

KULTURA U ŠKRIPCU

BRANKA VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK
Etnografski muzej Split
Iza lože 1
21 000 Split-HR

UDK 39.001
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper
Primitljeno: 21.04.1999.

U tekstu se predstavlja knjiga Jamesa Clifforda The Predicament of culture, s naglaskom na uvodno poglavlje, te na treći dio u kojem se raspravlja o etnografskim zbirkama i fenomenu sabiranja. Clifford kritički propituje, s pozicija kasnog 20. stoljeća, povijest sabiranja nezapadnjačke umjetnosti i kulture, u kojoj se utvrđuje poseban odnos Plemenskog i Modernog. U posljednjem dijelu teksta, tragom Cliffordovih razmišljanja, govori se o interesu za narodnu umjetnost u Hrvatskoj, te o problemima muzejske prezentacije folklornoga likovnoga izraza. Utvrđuje se jaz između muzeološke i etnološke teorije i prakse.

"THE PURE PRODUCTS GO CRAZY"

Knjiga Jamesa Clifforda *The Predicament of culture* (Nezavidan položaj kulture), s podnaslovom *Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Dvadesetostoljetna etnografija, literatura i umjetnost), nastajala je u razdoblju od 1981-1988. godine, kada se događaju brze promjene u pojmovima znanost, estetika, tekstualno. Umjesto prikazivanja ujednačene povijesti koja se promatra unutar kulture Zapada, ovdje se naglašavaju parcijalna istraživanja prostornih identiteta.

Clifford polazi od činjenice da se krajem 20. stoljeća moderan svijet promatra i promišlja ne samo kroz vizuru Zapada, već i ostale svjetske populacije. Taj urođenički, egzotični i plemenski svijet donedavno je bio predmetom interesa samo kao ranije stanje linearnoga razvoja, kojim je dominirajući Zapad objašnjavao razložnost svoga superiornoga položaja. Proces kulturne homogenizacije pomaknuo je granice uvriježenih podjela zapadne civilizacije i domorodačkih kultura.

Nizom slikovitih primjera autor želi pokazati kako se prožimanja Staroga i Novoga odvijaju u složenim relacijama i procesima, a ne jednostavnim susretima u jednoj točki modernoga doba. Tako nas npr. upoznaje s likom Elsie, kućne pomoćnice indijanskoga podrijetla, koju je u pjesmi iz 1920. godine opisao mladi liječnik W. C. Williams iz predgrađa New Yorka. Ova problematična figura indijanske krvi zapravo je predstavnik marginaliziranih grupa buržoaskoga Zapada.¹ Priča o američkoj Indijanki Elsie pretvara se u generalno opažanje, po kojemu smo svi zahvaćeni u bezizlaznome zamahu modernosti. Autor pjesme naglašava gubitak lokalnih tradicija u modernome svijetu, te pretpostavlja procese nadolazeće kulturne homogenizacije. Lik Elsie, dvosmislene osobe upitnoga podrijetla, anticipira

¹ U literarnoj tradiciji Zapada pojam naroda podrazumijeva niže klase i različite rase. Za Clifforda su to domoroci, žene i sirotinja.

razvoj vidljiv nakon II. svjetskog rata, kada dolazi do osporavanja utvrđenih kolonijalnih veza i odnosa.

Sličan je primjer spor iz 1977. godine, kada su Wampanoag Indijanci iz Mashpee-a (Massachusetts) sudski tražili povrat izgubljene zemlje. Bio je to vrlo značajan pokušaj objašnjavanja kultura koje se međusobno prožimaju. Moderni Indijanci koji su govorili novoengleskim akcentom o Velikom Duhu, morali su uvjeravati bjelačku bostonsku publiku o svojoj autentičnosti. Zbog toga su trebali demonstrirati kontinuitet plemenske egzistencije od 17. stoljeća, bez obzira na drastične promjene. Tako je potaknuta rasprava među povjesničarima, antropolozima i sociolozima (koji su pripadali bjelačkoj kulturi), koja je dovela do sukoba u interpretacijama pojmova pleme, kultura, identitet, asimilacija, etnicitet, politika i zajednica.

U postkolonijalnoj krizi etnografskoga autoriteta postavljaju se pitanja o tome tko je autoritet da govori o identitetu grupe, te što su osnovni elementi i granice kulture. Za Clifforda etnografska konstrukcija identiteta domorodaca nije arhaičan prežitak, već politički borben i povijesno nezavršen proces. Kolektivni je identitet hibridni i često diskontinuirani svaralački proces, pa je identitet po sebi više konjukturan, nego esencijalan.²

Dvadesetostoljetni identitet ne pretpostavlja kontinuitet kultura ili tradicija. Pojedinci sada ponovo sabiru prošlost, ali na "stranim" jezicima i simbolima masmedia. Ovo fragmentarno postojanje često se vidi kao proces rušenja i kulturne propasti. Tako i Claude Lévi-Strauss u *Tristes tropiques* (1955. godine) govori o dezintegraciji i nestajanju autentičnih ljudskih razlika u potrošačku kulturnu robu, o entropiji i gubitku. Ta neizbježna i tužna istina postavlja pitanje eurocentrične pozicije na kraju jedinstvene ljudske povijesti, odnosno progresivne monokulture. Za razliku od toga, Clifford drži da je "nečistoća" sirovi materijal i plodno tlo za novu vrstu razlika. Za njega su kultura i identitet inventivni i mobilni procesi, koji žive (povijesnim) oplodivanjem i presađivanjem.

S tih pozicija autor raspravlja o kulturi (kulturama), koje su se u 20. stoljeću kroz preplitanje Staroga i Novoga, Subjekta i Drugoga, zatekle u vrlo neugodnom i dvosmislenom položaju. U takvom neuhvatljivom stanju etnologu je lakše zabilježiti gubitak tradicijskih sustava i razlika, nego shvatiti pojavu novih. Clifford se zalaže za otvaranje prema kulturama budućnosti, koje će moći ponovo otkriti nove razlike. On priznaje da su mnoge tradicije, jezici i vrijednosti izgubljene (čak doslovno ubijene), ali je isto tako, u kompleksno suprostavljenim kontekstima, mnogo toga istovremeno otkriveno i oživljeno. Npr. preobraćenje na kršćanstvo u Africi, Melaneziji, Latinskoj Americi i drugdje, nije dovelo do istrebljenja urođeničkih kultura, kako se očekivalo, već do povijesno kompleksnije i nejasnije transformacije. Svjetski sistem ne kreira masovnu kulturnu homogenost na globalnoj razini, već zamjenjuje jednu raznolikost drugom. Nova se raznolikost zasniva više na međuodnosima, nego na autonomiji. Budućnost svakako nije samo monokulturna.

