

Удружење грађана Артикал:  
Друштво за неговање и промовисање савременог и  
слободног уметничког стваралаштва, Београд;  
Платформа *Trans-Cultural Dialogues*,  
Барселона, Шпанија и Алжир, Алжир

DOI 10.5937/kultura1547168T

УДК 75.04

75.071.1 Кафеџић М.

стручни рад

---

# УКИЈО-Е ИЗМЕЂУ ПОП АРТА И (ТРАНС)КУЛТУРНЕ АПРОПРИЈАЦИЈЕ

---

## О РАДУ МУХАМЕДА КАФЕЏИЋА МУХЕ

**Сажетак:** Овај рад анализира, с једне стране, уметничко дело Мухамеда Кафеџића – Мухе, а с друге, проматра значење и примењивост теорија културне апропријације на његов рад. Циљ рада је да представи сложен поступак преузимања токова и појава из историје уметности, на примеру Кафеџићевог рада јапанских укијо-е дрвореза (XVII-XIX век) и Америчког Поп арта (XX век), који контекстуализацијом и иновативним третирањем добија нова значења и читања. На крају, у контексту Босне и Херцеговине, намера ми је да заговарам идеју како Мухин уметнички рад има одлике неприпадања локалној средини, традицији и поседује, последично, једно транс-културно усмерење. Међу наведеним делима се налазе серије радова попут *100 Views of Ukiyo-e, Volume I: Masters*, омаж укијо-е традиционалним уметницима од XVII до XIX века тематизујући низ представа (позориште, митологија, еротика, самураји, куртизане, пејзажи, животиње); затим серије *History re-painting* и *Japanesque* које се поигравају са контекстом Босне и Херцеговине; *100 великих таласа* који чине омаж и интерпретацију у виду мурала/уличне уметности Хокусајевог Великог таласа Канагаве; као и *Utamaro Lichtenstein* која са хумором директно реферише истовремено на уметнике Роја Лихтеништајна и Хокусаја, два битна узора Мухиног рада.

---

**Кључне речи:** *укијо-е, Јапан, савремена уметност, културна апропријација, транс-културализам, Босна и Херцеговина*

### Увод

Песник и уметник Харис Рекановић је поводом радова „100 Погледа на укијо-е” (100 Views of ukiyo-e) рекао „Сунце можда и излази у Јапану, али засигурно сваку вечер лијеже у кревет са Мухамедом Кафеџићем.”<sup>1</sup> Ова метафора представља само илустрацију у којој мери је овај уметник инспирисан уметношћу и културом Јапана. У више наврата ми је напоменуо да ТВ не гледа од 1996. године и да сваки дан погледа макар један аниме (anime) филм или серију. Од 2001. године све његове слике носе одлике стила који је саградио на бази графичке технике и тематике јапанских укијо-а између XVII и XIX века и сликарства поп арта XX века из САД. Верујем да је до сада успео да се повеже са већином фанова јапанске популарне културе у БиХ, Србији и Хрватској, да јапанска амбасада у Сарајеву зна за сваку његову изложбу и догађај, као и да је практично немогуће да било који уметник из Јапана буде у земљи, а да он за то не зна. У пар наврата сам у разговорима са мојим колегама рекао за њега да је „босански јапанац”. Нисам му то још рекао.

За некога можда опседнутост, а за другога искрена посвећеност, рад Мухамеда Кафеџића – Мухе је дубоко укоренен у методи преузимања тема и техника из историје уметности, избегавајући олако смештање како у време, тако и локалну/географску средину. Мој циљ је у овом тексту да сагледам његов уметнички поступак којим креативно интерпретира своје узоре (од којих су јапански мајстори укијо-еа најзаступљенији), процес и контекст културне апропријације, као и транскултурална последица овог мешања и (не)припадања једном месту. Другим речима, на који начин уметник присвајањем (апропријацијом)<sup>2</sup> гради свој космополитски идентитет на бази културе која је (привидно) временски удаљена и културолошки другачија.

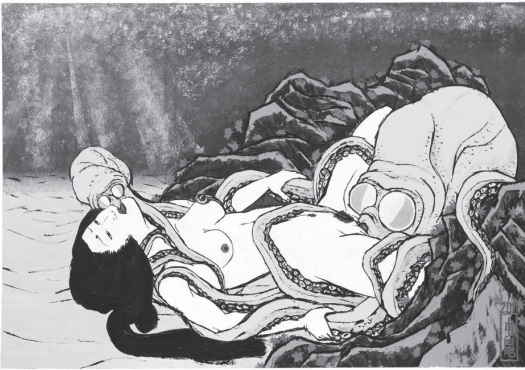
---

1 Стојсављевић, А. (2012). *Поп арт и non арт, 100 Views of Ukiyo-e, Volume I: Masters*, Градска галерија Бихаћ и <http://muhaonline.com/>.

2 У раду користим сва три израза (преузимање, присвајање, апропријација) са истоветном тежњом. Прва два представљају најпогоднији превод на српски, док је трећи позајмљеница из енглеског језика – како у духу самог значења речи, тако и са референцом на израз који је широко прихваћен у стручној литератури.



Илустрација 1 *Nanso Satomi Hakkenden, On the Roof of Horyu-ji after Toyokuni III*, серија *100 Views of Ukiyo-e, Volume I: Masters*, 2011; Мухамед Кафеџић – Муха <http://muhaonline.com/>



Илустрација 2 *Ama and octopus after Hokusai*, серија *100 Views of Ukiyo-e, volume I: Masters*, 2011; Мухамед Кафеџић – Муха <http://muhaonline.com/>

### *100 погледа на укијо-е: контекст*

У циљу како разумевања, тако и вредновања уметничког дела, а посебно у случајевима када се ради о уметности из прошлости и која не потиче нужно из „наше” културне традиције, неопходно је сагледати цео сплет међузависних података. Тј, контекст је „оквир или окружење у којем се појављује, настаје, употребљава, означава и разумева предмет, ситуација, догађај, стварање, језик, уметничко дело и његово значење”.<sup>3</sup> Истраживањем контекста уметничког дела узимају се у обзир све посебности у датом времену и простору, разлике и сличности са нашим, актуелним временом, што омогућава процес рефлексije. Више од тога,

---

3 Шуваковић, М. Контекст, у: *Појмовник теорије уметности* (2011), Београд: Орион арт, стр. 381.

последично се смањује могућност пројектовања нашег времена на прошлост, или једноставно на нешто што је другачије (од нас), тиме јасно указујући и на контекст уметности и позиције самог истраживача. Или, како наводи у свом тексту о контексту Пол Метик Млађи (Paul Mettlick, Jr), „...може нам се учинити да те особине (уметничког дела, С. Т.) више нису атрибути неке трансисторијске супстанце, већ модус историјске акције смештен унутар контекстуалног комплекса који структурира стварање и пријем уметности.”<sup>4</sup> Пратећи наведене теоријске одреднице, сматрам да је важно сагледати како процес Мухине продукције и референци, тако и интерконтекстуалност јапанских укијо-е и савремене уметности у БиХ.

Од 2009. Муха започиње серију слика, техником акрила на платнима великих формата, под називом „100 погледа на укијо-е”. Прва у низу планираних серија носи поднаслов „Volume I: Masters” и посвећена је одабраним ауторима и темама јапанске графике између XVII и XIX века. Ова серија чини почетни преглед за који уметник наводи да представља основу за даље развијање серије, пре свега кроз теме свакодневног, породичног, градског, митолошког, културног и еротског живота „плутајућег света”.<sup>5</sup> Јапанске графике укијо-е представљају узор и предлогак за даље развијање. Назив саме серије реферише на називе које су уметници давали албумима графика, попут „100 познатих призора из Еда” од Хирошигеа (Hiroshige) и „100 погледа на месец” од Јошитошија (Yoshitoshi).

