



PREV



NEXT

AFRIKA – STUDIJE UMETNOSTI I KULTURE

Časopis Muzeja afričke umetnosti
Broj 2, 2013

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK

dr Miroslava Lukić Krstanović, Etnografski institut SANU, Beograd

ZAMENIK GL. I ODG. UREDNIKA

Aleksandra Prodanović Bojović, Muzej afričke umetnosti

UREDNIK VIZUELNOG MATERIJALA

Narcisa Knežević Šijan, Muzej afričke umetnosti

SEKRETAR

Živojin Tomić

UREĐIVAČKI ODBOR

prof. dr Aleksandar Bošković, Filozofski Fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju; Institut društvenih nauka, Beograd (Srbija)

prof. dr Vesna Cakeljčić, Fakultet organizacionih nauka, Univerzitet u Beogradu (Srbija)

prof. dr Romuald-Blaise Fonkoua, Univerzitet Pariz – Sorbona IV, direktor Međunarodnog centra za frankofone studije – CIEF (Francuska)

prof. dr Ljiljana Gavrilović, Filozofski Fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju; Etnografski institut SANU, Beograd (Srbija)

prof. dr Senka Kovač, Filozofski Fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju (Srbija)

dr Ana Sarah Lunaček Brumen, Filozofski fakultet, Univerzitet u Ljubljani, Odeljenje za etnologiju i kulturnu antropologiju (Slovenija)

prof. dr Miloš Milenković, Filozofski Fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju (Srbija)

dr Isak Niehaus, Brunel Univerzitet, Aksbridž, Odeljenje za antropologiju (Velika Britanija)

prof. dr Mwenda Ntarangwi, Kalvin koledž, Direktor programa za studije Afrike i afričke dijasporu, Mičigen (SAD)

prof. dr Peter Skalník, Univerzitet Hradec Kralove (Republika Češka); Univerzitet u Vroclavu (Poljska)

dr Marko Scholze, Gete Univerzitet u Frankfurtu, Institut za etnologiju (Nemačka)

PRESEDNIK IZDAVAČKOG SAVETA

prof. dr Jelena Đorđević, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu (Srbija)

IZDAVAČKI SAVET

prof. dr Simona Čupić, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za istoriju umetnosti (Srbija)

dr Jelena Erdeljan, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za istoriju umetnosti (Srbija)

prof. dr Aleksandar Palavestra, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za arheologiju (Srbija)

Primljeno za objavljivanje na sednici Uređivačkog odbora časopisa *Afrika*, 12. septembra 2013.

IZDAVAČ

Muzej afričke umetnosti – Zbirka Vede i dr Zdravka Pečara

ZA IZDAVAČA

Narcisa Knežević Šijan, direktor

LEKTURA I KOREKTURA

Srpski: Miroslava Ružić Zečević

Engleski: Aleksandra Prodanović Bojović

Francuski: Vesna Cakeljčić

STRUČNA REDAKTURA

Aleksandra Prodanović Bojović

PREVOD NA ENGLESKI

Ivan Epštajn, Aleksandar Bošković, Dragan Bošković, Sonja Žakula, Aleksandra Prodanović Bojović

PREVOD NA FRANCUSKI

Olivier Weber, Mohammed Kharmouch, Pelagija Maričić

DIZAJN

Ivana Bunuševac

ŠTAMPA

P3 advertising, Beograd

TIRAŽ

300 primeraka

Časopis izlazi dvogodišnje.

Štampanje ovog broja časopisa finansirali su: Sekretarijat za kulturu Skupštine Grada Beograda i Konzulat Gabona u Beogradu.

Finansijsku podršku objavljivanju časopisa pružili su Ministarstvo kulture Republike Srbije i Francuski institut u Beogradu.

Takođe se zahvaljujemo ambasadi Kraljevine Maroka u Beogradu na podršci.

Adresa redakcije:

Muzej afričke umetnosti

Andre Nikolića 14, 11 000 Beograd

011/2651-654 (tel)

011/2651-269 (faks)

afrika.journal@gmail.com

www.museumofafricanart.org

Naslovna strana

Fotografije: snimio Albe Urbanovski u Etiopiji, 1960-tih godina

Digitalno snimanje fotografija: Mirjana Momić

Likovno rešenje: Slobodan Šijan

Obrada i dizajn: Vlada Popović i Ivana Bunuševac



ISSN: 2334-9832 (e-journal)
UDC: 069(06)

AFRIKA – STUDIES IN ART AND CULTURE

Journal of the Museum of African Art
No. 2, 2013

EDITOR-IN-CHIEF

Miroslava Lukić Krstanović (PhD), Institute of Ethnography SASA, Belgrade

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Aleksandra Prodanović Bojović, Museum of African Art, Belgrade

EDITOR (VISUAL MATERIAL)

Narcisa Knežević Šijan, Museum of African Art, Belgrade

SECRETARY

Živojin Tomić

EDITORIAL BOARD

Aleksandar Bošković (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Ethnology and Anthropology; Institute of Social Sciences, Belgrade (Serbia)

Vesna Cakeljčić (PhD), professor, Faculty of Organizational Sciences, Belgrade University (Serbia)

Romuald-Blaise Fonkoua (PhD), professor, University Paris – Sorbonne IV, director of the International Center for Francophone Studies – CIEF (France)

Ljiljana Gavrilović (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Ethnology and Anthropology; Institute of Ethnography, SASA, Belgrade (Serbia)

Senka Kovač (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Ethnology and Anthropology (Serbia)

Ana Sarah Lunaček Brumen (PhD), Faculty of Philosophy, Ljubljana University, Department of Ethnology and Cultural Anthropology (Slovenia)

Miloš Milenković (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Ethnology and Anthropology (Serbia)

Isak Niehaus (PhD), Brunel University, Uxbridge, Department of Anthropology (United Kingdom)

Mwenda Ntarangwi (PhD), professor, Calvin College, Director of the African and African Diaspora Studies Program, Michigan (USA)

Peter Skalník (PhD), professor, University of Hradec Králové (Czech Republic), University of Wrocław (Poland)

Marko Scholze (PhD), Goethe University in Frankfurt, Institute for Ethnology (Germany)

CHAIR OF THE ADVISORY BOARD

Jelena Đorđević (PhD), professor, Faculty of Political Sciences, Belgrade University (Serbia)

ADVISORY BOARD

Simona Čupić (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Art History (Serbia)

Jelena Erdeljan (PhD), Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Art History (Serbia)

Aleksandar Palavestra (PhD), professor, Faculty of Philosophy, Belgrade University, Department of Archaeology (Serbia)

Accepted for publication at the session of the Editorial Board, on 12 September, 2013.

PUBLISHED BY

Museum of African Art – The Veda and dr Zdravko Pečar collection

FOR THE PUBLISHER

Narcisa Knežević Šijan, director

EDITING AND PROOFREADING

Serbian: Miroslava Ružić Zečević

English: Aleksandra Prodanović Bojović

French: Vesna Cakeljčić

EXPERT REVIEW

Aleksandra Prodanović Bojović

TRANSLATION:

English: Ivan Epštajn, Aleksandar Bošković, Dragan Bošković, Sonja Žakula, Aleksandra Prodanović Bojović

French: Olivier Weber, Mohammed Kharmouch, Pelagija Maričić

DESIGN

Ivana Bunuševac

PRINTING

P3 advertising

PRINT RUN

300 copies

The journal is published biannually.

The printing of this issue of the journal was financed by the Secretariat for Culture of the City of Belgrade and by the Consulate of Gabon in Belgrade.

Financial support for publishing also provided by the Ministry of Culture of the Republic of Serbia and the Institut Français in Belgrade.

We would also like to thank the Embassy of the Kingdom of Morocco in Belgrade for their support.

Editorial office:

Museum of African Art

Andre Nikolića 14, 11 000 Belgrade, Serbia

+381-11-2651-654 (tel)

+381-11-2651-269 (faks)

afrika.journal@gmail.com

www.museumofafricanart.org

Front cover page

Photographs: taken by Albe Urbanovski in Ethiopia, in the 1960s

Photos digitized by: Mirjana Momić

Visual concept: Slobodan Šijan

Preparation and design: Vlada Popović i Ivana Bunuševac



SADRŽAJ

Predgovor

- 7-8 Narcisa Knežević Šijan
Priča sa naslovne strane
- 9-11 Miroslava Lukić Krstanović
O Časopisu

Naučni članci

- 12-31 Vesna Cakeljčić
Kraljica od Sabe, od Solomona do Sengora
- 32-49 Vera Vasiljević
Nosiljke na putevima u starom Egiptu
- 50-65 Petar Skalnić
Politička kultura u Nanunu, severna Gana
- 66-83 Aleksandar Bošković
Predstavljanje tela u Južnoj Africi
- 84-103 Miroslava Lukić Krstanović
Muzej izvan zidova – Festivalizacija Muzeja
afričke umetnosti u Beogradu

Prikazi

Izložbe

- 105 Nataša Njegovanović Ristić
Nakit Etiopije
- 109 Nataša Njegovanović Ristić
Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan
- 114 Aleksandra Prodanović Bojović
Prikazivanje umetničkog nasleđa Etiopije u MAU
(2003-2013)
- 119 Marija Ličina
Frizerske i berberske table Afrike

CONTENTS

Introduction

- 7-8 Narcisa Knežević Šijan
Front Page Story
- 9-11 Miroslava Lukić Krstanović
About the Journal

Scientific articles

- 12-31 Vesna Cakeljčić
La Reine de Saba, de Salomon à Senghor
- 32-49 Vera Vasiljević
Carrying Chairs on the Roads of Ancient Egypt
- 50-65 Petar Skalnić
Political Culture in Nanun, Northern Ghana
- 66-83 Aleksandar Bošković
Representing the Body in South Africa
- 84-103 Miroslava Lukić Krstanović
A Museum Without Walls – the Festivalization
of the Museum of African Art in Belgrade

Reviews

Exhibitions

- 105 Nataša Njegovanović Ristić
Jewellery of Ethiopia
- 109 Nataša Njegovanović Ristić
Akan Gold Weights
- 114 Aleksandra Prodanović Bojović
Showing Ethiopia's Art Heritage at the MAA
(2003-2013)
- 119 Marija Ličina
Hairdresser and Barbershop Signs in Africa

- 126 Vesna Cakeljić
Čarolija Dogona u pariskom
Muzeju kej Branli
- 130 Vesna Cakeljić
Eme Sezer, Vifredo Lam, Pikaso: susreti bratskih
umetnika
- 133 Aleksandra Prodanović Bojović
Maroko – zemlja zalazećeg sunca

Knjige

- 135 Arijana Luburić Cvijanović
Postkolonijalne studije : novo lice svetske
književnosti

Film

- 139 Aleksandar Maričić
7 x 7 – Eksperimentalni video-kolaž (2013)
- 141 Srđan Tunić
Vilijam Kentridž na 51. Oktobarskom salonu

Iz MAU

- 147 Trideset pet godina od osnivanja MAU
- 148 AFRAM
- 151 Zoran Naskovski: „AAA” (The Sound I Saw)
2011 – 2013.
- 152 Transarapska avantura
- 154 Nagrada ICOM za izložbu
Mankala, misaona igra
- 156 Akademski radovi na temu Muzeja afričke umet-
nosti i njegovih zbirki (2012/2013)
- 160 Beleška o autorima
- 163 Uputstvo prilagačima radova
- 166 Recenzentski tim

- 126 Vesna Cakeljić
La magie « Dogon » au
musée du quai Branly à Paris
- 130 Vesna Cakeljić
Aimé Césaire, Wifredo Lam, Picasso: une
rencontre d’artistes frères
- 133 Aleksandra Prodanović Bojović
Maroc - pays du soleil couchant

Books

- 135 Arijana Luburić Cvijanović
Etudes postcoloniales : le nouveau visage de la
littérature mondiale

Film

- 139 Aleksandar Maričić
7x7 – Collage vidéo expérimentale (2013)
- 141 Srđan Tunić
William Kentridge at the 51st October Salon

Out of MAA

- 147 The Thirty-fifth Anniversary of the MAA
- 148 AFRAM
- 151 Zoran Naskovski: „AAA” (The Sound I Saw)
2011 – 2013
- 152 Trans-Arabian Adventure
- 154 ICOM Award for the
Mancala, Game of Thought Exhibition
- 156 Academic Papers on the Subject of the Museum
of African Art in Belgrade and its Collections
(2012/2013)
- 160 Note About the Authors
- 163 Notes for Contributors
- 166 Reviewers

Priča sa naslovne strane

Fotografije Albe Urbanovskog

Albe Urbanovski, Vojvođanin i poslovni čovek, posvetio je 25 godina svog života fotografiji. Šezdesetih godina prošlog veka putovao je po Etiopiji snimajući pejzaže, seosku arhitekturu, gradske prizore, ali i ljude i njihove običaje. Portreti na kojima je zabeležio lica Etiopljana (600 snimaka) kao da sugerišu njihovo oslobođenje u novom vremenu. Novostečena sloboda (tokom šeste decenije 20. veka) kao da se očituje u miru i kontemplativnosti fotografisanih likova. U umirujućem kontrastu, često šturog i oskudnog pejzaža sa skromnom, ali i nepretenciozno lepom, funkcionalnom odećom, postoji doživljaj harmonije koji se samo potcrtava mnoštvom prikazanih detalja etničkog identiteta pojedinih naroda i njima svojstvenih ukrasa. Beležeći amalgam kultura kroz koji se kretao, Albe Urbanovski je stvorio geografski i ljudski kaleidoskop, fotografsku studiju tradicionalnih naroda Etiopije, koji su naseljavali ogromna prostranstva, visoravni, pustinje, ravnice i šume. Ove fotografije iz Etiopije predstavljaju nezamenljiv istorijski zapis jednog proteklog vremena, a svojim estetskim i umetničkim kvalitetima čine trajan doprinos fotografskoj kolekciji Muzeja afričke umetnosti (MAU) u Beogradu.

Iz nešto kasnijeg perioda potiču fotografije porodice Pečar, koje je MAU dobio sedamdesetih godina 20 veka. Osnivač Muzeja afričke umetnosti dr Zdravko Pečar, dugogodišnji ambasador Jugoslavije u afričkim zemljama, bavio se, između ostalog, fotografijom. Muzej je, prilikom osnivanja, uz zbirku etnografsko-umetničkih predmeta porodice Pečar dobio i zbirku dokumentarnih fotografija. Ona se sastojala od negativa i kontakt kopija, koji su već tada bili prebogat izvor za izučavanje, tumačenje i poređenje afričkih kultura. Dr Pečar uspeo je da u domenu fotografije-dokumenta slavi svakodnevni život, neumorno putujući tokom 20 godina, širom kontinenta. Sela, lov i insignije lova, igre, rituali, ceremonije, procesije svih vrsta i namena često su bile prizori koje je beležio svojim foto-aparatom. Poseban značaj u toj kolekciji ima serija snimaka Pigmeja. Žanr njegovih fotografija kretao se od konvencionalno diplomatskih, protokolarnih, foto-žurnalističkih, esejističkih, pa do antropoloških.

Druga geografska područja Afrike, predele južno od Sahare, duž atlantske obale, sve do oblasti Velikih jezera,

Front Page Story

The Photographs of Albe Urbanovski

Albe Urbanovski, a man from Vojvodina and businessman, dedicated 25 years of his life to photography. During the 1960s he travelled across Ethiopia taking photographs of landscapes, village architecture urban scenery, as well as people and their customs. The portraits with which he captured the faces of Ethiopians (600 photos) seem to suggest their liberation in a new age. Their newfound freedom (during the 1960s) may be found in the tranquillity and contemplative nature of the photographed characters. In the calming contrast of the often sparse and bare landscape and the modest, nevertheless unpretentiously beautiful, functional garments, there is a sense of harmony which is only underlined by the numerous details representing the ethnic identities of particular peoples and by their unique ways of ornamentation. By documenting the amalgamation of cultures through which he traversed, Albe Urbanovski created a geographical and human kaleidoscope, a photographic study of the traditional peoples of Ethiopia that inhabited vast expanses, plateaus, deserts, plains and forests. These photographs from Ethiopia are an irreplaceable historical record of a time passed that –with their aesthetic and artistic qualities– make a lasting contribution to the photographic collection of the Museum of African Art (MAA) in Belgrade.

The Pečar family photos, which the MAA received in the 1970s, date from a somewhat later time. The founder of the Museum of African Art dr Zdravko Pečar, long-standing Yugoslav ambassador in African countries, engaged, among other things, in photography. When the Museum was established, a collection of documentary photographs was received from the Pečar family alongside the collection of ethnographic and art objects. It consisted of negatives and contact prints, which were already at that point an immensely rich source of data for the research, interpretation and comparison of African cultures. Within the field of documentary photography Zdravko Pečar was able to celebrate everyday life, relentlessly travelling across the continent over the course of 20 years. Villages, hunting and hunting insignia, dances, rituals, ceremonies, processions of all kinds and for different purposes, were often the scenes which he captured with his camera. A series of photographs of Pygmies is a particularly important part of the collection. The gen-

snimali su takođe putnici iz naših krajeva, pre svega diplomate i novinari, od kojih su mnogi svoju foto-dokumentaciju nesebično ustupili našem muzeju. Danas su mnogi tako dokumentovani drevni običaji afričkih naroda nestali. U sukobu starog i novog i nužne modernizacije koju je Afrika doživela, kao i svi drugi „udaljeni svetovi” današnjice fotografija je postala neka vrsta zapisane etnografije, a foto-aparat je postao istraživački alat. Jer, uporedo sa Pečarovom foto-arhivom i kolekcijom Urbanovski, koja je nedavno ušla u sastav muzejske fotografske zbirke (2011), Muzej u svojoj zbirci poseduje i brojne fotografije snimatelja Filmskih novosti, koje su beležili na svojim zadacima, ranih šezdesetih godina 20. veka, dok su boravili na privremenom radu, kao tehnička pomoć, u tek osnovanim televizijskim i filmskim kućama Afrike. Na velikom prostranstvu Zapadne Afrike beogradski snimatelji su fotografisali autentičnu afričku umetnost „uživo”, koja je već danas u mnogim delovima kontinenta sasvim nestala, a opstala je još jedino na njihovim fotografijama. Sarađujući sa „svedocima vremena”, autorima iz ranih šezdesetih, kao što je i snimatelj Stevan Labudović, naš savremenik, MAU će vremenom značajno dopuniti svoje foto-arhive i zbirkom njegovih fotografija iz Alžira.

Živimo u ubrzanoj digitalnoj dekadi i možemo samo da pretpostavimo kako će se projekat fotografske kolekcije MAU razvijati u budućnosti. Namera nam je da na osnovu fotografskog arhiva stvorimo istraživački i referentni centar, posvećen sakupljanju, zaštiti i širenju vizuelnih materijala, centar koji ohrabruje i podržava izučavanje afričke umetnosti, kulture i istorije. U tu svrhu će kustosi Muzeja nastaviti intenzivnu saradnju sa fotografima, filmskim stvaraocima, kolekcionarima, novinarima, antropolozima i drugim poznavacima Afrike, potencijalnim darodavcima Muzeja, radeći na prikupljanju i očuvanju ovih vizuelnih zapisa.

Narcisa Knežević Šijan

re of his photographs ranged from conventionally diplomatic, protocol photography, photo-journalistic and photo-essayist photographs, to anthropological ones.

Other geographical regions of Africa, areas south of the Sahara, along the Atlantic coast, all the way to the African Great Lakes region, were also photographed by travellers from our parts, primarily diplomats and journalists, many of whom generously donated their photo documentations to the Museum. Today, many of the ancient practices of African peoples documented in such a way have disappeared. In the contestation of the old and new, along with the indispensable modernization that Africa as much as all of the other “distant worlds” of today has undergone, photography has become a type of documented ethnography and the camera – a research instrument. Alongside the Pečar photo archive and the photo collection of Urbanovski, which only just recently became part of the Museum’s photographic collection (2011), the Museum owns within its collections numerous photographs taken by the “Filmske novosti” (*Film News*) cameramen, which they documented on their filming assignments in the early 1960s, during their temporary work as technical support in the newly established television and film production companies in Africa. Across the vast expanses of West Africa, cameramen from Belgrade took “live” photographs of authentic African Art that had almost completely disappeared in many parts of the continent, and survived solely on their photographs. By collaborating with the “witnesses of a time”, photographers such as Stevan Labudović, our contemporary, the MAA will in time expand its photo archives, in a significant way, with his collection of photographs from Algeria.

We live in an accelerated digital decade and we may merely assume how the photographic collection project of the MAA will develop in the future. It is our intention to create a research and reference centre –based on our photographic archive– that is dedicated to the collecting, preservation and dissemination of visual materials, a centre which encourages and supports the research of African art, culture and history. With such a purpose in mind, the curators of the Museum will continue their intensive collaboration with photographers, filmmakers, collectors, journalists, anthropologists and other African experts, potential benefactors of the Museum, working to collect and safeguard these visual records.

Narcisa Knežević Šijan

O Časopisu

Časopis *Afrika – studije umetnosti i kulture* već na samom početku pojavljivanja skrenuo je pažnju javnosti. Reč je o dvojezičnoj originalnoj, jedinstvenoj i zanimljivoj publikaciji interdisciplinarnog i internacionalnog karaktera. Časopis obuhvata predmet umetnosti i kulture iz, do sada, malo znanih oblasti afrikanologije, afrikanistike i afričkih studija. Ideju o pokretanju časopisa i koncept pokrenuli su i osmislili stručnjaci – antropolozi, arheolozi, afrikanisti, istoričari umetnosti, dugogodišnji saradnici i prijatelji Muzeja afričke umetnosti u Beogradu, poznatog po izuzetnoj inventivnosti i istraživačkoj nadarenosti. Sa takvom plejadom ljudi, vrsnim poznavacima afričkih kultura i društava, Časopis je po formi, sadržaju i kvalitetu tekstova započeo svoju intelektualnu, obrazovnu i saznavnu putanju. I vredelo je truda, nadasve entuzijazma, da se bez mnogo pompe i sa skromnim finansijama objavi prvi broj. Sve što se dalje dešavalo bilo je izvan očekivanja. Sa lakoćom i brzinom plasmana *Afrika – studije umetnosti i kulture* našla se na policama inostranih biblioteka, značajnih muzeja, fakulteta, obradovalo poklonike afričkih kultura, prijatno iznenadilo stručnjake, postalo deo elektronske orbite i referentnih pokazatelja. Bilo je jasno da Časopis postaje ozbiljan akter na sceni transmisije i edukacije kada su u pitanju afričke kulture povezane sa svim delovima sveta i unutar svojih svetova. U tom smislu, veliki podsticaj i podrška stigli su od značajnih pojedinaca i institucija. Mreža saradnika se proširuje, te rad na publikaciji poprima šire okvire komunikacije, postajući tako ozbiljan i disperzivan program razmene i saradnje. Za uređivački tim velika čast i pomoć stiže od eminentnih imena. Yves Le Fur (Yves Le Fur), direktor odeljenja za nasleđe i zbirke u Muzeju kej Branli, sarađuje u Časopisu od početka (objavljen tekst/transkript njegovog predavanja u Beogradu) i angažuje se u nabavljanju fotografija za ovaj broj. Zahvaljujući prof. Vesni Cakeljić, saradnja je uspostavljena sa eminentnim afrikanistom Romo-Blez Fonkua (*Romuald-Blaise Fonkoua*), univerzitetskim profesorom i direktorom Međunarodnog centra za frankofone studije (*CIEF – Centre interna-*

About the Journal

The *Afrika – Studies in Art and Culture* Journal has, since its inception, attracted the public's attention. It is a bilingual, original, unique and interesting publication that possesses an interdisciplinary and international character. The Journal features the generally neglected subjects of art and cultural studies in the fields of Africanology and African studies. The idea to create this journal was conceived and developed by experts in the fields of anthropology, archaeology, art history, and by long-term contributors and friends of the Museum of African Art in Belgrade, which is well known for its exceptional inventiveness and its creative drive in conducting research. With these outstanding people, who are extraordinarily acquainted with the cultures and societies of Africa, and with the form, content and quality of texts it publishes, the Journal began its intellectual, educational and cognitive journey. And it was worth the while and the enthusiasm for the first issue to be published without much fanfare and with modest financial means. All that happened next went beyond expectations. Easily and very rapidly, the *Afrika – Studies in Art and Culture* journal appeared on the shelves of many international libraries, significant museums and colleges. The Journal has, thus, enthused those who respect African cultures, pleasantly surprised the experts, has become part of the electronic orbit and references. It was clear that the Journal was becoming a serious player on the scene of transmission and education about African cultures that are linked with all parts of the globe and within the worlds of their own. In that sense, great incentive and support was received from significant individuals and institutions. The network of correspondents grew, giving the working process on the publication a wider frame for communication, thus becoming a serious and dispersive programme of exchange and cooperation. The editorial team was greatly honoured to be aided by certain eminent names. Yves Le Fur, Director of the heritage and collections department of the Quai Branly Museum has been collaborating with the Journal since the beginning (the Journal published the transcript of the lecture he

tional d'études francophones) na Sorboni, koji postaje član uređivačkog odbora. Prof. Bošković, zahvaljujući svojim akademskim kontaktima i nastupima na međunarodnoj naučnoj sceni, omogućio je saradnju sa značajnim antropologom prof. Peter Skalnikom (čiji je rad objavljen u ovom broju) i sada članom uređivačkog odbora, kao i sa dr Mvendom Ntarangwi (Mwenda Ntarangwi), profesorom na Calvin koledžu, u Grand Rapidsu (država Mičigen, SAD). Sarah Lunaček, sa ljubljanskog univerziteta i saradnica Časopisa, takođe aktivno saraduje na programu Časopisa, a Marko Šolce (Marko Scholze), sa Gete univerziteta (Frankfurt), član je uređivačkog tima od početka. Posebnu podršku Časopisu dao je Njegovo carsko visočanstvo Etiopije Princ Asfa-Wosen Aserate (Asfa-Wossen Asserate), iz etiopske carske porodice, koji je 2012. godine posetio Muzej afričke umetnosti. Afrička grupa u Beogradu, koju čine ambasadori afričkih država u Beogradu, takođe podržava ovaj projekat, a ovog puta aktivan doprinos dale su ambasada Maroka i konzulat Gabona.

Konceptualni okvir i lajtmotiv časopisa *Afrika – studije umetnosti i kulture* sadržani su u izrazu *afrički svetovi*, kao stvarnih i imaginarnih područja kontrasta, protivurečnosti, sličnosti, senzibiliteta i politika. Namera svih aktera koji su dali značajan doprinos u kreiranju Časopisa jeste da se posle svake pročitane stranice ili pogledane slike kod čitaoca podstaknu upitanost, radoznalost, zamišljenost i spoznaja. U ovom broju časopisa predstavljena su četiri originalna naučna rada vrsnih profesora i stručnjaka iz oblasti afrikanistike i afričkih studija. Vesna Cakeljić približava nam Sengorovo delo *Elegija kraljice od Sabe*, kontekstualno povezujući poeziju i Afriku. Vera Vasiljević analizira ikonografske elemente iz drevnog Egipta kao prikaze putovanja u nosiljkama. Da antropološka istraživanja podstiču i nove pristupe, upućuje rad Petra Skalnika o poglavarstvu u Gani, kontekstualizujući fenomen u ritualnim sankcijama i simboličkim mrežama kontrole i pretnje. Aleksandar Bošković tumači konstrukcije slika tela i predstava o afričkim ženama. Festivalizacija muzeja na primeru festivalskih događaja Muzeja afričke umetnosti u Beogradu (Miroslava Lukić Krstanović) prikazuje kulturne scene i recepcijski promet ovde i sad. U ovom broju Časopisa nastavlja se sa rubrikom koja se odnosi na

presented in Belgrade). He was actively engaged in obtaining photographs for this issue. Thanks to professor Vesna Cakeljić we established cooperation with the eminent Africanist Romuald-Blaise Fonkoua, university professor and the director of the International Centre of Francophone Studies, (*CIEF – Centre international d'études francophones*) at the Sorbonne, who became a member of the Editorial Board. Thanks to his academic contacts and lectures on the international scientific scene, professor Bošković enabled the cooperation with Peter Skalník, (whose article is published in this issue), eminent anthropologist and professor, now also member of the Board of Editors, as well as with Dr Mwenda Ntarangwi who teaches at the Calvin College in Grand Rapids, Michigan. Sarah Lunaček from the University of Ljubljana is also the Journal's correspondent and she actively cooperates with the Journal's programme, while Marko Scholze from the Goethe University in Frankfurt has been a member of the Editorial Board since the beginning. The journal has received special support from His Imperial Highness Asfa-Wossen Asserate, member of the Imperial House of Ethiopia who visited the Museum of African Art in 2012. The African Group in Belgrade, constituted by the ambassadors of African countries in Belgrade also supports this project, and the Embassy of Morocco and the Consulate of Gabon actively contributed to this issue.

The conceptual framework and the leitmotif of the Journal *Afrika – Studies in Art and Culture* can be summarized with the expression *African worlds*, as real and imagined areas of contrast, contradictions, similarities, sensibilities and politics. The intention of all those who significantly contributed to the making of the Journal was to encourage the reader – after every page they read or photograph they see – to raise questions, be curious, contemplative and to finally understand the matter. In this issue, four original scientific articles, written by exceptional professors and experts in the fields of Africanist anthropology and African studies are presented. Vesna Cakeljić introduces us to Senghor's *Elegy of the Queen of Sheba*, contextually intertwining poetry and Africa. Vera Vasiljević analyses iconographic elements from ancient Egypt through the imagery of journeys in carrying chairs. As an illustration of the fact that anthropological re-

prikaze monografija i radova iz oblasti afričkih studija u zemlji. Kako je Muzej afričke umetnosti ujedno i sedište raznovrsnih poduhvata, kao što su izložbe, instalacije, predavanja, radionice i drugi događaji, poseban deo publikacije posvećen je njegovoj bogatoj produkciji.

