

**Nada Sekulić***Odeljenje za sociologiju  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

wu.wei@orion.rs

## **Ukradena autentičnost: recepcija primitivne umetnosti i kulture na reprezentativnim međunarodnim sajmovima krajem XIX i početkom XX veka**

**Apstrakt:** Sakupljanje umetničkih predmeta neevropskih naroda počinje naglo da se širi sa kolonijalnom eskpanzijom. Španski konkvistadori transportovali su različite kulturne artefakte Asteka i Inka u Evropu, gde bi oni postajali kurioziteti u kabinetima plemića. U to vreme, to su bili pojedinačni slučajevi i nije postojala akumulacija egzotičnih predmeta. Međutim, daljim otkrićima, jačanjem trgovačkih puteva i osvajачkim ratovima, broj tih predmeta se sve više povećava i u XVIII veku osnivaju se prvi muzeji gde su oni prikazivani izvan privatnih kolekcija. U vremenu u kojem nije postojala fotografija niti film, za ljude koji nisu mogli da putuju, muzeji i javne izložbe predstavljali su glavni izvor informacija o primitivnim kulturama, ali i glavni izvor za građenje stereotipa o njima. Najvažniji među njima bili su veliki međunarodni izložbeni sajmovi tehnologije i umetnosti. Oni su predstavljali kamene temeljce globalne (imperijalističke) integracije i vizije sveta. Na njima su primitivne kulture i konfliktni aspekti imperijalističkog osvajanja i razvoja modernog kapitalističkog industrijskog društva „ispeglašani” i poništeni kroz građenje slike o bezvremenosti i zaostalosti, kao i egzotičnoj lepoti i autentičnosti primitivnih kultura, a imperijalizam je uokviren u sliku opšte skladne komplementarnosti društvenih snaga i oblika kapitala u primitivnim i modernim društvima. U tom procesu, autentičnost kulturnih artefakata primitivnih kultura zajedno sa čitavim narodima i njihovim dobrima kolonijalizovana je i iskorišćena u funkciji ideologije modernizma i razvoja kapitalizma.

**Ključne reči:** kolonijalizam, primitivna umetnost, odnos autentičnog i reprodukcije u kulturi i umetnosti

Stari Grci poznavali su samo dve tehnike reprodukovanja umetničkog dela: putem kalupa i otiska (pečata). Usled toga, nije postojao veliki broj proizvoda koji su se mogli umnožavati serijski. U srednjem veku mogućnost serijske proizvodnje umetničkih dela povećava se primenom graviranja i duboreza. Posle

revolucionarnog otkrića štamparske preše u XV veku, tek krajem XVIII veka javlja se i litografija. Za litografijom slede još dalekosežnija otkrića fotografije, radija i filma i zatim rapidna evolucija medija u XX veku. Proučavanje razvoja tehnologije reprodukcije, naročito krajem XIX i u XX veku, kako navodi V. Benjamin (W. Benjamin) u svom poznatom eseju „Umetničko delo u epohi mehaničke reprodukcije”, važnije je za razumevanje epohalne kulturne i umetničke transformacije nego sam sadržaj umetničkih dela (Benjamin 1982, 217). Okosnicu revolucije u lepim umetnostima, koja se desila u tom periodu s pojavom impresionizma, ekspresionizma, fovizma, zatim kubizma i nadrealizma, činio je problem autentičnog izraza. Majstori su, naravno, i pre toga bili autentični, ali samo majstorstvo bilo je važnije od autorstva. Tek s pojavom modernizma, autorstvo, autentičnost, neponovljivost i umetnost postaju gotovo sinonimi.

Zaista, odakle toliko velika potreba za jedinstvenošću, za upojedinjenošću, za neponovljivim – za neponovljivim ruševinama, za uvek novim artefaktima, za rušenjem formi, za izdvajanjem, pomeranjem, izmeštanjem nasleđenog umetničkog koda, otkud taj gotovo neverovatan prekid kontinuiteta, proliferacija nesamerljivih umetničkih pravaca, s kojim se ne mogu meriti ni renesansni zakokret ni promena stilova koja se dešavala u umetnosti i kulturi tokom prethodnih vekova? Naglašena potreba za autentičnošću i neponovljivošću u drugoj polovini XIX i početkom XX veka svakako je povezana sa činjenicom da je ona postala retka. Upravo je to period formiranja masovnih društava, kolonijalnog uređenja globalnog sveta, ekspanzije industrije i ustoličenja mase kao političke kategorije, oličene u ideologijama nacionalnih država i političkim pojmovima naroda i nacije. Napokon, to je period najave, a zatim i urušavanja Evrope u Veliki rat koji će odneti 20.000.000 žrtava za svega nekoliko godina. Pojedinaac postaje deo mase, a individualnost retkost za koju je potrebno izboriti se. Zato njena vrednost enormno raste. Još od Napoleonovih ratova, mobilisanje masa za ostvarenje ideoloških ciljeva počinje da funkcioniše kao ogromna pogonska politička mašina i kao snažan zamajac ekonomskog rasta. Tome odgovara posebna promena svesti – modernizam je, naime, obeležje svesti u kojoj je osećaj za sveopštu jednakost i uporedivost svih stvari porastao do tog stepena da je u stanju da niveliše razlike ističući prividnu jedinstvenost i izuzetnost svake od njih (Benjamin 1982).

Ovo ekstrahovanje suštine neke stvari, bića, pojave ili artefakta, da bi ona bila uklopljena u celinu velike priče o modernom dobu, označava, prema Benjaminu, kraj autentičnosti, ali istovremeno i porast vrednosti pojedinačnog, kao neponovljivog originala. Originali nikada nisu bili toliko originalni kao u vreme kada je nastupila epoha masovne proizvodnje.