² Ovim se shvaćanjima Clifford nadovezuje na J. Conrada i B. Malinowskog, odnosno na njihova razmišljanja o lokalnim fikcijama kolektivnoga života i zasnivanju identiteta na prihvaćanju ograničenih istina i oblika izražavanja. O političkim opasnostima redukcije kulture i njene biti, Clifford govori kroz analizu polemičkog rada Edwarda Saidsa *Orientalism* iz 1978. godine.

Kako se danas posvuda u svijetu razlike uništavaju i stvaraju, nemoguće je govoriti o samo jednome modelu. Clifford je naročito skeptičan na "automatski refleks" po kojem se egzotični narodi i objekti prepuštaju kolektivnoj prošlosti, u službi unificirajuće vizije povijesti. On vidi moderne etnografske povijesti u osciliranju između dvije metapriče: jednoj o homogenizaciji i gubitku, a drugoj o novim pojavama i otkrićima. Pri tome su obje relevantne i svaka podriva tvrdnju druge da govori cijelu istinu. Nove razlike zahtijevaju drugačije načine kazivanja, u kojima je najvažnija kritika duboko ukorijenjenih zapadnjačkih načina razmišljanja i sistema vrijednosti, presudnih u oblikovanju etnografskih zbirki.

O tome se posebno govori u trećemu dijelu knjige, gdje se analizira povijest sabiranja i stvaranja zbirki primitivne umjetnosti i egzotičnih kultura, kroz poglavlja *Povijest plemena i modernih*, te *O sakupljanju umjetnosti i kulture*. Osnovna mu je namjera dovesti u pitanje transcendenti režim autentičnosti i pokazati da su sve autoritativne kolekcije, stvorene u ime umjetnosti i znanosti, bile povijesno uvjetovane kao subjekti lokalnih određenja.

POVIJEST PLEMENA I MODERNIH

Clifford promatra ovaj fenomen u suvremenim okvirima, analizirajući izložbu *Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, koju je 1984-85. godine priredio *Museum of Modern Art* u New Yorku (u daljnjem tekstu MOMA). Izložba je obuhvaćala likovne radove primitivne umjetnosti i djela europskih pionira Moderne; Picassa, Giacometia, Brancusia i drugih. Oni su bili povezani ne samo formalnom sličnošću koja je odredila izložbeni postav,³ već cjelovitom idejom sličnosti Plemenskoga i Modernoga. Izložba je dokumentirala utjecaje nezapadnjačkih rukotvorina na Picassa i sljedbenike, koji su oko 1910. godine intuitivno uočili njihovu umjetničku vrijednost, te su ih počeli sakupljati i oponašati. Ona je također stvorila alegoriju o vezama i sličnostima izvan dosega kulture, politike i povijesti, u kojoj Moderni i Primitivni razgovaraju preko stoljeća i kontinenta.

U katalogu izložbe najčešće se govorilo o osobinama koje povezuju ove predmete; konceptualizmu i apstrakciji, te o magiji, ritualu, ambijentalnosti i upotrebi prirodnih materijala. No, Clifford naglašava da je sličnost prvenstveno u nedostatku slikarskoga iluzionizma i skulpturalnoga naturalizma, koji prevladavaju u zapadnoeuropskoj povijesti umjetnosti poslije renesanse. Stoga se ovdje zapravo radilo samo o modernom izgledu plemenskih predmeta, dok je vrijedniji doprinos izložbe bio povijesni presjek jednoga trenutka visokoga imperijalizma, u kojem se osvjetljava imperijalni kontekst modernoga otkrića plemenskih predmeta. Međutim, plemenska umjetnost ostala je potpuno zatvorena u nejasnoj prošlosti i konceptualnom prostoru određenom primitivnim kvalitetama. Ovakvo određenje plemenskoga, kao prošlosti koja nestaje ili kao ahistorične konceptualne sadašnjosti, zajedničko je umjetnosti Moderne i etnografskim kategorijama zastarjele

³ Npr. trodimenzionalna eskimska maska postavljena je ispred platna J. Miroa, ili sličnost glave na Picassovoj slici *Djevojka pred ogledalom* i Kwakiutl maske.

antropologije.⁴ U pravilu mu prethode zbirke, odnosno čin estetskoga spašavanja, koji u ime kulturne i umjetničke autentičnosti briše novine i aktualni život plemenskih naroda.

U katalogu izložbe *African Masterpieces from the Musee de l'Homme* (1985. godine) također su se iznosili dokazi estetskih razloga ranoga sabiranja etnografskih predmeta. No, za razliku od spomenute izložbe MOMA, ovdje je naglasak bio na pojedinačnim informacijama za svaku individualnu povijest umjetničkoga djela, tako da su umjesto plemenskih prevladavala osobna imena autora i kolekcionara. Izložba se zasniva na činjenici da su mnogi etnografi i kolekcionari *Musee de l'Homme* bili prijatelji ili suradnici pionira moderne umjetnosti. Clifford naglašava da je ovaj intuitivni estetski osjećaj također bio produkt specifičnoga povijesnoga okruženja, u kojem je plemensko postalo moderno, a moderni ljudi mnogostrukiji i bogatiji.

No, ubrzo nakon europskoga otkrića primitivne umjetnosti razlika između estetike i antropologije institucionalno je pojačana, te je stvorena njihova opozicija. Dok su se u galerijama uvažavale formalne kvalitete, u etnografskim su se muzejima nastojali prikazati predmeti u kontekstu kulture. Konkretno stvaralačko postojanje plemenskim kultura i umjetnika zanemareno je u procesima konstituiranja autentičnih tradicijskih svjetova ili bezvremene kategorije umjetnosti.