Izdavanje ovog broja *Afrika – studije umetnosti i kulture* finansirali su Sekretarijat za kulturu Skupštine grada Beograda, Ministarstvo za kulturu Republike Srbije, Francuski institut i Konzulat Gabona.

Muzej bez zidova i Časopis otvorenih vrata, tako neraskidivo i podsticajno povezani, postaju mreža i centar okupljanja i delovanja, čime se još više proširuju horizonti saznanja o afričkim umetnostima i kulturama. A sada neka Časopis dalje govori i povezuje ljude i prostore.

Miroslava Lukić Krstanović, gl. i odg. urednik
U Beogradu, 2013. godine

search encourages new approaches, Petar Skalník has written about chieftaincy in Ghana, contextualising the phenomenon in the frame of ritual sanctions and symbolic networks of control and threat. Aleksandar Bošković interprets the construction of body images and representations of African women. The article on the festivalization of museums, based on the example of the Museum of African Art's festival happenings (by Miroslava Lukić Krstanović) shows cultural scenes and their receptions here and now. In this issue the Journal continues with its columns that review monographs and work in the field of African studies in the country. Since the Museum of African Art also serves as headquarters for various enterprises, such as exhibitions, installations, lectures, workshops and other events, a special part of this publication is dedicated to its rich production.

The publishing of this issue of *Afrika – Studies in Art and Culture* journal was financed by the City of Belgrade's Secretariat for Culture, the Ministry of Culture of the Republic of Serbia, the French Institute and the Consulate of Gabon.

The Museum without walls and Journal of open doors, so inextricably stimulating, are becoming a network and a centre gathering and action, thus widening the horizons of cognition of African art and culture. Finally, let the Journal speak further and connect people and spaces.

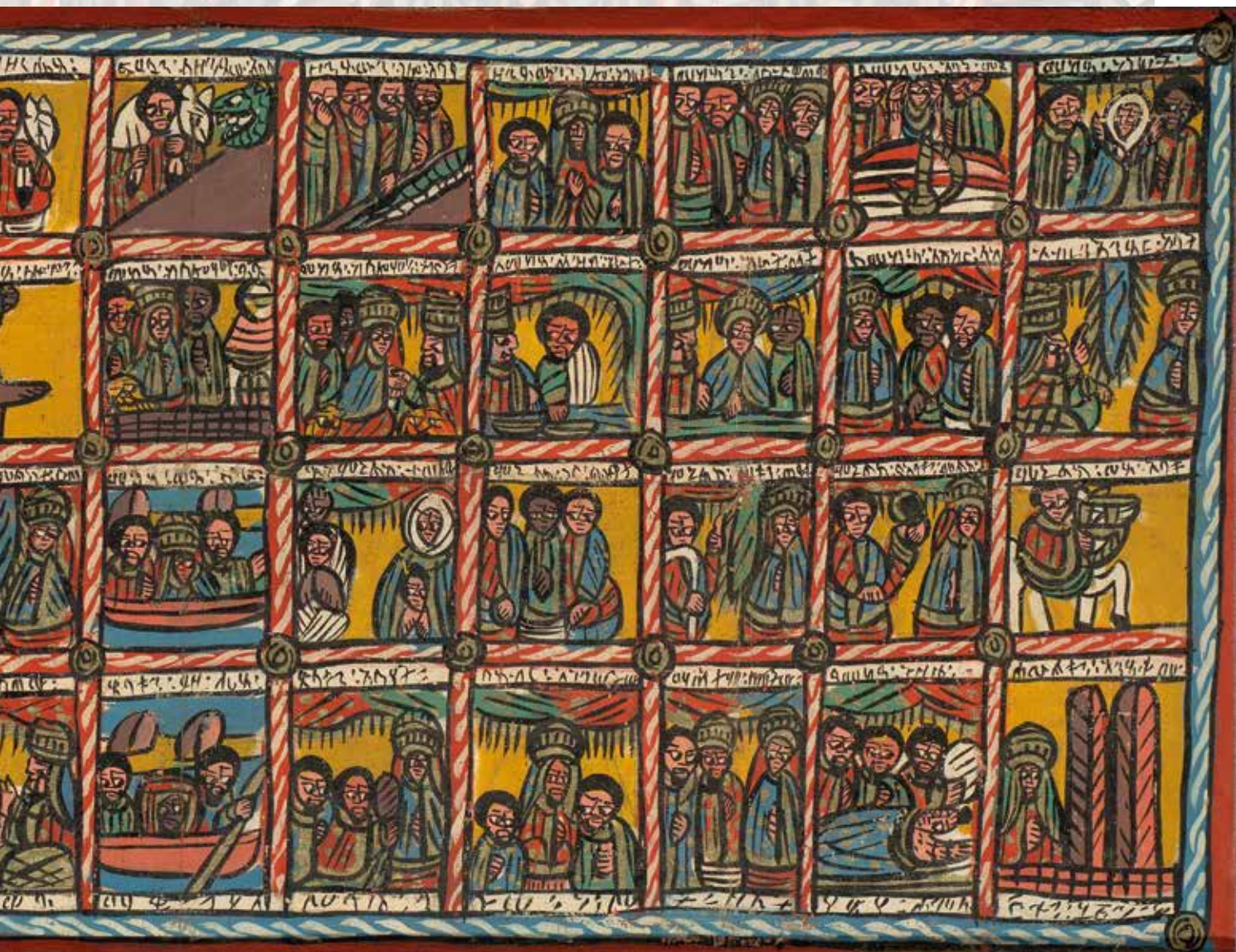
Miroslava Lukić Krstanović, editor-in-chief
In Belgrade, 2013

KRALJICA OD SABA OD SOLOMONA DO SENGORA



De l'ode « A l'appel de la race de Saba » (1936) à l'ode « Elégie pour la Reine de Saba » (1976), la reine légendaire, dont l'histoire est narrée par tous les livres saints des grandes religions, apparaît comme une obsession dans la pensée et l'imaginaire de Léopold Sédar Senghor. Dialoguant avec son confrère poète des temps anciens, le Roi Salomon dans le *Cantique des cantiques*, Senghor construit un personnage archétypal multidimensionnel de la femme noire, la grande ancêtre, l'arrière grand-mère de l'humanité, le symbole de la grandeur de l'Afrique, et de sa race noire à laquelle le poète veut rendre sa dignité. La mère et l'amante, la poésie et l'Afrique elle-même, elle est le fondement de l'identité noire africaine et, en tant qu'Ethiopienne, le symbole du métissage racial et culturel sur la route de la future « civilisation de l'Universel »..

Od ode „Na poziv rase od Sabe“ (1936) do ode „Elegija za kraljicu od Sabe“ (1976) legendarna kraljica, o kojoj pripovedaju svete knjige svih velikih religija, neprestano opseđa misao i maštu Leopolda Sengora. Polemišući sa drevnim pesničkim sabratom, kraljom Solomonom iz *Pesme nad pesmama*, Sengor gradi višedimenzionalni lik arhetipske crne žene, koja je velika pretkinja, pramajka čovečanstva, simbol veličine Afrike i njene crne rase kojoj pesnik želi da vrati dostojanstvo. Majka i ljubavnica, poezija i Afrika, ona je temelj crnoafričkog identiteta, a kao Etiopljanka, simbol rasnog i kulturnog mešanja na putu ka budućoj „civilizaciji Univerzalnog“.



LA REINE DE SABA DE SALOMON À SENGHOR

Vesna Cakeljčić

Fakultet organizacionih nauka
Univerzitet u Beogradu

cakeljic.vesna@fon.bg.ac.rs

Vesna Cakeljčić

Faculté des Sciences de l'Organisation
Université de Belgrade

cakeljic.vesna@fon.bg.ac.rs

KRALJICA OD SABE, od Solomona do Sengora

LA REINE DE SABA, de Salomon à Senghor

Apstrakt:

Od ode „Na poziv rase od Sabe” (1936) do ode „Elegija za kraljicu od Sabe” (1976) legendarna kraljica, o kojoj pripovedaju svete knjige svih velikih religija, neprestano opseđa misao i maštu Leopolda Sedara Sengora. Polemišući sa drevnim pesničkim sabratom, kraljom Solomonom iz „Pesme nad pesmama”, Sengor gradi višedimenzionalni lik arhetipske crne žene, koja je velika pretkinja, pramajka čovečanstva, simbol veličine Afrike i njene crne rase kojoj pesnik želi da vrati dostojanstvo. Majka i ljubavnica, poezija i Afrika, ona je temelj crnoafričkog identiteta, a kao Etiopljanka, simbol rasnog i kulturnog mešanja na putu ka budućoj „civilizaciji Univerzalnog”.

Ključne reči:

Kraljica od Sabe, Sengor, Etiopija, Afrika, poezija, elegije

Résumé:

De l'ode « A l'appel de la race de Saba » (1936) à l'ode « Elégie pour la Reine de Saba » (1976), la reine légendaire, dont l'histoire est narrée par tous les livres saints des grandes religions, apparaît comme une obsession dans la pensée et l'imaginaire de Léopold Sédar Senghor. Dialoguant avec son confrère poète des temps anciens, le Roi Salomon dans le « Cantique des cantiques », Senghor construit un personnage archétypal multidimensionnel de la femme noire, la grande ancêtre, l'arrière grand-mère de l'humanité, le symbole de la grandeur de l'Afrique, et de sa race noire à laquelle le poète veut rendre sa dignité. La mère et l'amante, la poésie et l'Afrique elle-même, elle est le fondement de l'identité noire africaine et, en tant qu'Ethiopienne, le symbole du métissage racial et culturel sur la route de la future « civilisation de l'Universel ».

Mots clés:

Reine de Saba, Senghor, Ethiopie, Afrique, poésie, élégies

Svako izdanje Sengorove sabrane poezije, niza od sedam pesničkih zbirki, zaključuje jedna od najboljih poema napisanih ikada: „Elegija za kraljicu od Sabe” iz zbirke *Velike elegije* (*Élégies majeures*). Iako nije i nastala poslednja, upravo ona zatvara pesnički krug. Vremešni pesnik vraća se svojim počecima, od kojih se nikada istinski nije odvojio, kao što se nikada nije odvojio od raja detinjstva u svojoj „Mesopotamiji” na bajkolikoj Maloj obali Senegala, u živopisnom slivu dve reke, Saluma i njegove pritoke Sine, boravištu mrtvih i duhova prema Sengorovom narodu Serer. Elegija slavnoj kraljici, o kojoj mnogi sanjaju trideset stoleća, samo je veličanstveno finale simfonije koja je sazrevala četrdeset godina u harmoniji klasičnog klodelovskog verseta i sinkopiranog ritma „asimetričnih paralelizama”, ritma duboke Afrike, njenih kora i balafona, tam-tama i sa-

Chacune des éditions des oeuvres complètes de Senghor constitués d'une suite de sept recueils poétiques, se conclut par l'un des plus beaux poèmes jamais écrit : « *Elégie pour la Reine de Saba* » du recueil *Élégies majeures*. Bien qu'elle n'ait pas été écrite en dernier, c'est justement elle qui ferme le cercle poétique. Le poète dans un âge déjà avancé revient à ses débuts, desquels, en vérité il ne s'est jamais détaché, tout comme il ne s'est jamais détaché du paradis de son enfance, de sa Mésopotamie natale, sur la Petite Côte féérique du Sénégal, dans le bassin pittoresque de deux fleuves, le Saloum et son affluent, le Siné, demeure des morts et des esprits selon le peuple de Senghor, les Sérères. L'élégie à la célèbre reine au sujet de laquelle beaucoup ont rêvé pendant trente siècles est juste le moment final

bara. Još kao student, u Parizu tridesetih godina 20. veka, Leopold Sedar Sengor se prihvatio zadatka da redefiniše afrički identitet i vrati mu dostojanstvo i plemstvo. U dugim razgovorima sa Emeom Sezerom i Leonom Gontranom Damasom, u cilju revalorizovanja stolicima omalovažavane kulture crnog čoveka, razradio je sada već istorijski koncept „crnaštva” videći ga kao skup vrednosti civilizacije crnačkog sveta, kome će kasnije pružiti čvrste i bogate teorijske temelje u svojim esejima, člancima i govorima, objedinjenim u pet tomova pod zajedničkim nazivom *Slobode (Liberté I–V)*. To je bila takođe afirmacija originalnosti i drevnosti afričke tradicije, kulture „rase od Sabe”, te instrument jedne afroameričke estetike zasnovane na ritmu, muzici, plesu, slici i emociji. Duboko privržen tradicionalnim vrednostima naroda svog Senegala, čiji je bio predsednik punih dvadeset godina (1960–1980), Sengor je tokom šest decenija stvaralaštva neprestano isticao svoju ukorenjenost u civilizaciju Crne Afrike, ali istovremeno afirmišući nove slojeve svog identiteta koji su se nataložili u njegovoj usvojenoj domovini Francuskoj. Afrikanac, Evropljanin i građanin sveta, sve to je bio jedinstveni Sengor u svom nedeljivom biću koje je čeznulo do poslednjeg daha za civilizacijom Univerzalnog, našom zajedničkom civilizacijom, bogatoj i otvorenoj ka različitosti. U tom dijalogu civilizacija, odnosno njihovom mešanju (*métissage*), veliki doprinos može dati Afrika, „taj četvrti kontinent poezije, [koji] u svojoj osobenosti, sa Zapadom, Indijom i Dalekim istokom, sagledava svet drugačije nego što to čine poezije koje su još pre mnogo vekova ušle u naš planetarni senzibilitet” (Bosquet 1990: 362). Upravo pesmama velikog afričkog *djalija*¹, koji je već u svojim ranim delima umeo da ukrsti dva toliko različita ali komplementarna sveta, ta vekovima tlačena, mučena i ponižavana Afrika uzdigla se do Univerzalnog. Koristeći sve resurse francuskog jezika, najvećeg blaga koje je našao na ruševinama kolonijalnog carstva, pesnik je otkrio svojim belim savremenici lepotu duše crnog čoveka i bogatstvo njegovog stvaralaštva. Oslikao je jarkim bojama i ozvučio specifičnim ritmovima govornih bubnjeva ceo jedan svet krcat dragocenostima koje su načinili oni koji „nikada ništa nisu stvorili, ništa napisali...” U

d’une magnifique symphonie qui a été en maturation pendant quarante ans, en harmonie avec les versets classiques de Claudel et des rythmes syncopés du « parallélisme asymétrique », c’est le rythme de l’Afrique profonde, de ses koras, de ses balafons, de ses tam-tams et de ses sabras. A l’époque où il étudiait à Paris dans les années trente, Senghor s’est donné pour mission de redéfinir l’identité africaine, de lui rendre sa dignité et sa noblesse. Lors de longues conversations avec Aimé Césaire et Léon Gontrand Damas, dans le but de redonner une valeur à des siècles de mépris envers la culture de l’homme noir, il a défini le concept, déjà historique, de la négritude, le concevant comme l’ensemble des valeurs de la civilisation du monde nègre auquel il va offrir plus tard des fondations théoriques riches dans ses essais, ses articles et ses discours, réunis dans cinq tomes sous le titre commun *Liberté (I–V)*. Il s’agissait aussi de l’affirmation de l’originalité et de l’ancienneté des traditions africaines, de la culture de la « race de Saba », et des instruments d’une esthétique afro-américaine fondée sur le rythme, la musique, la danse, l’image et l’émotion. Profondément dévoué aux valeurs traditionnelles des peuples de son Sénégal, duquel il a été président durant vingt ans (1960-1980), Senghor a, au cours de six décennies de création littéraire, insisté sans cesse sur son enracinement au sein de la civilisation de l’Afrique noire, mais en même temps, affirmant de nouvelles couches de son identité qui se sont déposées dans sa patrie d’adoption, la France. L’Africain et l’Européen mais le citoyen du monde, tout cela était Senghor, l’unique, dans son être indivisible, qui languissait jusqu’à son dernier souffle pour la civilisation de l’Universel, pour notre civilisation commune, riche et ouverte envers la diversité. Dans ce dialogue des civilisations, soit à travers leur métissage, une grande contribution peut être donnée par l’Afrique : « ce quatrième continent de la poésie, avec l’Occident, l’Inde et l’Extrême-Orient, dans sa singularité, qui est d’appréhender le monde autrement que ne le font les poésies déjà entrées depuis des siècles dans notre sensibilité planétaire » (Bosquet 1990 : 362). C’est justement à travers les poèmes du grand *dyâli*¹ africain, qui déjà dans ses oeuvres précoces savait croiser deux mondes si différents mais complémentaires, que cette Afrique, opprimée, torturée et humiliée pendant des siècles, se relève vers l’Universel. Utilisant toutes les

njemu je crna žena lepa, po prvi put. Ona je pretkinja, zemlja–majka–Afrika–ljubavnica–poezija, ona je postolje crnoafričkog identiteta koji treba povratiti i obznaničiti svetu. Sve je to prva crnkinja koja je stupila u panteon belog čoveka, zagonetna kraljica od Sabe.

Od univerzalne legende do sna o mešanju rasa

Malo se zna o toj postavljajući zagonetki, drevnoj vladarki zemlje Saba koja je, po predanju, obuhvatala Abisiniju, carstvo što se protezalo od današnje Etiopije do Jemena. I dalje luta između legende i stvarnosti ta kći Srećne Arabije za koju je Herodot govorio da odiše božanskim mirisom. Pominju je Biblija, Kur'an i *Kebra Negast*, temelj etiopske tradicije. Ovi izvori donose različite priče, ali svi ističu njenu uzvišenost i visoku inteligenciju.

Prema Bibliji, lepa i mudra kraljica posetila je u 10. veku pre n. e. legendarnog kralja Solomona od Izraela, sina kralja Davida. Čuvši za veliku vladarevu mudrost, zaputila se u njegovo kraljevstvo, sa silnom pratnjom i kamilama natovarenim zlatom, draguljima, začinima i mirisima namenjenim kralju. Stari zavet prenosi susret kraljevskog para u Prvoj knjizi o kraljevima (10: 1-13) i u Drugoj knjizi dnevnika (9: 1-12), dok je u Novom zavetu „Kraljica Juga” jedan od sudija Večnog suda (Jevanđelje po Luki, 11: 31). Vladarka je bila zadivljena Solomonovom mudrošću koju je iskušala raznim zagonetkama, te bogatstvom i lepotom dvora, za koje je blagosiljala Solomonovog boga. Moćni i dugoveki izraelski vladar takođe je gošću obasuo darovima, sa kojima se ona vratila u svoju zemlju. Premda je bio oženjen faraonovom kćerkom, a u svojoj raskošnoj palati živio sa još sedamsto drugih žena i nekoliko stotina konkubina, danas ga vezujemo samo za ime ove kraljice čije ime Biblija ne navodi. Kako se Solomonu (apokrifno) pripisuje *Pesma nad pesmama*, i drugi tekstovi iz Starog zaveta, biće da je tamnoputa lepotica, njegova dragana, upravo ona.

Targum Šeni Ester, obogaćen aramejski prevod *Knjige o Ester*, ulepšava biblijsku priču velikom količinom apokrifnih informacija koje nisu direktno povezane sa pričom o Ester. Među tim dodacima (neuobičajenim za rabinsku literaturu) nalazi se i priča o kraljici od Sabe i kralju Solomonu. Aramejski tekst pripoveda

ressources de la langue française, le plus grand trésor qu'il ait trouvé sur les ruines de l'empire colonial, le poète a révélé à ses contemporains blancs la beauté de l'âme de l'homme noir et la richesse de sa création. Il les a mises en image avec des couleurs éclatantes, mis en musique avec les rythmes spécifiques des tambours parlants, un monde entier chargé d'objets précieux que ceux qui n'ont « jamais rien créé, ni rien écrit ont fabriqué. » Dans ce monde, il y a une belle femme noire, belle pour la première fois. Elle est la grande ancêtre, terre–mère–Afrique–amante–poésie même, elle est le socle de l'identité négro-africaine qu'il faut reconstruire et annoncer au monde. Tout cela, c'est la première femme noire qui a mis le pied dans le panthéon de l'homme blanc, l'énigmatique Reine de Saba.

De la légende universelle au rêve du métissage des races

On ne sait que fort peu de choses sur celle qui posait des énigmes, sur l'ancienne souveraine de la terre de Saba, laquelle, selon la tradition africaine, comprenait l'Abyssinie, l'empire s'étendant de l'Ethiopie au Yémen actuel. Elle continue à errer entre légende et réalité, cette fille de l'Arabie Heureuse, pour laquelle Hérodote a dit qu'elle exhalait un parfum divin. La Bible, le Coran et le *Kebra Negast*, base de la tradition éthiopienne, la mentionnent. Ces sources apportent des histoires différentes, mais toutes soulignent sa sublimité et sa haute intelligence.

Selon la Bible, la belle et sage Reine a rendu visite au X^{ème} siècle avant notre ère au Roi légendaire d'Israël, Salomon, fils du Roi David. Ayant entendu parlé de la renommée et la grande sagesse du Roi, elle a pris la route vers son royaume, avec une riche caravane composée d'une grande escorte, et de chameaux chargés d'or, de pierres précieuses, d'épices et de parfums, à l'intention du Roi. L'Ancien Testament décrit la rencontre du couple royal dans le premier livre des Rois (10 : 1-13) et dans le deuxième livre des chroniques (9 : 1-12) tandis que dans le Nouveau Testament, la « Reine du Sud » est l'un des juges du Jugement dernier (Evangile selon Saint Luc 11 : 31). La souveraine a été impressionnée par la sagesse du Roi Salomon qu'elle a mise à l'épreuve en lui posant différentes énigmes, mais aussi par la richesse et la beauté de la cour, ce pour quoi elle bénit le Dieu du Roi Salomon. Le souverain d'Israël, puissant et à la grande longévité,



Kraljica od Sabe sa pratnjom, na putu za Jerusalem, zbirka MAU – poklon ambasadora Svetislava Peke Todorovića. Foto: V. Popović.

La Reine de Saba avec son escorte sur le chemin de Jérusalem, collection de MAA – cadeau de l'ambassadeur Svetislav Peka Todorović. Photo: V. Popović.

„kako je kralj Jevreja dao da mu se sagradi kristalna kuća ispod koje je tekla reka. Kraljica od Sabe, pomislivši da Solomon 'sedi u vodi, podiže svoju haljinu da prođe. Kralj tada opazi da ona ima dlake na nogama,” (Flubacher 2001).

Prema Kur'anu, priča je slična. Sura *Mravi* (XXVII, 22-44) pripoveda kako kralju Sulejmanu stižu pouzdane vesti o bogatom kraljevstvu Sabe kojim gospodari jedna žena na veličanstvenom prestolu, ali se ona i njen nevernički narod klanjaju Suncu. Kralj šalje vladarki pismo ne bi li je dozvao pameti. Pošto nije uspela pridobiti kralja skupocenim darom koji mu je poslala, kraljica mora da dođe na njegov dvor. Misleći da je pod dvorane popločan uglačanim staklom zapravo duboka voda, ona „zadiže haljinu uz noge svoje”.² Nakon tog iskušenja, prima monoteizam. Ni Kur'an nigde ne pominje kraljičino ime, ali je islamske

a aussi couvert son invitée de cadeaux, avec lesquels elle est rentrée dans son pays. Quoiqu'il était marié avec la fille du pharaon et vivaient avec sept cents autres femmes et une centaine de concubines, dans son somptueux palais, aujourd'hui, on ne le relie qu'avec le nom de cette reine que la Bible ne nomme pas. Comme on attribue à Salomon, de manière apocryphe, le *Cantique des cantiques*, mais aussi d'autres textes de l'Ancien Testament, on peut deviner que c'est bien elle, cette beauté au peau foncée, qui était sa bien aimée.

Le *Targum Sheni Eshter*, la traduction en araméen du livre d'Esther enrichi et rend plus belle l'histoire biblique par une grande quantité d'information apocryphes, qui ne sont pas liées directement avec l'histoire d'Esther. Parmi ces ajouts (inhabituels pour la littérature rabbinique), se trouve l'histoire de la Reine de Saba et du Roi Salomon. Le texte araméen raconte « comment le Roi des Juifs a permis de se faire construire un palais de cristal en dessous de laquelle coulait une rivière. La Reine de Saba, pensant que Salomon "est assis dans l'eau, elle relève sa robe pour s'approcher de lui. Le roi s'aperçoit alors qu'elle a des poils sur les jambes.” » (Flubacher 2001).

Selon le Coran, l'histoire est semblable. Dans la Sourate *Les fourmis* (XXVII, versets 22-44), il est raconté comment des renseignements fiables arrivent au Roi Souleymane concernant la richesse du Royaume de Saba qui est dirigé par une femme au trône sublime, mais elle, et son peuple mécréant se prosternent devant le Soleil. Le Roi envoie une lettre à la souveraine dans laquelle il fait appel à son bon sens. Puisqu'elle n'est pas parvenue à mettre le Roi de son côté avec des cadeaux de valeur qu'elle lui a envoyée, la Reine a dû venir à sa cour. Pensant que le sol du palais, pavé de verre poli était en réalité l'eau profonde, elle « se découvrit les jambes ». ² A la suite de cette épreuve, elle se convertit au monothéisme. Ni le Coran, tout comme la Bible ne mentionne pas le nom de la reine, mais les légendes islamiques la nomment Balqis ou Bilkis (du grec ancien *pallax*, *pallakis* : la concubine). Ainsi, par l'intermédiaire d'un hadîth³, nous apprenons que Yasser Yanam a été marié à Balqis, la Reine de Saba qui était la soeur du soleil, Shams (شمس).

Selon la tradition éthiopienne, la dynastie impériale a pour origine directe le Roi Salomon et la Reine de Saba. L'histoire épique des rois, le *Kebrä Negast* ou *La gloire des Rois*, datée du début du XIV^{ème} siècle, fait

legende nazivaju Balkis ili Bilkis (od starogrčkog *pallax*, *pallakis*: konkubina). Tako iz jednog hadisa³ doznajemo da je Jasir Janam bio oženjen Balkis, kraljicom od Sabe, koja je bila sestra Šamsa (Sunca).

Prema etiopskom predanju, carska dinastija potiče direktno od kralja Solomona i kraljice od Sabe. Epska istorija kraljeva, *Kebra Negast* ili *Slava kraljeva* nastala početkom 14. veka, zabeležila je priču o kraljici od Sabe po imenu Makeda, mladoj devici koja je slala poslanstvo na Jerusalimski dvor, a zatim i sama otišla Solomonu, sa dugačkim karavanom kamila i slonova natovarenim blagom, i u pratnji brojnih nubijskih robova, crnih i lepih poput statua od abonosa. Solomon je zaveo kraljicu, i iz te veze su se rodila dva sina: Menelik i Zaga. Kao odrasli mladići, vratili su se u Jerusalim gde ih je otac priznao. Menelik je potom tajno preneo Zavetni kovčeg sa Mojsijevih Deset zapovesti iz Jerusalima u Etiopiju (gde se po predanju i danas nalazi) i u drevnom Aksumu osnovao Solomonsku dinastiju. Ovaj temeljni mit srednjovekovne Abisinije uveliko je nadahnut Biblijom, Kur'anom, nekim stranim Talmuda i starih koptskih tekstova. Za mnoge arheologe, ovo je samo legenda velike simboličke vrednosti. Međutim, neki naučnici smatraju da jevrejski narod Falaša iz Etiopije vodi poreklo od slavnog kraljevskog para. Pojedini istoričari veruju da je legenda možda korišćena u političke svrhe, kako bi se izgradila stabilna država. Nije li zato negovana priča da je negus Hajle Selasije (1892–1975) poslednji Menelikov potomak? U svakom slučaju, susret između kralja Solomona i tamnolute kraljice postaje primer jednakosti među rasama i mogućnosti reinterpretacije Biblije sa stanovišta koje nije isključivo belacko.

Iako do sada nisu otkriveni pouzdani tragovi Balkis ni u Maribu, staroj prestonici Južne Arabije, ni u drevnom Aksumu, prestonici Abisinije, za njom i dalje neumorno tragaju arheolozi i pustolovi. Među njih se svrstao i Andre Malro, koji je želeo da rasvetli, u Jemenu, višestruku zagonetku: arheološku, mitsku, umetničku, mističku, masonsku. Kada je krajem 1933. objavio u štampi da početkom sledeće godine poleće avionom u potragu za prestonicom kraljice od Sabe, to je uzburkalo francusku javnost, premda je bilo sasvim u duhu vremena.⁴ Posle će zapisati: „Kraljica od Sabe je poznata iz dva izvora: Biblije, Kur'ana. Sve u

référence à la Reine de Saba, sous le nom de Makeda, une jeune vierge qui a envoyé une délégation à la cour de Jérusalem, puis y est partie elle-même pour voir Salomon avec une longue caravane de chameaux et d'éléphants, chargée de trésors et escortée par de nombreux esclaves nubiens, noirs et beaux comme des statues en ébène. Salomon a séduit la Reine, et cette relation a été célébrée par la naissance de deux fils : Ménelik et Zaga. Quand ils sont devenus jeunes hommes, ils sont revenus à Jérusalem où leur père les a reconnus comme ses fils. Ménelik a ensuite transporté secrètement le coffre votif contenant les dix commandements de Moïse, de Jérusalem à l'Ethiopie (où il se trouve toujours, selon la tradition), et Salomon a fondé la dynastie dans l'antique Aksum. Ce mythe fondamental de l'Abyssinie médiévale a été en grande partie inspiré par la Bible, le Coran, certaines pages du Talmud et des textes coptes anciens. Pour beaucoup d'archéologues, ce n'est qu'une légende de grande valeur symbolique. Cependant, certains savants considèrent que le peuple juif Falasha d'Ethiopie doit son origine du fameux couple royal. Quelques historiens considèrent que la légende a été utilisée à des fins politiques, pour construire un Etat stable. N'est-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle cette légende a nourri la biographie du Négus Haïlé Sélassié I^{er} (1892-1975) est en effet le dernier descendant de Ménelik ? Dans tous les cas, la rencontre entre le Roi Salomon et la Reine au teint foncé devient un exemple d'égalité entre les races et de possibilités de réinterpréter la Bible avec un point de vue qui n'est pas exclusivement celui de la race blanche.

