

Muzej istorije Jugoslavije, Beograd

DOI 10.5937/kultura1234092S
UDK 069:7.031.2(=414/=45)(497.11)
069:316.75

originalan naučni rad

MUZEJ AFRICKE UMETNOSTI U BEOGRADU I NJEGOV ANTIKOLONIJALNI DISKURS

Sažetak: *U ovom radu, skup praksi kolekcioniranja, proučavanja i izlaganja koje u Muzeju afričke umetnosti (MAU) u Beogradu detektujem kao zapadnjački model, suprotstavljam setu praksi koje su težile da muzej predstave kao antikolonijalan. Kolekcioniranje „vanevropske“ umetnosti, u javnom diskursu Muzeja dobija posebno mesto transformišući se iz buržoaske aktivnosti u ideološki prihvatljiv proces kulturne medijacije, dok nepostojanje kolonijalne prošlosti Jugoslavije postaje tačka u kojoj se locira posebnost MAU. Postavlja se pitanje da li je načelno antikolonijalno usmerenje ovog Muzeja imalo uticaja na promenu suštine muzeja kao institucije koja je, kako to Mike Bal (Mieke Bal) kaže, uvek neprijateljska prema svemu ne-zapadnjačkom.*

Ključne reči: *muzej, afrički predmet, ideologija, identitet, reprezentacija*

Fokus u ovom radu¹ jeste na Muzeju afričke umetnosti u Beogradu, kao specifičnom prostoru reprezentacije, koji u sebi povezuje različite ideologije. Dva narativa, u mnogo čemu suprotstavljena, prepliću se u njegovim reprezentacijama. Jedan je utemeljen u zapadnjačkom modelu kolekcionarstva, koji je decentriran drugim narativom – narativom ideologije nesvrstanosti. Ovaj drugi narativ čak je i danas noseći narativ Muzeja, upravo zbog lociranja njegove (regionalne, pa čak i svetske) posebnosti unutar njege. Time se podvlači diskontinuitet sa praksama velikih svetskih

¹ Tekst nastao u okviru istraživanja za potrebe rada na doktorskoj tezi „Muzej kao slika sveta, prostor reprezentacije identiteta i ideologije“, kod prof. dr Nevene Daković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije, Grupa za teoriju umetnosti i medija, 2008-2011. g.

muzeja, koji su nastali upravo na osnovu kolonijalnog odnosa, u kojem kolonizator „civilizuje“ onog koga kolonizuje, ujedno ga i katalogizujući kroz sabiranje i klasifikovanje različitih aspekata društveno-kulturnog života.

Oformljen u epohi okretanja SFRJ prema zemljama partnerima u okviru Pokreta Nesvrstanih, MAU zapravo teži da se suprotstavi izvornom modelu kolekcionarstva afričkih umetnosti. Međutim, to ne znači da kolekcionarski zapadnjački kolonijalistički model/narativ ne može da se prepozna i u reprezentacijama ovog Muzeja.

Oba modela imaju veze za percepcijom sebe i samoreprezentacijom: jedan je vezan za poistovećivanje lokalnih identiteta sa stereotipnom predstavom o tome šta je konstitutivno za prevashodno zapadnjački identitet/identitete (uključujući i stereotipe kolekcionara, *conaisseur*-a, posedovanje muzeja koje se izjednačava sa posedovanjem kulture i dr), dok je drugi povezan sa poistovećivanjem sa predstavom o tome šta je osobeno identitetima zemalja „Trećeg sveta“ (pre svega sa uporištem u snažnom antikolonijalnom stavu, i težnji ka afirmaciji kulturne raznolikosti).

Istorijski aspekti nastanka osnovne muzejske kolekcije

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 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.

Prvi kontakt sa Afrikom, 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“, primila 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, kada je reč o afričkim temama, generalni nedostatak pisanog materijala iz prve ruke.

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“.² Kolekcionarska strast je i kod Vede Zagorac i kod Zdravka Pečara bila izražena, verovatno pojačana i zajedništvom koje su delili u onome što su smatrali svojim životnim projektom. Ideja o osnivanju muzeja će prve obrise dobiti, prema Pečarevom kazivanju, kroz Vedino razmišljanje o formiranju reprezentativne zbirke koja bi bila okupljena na jednom mestu i prikazana u celini.

