nivoima. Kako je već bilo navedeno, dekolonizacija je proces i put koji se prevaljuje i koji zahteva konstantan rad samopromišljanja, a nikako nije dolazak u jednu tačku, ili u toj tački brisanje svih upisanih procedura iz ponašanja i mišljenja bilo kolonizovanih, bilo kolonizatora, bilo onih zemalja koje su, kao Srbija i Jugoslavija, kroz trgovinu, konzumerizam i kulturu posredno uključene u ove odnose.

U slučaju muzejskih reprezentacija afričkih umetnosti, kolonijalizam ne može da bude izbrisan iz muzejskih procedura, on može samo da bude promišljan: inkorporiran u vidu jezgra u shemu čiji je poslednji omotač samorefleksija. Iako MAU, kao što je već pomenuto, nema proceduralno uspostavljenu samorefleksiju, već je ona rezultat ekscesnih i relativno retkih dešavanja u Muzeju, kako se muzejske reprezentacije afričkih predmeta danas nadovezuju na sve prethodne postavke, i u tom smislu uvek daju komentar same na sebe, smatram da je neophodno prepoznati i prihvatiti ovaj aspekt muzeja. Tek kada on postane osvešćeni element narednih nacрта muzejskog rada, reprezentacije MAU pretaće da interpeliraju subjekte suočene sa *drugošću*, što je ipak i dalje dominantni aspekt muzeja „vanevropskih” umetnosti.

Napomene

- [1] Iz arhive Muzeja afričke umetnosti, i iz razgovora sa kustosima.
- [2] Davidson, Basil, „African History without Africans”, <http://www.lrb.co.uk/v21/n04/basil-davidson/african-history-without-africans>, 20.02.2011.
- [3] Izraz koji koristim da bih opisala heterogenost ponude, bez svrstavanja predmeta među umetničke ili zanatske, upotrebne ili ritualne predmete i sl.
- [4] Tekstovi koji se bave namenski izgrađenim muzejskim zgradama u lokalnoj sredini, retko pominju ovaj muzej. Iako on jeste izgrađen namenski, zabuna proizilazi iz podatka da je sama zgrada, iako posebno projektovana kao celina, nadograđena na već postojeći objekat, koji je bio atelje Moše Pijade, a jedno vreme i atelje Zore Petrović. Projekat zgrade Muzeja načinio je arh. Slobodan Ilić, predviđajući travnati krov, ravan, sa svetlarnicama. Kupola koja je podignuta na prvom spratu urađena je naknadno, 1989. godine, prema projektu arh. Slobodana Milićevića.
- [5] Namenski izgrađena zgrada Muzeja vazduhoplovstva na Aerodromu „Nikola Tesla”, iako je sam muzej osnovan 1957.g., otvorena je tek 1989.g.
- [6] Što se, pre svega, odnosi na budžetiranje od strane Skupštine grada Beograda.
- [7] Izraz koji se u to vreme odnosio na zemlje koje su bile van blokovske podele, koje su tek bile oslobođene kolonijalne uprave, odnosno u kojima je ekonomija bila nerazvijena ili nestabilna, a prema kojima je kroz vladajuću ideologiju u Jugoslaviji razvijana pozitivna kulturna politika „starijeg brata” (Sretenović, 2004).
- [8] Pojam negritude (*négritude*, fr. = crnaštvo. Napomena: reč negrituda se ne prevodi, jer gubi svoju istorijsku konotaciju), razvili su trojica intelektualaca tokom boravka na Sorboni, Leopold Sedar Sengor (Léopold

Sédar Senghor) iz Senegala, Eme Sezer (Aimé Césaire) sa Martinika i Leon Gontran Damas (Léon Gontran Damas) iz Francuske Gijane. Iako je uveden kao pozitivna distinkcija za kvalifikovanje stvaralaštva crnih naroda, sam izraz biće oštro kritikovan upravo zbog zadržavanja ove distinkcije na boji kože.

Pogledati u: „Jugoslavija i UNESCO”, bilten jugoslovenske komisije za saradnju sa UNESCO-m, Broj 2, 1978. godina, 63-67, IZ „UVODA U AFRIČKU KULTURU”, **Introduction à la culture africaine, aspects généraux**, par Alpha I. Sow, Ola Balogun, Honorat Aguessy, Pathé Diagne ; [publié par l'] UNESCO 10/18, Paris 1977.

[9] Panafrikanizam je ideologija o kulturnom, idejnom, političkom i ekonomskom zajedništvu svih afričkih zemalja, odnosno Afrikanaca, uračunavajući i dijasporu.

[10] U zbirci Muzeja istorije Jugoslavije nalazi se veoma ilustrativan poklon, koji je Kvame Nkrumah poklonio Josipu Brozu 1961. godine, a koji svedoči o politici zajedništva kakvoj je Nkrumah težio. Set predmeta iz tradicionalne dvorske produkcije Ašanti, uz brošuru sa tumačenjima Kofija Antubama (Kofi Antubam), poznatog umetnika i savetnika Kvamea Nkrumaha u pitanjima umetnosti. Pokloni su pažljivo izabrani tako da odražavaju političke namere datog trenutka.

[11] Između 1943.g. i 1945.g. Demokratska Federativna Jugoslavija (DFJ), do 1963. godine Federativna Narodna Republika Jugoslavija (FNRJ), zatim Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (SFRJ), do 1991.g.

[12] *Weltanschauung*, koncept iz nemačke filozofije; okvir ideja, verovanja, načina na koje se svet interpretira i razumeva. Ovde ga koristim isključivo u smislu veze između sazajnog okvira i formiranja muzeja.

[13] Mek Klinton, En, „Genealogija imperijalizma”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 130-160, 141 (izvor: Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995)

[14] Srpski lekar u službi Kralja Leopolda II, Kosta Dinić, primećuje, komentarišući ukrcavanje putnika na brod za Kongo (u to vreme, 1897. godine, belgijsku koloniju): „...statistikom je utvrđeno, da se jedva jedna trećina vrati a dve trećine postanu žrtva afričke klime.”, *Srpska pisma iz Konga*, MAU, 1994.

[15] Više o tome u: *Ghana - Yesterday and Today*, Musée Dapper, Paris, 2003.

[16] Bolter i Grusin navode, citirajući istoričarku umetnosti Barbaru Staford (Barbara Stafford), paralele koje postoje između digitalnih medija i baroknih *wunderkammern*. Iz perspektive ere kompjutera, *wunderkammer* je poput baroknog hiperteksta. Bolter, Jay David and Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, 35.

[17] S tim u vezi, naslov ne referira posebno na tekst „Muzej kao slika sveta, Arčimboldo efekat”, Svena Alfonsa (S. Alfons), „Muzej kao slika sveta”, *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore II*, Cetinje 2005-2006, 173-184, <http://dl.dropbox.com/u/2459434/ASven%2C%20Muzej%20kao%20slika%20sveta.pdf>), iako ima dodirnih tačaka u onoj meri u kojoj se oba teksta bave kolekcioniranjem radi stvaranja određene „slike sveta”.

[18] Bal, Mieke and Bryan Gonzales, ed, *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, 4.

[19] U uvodu iz 2007. godine, za novije izdanje njegove knjige „Provincializing Europe” originalno objavljene 2000.g.

[20] Pogledati: Hillier, Bill and Kali Tzortzi, „Space Syntax: The Language of Museum Space”, u: Macdonald, Sharon, ed, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006, 282-300.

[21] Izraz dominantna kultura ili dominantna epistema, ne koristim u čisto marksističkom smislu, jer je shvatam ne isključivo kao klasnu dominaciju, već kao hegemonu težnju jedne kulture da dominira nad drugima, što u izvesnom smislu ima uzroke u daleko širem polju nego što

je ekonomsko.

[22] Može se – sa rezervom, naravno – uzeti u obzir tvrdnja da su ti predmeti mrtvi, da je njihov život u realnom vremenu stao onda kada su prihvaćeni u okrilje institucije. U takvom tumačenju, muzej bi bio svet mrtvih: u bukvalnom smislu, svet mrtvih stvari, a u prenosnom smislu svet u kojem stvari čuvaju uspomenu na mrtve.

[23] Fuko, Mišel, „Druga mesta”, *1926-1984: hrestomatija*, Novi Sad. 2005, 29-36, prevod Pavle Milenković, u originalu: „Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre, 1984, 46-49.

http://dl.dropbox.com/u/2459434/Kriticka%20muzeologija/Fuko_Drugamesta.pdf

[24] Hegel, G.W.F, *Filozofija povijesti*, Kultura, Zagreb, 1951. Prevodilac Viktor D. Sonnenfeld, 96-97.

[25] Bet Lord (Beth Lord), nadovezujući se na njegovo pisanje pokušava da pruži konkretan odgovor na to šta tačno muzej čini heterotopijom. Povrh sabiranja prostora i vremêna kroz metonimijske predmete iz različitih vremêna i prostora, muzej takode poseduje neku izvan-vremenost i izvan-prostornost. Lord ukazuje na dvostruki paradoks muzeja, koji „...sadrži beskonačno vreme u konačnom prostoru, i ujedno je prostor vremena, i ‘bezvremeni’ prostor.” Lord, Beth, „Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy”, *Museum and Society*, University of Leicester, March 2006, Vol 4, No 1, 3/4.

[26] Pogledati i:Beier-de Haan, Rosmarie „Re-staging Histories and Identities”, Macdonald, Sharon, ed, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006, 191-193.

[27] Zanimljivo je da je autor dizajnerskog rešenja postavke, arh. Slobodan Mašić, koji je sa suprugom arh. Svetom Mašić u veoma kratkom roku od, prema njegovim rečima četrnaest dana, osmislio izgled koji MAU čuva već trideset sedam godina, nedavno prokomentarisao kako ta postavka još uvek nije rastumačena. Stalna postavka Muzeja afričke umetnosti zapravo je veoma raznovrsna u svojim značenjima,

uključujući i sam dizajn. Kada sam 2005. godine posetila Muzej Horniman u Londonu, posebnu pažnju sam obratila na postavku afričkih predmeta, jer je ona najavljena kao rad nekoliko kustosa iz Afrike i sa Kariba. Utisak koji sam stekla u prostoru ovog muzeja naročito je podsećao na ambijent MAU-a, pre svega u pokušaju da se kroz uvođenje boja distancira od elegantnih, svedenih muzejskih sala Evrope i Amerike. Okvui Envezor, posetivši MAU u avgustu 2011. godine, primetio je da postavka MAU veoma podseća na brojne muzeje u Africi (uglavnom nastale u otprilike isto vreme).