Umjesto shvaćanja kulture kao tradicije koju treba spasiti od propadanja, Clifford se zalaže za kritičke i kreativne rekombinacije sabranih kodova i artefakata. On otvara granicu između avangardnih eksperimenata i disciplinirane znanosti, te uočava estetiziranje znanosti i antropologiziranje umjetnosti. Ovi procesi prelaze zadanu ograničenost kulturno umjetničkih sustava, koji su kontrolirali vrijednost i protok artefakata i podataka.

Kao uspješan primjer navodi izložbu Igbo umjetnosti, pod nazivom *Igbo Arts: Community and Cosmos*, održanu 1985. godine u Centru za afričku umjetnost (New York). Ona je govorila o kontinuiranome razvoju Igbo estetike, te o afričkome društvu koje se mijenja i koje ima svoju vrijednost u prošlosti i budućnosti. Uz kritiku ideologije umjetničke kolekcije i remek djela, naglasak je bio na novinama više nego na spašavanju blaga prošlosti. Estetska vrijednost ovdje je shvaćena više kao proces, nego produkt, pa svaka prilika i svaka generacija sadržava vlastiti impuls i iskustvo kreacije.

U skladu s tim, Clifford se zalaže za kritiku i transformaciju relacija moći, kojima jedan dio čovječanstva može selektirati, vrjednovati i sabrati "čiste" produkte od ostalih. Kako se radi o teškom zadatku koji iziskuje vremena, izložbe koje se u međuvremenu priređuju prvenstveno se trebaju zasnivati na otvorenim principima oživotvorenja.

SABIRANJE SEBE

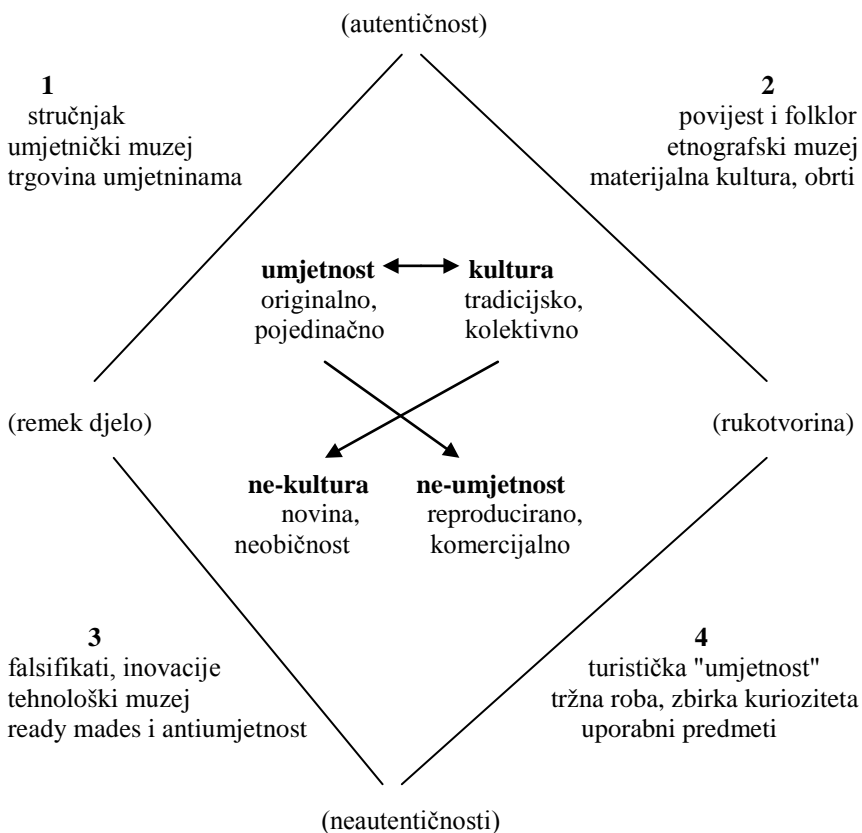
Sudbina plemenskih rukotvorina, koje su premještanjem u muzej promijenile svoje sustave, potaklo je Clifforda na kritički povijesni pristup kolekcioniranju. Početkom stoljeća predmeti sabrani iz nezapadnjačkih izvora klasificirali su se u dvije glavne kategorije: kao znanstveni artefakti i kao

⁴ Kao primjer navodi izložbeni postav *Hall of Pacific Peoples*, pripisan Margaret Mead, u *The American Museum of Natural History*.

estetski radovi. Masovno proizvedena roba, turistička "umjetnost" (suveniri), kurioziteti i slično, bili su manje sustavno vrednovani i u najboljem slučaju nalazili su svoje mjesto na izložbama tehnologije ili folklor.

Clifford skicira *kulturno - umjetnički sustav* kroz koji se u posljednjem stoljeću egzotični predmeti izdvajali iz svoga konteksta, da bi im se na Zapadu pripisale nove vrijednosti. Polazi od A. J. Gremais-ovoga "semiotičkog kvadrata" (1968), kojega F. Jameson prilagođava kulturnoj kritici i upotrebljava da bi pokazao "granice specifične ideološke svjesnosti, označavajući konceptualne točke preko kojih te svjesnosti ne mogu ići i između kojih su osuđene oscilirati" (Clifford, 1988: 223). Tako dolazi do dijagrama:

UMJETNIČKO-KULTURNI SUSTAV
Mehanizam za proizvodnju autentičnosti



To su četiri semantička područja: 1. autentičnih remek-djela, 2. autentičnih proizvoda 3. neautentičnih remek-djela, 4. neautentičnih proizvoda. Između zone 1 i 2 je područje frekventnoga prometa, a objekti se kreću u oba smjera. Predmeti kulturne ili povijesne vrijednosti mogu se promovirati u status

lijepu umjetnosti, kao oni plemenski predmeti u umjetničkim galerijama, koji su izloženi u skladu s formalnim, više nego kontekstualnim osobinama. Isto je s predmetima obrta, folklorne i naivne umjetnosti. Suprotna kretanja zbivaju se kada se umjetnička remek-djela kulturno i povijesno kontekstualiziraju, kao npr. zbirka francuskih impresionista smještena u Muzeju 19. stoljeća (*Gare d'Orsay*), gdje se prikazuje pregled razdoblja industrijskoga urbanizma i tehnologije.