Vreme u kojem njih dvoje borave u Africi, tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, ujedno je vreme kada mnogi Jugosloveni odlaze službeno u zemlje „Trećeg sveta“ – izraz koji se u to vreme uglavnom odnosio na zemlje koje su tek bile oslobođene kolonijalne uprave, odnosno u kojima je ekonomija bila nerazvijena ili nestabilna.

Nesvrstavanje, kao globalno-politička opcija, imalo je svoje preteče u sastancima i konferencijama širom sveta, od kojih je najznačajnija Konferencija u Bandungu (Indonezija) 1955. godine. Međutim, prva službena Konferencija Pokreta nesvrstanih biće održana tek 1961. godine u Beogradu. Ekonomske veze bile su svakako bitan element ovakvog političkog udruživanja, ali su zapravo ekonomija i politika ujedno dovele do stvaranja specifične kulturne klime u svim ovim zemljama, iako su njene specifičnosti mogle biti različito interpretirane. Ideja o zajedničkoj političkoj platformi nepriklanjanja Zapadnom odnosno Istočnom bloku, među zemljama koje zajedništvo nisu uspostavile na osnovu geografske blizine ili sličnosti kulturnih modela, otvorila je polje razmene na dotad neuobičajen način. Naime ranije unije udaljenih geografskih celina bile su skoro isključivo imperijalne prirode. Imperijalni odnos je zastupao diskurs „civilizovanja“ ekonomski manje naprednih krajeva, njihovu asimilaciju i uvođenje u vladajući društveni kod.

Međutim, Pokret nesvrstanih je za osnovu imao ideju o jednakosti, i time o obostranosti uticaja, bez obzira na ekonomsku razvijenost. Kako bi obostranost bila društveno prihvaćena i 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 sl.

Kontakti između socijalističke Jugoslavije i afričkih zemalja, koji su u tom periodu uspostavljeni, doveli su do dinamizovanja

2 Izraz koji koristim da bih opisala heterogenost ponude, bez svrstavanja predmeta među umetničke ili zanatske predmete, upotrebne ili ritualne i sl.

putovanja jugoslovenskih stručnjaka u Afriku, kao i do stvaranja kolekcija poput one Vede i dr Zdravka Pečara.

*Kolekcioniranje (afričkih umetnosti) u
komunističkom društvu*

Osnivanje Muzeja afričke umetnosti stoga može da se posmatra u potpunosti kao produkt određene kulturne klime. Međutim, sam Muzej nipošto ne može da se tumači isključivo kroz ovu društveno-političku pozadinu iz koje nastaje, koja je ujedno i njegov preovlađujući javni diskurs, zato što postoje i drugi uticaji na reprezentaciju. To je, pre svega, kolekcioniranje, koje svoj izvor ima u kolonijalnom diskursu, kao aktivnost čija je metodologija preuzeta sa Zapada, kao i strukturiranje muzeja kao po svemu zapadnjačke institucije.

Kolekcioniranje je raširena ljudska aktivnost, i može se prepoznati u različitim kulturnim miljeima. Postoje različiti motivi za kolekcioniranje, ali je jedan od bitnih upravo potreba da se, u susretu sa nečim što je drugačije od poznatog ili uobičajenog, kroz posedovanje pronade mesto, i time smisao za takav novitet u određenom saznanom krugu.

Kolekcioniranje, naravno, nije isključivo zapadnjačka preokupacija. Međutim, Pečarevo i Vedino formiranje kao *connaissanceur*-a u oblasti afričkih umetnosti, utemeljeno je u izvorima iz dostupne literature tog vremena (najčešće su to katalogi zbirki velikih muzeja), i ono je doprinelo formiranju jednog dela diskursa MAU, koji nastaje na osnovu njihove zbirke.

Takođe, deluje opravdano pretpostaviti da je kolekcioniranje u komunističkom miljeu moglo biti okarakterisano kao buržoaska aktivnost. Upravo zato ekspanzija kolekcionarstva, u različitom opsegu i na različitim nivoima poznavanja, predstavlja zanimljiv i poseban mikrofenomen perioda o kojem je reč. Hipoteza Marka Freliha da je Titova politika pružila osnovu za stvaranje kolekcija „vanevropskih“ umetnosti, 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.³ Međutim, muzealizacijom sopstvenog života, otvaranjem Muzeja „25. maj“, koji mu je Skupština grada Beograda poklonila za sedamdeseti rodendan, a koji je zastupao edukativnu ulogu socijalističkog muzeja, Josip

3 „Med naravo in kulturo – Vodnik po stalni razstavo Slovenskega etnografskega muzeja“, SEM, Ljubljana 2008, kao i u razgovoru koji smo vodili, 17.02.2011. godine u Beogradu.