[28] I kod Stajnera, i kod drugih autora koji se bave afričkim studijama, povremeno postoji opasnost da u nameri da prikažu elemente evropocentrizma u odnosu prema „afričkoj umetnosti”, upadnu u zamku „okcidentalizacije” Zapada (izraz skovan kao pandan izrazu „orijentalizacija”). Zato napominjem da, iako uviđam da u nekim delovima teksta i ja ulazim u polje binarnog diskursa, u želji da podvučem kontrast i pojednostavim stvari ipak zadržavam ovu, možda preterano simplifikovanu formu posmatranja Zapada. Međutim, ja se ovde osvrćem samo na jedno od mogućih viđenja Zapada i Zapadnjaka, odnosno Zapada kao društvenog okvira konstruisanja vrednosti artefakata, i Zapadnjaka kao kupca ili kolekcionara, čiji su ukus i tržišno rukovođenje oblikovani ekonomski uslovljenim načinom viđenja „afričke umetnosti”.

[29] Kada kolekcionar postaje vlasnik nečeg „autentičnog”, on kupujući predmet zapravo kupuje trajanje i, posredno, društveni status.

[30] „igrala je” (tj. u bukvalnom prevodu sa francuskog „igrao je”, pošto je reč „maska” u muškom rodu.)

[31] O ovakvom kriterijumu „autentičnosti” govori i Nelson Graburn u: Graburn, Nelson H.H, ed, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London, 1979, 316.

[32] Kako su nazivali i posmatrali ova dela i njihove autore.

[33] Torgovnick, Marianna, „Making Primitive Art High Art”, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II, (Summer, 1989), 299-328, 301.

[34] Potez toliko tipičan za replike antičkih skulptura, ali veoma retko primenjen na „afričku umetnost”.

[35] Dakle, ne samo zbog samog fizičkog postojanja u tim zbirkama, iako i to ima značajnog udela, već i iz razloga što je, kroz preuzimanje određenih formalnih kvaliteta tih predmeta, ova umetnost uvedena u polje poznatog, ali, što je daleko važnije, i u polje vrednog u umetnosti.

[36] Igra reči na osnovu izraza *armchair anthropologist*, koji je važio za pisce antropoloških tekstova koji su razvijali teorije bez dodira sa zajednicama o kojima su pisali.

[37] Jedno poređenje ovde se nameće, a odnosi se na pogled Zapadnjaka prema telu Afrikanca, odnosno prema telu koje je *drugost*. I Dejan Sretenović, koji parafrazira Franca Fanona („Crna koža, bele maske”), naslovom svoje izložbe i kataloga „Crno telo, bele maske”, telo stavlja u fokus (iako samo pitanje tela na izložbi nije dominantno u poređenju sa, na primer, tumačenjima kulture i umetnosti). Ajlin Huper Grinhil, kao i drugi teoretičari muzeja pišu o fenomenu „izlaganja” Afrikanaca, kao veoma raširenoj pojavi u devetnaestom veku, a izložba otvorena u Muzeju kej Branli krajem 2011. godine, pod nazivom „L’Invention du Sauvage” bavi se upravo ovom temom, u nešto širem okviru (scensko „stvaranje” *drugosti*), ujedno vremenski i tematski.

[38] Međutim, bitno je još napomenuti da i *aktuelne relacije* – dakle, one tokom druge decenije dvadeset prvog veka, u kojima tržišni svetovi stoje jedni nasuprot drugima ili, pak, nadovezujući se jedni na druge – *takođe utiču na to kako percipiramo same predmete*.

[39] Ne treba zaboraviti da je, od onog trenutka kada se uspostavila potražnja za određenim predmetima, u Africi započeo i proces njihove masovne produkcije, kao i namernog postarivanja novih predmeta organskim materijalima, ubrzanog patiniranja i ostavljanja takozvanih

„znojnih obeležja”, na mestima na kojima se očekuje da neka maska dodiruje kožu igrača koji je nosi.

[40] Zapad ima kontrolu iz razloga naknadne evaluacije, i naknadno uspostavljenog sistema vrednovanja, i stoga konstruisanja samog *znanja* o afričkim umetnostima.

[41] Iako se u jednoj od najnovijih opštih istorija umetnosti, sa pažnjom, i onda kada je to poznato, navode imena autora pored etničke provenijencije, pogledati Bell, Julian, *Mirror of the World, A New History of Art*, Thames & Hudson, London, 2007.

[42] Ovde navedenih zbog Nkrumaha i Sengora, kao dvojice istaknutih tvoraca kulturnih projekata posvećenih „afričkoj ličnosti”: panafricanizma u Nkrumahovom slučaju, odnosno esencijalističke negritude Sengora.

[43] Edvard Said, u svom bitnom delu *Orijentalizam*, orijentalistima naziva sve one koji se, bilo kroz pojedinačne aspekte, ili generalno, bave pitanjima u vezi sa Orijentom. U tom smislu, moje pisanje u ovom radu zapravo, bez obzira na predmet rada – muzej koji u najvećoj meri obuhvata reprezentacije afričkih umetnosti – jeste, uslovno rečeno (u širem smislu) *orijentalističko*, jer se bavi slikama o nečemu, koje ne predstavljaju to samo, već njegove reprezentacije i interpretacije uslovljene zapadnjačkom binarnom podelom na Zapad i njegove *drugosti*. Brojni autori kao pandan orijentalizaciji navode afrikanizaciju, ali zapravo je reč o generalnom principu proizvodnje *drugosti*.

[44] Otvoren 2006. godine u Parizu.

[45] Elzi Lojcinger (Elsy Leuzinger), u izdanju njene knjige o afričkim kulturama i umetnostima iz 1962. g. kaže o ovom terminu: „Možemo bez oklevanja preuzeti kvalifikativ „primarno”, koji je osmislio Feliks Spajzer (koji ga je upotrebio za umetnost Pacifika), za početke kakvi god bili, između njih i afričke umetnosti, za njen prvobitni poredak nejasnih crteža, za pokušaje još uvek nedovoljno formirane da bi dali čvrstu formu jednom duhovnom konceptu. Primarni stil kao još uvek nedovoljno

izdiferenciran, susreće se u zoru umetničkog razvoja kod svih naroda. Umetnik ovog tipa, koji se okušava u skulpturi, zadovoljava se sumarnim naznačavanjem lica i udova, tela tek rudimentarno prikazanog. Ali istovremeno, iz ovih prvih svedočanstava ljudske volje za stvaranjem, izbija često snažan šarm, koji se duguje njihovoj spontanosti...” Leuzinger, Elsy, *Afrique. L'art des peuples noir*, Éditions Albin Michel, Paris, 1962, 46.

[46] Odmah po njegovom uvođenju u stručnu literaturu, postavljena su pitanja: ako je nešto primarno, u odnosu na šta se uspostavlja ta primarnost? Kako predmet nastao u 16. veku (npr. Beninske bronzne, pogledati http://www.quatuor.org/polemique_art_01.htm, Christian Ricordeau, Pour en finir avec les „Arts Premiers”, le 22 avril 2000) možemo da nazovemo primarnom umetnošću, a da starogrčku i rimsku umetnost nazivamo antičkom ili klasičnom? Ako je Vilendorfska Venera nastala u primarnoj društvenoj zajednici, da li je ona i istoj grupi predmeta koji su načinjeni krajem dvadesetog veka u Africi ili Okeaniji?

[47] Pogledati: Kebede, Messay, *Africa's Quest for a Philosophy of Decolonization*, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2004, 20.

[48] Između ostalog filozof i kritičar umetnosti Denis Dutton (Denis Dutton) predlaže naturalistički pogled u estetici, odnosno proučavanje koje bi podrazumevalo reviziju evropocentričnog nasleđa kroz uspostavljanje nekontroverznog centra. Dutton, Denis, „A Naturalist Definition of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:3 Summer 2006, 367-377, 368.

[49] Sa druge strane, kako Ben Enwonu (Enwonu) piše, „Kroz podučavanje engleskog jezika od strane Britanaca, reč „umetnost” je usvojena, kao uostalom hiljade drugih engleskih reči kroz upotrebu jezika. Reč „umetnost” ima (suviše, prim.prev.) ograničenja onda kada se definiše, da bi imala isti smisao kao na primer reč „nka” jezika Ibo.”

Enwonwu, Ben. (2000). „The African View of Art and Some Problems Facing the African Artist”, [Ijele: Art eJournal of the African World](http://www.africaresource.com/ijele/voll1.2/enwonwu4.html): 1 , 2. <http://www.africaresource.com/ijele/voll1.2/enwonwu4.html>

[50] Clarke, Duncan, *Colors of Africa*, Thunder Bay Press, San Diego/PRC Publishing Ltd, London, 2000, 18.

[51] McIver Lopes, Dominic, „Art Without ‘Art’”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, No. 1, January 2007.

[52] Početkom maja 2010. godine.

[53] Kako je etimološki jasno, reč „tribalno” nastaje od reči pleme, i koristi se u jednom periodu pre osamdesetih godina 20. veka kao zajedničko ime za određene umetničke prakse, pre svega u svetu galerista ili kako se to možda preciznije na engleskom zove – dileru umetnina. Svet galerista sa jedne strane i svet muzealaca, ili teoretičara koji blisko saraduju sa muzejima sa druge, samo su naizgled slični. Osim što za predmet svog rada ili proučavanja često imaju iste objekte, i što su uticali jedan na drugi kroz principe tržišta, ova dva sveta, zapravo, imaju potpuno različitu terminologiju, kao, uostalom, i različite ciljeve (pre svega izražene kroz distinkciju profitno/neprofitno).