Укијо-е, графике у дрворезу намењене масовном тржишту, развијају се у клими периода Едо (1603–1867, владавина Токугава (Tokugawa) шогуната), где градови добијају на снази захваљујући трговцима и занатлијама који су улагањем у уметност изграђивали свој друштвени статус. Насупрот класи сељака која је била везана за село и производњу хране и војничке/владајуће класе самураја с којим су делили градска подручја, градска класа (chōnin) је највише доприносила развијању културног живота у урбаним подручјима са којом су могли да представе видљивост свог економског

---

4 Метик Млађи, П. Контекст, у: *Критички термини историје уметности*, ур. Нелсон, Р. С. и Шиф, Р. (2004) Нови Сад: Светови, стр. 156.

5 Постоји шест жанрова током Едо и Меиђи (Meiji) периода, према теми: *yakusha* (глумци), *bijinga* (лепе жене), *fukeiga* (пејзажи), *musha* (ратници), *kachoga* (птице и цвеће) и *shunga* („пролећне слике”, еротика). Извор: Uhlenbeck, С. *Erotic fantasies of Japan: the world of shunga*, in: *Japanese erotic fantasies: sexual imagery of the Edo period*, eds. Uhlenbeck, С. And Winkel, М. (2005) Amsterdam: Hotei publishing, p. 10.

и интелектуалног капитала.<sup>6</sup> Овај свет, који се одвијао у позориштима, борделима, кућама, луци, трговачким путевима, на улицама Јошиваре (Yoshiwara, четврт црвених фењера) главног града Еда (данашњи Токијо) је био назван „плутајућим светом” – привременим, светом задовољстава који нестаје са смрћу, животом који је усмерен на садашњи тренутак, у складу са веровањем будизма.<sup>7</sup> У прошлости оку истренираном на уметност Европе (Запада) су јапански дрворези деловали необично, пре свега јер се заиста чинило да „лебде” – у највећем случају је томе доприносило одсуство класичне перспективе (или постављања композиције са две или три линеарне перспективе), нереалистично сликарство (које данас подсећа и на стрип) и уопште један приступ који није имао за циљ да завара око да гледа у слику као у прозор, већ је наглашавало равноћу и плошност.<sup>8</sup>

Ова привременост и хедонизам градског окружења су били примарно представљени кроз медијум који је био широко доступан и јефтин – кроз графику. Овај вид масовне културе, и поред своје популарности, није био прихватан као репрезентативан за званичну уметност Јапана, иако је имао огромног утицаја како у додиру са европском уметношћу (примарно импресионизам), тако и на визуелни идентитет Јапана у будућности. Познато је да је због самонаметнутог ембарга према страним културама (до 1854. године) било законски забрањено изношење јапанске уметности изван земље, што се тицало и ових графика.

У међувремену, укијо-е су у приличној мери постали поп-културна тековина Јапана, можда и из тог разлога што су били фасцинација великом броју уметника са Запада,<sup>9</sup> као и чињенице да се у ликовној и графичкој уметности Јапана налазе корени манге (*manga*) и, последично, анимације – аниме. Стварање „фаме” повлачи са собом и масовну репродукцију у комерцијалне сврхе, а истовремено се јавља и подстицај очувања ове уметности. Неколико савремених уметника користи наслеђе јапанске уметности у свом раду,

---

6 Hane, M. (1974) *Japan: a historical survey The social structure, The early Tokugawa period*, New York: Charles Scribner's sons, p. 151-181.

7 Shively, D. H. Popular culture, in: *The Cambridge history of Japan*, Volume 4: Early modern Japan, ed. Hall, J. W. (2006), Cambridge university press, p. 756.

8 Мураками Такаши (Murakami Takashi) користи израз *superflat*, „супер-раван”. Извор: <http://www.cool-jp.com>

9 Кафеџић, М. (2012) *Један од 100 погледа*, магистарски рад, Академија ликовних уметности у Сарајеву и Ives, C. F. (1976) *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*, New York: The Metropolitan museum of art.

---

поигравајући се са контекстом који се прилагођава сагледавању савременог света кроз призму укијое-а. Тако Масами Тераока (Masami Teraoka) у сликама и дрворезима преузима визуелни код ових графика, док их садржајно обогаћује референцама на савремено доба (попут „инвазије” Мекдоналдс хамбургера у Јапану и опасности од сиде), док Гађин Фуђита (Gajin Fujita) у свом раду реферише истовремено на графити уметност (спој две урбане уметности). С друге стране, уметница Ајона Розил Браун (Iona Rozeal Brown) користи стил укијо-еа да представи мешање култура – јапанске и афро-америчке хип-хоп културе.<sup>10</sup> Пар уметника из Србије су пак присвојили манга/аниме референце у свом раду попут Ане Крстић („Млада партизанка”)<sup>11</sup> и Ненада Костића (*Masterpieces I can only copy?*).<sup>12</sup>

### *Апропријација: игра између оригинала и копије*

Преузимање елемената визуелне културе у историји уметности – физички или идејно – представља једну од најстабилнијих традиција уметничког света. Можда баш из тог разлога што је присвајање нпр. туђе или прошле културе блиско питањима оригинала и копије, имитирања, омажа, креативне интерпретације, крађе, плагијата, као и репродуковања уметности кроз техничка средства. Који ће термин бити употребљен, зависи од самог контекста. У данашњем глобалном свету питање оригиналности постаје комплексније, што са доступнијим информацијама, што са учаванњем паралелних и сличних тежњи у уметности који су настајали независно једни од других.<sup>13</sup> При томе, са појавом штампе и фотографије оригиналност уметничког дела је доживела вишеструке промене. Учесталост и све доступнији

---

10 Класичне позе, одевање и сцене из укијо-е дрвореза су обогаћени са елементима хип-хоп културе (музика, одевање, фризура, ситуације), док су лица затамљена (у циљу имитирања и омажа), што представља спој и са модном поткултуром која се у Јапану назива *ganguro*. Упоредити: Harper, A. (2013) *Iona Rozeal Brown's Afro-Japanese Mashup*, Studio 360.

11 <https://anakrstic.wordpress.com/installation/young-partisan/>

12 <http://www.nenadkosticart.com/#!1/c1cu5>

13 Цејмс О. Јанг (James O. Young) у ту сврху наводи цитате двоје уметника: „...Апропријација је оно што писци раде. Шта год да напишемо је, свесно или несвесно, позајмица. Ништа не може да дође ни из чега.” (Маргарет Драбл) „Лоши уметници копирају. Добри уметници краду.” (Пабло Пикасо) Упоредити: Young, J. O. and Haley, S. Nothing Comes from Nowhere: Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures, in: *The Ethics of Cultural Appropriation*, eds. Young, J. O. and Brunk, C. G. (2009) Oxford: Wiley-Blackwell, p. 6.

процес масовне (ре)продукције од XIX века је прилично изменио (техничке) могућности савремене уметности.<sup>14</sup>

Процеси репродукције и апропријације су различити, али међусобно повезани јер узимају оригинал као почетну тачку и мењају га у мањој или већој мери. Репродукција тежи да што више буде попут привада оригинала, иако има уступке у величини која се често разликује од оригиналног дела, површини на којој је репродукција израђена, места на којем се налази, квалитета штампе и др. Такође, репродукција има за циљ да замени (физички) оригинал, али да га и истовремено учини непосредно присутним посматрачу.<sup>15</sup> Дело које има за циљ апропријацију има више креативног потенцијала и сасвим другачију стратегију. Пре свега, преузимањем одређених нпр. визуелних елемената једне културе или уметности, уметника или рада, долази до трансформације јер их присваја други аутор. Он или она може ове елементе да контекстуализује на сасвим другачији начин, да их креативно интерпретира или, пак, да питање присвајања туђег рада учини морално и правно проблематичним.