Broz Tito obezbedio je i svojevrsnu legitimnost kolekcionarstva kao aktivnosti za dobrobit svih.⁴

Dejan Sretenović prvi zapravo pravi konekciju između Josipa Broza Tita i Zdravka Pečara, omogućavajući da se u njima prepoznaju različiti stereotipi: stereotip lovca, putnika, kolekcionara.⁵ Iako Tito nije kolekcionar u pravom smislu reči, uticaj obe kolekcije (Titove i Pečareve) na lokalnu sredinu nije zanemarljiv, a počeo je daleko pre nego što je i došlo do njihove muzealizacije.⁶

U tadašnjoj Jugoslaviji, one oživljavaju motive za kolekcioniranje, a vremenska podudarnost stvaranja obe ove kolekcije pruža brojne mogućnosti za komparaciju ne samo konkretnih predmeta, već i za rekonstrukciju određenih društveno-istorijskih okolnosti: između ostalog i onih koje su uslovile samo kolekcioniranje. 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 zbirku afričkih umetnosti poklonio Etnografskom muzeju i gradu Zagrebu), u svojim sećanjima navodi da je prva kolekcija afričke umetnosti u posleratnoj Jugoslaviji bila Pečareva.⁷

Međutim, iako je kulturna klima stvorila uslove za nastanak zbirke, jedna tako malo poznata oblast kakva je oblast afričkih umetnosti, bila je prepuštena ličnim ukusima pojedinaca, odnosno njihovom težnjom da iz dostupne literature saznaju više o tome. Pored Muvrina, postojali su i drugi kolekcionari tog vremena, čije se zbirke mogu – veoma precizno čak – uporediti sa Pečarevom. 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

4 Titova putovanja, i dolasci stranih državnika i drugih predstavnika u SFRJ, rezultirala su zbirkom poklona koja je bila predstavljena u Muzeju „25. maj“, a iz koje je danas sačinjen jedan veliki deo postojeće kolekcije Muzeja istorije Jugoslavije.

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

6 „Pohranjujući ih u prostore svojih rezidencija, dajući im određeno mesto u svom, ili kao što ćemo videti kasnije tuđem, vidokrugu isticao je svoj ukus, znanje i sposobnost vrhunskog kolekcionara stvarajući sopstvenu *palatu memorije*.“ Radić N. S., *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika Moći*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 2008, str. 37.

7 O donatoru i donaciji, o kolekciji i afričkoj kulturi, *Zbirka tradicionalnih afričkih umjetnina Drage Muvrina*, 28.05.2010, <http://www.muvrin.mdc.hr/hr/drago-muvrin/>

regionu svakako izdvaja prema specijalizaciji polja proučavanja i delovanja.

Prepoznavanje antikolonijalnog diskursa u reprezentacijama MAU

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 predmeti) kao reprezent čitavog kontinenta, ili jedan predmet kao reprezent čitavog naroda i sl.), zapadnjački.

Kolonijalni narativ preuzet je kroz modele kolekcioniranja i evaluacije, kao i određene elemente reprezentacije kao što su :

anonimnost autora

etnička atribucija

atemporalnost kolekcije

petrifikovanje značenja unutar zamišljene primarne društvene zajednice

ignorisanje urbanih formi likovnog izražavanja

metonimijsko reprezentovanje celog njegovim delom (*one style-one tribe*)

statičnost postavke

etnografske opšte legende

Sledeći elementi rada Muzeja deo su njegove antikolonijalne 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)

Kolonijalni diskurs, preuzet iz muzeja zapadnjačkog tipa koji izlaže etnografski materijal, proizašao je iz same materijalnosti kolekcioniranja, kao i 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 geografskom rasprostranjenošću). Antikolonijalni diskurs je bio ideološki diskurs nesvrstanosti, koji je davao politički poželjan okvir za samu zbirku, njeno kolecioniranje 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“, dok drugi upućuje na same kolekcionare i njihovu aktivnost na sačinjavanju zbirke.

Muzej afričke umetnosti trebalo je da postavi vizuelnu i kulturalnu osnovu za političke kontakte; on nadomešćuje nepostojanje bilo znanja bilo šireg interesovanja za umetnosti i kulture Afrike u lokalnoj sredini, 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 SFR 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 (muzej kao još jedna institucija koja potvrđuje uređenost društva).