[54] William Buller Fagg (1914-1992). Bitna ličnost u oblasti afrikanistike, etnolog i istoričar pre svega povezan sa terminom „tribalno”, konsultant i kustos muzeja u Londonu i Njujorku.

[55] Ovde reč „pleme” ponavljam isključivo kao deo sintagme „plemenski stil”.

[56] O tome više u: Putinja, Filip i Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, XX vek, Beograd, 1997.

[57] School of Oriental and African Studies, London.

[58] 07.05.2010. H-AfrArts, citirano uz dozvolu prof. Piktona.

[59] 07.05.2010, H-AfrArts, citirano uz dozvolu prof. Piktona.

[60] Griselda Pollock, „(Feministička) socijalna povjest umjetnosti?”, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povjesti umjetnosti*, ed. Ljiljana Kolešnik, Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 2005, 256.

[61] Deo koji je nekad pripadao Memorijalnom centru „Josip Broz Tito”,

a pre toga Muzeju „25. maj”.

[62] Koji se ne samo klasno, već i identitetski, kroz preovlađujuće ideologije, a pre svega rasnu kolonijalnu ideologiju, postavljaju iznad drugih.

[63] O Afrikancima školovanim u evropskom duhu, kako Kwame Botwe-Asamoah (Kwame Botwe-Asamoah) napominje, pisali su Kwame Nkrumah (Kwame Nkrumah) i Džulijus Njerere (Julius Nyerere). U: Botwe-Asamoah, Kwame, *Kwame Nkrumah's Politico-Cultural Thought and Policies, An African-centered Paradigm for the Second Phase of the African Revolution*, Routledge, London & New York, 2005, 6.

[64] Ova poruka utiče – ili bi trebalo da utiče, kako u ovom radu nastojim da pokažem – i na dalje reprezentacije datog predmeta.

[65] Botwe-Asamoah, Kwame, *Kwame Nkrumah's Politico-Cultural Thought and Policies, An African-centered Paradigm for the Second Phase of the African Revolution*, Routledge, London & New York, 2005, 31.

[66] „Zalažući se za neophodnost kolekcioniranja predmeta koji pripadaju starijim sistemima materijalne kulture kao i novih hibridizovanih predmeta, koji otvaraju inovatorske mogućnosti za etnografske muzeje, uspeo je da preokrene predašnju neaktivnost Britanskog muzeja u tom polju. U samo deset godina, dodao je skoro 23,000 predmeta muzejskim kolekcijama (Houtman 1987: 4).”

Shelton, Anthony Alan, „Museums and Anthropologies: Practices and Narratives”, Macdonald, Sharon, ed, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006, 72.

[67] Sa jedne strane, ona je potpuno zastupala ideju o umetniku kao geniju, što je koncept odnosno ideologija koja svoju afirmaciju doživljava tek u 19. veku kroz definisanje umetničkih pokreta romantizma, neoklasicizma, realizma i impresionizma. Mit o umetniku-geniju postaje determinišući za evaluaciju umetničkih dela, i tim pre ulazak afričkih umetnosti u okvir istorije umetnosti dvadesetog veka postaje bitno

otežan, kao umetnosti bez stvaraoaca, kao delo „anonimnog umetnika”. Na pomenutoj Rubinovoj izložbi, velika imena umetnika-genija, kroz uspostavljene paralele sa „plemenskim” stilovima određenih kulturnih zajednica izvan Evrope, poslužila su za prevođenje tipskog i neatribuiranog u polje modernog i potpisanog.

[68] Errington, Shelly, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London, 1998.

[69] Pogledati: Mieke Bal, Norman Bryson „Semiotika i povjest umjetnosti, u: Kolešnik, Ljiljana, ed, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povjesti umjetnosti*, Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 2005, 56.

[70] *ibid*, 67/6.

[71] Kao čuvar predmeta različitih kultura, Muzej kej Branli je po svom određenju daleko bliži etnografskim muzejima, a mnogo manje umetničkim. Međutim, potpuno suprotan način reprezentacije u jednom krilu Luvra (Pavijon de Sesion), kao da govori upravo o samopromišljanju unutar institucija, gde se kroz reprezentacije *drugih* zapravo izgrađuje sopstvo, i gde Luvr dosledno promišlja svoj identitet: identitet paradigmatičnog nacionalnog muzeja kroz ovaj odnos prema materijalu, baš kao što ga i MKB kroz isti uspostavlja.

[72] Pogledati Sally Price o MQB. *Paris primitive: Jacques Shirac's Museum on the Quai Branly*, The University of Chicago Press, London, 2007.

[73] Čiji je nastanak bio motivisan različitim istorijskim i kulturnim praksama, od naučnih i istraživačkih pohoda (tako često korišćenih kao izgovor u zaposedanju geografskih i kulturnih oblasti *drugih*), preko trgovačkih veza, do uspostavljanja posebnih zahteva u oblasti kolekcioniranja, bilo etnografskih, bilo umetničkih.

[74] Iako sama proučavanja koja se tiču „vanevropskih” umetnosti i kultura nikada nisu dobila značajnije mesto u lokalnoj sredini.

[75] Pre svega zato što zbirka upućuje na kriterijume i njihovu primenu: načine, dinamiku, promene u primeni tokom perioda kolekcioniranja, kao i same načine kolekcioniranja koji se ne tiču isključivo kriterijuma.

[76] „Ovde, na prvoj izložbi, postavljen je, dakle, samo jedan deo našeg fonda, po jednoj koncepciji koja tek treba da dobije ocenu javnosti. Ideja je očigledno da prikažemo i likovnost i snagu i posebnost ove umetnosti – kao deo života afričkog čoveka i stvaraoca i da, što je moguće pristupačnije, svakom gledaocu pružimo podatak o osnovnom značaju ovih umetničkih dela i predmeta. U daljem radu, u to smo sigurni, biće zacelo i drugih postavki, tematskih i posebnih izložbi, zatim predavanja na javnoj tribini Muzeja, naučnih sastanaka i ciklusa, gostovanja naših i stranih naučnika, prikazivanja filmova, manifestacija posvećenih drugim vidovima umetnosti Afrike, muzičkih i literarnih večeri, i tome slično. Mi smo se trudili da jednostavnim i jasnim legendama propratimo izloženi materijal.” Grupa autora (Veda i dr Zdravko Pečar, Kwasi A. Myles, Jelena Arandelović-Lazić) *Muzej afričke umetnosti – Kolekcija Vede i dr Zdravka Pečara*, Beograd, 1977, 56.

[77] Naguib, Saphinaz-Amal, „The One, the Many and the Other: Revisiting Cultural Diversity in Museums of Cultural History”, in: Amundsen, Arne Bugge and Andreas Nyblom ed, *National Museums in a Global World*, Department of culture studies and oriental languages, University of Oslo, Norway, 19–21 November 2007, 5-19.

[78] U slučaju samog muzejskog mizanscena, boje postamenata, jarko zelena i jarko plava, prema rečima arh. Slobodana Mašića, i arh. Savete Mašić, koji su idejno osmislili enterijer iz 1977. godine, bile su asocijacija na plavo afričko nebo, i zeleno rastinje. Ovaj dizajn, koloristički smeo, može da se tumači i kao reprezentacija koja promoviše stereotip, svodeći predstavu o čitavom jednom kontinentu na slike grandioznog eksterijera, u kojem nebo i zelenilo (priroda) dominiraju, a samo silueta pokoje životinje na obzorju (na postavci – silueta maske ili figure, najčešće zoomorfne), poremeti tu liniju koja deli plavo od zelenog. Međutim, bitno je imati u vidu vreme u kojem je MAU načinjen, i smelost sa kojom arhitekta primenjuju boje neuobičajene u muzejskoj reprezentaciji

afričkih umetnosti na Zapadu.

[79] Što se tiče kolekcioniranja u lokalnoj sredini pre II svetskog rata, Dejan Sretenović u tekstu „Crno telo, bele maske”, obraća pažnju na tri modela kolekcionara, uzimajući kao primere, pored Rastka Petrovića, srpskog moderniste koji je putovao Afrikom krajem 1928. godine, i početkom 1929. godine, živote dvojice starijih „putnika”: dr Kosta Dinić, kao lekar u službi kralja Leopolda pripada imperijalističkom establišmentu (kraj 19. veka); njegova kolumna u štampi nosi naziv „Srpska pisma iz Konga”; Milorad Rajčević, autor knjige „Iz žarke Afrike” oličenje je putnika-istraživača svog doba (početak 20. veka).

[80] Posebno zato što kolonijalizam razliku uspostavlja na rasnoj distinkciji, tako da usled ove *epidermalizacije* različitosti, kulturna mimikrija nikada ne može da se sprovede u potpunosti.

[81] Pogledati: Iveković, Rada, „The General Desemantisation: Global Language and Hegemony”, *Traduire le silence de la plebe*, 2006, <http://eipcp.net/transversal/1206/ivecovic/en>

[82] Pogledati: Walder, Dennis, *Postcolonial Nostalgias, Writing, Representation, and Memory*, Routledge, London and New York, 2011, 10.

[83] I ne samo putovanja, već i duži boravak brojnih jugoslovenskih stručnjaka i firmi u zemljama Afrike, o čemu nam govori pasus preuzet iz knjige o Titovim putovanjima: „Pre nešto manje od pet godina, kada je car Etiopije Haile Selasije posetio Jugoslaviju, minimalan broj Jugoslovena nalazio se u njegovoj zemlji. U vreme prve Titove posete svega nekolicina jugoslovenskih eksperata bila je zauzela svoje mesto u naporima za izgradnju ove zemlje, podizanje njenog ekonomskog potencijala i stvaranje boljih socijalno-zdravstvenih uslova za široke slojeve stanovništva. Februara 1959 bili smo svedoci bogate žetve plodova saradnje između naše dve zemlje. Brojni jugoslovenski stručnjaci sada se nalaze na veoma značajnim mestima i daju znatan prilog u naporima za otklanjanje teškoća ove zemlje. Jugosloveni su, naprimer, učestvovali u stvaranju prvog petogodišnjeg plana razvitka kojim Etiopija

rešava neke osnovne ekonomske probleme.” Smole, Jože i Rudi Štajduhar, *Pretsednik Tito u zemljama Azije i Afrike*, Kultura, Beograd, 1959, 22, Etiopija.