Kretanja između nižega i višega nivoa odvijaju se između područja 4 i 2. Mnogi najnoviji nezapadni radovi kreću se između statusa turističke "umjetnosti" i kreativne kulturno-umjetničke strategije, npr. komercijalno suvremeno haičansko slikarstvo ili radovi sjeverozapadne obale Amerike. Značenjem kojim se trgovina umjetnina udružuje sa zonom 2 nastaje vrijednost ne samo jednoga umjetnika, već cijele zajednice, pa su pojedinci okruženi austom kulture iz koje potječu. Ti proizvodi su turistički i uporabni, te se ne mogu direktno vezati za zonu 1.

Ponekad postoji veza između područja 4 i 3. U slučaju kada se uporabni ili tehnološki predmeti zapažaju kao posebne inventivne kreacije, izdvajaju se iz komercijalne masovne kulture i postavljaju u tehnološki muzej.

Ponekad tehnološke inovacije ulaze u umjetnost ili se uporabni predmeti kontekstualiziraju kao moderan dizajn, te je moguće prelaženje iz zone 3 u zonu 1 (npr. namještaj, kućni strojevi, automobili itd. u MOMA). Suprotno je kretanje iz zone 1 u zonu 3; promjenjivi oblici anti-umjetnosti, kao primjeri namjerne neoriginalnosti i neautentičnosti, sabiru se i vrednuju unutar područja umjetnosti (npr. Warholova juha ili Duchampov pisoar).

*

Prikazani kulturno-umjetnički sustav navodi međusobno odijeljene kategorije umjetnosti i kulture, tehnologije i potrošnje. Povijest antropologije i moderne umjetnosti pokazuje kolekcioniranje kao zapadnjačku subjektivnost i institucionalno djelovanje. Moderni etnografski i umjetnički muzeji tako su razvili odvojene komplementarne modele klasifikacije, zasnovane na interesu za znanstvene ili za kreativne vrijednosti.

No, prevladavajuće određenje ljepote ili zanimljivosti ponekad se vrlo brzo mijenja. Estetika naturalizma 19. stoljeća vidjela je *ars Americana* kao grotesknu i okrutnu, dok ju je 20. stoljeće ocijenilo kao estetsko remek-djelo. I ljepota nezapadnjačke umjetnosti tek je nedavno otkriće nastalo u krilu nove kategorije primitivne umjetnosti. S druge strane, s Franzom Boasom i ulaskom relativizma u antropologiju, utvrđen je naglasak na smještaju objekta u odgovarajući životni kontekst, pri čemu je kolekcionar posljednji spasitelj "realne" situacije.

Clifford naglašava povijesnost ovoga kulturno-umjetničkoga sustava, u kojem se pozicije označenih vrijednosti (sabranih) artefakata neprestano mijenjaju. Sustav klasificiranja predmeta i označavanja je relativna vrijednost vezana uz kontekst u kojem nastaje. Dvadeseto stoljeće otvara mogućnosti njihova povezivanja, a granice umjetnosti i znanosti, estetike i antropologije nisu više trajno učvršćene.

Sada se postavlja cijeli niz pitanja o problemima sabiranja i nastajanju zbirki u europskim muzejima. Kritička povijest sabiranja zanima se onim što specifične grupe ili individue odabiru za čuvanje, vrednovanje i razmjenu iz materijalnoga svijeta. Arheološka iskanja, na primjer, vršena za znanstvena

istraživanja ili samo za novčanu dobit, sa komercijalnim, estetskim i znanstvenim vrijednostima, bila su pretpostavljena od zadanoga sustava vrijednosti, po kojemu je sabiranje svakodnevnih predmeta iz drevnih civilizacija mnogo vrijednije nego sabiranje onih suvremenih. No, taj arhaični sustav nije uvijek bio dominantan u kolekcionarstvu Zapada, pa su npr. kurioziteti Novoga svijeta u 16. stoljeću pokazivali zanimanje za kategoriju čudesnoga.

Osim toga, u kulturno-umjetničkom sustavu sabrani predmeti nemaju individualnu moć (fetiša), odnosno kvalitete koje su jednom posjedovali, prije premještanja u moderni sustav. Oltarna slika koja je premještena iz crkve u muzej gubi određene vrijednosti. Iz toga razloga i figurica rata plemena *Zuni*, nije se mogla izložiti u New Yorku (MOMA, 1984-85), jer su se tomu izrazito protivili plemenski autoriteti.

Sakupljanje etnografskih predmeta za muzeje kasnoga 19. stoljeća nije se događalo zbog njihove suštinske vrijednosti, već zbog metonimije ljudi koji su ih načinili. Ti su plemenski ljudi bili opet predmeti istraživanja zbog očitoga doprinosa našem razumijevanju naše povijesne putanje. Tako su i antropolozi, umjetnici i njihova publika zapravo sabirali sami sebe.

SABIRANJE KULTURE

Etnografija je zapravo način sabiranja kulture. Različita iskustva i činjenice selektiranjem se odvajaju od izvornoga okruženja, te im se tu daje nova i trajna vrijednost. Za razliku od Taylorove definicije kulture (iz 1871. godine) po kojoj je ona kompleksna cjelina, pa tako i zaokružena etnografska zbirka, Clifford naglašava da je danas sve jasnija uzaludnost njenoga konačnoga kompletiranja.