Bien que jusqu'à maintenant, aucune trace fiable de Balqis n'ait été découverte, ni à Maribo, l'ancienne capitale de l'Arabie du sud, ni à Aksum, capitale de l'Abyssinie, les archéologues et les aventuriers continuent infatigablement à la rechercher. Parmi eux se trouvait André Malraux qui a voulu éclaircir une énigme multiple au Yémen : archéologique, mythique, artistique, mystique et enfin maçonnique. Quand il a publié dans la presse à la fin 1933 qu'au début de l'année suivante, qu'il allait décoller à la recherche de la capitale de la Reine de Saba, cela avait provoqué des réactions agitées dans le public français, bien que ce fût tout à fait dans l'esprit du temps.⁴ Il écrira plus tard : « La reine de Saba est connue par deux sources : la Bible, le Coran. En somme, les dieux seuls ont écrit

svemu, sami bogovi su pisali o njoj. Možemo odbacivati njeno stvarno postojanje, smatrati ga legendom; ali šta je onda sa onim gradom koji, takođe, živi samo u legendi, a koji ipak postoji” (Todd 2001). Malro nije pronašao tragove Sabe ni u Maribu ni drugde. Niko na svetu ne zna gde počiva još uvek živa „Kraljica Juga i Jutra”, kaže jedna arapska legenda, koja prenosi da je kraljica nakon života u slasti i izobilju uzletela u nebo pretvorivši se u samotnog kopca. Sva je prilika da niko nikada neće znati...

Možda zato što je „odsutna” i strankinja, u isti mah svetica i žena od krvi i mesa, devičanska i dijabolična (dlakave noge, kvrga na nozi ili stopalo nalik kopitu), Balkis je vekovima „prisutna” nadahnjujući pisce, slikare, vajara, filmske reditelje. U fantastičnom romanu Šarla Nodijea, *Vila mrvica* (*La Fée aux miettes*, 1832), glavni junak plovi brodom „Kraljica od Sabe” ka nepoznatoj destinaciji, dok mu sama kraljica svake noći dolazi u san. Na koncu saznaje da je prosjakinja koju je spasao zapravo kraljica od Sabe. U metadijegetičnoj „Priči o Kraljici Jutra i Sulejmanu, vladaru duhova”⁵ Žerar de Nerval u svetlu tolerancije i kosmopolitske otvorenosti ka orijentalnom Drugome nadgrađuje raznolike slojeve na starom biblijskom fonu, najpre muslimanske (Solomon postaje Sulejman), zatim masonske⁶, sve začinivši mesijanskim diskursom sa elementima prometejstva: Balkis je potomkinja onih koji su vatrenim naporima preobrazili sušni Jemen u plodni Eden Srećne Arabije, o čemu kraljica pripoveda Sulejmanu. Ova priča inkarnira Nervalovu volju da promoviše mešanje civilizacija i naroda, na šta će dobiti odgovor od svog književnog sabrata druge boje kože, pesnika i vizionara Sengora, koga je bolna istorija njegove rase primorala da sanja na drugi način.

Na poziv rase od Sabe

Za razliku od senegalskog istoričara Šeika Anta Diope, koji se svojim kontroverznim studijama, *Crnački narodi i kultura: od egipatske crnačke antike do kulturnih problema današnje Crne Afrike* (*Nations nègres et culture: de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, 1954) i drugim, sukobljavao sa zapadnjačkim naučnicima dokazujući da su žitelji i vladari faraonskog Egipta

sur elle. Nous pouvons rejeter son existence, la tenir pour une légende; mais alors, qu'est cette ville, dont l'existence, elle aussi, n'est donnée que par la légende et qui existe néanmoins » (Todd 2001). Malraux n'a pas trouvé de trace de la Reine de Saba, ni à Mareb, ni ailleurs. Personne dans le monde ne sait où repose la Reine « du Sud et du Matin » toujours vivante, selon une légende arabe qui dit que la Reine, après une vie de douceur et d'opulence, s'est envolée dans le ciel en se transformant en faucon solitaire. Il y a de fortes chances que personne n'en saura jamais rien...

Peut-être à cause du fait qu'elle est « absente » et « étrangère » et dans le même temps, sainte et femme en chair et en os, vierge et diabolique (jambes velues, varices sur les jambes, ou le pied en forme de sabot), Balqis est « présente » depuis des siècles, inspirant les écrivains, les peintres, les sculpteurs et les réalisateurs de cinéma. Dans le roman fantastique de Charles Nodier, *La Fée aux miettes* (1832), le héros principal vogue à bord du navire « La Reine de Saba » vers une destination inconnue, alors que la Reine elle-même lui vient en songe. Il découvre vers la fin que la mendiante, qu'il a sauvé était en effet la Reine, elle-même. Dans le récit métadiégétique : l'« Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies »⁵, Gérard de Nerval, à la lumière de la tolérance et de l'ouverture cosmopolite vers l'oriental, l'autre, ajoute des couches diverses sur le vieux fond biblique, d'abord musulman (Salomon devient Souleymane), ensuite maçonnique⁶, tout en l'embellissant du discours messianique avec des éléments prométhéens : Balqis est une descendante de ceux qui, par des efforts fervents ont métamorphosé le Yémen aride en l'Eden fertile de l'Arabie Heureuse, histoire que la reine narre à Souleymane. Cette histoire incarne la volonté de Nerval de promouvoir le métissage entre les civilisations et les peuples, ce à quoi il va recevoir une réponse de la part de son confrère littéraire, d'une autre couleur de peau, le poète et visionnaire Senghor que l'histoire douloureuse de sa race a obligé de rêver autrement.

A l'appel de la race de Saba

A la différence de l'historien sénégalais Cheikh Anta Diop, qui avec ses travaux controversés *Nations nègres et culture: de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui* (1954)

bili crnci i da je, prema tome, tu najprestižniju civilizaciju, iz koje je crpla znanja Stara Grčka, a preko nje i Zapad, izgradila crna rasa, Sengor je objašnjavao uticaje Afrike na ostale regione, naročito na mediteranske i azijske, oslanjajući se isključivo na radove renomiranih istraživača sa Zapada. Smatrao je da Diopovim tumačenjima afričke civilizacije nedostaje pesnička dimenzija, srž afrikanstva. Analizirajući suptilne mehanizme prosedea sengorovskog diskursa, Romo-Blez Fonkua ističe da je Sengor kao mislilac neumorno dokazivao odnose između Afrike, umetnosti i poezije, naročito na primeru Pikasovog slikarstva i Remboove poezije, koji su, po njemu, crnačke inspiracije i izraza:

Kada jednostavno ne podvodi sve vidove pesničkog izražavanja pod crnaštvo, tada poetizuje razne aspekte afričke istorije i civilizacije, vodeći računa da se bavi samo onima koji imaju određen značaj u odnosima između Afrike i Evrope. To je čas Etiopija koju opisuje kroz odlike – fizičke i moralne – Kraljice od Sabe, čas Afrika koju sagledava kroz odlike Senegalskih strelaca, čas Čaka [1788–1828], kralj Zulua, koga u svojoj „dramatičnoj poemi u više glasova” slika kao „Lava etiopskog uzdignute glave”.
(Fonkoua 2007: 1114–1115)

Baveći se i sâm istraživanjima anteriornosti crnačke civilizacije, Sengor u isti mah, kao pesnik, poetizuje istorijske i legendarne afričke likove. Afrika je zemlja poezije, tvrdi mislilac, koji će ipak biti upamćen pre svega kao pesnik, *griot*⁷ rase od Sabe, sublimirane u liku legendarne kraljice. Ako je Pjero dela Frančeska ovekovečio Kraljicu od Sabe blistavim bojama, Sengor je to učinio rečima punim boje, zvuka i senzualnosti. Premda i za slikara Kvatročenta istočnjačka vladarka ima simboličku vrednost, s obzirom na humanizam i otvorenost renesansnog čoveka, za Sengora je ona višedimenzionalna. Njene mnogolike fasete utkao je u celo svoje pesničko delo, u galeriju ženskih likova koji ga nastanjuju, iako se po imenu kraljica pominje retko. Prvi put se pojavljuje u vidu snažne asocijacije u poemi intrigantnog naslova: „Na poziv rase od Sabe”, iz zbirke „Crne hostije” (*Hosties noires*, 1946)⁸, koja je bitno drugačijeg tonaliteta u odnosu na ostale zbirke i koja kao da „sinkopira”

et d'autres, est entré en conflit avec les scientifiques occidentaux, prouvant que les habitants et les souverains de l'Egypte pharaonique étaient noirs, et que donc, cette civilisation la plus prestigieuse, d'où la Grèce antique et, par la suite, l'Occident ont puisé leur savoir, a été construite par la race noire, Senghor a expliqué l'influence de l'Afrique sur les autres régions, particulièrement sur le monde méditerranéen et asiatique, s'appuyant exclusivement sur les travaux de chercheurs occidentaux renommés. Il considérait que l'interprétation de la civilisation africaine de Diop manquait de dimension poétique, ce qui est au cœur de l'africanité. En analysant le mécanisme subtil des procédés du discours de Senghor, Romuald-Blaise Fonkoua souligne que Senghor, en tant que penseur, a montré infatigablement les relations entre l'Afrique, dans l'art et la poésie prenant l'exemple de la peinture de Picasso en particulier et la poésie de Rimbaud, qui sont selon lui d'inspiration et d'expression nègre :

Lorsqu'il ne ramène pas simplement toutes les manifestations poétiques à la négrité, ce sont les aspects de l'histoire et de la civilisation africaines qu'il poétise, en prenant garde de ne s'intéresser qu'à ceux qui ont une signification dans les relations entre l'Afrique et l'Europe. C'est tantôt l'Éthiopie qu'il décrit sous les traits – physiques et moraux – de la Reine de Saba. C'est tantôt l'Afrique qu'il perçoit sous les traits des Tirailleurs sénégalais. C'est tantôt Chaka [1788–1828], le roi zoulou, qu'il considère dans son « poème dramatique à plusieurs voix » comme un « Lion d'Éthiopie tête debout »

(Fonkoua 2007: 1114–1115)

Faisant lui-même des recherches sur l'antériorité de la civilisation négro-africaine, Senghor en tant que poète poétise à la fois des personnages historiques et légendaires d'Afrique. Le continent africain est la terre de la poésie, affirme le penseur, duquel on se rappellera comme le poète, le *griot*⁷ de la race de Saba, sublimée dans le personnage de la Reine légendaire. Si l'œuvre de Piero Della Francesca pérennise la Reine de Saba avec des couleurs éclatantes, Senghor l'a fait avec des mots remplis de couleurs, de sons et de sensualité. Quoi qu'aussi pour le peintre du Quattrocento, la souveraine de l'Orient a une valeur symbolique ayant à l'esprit l'humanisme et l'ouverture d'esprit de l'homme de la renaissance, pour Senghor, elle est à

senzualnu sengorovsku poetiku pesmama napisanim u frontstalazima, nemačkim zarobljeničkim logorima u Francuskoj za vreme Drugog svetskog rata, gde je pesnik bio u zarobljeništvu kao vojnik kolonijalne regimente. U toj zbirci, koju je nazvao „kaležom patnji ponuđenim Gospodu”, i u kojoj izražava bratska osećanja prema svojim sunarodnicima „senegalskim strelcima”, sabrane su i neke pesme nastale potkraj tridesetih godina prošlog veka.

Otvarajući deo zbirke nazvan *Etiopija*, poema o „rasi od Sabe”, napisana 1936, nakon ulaska Musolinijevih trupa u Adis Abebu, predstavlja Sengorov usamljeni odgovor na poziv u pomoć Rasa Deste, etiopskog generala koji se borio protiv italijanskog okupatora.

Jer gorski krik Ras Deste prolomio se s kraja na kraj Afrike, kao dug i pouzdan mač u poniženju njenih krsta.

Nadjaćao je topotavi štektavi bes mitraljeza, prkosio avionima trgovaca.

(Sengor 2009: 83)

Pesnik izražava bratsku solidarnost sa negusom Hajlom Selasijem, koji je bio žrtva opšte indiferentnosti u svetu povodom agresije na njegovu zemlju, tada jedinu nekolonizovanu u Africi. Za Sengora Etiopija sinegdohom predstavlja celu Afriku, koju su drevni istoričari pominjali kao „zemlju crnaca” ili Nigritiju. U Bibliji se pominje kao najudaljenija afrička zemlja, čiji crni narod živi na samom kraju poznatog sveta. Ona je simbol legendarne Afrike, domovine kraljice od Sabe koja je za pesnika Etiopljanka⁹, ali i simbol slobodne Afrike, jer je tridesetih godina prošlog veka bila jedina afrička zemlja koja je imala stolicu u Društvu narodâ.¹⁰ Sengor takođe veruje da je ta „crna civilizacija” kolevka „crnaštva”, zbog njene tesne veze sa jednom od najstarijih i najsajnijih civilizacija na svetu: egipatskom, ali i kolevka buduće „civilizacije Univerzalnog”, jer je mešavina rasa, religija i naroda.¹¹

Drevnost i veličina Etiopije, koja otelovljuje korene crnačke rase, kao i korene čitave ljudske civilizacije, opevana je u zbirci *Etiopike* (1956). Ona je mesto prapočetka¹², dok su „etiopike” pesme koje se rađaju iz „crnaštva” i slave „crnaštvo” oživljujući prvo „kraljevstvo detinjstva” Afrike. Taj izrazito polisemičan naziv Sengorove možda najkomplek-

multiple dimensions. Ses multiples facettes sont tissées dans toute son œuvre poétique comme une galerie de personnages féminins qui l’habitent, bien que la reine ne soit rarement mentionnée par son nom. Elle apparaît pour la première fois sous l’aspect d’une association forte dans le poème au titre intrigant : « A l’appel de la race de Saba », du recueil *Hosties noires*⁸, qui a une tonalité différente par rapport au reste du recueil, et semble syncoper la sensualité de la poétique de Senghor. Par les poèmes écrits dans les Stalags au front, sur les murs arrières des camps de prisonniers allemands en France pendant la seconde guerre mondiale, où le poète était emprisonné, en tant que soldat du régiment colonial. Dans ce recueil qu’il a nommé « un ciboire de souffrances offert au Seigneur », et dans lequel il exprime les sentiments fraternels envers ses compatriotes, « les tirailleurs sénégalais », sont rassemblés aussi certains poèmes créés à la fin des années trente.

Ouvrant une partie du recueil nommé *Ethiopie*, le poème sur « la race de Saba », écrit en 1936, après l’entrée des troupes de Mussolini dans Addis Abeba, représente une réponse solitaire de Senghor à l’appel à l’aide de Ras Desta Damtew, le général éthiopien qui s’est battu contre l’occupant italien.

Car le cri montagnard du Ras Desta a traversé l’Afrique de part en part, comme comme une épée longue et sûre dans l’avisement de ses reins.

Il a dominé la rage trépignante crépitante des mitrailleuses, défié les avions des marchands.

(Senghor 1990: 60)

Le poète exprime une solidarité fraternelle avec le Négus Haïlé Sélassié, qui était la victime de l’indifférence générale dans le monde pendant l’agression sur son pays, le seul resté alors non colonisé en Afrique. Pour Senghor, l’Ethiopie représente par synecdoque l’Afrique entière, que les historiens anciens ont nommé « Le pays des Noirs » ou Nigritie. Dans la Bible, elle a figuré comme la terre la plus éloignée, dont le peuple Noir vit à la fin du monde connu. Elle est le symbole de l’Afrique légendaire, la patrie de la Reine de Saba qui est selon le poète Ethiopienne⁹, mais aussi le symbole de l’Afrique libre car pendant les années trente du siècle dernier, c’était le seul pays africain qui avait un siège à la société des Nations.¹⁰ Senghor croit aussi que la « civilisation noire » est le berceau de la

snije pesničke zbirke, po mnogima i najbolje, vodi nas opet do *rase kraljice od Sabe*.¹³ Najverovatnije je nadahnut studijom nemačkog etnologa Frobenijusa: *Istorija afričke civilizacije (L'histoire de la civilisation africaine, 1933)*, gde autor razvija tezu o kulturnom prosperitetu drevne Afrike, koji je njenim žiteljima pomogao da sačuvaju svoje suštastvo ili „etiopijanstvo”. Ono je definisano, između ostalog, kao težnja Afrikanca da se sjedini sa kosmosom i njegovim silama, dok Zapadnjak, pre svega, nastoji da podjarmi svet i da njime gospodari.

Dakle, rasa od Sabe predstavlja ovde utemeljivačku rasu koja je ugrožena kao u doba najcrnje kolonizacije. Kraljevstvo Sabe, kasnije Abisinija, dobija snagu matričnog mesta *par excellence*. To je legendarno mesto Afrike, biblijska zemlja Hama, jednog od Nojevih sinova. Setimo se Remboa, koga Sengor često citira: „Ulazim u pravo kraljevstvo Hamove dece”.¹⁴

Rasa od Sabe i bela rasa se sukobljavaju. Jafetova deca još jedanput ubijaju Hamovu decu, a nova poezija Leopolda Sedara Sengora crpe iz te prolivene krvi svoju blistavu snagu, žestinu u čije ime bi on morao definitivno da odbaci svako približavanje sa ubilačkim Zapadom.

(Steinmetz 2007: 1128)

Međutim, profesor francuskog i latinskog u Turu, koji je već ugradio zapadnjačke vrednosti u svoj afrički identitet, gnuša se svake mržnje. U veličanstvenoj „Molitvi za mir” na kraju zbirke *Crne hostije*, moli Boga da oprosti Francuskoj i piše stih koji će mu neki Afrikanci zamerati, doživljavajući ga kao izdaju: „Gospode, među belim nacijama, postavi Francusku sa Očeve desne strane” (Sengor 2009: 113). Treba razumeti njihovo bolno pamćenje, ali ne treba zaboraviti da je upravo praštanje karakteristika te „necivilizovane” afričke civilizacije, da je ono deo Sengorovog afrikanstva koje ga do poslednjeg daha nije napustilo, kao ni ljubav prema francuskom jeziku i francuskom narodu.

Stoga ne iznenađuje patnja prisutna u poemi „Na poziv rase od Sabe”, koju smo uzeli za naslov srpskog izdanja Sengorove sabrane poezije, smatrajući ovu sintagmu ključem pesnikove poetičke misli. Ne iznenađuje ni pesnikova griža savesti. U tišini „ev-

« négritude », à cause de ses relations étroites avec l'une des plus vieilles et des plus brillantes civilisations du monde : la civilisation égyptienne, mais aussi le berceau de la future « civilisation de l'Universel », car elle représente un métissage de races, de religions et de peuples.¹¹

L'ancienneté et la grandeur de l'Ethiopie, qui incarnent les racines de la race noire mais aussi les racines de la civilisation humaine, sont chantées tout le long du recueil *Éthiopiennes* de 1956. Elles représentent le lieu primordial¹², tandis que les « éthiopiennes » sont des poèmes qui naissent de la négritude et glorifient la négritude en ressuscitant le premier « royaume de l'enfance » de l'Afrique. Ce titre expressément polysémique du recueil peut-être le plus complexe de Senghor, et pour beaucoup le meilleur, nous ramène encore à *la race de la Reine de Saba*.¹³ Il est le plus probable qu'il ait été inspiré par l'étude de l'ethnologue allemand Frobenius : *L'histoire de la civilisation africaine, 1933*, où l'auteur développe la thèse de la prospérité culturelle de l'Afrique ancestrale, qui a aidé à ses populations à garder leur essence ou « éthiopianité ». Cela est défini par, entre autre, une aspiration de l'Africain à s'unir avec le cosmos et avec ses forces tandis que l'Occidental cherche avant tout à subjuguier le monde et à s'en rendre maître.

Donc, la race de Saba représente ici une race fondatrice, en danger, comme à l'époque la plus noire de la colonisation. Le Royaume de Saba, plus tard Abyssinie, reçoit la force d'un lieu matriciel par excellence. C'est un lieu légendaire d'Afrique, la terre biblique de Cham, l'un des fils de Noé. Rappelons-nous de Rimbaud, que Senghor cite souvent : « J'entre au vrai royaume des enfants de Cham ».¹⁴

Race de Saba et race blanche s'opposent. Les enfants de Japhet encore une fois tuent les enfants de Cham et la neuve poésie de Léopold Sédar Senghor puise dans ce sang versé sa violence lumineuse, une virulence au du quoi il aurait pu renier définitivement tout rapprochement avec l'Occident assassin.

(Steinmetz 2007: 1128)

Cependant, le professeur de français et de latin à Tours, qui a déjà intégré les valeurs occidentales au sein de son identité africaine, abhorre toute forme de haine. Dans sa magnifique « Prière pour la paix » à

ropske noći”, mladi Sengor se oseća kao „otpadnik”, zatočenik svih „teskoba što [ga] nerazmrsivo opliću” (*ibid.*: 81). Kraljica od Sabe je ovde roditeljka, čuvar-ka predačke tradicije, čije „gnevne i crvene oči” zacelo streljaju sina; zato svaka od sedam strofa započinje žalom za toplim majčinim krilom, kolevkom izvornog identiteta: „Blagoslovena budi, Majko!”

Ali ja ne brišem korake svojih otaca ni otaca svojih otaca u svojoj glavi otvorenoj vetrovima i pljačkašima sa Severa.

Majko, udahni u ovoj sobi nastanjenoj Latinima i Grcima miris večernjih žrtava mog srca.

Neka mi dadnu, dusi zaštitnici, da mi krv ne obljutavi kao nekom asimilovanom kao nekom civilizovanom.

(Senghor 2009: 82)

Ova trenu širokog zamaha, sastavljena od sedamdesetak verseta, završava se ratnim poklicem, koji je zapravo poziv na mir, izražen prividnim oksimonom „Katolička Marseljeza” kojom pesnik poziva bele i crne radnike da se udruže u borbi protiv sile trgovaca. Ovde „katolički” (lat. *catholicus*) ima izvorno značenje: težnja ka sveobuhvatnom, sveopštem, univerzalnom, dok je himna, kao jedan od simbola Francuske revolucije, antiklerikalna i antihrišćanska. Ta i slične Sengorove sintagme: „katolička gozba” i „katolička čast čoveka”, opet upućuju na pesnikov san o „civilizaciji Univerzalnog”, o bratstvu svih naroda, rasa i civilizacija. Nebrojena zverstva, napominje pesnik, ispraznila su Afriku, „na krst raspet[u] već četiri stotine godina” (Senghor 2009: 111). Ali ta živa *hostia salutaris*, abonosno crna i nevino bela, doneće možda čovečanstvu iskupljenje, i nekada sukobljeni narodi ponovo će se okupiti na bratskoj „katoličkoj”, to jest svenarodnoj, univerzalnoj „gozbi” svih rasa. Sengor u svojoj poeziji gaji veru da Afrika, osuđena na vekovne patnje, ispunjava sudbinu koju joj je odredio starozavetni gnevni Bog Avramov; ujedno obznajuje svojom pesmom *djalija* nepobedivost života, koji je „snaga nad snagama”. Evocirajući Kraljevstvo detinjstva, svog dostojanstvenog oca ispruženog na mirnim asurama, nežnost svoje dojlje Nga i herojske glasove *griota*, pesnik ipak na kraju svog odaziva „rasi

la fin du recueil *Hosties noires*, il demande à Dieu de pardonner à la France et écrit des vers que certains Africains lui ont reproché, comme s'ils les trahissait : « Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la droite du père » (Senghor 1990: 94). Il faut comprendre leurs souvenirs douloureux, mais il ne faut pas oublier non plus que le pardon est justement une caractéristique de ces civilisations Africaines non civilisées, que c'est une partie de l'africanité de Senghor qui jusqu'à son dernier souffle, ne l'a pas quitté, ni l'amour pour la langue française ni pour le peuple français.

Par conséquent, la souffrance présente dans le poème « A l'appel de la race de Saba », que nous avons pris pour titre de l'édition serbe des œuvres complètes de Senghor, ne surprend pas, en considérant ce syntagme comme la clef de pensée poétique de l'auteur. Les remords de conscience du poète ne surprennent pas non plus. Dans le silence de la « nuit européenne », le jeune Senghor se sent comme un renégat, un prisonnier de « toutes les angoisses qui [l']embarrassent inextricablement » (Senghor 1990: 57). La Reine de Saba est ici la parente, la gardienne des traditions ancestrales qui de ses yeux enragés et rouges, foudroie son fils du regard, c'est pourquoi chacune des sept strophes commence avec la nostalgie pour le giron maternel, le berceau de son identité : « Mère, soit Bénie ! ».

Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères dans ma tête ouverte à vents et pillards du Nord.

Mère, respire dans cette chambre peuplée de Latins et l'odeur des victimes vespérales de mon cœur.

Qu'ils m'accordent, les génies protesteurs, que mon sang ne s'affadisse pas comme un assimilé comme un civilisé.

(Senghor 1990: 58-59)

Ce thrène de large élan, composé d'environ soixante-dix versets, s'achève avec un cri de guerre qui est en fait un cri de paix, exprimé par l'oxymore apparent – « La marseillaise catholique », par lequel le poète invite les travailleurs blancs et noirs à s'unir dans la lutte contre les forces des commerçants. Ici, catholique (du latin *catholicus*) porte une signification originelle : l'aspiration vers l'universel, l'holistique, l'intégralité tandis que l'hymne, en tant que l'un

od Sabe” polaže nadu u „PROZIRNU ZORU JED-NOG NOVOG DANA” (napisano velikim slovima).

Elegija za kraljicu od Sabe

Četrdeset godina deli dve duge ode kojima dominira kraljica od Sabe: „Na poziv rase od Sabe” (1936) i „Elegija za kraljicu od Sabe” (1976) iz zbirke *Velike elegije* za koju je pesnik više puta izjavio da mu je najdraža, još pre nego što je u nju bila uvrštena bolna trenu posvećena sinu koji je mlad tragično stradao.¹⁵ Tim elegijama, objavljenim zajedno sa „Dijalogima o frankofonoj poeziji”, koji na neki način usmeravaju njihovo čitanje, dominira prisustvo smrti i čežnja za povratkom u Kraljevstvo detinjstva, gde vetar, cveće i životinje imaju dušu, a mrtvi i živi obitavaju u jedinstvu, i u skladu sa velikom kosmičkom životnom snagom; gde „biju duboki damari Afrike u magli izgubljenih sela” (Senghor 2009: 39) dok se naherene okrugli kućerci, pod krošnjama stoletnih *baobaba* i *kajsedri*, s večeri jedan po jedan gase u ritmovima tam-tama.

Valja pomenuti da Sengor, vatreni vernik čija je vera harmonična simbioza iskonskog katoličanstva i animizma, nije osećao strah od smrti, ali se plašio ništavila, nepostojanja. Tužno osećanje bliskosti smrti vedrila je vera u večnost njegovih pesama, i nada u bolje sutra čovečanstva, koje će na koncu morati da prihvati „civilizaciju Univerzalnog”. Jedna od elegija je simfonijski omaž Martinu Luteru Kingu, „kralju mira”, a uz njega i svim Amerikancima koji su udarili temelje „crnaštvu”. Druga odaje počast Tunizanu Habibu Burgibi, „vrhovnom borcu”, i svim junacima koji su obeležili drevnu Kartagu, na čelu sa Didonom, Feničankom i Afrikankom. Treća je gilgamešovska tugovanka za neprežaljenim prijateljem Žoržom Pompiduom, nekrolog nastao na putu po Kini i Indiji, koji izražava dirljivu veru u moć udružene snage prijateljstva, ali i raznolikih civilizacija.