[85] Ovdje su navedeni bez posebne hijerarhije, pre svega kao primeri uopštavanja.

[86] Frelih, Marko, *Med naravo in kulturo – Vodnik po stalni razstavo Slovenskega etnografskega muzeja*, SEM, Ljubljana, 2008, kao i u razgovoru koji smo vodili u MIJ, 17.02.2011. godine u Beogradu.

[87] Titova strast za posedovanjem, percipirana kao svojstvo većine onih koji moć žele da opredmete, zaista ga u neku ruku svrstava među kolekcionare. U tom smislu, Tito je sakupljač poseda, prilika, poznanstava, uticaja i *lepih stvari*, kojem, međutim, nedostaje bilo kakav plan sabiranja koji bi ga učinio istinskim kolekcionarom. Možda možemo da pretpostavimo da je zapravo Titovo *sekundarno kolekcioniranje* ono na šta Radić upućuje. Naime, kako su dela koja Radić smatra Titovim izborom već bila njemu poklonjena, on u njima, time što ih je Tito izabrao da budu u prostorima u kojima boravi, možda čak i u intimnim prostorima poput spavaće sobe (str. 36), *naknadno prepoznaje vrednost*, i namenjuje im mesto u svojoj *internoj kolekciji*, nastaloj povrh već postojeće kolekcije koja je stihijski proizvod akumulacije, nastao bez drugog kriterijuma do reprezentativnog poklona.

[88] <http://www.muvrin.mdc.hr/hr/drago-muvrin/>

[89] Prema rečima dr Marka Freliha, kustosa Slovenskog etnografskog muzeja u Ljubljani, slovenački kolekcionar Andrej Jerovšek bio je u kontaktu sa ciriškim muzejom Barbie-Miler (Barbier-Mueller), i stoga je bio upućen u vrednovanje afričkih predmeta u okviru tadašnje muzejsko-galerijsko-kolekcionarske mreže (pošto su galerije, kolekcije i muzeji u to vreme bili nešto manje distinktno odvojeni nego što je to danas slučaj). Drugi kolekcionar, takođe iz Slovenije, bio je i Anton Petkovšek.

[90] Iako je projekat Nove stalne postavke prema elaboratu Nataše Njegovanović Ristić, višeg kustosa MAU, i arhitektonskom rešenju arh.

Ivana Kucine pre desetak godina bio usvojen (2004.g.), iz nekog razloga nikada nije bio realizovan.

[91] Nimba ili Demba je velika maska, odnosno oglavlje, u vidu biste sa četiri nogara, kojima se fiksira za telo maskiranog igrača koji je nosi. Poreklo ove maske je u narodu Baga, Gvineja. Glava maske ima nos u obliku kljuna ptice kalao, odnosno kljunoroga. Smatra se da je ovaj element zapravo simbol muškog principa i plodnosti. Na telu maske prikazane su grudi (prema nekim interpretacijama grudi koje sugerišu na dojilju ili majku), koje su opet simbol ženskog principa. Nimba ili Demba se još naziva i „Velikom majkom”.

[92] Grupa autora, *Muzej afričke umetnosti, zbirka Vede i dr Zdravka Pečara*, MAU, Beograd, 1977, 10.

[93] Nataša Njegovanović Ristić, dr Zdravko Pečar, *Monografija MAU*, MAU, Beograd, 1989.

[94] Još od lorda Elgina, (i čuvenih mermernih statua sa Partenona), prema čijem imenu se svi ovakvi pokušaji „spašavanja” nazivaju *elginizmima*.

[95] Koji se ovde odnosi na utopijski pogled prema budućnosti SFRJ i Pokreta nesvrstanih.

[96] Sretenović, Dejan, *Crno telo, bele maske*, Muzej afričke umetnosti, Beograd, 2004, 26.

[97] To je važno upravo iz razloga suštinske utemeljenosti predmeta iz zbirki o kojima je reč, a posebno MIJ, u afričkom odnosno nacionalnom kulturnom miljeu.

[98] <http://arthistorynewsletter.com/blog/?p=2209>

[99] Envezor je, naime, već godinama jedan od najbitnijih autoriteta za savremene afričke izraze, koji je uspeo da skrene pažnju na probleme izostanka afričkih umetnika sa bitnih svetskih izložbi savremene umetnosti.

[100] *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Nos. 22-23, Spring-

Summer 2008, Ithaca, NY, 38-49.

[101] Pogledati: Danto, Arthur, „The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), 571-584.

[102] Pogledati: Oguiibe, Olu and Okwui Enwezor, *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*, inIVA, London, 1999, str. 21-22.

[103] „Je suis au Louvre!”

[104] Obično statusne oznake.

[105] U okviru programa „Obojeni svet” urednika Mihaela Milunovića.

[106] Na Kalenić pijaci.

[107] „Prostrana kupola Muzeja je sa dolaskom kamerunskog umetnika Bartelemija Togoja, poprimila obrise velikog broda. Bele razapete prozirne tkanine nalik jedrima, ganski čamac i kolona zgusnuto poredanih muzejskih eksponata: ne samo skulptura predaka i obrednih antropomorfnih i zoomorfnih figura, već i korpe, posude, tikve, bubnjevi, balafoni, oružje, jastuci sa likovima postkolonijalnih zapadnoafričkih predsednika i više od dvadeset životinjskih lobanja – trofeja Zdravka Pečara, „velikog lovca” i osnivača muzejske zbirke – postavljeni na rukama-sklopljenu kartonsku pistu, jedinstveni su u nameri da zaplove ka Dunavu i dalje.” Epštajn, Emilia, „Tranzit(i) i Omaž Zdravku Pečaru, Izložba i instalacija umetnika Bartelemija Togoja”, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 109-112.

[108] Nazivi dva video-rada: „Café noir” (1997), „Circumcision 2” (1999-2007).

[109] Afričkog muškarca od strane Zapada.

[110] „Njegov „foto-performansni” serijal *Tranzit(i)* predstavlja višegodišnje angažovanje umetnika koji kroz performanse preispituje postojeće predrasude i stereotipove koji određuju i pozicioniraju čoveka

unutar društva. Isti vid diskriminacije može da zadesi čoveka sa „pogrešnim pasošem”, đubretara zatečenog na „pogrešnom mestu”, čoveka „pogrešne boje kože”. Izbor od 14 fotografija izloženih u Muzeju afričke umetnosti izraz su određenih nerazrešenih problema identiteta, ali se na njima istovremeno mogu videti i predmeti korišćeni u određenim Togoovim performansima: na primer, drveni koferi koje ni najuporniji pogranični policajac ne može da otvori, ili sam Bartelemi Togo obučen u uniformu pariskih đubretara neposredno pre ulaska (ili posle?) u prvu klasu prestižnog voza Talis. Ovi nerazrešeni problemi ostaju, jer naša sloboda da biramo naše granice i kvalitete, profesije i načine života, ne štede nas kategorizacije i diskriminacije.

U ciklusu od šest fotografija koje čine njegov rad *Une autre vie*, ili *Neki drugi život*, umetnik se nazire i ponovo nestaje u stablima drveća, njegove ruke su grane, a glava se multiplicira u nizovima debila spremnih za seču. Prema Bartelemiju Togou i drveće, poput otisaka ljudskih prstiju, ima svoj jedinstveni otisak i sebi svojstven identitet. Umetnikovo emotivno zauzimanje protiv beskrupulozne seče šuma u rodnom Kamerunu, dostiže vrhunac u njegovom kameleonskom stapanju sa posećenim stablima. Prema njemu, iskorenjivanje drveća jednako je iskorenjivanju čoveka, gubitku njegovog suštinskog identiteta – onog identiteta koji mu pripada rođenjem i prirodno pristaje... identitet koji on pokušava da promeni tokom života, ali koji ostaje deo njega uprkos „izboru”. Umetnikovo simboličko stapanje sa korenima, svojom prošlošću i okruženjem, jesu njegov sopstveni izbor samo u onoj meri u kojoj se posmatraju u svetu u kojem su izbori ambivalentni, ponekad iluzorni, a uvek otvoreni slobodnoj interpretaciji iz perspektive posmatrača.” Epštajn, Emilia, „Tranzit(i) i Omaž Zdravku Pečaru, Izložba i instalacija umetnika Bartelemija Togo”, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 109-112.

[111] „Potpuno oslobođen pristupa predmetima koji su u svojim „pasošima” (ili muzejskim identifikacionim kartonima) disecirani na poreklo, mesto nastanka, materijal, način upotrebe – Bartelemi Togo pravi nemoguće sklopove, nenadane spojeve u kojima ti isti muzejski

eksponati – reprezentanti afričkog kontinenta – nikada nisu izlagani. Kako se zapravo oseća čovek s afričkog kontinenta koji ulazi u Muzej afričke umetnosti u Beogradu? Instalacija *Omaž Zdravku Pečaru* ne prkosi umetnikovom pogledu na svet jer on smatra da se ubraja u onu grupu ljudi koji veruju da nije glavni problem ko će prezentovati, odnosno gde će se izlagati predmeti iz afričke kulturne, umetničke i verske tradicije; da li, kao što je to danas u većini slučajeva, u londonskim, pariskim, berlinskim i drugim muzejima i galerijama u svetu ili u rastućem broju muzeja na samom afričkom kontinentu. Važno je da ih ljudi vide – dožive i otkriju, jer oni pripadaju, prema rečima umetnika – svetu, ne pojedincu, ne jednoj instituciji, ne jednom kontinentu. Jednostavno je uspeo da problematizuje sve muzejske klišeje i da predmete svede na ono što jesu: dakle, predmete koji se iznova mogu prostorno grupisati, kombinovati i razdvajati, samim tim i iščitavati na različite načine.” Epštajn, Emilia, „Tranzit(i) i Omaž Zdravku Pečaru, Izložba i instalacija umetnika Bartelemija Togo”, Afrika – studije umetnosti i kulture, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 109-112.