„Original” ima svoju neponovljivu auru. Vešan je za određeno vreme i prostor na način koji nije moguće apstrahovati. Kao takav, original je uvek kontekstualizovan, povezan sa jednom ili više tradicija sa kojima komunicira, koje su

ga iznedrile, u onom smislu u kome Boas smatra da kultura nikada ne nastaje *ex nihilo* (Boas 1955), već je uvek određena komunikacionim, tehnološkim, situacionim okvirom karakterističnim za određenu kulturu i njen položaj među drugim kulturama. Autentično delo uvek je to u odnosu na neki kulturni obrazac ili ritual koji mu daje dublji smisao. Kada je otrgnuto, odsečeno od konteksta – bilo da je to stvar, ples, mit, napokon i sam čovek kao konkretno živo biće – ono nadalje može da učestvuje samo u obliku apstraktne ideje „čiste” umetnosti. Upravo je apstrahovanje od konkretnih korenova interpretirano u *mainstream* istoriji moderne umetnosti kao genijalni skok koji je u zapadnoj umetnosti ostvaren krajem XIX i početkom XX veka; međutim u društvenom kontekstu, ove novine i nisu bile toliko nove, i omogućene su veoma konkretnim širenjem imperijalizma i prenosom artefakta i kultura iz osvojenih zemalja, na način koji nije ni omogućavao postavljanje pitanja o odnosu originala i plagijata, budući da se radilo o neravnomernom odnosu. Odnos recepcije, kopiranja i kreacije u dodirima između zapadne i nezapadnih kultura tog vremena, do danas je nedovoljno artikulirana tema.

Kroz prekidanje kontinuiteta s tradicijom, modernizam postaje proizvodnja (reprodukcija) stalno novog, supremacija neponovljivog, autentičnog. Prisustvo u vremenu i prostoru, neponovljivost egzistencije, krhkost stvari, postaju simbolički predmeti umetničke manipulacije u pokušaju da se reprodukuje ono što je već nepovratno propalo i bilo uništeno – momenat autentičnosti. Modernizam je u tom smislu, po rečima Bodrijara (Baudrillarda), vreme u kojem kopija postaje originalnija od originala koji, kao predmet neostvarljive žudnje, mitologizovan, ali istovremeno obestvaren, polako blede na obodima industrijskog simulakruma (Bodrijar 1991).

Kao i sve drugo, i umetnost, kao i proučavanje kultura na kraju XIX i početkom XX veka, dobija univerzalni karakter. Tome je prethodio XVIII vek, u kojem su po prvi put izvršena velika komparativna istraživanja kultura i XVII vek velikih klasifikacionih sistema. Spajanjem tog nasleđa u jedno, krajem XIX veka, formira se nova ideja umetnosti i nova vizija stvarnosti i univerzalnosti čoveka. U tom periodu, „ni harmonija renesanse, ni virtuoznost baroka nisu predstavljali uzor za umetnike koji će izvršiti revoluciju u umetnosti” (Bihajli-Merin 1968, 14) i koje danas pamtimo, opravdano ili ne, kao ingeniozne stvaraoce i genije svog vremena.

Njihov uzor je predstavljala tzv. primitivna umetnost. Sam izraz „primitivna” umetnost toliko je uvrežen i u toj meri adekvatno izražava duh i način razmišljanja u vremenu u kojem počinje da se upotrebljava, da praktično nema boljeg izraza, mada je to „jedna od onih govornih figura koje koriste opozicije zbog dramatskog efekta” (Layton 1991, 3). Neindustrijalizovane neevropske kulture, ili preciznije, kulture zemalja koje su potpale pod kolonijalnu vlast predstavljale su neiscrpan izvor inspiracije za umetnike koji će nesumnjivo postati osnivači

novih i originalnih umetničkih pravaca, nespojivih sa dotadašnjom zapadnom umetnošću. Već u XVIII veku, u zapadnoj umetnosti počinju da se koriste motivi preuzeti iz neevropskih umetnosti, u XIX one služe kao uzor u promeni organizacije umetničkog dela kao celine, a u XX obnavlja se interes za duhovni i spiritualni smisao „primitivnog” i „istočnog”. Revolucionarni preokret u načinima korišćenja boje, asimetrije, siluete, svetla, tehnike, panorame izvršen je preuzimanjem veoma prepoznatljivih i konkretnih obeležja umetničkih tradicija neevropskih naroda, a ne *ex nihilo*, iz glave umetničkih genija.

Povrh toga, ekspresionizam, kubizam, nadrealizam ne samo da slede logiku primitivnog umetničkog izraza, već često reprezentativna umetnička dela pripadna ovim pravcima bukvalno kopiraju konkretne artefakte i motive istrgnute iz originalnog konteksta vezanog za produkciju primitivne umetnosti.

Tako, dok Pol Gogen (Paul Gauguin) još uvek nalazi samo egzotičku inspiraciju u tahićanskom kulturnom okruženju, čitav niz autora bukvalno kopira postojeće umetničke i kulturne artefakte od neevropskih „spiritualnih rođaka”. Pिकासove (Picasso) „Dame iz Avinjona” sadrže motive maski iz Obale slonovače, Brankušijev (Brancusi) „Poglavica” napravljen je po uzoru na glavu kikladskog idola, Lipšicova (Lipchitz) „Bronzana skulptura” inspirisana je totemima Haida Indijanaca, Kleova (Klee) slika „SenecioNo.1569a” predstavlja dvodimenzionalnu kopiju pogrebne figure Bakota plemena iz Gabona, Lorensova (Laurens) „Žena sa zdelom i voćem” nalik je na dogonsku predačku skulpturu itd. (Biha-lji-Merin, 1968).

Celokupna muzejska kultura XIX veka koja se odnosila na primitivne umetnosti bila je organizovana nasuprot načelu teorije značenja u umetnosti koja polazi od toga da je neophodno „pratiti život znakova u društvu, a ne u izmišljenom svetu dualnosti, transformacija, paralela i ekvivalenata” (Geertz 1983, 109) Tek izolovane maske u vitrinama postaju u pravom smislu reči predmeti „umetnosti” kao distinktivne estetske delatnosti, na isti način kao što postaju predmeti i u okvirima antropoloških diorama muzeja (oksimoronski skovane) „prirodne istorije”. Istovremeno, upravo ti muzeji, upravo te diorame nastoje da konstruišu autentičnost i prirodnost izabranih artefakata. Svaka od tih maski prošla je dugačak put pretvaranja u „autentičan” umetnički objekt.