„Elegija za kraljicu od Sabe”, pesnički manifest „crnaštva”, nije slučajno poslednja u zbirci (iako nije nastala poslednja) i poslednja u sabranim delima. To je blistava svetlost na kraju jednog pesničkog puta, traganja za izgubljenim snom ljubavi u vrtu detinjstva. Kraljica od Sabe je neprestano bila prisutna u Sengorovom imaginarijumu. Sam pesnik potvrđuje

des symboles de la révolution Française, est anticléricale et antichrétienne. Ainsi, ces syntagmes de Senghor « Banquet catholique » et « l'honneur catholique de l'homme », font encore une fois référence au rêve du poète de « la civilisation de l'Universel », de la fraternité de tous les peuples, de toutes les races et de toutes les civilisations. D'innombrables atrocités, mentionne le poète, ont vidé « l'Afrique crucifiée depuis quatre cents ans » (Senghor 1990: 92). Mais cette vivante *hostia salutaris* noire d'ébène et blanche d'innocence, apportera à l'homme la rédemption, et des peuples autrefois en conflit, vont se rassembler sur la catholicité fraternelle, c'est-à-dire l'universalité supranationale du « banquet » de toutes les races. Dans sa poésie, Senghor nourrit la foi que l'Afrique, condamnée à des siècles de souffrance, accomplit son destin, celui que le Dieu enragé de l'ancien Testament, qui est le Dieu d'Abraham, a défini pour l'Afrique, et en même temps, il proclame avec son poème de *dyâli* l'invincibilité de la vie, qui est « la force au dessus des forces ». En évoquant le Royaume de l'enfance, depuis la dignité de son père, étendu sur des nattes de paix, la tendresse de sa nourrice Nga et des voix héroïques du *griot*, poète, à la fin de sa réponse « à l'appel de la race de Saba » il pose pourtant l'espoir en « L'AUBE TRANSPARENTE D'UN JOUR NOUVEAU » (Senghor 1990: 62) (écrit en grandes lettres).

Élégie pour la Reine de Saba

Quarante années séparent les deux longues odes dans lesquels domine la Reine de Saba : « A l'appel de la race de Saba » (1936) et « L'élégie pour la Reine de Saba » (1976) du recueil *Élégies majeures* pour laquelle le poète a exprimé à plusieurs reprises que ce poème était son préféré, bien avant le fait que le thrène douloureux consacré à son fils mort tragiquement¹⁵ y était inclus. A travers ces élégies, publiées avec « les dialogues sur la poésie francophone », qui orientent d'une certaine manière la lecture, la présence des morts prédomine mais aussi la nostalgie pour le Royaume de l'enfance, où le vent, les fleurs et les animaux ont une âme et les vivants et les morts demeurent dans l'unité et l'harmonie avec les grandes forces de la vie cosmique ; ou bat « le poulx profond de l'Afrique dans la brume des villages perdus » (Senghor 1990: 14), tandis que les lumières dans les petites

njen značaj: „... pesma u meni neko vreme živi pre nego što je napišem: nekoliko dana, nekoliko nedelja. Ponekad mesecima, pa i godinama. 'Elegija za kraljicu od Sabe' živela je u meni celog mog života" (Senghor 1993: 35).

Pohodila si me na svakom stepenu među njih šest,
Crnkinjo moja, u svako svečano proleće
Lepotice moja, kada su sokovi pevali, plesali mi u
nogama bedrima grudima glavi.
A ti uspravna, s maskom zlatne margarete na kuli
svetlilji svog čela, kao sjaj u noći.
Obznanićeš jednu reč: da se vratim pešice k tebi, ka
samom sebi svom izvoru
Svom snu ljubavi u vrtu detinjstva.

(Sengor 2009: 296)

Dok mladi profesor u Turu, u poemi „S one strane Erosa”, uzvikuje kraljici od Sabe:

Egipćanko (...) ti si plod što visi na drvetu moje
žudnje (Senghor 2009: 68),
vremešni pesnik-predsednik, četrdeset godina kasni-
je, uzdiše sa nostalgijom:

Ô žudnjo što lebdiš nad oktobrom mojih leta, gde
kao beli rum rasplamsavaš mi sećanje!

(Senghor 2009: 297)

Lepota i budućnost kontinenta se stapaju sa lepoto-
m arhetipske tamnolute žene. Kao što smo već istakli, legendarna Etiopljanka zauzima posebno mesto u jevrejskoj, muslimanskoj i hrišćanskoj tradiciji, ali pre svega u etiopskoj. Pošto su za Sengora značajne veze etiopske civilizacije sa drevnom egipatskom civilizacijom, on kroz kraljicu od Sabe, koja je i Egipćanka, želi da slavi, po sopstvenim rečima, „negrosemi-
tsko biološko i kulturno mešanje”, „negrosemi-
tsku dijalektiku” (Aziza 1980: 152–153). Sjedinjenje pesni-
ka i Kraljice ujedno je mešanje judeo-hrišćanskog i afričkog tkiva:

Ti si moja sveta šuma, moj hram i tabernakul, ti si
moj most od lijana moja palma.

(Sengor 2009: 302)

Ova poema najpre evocira pomenutu epizodu iz Biblije: posetu kraljice od Sabe kralju Solomonu u Jerusalimu. U drevnoj biblijskoj priči ona ima simboličku vrednost: kraljica od Sabe predstavlja narode

cases circulaires penchées sous l'auvent des baobabs et caillécédrats centenaires s'éteignent une par une avec le soir dans les rythmes du tam-tam.

Il faut mentionner que Senghor, fervent croyant dont la foi constitue une symbiose harmonique entre le catholicisme originel et l'animisme, n'a pas ressenti la peur de la mort, mais il craignait le néant de l'inexistence. C'est un sentiment triste du rapprochement de la mort qui a rasséréené sa foi dans l'éternel de ses poèmes et l'espoir dans des lendemains meilleurs de l'humanité, qui va à la fin devoir accepter « la civilisation de l'Universel ». Une des élégies est un hommage symphonique à Martin Luther King, « le roi de la paix » et à travers lui à tous les Américains qui ont construit les fondements de la négritude. Une autre, l'« Élégie de Carthage », rend hommage au Tunisien Habib Bourguiba « le combattant suprême » et à tous les héros qui ont marqué la Carthage antique, à la tête de laquelle Didon, la Phénicienne et Africaine. La troisième est une complainte à la manière de l'épopée de Gilgamesh pour l'ami regretté, Georges Pompidou, l'éloge funèbre a été écrit sur la route de la Chine et de l'Inde, ce qui exprime une foi touchante dans le pouvoir des forces réunifiées de l'amitié mais aussi des civilisations diverses.

Ce n'est pas par hasard si l'« Élégie pour la Reine de Saba », le manifeste poétique de la négritude se trouve à la fin du recueil, même si elle n'a pas été créée en dernier, et la dernière, dans les œuvres complètes. C'est la lumière éclatante à la fin d'un chemin poétique, une quête du rêve perdu de l'amour dans le jardin de l'enfance. La reine de Saba était tout le temps présente dans l'imaginaire de Senghor. Le poète confirme même son importance. « [L]e plus souvent, je vis mon poème avant de l'écrire : quelques jours, quelques semaines. Parfois, ce sont plusieurs, voire des années. L'Élégie pour la Reine de Saba, je l'ai vécue toute ma vie » (Senghor 1993 : 35).

Tu m'as visité à chaque degré parmi les six, ma
Noire, à chaque printemps solennel,
Ma Belle, quand la sève chantait, dansait dans mes
jambes mes reins ma poitrine ma tête.
Et toi debout, le maska marguerite d'or sur ton
phare de front, ver moi-même ma source
Tu as délivré une parole : que je retourne sur mes
pieds vers toi, vers moi-même ma source



Kraljica od Sabe u poseti kralju Solomonu, privatna kolekcija.
Foto: marymagdalen.blogspot.com.

Visite de la Reine de Saba au Roi Salomon, collection privée.
Photo: marymagdalen.blogspot.com

koji se kreću ka Jerusalimu, svetom gradu. Međutim, kod Sengora nije reč o mitskoj vezi između Jehove i Izraela, kao u *Pesmi nad pesmama* što opeva ljubav kralja Solomona i tamnolute lepote, nego o istinskom posedovanju Ljubavnice-Majke-Zemlje-Afrike, oduzete, osporavane, tlačene, zemlje nepriznate lepote i drevnosti. Dragana „plavog” kralja-pesnika Solomona i muza predsednika-pesnika Sengora jeste Crna Afrika, Ljubav i Poezija, jeste pramajka „civilizacije Univerzalnog”. Ljubav *djalija* učinila je da pod razigranim strunama njegove kore zablista u jednoj jedinoj ličnosti, mitskoj crnkinji, ceo crnački svet, u slikama koje izviru iz dubine „crnaštva”, koje se vraća svojim izvorima, ali potpuno otvoreno ka Univerzalom.

Pokrete muziko sklade, hoću da vas opevam zele-
nozlatnim glasom *djalija*!

(Senghor 1990: 298)

Od samog početka elegije, Sengor kao da vodi neku vrstu pesničkog polemisanja ako ne i nadmetanja sa Solomonom. Epigraf Solomonove *Pesme nas pesma*, u obliku koji danas poznajemo, kaže:

Crna sam, ali lepa, kćeri jerusalimske, kao šatori ki-
darski, kao zavesi Solomunovi (1:5).

Prema analizi koju je uradio Žan-Lik Stajnmec (Steinmetz 2007: 1137), u pitanju je plod nevernog prevoda, odnosno izvrtanja originala. Hebrejski tekst: „Crna sam i lepa za videti / lepog izgleda” *Vulgata*

Mon rêve amour au jardin de l'enfance.

(Senghor 1990 : 325)

Tandis que le jeune professeur à Tours exclame dans le poème « De ce côté d'Eros » à la Reine de Saba :

Egyptienne ! (...) Tu es le fruit suspendu à l'arbre de mon désir (Senghor 1990: 44),

le poète et président d'un âge fort avancé déjà, soupire quarante plus tard avec nostalgie :

O désir suspendu à l'octobre de l'âge, où comme du rhum blanc tu brûles ma mémoire !

(Senghor 1990: 326)

La beauté et l'avenir du continent se fonde avec la beauté de la femme archétypale de peau foncée. Comme nous l'avions déjà souligné, la légendaire éthiopienne occupe une place particulière dans la tradition juive, musulmane et chrétienne, mais avant tout dans la tradition éthiopienne. Puisque les relations entre la civilisation éthiopienne et l'ancienne civilisation égyptienne sont importantes pour Senghor, il désire glorifier, selon ses propres mots, « le métissage biologique et culturel négro-sémitique », la « dialectique négro-sémitique » (Aziza 1980 : 152–153), par l'intermédiaire de la Reine de Saba qui est aussi Égyptienne. L'union entre le poète et la Reine est dans le même temps le métissage entre les tissus judéo-chrétiens et africains :

Tu es mon bois sacré, mon temple tabernacle, tu es mon pont de lianes mon palmier.

(Senghor 1990 : 332)

Ce poème évoque tout d'abord un épisode que nous avons déjà mentionné dans la Bible : la visite de la Reine de Saba au Roi Salomon à Jérusalem. Dans l'ancienne histoire biblique, elle possède une valeur symbolique : la Reine de Saba représente les peuples qui sont en mouvement vers Jérusalem, la ville sainte. Chez Senghor, cependant, il n'est pas question des liens mythiques entre Jéhovah et Israël comme dans le *Cantique des cantiques* qui chante l'amour entre la Roi Salomon et la belle au peau foncé, mais à la vraie possession de l'Amante-Mère-Terre-Afrique, déposée, contestée, opprimée, terres dont on ne reconnaît ni la beauté ni l'ancienneté. La bien aimée du Roi Salomon – poète « blond » et muse du président Senghor est bien l'Afrique Noire, l'Amour et la poésie c'est la grande ancêtre de la « civilisation de l'Universel ».

prevodi: „Nigra sum, *sed formosa*”: crna sam *ali* lepa. Tamnoput ten je bio smatran za nešto negativno, u odnosu na beli ten aristokratkinja, on je ukazivao na nizak društveni položaj. Stoga lepotica u *Pesmi nad pesmama* mora čak da se pravda:

Ne gledajte me što sam crna, jer me je sunce opalilo (1:6).

Sengor ispravlja ovu nepravdu i menja u epigrafu ono „ali” u „i”:

„Crna sam, i lepa”... (*Pesma nad Pesmama*)

Solomon počinje svoju najlepšu pesmu ovako:

Da me hoće poljubiti poljupcem usta svojih! Jer tvoja je ljubav bolja od vina (1:2).

A Sengor mu odgovara:

Da, poljubila me, *banah*, poljupcem usta svojih
I sećanje mi ostade opojno od svežeg mirisa limuna, indijske mimoze.

(Sengor 2009: 296)

Premda je gajio veoma kurtoaznu koncepciju ljubavi, i do kraja ostao trubadur, poput onih srednjovekovnih koji su pevali podno kule lepoj gospi na prozoru, Sengor je svojim „analognim slikama” izražavao diskretan gotovo ezoteričan erotizam. „Kraljica-Dete, Kraljica senovitog Juga i Jutra” nije eterična, već izrazito erotična. Ona je personifikacija crnačke duše, topla i vatrena. Susret ljubavnog para je potpun: duhovan i čulan. Tako se divljenje idealizovanoj lepotici u prvoj polovini ode naglo prekida, prelazeći u strasni ljubavni čin koji vodi ka „ponorima ekstaze”:

Pade bubu. Na kratak skok sinkope
Razli se prozirno poprsje pod crnim epitrahiljom,
navezeno zelenim zlatom u sazvučju sa čelenkom
Suknja joj otvorena na bokovima, na živim nogama.
(Senghor 2009: 300)

Prožeta religijskim evokacijama, poema se završava jednom velikom metaforom pesničkog stvaranja:

Penjem se da uzberem bajoslovno voće svog vrta,
jer ti si za me Jakovljeve lestvice.
Kada me tvoja usta mirisa zrele gojave, tvoje ruke
boe zaslužnje u tvoje srce i u tvoj ritmovani ropac
Tada stvaram pesmu: novi svet u uskršnjoj radosti.

L'amour du Dyâli a fait que par les fils enjoués de sa kora en une seule personnalité, celle de la mythique noire, le monde noir entier étincelle dans les images, émergentes des profondeurs de la négritude, qui revient à ses sources mais est totalement ouverte vers l'universalité.

Mouvement musique harmonie, que je vous chante de la voix d'or ver de dyâli !

(Senghor 1990: 327)

Dès le début même de l'élégie, Senghor semble mener une sorte de polémique poétique comme s'il faisait de la surenchère avec Salomon. L'épigraphe du *Cantique des cantiques* de Salomon, sous la forme que nous connaissons aujourd'hui, dit :

Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem,
Comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon (1:5).

Selon l'analyse de Jean-Luc Steinmetz (2007 : 1137), c'est le fruit d'une traduction infidèle à l'original, en fait, une fausse interprétation du texte original. Le texte hébreu : « Noire je suis et belle à voire / de belle forme », est traduit dans la *Vulgate* par « Nigra sum *sed formosa* » : « Je suis noire *mais* belle ». Le teint foncé était considéré comme quelque chose de négatif par rapport au teint blanc des aristocrates, il a indiqué une basse position sociale. Par conséquent, la belle dans le *Cantique des cantiques* doit même se justifier :

Ne considérez que je suis noire, c'est le soleil qui m'a desséchée (1:6).

Senghor corrige cette injustice et change dans l'épigraphe ce « mais » en « et » :

« Moi noire, et belle »... (*Cantique des cantiques*)

Le plus beau chant de Salomon commence ainsi :

Qu'il me baise des baisers de sa bouche ! Car ton amour vaut mieux que le vin (1:2).

Ce à quoi Senghor répond :

Oui, elle m'a baisé, *banakh*, du baiser de sa bouche
Et ma mémoire en demeure odorante de l'odeur fraîche du citron, du mimosa idien.

(Senghor 1990: 325)

Bien qu'il nourrisse une conception très courtoise de l'amour et qu'il est resté un troubadour jusqu'à la fin, comme ceux du moyen âge, qui chantaient au pied des tours à une belle dame à la fenêtre, Senghor, par ses « images analogiques » a exprimé un érotisme discret,

Da, poljubila me poljupcem usta svojih
 Lepa je crnkinja, među kćerima jerusalimskim.
 (Senghor 2009: 302–303)

Ona „reintegrise dakle kraljevstvo detinjstva kao da više nema mesta za smrt, kao da je efemerna pobjeda smrti pala u pepeo, spaljena ljubavlju” (Steinmetz 2007: 1144). „Odbegla vladarka”, „Strankinja”, „Odsutna”, postaje „Prisutna” koja „hrani pesnika crnim mlekom ljubavi”, sokovima Afrike, disanjem noći u Kraljevstvu detinjstva. U ovoj poznoj elegiji bruje ritmovi Afrike, zvuci *kora* i *balafona*, dobivanje *tam-tama*¹⁶, i dominiraju tiša osećanja pomirenog čoveka na zalasku života koji pokušava da dosegne „središte jedinstva duše sa dušom” u radosti lepote i istine, u jeziku veoma duhovnom i veoma telesnom u isti mah.

Zaključak

Legendarna kraljica od Sabe je vekovima izazov naučnicima, inspiracija umetnicima. O njoj pripovedaju svete knjige svih velikih religija, osvetljavajući je na različite načine, ali uvek u znaku tajanstva, zagonetke. Za Bibliju i Kur'an je bezimena, možda i đavolica kozijih nogu. Ona je centralna figura Sengorove poezije. I majka i dragana, ona je vladarka Kraljevstva detinjstva, izvorišta svih Sengorovih pesničkih tokova i okeanskog utočišta sengorovskih rukavaca. Sam pesnik je izjavio da je godinama živela u njemu pozitivno ga mučeći svojim zagonetkama. U njenom blistavom višedimenzionalnom liku, kao u onim lentikularnim ili hologramskim slikama koje se promenom ugla posmatranja menjaju, stvarajući iluziju pokreta, ljeskaju se mnoge žene iz pesnikovog imaginarijuma: Sira Badral, sererska princeza, sestra gelovara koji su utemeljili prvo srednjovekovno kraljevstvo u Sine-Salumu, Feničanka Didona, utemeljiteljica drevne Kartage, simbol rasnog i kulturnog mešanja na putu ka budućoj „civilizaciji Univerzalnog”. Sve te žene na koncu utiču u jednu matricnu sliku one moćne Afrike koja će preživeti sve pogrome i dostojanstvom odgovoriti na sva poniženja. Etiopljanka se profilise kao velika pretkinja, pramajka afričkih naroda i celog čovečanstva, simbol veličine Afrike i njene crne rase kojoj pesnik želi da vrati izvorni identitet razgovarajući sa pesničkim sabratom

presque ésotérique. « La Reine-Enfant, Reine du Sud ombreux et du Matin » (*ibid.* : 327) n'est pas éthérée, mais érotique expressif. Elle est la personnification de l'âme noire, chaude et ardente. La rencontre du couple amoureux est complète : spirituelle et sensuelle. Ainsi l'admiration pour la belle idéalisée dans la première moitié de l'ode, s'interrompt soudainement, passant à un acte d'amour passionnel qui mène aux « abîmes de l'extase » :

Tombe le boubou. Au coup sec de la syncope
 Fuse le buste transparent sous la chasuble noire,
 striquée d'or vert consonant au cimier
 Dont la jupe est ouverte sur les flancs, sur les jambes
 vivantes.

(Senghor 2009: 329-330)

Imprégnée par les évocations religieuses, le poème s'achève avec une grande métaphore de création poétique :

Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin,
 car tu est mon échelle de Jacob.
 Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras
 boas m'emprisonnent contre ton coeur et ton rôle
 rythmé
 Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la
 joie pascalle.
 Oui ! elle m'a baisé du baiser de sa bouche
 La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem.

(Senghor 2009: 332)

Elle « réintègre donc le Royaume de l'enfance, comme s'il n'y avait plus de place pour la mort, comme si la victoire éphémère de la mort était tombée dans les cendres, tel un amour brûlé par l'amour ». (Steinmetz 2007 : 1144). « La souveraine en fuite », « l'étrangère », « l'absente », devient « la présente » qui « nourrit le poète du lait noir de l'amour », les jus de l'Afrique, la respiration des nuits dans le royaume de l'enfance. Dans cette élégie tardive, résonnent les rythmes de l'Afrique, les sons de la *kora* et du *balafon* et le roulement du *tam-tam*¹⁶, et domine les sentiments apaisés d'un homme réconcilié, à l'automne de sa vie, qui essaie d'atteindre « le centre d'union de l'âme avec l'âme », dans la joie de la beauté et de la vérité, dans une langue très spirituelle et en même temps, très corporelle.



Legenda o kraljici od Sabe i Solomonu, detalj, zbirka Muzeja afričke umetnosti. Foto: Vlada Popović

La légende de la reine de Saba et de Salomon, détail, la collection du Musée d'art africain. Photo: Vlada Popović

Solomonom kroz vekove. Lepotica je crna i lepa, a ne lepa iako je crna. Ona je duhovna, intuitivna, čulna, erotična, ona je nabujala reka Kongo u koju uranja pesnikova piroga. Premda su mnogi pisali o kraljici od Sabe, originalnost Sengora upravo je u tome što ju je načinio u isti mah izrazito duhovnom i izrazito senzualnom, Afrikankom i Evropljankom. Čovek dva sveta umeo je da pomiri različite civilizacijske vrednosti, na unutrašnji zov svoje „rase od Sabe“, postojbine drevne kulture, kolevke čovečanstva.

Conclusion

La Reine légendaire de Saba a été pendant des siècles un défi pour les scientifiques et une inspiration pour les artistes. Les Livres Saints de toutes les grandes religions racontent des histoires à son sujet, l'éclairant de différentes manières, mais toujours sous le sceau du secret, énigmatique. Elle est sans nom dans la Bible et dans le Coran, peut-être une diablesse aux jambes de chèvre. Elle est la figure centrale de la poésie de Senghor. La mère aussi, et la bien aimée, elle est la souveraine du Royaume de l'enfance, la source de tous les courants poétiques de Senghor et le refuge océanique des bras Senghoriens. Le poète même a déclaré qu'elle avait vécu en lui, le torturant positivement par ses énigmes. Dans son personnage éclatant multidimensionnel, tout comme dans les images lenticulaires ou holographiques qui, avec un angle d'observation différent, créant les illusions de mouvement, se miroitent beaucoup de femmes de l'imaginaire du poète : Sira Badral, la princesse Serer, la sœur de Guelwars qui a fondé le premier royaume Serer médiéval du Siné Saloum, la phénicienne Didon, fondatrice de l'antique Carthage, symbole du métissage racial et culturel sur la route de la future « civilisation de l'Universel ». A la fin, toutes ces femmes ont fini par couler dans une image matricielle de l'Afrique puissante, celle qui va survivre à tous les pogroms et qui répondra avec dignité à toutes les humiliations. L'Ethiopienne se profile comme une grande ancêtre, l'arrière grand-mère des peuples africains et de toute l'humanité symbole de la grandeur de l'Afrique et sa race noire que le poète veut faire revenir à son identité d'origine, en dialoguant avec son confrère poète, Salomon, à travers les siècles. La beauté est noire *et* belle, et non belle *bien* que noire. Elle est spirituelle, intuitive, sensuelle et érotique, elle est la rivière Congo en crue, dans laquelle plonge la pirogue du poète. Quoi que beaucoup aient écrit sur la Reine de Saba, l'originalité de Senghor réside dans le fait même qu'il a conçu en même temps une Africaine et une Européenne, nettement spirituelle et sensuelle. Un homme de deux mondes a réussi à réconcilier des valeurs de civilisations différentes, à l'appel de sa « race de Saba » patrie natale de la culture antique et berceau de l'humanité.

Traduction: Olivier Weber

Napomene:

¹ Djali ili dali: u Manden(g)u, moćnom zapadnoafričkom srednjovekovnom carstvu (1235–1468) koje je na obali Nigera, u današnjem Maliju, osnovao ratnik Sundjata, naziv zvaničnog, dvorskog pesnika, muzičara i rodoslovca. Za Sengora, koji je sebe nazivao djelijem, to je „afrički trubadur”.

² Kur'an u prevodu Besima Korkuta.

³ Hadisi su zbirke sačuvanih priča o rečima i delima Proroka Muhameda, koje se smatraju osnovom ličnog i kolektivnog ponašanja muslimana.

⁴ To je vreme avijatičarskih podviga. Lindberg je 1927. preleteo severni Atlantik, a Sent-Egziperi, Mermoz i Gijome južni Atlantik itd.

⁵ Gérard de Nerval: *Voyage en orient (Putovanje na Istok)* 1851.

⁶ Prema masonskoj legendi, Solomon je bio najveći mag svih vremena, ali nije znao ništa o gradnji. Pošto mu je Bog dao uputstva da izgradi hram u kome će pohraniti Zavetni kovčeg, morao je angažovati slavnog graditelja Hirama. U vreme izgradnje hrama došla je iz Sabe „najlepša žena na svetu” i Solomon je hteo da se oženi s njom. Međutim, kraljica se zaljubila u Hirama i prekinula zaruke sa kraljem. Hiram je ubijen u zaveri koju su skovali ljubomorni slobodni zidari i Solomon, a kraljica se vratila kući. Hiram je umro a da nije odao tajne svog umeća.

⁷ Zapadnoafrički narodni pesnik, pevač i vrač, pripadnik kaste koja je zadužena da slavi porodične rodoslove i predačke podvige, nekada ih recitujući satima ili danima, kao rapsodije. On je umetnik i rizničar usmene tradicije, neka vrsta arhivara.

⁸ Ova sintagma, u značenju: crne žrtve, odnosi se pre svega na tzv. senegalske strelce, Afrikance u kolonijalnim jedinicama francuske vojske i, šire, na mučeničke narode Crne Afrike, žrtve trgovine robljem i kolonizacije; lat. *hostia*: žrtva koja se prinosi Bogu, telo Hristovo, dakle, žrtva iskupljenja, spasa. Ne zna se koliko je krvi Sengorove crne braće proliveno za spas Republike u oba svetska rata, jer su im grobnice uglavnom zatrpavane, dok su stratišta njihove bele braće ovenčana slavom i spomenicima. Zbog svoje boje kože, crnci su prvi padali pod gnevom rasističkog Trećeg rajha. U jednoj Sengorovoj pesmi iz pomenute zbirke „Afrika je postala crna hostija, da bi živela nada Čoveka”.

⁹ Na grčkom *aithiops* (αιθιοψ) izvorno znači: opaljen suncem, što asocira na crnu boju kože naroda Etiopije.

¹⁰ Poreklo imena Etiopija nije sa sigurnošću utvrđeno. Dva puta se pominje u Homerovoj Ilijadi, a tri puta u Odiseji. Prvi put se javlja kao ime drevnog kraljevstva Aksum, u prevodu na starogrčki: *aithiops*, što znači: opaljen suncem, crn. Prema jednoj aksumskoj hronici, izvedeno je od *Ityopp'is*, što je ime junaka koji je prema legendi utemeljio grad Aksum, gde se i danas može videti njegov grob. Plinije Stariji, pak, tvrdi da ime zemlje potiče od izvesnog Etiopsa, Vulkanovog sina.

¹¹ To je druga najstarija hrišćanska nacija na svetu, posle Jermenije, i među prvima je primila islam. U njoj živi i jevrejski narod Falaša, kao i mnoga neobična plemena.

Remarques:

¹ Dyâli : En Mandingue, empire puissant de l'Afrique Occidentale au Moyen age (1235–1468) qui s'étendait des rives du Niger au Mali actuel, a été fondé par le guerrier Soundjata, c'est le nom officiel du poète de la cour, musicien et généalogiste. Pour Senghor, qui s'appelait lui-même Dyâli, c'est le « troubadour africain ».

² Le Coran dans la traduction de Besim Korkut.

³ Les Hadits sont des recueils d'histoires regroupant les pensées et les oeuvres du prophète Mahomet, qui sont considérées comme la base fondamentale du comportement personnel et collectif de chaque musulman.

⁴ Nous sommes à l'époque des exploits aériens. Lindbergh a traversé en 1927 l'Océan Atlantique Nord, Saint-Exupéry, Mermoz i Guillaumet l'Océan Atlantique Sud, etc.

⁵ Gérard de Nerval: *Voyage en orient* (1851).

⁶ Selon la légende maçonnique, Salomon était le plus grand mage de tous les temps, mais ne savait rien de la construction. Puisque Dieu lui a donné les instructions pour construire le temple dans lequel il déposera le coffret votif, il a dû engager un constructeur célèbre, Hiram. Lors de la construction du temple, « la plus belle femme au monde » est arrivée de Saba et Salomon a voulu se marier avec elle. Cependant, la Reine était tombée amoureuse de Hiram et a rompu les fiançailles avec le Roi. Hiram a été tué lors du complot qui a été tramé par les francs maçons et Salomon jaloux, puis la Reine est revenue chez elle. Hiram est mort sans n'avoir jamais révélé le secret de son savoir faire.

⁷ Le griot est un poète populaire et chanteur mais aussi sorcier, en l'Afrique Occidentale, appartenant à la caste chargée de glorifier les généalogies familiales, les exploits des ancêtres, les récitant autrefois pendant des heures ou des jours telles des rhapsodies. C'est un artiste et un gardien des traditions orales, une sorte d'archiviste.

⁸ Ces syntagmes, dans le sens de la victime noire, se rapporte avant tout aux « Tirailleurs sénégalais », des Africains dans les unités de combat de l'armée française coloniale et plus largement aux martyrs du peuple de l'Afrique noire, victimes du commerce des esclaves et de la colonisation. *Hostia* en latin signifie la victime, qui est offerte à dieu en sacrifice, le corps du Christ donc la victime de la rédemption, du salut. On ne sait pas combien de sang des frères noirs de Senghor a été versé pour sauver la république lors des deux guerres mondiales car leurs tombeaux ont principalement été couvertes entièrement et laissés à l'abandon tandis que les monuments de leurs frères blancs sont entourés de gloire. A cause de leur couleur de peau, les noirs sont les premières victimes de la rage raciste du troisième Reich. Dans un poème de Senghor, du recueil que nous avons nommé, « l'Afrique est devenue l'hostie noire afin que l'espoir de l'homme reste vivant ».