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 da posebnost ovom muzeju. Insistiranje na nepostojanju kolonijalne prošlosti, prema mom viđenju, trebalo je da *opravda* sam čin kolecioniranja, koji je percipiran kao kolonijalistički (o čemu svedoči insistiranje na legalnim i prijateljskim načinima nabavke predmeta), i da mu se odredi drugačija konotacija.

Ne treba zaboraviti da se i u Africi u vremenu nakon dekolonizacije osećala potreba da se premosti identitetski prekid koji se ukazao. Različite zemlje, u odnosu prema svojim kolonijalnim iskustvima i sećanjima, suočavaju se sa potrebom da pronađu uporište za zajedničke kulturne identitete u umetnosti – u svim njenim vidovima. Umetnosti postaju bitna podrška politici,

između njih se stvaraju takve veze da danas negritudu teško da možemo da shvatimo bez korelacije između njenih aspekata projekta u kulturi odnosno u politici, bez asocijacija na umetnost ne samo Leopolda Sedara Sengora, već i brojnih drugih umetnika povezanih sa zanatima, teatro, muzikom i dr., odnosno panafrikanizam Kwame Nkrumaha bez određenih kulturnih odrednica poput tkanine *kente*, koja od dvorske tkanine Ašantehenea (kralja naroda Ašanti u Gani), postaje univerzalni simbol panafričkog jedinstva.

U Muzeju afričke umetnosti se, u vreme njegovog osnivanja, razmatralo kako reprezentovati afričke umetnosti i afričke umetnike, često i u dijalogu sa kolegama zemalja u kojima umetnost nastaje. U tom smislu, MAU je težio da prihvati „afričke“ načine reprezentacije; međutim, ova 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.⁸ 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 antikolonijalan 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.

Zaključak

Iz prethodnog se može zaključiti da su postojala 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. Drugi je model muzeja afričke 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 apartni

⁸ Nacionalni muzej u Akri, na primer, ničim se ne izdvaja iz britanskog modela etnografskog muzeja.

pristup temi afričkih umetnosti, i da uspostavi blisku saradnju sa stručnjacima iz Afrike, koji bi imali učešća u kreiranju njegovih programa.⁹

Od 1977. godine do danas, MAU je prošao kroz različita, neretko teška razdoblja, kao uostalom i mnogi drugi muzeji u Srbiji. Zbog prirode svog usmerenja, MAU je ostao uskraćen za svoju osnovnu delatnost, kakva je trebalo da bude inicijalno predviđena razmena sa afričkim zemljama. Međutim, diskurs nesvrstanosti i antikolonijalizma, uprkos tome što je povremeno dobijao ideološki nešto blaže kvalifikacije, ipak je ostao sastavni deo muzejskog narativa, s obzirom da se posebnost muzeja i dalje tumači okolnostima nastanka njegovih kolekcija. Ipak, postavlja se pitanje da li danas antikolonijalni diskurs u MAU ima potencijal da na komunikativniji način bude promišljan i plasiran publici.

Muzejske reprezentacije afričkih predmeta (uostalom, kao i sve muzejske postavke po sebi) danas se nadovezuju na sve prethodne postavke, i u tom smislu uvek daju komentar same na sebe, čime je muzej uvek ujedno i metamuzej. Međutim, za razliku od ove, često neplanske odnosno neosveščene uslovljenosti muzeja samim sobom, sledeći korak u njegovom radu predstavlja svesno korišćenje i promišljanje prethodnih reprezentacija, koje su oblikovale ne samo muzej, već i percepciju sveta njegovih posetilaca. Naime, kroz samopromišljanje MAU, i time njegovog ključnog uporišta: diskursa antikolonijalizma i nesvrstavanja, specifičnosti iz vremena formiranja Muzeja dobijaju značaj kao kulturalna memorija u sadašnjosti. Pozitivan primer ove prakse se može naći u kustoskim i umetničkim intervencijama Dejana Sretenovića, Zorana Naskovskog i Bartelemija Togo (Barthélémy Togo), izvedenim između 2004. godine i 2006. godine u, i na prostoru Muzeja. One destabilizuju osnovni, statični narativ MAU, uvodeći u Stalnu postavku, od osnivanja u najvećoj meri nepromenjenu, polifone narative kroz interpolaciju elemenata (Sretenović, Naskovski), odnosno koristeći predmetni fond Muzeja na dotad neuobičajen način u pogledu izbora i rasporeda izloženih predmeta (Togo).

