

Pogled na „Druge“ i muzejske reprezentacije roda – fotografije iz zbirke Pečar Muzeja afričke umetnosti

Milica Naumov

Generacija 2015/16

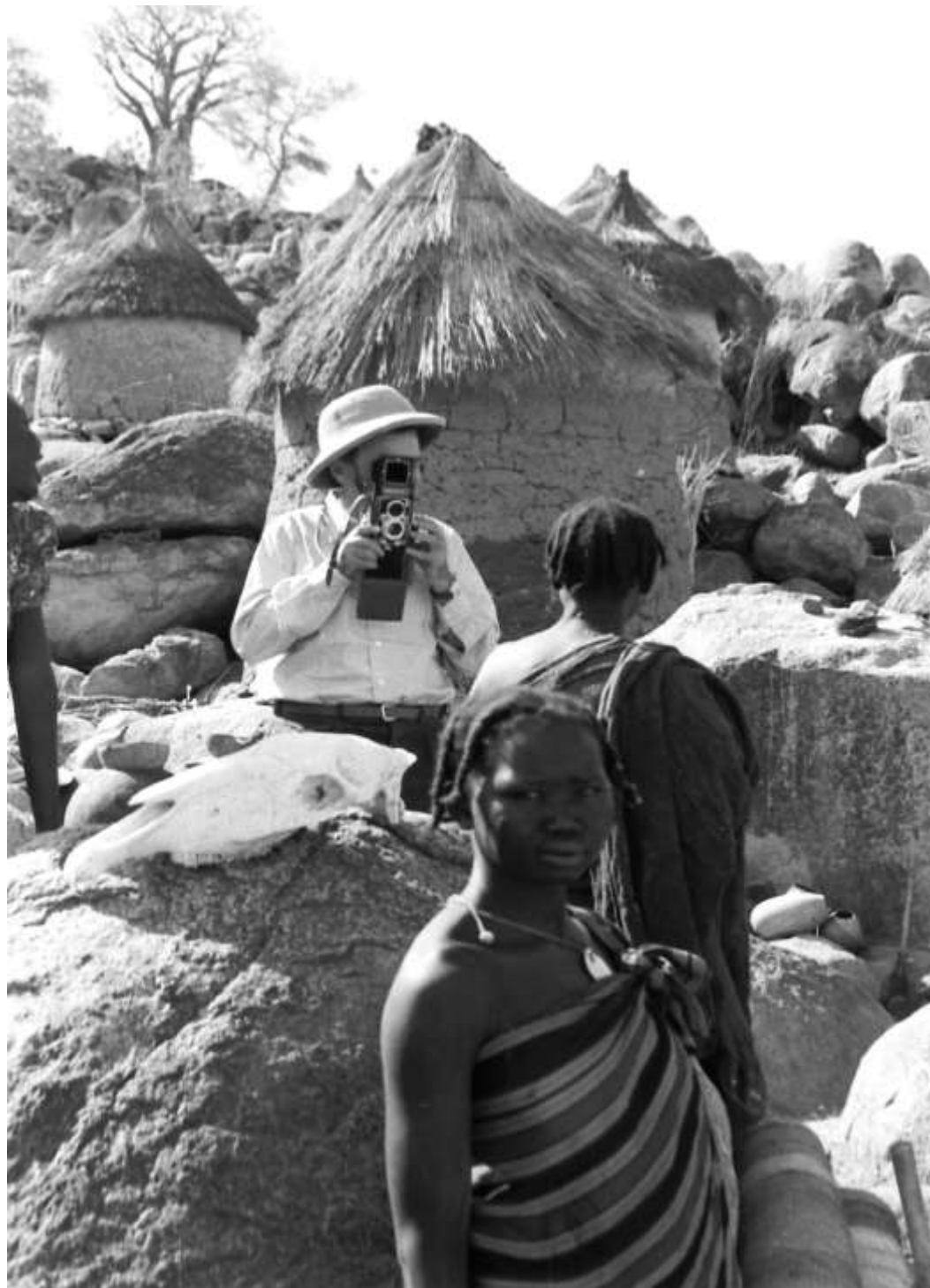
Apstrakt

Polazeći od činjenice da fotografija kao sredstvo beleženja, dokumentovanja i promišljanja stvarnosti konstantno proizvodi, osoprava i klasifikuje određena „znanja“ i „istine“ u težnji da zabeleži ono što poimamo kao sopstvenu realnost, u radu se razmatra uloga koju ona ima u kontekstu muzeloških zbirki i konstrukciji rodnih reprezentacija, odnosno procesima „kolonizovanja“ ženskih tela. Kroz isčitavanje zbirke fotografija Muzeja afričke umetnosti otkrivaju se sistemi i prakse reprezentacije onih „Drugih“, ženskih tela kao i kontekst stvaranja ovih „slika“, a s obzirom na specifičnost nastanka muzeja u kulturno-istorijskim okvirima bitno drugačijim u odnosu na mnoge evropske muzeje sa sličnim zbirkama, nastalim pre svega u kontekstu kolonijalnog nasleđa.