[112] Henning, Michelle, „New Media”, u: Macdonald, Sharon, ed, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006, 305-316.

[113] U eseju „Arhivi moderne umetnosti”, u: *Dizajn i zločin*, VBZ, Zagreb, 2006.

[114] Vrste znakova prema Persu (Charles Sanders Peirce): ikonički znak, znak koji čulnom materijalnošću podseća na ono što zastupa; indeksni znak, ukazuje na određeni fizički ili uzročni akt između znaka i referenta; simbolički znak, odnos sa referentom uspostavljen je ugovorom. Iz predavanja za predmet „Teorija teksta”, Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarnе studije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2009.

[115] S tim što je u oba slučaja upravo reč o „celini”, kao tipu uređenosti, u kojem segmenti dobijaju smisao shodno uspostavljenom sistemu odnosa.

[116] Jelena Arandelović Lazić, tekst u katalogu povodom otvaranja MAU, Grupa autora (Veda i dr Zdravko Pečar, Kwasi A. Myles, Jelena Arandelović-Lazić) *Muzej afričke umetnosti – Kolekcija Vede i dr Zdravka Pečara, Beograd, MAU, 1977, 40.*

[117] Nacionalni muzej u Akri, na primer, ničim se ne izdvaja iz britanskog modela etnografskog muzeja.

[118] U svetlu debata koje su obeležile devedesete godine dvadesetog veka, kao i prvu deceniju dvadeset prvog veka, o statusu savremenih umetničkih izraza koji potiču sa afričkog kontinenta u zapadnjačkim muzejima, Muzej afričke umetnosti u Beogradu zaista može da se pohvali kontinuitetom reprezentacije savremenih umetničkih izraza još od svojih početaka 1977. godine do danas.

[119] Marijana Cvetković, Master rad „Reform of Serbian Museums Through Contemporary Art Projects”, Transformator, Ministarstvo kulture Srbije, 2009.

[120] Macdonald, Sharon, „Museums, National, Postnational and Transcultural Identities”, *Museum and Society*, University of Leicester, March 2003, Vol 1, No 1, 1-16, 11.

[121] Otuda i sličnost između MAU i brojnih afričkih muzeja formiranih u to vreme.

BIBLIOGRAFIJA

Abrahamsen, Rita, „African Studies and the Postcolonial Challenge”, *African Affairs*, Royal African Society, 2003, 102, 189-210.

Ahluwalia, Pal, *Politics and Post-Colonial Theory, African Inflections*, Routledge, London and New York, 2001

Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica, 2009

Altiser, Luj, „Ideologija i državni ideološki aparati”, u: Jelena Đorđević, *Studije kulture, zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008

Amin, Samir, *Eurocentrism.Modernity, Religion, and Democracy. A Critique of Eurocentrism and Culturalism*, Monthly Review Press, New York, 2009

Appiah, Kwame Anthony, *The Ethics of Identity*, Princeton University Press, New Jersey, 2005

Appadurai, Arjun, „Commodities and the politics of value”, in: Susan Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London and New York, 1994, 76-91.

Ascroft, Bill and Gareth Griffiths, Helen Tiffin, ed, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London and New York, 1995

Atmore, Anthony and Gillian Stacey, *Black Kingdoms Black Peoples, The West African Heritage*, Photographs by Werner Forman, Orbis Publishing, London 1979

Bakhtin, M.M. „Toward a Methodology for the Human Sciences” in: *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin, 1986,159-172.

Bal, Mieke, ed, *The Practice of Cultural Analysis, Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, California, 1999

Bal, Mieke and Jonathan Crewe, Leo Spitzer, ed, *Acts of Memory, Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, University Press of New England, Hanover, 1999

Bal, Mieke, „Exhibition as Film”, in: Macdonald, Sharon and Paul Basu, ed, *Exhibition Experiments*, Blackwell Publishing, Oxford, 2007, 71-93.

Bal, Mieke, „Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting”, in: *The Cultures of Collecting*, Elsner, John and Roger Cardinal, ed, Reaktion Books, London, 1994, 97-117.

Bal, Mieke, „Telling, showing, showing off”, *Critical Inquiry*, Vol.18.N.3., Spring 1992, 556-594.

Bal, Mieke, „Lost in Space, Lost in the Library”, in: *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*, Sam Durrant and Catherine M. Lord, ed, Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2007

Bal, Mieke and Bryan Gonzales ed, *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999

Barker, Emma, ed, *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press & Open Univeristy, 1999

Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979

Barthes, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991 (first published by Editions du Seuil, Paris, 1957)

Bart, Fredrik, „Etničke grupe i njihove granice”, dodatak u: Putinja, Filip i Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, biblioteka XX vek, Beograd, 1997

Bassani, Ezio, ed, *Arts of Africa*, Grimaldi Forum, Monaco, 2005

Bell, Julian, *Mirror of the World, A New History of Art*, Thames & Hudson, London, 2007

Belsey, Catherine, „Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta”

- (1985.) u: Zdenko Lešić, *Postrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2002
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, ArtGet, Beograd, 2007
- Bennett, Tony, *Pasts Beyond Memory, Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, London and New York, 2004
- Bhabha, Homi K, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994
- Bhabha, Homi K, „Posvećenost teoriji” (1994.) u: Zdenko Lešić, *Postrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2002
- Bhabha, Homi K, ed, *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990
- Blanchot, Maurice, *Friendship*, Stanford University Press, Stanford, California, 1997
- Bihalji-Merin, Oto, *Maske sveta*, Vuk Karadžić, Beograd/Mladinska knjiga, Ljubljana, 1970
- Bollas, Christopher, *The Evocative Object World*, Routledge, London and New York, 2009
- Bojm, Svetlana, *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd, 2005
- Botwe-Asamoah, Kwame, *Kwame Nkrumah's Politico-Cultural Thought and Policies, An African-centered Paradigm for the Second Phase of the African Revolution*, Routledge, London & New York, 2005
- Bulatović, Dragan, „Muzealizacija stvarnije budućnosti”, *Muzeji br. 2*, Muzejsko društvo Srbije, Beograd, 2009, 7-15.
- Carrier, David, *A World Art History and its Objects*, The Pennsylvania State University Press, USA, 2008
- Carroll, Noel, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven and London, 2003
- Cetinić, Ljiljana, *Stalna postavka etnološke zbirke memorijalnog centra*

„*Josip Broz Tito*”, Elaborat, Beograd, 1986

Césaire, Aimé, *Discourse on Colonialism*, new introduction by Robin D.g. Kelley: „A Poetics of Anticolonialism”, Monthly Review Press, New York, 2000

Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000 / Preface „Provincializing Europe in Global Times” to the 2007 Edition.

Clarke, Duncan, *Colors of Africa*, Thunder Bay Press, San Diego/PRC Publishing Ltd, London, 2000

Clifford, James „Objects and Selves – an Afterword” in Stocking Jr, George W, ed, *Objects and Others*, The University of Wisconsin Press, Madison/London, 1985

Clifford, James, „Documents: A Decomposition”, *Visual Anthropology Review*, Vol 7, No 1, spring 1991, 63-83, 63.

Culler, Jonathan, *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001

Cvetković, Marijana, „Reform of Serbian Museums Through Contemporary Art Projects”, *Transformator*, materijal za seminar „Susret sa Peterom Neverom”, Ministarstvo kulture Srbije, 2009

Dagan, Esther A, ed, „Senegal, Dances in the Dakar Festival, 1966”, in: *The Spirit's Dance in Africa, Evolution, Transformation and Continuity in Sub-Sahara*, Galerie Amrad African Arts Publications, Westmount, Canada, 1997

Daković, Nevena, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, FDU, Beograd, 2008

Danto, Arthur, „The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), 571-584.

Danto, A.C, „Defective Affinities ‘Primitivism’ in 20th Century Art”, *The Anthropology of Art Reader*, London, 2006, 147-149.

Deloš, Bernar, *Virtuelni muzej*, CLIO, Beograd, 2006

Dolon, Rosana, Julia Todol, ed, *Analysing Identities in Discourse*, Discourse Approaches to Politics, Society and Culture, Volume 28, 2008

Dubin, Steven C, *Displays of Power: controversy in the American museum from the Enola Gay to Sensation*, New York University Press, New York and London, 1999

Dutton, Denis, „A Naturalist Definition of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2006, 367-377.

Đorđević, Jelena, *Studije kulture, Zbornik*, Službeni glasnik, Beograd 2008

Eagleton, Terry and Fredric Jameson, Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Introduction by Seamus Deane, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1990

Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973

Elkins, James, ed, *Is Art History Global?* Routledge, London and New York, 2007

Elsner, John and Roger Cardinal, ed, *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994

Epštajn, Emilia, „Tranzit(i) i Omaž Zdravku Pečaru, Izložba i instalacija umetnika Bartelemija Togo”, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 109-112.

Erceg Sarajčić, Gordana, *Memorijalni centar „Josip Broz Tito” – nastanak i peprspetive*, magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu, Fakultet organizacije i informatike, Varaždin, 1990

Erriksen, Thomas Hylland, *Small Places, Large Issues, an Introduction to Social and Cultural Anthropology*, second edition, Pluto Press, London, Sterling, Virginia, 1995, 2001

Eriksson Baaz, Maria and Mai Palmberg ed, *Same and Other, Negotiating African Identity in Cultural Production*, Nordiska Afrikainsitutet, Stockholm, 2001

Errington, Shelly, *The End of Authentic Primitive Art*, University of California Press, California, 1998

Errington, Shelly „Globalizing Art History” in: *Is Art History Global?* Elkins, James, ed, Routledge, London and New York, 2007, 405-440.

Eškroft, Bil i Gareth Griffiths, Helen Tifin, „Ponovno promišljanje postkolonijalnog”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 107-129.

Fagg, William, catalogue: *Afrique, Cent tribus-cent chefs-d'œuvre, Musée des Arts Décoratifs*, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 28 Octobre – 30 Novembre, Congrès pour la Liberté de la Culture, 1964

Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, Foreword: „Remembering Fanon; Self, Psyche and the Colonial Condition” by Homi K. Bhabha, Pluto Press, London, 1986 (first published Editions de Seuil, 1952)

Fuko, Mišel, „Druga mesta” 1926-1984: *hrestomatija*, Novi Sad 2005, 29-36, prevod Pavle Milenković, u originalu: „Des espaces autres”, Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre, 1984, 46-49.