U sadejstvu sa savremenim kustoskim odnosno umetničkim intervencijama kao metodom izvođenja implikacija diskursa antikolonijalizma, i nesvrstanosti kao kulturalne memorije u sadašnjosti, MAU bi mogao da postigne autentičan i autorefleksivan pristup muzejskoj reprezentaciji. Tek kada ovakav pristup postane osveščeni, a ne ekscenčni element narednih nacrtu muzejskog rada, reprezentacije MAU prestaće da interpeliraju subjekte

9 U razvijanju ovog drugog modela, pored Pečarevih, imala je učešća i prva direktorka Muzeja, Jelena Arandelović Lazić.

suočene sa „drugošću”, što je ipak i dalje dominantni aspekt muzeja „vanevropskih” umetnosti.

LITERATURA:

Bal M. i Gonzales B., *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Stanford, California 1999.

Bhabha H. K., *Nation and Narration*, Routledge, London and New York 1990.

Clifford J., Objects and Selves – an Afterword, in: *Objects and Others*, eds. Stocking Jr G. W., The University of Wisconsin Press, Madison/ London 1985.

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

Elsner J. i Cardinal R., *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London 1994.

Eškroft B., Grifits G. i Tifin H., Ponovno promišljanje postkolonijalnog, *Treći program* br. 125-126, I-II, 2005, str. 107-129.

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

Pečar V., Pečar Z., Myles K. A. i Arandelović Lazić J., *Muzej afričke umetnosti – Kolekcija Vede i dr Zdravka Pečara*, katalog povodom otvaranja MAU, Beograd 1977.

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

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

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

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

Kirshenblatt Gimblett B., *Destination Culture, Tourism, Museum, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1998.

Littlefield Kasfir S., African Art and Authenticity, *African Arts*, Apr 1992, Vol. 25 Issue 2, str. 40-53 i 96-97.

Mudimbe V. Y., African Art as a Question Mark, *African Studies Review*, Vol. 29, No. 1, 1986, str. 3-4.

Njegovanović Ristić N., Crno, crveno i belo, Instalacija umetnika Zorana Naskovskog, *Afrika – studije umetnosti i kulture*, Časopis Muzeja afričke umetnosti br. 1, 2009, str. 11-12.

Njegovanović Ristić N. i Pečar Z., *Monografija MAU*, MAU, Beograd 1989.

Oguiibe O. i Enwezor O., *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*, inIVA, London 1999.

Pečar Z., *Afrička kretanja*, Naprijed, Zagreb 1965.

Radić N. S., *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika Moći*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 2008.

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

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

Torgovnick M., Making Primitive Art High Art, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II, 1989, str. 299-328.

Ana Sladojević
Museum of Yugoslav History, Belgrade

MUSEUM OF AFRICAN ART IN BELGRADE AND ITS ANTI/COLONIAL DISCOURSE

Abstract

The Museum of African Art, Veda and Zdravko Pečar Collection (MAA), was always a specific space of representation, where two main discourses, largely in opposition, intertwined. The first one corresponded with the museum as authority: a Western institution that collects researches and represents cultural heritage. Although this model was openly criticized as colonial (particularly focused onto African collections in Western institutions as product of “colonial plunder”), to embrace it meant to establish the continuity of the MAA within Western representations. The second one that corresponded with the anti-colonial and non-aligned rhetoric of the time tended to shape this museum as an African cultural center, where dynamic exchange with colleagues from African countries would take place: artists in residence, curators, and theoreticians. In this sense, the MAA was supposed to create a unique approach to different topics from African arts and cultures, establishing a close collaboration with experts from Africa, who would take part in the realization and creation of its programmes. Historic circumstances have changed the position the Museum of African Art in Belgrade once held. Bearing in mind that every museum’s image relies upon a sum of different representations that had shaped museums as institutions, and had been shaped by them, it can be concluded that past elements of museum discourse inevitably make part of its current setup. This paper therefore suggests that the anti-colonial narrative in the MAA should be understood and researched as cultural memory in

the present. Through contemporary curatorial and artistic interventions in/on the Museum space, of which some excellent examples could be found in the work of curator Dejan Sretenović and artists Zoran Naskovski and Barthélémy Toguo (in the period 2004-2006), an authentic and self-reflective approach both to museum content and its current purpose can be achieved.

Key words: *museum, African object, ideology, identity, representation*