⁹ En grec, *aithiops* (αιθιοψ) signifie à l'origine les brûlures du soleil, qui ressemblent à la couleur de peau noire du peuple de l'Ethiopie.

¹⁰ L'origine du nom *Ethiopie* n'est pas déterminée avec certitude. Il est mentionné deux fois dans l'Iliade d'Homère et trois fois dans l'Odyssée. La première fois en tant que nom de l'ancien royaume d'Aksum, dans la traduction de la Grèce antique : *aithiops*, ce qui signifie brûlé par le soleil, noir. Selon une Chronique d'Aksum, il est dérivé de *Ityopp'is*, nom du héros qui selon la légende fonda la ville d'Aksum, où on peut voir sa tombe. Plinie l'Ancien affirme que le nom du pays vient d'une certaine Etiopsa, fils de Vulcain.

¹¹ Il s'agit de la deuxième plus ancienne nation chrétienne au monde, après l'Arménie, et parmi les premières à embrasser l'Islam. Y vivent les

¹² Etiopija je možda i simbolička prestonica čovečanstva jer je na njenom tlu 1974. iskopan najstariji ljudski kostur, od pre 3 miliona godina, nazvan Lusi.

¹³ Ovu reč treba shvatiti u širokom značenju: soj, loza, koreni, poreklo, predačko nasleđe, a ne kao oznaku neke od ljudskih grupa sličnih fizičkih i drugih karakteristika, kojom su se inspirisali rasisti, nacisti, eugeničari, antisemiti i drugi, kao i Kju Kluks klan (*Ku Klux Klan*), osnovan 1865. u Americi, da promovise suprematiju „bele rase“ terorisanjem ostalih, a naročito crnaca.

¹⁴ „Zla krv“, *Sezona u paklu* (*Une saison en enfer*), 1873.

¹⁵ Filip Magilen Sengor (*Philippe-Maguilen Senghor*, 1958–1981) najmlađi Sengorov sin, i jedino dete iz njegovog drugog braka sa belkinjom Kolet Iber, Francuskinjom iz Normandije. Imao je dva polubrata, koje je Sengoru rodila prva žena Žinet Ebue, crkinja iz Gijane. Najveći deo života proveo je u Dakaru, gde je poginuo u saobraćajnoj nesreći. Omiljen širom Senegala, bio je inkarnacija Sengorovog sna o mešovini rasa i o „civilizaciji Univerzalnog“. Neutešni otac napisao mu je posmrtnu elegiju, koju mnogi smatraju najlepšom pesmom te vrste u francuskoj književnosti. Pesnik danas počiva, po sopstvenoj želji, pored svog sina na katoličkom groblju u Dakaru.

¹⁶ Sengor je za veliki broj svojih pesama naznačio muzičku pratnju, uglavnom afričkih instrumenata.

Falashas, le peuple juif, et de nombreuses tribus étrangères.

¹² L’Ethiopie est peut-être la capitale symbolique de l’humanité puisque c’est sur son territoire qu’en 1974 a été découvert le plus ancien squelette humain, de 3 millions d’années, nommé Lucy.

¹³ Ce mot doit être entendu dans un sens large: la race, la lignée, les racines, le patrimoine ancestral, et non comme une marque des groupes humains avec d’autres caractéristiques physiques et autres, similaires, qui ont servi d’inspiration aux racistes, aux nazis, aux eugénistes, aux antisémites et autres, ainsi que le Ku Klux Klan (KKK), fondée en 1865 en Amérique, afin de promouvoir la suprématie de la « race blanche » en terrorisant les autres, en particulier les Noirs.

¹⁴ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer* (1873).

¹⁵ Philippe Maguilen Senghor, (1958-1981), fils cadet de Senghor et seul enfant de son second mariage avec une femme blanche Colette Hubert, une française originaire de Normandie. Il avait deux demi-frères, avec la première femme de Senghor, Ginette Eboué, une femme noire de la Guyane. Il passa la plus grande partie de sa vie à Dakar, où il a été tué dans un accident de voiture. Enfant chéri au Sénégal, il était l’incarnation du rêve de Senghor d’une race métissée et la « civilisation de l’Universel ». Père inconsolable, il lui écrivit une élegie funèbre, que beaucoup considèrent comme le plus beau poème dans son genre dans la littérature française. Le poète repose selon cette dernière dans la discrétion, à côté de son de son fils dans un cimetière catholique de Dakar.

¹⁶ Dans un grand nombre de ses poèmes, Senghor a indiqué l’accompagnement musical principalement par des instruments africains.

Literatura / Bibliographie complémentaire

Aziza, M. 1980. *La poésie de l’action: Conversation avec Léopold Sédar Senghor*. Paris: Stock

Bosquet, A. 1990. 'Lettre à un poète, lettre à un continent'. in *Œuvre poétique*. Senghor, L. S. Paris: Editions du Seuil, coll. Points

Bourrel, J.-R. 2007. 'Introduction à Hosties Noires'. in *Poésie complète: Edition critique*. Senghor, L. S. coord. Brunel, P. Paris: CNRS-AUF-ITEM-Planète Libre, 127–135.

Devésa, J.-M. 2007. 'Introduction à Elégies majeures'. in *Poésie complète: Edition critique*. Senghor, L. S. coord. Brunel, P. Paris: CNRS-AUF-ITEM-Planète Libre, 530–543.

Flubacher, C. 2001. 'Reine de Saba, Une rose dans les sables de l’histoire'. *L’Hebdo*, 17.5.2001. Available from <http://193.246.63.153/HebdoV3b/reine_de_saba_11430_.html> [Accessed 29-10-2013]

Fonkoua, R.-B. 2007. 'L’Afrique en khâgne: Contribution à une étude des stratégies senghoriennes du discours dans le champ littéraire francophone'. in *Poésie complète: Edition critique*. Senghor, L. S. coord. Brunel, P. Paris: CNRS-AUF-ITEM-Planète Libre, 1096–1126.

Le Failler, F. 2001. 'La Reine de Saba ou le rêve incertain'. *Etudes* [online] 395 (7), 91-100. Available from <www.cairn.info/revue-etudes-2001-7-page-91.htm> [Accessed 31-3-2013]

Senghor, L. S. 2009. *Na poziv rase od Sabe: Sabrana poezija*. priredila i prevela Cakeljčić, V. Beograd: Paideia

Senghor, L. S. 2007. coord. Brunel, P. *Poésie complète: Edition critique*. Paris: CNRS-AUF-ITEM éditions, coll. „Planète Libre“

Senghor, L. S. 1993. *Liberté V: Le dialogue des cultures*. Paris: Editions du Seuil

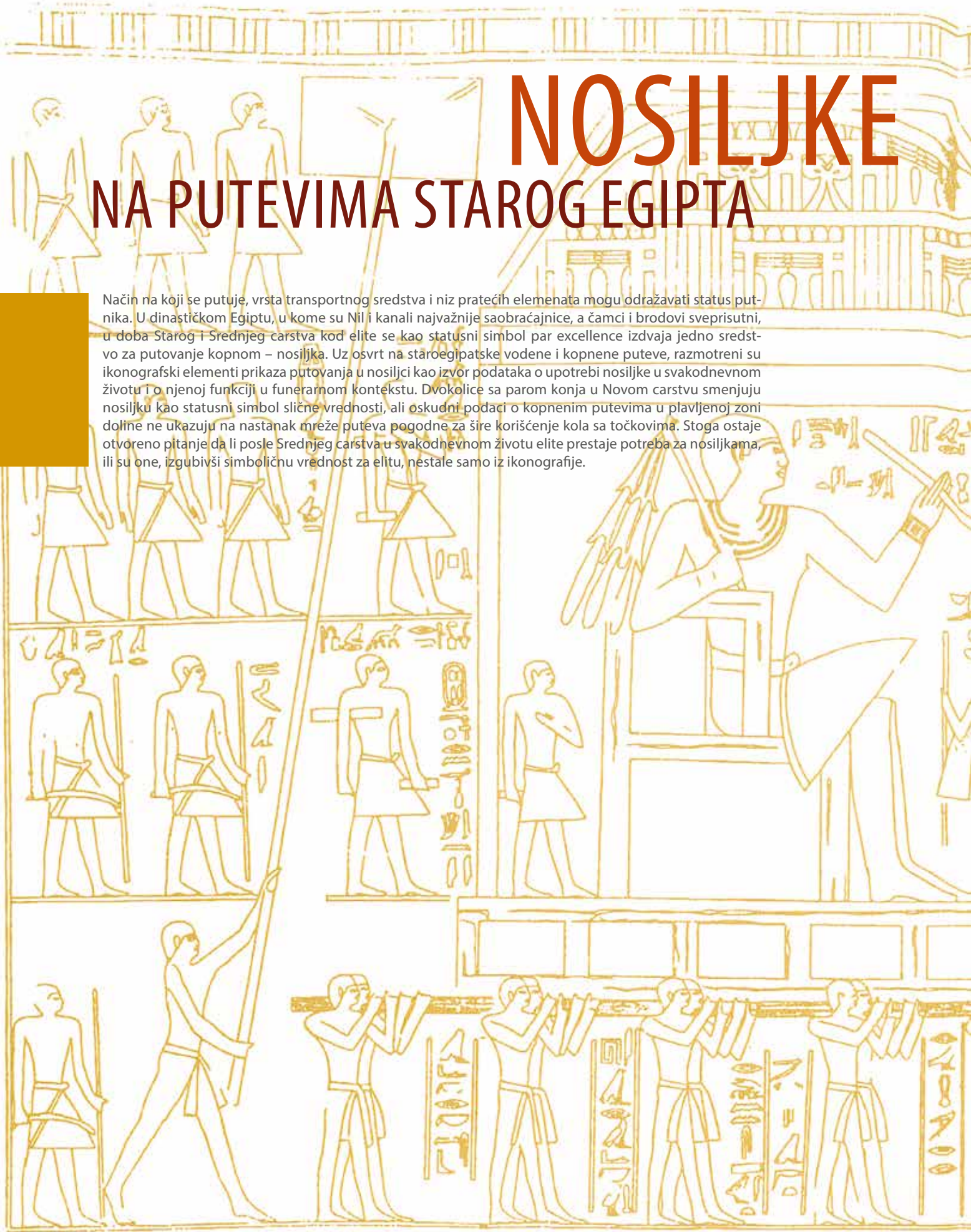
Senghor, L. S. 1990. *Œuvre poétique*. Paris: Editions du Seuil, coll. Essais, poche

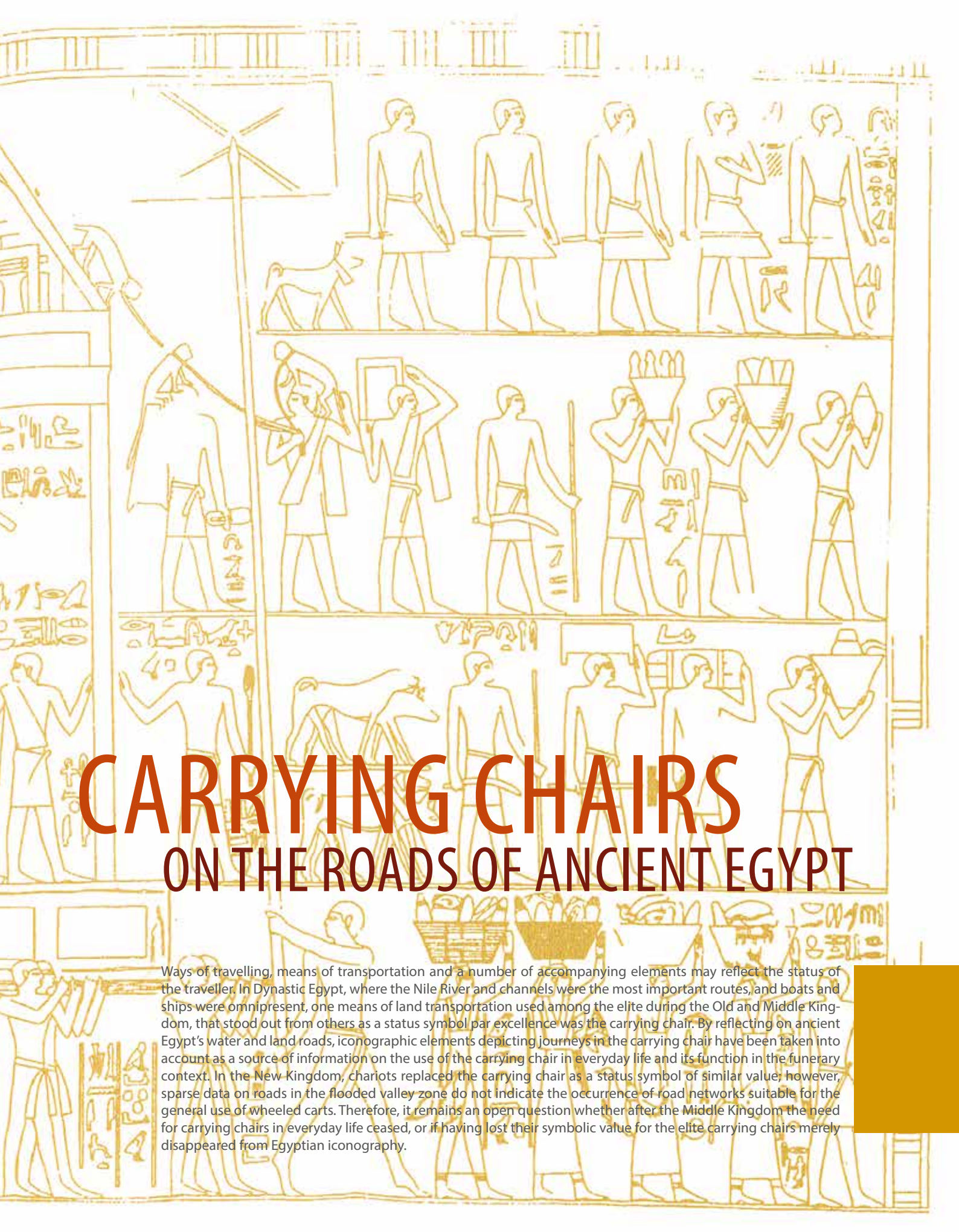
Steinmetz, J.-L. 2007. 'A la rencontre de la reine de Saba'. in *Poésie complète: Edition critique*. Senghor, L. S. coord. Brunel, P. Paris: CNRS-AUF-ITEM-Planète Libre, 1126–1145.

Todd, O. 2001. 'Le phénomène Malraux, Extraits: Malraux et la reine de Saba'. *L’Express* [online] 19 April, available from <http://www.lexpress.fr/informations/extraits-malraux-et-la-reine-de-saba_642085.html> [Accessed 29-10-2013] (Extraits du livre: Malraux, A. (1993) *La Reine de Saba: Une aventure géographique*. Paris: Gallimard, Cahiers de la NRF. Texte publié en 1934, dans le journal *L’Intransigeant* sous le titre 'À la découverte de la capitale mystérieuse de la reine de Saba')

NOSILJKE NA PUTEVIMA STAROG EGIPTA

Način na koji se putuje, vrsta transportnog sredstva i niz pratećih elemenata mogu odražavati status putnika. U dinastičkom Egiptu, u kome su Nil i kanali najvažnije saobraćajnice, a čamci i brodovi sveprisutni, u doba Starog i Srednjeg carstva kod elite se kao statusni simbol par excellence izdvaja jedno sredstvo za putovanje kopnom – nosiljka. Uz osvrt na staroeگیпatske vodene i kopnene puteve, razmotreni su ikonografski elementi prikaza putovanja u nosiljci kao izvor podataka o upotrebi nosiljke u svakodnevnom životu i o njenoj funkciji u funerarnom kontekstu. Dvokolice sa parom konja u Novom carstvu smenjuju nosiljku kao statusni simbol slične vrednosti, ali oskudni podaci o kopnenim putevima u plavljenoj zoni doline ne ukazuju na nastanak mreže puteva pogodne za šire korišćenje kola sa točkovima. Stoga ostaje otvoreno pitanje da li posle Srednjeg carstva u svakodnevnom životu elite prestaje potreba za nosiljkama, ili su one, izgubivši simboličnu vrednost za elitu, nestale samo iz ikonografije.





CARRYING CHAIRS ON THE ROADS OF ANCIENT EGYPT

Ways of travelling, means of transportation and a number of accompanying elements may reflect the status of the traveller. In Dynastic Egypt, where the Nile River and channels were the most important routes, and boats and ships were omnipresent, one means of land transportation used among the elite during the Old and Middle Kingdom, that stood out from others as a status symbol par excellence was the carrying chair. By reflecting on ancient Egypt's water and land roads, iconographic elements depicting journeys in the carrying chair have been taken into account as a source of information on the use of the carrying chair in everyday life and its function in the funerary context. In the New Kingdom, chariots replaced the carrying chair as a status symbol of similar value; however, sparse data on roads in the flooded valley zone do not indicate the occurrence of road networks suitable for the general use of wheeled carts. Therefore, it remains an open question whether after the Middle Kingdom the need for carrying chairs in everyday life ceased, or if having lost their symbolic value for the elite carrying chairs merely disappeared from Egyptian iconography.

Vera Vasiljević

Odeljenje za arheologiju

Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

vvasilje@eunet.rs

Vera Vasiljević

Department of Archaeology

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

vvasilje@eunet.rs

NOSILJKE na putevima starog Egipta

Apstrakt:

Način na koji se putuje, vrsta transportnog sredstva i niz pratećih elemenata mogu odražavati status putnika. U dinastičkom Egiptu, u kome su Nil i kanali najvažnije saobraćajnice, a čamci i brodovi sveprisutni, u doba Starog i Srednjeg carstva kod elite se kao statusni simbol par excellence izdvaja jedno sredstvo za putovanje kopnom – nosiljka. Uz osvrt na staroegipatske vodene i kopnene puteve, razmotreni su ikonografski elementi prikaza putovanja u nosiljci kao izvor podataka o upotrebi nosiljke u svakodnevnom životu i o njenoj funkciji u funerarnom kontekstu. Dvokolice sa parom konja u Novom carstvu smenjuju nosiljku kao statusni simbol slične vrednosti, ali oskudni podaci o kopnenim putevima u plavljenjonoj zoni doline ne ukazuju na nastanak mreže puteva pogodne za šire korišćenje kola sa točkovima. Stoga ostaje otvoreno pitanje da li posle Srednjeg carstva u svakodnevnom životu elite prestaje potreba za nosiljkama, ili su one, izgubivši simboličnu vrednost za elitu, nestale samo iz ikonografije.

Ključne reči:

Dinastički Egipat, kopneni putevi i prevozna sredstva, nosiljka, statusni simboli

Uskoj, pustinjama oivičenoj, dolini Gornjeg Egipta, od Asuana do Kaira, Nil je najvažnija komunikacija, te su od praistorije, kroz čitav dinastički Egipat, čamci i brodovi bili osnovna prevozna sredstva, kao što su to bili i u širokoj, rukavcima ispresecanoj Delti. Nedovoljno su, delom zbog malog broja dostupnih podataka, istraživani putevi i obim kopnenog saobraćaja u dolini Nila, potrebe koje je zadovoljavao i razdaljine koje su na ovaj način prevaljivane. U tom svetlu, i stoga što izbor prevoznog sredstva može govoriti o društvenom položaju putnika, biće razmotrena upotreba nosiljke.

CARRYING CHAIRS on the Roads of Ancient Egypt

Abstract:

Ways of travelling, means of transportation and a number of accompanying elements may reflect the status of the traveller. In Dynastic Egypt, where the Nile River and channels were the most important routes, and boats and ships were omnipresent, one means of land transportation used among the elite during the Old and Middle Kingdom, that stood out from others as a status symbol par excellence was the carrying chair. By reflecting on ancient Egypt's water and land roads, iconographic elements depicting journeys in the carrying chair have been taken into account as a source of information on the use of the carrying chair in everyday life and its function in the funerary context. In the New Kingdom, chariots replaced the carrying chair as a status symbol of similar value; however, sparse data on roads in the flooded valley zone do not indicate the occurrence of road networks suitable for the general use of wheeled carts. Therefore, it remains an open question whether after the Middle Kingdom the need for carrying chairs in everyday life ceased, or if having lost their symbolic value for the elite carrying chairs merely disappeared from Egyptian iconography.

Key words:

Dynastic Egypt, roads and means of transportation, the carrying chair, status symbols

In the narrow, desert bound valley of Upper Egypt, from Aswan to Cairo, the Nile is the most important route of communication, therefore, since prehistoric times, across the whole of dynastic Egypt, boats and ships were the key means of transportation, in the same way as they were in the wide Delta, intersected with estuaries. Partly due to the scarcity of available data, insufficient research has been conducted on roads and the extent of land traffic in the Nile valley, the needs they met and distances that were covered in such a way. In this light and because the means of

Vodeni putevi

Razdaljina od Sredozemnog mora do Asuana, najjužnije tačke Gornjeg Egipta, iznosi preko hiljadu kilometara što je brodarstvo učinilo ključnim za državu, od njenih početaka na dalje. Ono je omogućavalo vezu prestonice sa pokrajinama, ubiranje poreza, prikupljanje i redistribuciju dobara, prevoz ljudstva. Važniji centri su na Nilu imali pristaništa za istovar i utovar većih tereta (Hassan 1997: 63). Korišćenje vodenih puteva u svakodnevnom životu je bilo takvog obima da je ugrađeno i u pogrebne i hramovske rituale: reka teče Donjim svetom tako da se umrli kralj prevozi splavom da bi se pridružio bogovima, koji su plovili barkama dnevnim i noćnim nebom.

Nilom se uzvodno moglo jedriti, zahvaljujući vetru koji pretežno duva sa severa, dok je pri plovidbi nizvodno, ka severu, veslačima pomagala rečna struja. Od Asuana do Sredozemnog mora nije bilo brzaka koji bi otežavali plovidbu. Različiti podaci, uključujući egipatske pisane izvore, pokazuju da je u doba plavljenja, kada je struja najbrža, razdaljina od Tebe do Memfisa mogla biti prevaljena za dve nedelje, mada je u periodu suše mogla trajati četvostruko duže, srazmerno manjoj brzini reke, pri čemu su na brzinu putovanja uticali i pravac vetra, vrsta broda i dr. (Krauss 1984: 222; Hassan 1997: 62). Za pripadnike staroegipatske elite, putovanje brodom, u kajuti, uz sluge koji se brinu o svim potrebama gospodara, podrazumevalo je i udobnost.

Svake godine Nil je plavio dolinu. U dinastičkom periodu ona je bila ispresekana većim i manjim kanalima koji su vodu dovodili do zemljišta koje je obrađivano. Da bi se voda duže zadržala i dobro natopila tlo, zemljište je bilo nasipima izdelfeno u bazene. U periodu od nekoliko nedelja, tokom plavljenja, bilo je moguće ploviti i preko polja, budući da su izvan vode čija je dubina na poljima prosečno bila 1-1,5 m ostajali samo najveći nasipi. Kanali za navodnjavanje su u različitoj meri omogućavali i prevoz ljudi i tereta do ili od tačaka udaljenih od Nila. Za velike terete je ipak bila potrebna veća dubina vode od uobičajene u kanalima za navodnjavanje. Pretpostavke da su zamašni tereti obrađenog kamena iz kamenoloma na suprotnoj, istočnoj obali Nila dovoženi vodenim putem do prostora na ivici pustinje na kome su

transportation can communicate the social position of the traveller, the use of the carrying chair will be dealt with.

Waterways

The distance from the Mediterranean Sea to Aswan as Upper Egypt's southernmost point, is over a thousand kilometres and this meant that shipping was of key importance for the state, from its origin onwards. It enabled the connection of the capital with the provinces, as well as tax collection, the collection and redistribution of goods, and the transport of people. The more important centres had docks on the Nile for loading and unloading large cargo (Hassan 1997: 63). The use of waterways in everyday life was of such scope that it was also incorporated into funeral and temple rituals; it was believed that the river flowed through the underworld and that the deceased king was carried across it on a raft in order to join the gods, who sailed in boats across the sky by day and by night.

It was possible to sail up the Nile thanks to the wind that predominantly blows from the north, while upon sailing downstream, northwards, the rowers were supported by the river currents. From Aswan to the Mediterranean, there were no rapids to hamper sailing. Various data, including Egyptian written sources, show that at the time of the flooding, when the currents were the strongest, the distance between Thebes and Memphis could have been journeyed in two weeks, even though in times of drought travelling could have lasted four times as long, in proportion with the receding currents, wherein the speed of travel was affected by the course of the wind, the type of ship, etc. (Krauss 1984: 222; Hassan 1997: 62). For members of the ancient Egyptian elite, travelling by boat, in cabins, with servants who tended to every wish of their master implied comfort as well.

Each year the Nile flooded the valley. During the Dynastic period, it was intersected with larger and smaller channels that supplied water to cultivated land. In order to retain water so that the soil was sufficiently drenched, the land was divided by embankments into pools. In the course of several weeks during the flooding, it was possible to sail across the fields, due to the fact that the water was measured to be 1-1.5 m deep in the fields, leaving only the larg-

građene piramide potvrđene su identifikacijom kanala, velikih veštačkih bazena i mesta za pristajanje bar-ki u zoni Gize i Abusira (Butzer 2001: 185). Podaci o plovnim kanalima koji su u Gornjem Egiptu povezivali sa rekom mesta koja su udaljena od nje odnose se pretežno na one koje su vodili do hramova Novog carstva (Schenkel 1980: 311).

Kopneni putevi

U odnosu na brojne egiptološke radove koji se, uz oslanjanje na pisane izvore, arheološke i ikonografske podatke, bave izgradnjom i upotrebom brodova i čamaca u svakodnevnom životu i njihovim simboličnim značenjem, relativno malo pažnje je posvećivano kopnenom saobraćaju. Istraživanja se najčešće odnose na pustinjske puteve, koji su prolazeći kroz suva rečna korita povezivali dolinu Nila sa Crvenim morem na istoku, sa oazama Libijske pustinje na zapadu i ka jugu sa Nubijom ili su na severoistoku predstavljali sponu sa Palestinom i preko nje sa azijskim delom Bliskog istoka. Pustinjski putevi su nastajali i održavani uklanjanjem kamenja koje se na njima nalazilo, a redak primer sličnog postupka u samoj dolini je uočen u Amarni (Helck 1986: 1163; Morkot 2005: 21-22).

Širina doline u Gornjem Egiptu, tj. od Asuana do Kaira u proseku je između 5 i 30 km (Wilson 1975: 15), s tim što je njen plavljeni, plodni deo nešto uži. U kanalima je u mesecima pre ponovne poplave ostajalo sve manje vode, te su se povećavale razdaljine koje je u samoj dolini Nila trebalo prevaliti kopnom. Podatka o kopnenim putevima u dolini Nila u dinastičkom Egiptu je malo, kao i studija koje ih objedinjuju.¹ Jedan od bitnih razloga za ovakvo stanje su teškoće da se te staze i putevi identifikuju i pouzdano datiraju. Naime, primeri popločavanja puteva i ulica iz starog Egipta su izuzetno retki i pretežno su vezani za kamenolome i gradilišta, a smatra se da su mnoge trase bez prekida korišćene do danas i nalaze se ispod savremenih drumova (Aston *et al.* 2000: 18; Partridge 1996: 80). Postojanje puteva koji su ivicom pustinje pratili dolinu Nila u dinastičkom Egiptu, poput onih iz doba Rimljana na jugu Gornjeg Egipta, nije pouzdano utvrđeno, a prepreku dužim putovanjima kroz obrađivani deo doline činili su nasipi koji su zemljište delili u bazene za navodnjavanje (Kemp and O'Connor 1974: 101). Gornja površina nasipa je korišćena kao put,

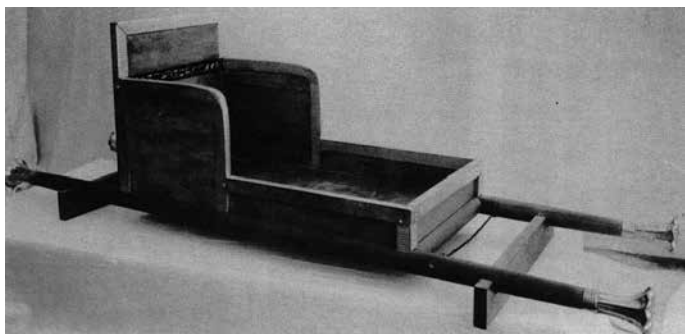
est embankments dry. To varying degrees, irrigation channels allowed the transportation of people and cargo to and from points that are at a distance from the Nile. For large loads, deeper waters than usual were necessary in the irrigation channels. Assumptions that extensive loads of stone blocks from quarries on the opposite, east bank of the Nile, were brought by waterways to the areas on the edge of the desert where the pyramids were built, were confirmed by identifying channels, large artificial pools and places for docking boats in the Giza and Abusir zone (Butzer 2001: 185). Data on waterways in Upper Egypt that connected the river with distant places are mostly related to those that led to the temples of the New Kingdom (Schenkel 1980: 311).

Land Routes

Compared with numerous research papers in the field of Egyptology, based on written sources, archaeological and iconographic data, that deal with the building and use of ships and boats in everyday life and their symbolic meaning, relatively little attention is given to land traffic. Research is mostly focused on desert roads which stretched across dry river beds linking the Nile valley with the Red Sea in the east, the oases in the Libyan desert in the west and Nubia to the south, or representing in the northeast a link with Palestine and, beyond it, with the Asian part of the Near East. Desert roads were created and maintained by removing stones that were found there, and a rare example of a similar process in the valley itself has been recorded in Amarna (Helck 1986: 1163; Morkot 2005: 21-22).