Да ли апропријација проширује или брише културолошко/историјско знање, процес настанка, значење и контекст оригиналног дела? Апропријација може позајмљене наративе да учини попут ремикса и семплинга (*remix, sampling*), хармоничним или конфликтним спојем, или једноставно личном интерпретацијом која нагиње омажу и/или култури посвећеника, фанова. Да бих објаснио конкретније овај процес преузимања у Мухином раду, прво ћу оцртати поступак техничке продукције уметничког дела и његове даље трансформације кроз апропријацију.

Поред укијо-е, важан узор у овом уметничком поступку је и Рој Лихтенштајн (Roy Lichtenstein), један од носећих уметника поп арта из САД у XX веку. Изградивши свој стил заснован на преузимању садржаја стрипских оквира и преносећи их на сликарство великих димензија, Лихтенштајн је супротставио код традиционалне уметности и масовне културе, стапајући их у једно. Стрипске кадрове штампане на папиру са ограниченим квалитетом и избором боја је увећавао на платна великог формата (ручно сликана), уносећи

---

14 „Репродуковано уметничко дело постаје у све већој мери репродукција уметничког дела које је и намењено репродуковању. Од фотографске плоче, на пример, могуће је добити мноштво копија; питање о правој копији бесмислено је”. Бењамин, В. Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у: *Есеји* (1974), Београд: Нолит, стр. 123-124.

15 Више у: Сретеновић, Д. (2013) *Уметност присвајања*, Београд: *Orion Art*, поглавље *Моћ техничке репродукције*, стр. 123-146.

поједине измене, али задржавајући графичку препознатљивост оригинала.<sup>16</sup>

У кратким цртама, апропријација у раду Мухамеда Кафецића Мухе је заснована на два извора – укијо-е графичким репродукцијама и сликарске технике Роја Лихтенштајна, што је прва уочила историчарка уметности Амалија Стојсављевић, према следећој матрици:

*Укијо-е:*

- 1) Предлошке за графике израђују уметници – најчешће у виду акварела и цртежа (оригинали, који махом нису сачувани).<sup>17</sup>
- 2) Затим се израђују дрвени калупи на бази цртежа – за сваку боју по један калуп (како се техника усавршава и број боја расте); такође, цртеж добија измене пребацивањем у нови технички медиј (акварел/цртеж – дрворез).
- 3) У процесу израде учествују четири особе: уметник (који не учествује директно у штампи, једино ако је неко од етаблираних, уобичајено је било да му се односе боје на одобрење), дрводеља, штампар и издавач.<sup>18</sup>
- 4) Сваки дрвени калуп је могао да отисне око 1.000 примерака пре него што је квалитет графика постајао неуједначеног квалитета.
- 5) Карактеристична појавна одступања у штампи као очекивани део шарма укијо-е технике настају као последица потрошености калупа/дрвореза у процесу репродуковања.
- 6) Дела су даље била умножавана у зависности од потражње, као и последично (комерцијално) репродукована кроз штампу и комерцијалну робу од XX века.

---

16 Арган, Ђ. К. и Олива, А. Б. (2005) *Модерна уметност II: 1770 – 1970 – 2000*, Београд: *Clio*, стр. 247-249; Лихтенштајн, Р. (1971) *Шта је поп-арт, Ликовне свеске 1-2*, Београд: Уметничка академија.

17 Уметници су такође израђивали и сликане укијо-е, поред израде графика, иако су штампане верзије биле више заступљене захваљујући својој масовној могућности репродукције.

18 Изузетак је Јошиитоши који је уједно и штампао своје радове, што у ствари представља ауторски отисак и самим тим крај укијо-еа и почетак шин-ханге („нове гравире”, *shin-hanga*). Такође, ретки су случајеви да су уметници самостално били део целог процеса. Ово се већином везује за настанак модерног уметничког покрета *сосаку-ханга* („креативна графика”, *sōsaku-hanga*) почетком XX века.



7) Ауторство је у овом случају дељено – потписивани су и уметник и издавач.<sup>19</sup>

*Лихтенштајн:*

1) Поп арт XX века је установио технику преузимања предложака масовне (популарне) културе у виду стрипова.

2) Уметничка интервенција се састојала у преношењу предлошка (графичког отиска стрипа) на слику (уље и магну).

3) На тај начин је оригинално дело пролазило кроз процес трансформације, уведено је у свет етаблиране уметности, а неуметнички садржај је имао и снагу шока и/или ироније.

4) Подражавају се визуелни елементи штампе (бендеј (Ben-Day) тачкице), али се слика увећава, трпи промене боје, и поред подражавања техничке репродукције, остаје видљив ауторов „додир”.

5) Ауторство је (само) Лихтенштајново.

*Муха:*

1) Муха преузима садржај, теме, ликове, стил и графичке елементе укијо-е, али не имитира саму технику дрвореза, већ их увећава (као и Лихтенштајн) и уноси измене.

2) Пројектује садржај на сликама великог формата у техници акрила.

3) Виде се трагови боје (*dripping*), уметничке интервенције у детаљима, бојама и контрастима.

4) Уместо стрипа, Муха користи друго визуелно средство (које је у међувремену постало права поп и масовна визуелна одредница Јапана), реферишући тако на оба поп арта.

5) Поп садржај чини и уметника поп, прелива се попизам (попут појединих поп арт уметника, као и екстреман пример Mr. Brainwash-a<sup>20</sup>).

---

19 Више у: Marks, A. (2010) *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks 1680-1900*, Singapore: Tuttle publishing, поглавље A unique art form, p. 10-21.

20 Више о томе у филму „Exit Through the Gift Shop: A Banksy Film“ (2010). Поводом присвајања садржаја у уличној уметности, видети као пример интервју блогерке *suzeinthecity* са египатским уметником Кајзером (Keizer) (2011, <http://suzeinthecity.wordpress.com/2011/07/28/an-evening-on-the-streets-with-keizer/>). Попизам, према књижи Ендија Ворхола (Andy Warhol) „POPism”.

Мухин поступак полази од репродукције, јер су укијо-е одавно ушле у процес масовне циркулације. Он за узор узима репродукцију (као Лихтенштајн стрип) и ствара нову слику (један примерак, уникат у том смислу). Тиме што прави „нови оригинал”, он враћа укијо-е (графички отисак/репродукцију) на „почетак”, на предложак који је сваки укијо-е морао да има пре штампе, а који се у највећем броју случајева изгубио процесом израде. Такође, с обзиром да није постојала 100% идентичност сваког отиска јер се дрвена мустра хабала коришћењем, постоје разлике и „оригиналност” сваке штампане серије, па и репродукција у зависности од врсте подлоге, старости и квалитета. Док укијо-е губи оригинални предложак и улази у троструки процес репродукције (графички, технички и дигитални), копије стварају (нове) оригинале. Преузимајући и праксу старих мајстора, Мухамед Кафеџић поштује срж предлошка и наводи идентитет оригинала (назив сцене, по коме, када и где), док се разлике између укијо-еа и његових слика примећују највише у изменама бојених односа, прилагођавања одређених облика савременом добу и остављања помало експресионистичког трага акрила.