Taj put je definisan:

„ograničenjima okruženja. Na početku to je seoski hram, u kome je maska uvijena u jutu i obešena izvan dometa belih mrava kada se ne koristi; to je zatim kiosk trgovca u nekom afričkom gradu (gde je spakovana među stotinu drugih dekontekstualizovanih predmeta i gde po prvi put dobija ’umetnički’ identitet, to je galerija u Medison aveniji (gde prolazi kroz sito i rešeto procena kvaliteta, gde je estetizovana zajedno sa drugim ’vrednim’ predmetima) i na kraju to je dom bogatog kolekcionara (gde je ponovo integrisana u domaće okruženje, ali za razliku od situacije u selu, ovde služi pokazivanju, vizuelnoj ’potrošnji’ kolekcionara i njegovih prijatelja). Posmatrana po sekvencama, definicija (umetničkog

predmeta) preklapa se (u svakoj sledećoj sekvenci s prethodnom) barem donekle, ali između prve i poslednje sekvence postoji gotovo potpuno izmišljanje svega onoga što taj objekat predstavlja i kakvo značenje nosi” (Littlefield 1992, 47).

Primitivne kulture su u tom smislu bela platna projekcija onih koji ih mogu izmestiti, preprodati, dobiti, izložiti, normirati i proceniti, u krajnjoj liniji onih koji ih mogu kupiti. To je veoma konkretan kontekst koji stoji nasuprot predstavama o bezvremenosti afričkih kultura sadržanih u umetničkim kritikama i antropološkim opisima prepunim etnografskog prezenta.

Sakupljanje umetničkih predmeta osvojenih naroda počinje sa kolonijalnom eskpanzijom. Španski konkvistadori transportovali su različite kulturne artefakte Asteka i Inka u Evropu, gde bi oni postajali kurioziteti u kabinetima plemića. U to vreme, to su bili pojedinačni slučajevi i nije postojala akumulacija egzotičnih predmeta, mada su njihovu veliku umetničku vrednost već tada prepoznali neki od evropskih umetnika. Sa daljim geografskim otkrićima, broj tih predmeta se sve više povećava i u XVIII veku osnivaju se prvi muzeji gde su oni prikazivani izvan privatnih kolekcija (npr. bečki, drezdovski, hamburški, berlinski muzeji). Ekspedicije u kojima su ovi predmeti sakupljeni bazično su bile eksploatorске, usmerene pre svega na procenu ekonomskog potencijala određenih regiona. Postojanje ovih muzeja, omogućilo je naučnicima da postavljaju hipoteze ili da traže odgovore na pitanja do kojih su došli čitanjem putopisnih dela i snalaženjem u gomili neklasifikovanog sirovog materijala. „Veoma mali broj njih je stvarno želo da iskusi stvarni život ljudi koji su napravili te predmete. Tipičan je odgovor Sir Jamesa Fräsera (Džejmsa Frejzera), autora 'Zlatne grane', koji je, kada su ga upitali da li bi želeo da upozna nekog 'divljaka', uzviknuo: 'Sačuvaj Bože!'” (Rockefeller 1982, 7)

Fotografija je omogućila takav kontakt (potpunog prisustva bez stvarnog kontakta) kakav je priželjkivao ser Džejms Frejzer, a film je to doveo gotovo do savršenstva, naročito s izumom 3D projekcija. Međutim, u vremenu o kojem ovde govorimo ovi izumi još nisu postojali, a tu funkciju vršili su spektakularni međunarodni izložbeni sajmovi. Za ljude koji nisu mogli sebi da priušte da putuju, ili nisu to želeli, to je bio način da prošire okvire sopstvenog iskustva i upoznaju nova dostignuća ili daleke kulture ne izloživši sebe nepotrebnom riziku koje vrste. Martin Hajdeger (Martin Heidegger) o tom razdoblju govori kao o razdoblju ustanovljenja „slike sveta” (Heidegger 2012). U nekim tačkama slično Benjaminu, i Hajdeger polazi od toga da je u eri formiranja kapitalizma stvarnost suštinski posredovana tehnologijom, a tehnologija metafizikom i epistemologijom „ostvarenja”, odnosno, voljom za moći i predstavom da stvarnost možemo kreirati po sopstvenoj meri. S ulaskom u novi vek „znati” postaje „znati umeti proizvesti”, reprodukovati način nastanka neke stvari, preuzeti funkciju stvaraoaca, efektivno sprovesti u delo princip *tà mathémata* – ono što se unapred može znati o nekoj stvari. Istina postaje ono što odgovara predstavi, pred-stav-

ljanju, koje čoveka, svest, kao subjekt znanja ustanovljuje u njegovoj poziciji kreatora, onog ko postavlja i organizuje stvari u poretku univerzuma, dok tehnologija posreduje između predstave i stvarnosti, prilagođavajući stvarnost slici, odnosno, projekciji uma. Devetnaesti vek je upravo u tom smislu proizveo gledaoca kao masovni fenomen i masovni oblik svesti usmerene na pred-stavu, kao ključnu figuru prelaska u modernu fazu industrijskog kapitalizma.

Nasuprot Habermasovoj ideji uspostavljanja svima dostupnog javnog prostora, trga kao paradigme građanskog društva, kao kritičkog mesta gde se ravnopravno sučeljavaju mišljenja različitih aktera, javni prostor u gorenavedenom značenju, postaje mesto spektakla na kojem se participiranje i podrška društvenom i državnom kreiranju stvarnosti ostvaruje pukim gledanjem i vidljivošću stvari. Gledalac ili publika u tom smislu predstavlja i vrši ulogu „ogledala sveta”, čineći od njega zaokruženu projektovanu celinu.