Kolekcioniranje je vezano uz fenomen neminovnoga povijesnoga propadanja i gubitka. U vremenu koje je generalno zamišljeno kao linearno i nepovratno, zbirke sadrže ono što zaslužuje da bude sačuvano i zapamćeno. Za antropološke je zbirke tipično da su sabirale ono što izgleda tradicijsko i čije je određenje suprotno modernosti. Očekivanje cjelovitosti, kontinuiteta i esencijalnosti dugo se izgrađivalo unutar zapadnjačke ideje kulture i umjetnosti.⁵

Riječ *art* prvenstveno je značila vještinu, dok se riječ *cultura* oblikovala s tendencijom prirodnoga rasta, pa su i biljke i ljudske osobe mogle biti kultivirane. Od početka 19. stoljeća kultura dobiva značenje oplemenjenoga, esencijalnoga i izvanrednoga, te postaje, kao i umjetnost, generalna kategorija. U 20. stoljeću množina antropoloških definicija kultura

⁵ Clifford navodi slične stavove drugih autora. S. Stewarts (1984) pokazuje kako zbirke stvaraju iluziju odgovarajućega prikazivanja svijeta. Postavljanjem predmeta u određeni kulturni, povijesni ili intersubjektivni kontekst on postaje predstavnik apstraktne cjeline. Vrijeme i organizacija zbirke briše konkretni rad tvorca pojedinoga predmeta. Za Handlera (1985) sakupljanje i čuvanje autentičnoga identiteta vezano je s nacionalnim politikama, restriktivnim zakonima i kodiranjem prošlosti - budućnosti. Ovo sakupljanje, koje obuhvaća akumulaciju vlasništva i ideju o identitetu kao vrsti bogatstva, nije univerzalno, te se vezuje uz razvoj privatnoga vlasništva, kulture i autentičnosti Zapada.

pojavljuje se kao liberalna alternativa rasističkoj klasifikaciji ljudske raznolikosti. Kulture u punom evolucijskom bogatstvu i autentičnosti, koje su prije bile rezervirane za najbolje kreacije moderne Europe, sada su se proširile na cijelu svjetsku populaciju kao jednako vrijedne. Veliki broj egzotičnih, primitivnih i arhaičnih oblika počeo se vrednovati kao umjetnost.

Slični koncepti kulture i umjetnosti dvadesetog stoljeća pokušavali su osuvremeniti i razumjeti nezapadnjačke predmete i običaje. Taj se proces odvijao na dva načina; reklasifikacijom predmeta primitivne umjetnosti i njihovim prihvaćanjem u imaginarni muzej ljudske kreativnosti, te antropološkim konstrukcijama komparativnih i sintetičkih likova ljudi, kroz nepristrano ocrtavanje autentičnih načina života cijeloga svijeta.

Clifford navodi primjer izložbe *Temps perdu, temps retrouve*, održane 1985. godine u *Musee d'Ethnographie Neuchatel*, koja sustavno propituje vremenski škripac u kojem su se našli etnografski muzeji. Oni su davali novu vrijednost stvarima izdvojenim iz života i na taj način počeli su nalikovati grobljima. Predmeti sjećanja tako su sudjelovali u grupnim promjenama identiteta, služeći moćnima i akumulirajući se u blagu, dok su osobna sjećanja sve više bljedila. Iz perspektive budućnosti postavlja se pitanje što spašavati iz sadašnjosti.

Rastom međusobnih veza svjetske populacije i pobijanjem tvrdnji kolonijalizma i eurocentrizma od sredine 20. stoljeća, moderna genealogija kulture i umjetnosti sve se više pojavljuje kao lokalna priča, pa se nezapadnjačke kulture ne mogu jednostavno protegnuti na nezapadnjačke ljude i stvari. Za Clifforda svaki čin sabiranja predstavlja posebnu priču, koja se događa u *kronotopu*.

KRONOTOP ZA SABIRANJE

U doslovnom smislu *kronotop* označava vrijeme i mjesto kao ravnopravne dimenzije. Po Bakhtinu (1937. godine) to je konfiguracija prostornih i vremenskih pokazatelja u fiktivnom okviru, u kojem se odvijaju određene aktivnosti priče.

C. Lévi-Strauss pokazuje da nostalgično sjećanje na New York tijekom II. Svjetskog rata, izrečeno kroz literarne uspomene, može poslužiti kao *kronotop* za moderno sabiranje umjetnosti i kulture. Francuski naslov eseja *New York post-et prefiguratif* upravo sugerira vrijeme i mjesto koji su "u škripcu". Taj je svijet različitih jezika, običaja i kuhinja, pun izbjeglica i suprotnosti, kao jedna ogromna zbrka ljudske kulture i povijesti, zapravo istinski san svakoga antropologa.

New York četrdesetih godina je područje naglih otvaranja prema drugim mjestima i vremenima, što Lévi-Strauss upoređuje sa Alisanim čudesnim ogledalom. Umjetnici, većinom izbjeglice i došljaci, imali su mogućnost kupovine nezapadnjačkih djela na velikom dadaističko - nadrealističkom "buvljaku". Na izložbi *Northwest Coast Indian painting*, koju su postavili M. Ernst, B. Newman i drugi, našle su se i eskimske maske kupljene u skladištu Muzeja Američkih Indijanaca. One su bile prvo deklasificirane kao znanstveni primjerci, a potom ponovo klasificirane kao umjetnost. Tako je nastala kategorija primitivne umjetnosti sa svojim tržištem, poznavateljima i uskim vezama s modernom estetikom.

Lévi-Strauss vidi u New Yorku određeno nizanje starih i novih slojeva, te u zbrci oko sebe sluti skriveni red. On pohađa predavanja R. Jakobsona o zvuku i značenju, u kojima se govori o otkrivanju ementarnih kognitivnih struktura iza mnogih proizvoda ljudske kulture, sličnih jeziku. U oronulom studiju Greenwich Village-a, u susjedstvu poznatih umjetnika, Lévi-Strauss skicira elementarni tekst strukturalne antropologije; Elementarne strukture srodstva.

Ovo avangardno okruženje pretpostavljalo je duboku korespondenciju između primitivne i moderne umjetnosti. Antropolozi, koji su bili u uskoj vezi s nadrealistima, vidjeli su ove arhaične i magične predmete kao svijetle primjere ljudskoga genija. U toj je ideji sadržano viđenje kulture kao paralele kreativnim umjetnostima. Clifford zapaža da su dvadesetostoljetne kategorije umjetnosti i kulture pretpostavljale jedna drugu, iako su bile institucionalno odvojene. Ta veza može se vidjeti u legendarnom nadrealističkom časopisu iz 1942/43. godine, pod nazivom *VVV*, koji je obuhvaćao područja poezije, plastične umjetnosti, antropologije, psihologije i sociologije, a za koji je Lévi-Strauss napisao članak o oslikavanju lica kod Kaduveo Indijanaca, te nekrolog Malinowskom. Njegov se stav uklapao u generalno mišljenje da su plemenski radovi inventivni kao moderni uzori kreativnosti. Nadrealistička umjetnost i strukturalna antropologija zajedno su se zanimale za ljudsku dubinu oblikovanu na izvoru kreativnosti. Nadrealistički subjekt je bio internacionalno i elementarno čovječanstvo antropološkoga djelokruga, a antropološki predmet čovjek, koji se oblikovao pojavom strukturalizma.