Може се дискутовати у којој мери сваки уметник који реферише на појаве у историји уметности, етаблирана дела и уметнике жели, последично, да учини свој рад видљивијим. Ослањањем на наслеђе Поп арта, уметник може да дотакне визуелне кодове који имају свог утицаја и препознатљивост, односно парче славе<sup>21</sup>. Можда је овде згодно споменути и тенденцију стварања омажа и фановског/обожаваатељског односа према узору, односно објекту дивљења. Оба – и слична и другачија – теже да уживање у туђем раду и делу дају облик, кроз повезивање, имитирање (*imitatio*<sup>22</sup>), приближавање нпр. техници, теми, лику или причи. Фанови теже копирању јер се тиме могу приближити узорима, поистоветити делимично са ствараоцима и ликовима (нпр. *cosplay*), нападајући се њиховом енергијом, што је веома слично с оним што раде и уметници. Кроз тај процес се учи (од бољих), унапређује техника, умеће део сопства у нешто што је већ постојеће и етаблирано. Међутим, већина обожаваатеља остаје фокусирана у свету који је установио оригинал, док уметници могу да стварају самосвојне сцене, што је

---

21 У будућности, сви ће имати својих петнаест минута славе (Енди Ворхол).

22 Према Аристотелу, *imitatio* је подражавање природе, док се од ренесансе овај термин користи за подражавање античких узора, са циљем развијања укуса и учења од старих мајстора; Сретеновић, Д. (2013) *Уметност присвајања*, Београд: *Orion Art*, Имитација и инвенција, стр. 23-26.

и главна разлика због чега Мухин рад не може да се категорише под фановским.

Из тог разлога овде видим делимичну паралелу са радом Немање Костића, који се налази између присвајања комерцијалне/поп/масовне културе (аниме) и фановског односа:

*На овај начин изненада се налазимо на ничијој земљи која лежи између фановског аматеризма и професионалног бављења визуелним значењима и њиховом продукцијом... Зашто било ко пажљиво копира/преводи сцене из класика анимираних филмова из 80-тих и 90-тих? Зато што та особа (хајде да га не назовемо аутором) осећа снажну потребу да кроз интерпретацију и превођење акта стварања из једног медија у други учествује у продукцији значења која су везана за оригинал. Тај неко "може само бити назван посвећеником... који не схвата интерпретацију као насиље, већ види оригинал као позив за имитацијом и копирањем, процес који неизбежно води ка мутацији и који омогућава радикалну промену од саме конзумације културе ка сфери стварања значења и личне етике.<sup>23</sup>*

Апропријација може бити асимилацијска (потврђивање вредносног система предлошка), дисимилацијска (успостављање различитости и критике) или неутрална (амбиваленција).<sup>24</sup> Попут посвећеника (или ронина, по његовим речима),<sup>25</sup> рад Мухамеда Кафеџића се више приклања асимилацији и делимично дисимилацији. Поновно посматрање истих елемената из историје уметности је кључно за преузимање и контекст, у који се аутор новог дела читава. Сматрам важним овај процес са становишта емпатије, поистовећења у психолошком смислу и грађења сопства, који ће даље бити обрађен у тексту. Пре тога, било би потребно разјаснити још једно питање – преузимање „туђе” уметности/културе са свим својим последицама по питању како идентитета, тако и етике. Сретеновић у својој књизи сумира како уметник који присваја има дискурзивну улогу, он пропитује свој его и успоставља односе с нечим наводно туђим. Чини се да су афектације у центру пажње (фантазије, жеље, опсесије, фасцинације, имагинација...), чиме се успоставља *кретање* кроз културу. Питање је – чију?

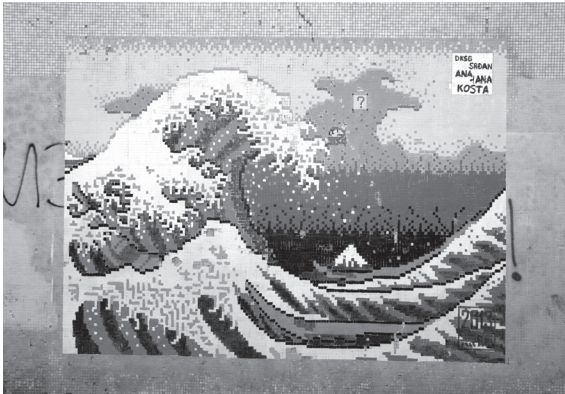
---

23 Миџић, С. (2004) *Сатори*, Београд: Дом омладине Београда.

24 Сретеновић, Д. (2013) *Уметност присвајања*, Београд: *Orion Art*, стр. 270.

25 Rōnin: назив за самураје без господара током феудалног доба Јапана. Упоредити: Hane, M. (1974) *Japan: a historical survey*, New York: Charles Scribner's sons, The social structure, The early Tokugawa period, p. 151-181.

---



Илустрација 3 *The Great Super Mario Wave of Ćukarica* на зиду основне школе *Ђорђе Крстић* у Београду; Серија *100 великих таласа*, Марија Коњикушић (Дом културе Студентски град), 2013.

*Пример: апропријацијски и репродукцијски низ  
100 великих таласа*

Велики талас Канагаве (神奈川沖浪裏 *Kanagawa Oki Nami Ura, The Great Wave off Kanagawa*) уметника Кацушике Хокусаија (Katsushika Hokusai) представља данас једну од најпознатијих икона Јапана, визуелне представе која се вежује за укијо-е и јапанску уметност уопште. Количина робе која реферише или репродукује овај рад је огромна. Овај рад присваја и Муха у истоименој слици коју израђује 2009. године. Цео процес изгледа овако:

- 1) На самом почетку постоји цртеж или акварел Хокусаија; затим прве дрвене мустре (блокови) којима се предложак претвара у графички отисак.
- 2) Постепено настаје још отисака (који варирају у квалитету и степену подражавања оригинала), затим се Талас репродукује (нпр. кроз фотографију), а данас је и дигитално доступан; репродукције се налазе инкорпорирани у комерцијалној и масовној култури.<sup>26</sup>
- 3) Муха слика слику која преузима Хокусаијево дело; концептуално „враћање” на изгубљени оригинал.
- 4) Затим, прави копију дигиталном штампом (релација на традиционални систем) са штампаријом и графичарем (чија су имена позната).<sup>27</sup>

---

26 *The Private Life of a Masterpiece: Katsushiko Hokusai – The Great Wave*, BBC 2004.

27 Black Box Art and Print: [http://www.blackbox.ba/art\\_shop\\_muhammed\\_kafedzic\\_muha.html](http://www.blackbox.ba/art_shop_muhammed_kafedzic_muha.html)

5) Започиње серију мурала као концептуалне „отиске“ Великог таласа, са жељом да га реплицира 100 пута (за сада у БиХ – Бања Луци 2013, Бановићима, Петрово и Пољице 2013, Србији – Панчеву 2012. и Београду 2013, у Немачкој – Берлину 2013. и Италији – Торино ди Сангро 2015).

Прогресија таласа се огледа у адаптивности према подлози и месту извођења, у контексту уличне уметности (Берлин, Дом за младе, Marzahn) као и сарадње са децом (и другим уметницима). Велики Супер Марио талас Чукарице (The Great Super Mario Wave of Čukarica) је, као и у случају већине таласа (сем Немачке и Италије), начињен у амбијенту школе, често и у сарадњи са самом децом где је ауторство дељено. Лик Супер Марија настаје прилагођавањем подлози коцкастог мермера зида школе *Ђорђе Крстић*, реферишући на пикселизацију видео игара старе генерације, као и поновним увођењем елемената масовне културе.<sup>28</sup> Последњи талас у Италији преузима средњевековну традицију сликања на златној позадини, као и референцу на јапанског манга и аниме јунака Лупина Трећег (*Lupin III – Leggenda della Grande Onda*).<sup>29</sup>

Да ли је могуће овај процес учинити комплекснијим по питању оригиналности? Да, а за то је важно споменути и контекст Хокусаијеве уметности. Пре свега, за њега се наводи да је стварао под утицајем и традиционалних укијо-еа, као и европске уметности која је била у контакту са Јапаном. Такође, познато је да је Хокусаји током живота променио око стотинак имена (екстреман, али уобичајен поступак у то време), што не придаје важност јединственом уметничком потпису који се везује за модерностичко поимање аутора.<sup>30</sup>

### *Културна апропријација: дислоцирани идентитет*

Под појмом културна апропријација тежим да оцртам механизам преузимања културе која (у највећој мери), супротно географско-национално-временским одредницама, не

---

28 Тунић, С. (2013) *100 views of Ukiyo-e: Београд*, Београд: Дом културе Студентски град.