Više mislilaca krajem XIX i početkom XX veka bavilo se problemom mase – Le Bon, Veber (Weber), Frojd (Freud), Rajh (Reich) itd. To postaje jedna od centralnih tema u atmosferi pred izbijanje i tokom I svetskog rata, a kasnije doživljava svoju metastazu u političkim programima nacizma i u radovima teoretičara „krvi i tla” koji su nacizam i fašizam podržavali. Le Bon naglašava da masa, kao neposredni supstrat društva funkcioniše emotivno i direktno, te da je njom veoma lako manipulirati, jer je sklona predrasudama i stereotipima. Nasuprot tome, pozitivno ideološko značenje mase sadržano je u ideji da svi ljudi imaju podjednako pravo da budu slobodna, moralna, obrazovana i kulturna bića u društvu čiji su konstitutivni članovi i da takve sadržaje treba učiniti svima dostupnim. Nivoi artikulisano delovanja mase svode se na tri nivoa – prisustvo, predstavu i nasilje. Masa u tom smislu ima funkciju „prirodne društvene” sile, *ex-nihilo* ili tvorca, i politički je definisana pomoću ideje i pravne odredbe suvereniteta naroda. Ona je stvorena za velike zahvate, velika istorijska dela, velike profite, a ne za suptilan, nemerljiv i sofisticiran pristup kulturi i političkom životu. Gledalačka masa, publika, najdisciplinovaniji je oblik instrumentalizovane mase.

U drugoj polovini XIX i početkom XX veka najveća „gledališta” predstavljali su pomenuti veliki nacionalni i svetski sajmovi industrije i kulture. Prvi sajmovi tog tipa bili su engleski nacionalni sajmovi u XVIII veku, na kojima su istovremeno reklamirani trgovački proizvodi i organizovani karnevalski vidovi zabave. Krajem XVIII veka organizuju se po prvi put zajedničke izložbe tehnoloških inovacija i klasičnih umetničkih dela. Kraljevsko umetničko društvo (*Royal Art Society*) organizovalo je u Londonu seriju takmičarskih izložbi na kojima su prezentovana tehnološka otkrića kao što su mašine za obradu tekstila, razne vrste presa i sl. Od početka XIX veka, taj običaj se prenosi u Francusku, a organizovanje periodičnih industrijskih izložbi često je predstavljalo zajedničke projekte Velike Britanije i Francuske, zatim i Amerike i Nemačke. U Evropi, ti sajmovi bili su organizovani pod pokroviteljstvom države. Na sajmovima su po-

red mašina i oruđa izvođene i egzotične predstave i različiti vidovi zabave, kao i antikvarne izložbe i izložbe relikvija (čija autentičnost je često bila sporna). U okviru ovih sajмова postojali su posebni izložbeni prostori za dela iz oblasti lepих umetnosti.

Zlatno doba sajмова počinje sredinom XIX veka organizovanjem Velike međunarodne izložbe industrijskih proizvoda (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*) u londonskom Hajd parku 1851. godine. Uz parlamentarno usvajanje odredbe o slobodnoj trgovini, ova izložba je bila deo nastojanja Velike Britanije da poveća svoj izvoz. Sajam, na kojem su izlagana naučna i tehnološka dostignuća, kao i umetnička dela i zanatski proizvodi velikog boja zemalja, predstavljao je ogroman uspeh i doneo je veliki profit Velikoj Britaniji. Od tada nadalje, rapidno će porasti broj ovakvih sajмова širom sveta, u Americi, Vijetnamu, Gvatemali, Francuskoj Indokini, Nemačkoj... Najpoznatiji među njima održani su u Parizu, 1855, 1867, 1878, 1889, 1900. godine. Kada se uzmu i druge zemlje u obzir, između 1893. i 1916. sajmovi su održavani praktično svake godine. Njihov značaj je bio ogroman – na njima su po prvi put javno predstavljeni telefon, mašina za kucanje, kalkulator, električno osvetljenje, a na najpoznatijem među njima, Svetskoj izložbi (*Exposition Universelle*) održanoj u Parizu 1889. godine, po prvi put je za javnosot otvorena Ajfelova kula. Na ovom sajmu naročito, ali i u „Kristalnoj palati” pomenutog britanskog sajma održanog 1851. godine, ili pak tokom Svetske kolumbijske izložbe u Čikagu 1893. godine, iskorišteno je više stotina hektara zemlje, kao i prirodno okruženje – veliki gradovi, parkovi, aleje, široke avenije jezera, građevine, namenski podignuta zdanja – za formiranje monumentalne slike o „jednom srcu, jednoj volji, jednoj stvarnosti”, objedinjenoj univerzalnim progresom modernog sveta u kojem svi na svoj način učestvuju.

Kolonijalistički projekat sveta predstavljen je kao skladna celina komplementarnih naroda, koji podjednako učestvuju u oblikovanju njihovog zajedničkog sveta koji se nezadrživo kreće napred. Te izložbe su „predstavljale kamene temeljce globalne integracije i primere kako se mogu koristiti mediji kako bi se potaklo stvaranje tačno određenog iskustva realnosti” (Young 2008, 342). Izložbom iz 1889. obeležena je stogodišnjica Francuske revolucije. Ona je okupila 28–30 miliona posetilaca ili oko 175 000 posetilaca dnevno, različitih nacionalnosti, klasne pripadnosti, različitog pola i uzrasta, objedinjenih vizuelnim iskustvom sajamskog spektakla nauke i umetnosti.

Ajfelova kula, kao prepoznatljivi znak te izložbe, simbolisala je jedinstvo industrije, umetnosti i novih društvenih vrednosti. Tek iz današnje perspektive moguće je sagledati dalekosežnost poruke ovog arhitektonskog zdanja, koje je samo po sebi ne samo označilo već i izdejstvovalo promenu kulturno-istorijskog konteksta na kraju veka. Za razliku od crkve Notre Dame, koja je istovremeno bila obnovljena i koja je simbolisala jedinstvo katoličke hrišćanske zajednice,

Ajfelova kula je označavala prevlast sekularnog modernizma i jevanđelje svet-skog progressa (Young 2008, 342). Od momenta kada je podignuta, ona je postala *axis mundi* ne samo francuskog, već i globalnog modernizma. Moglo joj se prići sa svih strana, bila je vidljiva sa svih strana i predstavljala je novu moć predstave (Young 2008, 345).