Ključne reči: muzejske reprezentacije roda, fotografija, kolonijalizam, Nesvrstani, Afrika

*Pogled na „Druge“ i muzejske reprezentacije roda – fotografije iz zbirke Pečar
Muzeja afričke umetnosti*

Milica Naumov



Fotografija br. 1, Zdravko Pečar, MAU, arhivalije

Muzej afričke umetnosti u Beogradu poseduje izvesni materijal koji bi mogao da se označi kao vizuelna građa u fazi ponovnog „otkrivanja“. Jedan deo ove građe se odnosi na foto arhivu Vede i Zdravka Pečara, osnivače Muzeja, i čini je skup različitih fotografija, negativa, dijapozitiva i albuma – do sada neistražen i nepoznat materijal u smislu muzeološke obrade i sistematizacije, a koji je zapravo deo Muzeja od njegovog osnivanja krajem sedamdesetih godina XX veka. Motivi na ovim fotografijama otkrivaju delove „privatnog“ života para Pečar, trenutke njihove dokolice i službenih aktivnosti, a jedan deo materijala je posvećen pokušajima da se zabeleže trenuci iz života ljudi sa kojima su tokom svog boravka u zemljama Afrike susreli. Ovo beleženje susreta sa „Drugim“ imalo je svakako i svoju rodnu perspektivu, što se može prepoznati u nekim od portreta i prikaza koji su pre svega težili da zahvate i prikažu život i pojavu „afričke žene“. Upotreba pojma „afričke žene“ u tekstu nema za cilj da ukaže da postoji neka homogena grupa koja bi mogla da obuhvati sve pripadnice određenog roda na utvrđenoj teritoriji, u ovom slučaju čitavog kontinenta, već isključivo u kontekstu nastanka fotografija, gde one jesu prikazane monolitno i sa namerom da se kroz mapiranje prikaže ono što je zamišljeno kao „žena“ u nekoliko afričkih država u kojima su duže ili kraće boravili Veda i Zdravko Pečar.

S obzirom na kontekst nastanka Muzeja i njegovu društvenu ulogu, gde se pod muzejima pre svega podrazumeva institucija kao prostor i mesto proizvodnje, definisanja i mogućeg osporavanja različitih znanja i diskursa, u radu bih se osvrnula na problem rodne reprezentacije fotografskog materijala i to kako se fotografije u Muzeju afričke umetnosti pozicioniraju u odnosu na tzv. kolonijalnu fotografiju (engl. *colonial gaze*), a s obzirom na specifično polazište autora, odnosno posmatrača, koje bi se moglo definisati kao „nešto između“, jer ne potpada pod kolonijalistički diskurs, a dešava u vreme velike ekspanzije pokreta Nesvrstanih i borbe za nezavisnost velikog broja nacija na afričkom tlu. Kako su u odnosu na ovu poziciju sagledani i viđeni rodni odnosi, kakva je slika „afričke žene“ koja nam se posredstvom ovih fotografija prezentuje i u koje se šire okvira ona uklapa, odnosno da li postoje moguća osporavanja u osnovi takvih reprezentacija, neka su od pitanja na koje bih se osvrnula u narednim delovima rada. U prvom delu bih definisala ključne pojmove, a zatim bih se osvrnula na kulturno-istorijski kontekst nastanka samih fotografija ali i muzeja, da bih na kraju, u analizi dela građe, došla do mogućih odgovora na prethodno postavljena pitanja.

Kolonijalna percepcija roda i još specifičnije, različite društvene, političke i ekonomske uloge žena, predstavljale su važan element kolonijalnih ideologija, delovanja i politika. S druge strane, muzeji se javljaju kao značajne platforme za dalji razvoj kolonijalnog

etosa, te istraživanje polja gde se oni ukrštaju predstavlja značajan doprinos i napor da se razumeju kompleksni odnosi muzejske reprezentacije roda i dominantnih ideologija.

Muzeji, fotografije i „Drugi/e“

Trenutak pronalaska fotografije sredinom XIX veka (Todić 1993, 17) označice početak perioda kada ona postaje važan instrument u pokušajima beleženja i dokumentovanja „drugih“, „udaljenih“ kultura. To je ujedno i vreme nastanka i afirmacije društvenih nauka i stvaranja osnova na kojima će se zasnivati dalja izučavanja tzv. nauka o čoveku. Istovremeno, tokom XIX veka nastaje veliki broj muzeja, pre svega nacionalnih, istorijskih i etnografskih, a čija svrha više nije bila da prikažu moć vladara, već da pre svega budu u funkciji definisanja zajedničkog sećanja i kroz njega zajedničkog kulturnog identiteta nacije (Sladojević 2014, 4). Početke muzeja, kao institucije kakve ih danas poznajemo, možemo datirati u period XIX veka, kada niz različitih privatnih zbirki i nekadašnji tzv. kabineti retkosti, kolekcije mnogih evropskih vladara i pripadnika viših slojeva društva, postepeno postaju otvoreni za javnost i dostupni širim društvenim grupama. Ovo vreme je i vreme putovanja, otkrivanja i osvajanja, te mnogobrojni predmeti i artefakti koji će činiti neke buduće muzejske zbirke, zapravo stoje u direktnoj vezi sa tadašnjim društveno-političkim strujanjima, a politika njihovog sakupljanja odražava i aktivno učestvuje u formulisanju i redefinisaju različitih „istina“ i „znanja“. Kako navodi Toni Baret (Tony Bennet), muzeji u kontekstu imperijalizma XIX veka, jesu odigrali ključnu ulogu u povezivanju istorija različitih „zapadnih nacija“ i „drugih“, ali samo kroz njihovo međusobno odvajanje i stvaranje takvog poretka gde su „primitivni ljudi“ isključeni iz istorije i smešteni u sivu zonu, negde između kulture i prirode (Bennet 1995, 77).