29 <http://muhaonline.com/artwork/100-great-waves/>

30 Додатну забуну уноси чињеница да су пре модерног Јапана уметници мењали своја имена кроз живот, што је била устаљена пракса. „In pre-modern Japan, people could go by numerous names throughout their lives, their childhood уѓмуѓ personal name different from their зокумуѓ name as an adult. An artist’s name consisted of a gasai artist surname followed by an azana personal art name. The gasai was most frequently taken from the school the artist belonged to... and the azana normally took a Chinese character from the master’s art name”. Извор: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>

припада уметниковој „оригиналној” културној сфери. Применићу две поделе, теоретичара Ричарда А. Роџерса (Richard A. Rogers) и Џејмса О. Јанга (James O. Young) у циљу ближег одређивања културне апропријације и примене исте на раду Мухамеда Кафеџића. На естетско-правном плану, Јанг покушава минуциозно да одреди врсту апопријације и количину присвајања која постоји у одређеном уметничком делу. Према његовој класификацији, а на примеру рада Мухе, могуће је проблематизовати следећа поља:

1) Присвајање садржаја:

Уметник у великој мери преузима идеју која је испољена од стране уметника из друге културе. Пример: Акира Куросава (Akira Kurosawa) је користио драматуршке заплете Шекспирових (Shakespeare) дела у својим филмовима.

2) Присвајање стила:

У овом случају се не ради о присвајању целокупног изражајног потенцијала неког дела, већ само једног сегмента, попут стила. Пример: музичари не-афро америчког порекла који се баве џезом и блузом.

3) Присвајање мотива:

Овде се ради о појавности, али само у основним цртама, посебно када се преузима друга култура без стварања дела у идентичном стилу. Пример: Пикасо у свом делу „Госпођице из Авињона” на овај начин преузима мотиве традиционалних афричких скулптура.

4) Присвајање теме или субјекта:

Када предмет апропријације нису уметничка дела, већ субјекти, тј. сама култура у њени протагонисти, заједно са темом. Ова врста се такође назива и „присвајање гласа”, у случају када људи изван дате културе говоре у првом лицу у представљању исте. Примери: Пучинијева (Puccini) „Мадам Батерфлај”, већина приказивања традиционалног живота Северноамеричких Индијанаца.

*Уметници представљају сопствено искуство у својим радовима... Они не представљају искуство некога другог. Када уметник представља своје искуство других култура, инсајдери остају са сопственим искуствима. Оно није преузето. Друге културе потпадају под искуство уметника и тако, кроз приказивање других култура,*

уметници не морају да преузимају ничије искуство, чак и да је то могуће.<sup>31</sup>

Јанг такође говори о „аргументу културног искуства” (*cultural experience argument*) који има одлучујућу улогу у оспособљавању уметника да произведе дело високог квалитета, уколико поседује неопходну културолошку подлогу при преузимању друге културне тековине. Уколико је овај облик преузимања једноставно додавање, нпр. традиционалном садржају, ради се о поступку који није иновативан и који се већински ослања на постојећи стандард. Ако је иновативан (*innovative content appropriation*), уметник може да искористи садржај, стил и мотив да представи, у комбинацији, ново дело које и не постоји у оригиналној култури.<sup>32</sup>

С друге стране, Роџерс наводи да је културна апропријација уско везана за културну политику, према следећој шеми:

- 1) Културна размена: заједничка размена симбола, артефаката, ритуала, жанрова и технологије између култура са приближно једнаким нивоом моћи.
- 2) Културна доминација: коришћење елемената доминантне културе од стране потлачене/субординиране културе, где је прихваћена култура наметнута.
- 3) Културна експлоатација: коришћење елемената потлачене културе од стране доминантне, без размене, допуштања или компензације.
- 4) Транскултурација: културни елементи створени од стране више култура, где је тражење једне оригиналне културе проблематично, као на примеру вишеструке апропријације културе у доба глобализације или транснационалних хибридних форми капитализма.<sup>33</sup>

Поред Роџерса и Јанга, навешћу још један пример који показује опсег разматрања и контекст културне апропријације, иако се он не може у толикој мери применити на Мухин рад. Дру Бек (Drew Beck) у свом раду *Understanding cultural appropriation* наводи да у контексту САД апропријација има снажне политичке и расне импликације. Такође, у тексту „Nothing comes from nowhere“ Јанг и Сузан Хејли (Susan Haley) се као и Бек окрећу и присвајању култу-

---

31 Young, J. O. (2008) *Cultural appropriation and the arts*, Malden: Blackwell publishing, p. 23.

32 Исто, стр. 34-40.

33 Rogers, R. A. (2006) From cultural exchange to transculturation: a review and reconceptualization of cultural appropriation, *Communication theory* 16 Flagstaff: Northern Arizona University, p. 477.

ре Северноамеричких Индијанаца, повлачећи историјске последице (нео)колонијализма. Циљајући на средњу белу класу, Бек наводи да је овај процес дислокације идентитета (тзв. *outside-ness*) последица како недостатка традиционалне културе у локалу, тако и одбацивање исте услед осећаја протеста или неприпадања. Као изузетно битан тренутак је и питање у којој мери особа која преузима културу друге заједнице има личан, непосредан контакт са том културом и људима, или се ради о једној врсти замишљања културе (*culture imagination*), која има више личног значења, него одрживих веза са датом циљном групом.

Овде постоји (неизговорена) опасност од егзотизације; Цветан Тодоров наводи да је егзотизам, као и национализам, релативизам, али на дијаметрално супротан начин: „Оно што се вреднује није неки постојани садржај, већ извесна земља и култура које бивају дефинисане искључиво у односу на посматрача... (у егзотизму, С. Т.) није толико реч о вредновању неког другог, колико о критици самог себе, нити о опису неке стварности, колико о формулисању идеала.” Ентитети „ми” и „они” постају крајње релативни и зависе од локалног контекста и тачке гледишта. Национализам у овом случају на врху вредносне лествице ставља своју земљу, док егзотизам велича земљу која није његова, а сам идеал је јачи ако су народи и културе удаљенији и непознатији.<sup>34</sup>

На крају, ослањајући се на рад Роберта Хебдига (Robert Hebdige), Бек наводи да је апропријација, у овом друштвеном контексту, израз алијенације, неприпадања као опозиција или фрустрација белој (а може се додати и Западној) култури. Апропријација стога може бити и реакција на сопствено друштво, незадовољство, бег, изградња своје посебности и израз неприпадања, тражењем идентитета кроз туђу културу. Међутим, важно је повући разлику између егзотизације и изградње разумевања те културе, колико она остаје удаљена или живљена у свакодневици, односно у којој мери је заиста транскултурална. Муха може да преузима ликовне узор из историје уметности који нису везани за БиХ контекст, што Бек види као губљење локалне културе, међутим у томе он мора и да буде и добар сликар (иновација). Припадање у његовом случају није стриктно у очекиваним границама, а дислокација идентитета има своје корене који ће бити анализирани у наредном делу.

*Нема сумње да замишљена географија помаже духу да интензивира властито осећање себе драматизујући уда-*

---

34 Тодоров, Ц. (1994) *Ми и други – француска мисао о људској разноликости*, Београд: Библиотека XX век, стр. 257.