Centralni prostor izložbe činila je Galerija mašina, najveća metalna građevina ikada do tada podignuta, u kojoj je bilo izloženo preko 16.000 eksponata. Tu su bile razne mašine na električni i parni pogon, povezane podzemnim kablovima sa generatorima postavljenim u susjednim zgradama, od kojih su mnoge radile tokom celokupnog trajanja izložbe. Paviljon je bio osvetljen i električnim svetlom, patentiranim samo desetak godina pre ove izložbe, tako da su posetioci i u večernjim satima mogli da prate postavku i rad mašina, uživajući u vidljivosti događaja na način potpuno nepoznat do tada. Ma koliko da je bila značajna za predstavljanje rapidnog razvoja proizvodnih sredstava, ova izložba je, kao imperijalistički i kapitalistiki projekat, ostala potpuno slepa za vidljivost postojanja, a još manje za tok razvoja proizvodnih snaga. Konfliktni proces akumulacije kapitala, uslovi rada, ceo svet radnika, ogromne migracije u gradove, ludički pokreti, sindikalna organizovanja, postojanje nove pogonske proizvodne mase ljudi, ostali su sasvim u senci slike o važnosti vlasnika proizvodnih sredstava i njihovih izumitelja. Zamajcem celokupne istorije, ključem progressa označene su mašine.

Slično je bilo i s izložbama živih ljudi, organizovanih u posebnom kolonijalnom delu izložbenog prostora, koji je ostavio potpuno nevidljivim moderni realan protok kapitala, dobara i robovske radne snage iz nerazvijenih zemalja u razvijeni deo sveta. Dizajn ovih paviljona bio je sasvim u znaku izmišljenog reprodukcija autentičnosti, izmišljene tradicije, bezvremenog prezenta, zamrznute i orijentalizovane slike o nekim čudnim i/ili prelepim narodima daleko i izvan modernog života. Razdvojeni svetovi Zapada i Juga, Zapada i Istoka, kao politička i estetska stilska figura, trebalo je veoma nedvosmisleno da one-moguće uvid u njihov realan odnos zasnovan ekonomski na pljački, politički na osvajanju i kulturno na prisvajanju i potrošnji tuđih dobara. Redosledom kojim su bili poređani, bili su tu alžirski i tuniski paviljoni, s instalisanim minaretom i tubetom, a zatim vijetnamski paviljon. U sekciji Kambodže podignuta je pagoda napravljena po uzoru na tek otkrivene ruševine hrama Angkor Vat, do danas najvećeg poznatog religijskog zdanja u svetu. Nimalo slučajno, ovi pseudo-autentični paviljoni, jedan za drugim bili su postrojani uz Ministarstvo rata, simbolišući francuske oružane snage i uspešnu ratnu istoriju u veoma pozitivnom svetlu. Unutrašnji paviljoni sadržali su dodatne kulturne atefakte, dokumente i postavke raznih kolonijalnih dobara.

Po ugledu na izložbe iz 1877. i 1878. i na izložbi iz 1898. rekonstruisana su sela i odeća neevropskih naroda i reinstancirane scene iz autentičnog domoro-



dačkog života – plesovi ili detalji iz svakodnevice. Deo izložbe činio je i tzv. Pariski zoo (*Jardin d'Acclimatation*, koji je prvobitno imao naziv „Zoološki vrt” da bi posle ime bilo promenjeno u „Antropološki vrt”), u okviru kojeg je napravljeno „Crnačko selo”. Ljudski zoološki vrtovi su u to vreme bili velika atrakcija i okupljali su milionsku publiku ne samo u Evropi, već i Americi, u kojoj je većinsko crnačko stanovništvo bilo robovska snaga čvrsto integrisana u temelje prihodovanja, a ne gomila plemena s one strane „civilizovanog” sveta. Preobražavanje jednog od tih svetova u drugi nije čak ni naznačeno – kidnapovanje i prodaja afričkog stanovništva, pijace robova, transatlantska ruta kojom su se kretali veliki preookeanski brodovi natrpani robovima. Ti su brodovi u najbukvalnijem i najsurevijem značenju bili zapravo mučilišta i tamnice, a za mnoge i gubilišta na putu do plantaža na kojima će afričko stanovništvo na najsureviji način biti eksploatisano do smrti. Umesto toga, na sajmovima je ponuđena kompletna fiktionalna scena izmišljenog rajskog sveta s one strane realnog vremena. Kao i svi fiktionalni svetovi, i ovaj je bio nepotpun. „Predmeti u fiktionalnom svetu nemaju sve delove” (Sekulić 2007, 71) i po tome su bajkoviti. Od gledaoca na pariskoj izložbi nije se očekivalo da postavlja suvišna pitanja o protoku kapitala isto onako kao što se od čitaoca ili pripovedača bajke ne očekuje da postavlja pitanja kako se bundeva u Pepeljuzi preobrazila u kočije. „Celina tog sveta fiktivnija je od svakog njegovog pojedinačnog dela, koji je u većoj ili manjoj meri uzet iz stvarnosti” (Sekulić 2007, 71), a mehanizmi uživanja u njega na Pariskoj izložbi bili su ograničeni na ludičko uživanje u egzotičnom ugođaju.

U ljudskim zoo-vrtovima na sajmovima XIX veka zapravo su neki od „glumaca” dovedeni na silu i nisu nimalo dobrovoljno ni spontano učestvovali u spektaklu. Tu su bili predstavljeni različiti afrički narodi, od kojih su neki, kao što je npr. narod Zulua, zapravo izvršili ogroman uticaj na političko profilisanje južnih delova afričkog kontinenta, a njihov vojni uticaj na Afriku bio je revolucionaran i mogao se porediti s onim što je Napoleon uradio u Evropi. Bušmani su narod koji je tokom kolonijalnih osvajanja bukvalno desetkovan, a nad Nubijcima će svega nekoliko godina nakon održavanja velike izložbe 1898. biti izvršen jedan od najvećih genocida u istoriji, za koji do danas većina ljudi ne zna jer to nije postao deo ni popularne ni školske istorije.