Lévi-Straussov *post i prefigurativan* New York anticipira entropičku budućnost i sabire njene različite prošlosti u dekontekstualizirane oblike. Svjetske kulture pojavljuju se u *kronotopu* kao odlomci čovječanstva, degradirani proizvodi ili uzdignuta velika umjetnost, ali uvijek funkcionirajući kao izlazi ili bjegovi od jednodimenzionalne propasti. Istovremeno različiti i unificirajući, New York je *kronotop* u kojem se "čisti" proizvodi ljudske prošlosti spašavaju od moderne estetike samo kao idealizirana i pročišćena umjetnost. U Lévi-Straussovom određenju sadašnjost je površna, nečista, eskapistička i nazadna, više nego raznolika, a kulturna je invencija uključena kao potrošačka roba masovne kulture.

Moderni antropolog sabire i vrednuje trajne umjetničke radove kao prežitke, jadikujući nad prolaznošću ljudskih razlika. Za Lévi-Straussa je npr. časopis *Annual Reports (the Bureau of American Ethnology)* prikazao cjelinu našega znanja o Američkim Indijancima, u posljednjem trenutku, prije definitivnoga istrebljenja ovih kultura. Precizna bilježenja o njima tvorila su autentični etnografski materijal, od kojega su se potom konstruirali strukturalistički metakulturni poredci.

Iako je Lévi-Strauss svjestan da ga naglasak na plemenskoj prošlosti nužno zasljepljuje za sadašnjost, Clifford drži da njegov rad u cjelini ne sadrži tekuću povijest transformacija, gubitaka, invencija i kriza. Stoga *kronotop* New Yorka 1941. pokazuje u najmanju ruku nezgodan položaj starosjedilaca u novoj situaciji. Zbog isključive veze s prošlošću, pojava modernoga Indijanca u Javnoj knjižnici modernoga New Yorku može značiti samo prežitek ili vrstu parodije. No, dok je Lévi-Strauss studirao i sabirao njihovu prošlost, mnoge "izumrlje" urođeničke grupe Amerike bile su u procesu svoga ponovnoga kulturnoga i političkoga konstituiranja. Gledajući u tom kontekstu, Clifford se

pita da li moderan Indijanac u javnoj knjižnici, predstavlja povratak unatrag ili bljesak drugačije budućnosti?

DRUGA ODREĐENJA

Smatrajući da dominantan kontekst umjetnosti i antropologije nije više samodokazan i neosporan, Clifford upućuje na različite *kronotope* za umjetničko i kulturno sabiranje. Postoje drugi konteksti povijesti i budućnosti, kojima nezapadnjački predmeti i kulturni zapisi mogu pripadati. Danas je velika cirkulacija muzejskih kolekcija pod utjecajem urođeničkih zajednica, koje se ponovo vraćaju. Npr. maorske rukotvorine iz Novoga Zelanda koje su 1984. godine putovale po muzejima Amerike, bile su kontrolirane od tradicionalnih Maori autoriteta, pa je njihova dozvola bila neophodna da bi predmeti napustili zemlju

Anne Vitart-Fardoulis, kustosica *Musee d' Homme*, raspravlja o oslikanoj životinjskoj koži Fox Indijanaca, koja je dospjela u Muzej iz Kabineta kurioziteta, gdje se upotrebljavala u estetskoj edukaciji aristokratske djece. Sada je koža etnografski dekodirana kao posebni grafički stil, sa poznavanjem uloge koju je imala u ceremonijama. No, to ne iscrpljuje značenje konteksta. Za autoricu je važan današnji susret Indijanaca, čiji je djed posljednji upotrebljavao predmet, a koji je bio prepun emocija, zapleten u obiteljsku povijest i etničko sjećanje.⁶

Neki aspekti kulture i estetike javljaju se unutar tekuće plemenske povijesti i različitoga vremena od prevladavajućega sustava kojega je Clifford prikazao dijagramom. U kontekstu sadašnjosti, koja postaje budućnost, stara oslikana tunika dobiva novo tradicijsko značenje. Sada se postavlja pitanje "točnoga" mjesta mnogih predmeta u muzejima. *Zuni* koji su sačuvali od posudbe svoga boga rata (za izložbu MOMA), svojim tradicijskim shvaćanjem svetosti i opasnosti ratne figure osporili su dominirajući kulturno-umjetnički sustav, ne priznavajući status estetskoga ili znanstvenoga blaga.

Aktualno pitanje statusa muzeja u povijesno kulturnome teatru uspomena, propituje o čijim se sjećanjima zapravo radi i koja je svrha njihova poticanja. *The Provincial Museum of British Columbia* potiče *Kwakiutl* rezbare da rade po modelima iz njihovih zbirki. Indijancima dosada tretiranim u muzejima kao klijentima, sada se dodaje uloga zaštitnika. Sljedeći je korak njihov vlastiti muzej sa kustosima, antropolozima, te poziv za povratkom u vlastite zbirke.

Clifford navodi i druge primjere kretanja plemenske tradicije, prisutne u Canadi i Sjedinjenim Državama. Unutar nove institucionalne funkcije sada se spajaju javno izlaganje i kulturni centar. Kao što stari predmeti ponovo sudjeluju u plemenskoj sadašnjosti koja prelazi u budućnost, neki se stari tekstovi ponovo obrađuju kao lokalna povijest i plemenska literatura. Predmeti umjetnosti i kulture sada se sabiru sa osjećajem za drugačije određenje.