---



љеност и различитост између онога што му је блиско и онога што му је далеко. То у једнакој мери важи за осећање које се често јавља – да бисмо много више били код куће у 16. веку, или на Тахитима.<sup>35</sup>

### Транскултурализам и локални идентитет

СТ: У креативној апропријацији друге уметности, где највише осећаш свој допринос?

МК: Код апропријације најважнији је истраживачки однос. Коментар који најчешће добијам јесте „Могу и ја ово“, и искрено могу, али нико уствари то не уради, нико не чита књиге, проналази чланке или на крају крајева прочита више од Википедије да би истражио неки објект интересовања. Ако насумице користите неке симболе, онда ништа и не кажете. Ја никада нећу бити јапански укијо-е сликар, то и не желим, међутим могу препознати одређене мотиве кроз које могу послати неку другу поруку. Приказ хомосексуалне сцене из неке шунге нема исто значење у Сарајеву 2014. као у Еду 1760.<sup>36</sup>

Апропријација је данас директна последица *тоталне стварности* – свих сада, овде и свуда. У истраживањима и савременим теоријама друштва постоји низ израза (или *buzzwords*) које покушавају да контекстуализују и дају објашњење шта је то што се дешава са мешањем култура, подстакнуто глобализацијом. Хибридне културе (*hybrid cultures*), преношење култура (*transference of cultures*), састајање култура (*cultural convergence*), котао претапања (*melting pot*), салата, стапање (*fusion*), космополитизам (*cosmopolitanism*)... Да бих био јасан, ослонићу се на термин транскултурализам из два разлога – зато што подразумева кретање кроз културу и стапање са дубљим културолошким вредностима. При томе, ослонићу се на дефиницију музичара и професора Хуиба Шиперса (Huib Schippers) који овај термин примењује у музичком образовању у оквиру тзв. музике света (*world music*), а која делимично подсећа и на Роџерсову структуру апропријације културе. Шиперс наводи структуру која разликује неколико нивоа, на релацији отворености и мешања са другим културама:

1) Монокултурализам: окренутост једној култури, са јаким нагласком на сопственој важности, али без потврде и других перспектива;

---

35 Саид, Е. (2000) *Оријентализам*, Београд: Библиотека XX век, стр. 44.

36 Тунић, С. (2015) *Skype call Arlington – Sarajevo, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал Бука.

---

- 2) Мултикултурализам: мноштво, признавање постојања других перспектива, али свака култура ради за себе;
- 3) Интеркултурализам: постепенa претапања, мешања, позајмице и размене;
- 4) Транскултурализам: тотално преливање култура, за конзервативно поимање хаос, међутим стварају се нове форме и напуштају општеприхваћене методе.

*Транскултурно. Ово се односи на дубоку размену приступа и идеја. Наговештава програме где се многе различите музике и музички приступи налазе на једнаком нивоу, не на маргинама, већ кроз опште почетничке курсеве, историју, теорију, методологију и дискусије о улози музике за заједницу, лепоту или церемонију.<sup>37</sup>*

Замените реч „музика” са речју „уметност” и дефиниција не губи на својој снази. Могуће је дискутовати да ли се у случају Мухиног сликарства ради о потпуном или делимичном транскултурализму, међутим имајући у виду у којој мери он прихвата јапанску уметност, заједно са својим контекстом и размењујући одређене теме на релацији Јапан-БиХ, чини ми се да термин оправдано стоји. Из ког разлога уметник одлучује да се препусти оваквом чину? Његовим речима:

*Зашто посежемо за другим културама? Зато што мислимо да је наша сиромашна, да је на неки начин декадентна или да стагнира и да је треба обогатити, то јест узимамо из друге оно што нам фали. У Југи то је била Coca Cola и McDonalds. Сад кад то имамо, видимо да нам фале далеко дубље и јаче ствари. Нпр. толеранција и прихватање другог и другачијег.<sup>38</sup>*

За мене главно питање чини разумевање овог „бега” од своје средине. Ова реакција која за последицу има осећај аутсајдера, извесне дислокације идентитета, на афективном и сазнајном нивоу је везана за локални контекст друштва и уметности из које нови аутор долази. Окретање Другоме – уметности и култури Јапана у овом случају – би за некога представљало нпр. узмицање под тежином наслеђа цивилног рата у бившој Југославији и суочавања преко политичко-активистичко оријентисаних уметничких пракси. Опасно је стереотипно (или есенцијалистички) једну земљу или уметност везати за неколико догађаја (колико год позитивни или

---

37 Schippers, H. (2010) *Facing the music: shaping music education from a global perspective*, Oxford university press, p. 50.

38 Имејл преписка са уметником, новембар 2014.

---

негативни били), јер се брише комплексност живота и једно дубље разумевање друштва.

МИ: *Многи БиХ умјетници раде на друштвено-политичким темама, посебно у односу на протекли рат. Колико је значајно и даље се бавити овим темама и живимо ли још увијек у оковима ратних збивања?*

МК: *Нисам пратио такве умјетнике, не волим гледати наше филмове, нашу муку, можда ћу и сам једног дана смоћи снаге да се суочим са овим ратом. Значајно је бавити се било чиме, отвореног срца и искрено, јавашлук и злоупотреба се увијек препознају, а такав рад води ка духовној смрти. Што се тиче рата, он и даље траје, људи умиру, не од метака, већ од глади, војници нису у маскирним униформама, већ су маскирани националним бојама, генерали су тајкуни овог дивљег капитализма.<sup>39</sup>*

СТ: *Где видиш себе на локалној сцени?*

МК: *За сад се видим у Сарајеву, а сањам о Токију и Бостону.*

СТ: *У којој мери је савремено БиХ друштво видљиво у твојој уметности?*

МК: *Па оно може само да постоји као контраст, као негатив, друга крајност.<sup>40</sup>*

Последица овог удаљавања од локалног контекста чини изградња емпатије и посвећивања ка јапанској уметности. Дело Мухамеда Кафеџића није лишено критичког настојања и осврта на рат и национализам,<sup>41</sup> али он одбија да буде с тим фокусом заробљен и поистовећен. Можда се у овом случају ради и о антинационализму. Бег јесте лични, уметнички и политички став. Таква позиција измешта њега као културног актера са препознатљиве мреже традиција и идентитета, што је нпр. видљиво и у оквиру поставке и пратећег текста изложбе БиХ уметника „Декодирање”.<sup>42</sup> Његов рад штрчи ако се фокусирамо доминантно на питања локал-политичко-критичке уметности, а чини ми се и да није препознат

---

39 Исовић, М. (2012) *У БиХ је заборављено шта је нормалан живот, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал БУКА.

40 Тунић, С. (2015) *Skype call Arlington – Sarajevo*, интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом, интернет портал БУКА.

41 Пример рада на пројекту MOnuMENTImotion: <http://muhaonline.com/portfolio-item/monumentimotion/>

42 Извор: Вујановић, Б. *Аспекти умјетничког деловања у најжењеној стварности*, у: *Декодирања – савремена умјетност Босне и Херцеговине* (2014) Цетиње: Народни музеј Црне Горе, стр. 14-15 и <http://muhaonline.com/decoding-contemporary-art/>.

као фактор који итекако говори о идентитету, о неприпадању категорији и једном другом начину деловања на релацији локално-транс/интер-национално. Идентитет је измештен, аутсајдерски, али визија је шира од локалног контекста који чини тачку повезивања, али не и искључивости.