U okviru izložbe iz 1898. godine, u podnožju Ajfelove kule instalisana su „primitivna naselja” Azije, Afrike, rame uz rame s rekonstruisanim naseljima iz praistorijske Evrope. Preslikana ulica iz Kaira, Egipatski paviljon i mesta na kojima se mogla kupiti meksikanska ili portugalska hrana nadovezivali su se na južnovijetnamsko selo, kao i na rekonstruisano selo iz Nove Kaledonije. Najposećenije je bilo javansko selo „Kampong” u kojem je simuliran svakodnevni život Javanaca. Tu je grupa od više javanskih žena i nekoliko muškaraca samostalno podigla selo, koristeći osnovna domorodačka oruđa i materijale u cilju

postizanja potpune autentičnosti. U „prirodnom” okruženju sela svakodnevno su izvođene priredbe – muzičke i pozorišne predstave.

Tokom trajanja izložbe, učesnici ovih performansa stanovali su u barakama napravljenim u okviru izložbenog prostora i imali su zadatak da svakog dana obavljaju tipične poslove (spremanje hrane, čišćenje, trgovina, pijenje, odmaraње...) vezane za seoski život u postojbini. Njihovo izvođenje trebalo je da bude etnografski tačno i sasvim autentično. Tako su u senegalskom selu postojala dva pastira s kravama, ovcom i kozama. Javansko selo bilo je u znaku lokalnog zanatstva – pravljene su glinene posude, radovi u drvorezu, kao i obrada tekstila.

Rekonstruisanu ulicu u Kairu činila je arapska trgovačka čaršija, zajedno s magarcima i kafeima u kojima su zabrađeni Arapi pušili nargile i pili crnu kafu, dok su trbušne plesačice naoko ležerno šetale i izvodile plesove koji su okupili milionsku publiku u Parizu. „Pariska izložba 1889. godine pomerila je granice razumevanja muzeološke prakse kako bi predstavila daleke zemlje i kulture Evropljanima kao iskustvo u kojem sami učestvuju” (Young 2008, 341).

Uz egipatske trbušne plesačice, jedinstvenoj seksualizovanoj viziji Orijenta doprinela je i postavka javanskih plesačica, koja je okupila najbrojniju publiku tokom trajanja sajma. Mada je ovaj ples predstavljao reprodukciju jedne vrste opere koja je samo u posebnim prilikama izvođena na sultanovom dvoru, on je u izložbenom prostoru pariske izložbe bio prosto jedna među orijentalnim atrakcijama. Trupa koja ga je izvodila (pet devojčica i devojaka uzrasta od 13 do 17 godina) i jedan muškarac nastavili su i po završetku izložbe javne performanse u Parizu i drugim francuskim gradovima stekavši veliku popularnost. Neki od učesnika ovih performansa na taj način su dobro prošli, ali neki od njih se tu nisu nalazili dobrovoljno i tokom izložbe je bilo i „pobuna” glumaca.

Izvesno je da ti ljudi nisu bili sami po sebi bitni – za izložbu je bilo svejedno da li je neko tu u polurobovskom statusu ili dobrovoljno. Funkcija je bila da se prikaže veličina francuskih poseda, moć evropske politike i njen prosvetljujući, civilizacijski uticaj na neevropski svet. Najmanje od svega je bilo potrebno učiniti vidljivim kompleksnost tog odnosa, počevši od činjenice da trbušne plesačice stvarno nisu plesale po ulicama Kaira, ma koliko da je ta egzotična slika bila draga Francuzima, sve do činjenice da je prestabilirana harmonija između kolonijalnog sveta i Francuske u celini bila izmišljena. Nasuprot tome, ljudi koji su učestvovali u ovom spektaklu trebalo je da prikažu Egipat, Javu, Vijetnam, Kambodžu, afričke zemlje, kao zemlje skladno uklopljene u svom „autentičnom” postojanju u evropske taksonomije, a ponajpre u evropske osvajačke politike prema njima.

Pored pariskog sajma, drugi po redu među najznačajnijim sajmovima ove vrste bio je sajam u Čikagu (*World's Columbian Exposition*) održan 1893. godine. Svetski sajmovi u Americi razlikovali su se od onih u Evropi pre svega po tome što ih nije sponzorizala država, već su u celini bili u rukama privatnog kapitala.

Postojao je državni paviljon kao jedan od paviljona, ali to je bilo sve. Sledstveno tome, američki sajmovi su bili mnogo komercijalniji, a manje vizionarski. Centralne delove su činili prostori za zabavu. Model ljudskih zoo vrtova preuzet je zapravo po uzoru na američke sajmove, gde su delove postavki činili motivi indijanskih sela i viggama, kao i delovi u kojima je na sličan način predstavljen život ljudi u Africi, Aziji, Južnom Pacifiku, a svi zajedno bili su svrstani pod „primitivna društva”.

Čikašku izložbu je tokom njenog šestomesečnog trajanja videlo oko 27 miliona ljudi koji su dolazili iz svih delova Sjedinjenih Američkih Država. Događaj je obeležavao 400 godina otkako je Kolumbo prispeo na obale Amerike i trebalo je da sažme sve ono što je u međuvremenu postignuto u sferi nauke, tehnologije, umetnosti i međuljudskih odnosa na američkom kontinentu. Kao i u slučaju pariske izložbe, i ova je zauzimala ogroman teren oko jezera Mičigen (u Parizu je to bila Sena), a cela izložba je takođe bila osvetljena električnim svetlom koje je upalio predsednik Klivlend (Cleveland) prilikom otvaranja sajma.

Realno, to jeste bilo vreme velikih promena, ali i velike krize. Upravo početkom 1893. velika finansijska kriza i industrijska depresija doveli su do zatvaranja banaka, porasta nezaposlenosti i siromaštva. Međutim, kao i tokom evropskih izložbi, i ovde je progres prikazan kao jednosmeran i nekonfliktnan proces.