Garcia Canclini, Nestor, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1995

Gavrilović, Ljiljana, *Kultura u izlogu: ka novoj muzeologiji*, Posebna izdanja Etnografskog instituta SANU, knjiga 60, Beograd, 2007

Gavrilović, Ljiljana, *O politikama, identitetima i druge muzejske priče*, Posebna izdanja Etnografskog instituta SANU, knjiga 65, Beograd, 2009

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Verso, London, New York, 1992

Graburn, Nelson H.H, ed, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions*

from the Fourth World, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London, 1979

Graburn, Nelson H. H, „Epilogue: Ethnic and Tourist Arts Revisited”, in: *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Phillips, Ruth B. and Christopher B. Steiner, ed, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, 335-354.

Grupa autora (Veda i dr Zdravko Pečar, Kwasi A. Myles, Jelena Arandelović-Lazić) *Muzej afričke umetnosti – Kolekcija Vede i dr Zdravka Pečara*, katalog povodom otvaranja MAU, Beograd, 1977

Gurian, Elaine Heuman, *Civilizing the Museum*, Routledge, London and New York, 2006

Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications and Open University, London, 1997

Hall, Stuart and Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, „Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, Sage Publications, London, 1996

Haraway, Donna, „Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden”, New York City, 1908-1936, *Social Text*, No. 11 (Winter, 1984-1985), 20-64.

Harney, Elizabeth, *In Senghor's Shadow: art, politics, and the avant-garde in Senegal 1960-1995*, Duke University Press, USA, 2004

Harney, Elizabeth. „The Ecole de Dakar. Pan-Africanism in Paint and Textile.” *African Arts* 35 (Autumn 2002, no. 3): 12-31.

Harrison, Charles and Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Routledge, 1992

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity, an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, Cambridge MA/Oxford UK, 1989

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London and New York, 1992

Hooper-Greenhill, Eilean, ed, *Museum, Media, Message*, Routledge, London and New York, 1995

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museum and Education, Purpose, Pedagogy, Performance*, Routledge, London and New York, 2007

Huggan, Graham, *Postcolonial Exotic, Marketing the Margins*, Routledge, London and New York, 2001

Johansen, J.D. i S.E. Larsen, *Uvod u semiotiku*, CroatiaLiber, Zagreb, 2000

Junge, Peter, „Ethnologisches Museum Berlin - Brief Article”, *African Arts*, Winter, 2002,

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0438/is_4_35/ai_104520735

Jules-Rosette, Bennetta, „Musée Dapper: New Directions for a Postcolonial Museum”, *African Arts*, Vol. 35, No. 2 (Summer, 2002), 20-91.

Kahn, Miriam, „Heterotopic Dissonance in the Museum Representation of Pacific Island Cultures”, *American Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 2 (Jun., 1995), 324-338, <http://www.jstor.org/stable/681965>

Karp, Ivan and Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1991

Karp, I. and C.A. Kratz, L. Szwaya, T. Ybarra-Fausto ed, *Museum Frictions*, Duke University Press, Durham and London, 2006

Kebede, Messay, *Africa's Quest for a Philosophy of Decolonization*, Rodopi, Amsterdam – New York, NY 2004

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture, Tourism, Museum, and Heritage*, University Of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998

Knell, Simon J. and Suzanne MacLeod, Sheila Watson, *Museum Revolutions, How Museum Change and are Changed*, Routledge, London

and New York, 2007

Kolešnik, Ljiljana, ed, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povjesti umjetnosti*, Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 2005

Kopitof, Igor, „Kulturna biografija stvari: komoditizacija kao proces”, Proces komoditizacije u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005

Kovač, Senka, *Maska kao znak*, Filozofski fakultet, Beograd, 1996

Kraidy, Marwan M, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Temple University Press, Philadelphia, 2005

Kristeva, Julia, „Ekspanzija semiotike”, *Treći program*, Beograd, jesen 1974

Krupat, Arnold, *Ethnocriticism, Ethnography, History, Literature*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy, Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London/New York, First published 1985, Second Edition 2001

Le Fir, Iv, Predavanje: „Konceptija Muzeja Kej Branli, Pariz” (transkript), *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 77-94.

Leuthold, Steven M, *Cross-Cultural Issues in Art, Frames for understanding*, Routledge, London and New York, 2011

Leuzinger, Elsy, *Afrique. L'art des peuples noir*, Éditions Albin Michel, Paris, 1962

Lešić, Zdenko, Nova čitanja, *Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2002

Littlefield Kasfir, Sidney, „African Art and Authenticity”, *African Arts*, Apr 1992, Vol. 25 Issue 2, 40-56.

Littlefield Kasfir, Sidney, *Contemporary Artican Art*, Thames&Hudson,

London, 1999

Littlefield Kasfir, Sidney, *African Art and the Colonial Encounter*, Indiana University Press, Bloomington, 2007

Loomba, Ania and Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton, Jed Esty ed, *Postcolonial Studies and Beyond*, Duke University Press, Durham and London, 2005

Low, Gail Ching-Liang *White Skins/Black Masks, Representation and Colonialism*, Routledge, London and New York, 1996

Lukić Krstanović, Miroslava, „Afrički svetovi u fokusu istraživanja”, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009

Mack, John, ed, *Africa – Arts and Cultures*, British Museum Press, London, 2000

Malœuvre, Didier, *Museum Memories: History, Technology, Art Cultural Memory in the Present*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999

Macdonald, Sharon, ed, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2006

Macdonald, Sharon and Paul Basu, ed, *Exhibition Experiments*, Blackwell Publishing, Oxford, 2007

Macdonald, Sharon, „Museums, National, Postnational and Transcultural Identities”, *Museum and Society*, University of Leicester, March 2003, Vol 1, No 1, 1-16.

Macpherson, Fergus, *Kwacha Ngwee, How the Zambian nation was made*, Oxford University Press (Nairobi, London, New York), Lusaka, 1977

Mansfield, Elizabeth, *Art History and Its Institutions, Foundations of a Discipline*, Routledge, London and New York, 2002

Marstine, Janet, *New Museum Theory and Practice, An Introduction*,

Blackwell, Oxford, 2006

May, Jon and Nigel Thrift, ed, *TimeSpace, Geographies of Temporality*, Routledge, London and New York, 2001

Mbembe, Achile, *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001

McClellan, Andrew, ed, *Art and its Publics, Museum Studies at the Millennium*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003

McIver Lopes, Dominic, „Art Without ‘Art’”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, No. 1, January 2007

McLeod M. and John Mack, *Ethnic Sculpture*, British Museum, London, 1985

Mek Klinton, En, „Genealogija imperijalizma”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 130-160.

Mercier, Roger et M. et S. Battestini, *Léopold Sédar Senghor*, Nathan, Fernand éditeur, Paris, 1964

Meusburger, Peter and Michael Heffernan, Edgar Wunder, ed, *Cultural Memories, The Geographical Point of View*, Springer, Dordrecht, Heidelberg, London, New York, 2011

Miler, Danijel, „Artefakti i značenje predmeta”, Proces komoditizacije u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 247-273.

Mohanti, Čandra, „Pod pogledom zapada: feminističko učenje i kolonijalni diskursi”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 161-191.

Mohanti, Čandra, „Ponovno promišljanje „Pod pogledom zapada”: feministička solidarnost i antikapitalističke borbe”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005, 205-239.

Mohanty, Satya P, „Can Our Values Be Objective? On Ethics, Aesthetics, and Progressive Politics”, *Aesthetics in a Multicultural Age*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2002, 31-60.

Morley, David and Kevin Robins, *Spaces of identity – Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Routledge, London and New York, 1995

Mudimbe, V.Y, „African Art as a Question Mark”, *African Studies Review*, Vol. 29, No. 1, (Mar., 1986), 3-4.

Mudimbe, V.Y, *Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis/James Currey, London, 1988

Muf, Šantal, „Feminizam, princip gradanstva i radikalna demokratska politika” u *Studije kulture, Zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd 2008, 436-450.

Naguib, Saphinaz-Amal, „The One, the Many and the Other: Revisiting Cultural Diversity in Museums of Cultural History”, in: Amundsen, Arne Bugge and Andreas Nyblom ed, *National Museums in a Global World*, Department of culture studies and oriental languages, University of Oslo, Norway, 19–21 November 2007

Njegovanović-Ristić, Nataša, „Crno, crveno i belo, Instalacija umetnika Zorana Naskovskog”, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti, Broj 1, 2009, 11-12.

Njegovanović-Ristić, Nataša, *Frizerske i berberske table Afrike*, katalog izložbe, Muzej afričke umetnosti, Beograd, 2009

Njegovanović-Ristić Nataša, dr Zdravko Pečar, *Monografija MAU*, MAU, Beograd, 1989

Oguibe, Olu and Okwui Enwezor, ed, *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*, inIVA, London, 1999

Ong, Aiva, „Kolonijalizam i modernost: feminističke re-rezentacije žena u nezapadnim društvima”, Postkolonijalna teorija u: *Treći program*, br. 125-126, I-II, 2005

Parry, Ross, *Recoding the Museum, Digital Heritage and the Technologies of Change*, Routledge, London and New York, 2007

- Pearce, Susan M, *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London and New York, 1994
- Pearce, Susan M, *Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999
- Pečar, Zdravko, *Afrička kretanja*, Naprijed, Zagreb, 1965
- Phillips, Ruth B. and Christopher B. Steiner, ed, *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999
- Polok, Grizelda, „(Feministička) socijalna povjest umjetnosti?“, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povjesti umjetnosti*, Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 2005
- Pollock Griselda ed, With an introduction by Mieke Bal, *Conceptual Odysseys, Passages to Cultural Analysis*, I.B.Tauris & Co Ltd, London and New York, 2007
- Pollock, Griselda and Joyce Zemans, ed, *Museums After Modernism, Strategies of Engagement*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007
- Prakash, Gyan ed, *After Colonialism, Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton University Press, New Jersey, 1995
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London and New York, 1992
- Putinja, Filip i Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, biblioteka XX vek, Beograd, 1997
- Radić, Nenad S, *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika Moći*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Beogradu, odsek Istorija umetnosti, Beograd, 2008
- Radovanović, Ljubomir, *Afrika u savremenom svetu*, Dokumenti današnjice 47, Nova serija, god. III, br. 47, Sedma sila, Beograd, 1963 (II-3017)
- Rhodes, Collin, *Primitivism and Modern Art*, Thames&Hudson, London,

1994

Rogoff, Irit, „Looking Away: Participations in Visual Culture”, in: *After Criticism, New Responses to Art and Performance*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005, 117-134.