Izbor onoga što će u muzejima biti izloženo, uključujući i ono što je bivalo izostavljeno, kao i sama politika sakupljanja predmeta bili su deo mehanizama izgradnje ideje o zajedničkoj kulturi. Muzeji su vremenom postali sve više otvoreni ka javnosti, ka publici, posebno tokom XIX veka, gubeći svoju društvenu ekskluzivnost u nastojanju da se uspostave kao prostori unutar kojih biva uobličena ideja o „našoj“ kulturi. Ta ideja je često utemeljena i u odnosu na ideju o „drugoj kulturi“, gradeći na taj način jedan odnos binarnih opozicija među njima. Jer prostori „drugosti“ nisu samo geografski prostori, već se pre svega odnose na načine na koje se uspostavljao, redefinisao i utvrđivao sistem reprezentacija „drugosti“, a gde su se na osnovu ovih ispisanih intimnih mapa drugih kultura, izranjali i gradili vlastiti identiteti kao središta i polazne pozicije za vrednovanje čitavog sistema. Muzeji kao modeli sveta, kao slika sveta, konačno, kao refleksi takvog sveta, funkcionišu prema principima koji u

sebi sadrže i ideološki konstrukt vremena i prostora (Bennet 1995, 19). Stoga su oni od samog trenutka utemeljenja kao javnog prostora ispunjenog određenim značenjima, neraskidivo povezani i sa idejama o „drugosti“. Muzeji jesu prostori reprezentacija takvih ideja, a svojim autoritetom u društvu i težnjom da se postave kao centri obrazovanja u smislu produkcije i širenja određenih vrsta „istina“, postaju i prostori normativnosti i uspostavljanja takvih „istina“ koje će težiti da dosegnu nivo naučnih znanja, čime bi se zapravo legitimisale kao nešto što je neupitno.

Nastanak javnih muzeja teče paralelno sa osnivanjem različitih društava i udruženja, posebno etnoloških i antropoloških ako govorimo o konceptu „drugosti“, a koja nastaju tokom XIX veka prvo u Francuskoj¹, u nameri da se razumeju, detaljno istraže i izuče „novootkrivene“ kulture i teritorije. U tom smislu su svi navedeni procesi neraskidivo povezani sa diskursima kolonizacije i imperijalizma. Velike kolonijalne sile su u svojim muzejima na različite načine prikazivale „Druge“ sa ciljem da posredstvom muzejskih narativa i objekata koji bi se na te „Druge“ odnosili, definišu sopstvenu poziciju i polazište, proizvodeći na taj način sebe i sliku o sebi, a upravo u odnosu na razmatrane kulture i društva označene kao „drugost“ u odnosu na sopstvenu zajednicu. Fotografija se ovde pojavljuje kao saučesnik, instrument pomoću kojeg ta slika postaje gotovo opipljiva. Njen pronalazak pružio je potporu pozitivističkim idealima nauke postajući alatka beleženja onoga što istraživač ili istraživačica posmatra, te proizvodeći ono što se smatralo naučnim činjenicama (Steer 2008, 67). Paralelni procesi – utemeljivanje nauka o čoveku, osnivanje mnogobrojnih muzeja, pronalazak fotografije kao načina da se beleži stvarnost i interesovanje za druge kulture i oblasti, pre svega u kontekstu kolonijalizma i imperijalizma, vodiće ka stvaranju prvih muzejskih fotografskih zbirki koje su se odnosile na „udaljene kulture“. Kerol Dankan (Carol Duncan) ističe da su nacionalni muzeji, posebno Luvr i Nacionalna galerija u Londonu, odigrali ključne uloge u velikom, svetom trojstvu XIX veka – pojavi i rađanju nacionalizama, ideje maksuliniteta i kolonijalizma (citirano prema Levin 2010, 2).

Deo mnogih muzejskih zbirki čine fotografije, a kada se pomisli na fotografije afričkih podneblja i muzeje, jedna od prvih asocijacija koje nadolaze jesu slike „egzotičnih“ prizora u kontekstu kolonijalnog nasleđa. Mnogi evropski i svetski muzeji poseduju različite fotografske kolekcije koje su svedočanstva, direktna posledica takvih istorija, a različite savremene muzejske prakse ukazuju na današnji odnos prema ovim zbirkama u kontekstu ponovnih

¹ Vilijam Frederik Edvards (William Frédéric Edwards) je 1838. godine osnovao *Etnološko društvo* u Parizu. Samo godinu dana kasnije Luj Dager (Louis Daguerre) je patentirao proces dageroptije, postavši uz Nijepsa (Niépce), pionir fotografije.

redefinisanja i preispitivanja politika muzeološke reprezentacije². Fotografije poput putopisa ili pisane reči, kao svedočanstvo jednog perioda ili podneblja, ispisujući sliku „Drugog“ istovremeno predstavljaju i početnu tačku za promišljanje sopstvenog sveta. Poput drugih muzejskih predmeta i fotografija zahvata pojedinačna sećanja, arhivirajući i baštineći pri tome određeno znanje. Ona, beležeći ono što poimamo kao realnost, postaje sredstvo kojim se prisustvo te stvarnosti dokumentuje ali istovremeno i klasifikuje. Ova realnost je zapravo problematična u smislu da je jezik fotografije uvek kulturološki determinisan, mada se često njena priroda neupitno prihvata, a ono što nam ona „poručuje“ stavlja u službu stvaranja i potvrđivanja određene, zamišljene „slike o svetu“. Ipak, drugačija „isčitavanja“ fotografija zapravo mogu doprineti da tako konstruisana slika stvarnosti bude osporena ili preispitana, odnosno da se promenom perspektive ukaže na neophodnost drugačijih tumačenja koja bi vodila ka dekonstrukciji utemeljenih „istina“ i „znanja“.