Odnos prema Indijancima svakako predstavlja čvorište za razumevanje načina formiranja „ispeglane” progresivne slike istorije i društveno-ekonomskog razvoja Amerike. Čikaška izložba otkriva napetost između tri različite vrste reprezentovanja američkih Indijanaca: antropološkog, oličenog u rekonstrukciji indijanskih sela i načina života, mitološkog, sadržanog u predstavama o Divljem Zapadu i asimilacionom, sadržanom u integrisanom predstavljanju američkog društva u kojem su Indijanci prividno skladno uklopljeni. Indijanska sela predstavljena su u kontrastu spram industrijskih postrojenja, kao da pripadaju nekoj drugoj, nužno odumirućoj fazi evolutivnog razvoja društva, kao trodimenzionalni prikaz Morganovih etničkih perioda (Morgan 1981), unutar kojih su američki Indijanci svrstani u „kulturu luka i strele”, odnosno, u više divljaštvo, u paleolitsku istorijsku fazu pre otkrića grnčarske veštine, kultivisanja žitarica, prerade gvozdene rude i pismenosti kao nužnih faza evolucije. Problem s ovom vizurom bio je taj što su „narodi bez istorije” zamišljeni kao da se nalaze stvarno izvan istorije, te je time efikasno blokirano razumevanje realnog istorijskog odnosa između indijanskih i doseljeničkih kultura (Wolf 1982, 12). „Mi treba da verujemo (da se nalazimo) u jednom sasvim drugačijem i u velikoj meri egzotičnom svetu, ali ono što se ispod toga događa je mešanje i apsorbovanje kultura u polju nekoherentnog vremena i prostora” (Sekulić 2007, 6). Čikaški sajam je predstavljao idealno mesto za otelovljenje antropologije tog vremena, koja je „konstituisana u zamišljenom prostoru 'prirodnog ljudskog rezervata', nalik na rezervate za ptice ili retke životinjske vrste” (Sekulić 2007, 6). Materi-

jalni artefakti sakupljani tokom antropoloških istraživanja tako su poređani za publiku da predstavljaju evolucione faze i sledstveno tome zakonitu superiornost bele rase. Međutim, kako je Biro za pitanja Indijanaca (*Bureau of Indian Affairs*) istovremeno želeo da stvori sliku o Indijancima kao produktivnim građanima Sjedinjenih Američkih Država, uz podršku države napravljen je model moderne škole za indijansku decu (neka od te dece su na silu odvedena od svojih porodica da bi učestvovala na izložbi).<sup>2</sup>

Istovremeno, ispred kapija izložbenog prostora odvijala se predstava o Divljem Zapadu i Bufalo Bilu (Buffalo Bill). Mada to nije bio zvaničan deo programa, putujući *show* Vilijam Kodija (William Cody) za posetioce je bio deo opšteg događaja. *Show* je prikazivao osvajanje Zapada tako što su Indijanci predstavljeni kao hrabri ratnici i borci protiv osvajača. U njemu su učestvovali mnogi od Lakota Indijanaca koji su bili učesnici pokreta otpora, odnosno novog religijskog pokreta Nanissáanah (Ples duhova ili Ples predaka), koji je za cilj imao da kroz duhovne plesove ujedini Indijance s njihovim precima, prizove ih da se pridruže borbi za isterivanje belaca s indijanske teritorije. Njihov duhovni vođa Wovoka (Wovoka) proricao je kraj belачke ekspanzije i pan-indijansko ujedinjenje. Legendarni indijanski poglavica, Bik koji sedi, ubijen je svega tri godine pre Čikaške izložbe, upravo zbog toga što nije saradivao s američkim vlastima u suzbijanju održavanja Plesa predaka. Taj događaj povezan je i s masakrom Indijanaca kod potoka Wounded Knee, koji se pamti kao poslednji vid njihovog oružanog otpora (Daniel 2011).<sup>3</sup>

Šou Vilijama Kodija bio je toliko popularan da su Amerikanci zapravo po njemu izgradili stereotip i sliku kako „pravi” Indijanac treba da izgleda – „golobrad, divljeg ponašanja, koji urliče, nosi perje, živi u vigvamu, jaše konje, odapinje strele na vozove i pali kampove belaca.”<sup>4</sup> U realnosti, učesnici pokreta otpora u to vreme su već nosili zapadna odela, a i učesnici u predstavi oblačili su kostime samo u funkciji izvedbe. Ta vrsta performansa počela je da zamire s izumom filma, kada je Holivud preuzeo Kodijev model u režiranju vestern filmova.

\*

Prikazivanje živih ljudi pripadnika „primitivnih kultura” ili „istočnih kultura” na izložbama krajem XIX i početkom XX veka deo je priče o problemu odnosa autentičnosti i reprodukcije u vreme kolonijalizma.

Posle I svetskog rata, sajmovi su izgubili ogroman uticaj koji su imali u prethodnih četrdeset godina. Razvoj filma i radija, kao i veća mogućnost putovanja

<sup>2</sup> <https://cdn.citl.illinois.edu/courses/aiiopcmpss/essays/exposition/expo4.htm>.

<sup>3</sup> <http://www.danielpaul.com/WoundedKnee.html>.

<sup>4</sup> <https://cdn.citl.illinois.edu/courses/aiiopcmpss/essays/exposition/expo4.htm>.

u druge zemlje učinili su da oni više ne budu toliko atraktivni. Međunarodna izložba dekorativnih umetnosti i moderne industrije (*The Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderne*) u Parizu 1925. godine najavila je procvat dekorativne umetnosti s kojom će motivi iz kultura i umetnosti primitivnih, klasičnih i neevropskih naroda biti prerađeni i iskorišćeni za izradu luksuznih predmeta od zlata, žada, slonovače i kristala, u rukama dizajnera enterijera, zlatara i modnih kreatora, na način koji omogućuje da svetost i skupocenost zamene mesta. Artefakti primitivne umetnosti time gube trag sa svojim stvarnim poreklom i postaju deo sve važnije mode i komercijalizovanih potrošačkih dobara.