Rubin, William, ed, *Primitivism in the XXth Century Art*, MOMA, New York, 1984

Said, Edvard, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2008

Said, Edward W, „Kultura i imperijalizam” (1993.), u: Zdenko Lešić, *Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2002

Segy, Ladislav, *African Sculpture*, Dover Publications Inc, New York, 1958.

Smole, Jože i Rudi Štajduhar, *Pretsednik Tito u zemljama Azije i Afrike*, Kultura, Beograd, 1959

Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*, Methuen, London and New York, 1987

Sretenović, Dejan, *Crno telo, bele maske*, Muzej afričke umetnosti, Beograd, 2004

Steiner, Christopher B, *African Art in Transit*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994

Stets, Jan E. and Peter J. Burke, „Identity Theory and Social Identity Theory”, *Social Psychology Quarterly*, 2000, Vol. 63. No. 3, 224-237.

Stocking Jr, George W, ed, *Objects and Others*, The University of Wisconsin Press, Madison/London, 1985

Šola, Tomislav, *Marketing u muzejima*, Clio, Beograd, 2002

Šuvaković, Miško, *KFS Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, edicija TraNS, Orpheus, Novi Sad, 2007

- Šuvaković, Miško, *Studije slučaja, Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006
- Todorov, Tzvetan, *Life in Common, An Essay in General Anthropology*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2001
- Torgovnick, Marianna, „Making Primitive Art High Art”, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II, (Summer, 1989), 299-328.
- Vergo, Peter, ed, *The New Museology*, Reaktion Books, London, 1989
- Virilio, Paul, *Information Bomb*, Verso, London, New York, 2005
- Voogt, Paul, ed, *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*, Bulletin 387, Tropenmuseum, Amsterdam, 2008
- Walder, Dennis, *Postcolonial Nostalgias, Writing, Representation, and Memory*, Routledge, London and New York, 2011
- Wasson, Haidee, *Museum Movies – The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2005
- Watson, Sheila, ed, *Museums and their Communities*, Routledge, London and New York, 2007
- West-Pavlov, Russell, *Space in Theory, Kristeva, Foucault, Deleuze*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2009
- Willett, Frank, *African Art*, Thames&Hudson, London and New York, 1971
- Witcomb, Andrea, ed, *Re-magining the Museum, Beyond the Mausoleum*, Routledge, London and New York, 2003
- Wolff, Janet, „Društvena proizvodnja umjetnosti”, u Kolečnik, Ljiljana, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Institut za povjest umjetnosti, Zagreb, 2005
- Žižek, Slavoj, ed, *Mapping Ideology*, Verso, London, New York, 2001

Webografija (20.02.2011.):

Davidson, Basil, „African History without Africans”,
<http://www.lrb.co.uk/v21/n04/basil-davidson/african-history-without-africans>

Webografija (28.05.2010):

Enwonwu, Ben. (2000). „The African View of Art and Some Problems Facing the African Artist”

Ijele: Art eJournal of the African World: 1 , 2.

<http://www.africaresource.com/ijele/vol1.2/enwonwu4.html>

Garcia-Canclini, Néstor, Policies for Cultural Creativity,

<http://www.powerofculture.nl/uk/archive/commentary/canclini.html>

Ricordeau, Christian, „Pour en finir avec les ‘Arts Premiers’”, le 22 avril 2000 http://www.quatuor.org/polemique_art_01.htm

http://www.camwood.org/Olu_Oguibe_Textsonline.html

PRILOG 01

Hronologija događaja u MAU (na osnovu priloga u katalogu „Savremena umetnost Gane”, Jelena Arandelović Lazić, MAU, Beograd, 1980):

27. februar 1974. Veda Zagorac i dr Zdravko Pečar poklonili zbirku predmeta afričke umetnosti gradu Beogradu.

23. maj 1977. Živorad Kovačević, predsednik Skupštine grada Beograda, otvorio stalnu postavku Muzeja.

23. maj 1977. Predsednik Republike, Josip Broz Tito poklonio bronzanu akulpturu Antilopa.

2. jun 1977. Protokol Saveznog sekretarijata za inostrane poslove predao 15 predmeta koje je prilikom posete Jugoslaviji poklonio El Hadj Omar Bongo, predsednik Republike Gabona.

4. jun 1977. Kwasy Myles, direktor Nacionalnog muzeja Gane u Akri, posetio Muzej.

5. avgust 1977. David M. Boston, direktor Horniman muzeja i biblioteke u Londonu, posetio Muzej.

6. oktobar 1977. Amadou Mahtar M Bow, generalni direktor UNESCO-a posetio Muzej.

19. novembar 1977. Preduzeće TAT Kumasi-Kruševac omogućilo nabavku 180 knjiga za stručnu biblioteku Muzeja.

22. novembar 1977. Veda Zagorac i dr Zdravko Pečar poklonili 500 knjiga koje se odnose na područje afričke istorije, kulture i umetnosti.

24. novembar 1977. Fabrika „Tomos” iz Kopra poklonila 5000 razglednica sa motivima eksponata iz Muzeja afričke umetnosti.

11. januar 1978. Staniša Jovanović poklonio tri predmeta iz Liberije.
2. februar 1978. Nacionalni muzej u Lagosu, Nigerija, poklonio pet knjiga.
11. mart 1978. Basil Kossou, generalni direktor Afričkog instituta za istraživanje kulture iz Dakara, posetio Muzej.
15. mart 1978. Nacionalni muzej Gane poklonio dva predmeta.
7. april 1978. Ministarstvo inostranih poslova Gane poklonilo jednu skulpturu.
8. maj 1978. Veče: poezija i muzika Afrike.
12. jul 1978. Branko Kosić, poklonio 13 predmeta, nakit i tkanine iz Malia.
27. jul 1978. Veče: Poezija Agostinho A. Netoa.
6. septembar 1978. Milovan Matić poklonio 40 knjiga i jedan predmet iz Kameruna.
15. septembar 1978. Milan Leskovic poklonio četiri predmeta i 40 knjiga.
11. decembar 1978. Dragoljub Najman poklonio 20 maski i skulptura iz Zaira.
4. april 1979. Drago Muvrin poklonio četiri tkanine iz Nigerije.
16. maj 1979. Chinua Achebe, nigerijski pesnik posetio Muzej.
19. septembar 1979. Moussa Traore, predsednik Republike Mali, posetio Muzej i poklonio dva muzička instrumenta iz Malija.
4. oktobar 1979. Prof.dr. Taha Hussein, dekan Akademije primenjenih umetnosti u Kairu, posetio Muzej.
13. oktobar 1979. Josip Vrhovec, Savezni sekretar za inostrane poslove,

posetio Muzej.

17. oktobar 1979. Ricardo Texeira Duarte iz Direkcije za nacionalnu kulturu Mozambika, poklonio jednu skulpturu Makonde.

11. decembar 1979. Izložba: Savremena skulptura Makonde, Tanzanija. Izložba je organizovana u okviru kulturne saradnje između Tanzanije i Jugoslavije.

16. decembar 1979. Izložba: Bronzana skulptura zapadne Afrike iz zbirke Muzeja afričke umetnosti, Beograd. Postavka izložbe i tekst kataloga: Jelena Arandelović Lazić. Izložba je održana u Slovenskom etnografskom muzeju u Ljubljani.

17. decembar 1979. Veče: Poezija i muzika istočne Afrike.

25. januar 1980. Mohamed Benahmed Abdelghani, predsednik vlade Republike Alžira, posetio Muzej.

13. februar 1980. Izložba: Batik u umetnosti istočne Afrike: Uganda i Kenija. Iz zbirke Slovenskog etnografskog muzeja, Ljubljana. Postavka izložbe i tekst kataloga: dr Boris Kuhar.

13. mart 1980. Grupa od jedanaest afričkih ambasadora i nekoliko otpravnika poslova u Beogradu posetili Muzej.

26. mart 1980. Predavanje: „Zašto se Afrika smatra kolevkom čovečanstva” profesora Theophilea Obenge iz Konga, u okviru Dana informacija o kulturi Afrike, održanih od 24. do 29. marta 1980. u Beogradu.

26. mart 1980. Roger Dorsinville, pisac i direktor izdavačke kuće iz Senegala, David Maillu, pisac i izdavač iz Kenije, Mohamed Diop, profesor univerziteta iz Senegala i Basil Kossou, direktor Afričkog instituta za istraživanje kulture iz Dakara, Senegal, posetili Muzej.

26. mart 1980. Jean Robert Fanguinoveny, ambasador Gabona, poklonio dva predmeta Muzeju.

9. april 1980. Predavanje: „Kroz Kamerun”, profesora dr Gvida Nonvejea.

9. maj 1980. Jean Keutchu, ministar inostranih poslova Kameruna, posetio Muzej.

9. maj 1980. Fillie Faboe, ministar inostranih poslova Sijera Leone, posetio Muzej.

13. jun 1980. Adenike Egun Oyagbola, Savezni ministar za nacionalno planiranje iz Lagosa, Nigerija, posetila Muzej.

2. jul 1980. Izložba: Savremena umetnost Gane. Izložba je organizovana u okviru kulturne saradnje između Gane i Jugoslavije. Postavka izložbe i tekst kataloga: Jelena Arandelović-Lazić.

PRILOG 02

IZDANJA MAU

2014

Kotoko konjanici, čuvari duše, Iz zbirke Pjerluidija Peronija, Marija Ličina, Dragan Mišković (Srp./Eng.)