Sama definicija nečega što bi moglo da se označi kao kolonijalna fotografija u muzejima bi bila zapravo fluidna, dinamična i bez fiksnog značenja, zasnovana pre svega na kolektivnom razumevanju fenomena kolonijalizma, gde mnoge muzejske zbirke tek sada bivaju ponovo vrednovane i sagledavane iz ove perspektive³. Pod kolonijalnom fotografijom bi se podrazumevala slikovna materijalizacija tzv. kolonijalnog pogleda kojim se proizvodi jasna granicu Mi – Drugi, a gde su mete ovog pogleda ne samo predeli različitih, „novih“, „egzotičnih“ zemalja, već i raznovrsna tela – tela koja prikazujemo, analiziramo, istražujemo, klasifikujemo. Upravo kroz ovu vizualizaciju definiše se ono što bismo mogli da označimo kao „objekte“ posmatranja, gde oni bivaju prevedeni u mape, dijagrame, tabele, statistike ili slike koje postaju normativ, pravilo na osnovu kojeg postaju jasnija nastojanja definisanja kako Njih, koji su pogledu izloženi tako i Nas, koji ih gledamo, nadziremo.

Česti prizori na ovim fotografijama jesu žene. Pojam dvostruke kolonizacije bi u ovom slučaju podvlačio položaj žena u ranije kolonizovanim društvima i isticao njihovu dvostruku izloženost kako ideologiji kolonijalizma s jedne, tako i patrijarhata s druge strane (Ashcroft et al. 1995, 250). Navedene ideologije kao sredstva društvene proizvodnje realnosti, oblikovale su kolonizovana ženska tela putem različitih procesa upisa moći na površine ovih tela. Tako ova tela postaju tela „Drugih“. U tom smislu, fotografije mogu biti ne samo svedočanstva ovih procesa, već njihov aktivni činilac, mehanizam u izgradnji onih „istina“ koje se na te označene „Druge“ odnose. Ako muzeji jesu prostori stvaranja, definisanja, skladištenja i preispitivanja znanja i različitih društvenih i istorijskih narativa, fotografija kao deo muzejskih zbirki ima

² Detaljnije na: <http://photoclec.dmu.ac.uk/content/patterns-collecting>

³ Detaljnije na: <http://photoclec.dmu.ac.uk/content/patterns-collecting>

posebno istaknuto mesto u ovim procesima. To je stoga što fotografije ne bi trebalo da budu svedene na „dokaz ili „dokument“ istorije, već se moraju sagledati kao deo ukupnih istorijskih procesa upravo zbog njihove uloge u odnosima stvaranja određenih vrsta znanja čiji su oni istovremeno i nosioci i izvorišta. One predstavljaju, kao i muzejske izložbe, sisteme ili prakse reprezentacije, koji poput jezika stvaraju značenja, otkrivajući pri tome odnose moći koji se tiču relacija onih koji izlažu, odnosno kadriraju i onih koji su izloženi pogledima (Hall 1997, 8).

Muzej afričke umetnosti - dualnost muzejskog diskursa i pozicija „između“

S obzirom na drugačiju poziciju i kontekst nastanka Muzeja afričke umetnosti koji je osnovan u periodu socijalizma i ekspanzije pokreta Nesvrstanih, postavlja se pitanje u kojoj meri fotografije iz zbirke Pečar mogu biti sagledane kao deo ovih narativa, odnosno, da li s obzirom na nedostatak kolonijalnog nasleđa možemo uočiti tačke dodira ili tačke razdvajanja kada je reč o reprezentacijama roda u okviru dominantnih diskursa?

Reči gradonačelnika Beograda Živorada Kovačevića, izgovorene prilikom otvaranja muzeja 1977. godine, koji se u svom govoru osvrnuo na društvenu ulogu koju bi muzej trebalo da ispuni kroz svoje aktivnosti, otkrivaju namere o distanciranju u odnosu na evrocentrične ideologije i prihvatanje politike nesvrstanosti na nivou države, a koja je okarakterisana kao opredeljenje protiv imperijalizma, neokolonijalizma, rasizma, politike sile i hegemonije:

„Muzej afričke umetnosti proširivaće i revolucionisati kulturnu svest naših ljudi, približavajući je globalnijem poimanju istorije i kulture, čoveka i društva. U spektru naših ustanova posvećenih različitim oblastima i periodima, od arheoloških preko srednjovekovnih do zbirki nove umetnosti – ovaj 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“ (Ličina 2012, 17).

Pored Jugoslavije, kao jedne od osnivača, veliki broj članica Pokreta činile su i zemlje afričkog kontinenta. Članstvo je Jugoslaviji omogućavalo utemeljivanje pozicije „između“ dva bloka, odnosno saradnju i istovremenu neuključenost u svet kapitalističkog „Zapada“ i sovjetskog, komunističkog „Istoka“, sa prevashodnim ciljem očuvanja sopstvene egzistencije,

a mnogim afričkim državama približavanje ciljevima oličenim u težnji za dekolonizacijom ili očuvanjem suvereniteta uz neophodni ekonomski razvitak (Krstić 2012). Muzej afričke umetnosti je u tom kontekstu trebalo da postane prostor ostvarivanja različitih kulturnih saradnji, povezivanja i razmena, sa ciljem da postane aktivni činilac ovih istorijskih i ideoloških procesa.