The width of the valley in Upper Egypt, that is, from Aswan to Cairo was between 5 and 30 km on average (Wilson 1975: 15), with the flooded, fertile area being somewhat narrower. In the months prior to repeat flooding, the water level would be gradually reduced in the channels, therefore increasing the distance expected to be travelled across land routes in the Nile valley. There is little data on land routes in the Nile valley in Dynastic Egypt, as is the case with studies that compile that data.¹

One of the key reasons for such a state of affairs is that it is difficult to identify and reliably date these paths and roads. Namely, examples of paving roads



Sl. 1 Nosiljka kraljice Hetepheres, iz Gize. Staro carstvo.

Foto izvor: Reisner and Smith 1955: Pls. 27a

III. 1. Carrying chair of the Queen Hetepheres, from Giza. Old Kingdom.

Photo source: Reisner and Smith 1955: Pls. 27a

za kretanje ljudi i životinja (Helck 1986: 1163). Ideogram za stazu, put, koji u hijeroglifskom pismu služi i kao determinativ za niz srodnih pojmova predstavlja takvu stazu, oivičenu rastinjem (Gardiner 1976: 489, N 31). Na jednoj takvoj stazi, na čijoj je jednoj strani kanal, a drugoj polje pod ječmom, počinje zaplet čuvene i zbog stila visoko cenjene *Priče o rečitom seljaku*: staza je tako uska, da je čovek koji je naumio da se domogne seljakove robe, prekrije komadom odeće te seljak sa natovarenim magarcem ne može da prođe.²

Za prenos tereta kopnenim putem Egipćani su koristili ljudsku snagu ili magarce. Teški teret je takođe prevlačen saonicama koje su vukli ljudi ili goveda, preko naročito pripremljene podloge od blata, povremeno sa poprečno postavljenim oblicama kao pomoćnim sredstvom (Partridge 1996: 131-137).

Ikonografski podaci koji prikazuju 'Azijate' kako jašu magarce svedoče da je Egipćanima ideja jahanja bila poznata najkasnije u XII dinastiji (1985-1773. godine pre n. e.), ali je ne usvajaju; tek od Novog carstva se prikazuju jahači, uvek na konjima, i pretežno u vojnom kontekstu (Schulman 1957: 263- 270). Jahanje izgleda nije smatrano prikladnim za rang vladara i elite (Decker 1984: 224).

Najstariji primeri upotrebe točka u Egiptu, iz VI, odnosno XI dinastije (24. i 21. vek pre n. e.) dokumentovani su ikonografski, i to su puni, diskoidni točkovi postavljeni na donji deo lestvica korišćenih u napadu na neprijateljska utvrđenja (Quibell and Hayter 1927: frontispiece; Jaroš-Deckert 1984: Faltkarten 1, 3). Iz Drugog međuperioda (ca. 1650-1550. pre n. e.) je izolovani i nesigurni primer 'civilne' upotrebe točka za kola

and streets in ancient Egypt are extremely rare and mostly related to quarries and construction sites, and it is thought that many of the routes have continually been used until the present and are actually underneath modern roads (Aston et al. 2000: 18; Partridge 1996: 80). The existence of roads in Dynastic Egypt, which stretched across the edge of the desert down the Nile, similar to the ones from the time of the Romans in the south of Upper Egypt, have not been confirmed and the obstruction to taking long journeys through cultivated land was due to embankments that segmented the land into pools for irrigation (Kemp and O'Connor 1974: 101). The upper surface of the embankment was used as a road for the traverse of people and animals (Helck 1986: 1163). The ideogram for a path, or road, which is used in hieroglyphic writing as a determinative for several related terms, is represented by such a path, rimmed with overgrowth (Gardiner 1976: 489, N 31). One such path that has a channel on one side and a field of barley on the other is the beginning of the famous and, due to its style, highly prized *The Tale of the Eloquent Peasant*: the path was so narrow that a man who wanted to seize the farmer's goods, covered it with a piece of clothing thus preventing the farmer with a laden donkey from passing.²

For cargo transportation across land-routes, Egyptians used manpower or donkeys. Heavy loads were also moved in sleighs that were pulled by humans or cattle across a specially prepared ground made out of mud and at times, diagonally placed logs as an aid (Partridge 1996: 131-137).

Iconographic representations of 'Asians' riding donkeys prove that the Egyptians were familiar with riding during the XII Dynasty at the latest (1985-1773 BC), however they did not adopt the practice; it was only with the New Kingdom that representations of riders, always on horses and predominantly in a military context, occur (Schulman 1957: 263- 270). It seems that riding was not deemed appropriate for the rank of ruler or the elite (Decker 1984: 224).

The oldest examples of the use of the wheel in Egypt, from the VI and XI Dynasty respectively (the 24th and 21st century B.C.), were documented in Egyptian iconography and they entail full, discoid wheels placed on the lower part of ladders used for the at-

koja vuku volovi, prikazan u grobnici Sobeknahta u El Kabu (Partridge 1996: 139). Točkovi sa paocima i dvokolice koje su vukli konji pojavljuju se u Egiptu krajem Drugog međuperioda i tokom Novog carstva (ca 1550–1069. pre n.e.) i postaju važni deo vojne tehnologije, ali i statusni simbol kralja i elite (Shaw 2001: 60; Decker and Herb 1994: 191). Upotreba točka u transportu ipak ostaje ograničena, budući da je pogodan za stepu, ali ne i za podloge kakve preovlađuju u Egiptu: pesak i zemlja, koja je tokom većeg dela godine vlažna (Decker and Herb 1994: 195).

Nosiljke

Ukoliko se do nekog mesta nije moglo doploviti, trebalo je pešačiti, te su oni koji su to sebi mogli priuštiti koristili nosiljke. Izgleda da je nosiljka prvobitno bila privilegija kralja. Da je bila prikladna za bogove i kraljeve svedoče pisani i likovni izvori. U doba Starog carstva nosiljka se pominje u Tekstovima piramida kraljeva Unasa, Tetija, Pepija I i kraljice Neit (Allen 2005: 465), a reljefi koji pokazuju donošenje prazne nosiljke i prelaz kralja sa prestola u nosiljku tokom sed-svečanosti, za kraljevsku vlast izuzetno važne, potiču iz Hrama sunca kralja Niuserrea (Bissing 1923: Tf. 15 (38), 16 (39), 21 (50b), 22 (51, 52, 55)). Nekoliko predstava vladara u nosiljkama očuvano je iz Novog carstva, jedan primer je iz 9. veka pre n. e., dok najmlađi, iz hrama u Edfu, pripada periodu vlasti dinastije Ptolemeja nad Egiptom (Vandier 1964: 354–363).

Tokom Starog carstva (2686–2160. pre n.e.) nosiljku počinju da koriste i članovi kraljevske porodice, a do kraja tog perioda i osobe koje nisu kraljevskog porekla i na koje će ovde biti usmerena pažnja. No, nosiljka nije postala dostupna svima. U periodu u kome je dokumentovana ona ostaje prestižno dobro, te se pravo na njeno korišćenje iskazuje odgovarajućim titulama činovnika (Rössler-Köhler 1984: 335, n. 16), a oni koji su od vladara dobili na poklon nosiljku, naročito ukoliko im je dopušteno da budu u njoj nošeni prateći kralja, ističu to u natpisima u svojim grobnicama (Kloth 2003: 228–229; Strudwick 2005: nos 203, 235).

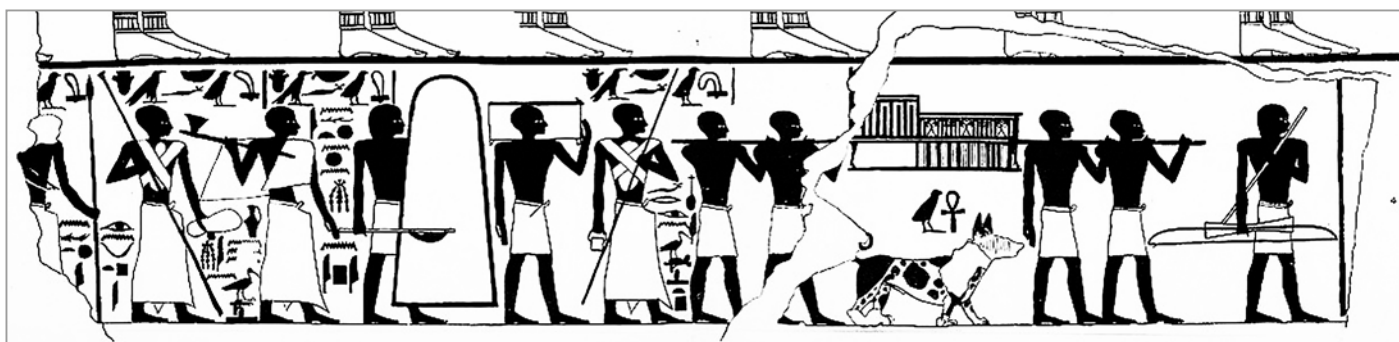
Podaci o izgledu i načinu korišćenja egipatskih nosiljki potiču pretežno iz likovnih izvora i na osnovu njih je izvedena osnovna podela nosiljki, prema tome da li se sedi na sedištu normalne visine ili se čuču, odnosno sedi na podu nosiljke, privučenih kole-

tack of enemy forts (Quibell and Hayter 1927: frontispiece; Jaroš-Deckert 1984: Faltkarten 1, 3). There is an isolated and uncertain example in Sobeknakht's tomb in El Kab from the Second Intermediate Period (ca 1650–1550 B.C.), of "civilian" use of the cartwheel pulled by oxen (Partridge 1996: 139). Wheels with spokes and horse-drawn chariots appear in Egypt at the end of the Second Intermediate Period, and during the New Kingdom (ca 1550–1069. B.C.) they became an important part of war technology, as well as a status symbol of the king and elite (Shaw 2001: 60; Decker and Herb 1994: 191). The use of the wheel for transport, however, remains limited, due to the fact that it is adequate for the steppe and not for surfaces such as the ones predominant in Egypt: sand, and earth that is wet throughout most of the year (Decker and Herb 1994: 195).

Carrying chairs

If it was not possible to sail to a certain place, it was necessary to walk to it, so people who could afford this, used carrying chairs. It seems that carrying chairs were initially the privilege of kings. That it was fit for kings and gods has been recorded in written and visual sources. At the time of the Old Kingdom, carrying chairs were mentioned in the Pyramid Texts of Kings Unas, Teti, Pepi I and Queen Neith (Allen 2005: 465). The reliefs that illustrate the bearing of an empty carrying chair and the placement of the king from the throne into the carrying chair during the *sed* festival, which was of utmost importance for royalty, are found in the Sun Temple of King Niuserre (Bissing 1923: Tf. 15 (38), 16 (39), 21 (50b), 22 (51, 52, 55)). Several representations of rulers in carrying chairs dating from the New Kingdom have been preserved; one example is from the 9th century B.C. while the youngest one, from the temple in Edfu, belongs to the period of Ptolemaic rule over Egypt (Vandier 1964: 354–363).

Throughout the Old Kingdom (2686–2160 B.C.) members of the royal family started using carrying chairs and by the end of the period so did persons who were not of royal descent, and it is them that we shall focus on. However, the carrying chair was not available to all. During the period in which it was documented, it is an object of prestige and therefore the right to use it is expressed by certain titles of the



Sl. 2. Nosiljka nomarha Džehutihotepe iz el-Berše. Srednje carstvo.

Foto izvor: Newberry 1895: Pl. 29

Ill. 2. The carrying chair of the nomarch Djehutihotep, from El-Bersheh.

Middle Kingdom. Photo source: Newberry 1895: Pl. 29

na. Kraljevske nosiljke Starog carstva su dosledno prikazivane opremljene visokim sedištem, a u privatnim nosiljkama se sedi na oba načina. Ipak se smatra da se zapravo i u kraljevskim i u privatnim nosiljkama do pred kraj Staroga carstva pretežno sedelo na podu, ali se u skladu sa egipatskim načinom predstavljanja izbegavalo zaklanjanje važne figure nekom drugom osobom ili predmetom, te je ona podizana na gornju ivicu obrisa naslona za ruke, iz čega je proizlazilo da je prikazan položaj tela prikladniji za osobu visokog ranga (Rössler-Köhler 1984: 335, n. 18, 20). Primeri sa kraja Starog carstva koji su prepoznavani kao privatne nosiljke sa visokim sedištem (Vandier 1964: 329, n. 2; Rössler-Köhler 1984: 335, n. 24) mogu se osporiti ikonografskom analizom (Vasiljević 1995: 57-58). Osim toga, kako u većini očuvanih scena kontekst i/ili prateći tekst pokazuju da privatna lica koriste nosiljke u praktične svrhe (inspekcija imanja i poseta nekropoli), stabilnost, udobnost i brzina kretanja su morali biti značajni i obezbeđivala ih je nosiljka kod koje je težište postavljeno niže, odnosno kod koje se sedi na podu. Mogućnost poređenja likovnih predstava sa nalazima je ograničena, budući da je sačuvan samo jedan primer nosiljke iz Starog carstva. On potiče iz grobne opreme kraljice Hetepheres, pronađene u Gizi, u blizini piramide njenog sina, kralja Hufua (Reisner and Smith 1955: 17, 33f., Pls. 27-29). Ta nosiljka, izrađena od drveta i ukrašena zlatnim limom, ima oblik plitke pravougaone kutije opremljene s jedne strane naslonima za leđa i ruke i postavljene na dve motke za nošenje (sl. 1). Oblik nosiljke i visina naslona pokazuju da se u njoj sedelo na podu, verovatno pokrivenom jastucima, onako kako je i prikazivano u grobnicama Starog carstva. Sličnu jednostavnu konstrukciju imale

officials (Rössler-Köhler 1984: 335, n. 16). Those who received the gift of the carrying chair from the king, especially if they were allowed to be carried in it as part of the king's entourage, referred to it in the inscriptions in their tombs (Kloth 2003: 228-229; Strudwick 2005: nos 203, 235).

Data on the appearance and usage of Egyptian carrying chairs are predominantly found in visual sources, and, based on them, a basic classification of carrying chairs has been made, distinguishing whether the person carried is sitting in a seat at a normal height, or whether one squats in it, or more precisely, sits on the floor of the carrying chair, with bent knees. The royal carrying chairs of the Old Kingdom are consistently depicted with high seats, while with private carrying chairs both ways of being seated may be depicted. Still, it is presumed, that until the end of the Old Kingdom, in both the kings' and private carrying chairs, in most cases it was usual to sit on the floor, however, following the rules of Egyptian pictorial representation, blocking the central figure with another person or object was avoided, therefore it was elevated to the upper edge of the armrests, which resulted in the representation of the posture of the body being more adequate for a higher-ranking person (Rössler-Köhler 1984: 335, n. 18, 20). The examples from the Old Kingdom which have been identified as private carrying chairs with a high seat (Vandier 1964: 329, n. 2; Rössler-Köhler 1984: 335, n. 24) may be disputed through iconographic analysis (Vasiljević 1995: 57-58). Besides, since the context and/or adjoining inscriptions of the majority of preserved scenes show that private persons used the carrying chair for practical purposes (land inspection and visits to the necrop-

su i retko dokumentovane nosiljke koje je nosio par magaraca (Vasiljević 1995: 61).

Prikazivanje privatnih nosiljki završava se sa Srednjim carstvom. Nosilkama prikazanim u grobnicama dvojice upravnika noma (sreza) u Beni Hasanu i El-Berši (Vandier 1964: 351-354) treba dodati stariju iz grobnice Hetija u Tebi.³ Položaj motki za nošenje je promenjen i one su pričvršćene za sredinu bočnih strana nosiljke (sl. 2). Grubo izrađeni model od bojenog drveta iz grobnice u Sedmentu (sl. 3) pokazuje da je nosiljku moglo činiti jednostavno sedište okačeno o motku (Petrie and Brunton 1924: Pl. XVII.4).

Nosiljka je najčešće prikazana onako kako se koristi – sa vlasnikom u njoj, nošena ili ređe spuštена na zemlju, ali se i navodi u listama koje nabrajaju namirnice i stvari potrebne na drugom svetu, prikazuje smeštena u magacin sa drugim priložima za pokojnika ili je jedan od predmeta koje drvodjelje izrađuju u radionici

Sl. 3 Model iz Sedmenta. Prvi međuperiod.

Foto izvor: Petrie and Brunton 1924: Pl. XVII.4

III. 3. Model from Sedment. First Intermediate Period.

Photo source: Petrie and Brunton 1924: Pl. XVII.4



olis), the stability, comfort and speed had to be of importance and were guaranteed by the carrying chair with a lower centre of gravity, in which it was necessary to sit on the floor. The possibility of comparing visual representations with archaeological finds is limited, because only one example of the carrying chair from the Old Kingdom has been preserved. It comes from the funeral equipment of Queen Hetepheres, found in Giza, in the vicinity of the pyramid of her son, King Khufu (Reisner and Smith 1955: 17, 33f., Pls. 27-29). This carrying chair, made from wood and decorated with gold sheet, has the shape of a shallow rectangular box, with back- and armrests on one side and is placed on two carrying poles (III. 1). The shape of the carrying chair and the height of the backrest reveal that the person sat on the floor, which was possibly covered in pillows, in a manner that has been illustrated in tombs of the Old Kingdom. The rarely documented carrying chairs which were borne by a pair of donkeys were similarly constructed (Vasiljević 1995: 61).

Representations of private carrying chairs end with the Middle Kingdom. Besides the carrying chairs depicted in the tombs of two supervisors of nomes (districts) in Beni Hasan and El-Bersheh (Vandier 1964: 351-354) it is worth mentioning the older tomb of Heti in Thebes.³ The position of the carrying-poles is altered; they are attached to the middle of the side parts of the carrying chair (III. 2). The roughly constructed wooden model from the tomb in Sedment (III. 3) shows that the carrying chair could have been made merely out of a chair hanging of a pole (Petrie and Brunton 1924: Pl. XVII.4).

The carrying chair is usually represented at the moment of use – with the owner inside it, being carried, or rarely, lowered onto the ground, but it was also noted in lists recording the food and items necessary for the afterlife; it is also represented stored with other goods for the deceased, or it is one of the objects made by carpenters in their workshops (Rössler-Köhler 1984: 334; Altenmüller 1984-85: 15f., n. 5-6; Vasiljević 1995: 72f.).

The traveller was protected from the sun by a canopy. There is not enough evidence to be found in visual representations, however, it seems that it was constructed separately so that, if needed, the seat of the

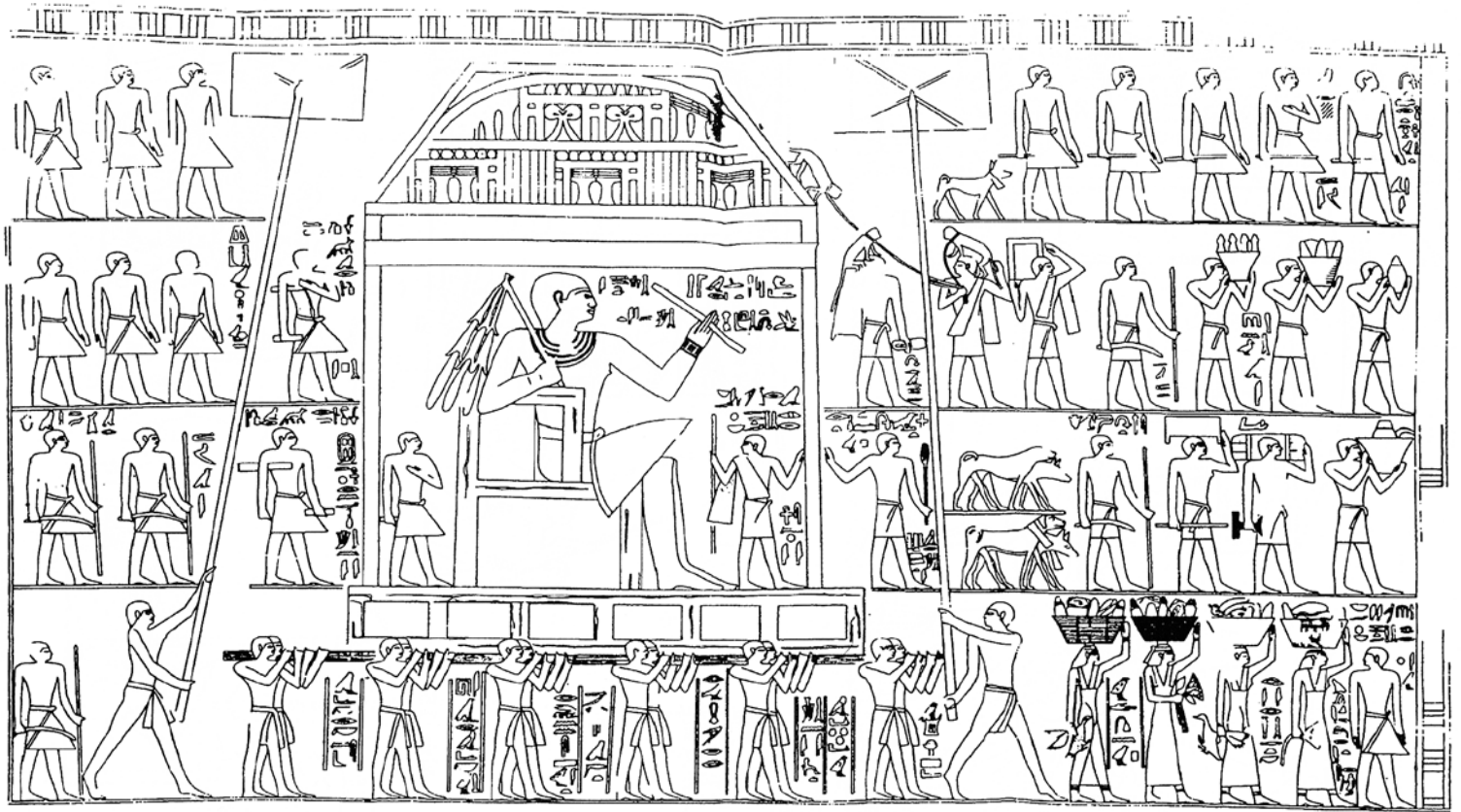
(Rössler-Köhler 1984: 334; Altenmüller 1984-85: 15f., n. 5-6; Vasiljević 1995: 72f.).

Zaštitu od sunca je putniku mogao obezbeđivati baldahin. Likovne predstave ne daju dovoljno podataka, ali izgleda da je izrađivan zasebno, tako da je sedište nosiljke prema potrebi moglo biti smešteno u njega ili biti nošeno zasebno. Način na koji su oblikovani stubići i krov baldahina varira od jednostavnog do luksuznog. U potonjem slučaju gornji deo baldahina, ili bar jedna njegova strana, bila je u vidu drvene rešetke koja je štitila od sunca i dopuštala strujanje vazduha, a činio ju je splet motiva koji su i inače korišćeni u funerarnom kontekstu – *džed*-stub, 'Izidin čvor', *hekeru*-friz i tzv. fasada palate (**sl. 4**). Na sličan način su oblikovane i stranice sedišta nosiljki iz Srednjeg carstva, dok je u Starom carstvu jedino bočna strana nosiljke Vathethether ukrašena figurom lava koji sedi (**sl. 5**), motivom rezervisanim za kraljeve, što jeste u skladu sa poreklom ove žene, ali je neuobičajeno (Kanawati and Abder-Raziq 2008: 20, Pls. 8, 47).⁴ Složeni ukras baldahina je van sumnje bio delo odličnih drvodelja koji nisu bili dostupni svima, te i to naglašava status vlasnika nosiljke.

Vlasnici nosiljki su svi bili pripadnici najvišeg sloja društva, činovnici u različitim delovima državne uprave ili sa zaduženjima na dvoru. Detalji kod niza primera nisu očuvani ili vidljivi, ali se može reći da su činovnici u nosiljci odeveni kao i u drugim scenama i onako kako to odgovara njihovom staležu: pregače, povremeno dugačke i sa uštirkanom i isturenom prednjom stranom. Oko vrata nose uobičajene široke ogrlice. U rukama su često držali kratki štap, mahalicu za muve, ređe *aba*-palicu, nalik na preslicu. Mahalica se sastojala od kratke palice i tri trake tkanine ili kože pričvršćene za jedan njen kraj, obično oblikovan kao pesnica. Sva tri predmeta su oznaka statusa. No, dok i Egipćani nižeg ranga koriste u svom poslu kratki štap i palicu sličnu *aba*-palici, to nije slučaj sa mahalicom za muve. Naime, u celokupnoj dekoraciji neke grobnice Starog carstva, ne samo u sceni putovanja u nosiljci, mahalicu je posedovao jedino vlasnik grobnice, bilo da je drži u ruci, bilo da mu je prinosi sluga, bilo da je odložena sa drugim predmetima (Vasiljević 1995: 50). Kako se na osnovu drugih odlika dekoracije pokazalo da u grobnicama Starog carstva nisu prikazivane, ili

carrying chair could be placed in it or carried without it. The shape of the tent poles and the roof of the canopy may vary from the simple to the luxurious. In the latter case, the upper part of the canopy, or at least one of its sides had wooden latticework that protected from the sun and allowed the streaming of air, and was made out of a combination of motifs which were otherwise used in the funerary context: the *djed*-column, the 'Isis knot', the *khekheru* frieze and the so called palace facade (**III. 4**). The sides of the chair dating from the Middle Kingdom were shaped in a similar fashion, while in the Old Kingdom only the side of the Vathethether carrying chair was decorated with the figure of a sitting lion (**III. 5**) – a motif reserved for kings, which is in accordance with the lineage of this woman, however, it is unusual (Kanawati and Abder-Raziq 2008: 20, Pls. 8, 47).⁴ The canopy's elaborate decoration is, without doubt, the work of master carpenters who were not available to all – this also emphasizes the status of the carrying chair's owner.

The owners of the carrying chairs were all members of the highest classes of society: officials in various departments of state administration or with responsibilities in the royal court. Not all examples reveal or have distinguishable details, however it may be said that officials in the carrying chairs were dressed in the same way as in other scenes and in a way fitting their rank: an apron-like garment, sometimes long and with a starched and protruding frontal part. They wore the usual wide necklaces. They often held a small staff, a fly-whisk, rarely an *aba*-stick resembling a distaff. The fly-whisk consisted of a short stick and three strips of fabric or leather tied to one end, which was usually in the shape of a fist. All three objects are signs of status; however, while the Egyptians of a lower class used in their business the short staff and stick similar to the *aba*-stick, it is not the case with fly-whisks. Namely, in the overall decoration of a tomb in the Old Kingdom, not solely in scenes of the journey in the carrying chair, the fly-whisk solely appeared as the property of the tomb owner, whether he was holding it in his hand, or if it was being handed over by a servant, or if it was lying among other objects (Vasiljević 1995: 50). As other features of decorations in the tombs of the Old Kingdom have shown that persons ranking higher than the owner of the tomb were not depicted, or were not sig-



Sl. 4 Pepianh zvani Crni Heni, iz Meira. Staro carstvo.

Foto izvor: Blackman and Apted 1953: Pl. 31

III. 4. Pepi-Ankh, Heni the Black, from Meir. Old Kingdom.

Photo source: Blackman and Apted 1953: Pl. 31

nisu tako označavane, osobe koje bi bile višeg ranga od vlasnika grobnice, i kome se tako čuva primarno mesto u posmrtnom kultu (Vasiljević 2007: 333-336), može se zaključiti da je mahalica za muve oznaka autoriteta⁵ u smislu izvršne moći i stoga u kontekstu pojedinačne grobnice ekskluzivni posed samo jedne osobe.⁶

Samo u dva slučaja je u nosiljci više od jedne osobe.⁷ Obe scene potiču iz grobnice Mereruke, u kojoj se i inače sreće niz neuobičajenih ikonografskih rešenja. U jednoj sceni je prikazana Mererukina supruga Watetkhether sa sinom, Meritetijem, a u drugoj, veoma oštećenoj, uz Meritetija se prepoznaje manja figura, o čijem identitetu se samo nagađa (Kanawati and Abder-Raziq 2008: 31ff., Pls. 47, 69; Kanawati and Abder-Raziq 2004: 28, Pl. 48).

Teret nosi do dvadesetak nosača, na ramenima ukoliko nosiljka ima baldahin, a spuštenih ruku ukoliko ga nema; njihovu odeću čini jednostavna tkanina ili samo pojas sa nekoliko traka spreda, primereno nižem društvenom statusu (Vasiljević 1995: 61f., 74). Kolika je najveća širina staza koje su formirane na nasipima, nije poznato, ali su za nosiljke sa dvojicom nosača, ili za one kod kojih su nosači postavljeni po jedan u nizu, bile dovoljne iste staze kao i za pešake.

Sl. 5 Watetkhether, iz grobnice Mereruke u Sakari. Staro carstvo.

Foto izvor: Kanawati and Abder-Raziq 2008: Pl. 69

III. 5. Watetkhether, from the tomb of Mereruka in Saqqara. Old Kingdom.

Photo source: Kanawati and Abder-Raziq 2008: Pl. 69



nified as such, thus affording the owner the primary position in the funeral cult (Vasiljević 2007: 333-336), it may be concluded that the fly-whisk signified authority⁵ in the sense of executive power and therefore, in the context of a single tomb it was the exclusive ownership of just one person.⁶

In only two cases is there more than one person in the carrying chair.⁷ Both scenes are from the tomb of Mereruka, which otherwise has several unusual iconographic solutions. In one scene Mereruka's wife Watetkhether is represented with her son Meryteti, and in the other, which is severely damaged, there is a smaller figure alongside Meryteti, whose identity is a matter of speculation (Kanawati and Abder-Raziq 2008: 31ff., Pls. 47, 69; Kanawati and Abder-Raziq 2008: 28, Pl. 48).