### Literatura

- Amselle, Jean-Loup, Noal Mellott and Julie Van Dam. 2003. Primitivism and Postcolonialism in the Arts. *French Issue* 118 (4) (Sep.): 974–988.
- Benjamin, Walter. 1982. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In *Modern Art and Modernism*, ed. by Francis Frascina and Charles Harrison, 217–251. London: SAGE Publications Ltd.
- Bihalji-Merin, Oto. 1968. *Adventure of Modern Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Boas, Franz. 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečije novine.
- Çelik, Zeynep and Leila Kinney. 1990. Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles. *Assemblage* 13 (Dec): 34–59.
- Clarke, Christa. 2003. Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes. *African Arts* 36 (1) (Spring): 40–93.
- Dymond, Anne. 2011. Embodying the Nation: Art, Fashion, and Allegorical Women at the 1900 Exposition Universelle. *Canadian Art Review* 36 (2):1–14.
- Fink, Lois Marie. 1991. American Art at the 1889 Paris Exposition: The Paintings They Love to Hate. *American Art* 5 (4) (Autumn): 34–53.
- Geertz, Clifford. 1983. "Art as a Cultural System". In *Local Knowledge*, ed. Geertz C, 94–120. New York: Basic Books.
- Heidegger, Martin. 2012. Doba slike sveta. *Pismo, časopis za savremenu svetsku književnost* 28, 108–9.
- Layton, Robert. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Littlefield, Kasfir Sidney. 1992. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. *African Arts* 25 (2) (Apr.): 40–97.
- Mark, Daniel Stephen. 2009. "The White Man's Grave": British West Africa and the British Empire Exhibition of 1924–1925. *Journal of British Studies* 48 (1) (Jan): 102–128.
- Morgan, Luis H. 1981. *Drevno društvo*. Beograd: Prosveta.
- Nelson, Steven. 1996. Africa as Project and Projection. *Architecture New York* 16: 12–13.

- Paul, Daniel N (ed). 2011. "Massacre: Wounded Knee, South Dakota, USA, December 29, 1890". In *We Were Not the Savages: First Nation History*. Nova Scotia. Halifax: Fernwood Publishing Co., Ltd.
- Rockefeller, Wing Michael C. 1981. The Art of Africa, the Pacific Islands, and the Americas: A New Perspective. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 39 (2): 1–46.
- Sekulić, Nada. 2007. *O kraju antropologije*. Beograd: ISI FF.
- Wolf, Eric. 1982. *Europe and the People without History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Young, Patrick. 2008. From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer: Envisioning Cultural Globalization at the 1889 Paris Exhibition. *The History Teacher* 41 (3) (May): 339–362.

Nada Sekulić

Department of Sociology, Faculty of Philosophy, University of Belgrade

*Stolen authenticity: Reception of the Primitive Art and Culture on The Representative International Fairs in late 19th and early 20th century*

The colonial expansion has marked the beginning of the collecting of the art objects from the conquered countries and regions. Spanish conquistadors transported various cultural artifacts of Aztecs and Incas in Europe, where they became curiosities at the chambers of the royalty. With further geographical discoveries, through trade routes and wars, the number of these items considerably increased and in the 18th century the first museums were established where they were exposed for public exhibitions. At a time when there was no photographs nor film, for people who were not able to travel, museums and public exhibitions became the main source of information about primitive cultures, but also the main source for the construction of stereotypes about them. The most important among them were the great world exhibition fairs of technology and art. They represented the foundation of the global (imperialist) integration and vision of the world. The primitive cultures and various conflicting aspects of imperialist conquest were deleted by creating the image of their timelessness and backwardness, as well as of their exotic beauty and authenticity. Primitive culture and imperialism were framed in the common picture of their mutual harmonious complementarity. The authenticity of the cultural artifacts of primitive cultures together with the entire nations and their resources have been colonized and exploited giving way to the ideology of modernism and the development of capitalism.

*Keywords:* colonialism, primitive art, the relationship of authentic and reproduction in culture and art

*Authenticité volée: réception d'une culture et d'un art primitifs dans les salons internationaux et réputés de la fin de XIXème et du début du XXème siècle*

Les collections des objets d'art des peuples non-européens ont commencé rapidement à se répandre avec l'expansion coloniale. Les conquistadors espagnols ont rapporté divers artefacts aztèques et incas en Europe, qui représentèrent une curiosité dans les bureaux et les cabinets des aristocrates. À cette époque, on ne trouvait encore que de rares cas individuels et peu de collections d'objets exotiques. Néanmoins, avec ces découvertes, l'ouverture des routes commerciales et les conquêtes, le nombre de ces objets augmentèrent de plus en plus et au XVIIIème siècle on créa de véritables musées où on les exposa en dehors des collections privées. À cette époque où il n'y avait ni photographies ni films, pour tous ceux qui ne pouvaient pas voyager, les musées et les expositions publiques représentaient la source principale d'informations sur ces cultures primitives et des lieux de formation des stéréotypes. Parmi eux, certains salons internationaux de technologie et d'art représentaient les bases d'intégration globale (impériale) et une vision du monde. Dans ces salons, les cultures primitives, les aspects conflictuels des conquêtes impériales et le développement des sociétés modernes capitalistes, furent « lissées » et effacées grâce à la création d'images sur l'infinité, l'originalité, la beauté exotique et l'authenticité des cultures primitives. L'impérialisme fut présenté sous une forme subtile d'images de complémentarité des forces sociales et des formes de capitaux des sociétés primitives et modernes. Dans ce processus, l'authenticité des artefacts des cultures primitives avec les peuples entiers et leurs biens colonisés furent utilisés pour le développement du capitalisme et d'une idéologie moderne.

*Mots clefs:* colonialisme, art primitif, relation entre l'authentique et la reproduction en culture et en arts

Primljeno / Received: 21. 6. 2016.

Prihvaćeno / Accepted: 16. 7. 2016.