Dvojaka priroda muzeja ogleda se i u samom nazivu institucije. Kako ističe Ana Sladojević dihotomija se odražava u istovremenom oslanjanju na ideologiju nesvrstanosti kroz obraćanje materijalu kao umetnosti naroda politički bliskih zemalja i kroz upućivanje na same kolekcionare i njihovu aktivnost u stvaranju zbirke (Sladojević 2014, 2). Razmatrajući dualnost muzejskog diskursa kroz analizu kolonijalnih i anti-kolonijalnih narativa i retorike koji su deo proizvodnje muzejskih reprezentacija, autorka ističe značaj savremenih kustosko-umetničkih intervencija koje otvaraju put ka samorefleksivnosti muzeja (Sladojević 2014, 101). Ovom procesu koji predstavlja neophodnu fazu i neizbežan korak u radu svakog muzeja, treba dodati i kritičko razmatranje politika muzejskih reprezentacija koje bi prestale da interpeliraju identitete u odnosu prema slici kao „drugosti“, što je ipak i dalje dominantni aspekt muzeja „vanevropskih“ umetnosti. Jer kako ističe autorka, nije nepostojanje kolonijalne prošlosti trebalo da da posebnost ovom muzeju, već je insistiranje na njenom izostanku trebalo da opravda sam čin kolekcionarenja, koji je percipiran pre svega kao kolonijalistički, te je postojala težnja da mu se odredi jedna sasvim drugačija konotacija (Sladojević 2014, 71). I dok se ovo zapažanje odnosi na muzejske artefakte koji su bili predmet sakupljanja Pečarovih, postavlja se pitanje pozicije fotografija u jednom ovakvom kontekstu, a posebno kada je reč o predstavama „ženskosti“ koje one prikazuju.

Reprezentacije roda na fotografijama zbirke Pečar

Sistem pola/roda, kao analitička kategorija razvija se sedamdesetih godina XX veka i biva široko prihvaćen u društvenim naukama. Rodni odnosi su istaknuti kao kulturne konstrukcije, a ne kao biološke/prirodne datosti; relativne i zavisne od kulturnog i društvenog konteksta. Međutim, iako označene kao socijalno konstruisane kategorije razlike među polovima pojmovima „muškosti“ i „ženskosti“ su i dalje počivale na interpretaciji bioloških razlika. Pitanje pola biće problematizovano tek u drugom talasu feminističke kritike, kada i sama polnost prestaje da se posmatra kao biološka datost. Sa dekonstrukcijom „zapadnog“ modela polnosti i rodni odnosi promenom perspektive u sagledavanju sa biološke datosti na socijalne i kulturne dimenzije telesnosti i polnosti telo počinje da se posmatra kao vrsta

kulturnog artefakta. Postavljaju se pitanja o simboličkim i ideološkim mehanizmima putem kojih ljudsko telo postaje materijalni izraz sociokulturnih realnosti. Telo se ističe kao mesto konstruiranja društvenih odnosa, a Fuko (Foucault) u svojim analizama tela i seksualnosti⁴, ukazuje da je polna razlika uvek rezultat određene diskurzivne prakse i da se politička moć ispoljava na jedan očigledan način u telu i putem tela. Pošto je rezultat diskursa, takva razlika se ne može smatrati ni nepromenljivom, ni prirodnom. Ova socijal-konstruktivistička perspektiva naglašava da je ljudsko telo još pre rođenja podeljeno duž linija koje nemaju mnogo veze sa biologijom već sa kulturnim i individualnim konceptima biologije (Grosz 1990, 44).

U kojoj meri muzejski prostori jesu povezani sa konceptom roda/pola i predstavama „ženskosti“ može se naslutiti već iz niza događaja s početka XX veka, kada i muzeji u Britaniji postaju meta borbe sifražistkinja. Oštećenje Velaskezove slike *Venera pred ogledalom* 1914. godine u Nacionalnoj galeriji, po mišljenju Ejmi Levin (Levin 2010, 3) nije bio slučajano, već je predstavljalo napad na sliku klasične lepote i stereotip žene kao nesposobne da donosi mudre političke odluke ili glasa u svoje ime. Kako je prethodno primetila i Emelin Pankherst (Emmeleine Pankhurst) autoritet muzeja kao institucije se u velikoj meri zasnivao na sposobnosti da promovise brižljivo kontrolisane slike i prizore (Levin 2010, 3). I jedan vek kasnije, muzeji ostaju mesta nadmetanja i osvajanja prostora različitih reprezentacija, a dobar primer osporavanja dominantnih muzejskih politika jesu postupci *Guerilla Girls*, koje kroz svoje delovanje ukazuju na nedovoljnu zastupljenost umetnica u muzejskim praksama.