The burden is carried by up to twenty carriers, on their shoulders, if the carrying chair has a canopy, and with the carriers' hands lowered if it does not; their clothes are of a simple cloth or just a belt with strips, adequate to their lower social status (Vasiljević, 1995: 61f., 74). The maximum width of the paths which were created on top of the dikes is not known, however for carrying chairs with two carriers, or those that were carried by carriers placed one in each line, pedestrian paths were sufficient. Supervisors controlled the pace of the carriers and they were identifiable by the fact that their hand would be touching some part of the carrying chair or carrying poles. A song helped the carriers maintain a steady rhythm and it has been documented in approximately ten cases (Altenmüller 1984-85),⁸ written in the space between the carriers. (III. 4) "The Song of the Carrying Chair" is not simply a plain work song that relieves the burden of hard work, but it also summons the carriers to a steady pace, and the owner of the carrying chair to board it; it also includes a plea to Sokar, an important deity of the underworld, to allow the owner to retain his status in the afterlife so that the carrying chair is not left empty, and to enable him to visit, on special occasions, the world of the living.

Although the scene is sometimes reduced to its basic elements – the carrying chair, the traveller and carriers, it may also include depictions of pets on leashes (a dog or monkey) with their guardians (III. 6), people carrying rectangular canvas sunshades even when

O kretanju nosača brinu nadzornici, prepoznatljivi po tome što rukom dodiruju neki deo nosiljke ili motke za nošenje. Održavanju ujednačenog ritma pomaže i pesma nosača, koja je dokumentovana u desetak slučajeva (Altenmüller 1984-85),⁸ ispisana u prostoru između nosača (sl. 4). 'Pesma nosiljke' nije samo obična radna pesma koja olakšava napor, poziva nosače na lagani korak a vlasnika nosiljke da u nju uđe; ona sadrži i molbu Sokaru, značajnom božanstvu donjeg sveta, da pokojnik svoj status zadrži i na onom svetu, tako da nosiljka ne ostane prazna i da u njoj, u posebnim prilikama, poseti ovaj svet.

Mada je scena ponekad svedena na osnovne elemente, nosiljku, putnika i nosače, u njoj mogu biti prikazani i kućni ljubimci na povocu (pas ili majmun) sa svojim čuvarima (sl. 6), ljudi koji nose pravougaone platnene suncobrane, čak i kada ima baldahina, lične sluge zadužene za sandale, odeću, oslonce za glavu, lepeze i sl. (sl. 7) U pratnji su često i članovi porodice, službenici vlasnika grobnice, te ukupni broj osoba u ovim scenama može porasti i do nekoliko desetina.

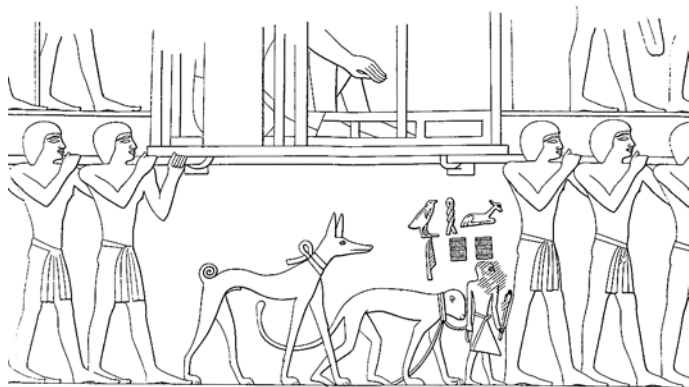
Scena putovanja u nosiljci je u grobnici mogla biti postavljana na istaknuto mesto, u grobnicama oko Tetijeve piramide je nasuprot ulazu (Roth 2006: 248). Ona je često samostalna celina,⁹ te je cilj putovanja tumačen pretežno uz oslanjanje na sadržaj tekstova koji se u njoj ili uz nju nalaze ili prema njenoj orijentaciji i položaju u grobnici. Neke scene su tako povezivane sa obilaskom imanja čiji su proizvodi neophodni za izdržavanje posmrtnog kulta, druge sa obilaskom

there are canopies, personal servants taking care of the sandals, clothes, headrests, fans, etc. (III. 7) The entourage often includes family members, employees of the tomb owner, so that the overall number of people in these scenes may reach several dozen.

The scene of the journey in the carrying chair may be placed in a highly visible spot in the tomb, as is the case of the tombs around the pyramid of Teti opposite the entrance (Roth 2006: 248). It is often an independent scene,⁹ therefore the goal of the journey is interpreted mainly by drawing on texts found in or beside it, or depending on its orientation and position in the tomb. Thus, some scenes are linked to the inspection of the land properties that produced the goods necessary for the funerary cult; others refer to inspections of the tomb itself and paying the craftsmen who participated in its construction, which has an ethical connotation that may be found in other texts of funerary character (Roth 1994: 232 n. 21, 238). However, by accepting the importance of such aims, we should not ignore the fact that those who did not have carrying chairs were also guided by them. In the Old Kingdom, a frequent scene is the one in which the owner of the tomb is observing agricultural and other work without there being any indication as to how he got there. Statements that workers who constructed the tombs were sufficiently paid, were merely part of the phraseology of the so-called ideal biographies that have been attested in numerous tombs (Kloth 2002: 127f., 229ff.). Representations of journeys in carrying chairs reflect the way some members of the elite travelled in this life, but that the person seated in a carrying chair should most likely be looked upon as a deceased, is implied by the afore-mentioned "Song of the Carrying Chair" as well as the motifs that occasionally adorn it, in particular the *khekheru*-frieze that appears solely in the funerary context. Such meaning of the carrying chair journey representation is also implied by examples placed close to the scenes with dancers, singers and musicians, who are closely related to the visits of the deceased to the world of the living (Altenmüller 1984-85: 29f.). The interconnection between these themes is also confirmed by the wooden model found in the tomb of Karenen in Saqqara: the deceased sits in a carrying chair that is lowered to the ground; to the left and right are a male

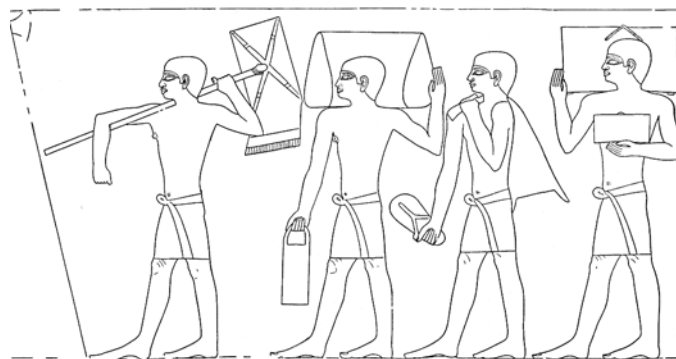
Sl. 6 Kućni ljubimci ispod nosiljke; detalj iz grobnice Tija u Sakari. Staro carstvo. Foto izvor: Epron et Daumas 1939: T. 16

III. 6. Household pets under the carrying chair; detail from the tomb of Ti in Saqqara. Old Kingdom. Photo source: Epron et Daumas 1939: T. 16



grobnice i isplatom zanatlija koji su učestvovali u njenoj gradnji, što ima etičku konotaciju prepoznatljivu u drugim tekstovima funerarnog karaktera (Roth 1994: 232 n. 21, 238). Međutim, prihvatajući važnost ovakvih ciljeva, ne smemo zanemariti činjenicu da su njima bili rukovođeni i oni koji nosiljkom nisu raspolagali. U Starom carstvu su uobičajene scene u kojima je vlasnik grobnice prikazan kako posmatra poljoprivredne i druge radove, bez naznake kako je dospio do tog mesta. Tvrdnje da su na odgovarajući način isplaćeni radnici koji su izradili grobnicu su uobičajeni deo frazeologije tzv. idealnih biografija koje su posvedočene u brojnim grobnicama (Kloth 2002: 127f., 229ff.). Prikaz putovanja u nosiljci svakako održava način putovanja jednog dela elite u ovozemaljskom životu, ali na to da u onome koji sedi u nosiljci verovatno treba videti i pokojnika ukazuju kako prethodno pomenuto tumačenje 'pesme nosiljke', tako i motivi kojima je povremeno ukrašena, osobito hekeru-friz koji se pojavljuje isključivo u funerarnom kontekstu. Na takvo značenje prikaza putovanja u nosiljci ukazuju i primeri u čijoj su blizini scene sa igračima, pevačima i muzičarima, koji su u uskoj vezi sa posetom pokojnika ovom svetu (Altenmüller 1984-85: 29f.). Međusobnu povezanost ovih scena potvrđuje i drveni model pronađen u grobnici Karenena u Sakari: pokojnik sedi u nosiljci spuštenoj na pod, levo i desno od njega su harfista i harfistkinja, a ispred su tri pevačice, prepoznatljive po karakterističnom gestu (Quibell 1908: 74f, Pl. 16). Prikaz vlasnika grobnice u nosiljci može biti shvaćen i kao „metaforični ekvivalent pogrebne procesije” (Roth 2006: 247f.). Najvažniji sloj značenja ostaje onaj koji sadrži iskaz o statusu vlasnika nosiljke, statusu kojim se on ne samo izdiže iznad mnogih drugih članova elitnog, birokratskog sloja kome pripada, nego koji želi da očuva i na drugom svetu, očigledno takođe društveno stratifikovanom.

Među poznatim vlasnicima nosiljke su članovi kraljevske porodice, veziri, osobe koje su u ličnoj službi kod kralja, oni kod kojih je pravo na nosiljku stečeno zaslugama kod kralja, ili je njihov status zasnovan na ličnom bogatstvu (Vasiljević 1995: 113), u Srednjem carstvu takođe i upravnici noma. Ako se poslužimo brojevima, pokazuje se da je od oko 800 privatnih grobnica Starog carstva registro-



Sl. 7. Lične sluge; detalj iz grobnice Tija u Sakari. Staro carstvo.

Foto izvor: Epron et Wild 1953; T. 150

Ill. 7. Personal servants; detail from Ti's tomb in Saqqara. Old Kingdom.

Photo source: Epron et Wild 1953; T. 150

and female harp player, and three female singers who are distinguishable for their characteristic gesture are in front (Quibell 1908: 74f, Pl. 16). The representation of the owner of the tomb in the carrying chair may also be interpreted as the “metaphorical equivalent of the funerary procession” (Roth 2006: 247f.). The most important layer of meaning is the one referring to the status of the carrying-chair owner – the status that not only elevates him above most other members of the elite, the bureaucratic class that he also belongs to, but also one that he wishes to retain in the next world, which is obviously socially stratified, as well.

Among the known carrying-chair owners are members of the royal family, viziers, people who are in personal service of the king, those who attained the right to own a carrying chair through merit, or whose status was based on personal wealth (Vasiljević 1995: 113), and in the Middle Kingdom this also included the supervisors of nomes. If we were to rely on figures, they show that out of approximately 800 Old Kingdom private tombs registered in the 1970s in royal necropolises around Memphis (Endesfelder 1989: 49, n. 48), in merely 5% of the cases the tomb owners used representations or inscriptions to show that they owned carrying chairs. Available data on the position of individuals in the bureaucracy, their descent and property, does not make it possible to accurately identify factors that determine why someone owned a carrying chair, while at the same time a person of apparently the same rank did not own this status symbol. As mentioned above, the right to use carrying chairs during the Old Kingdom ceases to be

vanih sedamdesetih godina 20. veka na prestoničkim nekropolama oko Memfisa (Endesfelder 1989: 49, n. 48) svega oko 5% onih čiji su vlasnici slikom ili tekstom istakli da poseduju nosiljke. Raspoloživi podaci o položaju pojedinaca u činovničkom aparatu, njihovom poreklu, imovini, ne omogućavaju da se preciznije prepoznaju faktori koji su određivali da neko raspolaže nosiljkom, a da druga osoba, naizgled istog ranga, nema ovaj statusni simbol. Već je pomenuto da je pravo na prevoz nosiljkom tokom Starog carstva prestalo da bude privilegija kralja i njegove porodice, te kod muškaraca poreklo nije odlučujući faktor za sticanje ovog simbola statusa, budući da su oni svoj položaj u egipatskom društvu mogli graditi kroz činovničku karijeru. Međutim, među skoro pedeset osoba – iz prestonice i provincije – koje su prema podacima iz Starog carstva raspolagale nosiljkom, samo su tri žene, sve tri kraljevske kćeri, od kojih su dve bile i kraljice: Hetepheres I i Meresankh III.

Posle malobrojnih primera iz Srednjeg carstva, više nema podataka o privatnim nosiljkama u Egiptu. U Novom carstvu, kralj i elita idu u rat i u lov lakim dvokolicama koje vuku konji, na zidovima grobnica visokih činovnika prikazana je izrada dvokolica, one stoje spremne uz pokojnika ili su među darovima su koje donose strani poslanici, sem toga čine deo pogrebne opreme koja se unosi u grobnicu, a u nekoliko grobnica, pre svega kraljevskih, pronađene su bogato ukrašene dvokolice kao grobni prilog (Decker and Herb 1994: 191-263). Ovakvih likovnih predstava nema u svim dekorisanim grobnicama ovog perioda, te je očigledno da je novo prevozno sredstvo usko vezano sa visokim društvenim položajem svog vlasnika. Međutim, visoke činovnike ne prati svita pri vožnji kolima, ona su samo jedan, ali ne najznačajniji od statusnih simbola. Izuzetnost svog položaja oni ističu prikazima kralja ili članova kraljevske porodice u svojoj grobnici, što kao tema nije postojalo u dekorativnom programu Starog carstva.

Zaključak

Svrha dekoracije grobnice u drevnom Egiptu je obezbeđenje preduslova za život pokojnika na drugom svetu. Mada je njena tematika uslovljena funkcijom i isključuje prikaze niza svakodnevnih aktivnosti, dekoracija grobnica ostaje važan izvor podataka o živo-

the privilege of the king and his family, and descent is not a determining factor to males for the acquisition of this status symbol, as they were in a position to move up in Egyptian society through their career in bureaucracy. However, among the nearly fifty people – from the capital and the provinces – who according to Old Kingdom records owned carrying chairs, only three were women, all three royal daughters, of whom two were queens: Hetepheres I and Meresankh III.

After a few examples from the Middle Kingdom, no more data on private carrying chairs appears in Egypt. In the New Kingdom, the king and the elite went to war and hunting in light chariots drawn by horses; the tomb walls of high officials show the manufacture of chariots; they stand ready beside the deceased or are among the gifts brought by foreign delegates, furthermore, they are part of the funerary equipment to be placed in the tomb, and in several tombs, especially royal ones, richly decorated chariots were found among the tomb goods (Decker and Herb 1994: 191-263). Such depictions are not present in all the decorated tombs of this period, and it is obvious that the new vehicle is closely related to the high social status of its owner. However, the highly ranked officials were not followed by a suite whilst they drove their chariots: they are but one of the status symbols, however, not the most important one. The exceptional position is emphasized by representations of the king or members of the royal family in their tombs, which did not exist as a theme in the decorative system of the Old Kingdom.

Conclusion

The purpose of tomb decoration in ancient Egypt was to ensure the afterlife of the deceased. Although the themes are mostly function-oriented and exclude representations of numerous everyday activities, tomb decoration remains an important source of data about life in Egypt,¹⁰ therefore, on the status symbols of the elite as well. Since the part of the tomb intended for cult practices was open to the public, who was also invited, via an image or inscription, to enter; the representation of status was intended for both the afterlife of the deceased and for the visitors. The use of someone else's power as a means of transportation was a trait of the governing segment of society. The carrying chair, the complexity of its ornaments, the

tu u Egiptu,¹⁰ te tako i o statusnim simbolima elite. Kako je deo grobnice namenjen kultu bio otvoren za posetioce, i oni su mogli biti slikom i tekstom pozivani da uđu, prezentacija statusa je bila namenjena kako zagrobnom životu pokojnika, tako i posetiocima. Prevoz korišćenjem tuđe snage bila je odlika upravljačkog sloja društva. Nosiljka, složenost njenih ukrasa, kratka palica i mahalica za muve, lepeze i sun-cobrani koji štite od sunca i rashlađuju su nesumnjivo oznake visokog položaja. Kada tome priključimo brojne pratioce i nosače, sluge koje nose lične predmete gospodara kao njegovu putnu opremu, kućne ljubimce sa njihovim čuvarima, nastaje slika pravog malog dvora na putu. Svi detalji pojedinačno odaju visok status, autoritet, ali je celina utiska ta kojom se vlasnik grobnice jasno izdvaja iz svoje sredine, te se ovakva povorka može videti kao svojevrsna 'teatralizacija znakova moći' (Mérindol 1992).

Do sada u egiptologiji analiziran pre svega kao simbol statusa i u svom funerarnom značenju, prevoz nosiljkom ovde je smešten i u kontekst raspoloživih podataka o kopnenim putevima. Rezultati – izloženi u onoj meri koju obim rada i tema dopuštaju – pokazuju da je ovakav način transporta prikladan egipatskim prilikama: promenljivim sezonskim uslovima, vrstama puteva i staza, prirodi tla, kao i manjim rastojanjima koje je trebalo preći u okviru nekog dela doline Nila. To što je upotreba nosiljke ipak ostala ograničena, svedena na mali deo upravljačkog sloja tokom Starog i Srednjeg carstva, posledica je odnosa u hijerarhijski ustrojenom egipatskom društvu.

Prevoz članova elite nosiljkom kao tema nestaje iz dekoracije grobnica posle Srednjeg carstva. Statusno prevozno sredstvo u Novom carstvu postaju dvokolice sa dvopregom. Likovne predstave prikazuju njihovu upotrebu u lovu, na tvrdom polupustinjskom tlu ili u bitkama koje su se odigravale van doline Nila. Kako podaci za sada ne ukazuju na izgradnju mreže puteva pogodne za dvokolice u samoj dolini, ostaje otvoreno pitanje da li u svakodnevnom životu elite prestaje potreba za nosiljkama ili su one, izgubivši simboličnu vrednost za elitu, nestale samo iz ikonografije.

short stick and fly whisk, fans and sunshades used to protect from the sun and at the same time to cool, are undoubtedly marks of a high rank. When we add to this the entourage and carriers, servants bearing their master's personal items, such as their travel gear, as well as pets with their guardians, there appears an image of a true, travelling court-in-a-nutshell. All details imply high status and authority, but the whole impression is that of the owner of the tomb standing out from his surrounding, therefore this type of procession can be seen as a kind of 'theatralization of power' (Merindol 1992).

To this point analysed in Egyptology primarily as a status symbol and in its funerary context, the use of the carrying chair is placed here in the context of available data on land roads. The results – presented to the extent allowed by the scope of the work and its theme – show that this form of transport is appropriate to Egyptian circumstances: changing seasonal conditions, types of roads and paths, the nature of the soil, as well as shorter distances that were crossed within the frame of any particular part of the Nile Valley. The fact that the use of carrying chairs remains limited, restricted to a small portion of the governing social strata during the Old and Middle Kingdom, is a consequence of the relationships within a hierarchical Egyptian society.

The transport of members of the elite by means of the carrying chair disappeared as a tomb decoration theme after the Middle Kingdom. In the New Kingdom, chariots pulled by two horses become the means of transportation for those of higher social status. Visual representations illustrate their use in hunting, on the hard, semi-desert soil, or in battles that took place outside the Nile valley. As there is still no data to imply the building of a network of roads for the two-wheeler in the valley, it remains an open question whether in the everyday life of the elite the need for carrying chairs ceased, or if, after losing their status value for the elite, they merely disappeared from their iconography.

Translated by: Ivan Epštajn

Napomene:

* Apsolutni datumi prema: И. Шо (ур.) 2004. Оксфордска историја старог Египта. Београд: Клио / Shaw, I. (ed.) 2000. The Oxford History of Ancient Egypt. Oxford: Oxford University Press.

¹ Putevima se u svojoj doktorskoj disertaciji odbranjenom 2004. na Univerzitetu u Hamburgu bavio Jan-Peter Gref (Graeff 2005). Disertacija Hajdi Kep o putovanjima, osobito kopnenom saobraćaju u starom Egiptu (Köpp 2006) nije još objavljena, ali su delom dostupni rezultati njenih istraživanja o putevima (Köpp 2009a, 2009b).

² Magarac zahvati i pojede nekoliko klasova ječma, što službeniku posluži kao priželjkivani izgovor da i magarca i robu uzme kao odštetu. Seljak tražeći pravdu, svoju priču ponavlja devet puta, svaki put pred činovnikom višeg ranga od prethodnog (Parkinson 1997: xx-xxi, 54-88).

³ Metropolitan Museum of Art, pristupni br. 23.3.49, 26.3.354d, 23.3.26.

⁴ Na isti način su ukrašeni kockasto sedište i naslonjača Meresanh III, ali ne i njene nosiljke, prikazane tri puta u grobnici (Dunham and Simpson 1974: Pls. 5, 7, 8).

⁵ Mahalica za muve je takvo ili slično značenje imala u nizu zajednica u Africi, delovima Azije, ali i na drugim prostorima.

⁶ O nedovoljno potkrepljenoj vezi mahalice za muve sa po izgledu sličnom insignijom kralja i nekih božanstava (bič – *flagellum*): Fischer 1977: 84, n. 26.

⁷ Pod baldahinom nosiljke Pepianha, zvanog Crni Heni, iz Meira (sl. 4), sa svake strane sedišta po jedan, stoje dva službenika (Blackman and Apted 1953: Pl. 31) ali je malo verovatno da ovo odslikava stvarnu situaciju. Kod kraljevskih predstava samo je Ehnaton prikazan sa suprugom (Vandier 1964: 359f.).

⁸ Primerima koje je objavio H. Altenmiller treba pridodati onaj iz grobnice Itetija/Šedua, a ime Meritetija treba ispraviti u Mereruka, budući da scena sa 'pesmom nosiljke' pripada njegovom delu porodične grobnice (Vasiljević 1995: 14, 20; cf. Kanawati et al. 2010: Pl. 83, a).

⁹ Kada putovanje u nosiljci nije jasno razgraničeno od okolnih scena, njegov odnos sa njima je u nizu slučajeva posredan ili nejasan, te su ograničene mogućnosti izvođenja zaključaka povezivanjem tema scena (Vasiljević 1995: 88, n. 462).

¹⁰ Ovo osobito stoga što su naselja još uvek nedovoljno istražena i što Egipćani nisu sastavljali tekstove koji bi se bavili strukturom institucija, odnosima u društvu, prikazivali svakodnevn život, tehnološke postupke i sl.

Notes:

* Absolute dates according to: И. Шо (ур.) 2004. Оксфордска историја старог Египта. Београд: Клио / Shaw, I. (ed.) 2000. The Oxford History of Ancient Egypt. Oxford: Oxford University Press.

¹ In his PhD thesis defended in 2004 at the University in Hamburg, Jan-Peter Graeff (Graeff 2005) dealt with roads. Heidi Köpp's dissertation on travelling, especially land traffic in Ancient Egypt (Köpp 2006) has not been published yet, however certain data from her research on roads is available (Köpp 2009a, 2009b).

² The donkey took and ate a few ears of barley, which served the officer as an awaited excuse to take both the donkey and goods as compensation. The farmer, seeking justice, repeated his story nine times, each time to a clerk higher in rank than the previous one (Parkinson 1997: xx-xxi, 54-88).

³ Metropolitan Museum of Art, accession nos 23.3.49, 26.3.354d, 23.3.26.

⁴ Meresankh III square seat and armchair are decorated in the same fashion, but not the carrying chairs which are shown three times in the tomb (Dunham and Simpson 1974: Pls. 5, 7, 8).

⁵ The fly whisk had the same or similar meaning among numerous communities in Africa, parts of Asia and other regions as well.

⁶ For the insufficiently substantiated relationship between the fly whisk and one of the apparently similar insignia of the king or certain deities, (whip – *flagellum*), see: Fischer 1977: 84, n. 26.

⁷ Underneath the canopy of Pepi-Ankh, called Heni the Black, from Meir (III. 4), on each side of his seat there are two standing servants (Blackman and Apted 1953: Pl. 31); however, it is unlikely that this is a depiction of a real situation. Among the royal representations, only Akhnaton is depicted with his wife (Vandier 1964: 359f.).

⁸ In addition to examples published by Altenmüller, there are those from the tomb of Iteti/Shedu, and the name Meryteti should be corrected with Mereruka, as the scene of the 'song of the carrying chair' belongs to his part of the family tomb (Vasiljević 1995: 14, 20; cf. Kanawati et al. 2010: Pl. 83, a).

⁹ When travelling in a carrying chair is not clearly separated from the surrounding scenes, its relationship with them is in many cases indirect or vague, and therefore the possibilities of drawing conclusions linking the themes of the scenes are limited (Vasiljević 1995: 88, n. 462).

¹⁰ This is primarily because settlements are still insufficiently researched and because Egyptians did not compose texts that dealt with the structure of institutions, social relationships, depicted everyday life, technological procedures, etc.

Literatura / References

- Allen, J. P. 2005. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Writings from the Ancient World 23. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Altenmüller, H. 1984-85. Das „Sänftenlied“ des Alten Reiches. *Bulletin de la Société d'Égyptologie Genève* No 9-10: 15-30.
- Aston, B., Harrel, J., and Shaw, I. 2000. Stone. In: P Nicholson and I. Shaw (eds.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*: 5-77. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bissing, F. W. von. 1923. *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-re (Rathures)* II. Leipzig: Heinrich'sche Buchhandlung.
- Blackman, A. M. and Apted, M.R. 1953. *The Rock tombs of Meir* V. Archaeological Survey of Egypt 28. London: Egypt Exploration Society.
- Butzer, K. W. 2001. Irrigation. In: D. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* 2: 183-188. Oxford: Oxford University Press.
- Decker, W. 1984. Reiten. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* V: cols. 223-224. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Decker, W., and Herb, M. 1994. *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten*. *Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen im Spiel, Jagd, Tanz & verwandten Themen* I-II. Handbuch der Orientalistik, Vol. 14. Leiden, New York, Köln: E.J.Brill.
- Dunham, D., and Simpson, W. K. 1974. *The Mastaba of Queen Mersyankh III. G 7530-7540*. Giza Mastabas 1. Boston: Museum of Fine Arts, Boston.