⁶ Clifford upućuje na M. Fishera koji govori o procesima kulturne reinencije, osobnoga pretraživanja i budućega određenja tradicije u studiji *Ethnicity and Post-Modern Arts of Memory* (1986).

Knjiga Ralpa Coea; *Lost and Found Traditions- Native American Art 1965-1985*, izdana 1986. godine, sadrži fotografije mnoštva recentnih radova koji su rađeni bilo za lokalnu primjenu, bilo za prodaju. Insistirajući na tradiciji koja ide dalje, Coe ne oklijeva naručiti nove tradicijske radove. Tako među totemskim stupovima, pokrivačima i pletenim košarama možemo vidjeti tenisice ili kape za baseball ukrašene perlama. Autentičnost je ovdje nešto što se stvara, a ne samo spašava. Coe-va kolekcija koliko god voli prošlost, zapravo sakuplja budućnost.

TRAGOM CLIFFORDA

Potaknuta Cliffordovim razmišljanjima, istaknuti ću neke točke u razvoju interesa za narodnu umjetnost u Hrvatskoj, te pokušati ukazati na mogućnosti muzejske tj. izložbene prezentacije folklornoga likovnoga izraza.

Folklorni likovni izraz noviji je termin u hrvatskoj etnologiji, koji obuhvaća narodno likovno stvaralaštvo, isprva određeno romantičarskim pojmom narodne umjetnosti. Od druge polovine 19. stoljeća veliki broj privatnih kolekcionara bavi se sakupljanjem predmeta narodnoga rukotvorstva, uglavnom prema vlastitom interesu. Osnivanje Etnografskoga muzeja u Splitu 1910. i u Zagrebu 1919. godine, značila su priznanje estetskih vrijednosti ruralnih artefakata, izraslih na podlozi anonimnoga kolektivnoga stvaralaštva i genija naroda. Interes za narodnu umjetnost sada je bio usmjeren na didaktičnu primjenu narodnih motiva u tzv. umjetnom obrtu. Uz etnografske zbirke i muzeje formiraju se škole i poduzeća, u kojima se mladi naraštaji podučavaju tradicijskim tehnikama tkanja, vezenja, izrade čipki i drvorezbarstva. Od početnoga amaterizma i zanatske pouke razvoj vodi ka kreativnom oblikovanju, udaljujući se sve više od samog narodnoga izvora, kao i prvotnih nakana spašavanja narodnoga blaga. Ovo razdoblje interesa za narodnu likovnu umjetnost, prezentirano npr. na Izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu 1925. godine, obilježava povezanost za primijenjenu umjetnost i težnja za ostvarenjem nacionalnoga dekorativnoga stila.

Dok su se romantičari, putopisci i kolekcionari divili kolektivnome stvaralačkome geniju naroda, likovni djelatnici i industrijalci nastojali su ga oživotvoriti putem primjene tradicijskih tehnika i motiva u suvremenome oblikovanju. Bilo da se radilo o izradi predmeta po narodnim motivima ili o pokušajima teorijskih rasprava o narodnoj likovnoj umjetnosti (Ljubo Babić, Mirko Kus-Nikolajev), ova su nastojanja bila povezana s potrebom definiranja prepoznatljivoga likovnog stila. Karakteristično je da su sva ta pojedinačna i grupna, likovna i kulturna strujanja, kroz različite pristupe narodnoj umjetnosti, zapravo govorila više o svome karakteru, nego o predmetu svoja interesa. Time je očita sličnost sa europocentričnim pogledom na kulturu primitivnih, odnosno sa spašavanjem kulturnoga blaga u ime obogaćivanja vlastitoga fundusa i sabiranja sebe.

Etnolozi i muzejski stručnjaci također polaze od estetskoga kriterija narodne umjetnosti, ali prvenstveno sa svrhom dokumentiranja hrvatske narodne kulture. Milovan Gavazzi je određuje kao likovnu djelatnost anonimnoga seljaka s kolektivnim značenjem (*Hrvatska narodna umjetnost*, 1944). U skladu sa kultunopovijesnom orijentacijom, on je usmjerio dotadašnju estetsku valorizaciju narodne umjetnosti prema etnološkim istraživanjima, u

kojima je presudno poznavanje konteksta. U tom smislu je anticipirao neke probleme muzeološke prezentacije koje se odnose na stvaranje ambijenta i ulogu reprodukcija. No, u osnovi je njegovo shvaćanje narodne umjetnosti vezano uz zadatak spašavanja narodne kulture, odnosno uz istraživanje njene prošlosti i zaštitu od recentnih utjecaja.

Nakon otkrića vrijednosti narodne umjetnosti, tako započinje misija njenoga spašavanja u kojoj se predmeti zatvaraju u umjetni svijet muzejskih vitrina, potpuno gubeći vezu sa suvremenom folklornom produkcijom. Uz sva zapažanja da ne može zamijeniti autentični ambijent u kojem se ostvaruje potpuna funkcija predmeta, muzej ipak postaje tvrđava koja štiti proizvode prošlosti i komparativno ih proučava. Običan "narodni" čovjek, seljak ili pučanin, nije bio konzument ovog muzejskog proizvoda. On je ostao sve do danas anonimn, u bezobličnoj masi i geniju narodne duše, a njegova pojava jednako nezgrapna u muzejskoj zgradi, kao Cliffordov Indijanac u Javnoj knjižnici New Yorka. Tako se u susretu prošlosti i sadašnjosti izgubila autentičnost.

Novija hrvatska etnologija, okrenuta prema kulturnoj i socijalnoj antropologiji, proširila je interes prema sadašnjosti, kao i sam predmet istraživanja. Danas je moguće postaviti pitanje o dometima folklornog likovnog izraza izvan konteksta seoske kulture. Ako se narodna umjetnost promatra kao živi folklorni izraz sa osobinama promjenjivosti i prilagodbe, uočiti ćemo opravdanost Cliffordova zahtijeva za drugačijim pristupima i za otvorenim principima oživotvorenja. Umjesto svjesne estetičke funkcije, vezane uz pojam umjetnosti, naglasak je na njenom folklornom karakteru, odnosno na promatranju unutar konteksta.