Kada se osvrnemo na slučaj Muzeja afričke umetnosti treba napomenuti da je ispisujući redove knjige „Afrika“, Zdravko Pečar isticao da bi ona trebalo da odrazi njegova nastojanja da „predstavi knjigu o Africi gledanoj očima jugoslovenskog čoveka“, a sa namerom da odgovori na postojeći izazov „razumevanja problema i ocenivanja dubine duše afričkog čoveka“ (Pečar 1964, 9). U tim svojim težnjama gotovo nijedna reč neće biti posvećena „ženi Afrike“, mada on sam podvlači da pretenduje da u celosti obuhvati i razume ono što sam označava „dušom afričkog čoveka“. Međutim, i muzejske fotografije, poput bilo koje druge zbirke, nisu slučajno nastale – one su deo društvenog znanja i značajan mehanizam klasifikacija i regulisanja u okviru sekcija jednog društva, u ovom slučaju „žena“ koje se upravo proizvode kroz različite diskurse kao subjekti/objekti o kojima se govori, odnosno, kada je reč o fotografiji, koje se na određeni način „kadriraju“ i vizualizuju. Rodne

⁴ Detaljnije za analize telesnosti i seksualnosti pogledati u Fuko (1988; 1997).

reprezentacije na fotografijama zapravo istovremeno treba da nastave dalju produkciju određenih znanja, ali i da budu njihova potpora.

Za potrebe ovog rada izdvojeno je nekoliko fotografija koje bi mogle da ilustruju problematiku reprezentacije roda i načine na koje je zamišljena „afrička žena“ iz vizure para Pečar. Razlog leži u činjenici da građa nije još uvek do kraja obrađena, ali i u tome da ograničenost prostora ovog rada ne dozvoljava bavljenje većim brojem pojedinačnih fotografija. Međutim, izdvojene su dve celine koje bi mogle da ukažu na dalji smer analize i sagledavanja načina na koji je posredstvom fotografija konstruisana i/ili ponovo potvrđivana slika žena razmatranog podneblja.

Kao i u socijalističkom društvu Jugoslavije nakon rata, kada je postojala vizija žene ravnopravne u ratu i u aktivnostima koji se odnose na izgradnju zemlje nakon njega, neke od fotografija se oslanjaju i učestvuju u emancipatorskim narativima novooslobođenih afričkih nacija i država, koje zatvaraju kolonijalna poglavlja svojih istorija i okreću se putevima „obnove“ i „progresa“. Bilo da su prikazane u uniformama, kao pripadnice alžirske *Nacionalne oslobodilačke armije* (ALN) u borbi za nezavisnost svoje zemlje (fotografija br. 2) ili kao radnice, poput devojkice iz Luo „plemena“ (kako je navedeno) za mašinom jedne od fabrika u Najrobiju (fotografija br. 3), reprezentacije žena se kreću po poznatom obrazcu – „od ratnice do udarnice“. Sličnosti sa likom socijalističke žene odmah nakon rata se ogledaju u težnji da se promoviše žena novog tipa, u ratu partizanka sa puškom u jednoj i detetom u drugoj ruci, a u miru aktivistkinja, snažna i mišićava udarnica (Đorgović 2010, 8). Pozicija žene je posmatrana kao ključna u transformaciji društva nakon oslobođenja od kolonijalne vlasti, ali ostaje otvoreno pitanje pokušaja definisanja njene uloge od strane muškaraca, a radi postizanja zadatih političkih ciljeva (Hunt et. al 2002, 7). Ne ulažeći dalje u pitanje proklamovanih jednakosti i emancipacije žena i eventualnih raskoraka u odnosu na praksu, pretpostavka je da su ove slike nastale usled potrebe da se ukaže na neophodnost konsolidacije čitavog društva zarad njegovog opstanka i uloge koju bi žene imale u tim procesima, a upravo kroz pravljenje paralele sa učešćem jugoslovenskih žena i žena širom afričkog kontinenta u praksama „obnove i izgradnje“ nakon pobede nad osvajačima, odnosno u borbi protiv kolonijalizma. I ovde se uočava „zapadnjački“ narativ o evoluciji društva, o ideji progresu i napretka zajednice.

I koliko god se na ovim fotografijama isčitava nešto što bismo mogli da označimo kao antikolonijalan narativ, slučaj druge grupe razmatranog materijala ukazuje na nešto što bismo mogli da sagledamo kao tipično kolonijalni pogled na subjekte/objekte posmatranja. On stvara jasnu distancu, podelu i opoziciju u svojoj težnji da prikaže „egzotično“ telo „afričke žene“

kao što je to slučaj sa fotografijom na kojoj se nalazi pripadnica naroda Pigmeji sa detetom, a odmah pored nje i Zdravko Pečar u nastojanju da kroz relaciju među njihovim visinama vizuelno potkrepi fizičku i „prirodnu“ specifičnost pripadnice ove zajednice u odnosu na „prirodu“ evropskog čoveka (fotografija br. 4). Telo žene biva neraskidivo povezano sa konceptom „prirode“, nasuprot ideji „kulture“ koja pripada muškarcu⁵, bilo da je smešteno u okoliš „divljeg“ afričkog pejzaža (fotografija br. 5) ili ulične vreve (fotografija br. 6). Pri tome, sve one specifičnosti poput društvenog statusa, seksualnosti, etničke pripadnosti itd., bivaju utopljene u jednu pojednostavljenu sliku onoga što se zamišlja kao slika žene. „Kadriranje“, način na koji su one sagledane, „uhvaćene“ u okvire fotografije, nije automatski ili nekakav „prirodni“ proces, već je uvek uslovljen i rukovođen odnosom znanja i moći koji usmerava taj pogled i definiše ga (Lidchi 1997, 195).