2013

Mankala, misaona igra, Ivana Vojt (Srp./Eng.)

2012

Etiopska umetnost iz poklon zbirke Nine Seferović, grupa autora (Srp./Eng.)

2011

Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan, Marija Ličina (Srp./Eng.)

2010

Nakit Etiopije, Aleksandra Prodanović Bojović (Srp./Eng.)

2009

Frizerske i berberske table Afrike, Nataša Njegovanović Ristić (Srp./Eng.)

Južno od Sahare: fotografije Marli Šamir, Nataša Njegovanović Ristić (Srp./ Eng.)

2008

AinB, Ana Sladojević, Nebojša Babić (Srp./ Eng./Fr.)

Mwana Hiti: više od lutke (iz zbirke Gibera Ersona), Emilia Epštajn (Srp./

Eng.)

Kava-kava i betel (Obred pijenja kava-kave i žvakanja betela u svetlu predmeta iz Vanevropske zbirke Gradskog muzeja Subotice), Viktorija Šimon Vuletić (Srp.)

2007

Primarna umetnost: slike na stenama, slike na telu, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp./ Eng.)

Marsel Griol i naučna preispitivanja na kraju dvadesetog veka, Senka Kovač (Srp.)

2006

Afrika: umetnost i značenje, Narcisa Knežević-Šijan (Srp./ Fr.)

Pogled na umetnost Kuba (D.R. Kongo), Valerie Hairson (Srp./ Fr.)

2005

Ašanti: umetnost, kultura, nasleđe, Ana Garić (Srp./ Eng.)

2004

Umetnost moći, moć umetnosti: bronzana skulptura Zapadne Afrike, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

Crno telo, bele maske, Dejan Sretenović (Srp.)

2003

Motiv ptice u umetnosti Afrike, Nataša Njegovanović-Ristić, Aleksandra Prodanović-Bojović, Ana Garić (Srp.)

Etiopija - Sjaj kraljeva, svedočanstva vere, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

2001

Mit i sistem sveta u umetnosti Dogona Autor: Jelena Arandelović-Lazić (Srp.)

Magija i oblik: bronzana skulptura i sveta kraljevstva u Zapadnoj Africi

Autor: Jelena Arandelović-Lazić(Srp.)

2000

Figure predaka, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

1999

Afrički murali, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

1998

Body Art u Africi, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

Kamene skulpture Gvineje, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

Savremeni umetnici Nigerije. Iz kolekcije Pavlič, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

1997

Filafani- slike na tkaninama, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

Preistorijsko slikarstvo Sahare, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

Magija, tradicija, savremenost, 20 godina Muzeja afričke umetnosti, Izbor poklona 1977 - 1997, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

Afričke umetničke tradicije u Brazilu, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

1996

Zbirka afričke umetnosti Kolomana Trčke, Koloman Trčka (Srp.)

1995

Tradicionalna arhitektura Afrike južno od Sahare. Svetlana Davorija (Srp.)

Đi-vara – Maska naroda Bambara (Mali), Nataša Njegovanović Ristić (Srp.)

Otkupi i pokloni u 1994. Nataša Njegovanović Ristić (Srp.)

1994

Tradicionalno i savremeno odevanje na tlu crne Afrike, Svetlana Davorija (Srp.)

Simboli ženske plodnosti u plastici Zapadne Afrike, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

Dr Kosta Dinić, prvi srpski lekar u crnoj Africi (Srp.)

Srpska pisma iz Konga(dr. K. Dinić) (Srp.)

1993

Skulptura naroda Bambara, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

1990

Stolice naroda Ašanti, Tijana Jovanović (Srp./ Eng.)

1989

Veliki katalog-monografija MAU, Nataša Njegovanović Ristić, dr Zdravko Pečar

1988

Oshogbo škola slikarstva Moderni izraz identiteta tradicionalne afričke zajednice, Drago Muvrin (Srp./ Eng.)

1987

Afrički muzički instrumenti, Andrijana Gojković (Srp.)

1986

Simboli na tkaninama Zapadne Afrike, Jelena Arandelović-Lazić (Srp./Eng.)

1985

Afrička slonovača, Narcisa Knežević-Šijan (Srp.)

1984

Afrički nakit, Jelena Arandelović-Lazić (Srp./Eng.)

1982

Keramika Zapadne Afrike, Nataša Njegovanović-Ristić (Srp.)

1980

Južno od Sahare. Fotografije Marli Šamir (Srp.)

Savremena umetnost Gane, Jelena Arandelović-Lazić (Srp.)

Batik u umetnosti istočne Afrike, dr Boris Kuhar (Srp.)

1977

Muzej afričke umetnosti – Kolekcija Vede i dr Zdravka Pečara

Grupa autora (Veda i dr Zdravko Pečar, Kwasi A. Myles, Jelena Arandelović-Lazić) (Srp./Eng./Fr.)

PRILOG 03

Podaci u većini preuzeti iz Njegovanović-Ristić Nataša, dr Zdravko Pečar, *Monografija MAU*, MAU, Beograd, 1989, str. 568, kao i kataloga „Crno telo, bele maske”, Dejana Sretenovića.

Veda Zagorac, biografija

Rođena 1914. godine u Šišincu, Banija, preminula 1989. godine u Beogradu. Za vreme studija u Zagrebu posvetila se revolucionarnom radu i učestvovala u NOB-u kao borac i politički radnik. Inž. Veda Zagorac-Pečar bila je savetnik za kulturu jugoslovenske ambasade u Tunisu u vreme oslobodilačke borbe alžirskog naroda. U tom svojstvu bila je veoma angažovana u afirmaciji te borbe, što je postignuto izdavanjem i očuvanjem za istoriju lista alžirske revolucije „El-Mujahid”, čiji su primerci štampani u Beogradu u tri toma, izdavanjem umetničke mape sa motivima iz alžirske revolucije Dragana Savića, prvih gramofonskih ploča i foto-albuma posvećenih oslobodilačkoj borbi i upućivanjem ekipe „Filmskih novosti” na prve borbene linije u Alžiru. Pre toga bila je pomoćnik i zamenik ministara više privrednih resora jugoslovenske vlade i direktor izdavačko-publicističkog zavoda „Jugoslavija”. Posle oslobođenja radila je kao ekonomista na mnogim odgovornim dužnostima na obnovi zemlje. Zajedno sa dr Zdravkom Pečarem boravila je više od dvadeset godina u Africi, baveći se publicističkim radom i izučavajući život, običaje i umetnost afričkih naroda. Sa istinskim nervom kolekcionara učestvuje u sakupljanju umetničkih predmeta iz Zapadne Afrike i u vremenu od 1955. godine do 1977. godine radi na formiranju izuzetne zbirke od više stotina predmeta tradicionalne afričke umetnosti koja je poklonjena gradu Beogradu. Danas ovi predmeti čine zbirku Muzeja afričke umetnosti.

Zdravko Pečar, biografija

Rođen 1922. godine u Čakovcu, preminuo 1993. godine u Rovinju. Završio studije istorije i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

Učesnik NOB-a od 1941. godine. U posleratnom periodu radio je kao novinar „Politike”, „Rada”, „Borbe” i Tanjuga. Izveštavao je o događajima na Srednjem istoku i u Africi, a posebno sa alžirskog fronta. Nekoliko puta je kao novinar obišao afrički kontinent, kako u vreme kolonijalne dominacije tako i po povlačenju kolonizatora. Osnivač je časopisa „Međunarodna politika”, čiji je bio glavni urednik. Bio je direktor Ureda za informacije vlade SR Hrvatske. Napisao je pet knjiga o Africi i doktorirao na temu iz alžirske revolucije. Kao ambasador bio je akreditovan u Maliju, Obali Slonovače, Gani, Liberiji, Gornjoj Volti (današnja Burkina Faso), Togou i Beninu. Tokom boravka u ovim zemljama, zajedno sa prvom suprugom Vedom Zagorac, pasionirano je sakupljao umetničke predmete, lovačke trofeje, oružje, odeću i predmete svakodnevne upotrebe. Po svom povratku u zemlju bio je direktor Radio Jugoslavije.

Najveći deo zbirke umetničkih predmeta koju su Veda Zagorac i Zdravko Pečar kolekcionirali poklonjen je Muzeju afričke umetnosti, ali se pod okriljem Muzeja danas nalazi i određen broj predmeta koji su ostali u vlasništvu porodice – druge supruge Zdravka Pečara, Jasmine Pečar i njihove kćerke Marije.

O autorki:

Ana Sladojević, rođena Garić, 1976. godine u Beogradu. Magistrirala je i diplomirala na Fakultetu primenjenih umetnosti i dizajna (Univerzitet umetnosti u Beogradu), odsek keramika, u klasi prof. Velimira Vukićevića. Doktorirala je u Grupi za Teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2012. godine, sa radom na temu „Muzej kao slika sveta, prostor reprezentacije identiteta i ideologije”, kod mentorke prof. dr Nevene Daković. Bavi se proučavanjem afričkih umetnosti od 2002. godine. Radila je kao kustos u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu u periodu 2002-2009. godina, u kojem je učestvovala u realizaciji preko 30 izložbi. Tokom 2010. godine sprovela je istraživanje fonda Muzeja istorije Jugoslavije u Beogradu, sa fokusom na predmete iz Afrike, a zatim je obavljala posao kustosa u istom muzeju (dec. 2010 – mart 2012. g.). Od početka 2012. g., angažovana je kao istraživač u okviru međunarodnog projekta „Non-aligned Modernities” Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Tokom 2013.g. u okviru jednogodišnjeg stručnog staža u Centralnom institutu za konzervaciju u Beogradu, stekla je zvanje višeg kustosa. Objavila je više stručnih i naučnih tekstova, i učestvovala u brojnim seminarima, konferencijama, savetovanjima i okruglim stolovima na teme iz oblasti umetnosti i muzejskog rada. Takođe je više puta bila stipendista lokalnih i međunarodnih tela za saradnju u oblasti kulture i nauke, Republike Srbije, Italije, Francuske, Velike Britanije.