Можда у раду Мухе можемо да говоримо о Јапану као једне транснародне повезнице, мреже идеја и знања, уместо национал-географских одредница. Можда кроз везу са његовим Јапаном<sup>43</sup>, он и говори и избегава да говори о својој средини. Односно, пронашао је начин своје самореализације, избегавајући локалне токове, категоризације, теме, дискусије, испуњавајући се својим светом – самосвесно, зналачки, са омажом, поштовањем, ширећи око себе те изворе инспирације. Можда је један од најбољих аргумената његовог става цитат, уз то и везан за доба снажне рецепције јапанске уметности на Западу од стране Емила Золе (Émile Zola): „Утјецај Јапанизма је оно што је било потребно да нас избави из суморне, црне традиције.“<sup>44</sup>



Илустрација 4 *Masterpiece*, серија  
*Utamaro Lichtenstein*, 2014;  
Мухамед Кафеџић – Муха  
<http://muhaonline.com/>

---

43 У коме још (увек) није био, што не подразумева сумњу у егзотизацију, јер никада није ни тежио да се претвара да је јапански или укијо-е уметник, већ да реферише на естетско-уметничко-историјски контекст са уважавањем и знањем.

44 Кафеџић, М. (2012) *Један од 100 погледа*, магистарски рад, Академија ликовних уметности у Сарајеву, стр. 55.

---



Илустрација 5 *The Young Bosniak Flautist*,  
серија *History re-painting*, 2012;  
Мухамед Кафеџић – Муха  
<http://muhaonline.com/>

### *Закључак: плутајући идентитети*

Где престаје инспирација и позајмица, а почиње копирање и плагијат; такође, докле се могуће мешање култура, а када настаје акултурација? На ово питање је немогуће дати исцрпан одговор у овако кратком тексту. При томе, остајање и даље у географско-националним одредницама замагљује чињеницу да су категоризације ту да би биле пропитиване и наново постављене; исто као што су категоризације ван промене и мешања немогуће.

СТ: *Зашто сликаш културне кодове једне друге културе?*

МК: *Зато што је то и моја култура. Глобално гледајући сви смо исти, имамо исте жеље и снове. Тако да можда моје инсистирање на кориштењу визуелних симбола друге културе је у основи један вид обогаћивања или реактивирања заборављених симбола прве културе. Рецимо да је то витамин Б, кад га недовољно добијаш унутар свакодневне исхране, мораш узимати суплементе. Најсмјешнији ми је био наслов у новинама за моју самосталну изложбу у Бихаћу Јапанска умјетност XX стољећа. Нит је моја умјетност јапанска, нит су мотиви из XX стољећа. Да ли је заснована на јапанској умјетности, то јест, ал' да је јапанска, то сигурно није. Ван Гог кад је ишао у Арл није ишао да слика Француску, он је сликао Јапан, па опет није стварао нити јапанску нити француску умјетност. Кад Јасумаса Моримура обради рад Фриде Кало*

или Едуара Манеа, да ли је то мексичка или француска умјетност?<sup>45</sup>

На крају, важно је после наведеног осврта на историјски контекст и теоријске референце, споменути и сама дела на које се односе. „100 погледа на укијо-е: Мастерс Г” понајвише остављају утисак омажа, реинтерпретације (сада већ и традиционалних и поп-културних)<sup>46</sup> јапанских укијо-еа, док су радови попут „Млади босански флаутиста” и „Млади самурајски флаутиста” (*History re-painting*), *Japanesque* и *36 Odd Views of Sarajevo* провучени кроз тај исти визуелни синкретизам са локалним темама. Апропријација и транскултурализам су понајвише видљиви и кроз цитирање импресиониста (два укијо-еа које је сликао и Ван Гог – *Plum orchard in Kameido* и *Sudden shower*, као и референца на Манеовог флаутисту) и аниме културе (*Dōjinshi* – Тоторо студија Ђибли). Такође, необичан микс је и премештање ситуација и прича из укијо-еа у савремену БиХ (Роџителј in the Џарлјина municipality, *The young Bosnian flautist*) и „измишљањем” сцена уз велику референцу на историју уметности (попут Утамаро Лихтенштајн – *Masterpiece*). Ово креативно надомешћавање садржаја (Јапан у БиХ, Манеов „Доручак у трави” у оквиру *The luncheon on the grass/Le bain after Hiroshige/Manet*) представља крајње лични допринос у интерпретацији предложака, чему Муха понајвише улази у оно што је Јанг назвао „аргументом културне иновације“ у оквиру процеса апропријације друге културе.

Један од елемената који чини радове Мухе пријемљивим, поред поп-културних и историјско-уметничких референци (што подилази нашем познавању визуелне културе), је и нагласак на сликарству, као традиционалном медију уметности. Гледано са те техничке стране, он се у највећој мери ослања на модернистичко наслеђе (слика као предмет и плаха), док прави инвенцију у погледу теме.

СТ: *Зашто сликарство као медијум?*

МК: *Зато што захтјева вријеме. Испред компјутера умјетник се претвори у машину, испред платна то је немогуће. У процесу сликања три су фазе, прва – идеја и формирање слике у глави (она некад траје и читав живот), у овој фази се наслика прва верзија слике; друга - припрема за сликање, одабир боја, платна, формат итд. у којој се наслика друга верзија слике; и трећа – само*

---

45 Тунић, С. (2015) *Skype call Arlington – Sarajevo, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал Бука.

46 „Edo pop” према сајту <http://www.cool-jp.com> .

---

*сликање у којем уствари настаје рад који може јако одступати од замишљене идеје. Најдражи ми је примјер серија 100 Великих таласа, гдје дословно читав рад овиси од окружења и текстуре зида на којем сликам. Увијек је у питању исти мотив, ал сваки мурал има друго рјешење.*<sup>47</sup>

Оцртавајући опсег културне апропријације у уметности и потенцијалног транскултурализма, користећи се радом Мухамеда Кафеџића као међом, битно је разумети како вештину и квалитет, тако и сврху употребе апропријације. На крају крајева, свесно и промишљено присвајање говори о (новом) аутору, о једном поређењу и читавању самога себе, *кретању кроз културу*<sup>48</sup> које има обзира, поштовање и са разумевањем приступа предлошку. Било да се ради о истраживању или уметничком делу (оба су присутна у Мухином делу), задирање у искуство и културу другог представља потребу за разјашњавањем сопствене позиције и контекста деловања, као и прекорачивање задатих граница. Ако не, западамо у пројектовање Другог (који није ништа друго него обрнута огледалска слика нас)<sup>49</sup> или егзотизацију која, чак и са добрим намерама, чини слику искривљеном.

Теорија политике локације (*politics of location*) у студијама феминизма наглашава нужност преиспитивања личних повода за истраживање, наших претпоставки и улоге у датом тренутку, као и ограничења у односу на нпр. друштвену класу, род и пол, расу, позицију моћи и сл.<sup>50</sup> Тј, поново се контекст узима као место и алат за рефлексију. Са оваквим приступом, легитимитет искуства је заснован на снажном самопосматрању, избегавајући есенцијализам и допуштајући да уз сву одговорност сагледамо контекст себе и посматраног, у датом времену и простору. Овај процес захтева креативно давање себе и емпатију која омогућује да направимо – физичке и метафоричке, имагинарне и практичне – мостове ка разумевању.

Пут ван је увек и пут ка унутра.

---

47 Тунић, С. (2015) *Skype call Arlington – Sarajevo, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал Бука.

48 Сретеновић, Д. (2013) *Уметност присвајања*, Београд: *Orion art*.

49 На овај начин је Едвард Саид (Edward Said) позиционирао Оријентализам, односно колонијални однос Западних сила према земљама Северне Африке, Блиског и Средњег Истока. Више у: Саид, Е. (2000) *Оријентализам*, Београд: Библиотека ХХ век.