Mnoge od ovih fotografija prikazuju ili žene sa decom ili mlade devojkice od kojih se ispunjenje ove uloge tek očekuje. I dok su pripadnici muškog roda na fotografijama uhvaćeni u nizu različitih aktivnosti, veći deo fotografija na kojima su žene zasniva se na slikama gde su one prikazane kao majke. Vezivanje ideje žene za ideju majke podrazumeva podelu na dve različite, ali komplementarne kategorije, mušku i žensku, čineći legitimnim i privilegovanim heteronormativnost kao fundamentalnu odliku jednog društva. U okviru ove dihotomije, žensko telo treba da bude proizvedeno kao društveno različito telo u odnosu na muško i obrnuto, a sve u cilju izgradnje i očuvanja takvog poretka koji se zasniva na heteroseksualnoj rodnoj ideologiji. I mada je reč o proizvedenom diskursu, ova rodna norma se označava kao „prirodna“ i „istinita“, a fotografije koje prikazuju žene kao majke nalaze se u funkciji legitimizacije postojećeg poretka. U tom smislu ovaj pogled postaje i normativan, mada mora biti uvek iznova aktuelizovan jer je konstantno izložen mogućim osporavanjima istine koja se nudi kao regulatorni ideal. Takođe, treba istaći da je u mnogim slučajevima kolonijalizam značajno doprineo podređenosti žena u kolonizovanim zemljama, bilo kroz pojačavanje patrijahalnih odnosa ili kroz stvaranje novih formi patrijahalne dominacije (Loomba 2000, 167).

Fotografije, poput tekstova, putopisa, mapiraju ljude i predele. Način na koji to čine uvek je povezan sa pitanjima moći, politike i praksama reprezentacije. Komunikativna moć fotografije pokreće mnogobrojna kritička pitanja jer je posmatrana kao forma, oblik diskursa, kao mehanizam moći koji konstruiše određenu verziju stvarnosti kao „istinitu“. Ako i muzeje sagledamo kao prostore reprezentacija, gde se uspostavljaju sistemi koji omogućuju stvaranje

⁵ Pre svega „belom“ Evropljaninu.

različitih značenja i vrednosti, onda su fotografije kao deo muzejskih kolekcija važan segment praksi koje se odnose na konstituisanje, redefinisanje ili osporavanje određenih, uspostavljenih znanja. Ispitivanje odnosa muzeja, fotografija i rodni reprezentacija treba da ukaže na načine njihovog uzajamnog delovanja i uloge koje oni imaju u procesima stvaranja i zamišljanja „Drugih“. Kako ističe Ejmi Levin, u tim nastojanjima treba istraživati ulogu institucije muzeja kao saučesnika u izgradnji bele mušle heteronormativnosti, njegovu ulogu kao oznake moći države, značaj ustanove kao prostora kolonijalističkih sakupljačkih praksi i ulogu koju je muzej imao u stvaranju ideje o imperiji, istraživanje proizvodnje i razvoja narativa koji uključuju uspostavljanje različitih politika rodni uloga i pitanje istorije same institucije, a koja započinje sa otkrićima i istraživanjima u XX veku (Levin 2010, 7). Odgovori na neka od ovih pitanja i otvaranje nekih novih, zahvaljući tome što su prethodna postavljena, pored kritika ustaljenih praksi sakupljanja, metodologije izlaganja muzejskih predmeta i kako rodni, tako i muzejskih politika reprezentacije uopšte, bez obzira na postojanje ili nepostojanje kolonijalnog nasleđa, trebalo bi da doprinesu daljim nastojanjima da se dominantni načini funkcionisanja institucije muzeja preispitaju, a da se uz samo/refleksivnost, u obzir uzmu i neka druga, zanemarena gledišta i perspektive – te da ako govorimo o reprezentaciji „Drugih“ i „dalje možemo govoriti o Drugima, ali više ne možemo pričati u njihovo ime“ (Martin 2011, 61) .

LITERATURA

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. 1995. *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Connell, Raewyn. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford: Blackwell.
- Đorgović, Marija, Ana Panić, Una Popović, ur. 2010. *Ženska strana*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, Muzej istorije Jugoslavije.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories: Photographs, Anthropology and Museums*. London: Bloomsbury Academic.
- Edwards, Elizabeth and Christopher Morton, eds. 2015. *Photographs, Museums, Collections - Between Art and Information*. London: Bloomsbury Academic.
- Edwards, Elizabeth and Matt Mead. 2013. “Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past.” *Museum & Society*, 11 (1): 19-38.