Clifford je pokazao da je *kulturno-umjetnički sustav* utvrdio hijerarhiju umjetničkih i neumjetničkih vrijednosti, u kojoj je neelitnoj umjetnosti uvijek pripadalo niže mjesto. U skladu s tim, odvijala se i kanonizacija autohtonog likovnog izraza. Vjera Bonifačić objašnjava aktivnu ulogu Etnografskog muzeja u Zagrebu u procesu kanonizacije autohtonog folklornog tekstila u Hrvatskoj. Ona govori o jačini i slabosti, izvorima i povijesti ove interpretacije, koja je i danas prisutna u stalnoj postavi Muzeja. Zaključuje da je vrijeme da muzej obuhvati u svoju djelatnost i "neautentičan" folklorni tekstil, te da se upusti u šire povijesne i komparativne studije i u prezentaciju dinamike odijevanja u Hrvatskoj.

Takav zaokret u pristupu sabiranju i prezentaciji gotovo neuhvatljivoga folklornoga (likovnoga) izraza, pretpostavlja određenu procesualnost i eksperimentalnost. Gusle, koje su se npr. dosada izlagale u vitrinama kao primjer drvorezbarskoga umijeća ili tradicijsko glazbalo određenoga tipa, možemo susresti u rukama guslara koji na gradskom trgu okuplja publiku i prodaje svoje kazete. Neki tradicijski predmeti umanjene veličine, dijelovi ili replike nošnji koje se nose u svečanim prilikama, primjeri su recentnoga folklornog stvaralaštva, neraskidivo vezanoga za uvjete u kojima nastaju. Bez obzira na dvojbe o estetskim kvalitetama, folklor (ili folklorizam) prepun je emocija, uspomena i želje za ostavljanjem traga. To aktivno sjećanje i sentimentalni odnos prema zavičaju ili segmentu tradicijske kulture, konkretizira dio estetskog poimanja prošlosti u realnost sadašnjice, u kojoj se stvara novi kulturni identitet.

No, koliko je i kako moguće sudjelovanje etnografskoga muzeja u prezentaciji, oživljavanju i poticanju suvremenog kulturnoga identiteta? Etnološke kritike osnovnih pojmova (narod, kultura), kao i teorije koje problematiziraju pojam autentičnosti (druga egzistencija folklor), ostale su osamljene i bez odjeka u muzeološkoj teoriji. Kulturna javnost sklona je shvaćanju etnologije u prošlostoljetnim romantičarskim stereotipima. Stoga je potrebno isticati da se, osim istraživanja predindustrijskih kultura u prošlosti, etnologija bavi i suvremenom svakodnevicom, procesima promjena i cjelokupnim društveno-kulturnim kontekstom, kako u prošlosti, tako i danas (Rihtman-Auguštin, 1988).

Upravo po tome ostvaruju se dodirne točke suvremene etnologije i muzeologije, koje ukazuju na potrebu muzeološkog promišljanja antropoloških teorija. Široko shvaćena etnologija (kulturna antropologija) zanima se za različite strukture pojava i predmeta, te za njihove vrijednosne dimenzije, čime se poklapa sa muzeološkim pristupom. Iako se ne bavi muzealnim karakteristikama predmeta u užem smislu, naročito je zanima odnos kulturnoga elementa prema kontekstu iz kojega je izdvojen. Muzealija je opet kao kulturno dobro dokument u vremenu, poruka u određenom prostoru i informacija u određenom društvu (Marojević, 1993: 107). Kulturni se identitet iskazuje tako kao dio muzealnosti, ali je muzealnost također dio kulturne stvarnosti. Različiti pristupi muzealiji govore ne samo o muzejskom predmetu, već i o karakteru zajednice koja ga interpretira, pa je muzealnost usko povezana sa svjetonazorom i drugim vrednotama određene kulturne sredine.

No, danas je u Hrvatskoj jaz između muzeološke i etnološke teorije i prakse veoma velik. Svjedoci smo "kulture u škripcu", prepune hibridnih spojeva i novotarija pred kojima je postojeća muzeografska praksa sa kanonima autentičnosti, starine i vječnosti, potpuno bespomoćna.⁷

Literatura:

Bonifačić, Vjera: From practice to theory and back again: The role of the Ethnographic museum in Zagreb in the canonization of autochthonous folk textiles in Croatia, *Implementing diversity in museums*. Hull, Quebec: Canadian Museum of Civilization (u tisku)

Clifford, James: *The Predicament of Culture, Twentieth - Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard Univerzity Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1988

Halpin, Majorie M.: Play it again, Sam: reflections on a new museology, *Museum International (UNESCO, Paris)*, No. 194, 1997: 52-57

⁷ Čini se da je praksa potaknuta posebno teškim okolnostima, spontano ukazala na nove mogućnosti. Izložba *Niti opstojnosti* održana 1995. godine u Etnografskom muzeju Split, u vrijeme domovinskoga rata, uspjela je ostvariti suradnju i veze između muzeja-institucije, žena-prognanica iz Vrlike i šire publike. Izloženi su ručni radovi (vez, pletivo, tkanje) žena koje su ih izrađivale u skućenim "hotelskim" sobama, kao nadomjestak onoga čega su bile lišene. Pridružio im se i muškarac koji je izradio repliku muške nošnje. Također je dodao strunu na gudalo iz muzejskoga fundusa, te je neko vrijeme, uz opće zadovoljstvo, svakodnevno svirao i pjevao uz gusle.

Maroević, Ivo: *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije, Zagreb, 1993

Rihtman-Auguštin, Dunja: *Etnologija svakodnevice*, Školska knjiga, Zagreb, 1988

THE PREDICAMENT OF CULTURE

(Summary)

The article reviews the book by James Clifford "The Predicament of Culture", with the emphasis on the introductory chapter as well as on the third one, which deals with ethnographic collections and the phenomenon of collecting. Clifford, from a standpoint of the 20th century, critically reexamines the history of collecting non-Western art and culture, and establishes a special relation between the Tribal and the Modern. In the last part of the article, in accordance with Clifford's thoughts, the author deals with the interest in folk art in Croatia, and with the problems of museum presentation of folkloric art expression. A gap between museological and ethnographical theory and practice has been pointed out.