50 Kirsch, G. E. and Ritchie, J. S. Beyond the Personal: Theorizing a Politics of Location in Composition Research, in: *College Composition and Communication*, Vol. 46, No. 1. (1995) Urbana: National Council of Teachers of English.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арган, Ђ. К. и Олива, А. Б. (2005) *Модерна уметност II: 1770 – 1970 – 2000*, Београд: Слио.
- Beck, D. (2003) *Understanding cultural appropriation*, Amherst: Hampshire College.
- Бењамин, В. Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у: *Есеји* (1974) Београд: Нолит.
- Hane, M. (1972) *Japan: a historical survey*, New York: Charles Scribner's sons.
- Harper, A. (2013) *Iona Rozeal Brown's Afro-Japanese Mashup*. Studio 360. [http://www.studio360.org/story/296845-iona-rozeal-browns\\_afro\\_japanese\\_mashup/](http://www.studio360.org/story/296845-iona-rozeal-browns_afro_japanese_mashup/)
- Irvin, S. Appropriation and authorship in contemporary art, in: *British journal of aesthetics* 45, eds. Нуман, Ј. and Schellekens, E. (2005), Oxford journals.
- Исовић, М. (2012) *У БиХ је заборављено шта је нормалан живот, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал Бука. <http://www.6yka.com/novost/18784/ljudi-u-bih-su-zaboravili-sta-je-normalan-zivot>
- Ives, C. F. (1976) *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*, New York: The Metropolitan museum of art.
- Jenkins, D. Paintings of the Floating World, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 75, No. 7 (1988), Cleveland museum of art.
- Кафеџић, М. (2012) *Један од 100 погледа*, магистарски рад, Академија ликовних уметности у Сарајеву.
- Kirsch, G. E. and Ritchie, J. S. Beyond the Personal: Theorizing a Politics of Location in Composition Research, in: *College Composition and Communication*, Vol. 46, No. 1. (1995) Urbana: National Council of Teachers of English.
- Лихтенштајн, Р. (1971) *Шта је поп-арт, Ликовне свеске 1-2* Београд: Уметничка академија.
- Livingstone, M. (2002) *Pop art: a continuing history*, London: Thames & Hudson.
- Marks, A. (2010) *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks 1680-1900*, Singapore: Tuttle publishing.
- Метик Млађи, П. Контекст, у: *Критички термини историје уметности*, ур. Нелсон, Р. С. и Шиф, Р. (2004) Нови Сад: Светови.
- Миџић, С. (2004) *Сатори*, Београд: Дом омладине Београда. <http://www.nenadkosticart.com/#!bibliography/c1f34>
- Нелсон, Р. С. Апропријација, у: *Критички термини историје уметности*, ур. Нелсон, Р. С. и Шиф, Р. (2004) Нови Сад: Светови.



Rogers, R. A. From cultural exchange to transculturation: a review and reconceptualization of cultural appropriation, in: *Communication theory* 16 (2006) Flagstaff: Northern Arizona University.

Саид, Е. (2000) *Оријентализам*, Београд: Библиотека XX век.

Schippers, Huib (2010) *Facing the music: shaping music education from a global perspective*, Oxford university press.

Shively, D. H. Popular culture, in: *The Cambridge history of Japan*, Volume 4: *Early modern Japan*, ed. Hall, J. W. (2006) Cambridge university press.

Сретеновић, Д. (2013) *Уметност присвајања*, Београд: Orion art.

Стојсављевић, А. (2012) *Поп арт и поп арт, 100 views of Ukiyo-e: Masters I*, Градска галерија Бихаћ.

Тодоров, Ц. (1994) *Ми и други – француска мисао о људској разноликости*, Београд: Библиотека XX век.

Тунић, С. (2015) *Skype call Arlington – Sarajevo, Интервју са Мухамедом Кафеџићем - Мухом*, интернет портал Бука. <http://www.6yka.com/novost/76359/skype-call-arlington-sarajevo>

Тунић, С. (2013) *100 views of Ukiyo-e: Београд*, Београд: Дом културе Студентски град.

Uhlenbeck, C. Erotic fantasies of Japan: the world of shunga, in: *Japanese erotic fantasies: sexual imagery of the Edo period*, eds. Uhlenbeck, C. And Winkel, M. (2005) Amsterdam: Hotei publishing.

Вујановић, Б. Аспекти умјетничког деловања у најезеној стварности, у: *Декодирања – савремена умјетност Босне и Херцеговине* (2014) Цетиње: Народни музеј Црне Горе.

Шуваковић, М. Контекст, у: *Појмовник теорије уметности* (2011) Београд: Орион арт.

Young, J. O. (2008) *Cultural appropriation and the arts*, Malden: Blackwell publishing.

Young, J. O. and Haley, S. Nothing Comes from Nowhere: Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures, in: *The Ethics of Cultural Appropriation*, eds. Young, J. O. and Brunk, C. G. (2009) Oxford: Wiley-Blackwell.

### *Интернет извори:*

Muhamed Kafedžić Muha <http://muhaonline.com/>

Cool Japan Illustrated <http://www.cool-jp.com>

Academia.edu <https://www.academia.edu/>

Wikipedia <http://en.wikipedia.org>

(свим изворима са Интернета је приступљено 31. 01. 2015.)

*Документарни филмски извори:*

*The Private Life of a Masterpiece: Katsushiko Hokusai – The Great Wave*, (2004) BBC, Fulmar Television & Film (United Kingdom), Youtube.

*Exit Through the Gift Shop: A Banksy Film*. Редитељ Банкси (Banksy), Paranoid Pictures (United Kingdom), 2010. Youtube.

Srdan Tunić

Civil Association *ARTIKAL: Association devoted to curating and promoting contemporary and free artistic expression*, Belgrade, Serbia and Trans-Cultural Dialogues platform, Barcelona, Spain / Algiers, Algeria

UKIYO-E BETWEEN POP ART AND (TRANS)CULTURAL APPROPRIATION

ON THE WORK OF MUHAMED KAFEDŽIĆ - MUHA

Abstract

This essay is based on a curatorial research of Muhamed Kafedžić – Muha’s artworks and our collaboration 2012-2015. The work juxtaposes, on the one hand, the paintings of this Sarajevo-based artist and, on the other hand, questions the meaning and applicability of cultural appropriation theories on his work. The goal is to present a complex procedure of appropriation of processes and styles in art history, in Kafedžić’s example a hybrid of Japanese ukiyo-e woodcuts (17th to 19th centuries) and the USA Pop art painting (20th century), predominantly by Roy Lichtenstein. By contextualizing the artworks in question and using an innovative approach, the original templates are transformed with a set of new meanings and readings. With great knowledge and respect of the original artworks and authors, Muha’s research is deep and visible in his appropriation method. In the context of Bosnia and Herzegovina, the intention has been to emphasize how Muha’s artwork has an element of dislocation and outsidership, regarding both the place and the national tradition, which consequentially develops into a trans-cultural perspective, using Japanese (pop) art as a trans-national networking point. Among the referenced artworks are series such as “100 Views of Ukiyo-e, Volume I: Masters”, showing homage to ukiyo-e masters from the 17th to the 19th century with a variety of subject-matter (theater, mythology, erotica, samurai, courtesans, landscapes, animals), playing with a context of Bosnia and Herzegovina as in “History re-painting” and “36 Odd Views of Sarajevo”, “100 Great Waves” as an homage to and street art/mural reinterpretation of Hokusai’s famous painting “Great Wave of Kanagawa”, as well as “Utamaro Lichtenstein” which playfully and directly references both Lichtenstein and Hokusai, demonstrating the two core influences of Muha’s work.

**Key words:** *ukiyo-e, Japan, cultural appropriation, contemporary art, transculturalism, Bosnia and Herzegovina*