- Fuko, Mišel. 1988. *Istorija seksualnosti I-III*. Prosveta: Beograd.
- Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanoviča: Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Greenhill, Eileen Hooper. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1997. "Introduction." In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, 1-13. London: SAGE, Open University.
- Hunt, Tamara, and Micheline Lessard, eds. 2002. *Women and the Colonial Gaze*. New York: Palgrave.
- Ivanović, Zorica. 2003. „Antropologija žene i pitanje rodnih odnosa u izmenjenom diskursu antropologije.“ U: *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić i Lydia Sklevicky, 381-435. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Karp, Ivan. 1991. "Other Cultures in Museum Perspective." In *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp, Steven D Lavine, 373-385. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1991. "Objects of Ethnography." In *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp, Steven D Lavine, 385-443. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Krstić, Marija. 2012. „Pokret nesvrstanih kao jugoslovensko nasleđe.“ U *Ogledu o jugoslovenskom kulturnom nasleđu*, ur. Ivan Kovačević, 57-82. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Levin, Amy, eds. 2010. *Gender, sexuality, and museums : a Routledge reader*. Oxon: Routledge.
- Lidchi, Henrietta. 1997. "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures" In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, 151-222. London: SAGE, Open University.
- Личина, Марија 2013. *Музеј афричке уметности (настанак, развој, перспективе)*. Мастер рад. Универзитет у Београду - Факултет политичких наука.
- Looma, Ania. 2000. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- Martin, Alexandra. 2011. "Quai Branly Museum and the Aesthetic of Otherness", *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 15: 53-63.
- Pečar, Zdravko. 1964. *Afrika*. Zagreb: Naprijed.
- Sladojević, Ana. 2014. *Muzej afričke umetnosti - konteksti i reprezentacije*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Steer, Linda M. 2008. "Photographic Appropriation, Ethnography, and the Surrealist Other."
The Comparatist 32: 63-81.

Todić, Milanka. 1993. *Istorija srpske fotografije*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti,
Prosveta.

Veb stranice

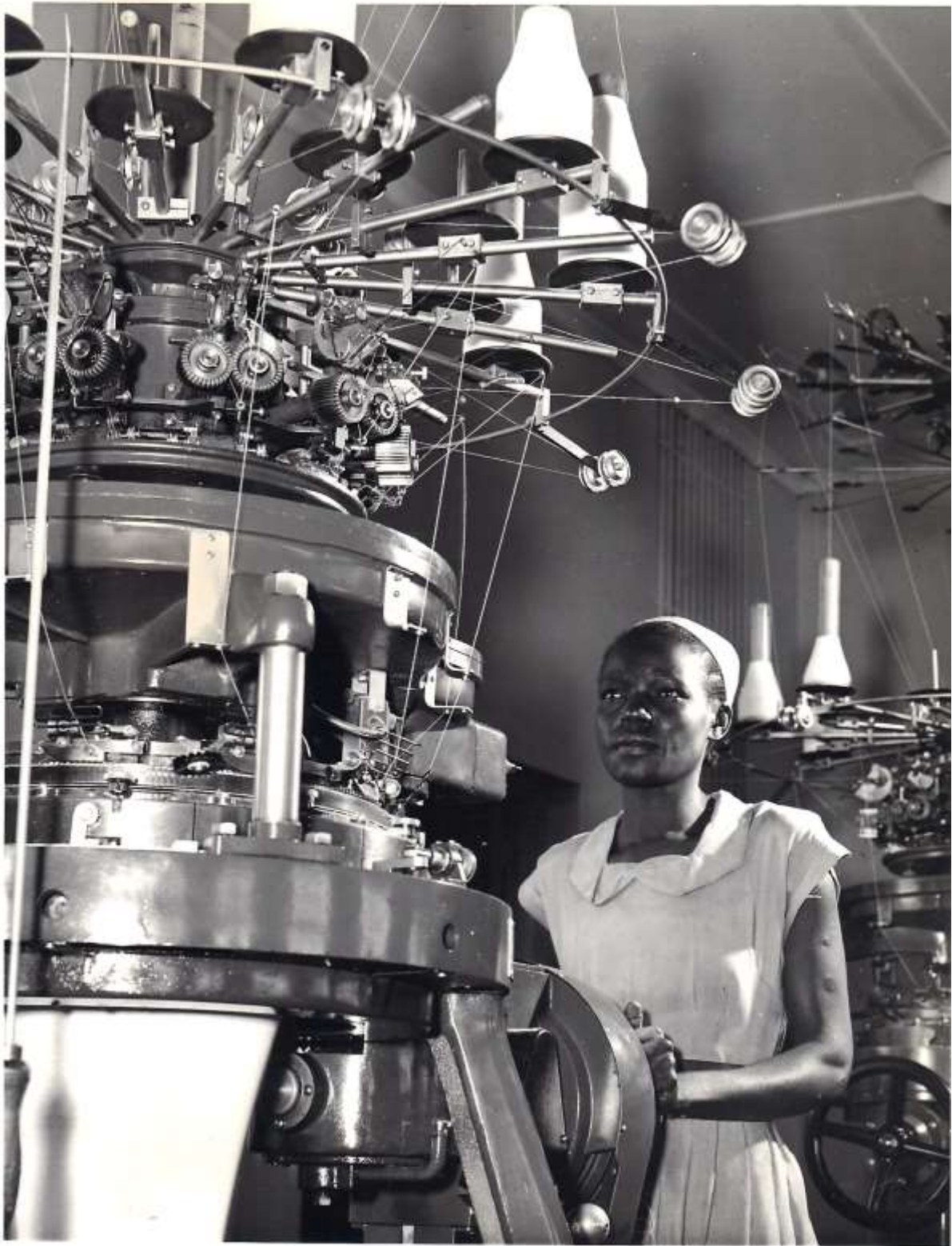
"Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture".

<http://photoclec.dmu.ac.uk/content/home>

PRILOZI



Fotografija br. 2, Pripadnice ALN, MAU, arhivalije



Fotografija br. 3, Devojka u fabrici, Najrobi, Kenija, MAU, arhivalije



Fotografija br. 4, Pigmeji, MAU, arhivalije



Fotografija br. 5, Žene, MAU, arhivalije



Fotografija br. 6, Žena sa decom na ulici, MAU, arhivalije