- Endesfelder, E. 1989. Die Stellung der Frauen in der Gesellschaft des Alten Ägypten. In: B. Schmitz, U. Steffgen (eds.), *Waren sie nur schön? Frauen im Spiegel der Jahrtausende*: 23-68. Mainz a/R: Philipp von Zabern.
- Epron, L., et Daumas, F. 1939. *Le tombeau de Ti I*. Le Caire: IFAO.
- Epron, L., et Wild, H. 1953. *Le tombeau de Ti II*, Le Caire: IFAO.
- Fischer, H. G. 1977. Fächer und Wedel. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* II: 81-85. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Gardiner, A. 1976. *Egyptian Grammar*. Oxford: Griffith institute.
- Graeff, J. P. 2005. *Die Strassen Ägyptens*. Berlin: dissertation.de
- Hassan, F.A. 1997. The Dynamics of a Riverine Civilization: A Geoarchaeological Perspective on the Nile Valley, Egypt. *World Archaeology*. Vol. 29, no.1: 51-74.
- Helck, W. 1986. Weg. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* VI: cols. 1163-1164. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Jaroš-Deckert, B. 1984. *Das Grab des Inj-jtj.f. Die Wandmalereien der XI. Dynastie*. Archäologische Veröffentlichungen 12. Mainz a/R: Verlag Philipp von Zabern.
- Kanawati, N., and Abder-Raziq, M. 2004. *Mereruka and his Family, Part I: The Tomb of Merytet*. The Australian Centre for Egyptology: Reports 21. Oxford: Aris and Phillips.
- Kanawati, N., and Abder-Raziq, M. 2008. *Mereruka and his Family, Part II: The Tomb of Waatetkhethor*. The Australian Centre for Egyptology: Reports 26. Oxford: Aris and Phillips.
- Kanawati, N., Woods, A., Shafik, S., and Alexakis, E. 2010. *Mereruka and his Family, Part III.1: The Tomb of Mereruka*. The Australian Centre for Egyptology: Reports 29. Oxford: Aris and Phillips.
- Kemp, B., and O'Connor, D. 1974. An ancient Nile harbour. University Museum excavations at the 'Birket Habu', *International Journal of Nautical Archaeology*. Vol. 3, no. 1: 101-136.
- Kloth, N. 2002. *Die (auto-) biographischen Inschriften des ägyptischen Alten Reiches: Untersuchungen zur Phraseologie und Entwicklung*. Beiheften zu den Studien zur altägyptischen Kultur, Bd. 8. Hamburg: Buske Verlag.
- Kloth, N. 2003. Die Inschrift des Htp-Hr-nj-PtH aus dem Alten Reich: Eine phraseologische Betrachtung. In: N. Kloth, K. Martin, and E. Pardey (eds.), *Es werde niedergelegt als Schriftstück, Festschrift für Hartwig Altenmüller zum 65. Geburtstag*: 225-230. Beiheften zu den Studien zur altägyptischen Kultur, Bd. 9. Hamburg: Buske Verlag.
- Köpp, H. 2006. *Reisen im Alten Ägypten. Reisekultur, Fortbewegungs- und Transportmittel unter besonderer Berücksichtigung des Landverkehrs*. Dissertation Göttingen.
- Köpp, H. 2009a. Die Straßen der Pharaonen I. Grundlagen. *Sokar* 18: 31-37.
- Köpp, H. 2009b. Die Straßen der Pharaonen II. Bemerkenswerte Ergebnisse der Altstraßenforschung. *Sokar* 19: 71-77.
- Krauss, R. 1984. Reisegeschwindigkeit. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* V: cols. 222-223. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Mérindol, C. de. 1992. Le prince et son cortège. La théâtralisation des signes du pouvoir à la fin du Moyen Age. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Vol. 23: 303-323.
- Morkot, R.G. 2005. *The Egyptians. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Newberry, P. 1895. *El Bersheh I*. ASE 3. London: Egypt Exploration Fund.
- Parkinson, R. B. 1997. *The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems 1940-1640 BC*. Oxford: Oxford University Press.
- Partridge, R. 1996. *Transport in Ancient Egypt*. London: The Rubicon Press.
- Petrie, W. M. F., and Brunton, G. 1924. *Sedment I*. British School of Archaeology in Egypt 34. London: Bernard Quaritch.
- Quibell, J. E. 1908. *Excavations at Saqqara 1906-1907*. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale.
- Quibell, J. E. and Hayter, A. 1927. *Excavations at Saqqara: Teti pyramid, north side*. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale.
- Roth, A. M. 1994. The Practical Economics of Tomb-Building in the Old Kingdom. A Visit to the Necropolis in the Carrying Chair. In D.P. Silverman (ed.), *For His Ka. Essays Offered in Memory of Klaus Baer*: 227-240. SAOC 55. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Roth, A. M. 2006. Multiple Meanings in Carrying Chair Scenes. In: M. Fitzenreiter, M. Herb (eds.), *Dekorierten Grabeinlagen im Alten Reich. Methodik und Interpretation*: 243-253. Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie, Bd. 6. London: Golden House Publications.
- Rössler-Köhler, U. 1984. Sänfte. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* V: cols. 334-339. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Reisner, G. A., and Smith, W.S. 1955. *A History of the Giza Necropolis*. Vol. 2, *The Tomb of Hetep-Heres the Mother of Cheops: A Study of Egyptian Civilization in the Old Kingdom*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Schenkel, W. 1980. Kanal. In: W. Helck, E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* III: cols. 310-312. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Schulman, A. R. 1957. Egyptian Representations of Horsemen and Riding in the New Kingdom, *Journal of Near Eastern Studies*. Vol. 16: 263-271.
- Shaw, I. 2001. Egyptian, Hyksos and military Technology: Causes, Effects or Catalysts? In: A.J. Shortland (ed.), *The Social Context of Technological Change. Egypt and the Near east 1650-1550 BC*: 59-71. Oxford: Oxbow Books.
- Strudwick N. 2005. *Texts from the Pyramid Age*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Vandier, J. 1964. *Manuel d'archéologie égyptienne* IV. Bas-reliefs et peintures, scènes de la vie quotidienne. Paris: Éditions A. et J. Picard.
- Vasiljević, V. 1995. *Untersuchungen zum Gefolge des Grabherrn in den Gräbern des Alten Reiches*, Zentrum für Archäologische Untersuchungen, Band 15, Beograd: Centar za arheološka istraživanja.
- Vasiljević, V. 2007. Der Grabherr und seine Frau. Zur Ikonographie der Status- und Machtverhältnisse in den Privatgräbern des Alten Reiches. *Studien zur altägyptischen Kultur*. Vol. 36: 333-345.
- Wilson, J. A. 1975. *The Culture of Ancient Egypt*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

POLITIČKA KULTURA U NANUNU SEVERNA GANA

U članku su prikazana ispitivanja političke kulture u Nanunu, zapadnoafričkoj državi koja je preživela do našeg doba, ali je u skorije vreme bila izložena ozbiljnim iskušenjima u vidu oružanih sukoba sa tradicionalno akefalnim Konkombama, koji su kao naseljenici u Nanunu, postepeno brojčano prevazišli lokalno Nanumba društvo na osnovu komplementarne suprotnosti koja postoji između poglavara imigranata i autohtonih elemenata kulta zemlje. *Naam*, koji se često prevodi kao poglavarstvo, pojavljuje se kao političko-religijski princip i osnovna vrednost oko koje se odvija život naroda Nanumba. Naizmenična smena naama između dve kuće, Gbukmajili (kuća lava) i Banjili (kuća narukvice) pravilo je koje se primenjuje poslednjih dvesta godina. Ostali deo članka je posvećen ritualnim aspektima nasleđivanja vrhovnog poglavarstva u Nanunu. Kritične momente nasleđivanja kontrolišu ljudi koji nemaju direktnog udela u nadmetanju za poglavarstvo. U Nanunu ne postoji monopol moći prinude koji postoji u modernim državama. Autoritet se difuzno rasprostire kroz simboličnu mrežu kontrole i pretnji ritualnim sankcijama.

POLITICAL CULTURE IN NANUNU NORTHERN GHANA

The article examines political culture in Nanunu, a West African chiefdom which survived until our days but was recently exposed to serious tests in the form of armed conflicts with the traditionally acephalous Konkomba, who, as settlers in Nanunu, gradually exceeded in numbers the local Nanumba society based on the complementary opposition of the immigrant chiefly element and the autochthonous earth cult element. *Naam*, often translated as chieftaincy, appears as the politico-religious principle and basic value around which the life of the Nanumba people revolves. Alternation of the naam between two houses, Gbuxmayili (lion's house) and Banyili (bangle house) has been a rule for the last two hundred years. The rest of the article is devoted to the ritual aspects of succession to paramount chieftaincy in Nanunu. Critical moments of succession are controlled by people who have no direct stake in the competition for chieftaincy. In Nanunu there is no monopoly of coercive power known from modern states. Authority is diffused in a symbolic network of checks and threats with ritual sanction.



Peter Skalník

Univerzitet Hradec Králové (Češka Republika)
Univerzitet u Wrocławu (Poljska)

skalnik.petr@gmail, petr.skalnik@uhk.cz

Peter Skalník

University of Hradec Králové (Czech Republic)
University of Wrocław (Poland)

skalnik.petr@gmail, petr.skalnik@uhk.cz

Politička kultura u Nanunu*, SEVERNA GANA

Political Culture in Nanun*, NORTHERN GHANA

Apstrakt:

U članku su prikazana ispitivanja političke kulture u Nanunu, zapadnoafričkoj državi koja je preživela do našeg doba, ali je u skorije vreme bila izložena ozbiljnim iskušenjima u vidu oružanih sukoba sa tradicionalno akefalnim Konkombama, koji su kao naseljenici u Nanunu, postepeno brojčano prevazišli lokalno Nanumba društvo na osnovu komplementarne suprotnosti koja postoji između poglavara imigranata i autohtonih elemenata kulta zemlje. Naam, koji se često prevodi kao poglavarstvo, pojavljuje se kao političko-religijski princip i osnovna vrednost oko koje se odvija život naroda Nanumba. Naizmenična smena naama između dve kuće, Gbuxmajili (kuća lava) i Banjili (kuća narukvice) pravilo je koje se primenjuje poslednjih dvesta godina. Ostali deo članka je posvećen ritualnim aspektima nasleđivanja vrhovnog poglavarstva u Nanunu. Kritične momente nasleđivanja kontrolišu ljudi koji nemaju direktnog uдела u nadmetanju za poglavarstvo. U Nanunu ne postoji monopol moći prinude koji postoji u modernim državama. Autoritet se difuzno rasprostire kroz simboličnu mrežu kontrole i pretnji ritualnim sankcijama.

Ključne reči:

država, naam (poglavarstvo), nasleđivanje visokog položaja, rituali nasleđivanja

Abstract:

The article examines political culture in Nanun, a West African chiefdom which survived until our days but was recently exposed to serious tests in the form of armed conflicts with the traditionally acephalous Konkomba, who, as settlers in Nanun, gradually exceeded in numbers the local Nanumba society based on the complementary opposition of the immigrant chiefly element and the autochthonous earth cult element. Naam, often translated as chieftaincy, appears as the politico-religious principle and basic value around which the life of the Nanumba people revolves. Alternation of the naam between two houses, Gbuxmayili (lion's house) and Banyili (bangle house) has been a rule for the last two hundred years. The rest of the article is devoted to the ritual aspects of succession to paramount chieftaincy in Nanun. Critical moments of succession are controlled by people who have no direct stake in the competition for chieftaincy. In Nanun there is no monopoly of coercive power known from modern states. Authority is diffused in a symbolic network of checks and threats with ritual sanction.

Key words:

chiefdom, naam (chieftaincy), succession to high office, rituals of succession

Prošlo je više od sedamdeset godina razvoja političke antropologije od njene prve knjige – *Afričkih političkih sistema* (Fortes and Evans-Pritchard 1940). Ukoliko se shvati da je ova poznata knjiga bila, u stvari, reakcija na Engelsovu knjigu iz 1884, *Poreklo porodice, privatne svojine i države*, i druge klasične evolucionističke spise o politici i državi, put do sadašnjosti je još i duži. Savremeno proučavanje simbolike moći i naročito političke kulture logičan je rezultat ovog razvoja. Među ostalim ključnim događajima u razvoju političke antropologije bili su fenomenološke

More than seventy years of development of political anthropology have passed since the founding volume, namely *African Political Systems* (Fortes and Evans-Pritchard 1940). If one realizes that this famous collection was a de facto reaction to Engels' 1884 book *The Origin of the Family, Private Property and the State* and other classical evolutionist writings on politics and the state, the path towards present is even longer. Contemporary research on power symbolism and especially political culture is its logical outcome. Among the subsequent milestones in the development of political anthropology were

primene u obliku folk modela za antropologiju (Holy and Stuchlik 1983), altiserovski marksizam (Althusser and Balibar 1968) i njegove primene u francuskoj strukturalističkoj antropologiji (npr. Godelier 1982, 1984; Terray 1969). Uporni dogmatizam dirkemovske pozitivističke sociologije i marksistički determinizam proizveli su drugi ekstrem – gotovo opsesnutost ritualizovanim, nematerijalnim, neracionalnim i drugim ideološkim subjektima (u afrikanističkoj političkoj antropologiji, v. Muller 1980; Adler 1982; Izard 1985). Lik de Ojš (*Luc de Heusch*) od kraja 50-ih godina prošlog veka intenzivno je proučavao centralnoafričku mitologiju i znatno doprineo razumevanju simboličkih i kulturnih osnova moći (Heusch 1958, 1966, 1972, 1982, 1986, 1987, 2009). Shvatajući opasnosti od ovakvog ekstremizma, ipak priznajem da uloga simboličkih i kulturnih faktora u politici nije adekvatno proučena. To ne znači da nije bilo pokušaja. Još je Redklif-Braun (Radcliffe-Brown, 1952) priznao da se „društvena solidarnost” zasniva na zajedničkom simboličkom sistemu. Ali iz ovoga nije izvukao neki praktični zaključak. On je bio racionalni redukcionista koji je kroz svoju viziju „socijalne antropologije” hteo da proučava samo one društvene fenomene koji su se mogli analizirati metodologijom prirodnih nauka. Berger i Lakman (Berger and Luckmann 1966) otkrili su i raspravljali o čitavom procesu društvene konstrukcije realnosti. Za njih je ovaj proces bio i objektivn i subjektivn. Bordiju (Bourdieu 1979) je izveo još bolje zaključke, sa tvrdnjom da su simboli instrumenti znanja i komunikacije, kao i da služe za socijalnu integraciju i čine mogućim *konsenzus* značenja društvenog sveta, a Fuko je predložio teorije o moći jezika i saznanja (Foucault 1966).

Abner Koen (Cohen 1974) objavio je studiju o odnosu između „dve glavne varijable”: simboličke akcije i odnosa moći. On je proučavao ovaj odnos za koji je rekao da je „centralni teoretski problem socijalne antropologije”, ali je pokušao i da ga objasni kroz podatke iz savremenih složenih društava. Međutim, nije pomenuo ključnu činjenicu da je savremeno društvo svojom svešću okrenuto ka racionalnom kognitivnom pristupu, dok su arhaična društva, pre svega, orijentisana ka ne-racionalnom, ne-naučnom, normativnom pristupu stvarnosti. Pojava racional-

phenomenological applications in the form of folk models anthropology (Holy and Stuchlik 1983), Althusserian Marxism (Althusser and Balibar 1968) and its application in French structuralist anthropology (e.g. Godelier 1982, 1984; Terray 1969). The persisting dogmatism of Durkheimian positivist sociology and of Marxist determinism have called forth another extreme – almost an obsession with ritualized, non-material, non-rational and other ideological subjects (in Africanist political anthropology, see Muller 1980; Adler 1982; Izard 1985). Luc de Heusch has since the end of the 1950s undertaken an extended study of central African mythology and made important contributions to the understanding of symbolic and cultural foundations of power (Heusch 1958, 1966, 1972, 1982, 1986, 1987, 2009). Realizing dangers of such extremism, I nevertheless contend that the roles of symbolic and cultural factors in politics have not been adequately grasped. That does not mean that no attempts were ever made.

Already Radcliffe-Brown (1952) admitted that “social solidarity” rests on sharing of a symbolic system. But he did not make a practical conclusion from this sound statement. He was a rationalist reductionist who through his vision of a “social anthropology” wished to study only those social phenomena which were susceptible to analysis in the natural science mode. Berger and Luckmann (1966) discovered and discussed the whole process of social construction of reality. This process was found to be both objective and subjective. Bourdieu (1979) made even more plausible statements in the sense that symbols are instruments of knowledge and communication, that they are instruments of social integration and make the *consensus* on the meaning of the social world possible. Foucault in his turn proposed theories of the power of language and knowledge (Foucault 1966).

Abner Cohen (1974) came with a study of relationship between “two major variables”: symbolic action and power relationships. He not only considered this relationship the “central theoretical problem in social anthropology”, but also tried to explain it using data from contemporary complex societies. He, however, obscures the crucial fact that modern society is in its consciousness oriented towards the rational cognitive approach whereas archaic societies are primarily oriented towards a non-rational, non-scientific, nor-

nog, naučnog pristupa stvarnosti, to jest kartezijanska logika analize, predstavlja glavnu prekretnicu u istoriji čovečanstva. Pomoću nje ljudi su objavili pobunu protiv pravila prirode i/ili Boga. U arhaičnim društvima ne postavlja se pitanje suprotstavljanja prirodnom društvenom poretku.

Pjer Klastre (Pierre Clastres 1974) ukazao je na šire implikacije moći bez moći u društvima bez države. On je otkrio mehanizme kroz koje nijedan stalni antagonizam nije mogao da se pojavi u društvu. Nedavno je nekoliko antropologa koji govore francuski objavilo knjige u kojima detaljno objašnjavaju simboliku moći u Africi (Muller 1980; Adler 1982; Izard 1985). U isto vreme Stenli Dajmond (*Stanley Diamond*), antropolog dobro poznat po kritičkom, kreativnom razvijanju marksističke metodologije, tvrdio je da ne postoji marksističko objašnjenje dominacije i eksploatacije. Optužio je dogmatske marksiste za hiper-realizam, koga ne zanima sveto, mističko i metafizičko u ljudskom društvu. Prema Dajmondu, „nema misterije u marksističkom svemiru”. Prema njegovom mišljenju, marksizam promoviše kulturnu anesteziju, koja rezultira neuspehom da se shvate nijanse odnosa između nacija i država i „kombinacija pragmatičnog i mističnog u primitivnom društvu” (1985:4).

Moj rad predstavlja reakciju na ova teorijska razmatranja. On je reakcija na marksističke i neo-marksističke debate o determinaciji i dominaciji (Godelier 1984), uzima u obzir Gercov kulturalistički pristup (Geertz 1980), kao i stvari o kojima se brine de Ojš. Veoma cenim rad Adlera, Izara i Milera. Ne ponavljajući njihove argumente, moram da naglasim da nisu uspeli da se oslobode preterane zavisnosti od koncepta moći.

Kroz istraživanja u Nanunu u severnoj Gani, postao sam ubeđen da treba odbaciti konceptualnu konfuziju koju stvara preterana upotreba pojmova, kao što su država ili „moć”. Zato sam odbacio upotrebljivost koncepta države kada se on upotrebljava na centralizovane sisteme koji nisu nacionalne države (Skalník 1983, 1987, 1989, 1999, 2004). U skladu sa tim, koristeći podatke pomenutih autora i moja istraživanja u Nanunu, sada odbacujem potrebu pojma „moć” za političke odnose ukoliko se oni ne odnose na upotrebu ili pretnju upotrebe nasilja. Terminološka zbrka

mativ approach to reality. The emergence of a rational, scientific approach to reality, i.e. Cartesian logic of analysis, is the major divide in the history of humanity. By it, humans declared their rebellion against the rules of nature and/or God. In archaic polities, there emerges no such question of confronting the natural order of society.

Pierre Clastres (1974) pointed out the wider implication of the powerless power in stateless societies. He discovered the mechanism through which no permanent antagonisms in society could emerge. Recently several French-speaking anthropologists published detailed books which take up the symbolism of power in Africa (Muller 1980; Adler 1982; Izard 1985). At the same time, Stanley Diamond, an anthropologist well-known for his critical, creative development of Marxist methodology, has charged that there is no Marxist explanation of domination and exploitation. He accused dogmatic Marxism of hyper-rationalism which is not interested in the sacred, mystical and metaphysical in human society. According to Diamond there is “no mystery in the Marxist universe”. According to him, marxism promotes cultural anesthesia resulting in the failure to grasp the intricacies of the relationship between nations and states and “the congruence of pragmatic and the mystic in primitive society” (1985:4).

My own work reacts to these theoretical directions. It reacts to Marxist and neo-Marxist discussions about determination and domination (Godelier 1984), it takes into account the culturalist approach of Geertz (1980) and pays respect to the concerns of de Heusch. My admiration for the work of Adler, Izard and Muller is great. Without repeating their arguments I have to stress, though, that they could not liberate themselves from the excessive reliance on the concept of power as such.

Through the medium of my research in Nanun of northern Ghana I became convinced that what was needed was to discard the conceptual confusion created by the indiscriminate use of concepts like the state or ‘power’. That is why I refuted the usefulness of the concept of the state as applied to centralized polities other than nation-state (Skalník 1983, 1987, 1989, 1999, 2004). Consequently, relying on the data of the abovementioned authors and from my own research on Nanun, I am now refuting the sense of

dovodi do konceptualne zbrke i analitičke sterilnosti. Kroz shvatanje da se moramo vratiti našim otkrićima prvobitnih (arhaičnih ili indigenih) zajednica i simboličkih političkih odnosa unutar njih i kroz smišljanje specifičnih koncepata činimo pravi, konsekvantni raskid sa evrocentričnim pristupom realnosti političkog pluralizma u svetu.

Država Nanun

Nanun je jedna od onih zajednica oko reke Volte koje su u literaturi opisane kao zasnovane na suprotnosti između poglavara imigranata i autohtonih elemenata kulta zemlje. Analize Mejera Fortisa (Meyer Fortes 1945; 1949) predstavljaju klasične primere ove predstave ekvilibrijuma. Fortis je logično zaključio da su zajednice oko Volte političko-religijske prirode. Njegova studentkinja, Suzan Drucker-Braun (Susan Drucker-Brown) proučavala je ritualne aspekte *naama*** (poglavarstva) u srodnoj državi/kraljevstvu Mamprugu (1975). Međutim, ona nije izvodila nikakve zaključke o prirodi društva Mamprusija. Ne odbacujem potpuno dualističku predstavu. Ali, kada se radi o politici naroda Nanumba, stvari su daleko složenije. Kroz mnogobrojne periode istraživanja u Nanunu imao sam čast da se uverim u složenost njihovih političkih institucija. Ne tvrdim da sam shvatio sve detalje i skrivena značenja, ali ovde ću predstaviti ono što sam naučio.¹

Za nekoga sa strane, Nanun je, bar do 1999, izgledao kao neolokalna zajednica, koju je predstavljao vrhovni poglavar Bimbila Naa (poglavar Bimbile), koji živi u palati u glavnom gradu Bimbile, okružen svojim ženama, decom, dvorjanima, starijim članovima porodice i nižim poglavarima. Pojam *naam*, koji se često prevodi kao poglavarstvo, izgleda da predstavlja glavni političko-religijski princip i osnovnu vrednost oko koje se vrti život naroda Nanumba. Bimbila Naa je uobičajeno okružen velikim brojem dvorjana i starešina koji obavljaju različite funkcije. Neki mu pomažu u organizaciji svakodnevnog života, dok se sa drugima viđa samo kada je to neophodno. Važne odluke i aktivnosti, bilo da se radi o običajima bilo o nekim savremenim pitanjima, moraju da potvrde religijski specijalisti. To su sveštenici zemlje (*tindanima*, jednina *tindana*) i muslimani, koje predvodi li-

the use of the concept 'power' for political relations other than those based on the use or threat of use of violence. Terminological confusion means conceptual confusion and analytical sterility. Through realizing that we must vindicate our discoveries of original (archaic or indigenous) polities and symbolic political relations in them, and by coining specific concepts we are making a real, consequent break with the Eurocentrist approach to the reality of political pluralism in the world.

The chieftom of Nanun

Nanun is one of the Voltaic polities which in literature were portrayed as based on the complementary opposition of the immigrant chiefly element and the autochthonous earth cult element. The analyses of Meyer Fortes (1945; 1949) are classic examples of this equilibrium image. Fortes logically concluded that Voltaic polities were of politico-religious nature. His student, Susan Drucker-Brown, studied ritual aspects of *naam* (chieftancy) in the related chieftom/kingdom of Mamprugu (1975). She, however, made no conclusions about the nature of the Mamprusi society. I am not rejecting the dualist picture altogether. But as far as Nanumba polity is concerned the case is more complex. During numerous fieldwork periods in Nanun I had the privilege to witness the complexity of Nanumba political institutions. Without pretending that I had grasped all intricacies and meanings hidden behind appearances I am going to present what I had learned.¹

To an outsider, Nanun, at least until 1999, appeared as a neo-indigenous polity, represented by a paramount chief, the Bimbilla Naa (chief of Bimbilla) who resides in a palace at the capital of Bimbilla, surrounded by his wives, children, courtiers, elders and subordinate chiefs. *Naam*, often translated as chieftancy, appears as the politico-religious principle and basic value around which the life of the Nanumba people revolves. The Bimbilla Naa is normally surrounded by a number of courtiers and elders whose functions vary. Some assist him in running his daily routine but others meet him on matters of importance which have to be decided or acted upon. Such important decisions and actions, of customary or modern nature, have to be corroborated by the religious specialists. These are the earth-priests (*tindanima*, sing. *tindana*)

man (imam). Tindana prosipa tečnost a liman se moli za uspeh onoga što treba da se uradi. To je uobičajen sled događaja, tokom koga retko dolazi do ozbiljnih neslaganja ili kriza.

Problem nastaje kod nasleđivanja. Prema *kali-ju* (tradiciji), Bimbila Naa ne može biti smenjen, on prestaje da bude poglavar samo kada umre. Međutim, nije baš tako. Iako je sahranjen vrlo brzo nakon fizičke smrti, druge Nanumbe ga ne smatraju mrtvim sve dok se njegova ritualna sahrana ne obavi u skladu sa složenim pravilima. Nakon njegove smrti i početka sahrane, počinje period međuvladavine, koji može trajati i do jedne godine (u konkretnim slučajevima čak i duže).² Njegov najstariji sin vlada kao namesnik (*gbonlana*, doslovno „čuvar kože“). Prema tradiciji *naakuli* (ritualna sahrana poglavara, uključujući i vrhovnog poglavara), treba da usledi još jedan ciklus ritualizovanih aktivnosti, koji kulminira u *namjibu*-u, ceremoniji koja se izvodi na otvorenom, za novog Bimbila Naa poglavicu.

Ključni značaj nasleđivanja vidi se iz činjenice da se *naam* prenosi ne samo sa osobe na osobu već i sa jedne vladarske kuće na drugu. Naizmenična promena *naama* između dve kuće, Gbukmajili (kuće lava) i Banjili (kuće narukvice) pravilo je koje se sprovodi poslednjih dvesta godina. Usmena tradicija pominje i treću vladarsku kuću/lozu, koja je diskvalifikovana iz procesa nasleđivanja. Iako niko u Nanunu ne dovodi u pitanje pravednost ove naizmeničnosti, *naabihiji* (poglavarovi naslednici) umrlog poglavice vrlo nevoljno prihvataju činjenicu da njihova kuća treba da napusti *naam*. Takođe, unutar kuće/loze koja dolazi na vlast, može doći do tenzija oko toga ko je pravi kandidat da bude *naam* Bimbile. Vratću se kasnije ovom pitanju.

Kad se završi *naakuli*, palatu umrlog poglavice će napustiti udovice i siročići i ona se ostavlja da postepeno propadne. Novi Bimbila Naa iz druge vladarske kuće će onda sagraditi sopstvenu palatu na ruševinama prethodne. Tako trenutno postoje dve lokacije za palatu u Bimbili. Međutim, nasleđivanje nije jednostavno zbog drugog činioca, takmičenja među kandidatima, članovima vladarske kuće. Konflikti obično nastaju među onima koji drže titule poglavara kapija, odnosno *naama* Nakpaa i Dakpaa, kao i među naj-

and muslims led by *liman* (imam). Tindana pours libation and liman prays for the success of the matter. So it goes in ordinary times, rarely leading to serious disagreements or crises.

The problem arises with succession to chieftaincy. According to *kali* (tradition) the Bimbilla Naa cannot be deposed, he ceases to be a chief only upon his death. That is, however, not exactly true. Though he is buried almost immediately after his physical passing away, he is not considered dead by other Nanumba until his ritual funeral is performed in accord with complex and obligatory rules. After his physical passing away and burial begins the period of interregnum which as a rule may last as long as one year (in concrete cases even longer).² His eldest son acts as a regent (*gbonlana*, literally custodian of the skin). According to tradition, the *naakuli* (ritual funeral of a chief, the paramount chief included) is to be closely followed by another cycle of ritualised activities which climax by *namyibu*, the outdooing ceremony for the new Bimbilla Naa.

The crucial importance of succession is underlined by the fact that the *naam* is being passed not only from a person to person but from one chiefly house to another. Alternation of *naam* between two houses, Gbuxmayili (lion's house) and Banyili (bangle house) has been a rule for the last two hundred years. Oral tradition mentions a third chiefly house/lineage which got disqualified from succession. Although nobody in Nanun questions the rightfulness of this alternation, the *naabihi* (chiefly descendants) of the deceased chief accept only with great reluctance that their house has to vacate the incumbency of *naam*. Similarly, within the succeeding house/lineage, frictions may arise about who is the rightful candidate for the *naam* of Bimbilla. I will come back to this question below.

After the *naakuli*, the palace of the dead chief will be vacated by widows and orphans and is gradually left to fall apart. The incoming Bimbilla Naa from the other chiefly house/lineage would then build his own palace on the ruins of the previous palace – the traditional site reserved for this lineage. Thus at present there are two palace sites in Bimbilla. Still, the succession is not a smooth affair because of another factor which is competition among the entitled candidates, members of the succeeding chiefly house.

više pozicioniranim članovima kuće koji nisu nužno *naami* neke „kapije”. U svakom slučaju, glavni *naam* Bimbile mora osvojiti svoju titulu u takmičenju, a ne nužno kroz automatsko nasleđivanje evropskog tipa. Nemačke i britanske kolonijalne vlasti i postkolonijalne vlasti nezavisne Gane veoma su se trudile da regulišu ovaj sistem nasleđivanja, ali nikada nisu uspele (upor. Skalník 1975). Međutim, većina Nanumbi će se složiti da su aktuelni *naami* Nakpaa (za kuću lava) i Dakpama (za kuću narukvice) najozbiljniji kandidati za titulu *naama* Bimbile. Mehanizam nasleđivanja između ove dve kuće treba da se analizira istorijski od slučaja do slučaja, što ovde neću raditi (upor. Skalník 1987).

Ako pogledamo neke izuzetne činioce u procesu nasleđivanja, postaće očigledno da *naama* praktično kontrolišu velikodostojnici i institucije koje tehnički ne pripadaju nosiocima ovog zvanja. Među njima su ritualni specijalisti iz svetih sela Dalaanjili, Ponaajili, Binda i Duuni, elektori i kožari poglavice Bimbila Naa čije je kolektivno ime *naakpamba* (poglavicine starešine, jednina *naakpema*), sveštenici zemlje i ratnici (*sapašinima*). Ono što ujedinjuje sve ove četiri kategorije je njihova stvarna ili zamišljena tvrdnja da imaju autohtono ili drevno poreklo. Ovo bi sugerisalo da se uticaj koji ovi drevni imaju na *naama* može dovesti u vezu sa prvobitnim istorijskim dogovorom između imigrantskih nosilaca titule *naama* i pokorenih autohtonih stanovnika. Dualistička predstava?

Ne baš. Analiza usmene tradicije i mitskih pravila Nanuna pokazuje da je konfrontacija dolazećih ratnika koje je predvodio Nmantambu i autohtonog stanovništva koje je govorilo navuri (*Nawuri*) bila vrlo surova u nekim delovima. U većini mesta nije bilo nasilja. Mitologija, zajednička za skoro sve narode oko Volte, sadrži priču o severoistočnom poreklu nosilaca *naama*. Tri ključne linearno povezane mitske osobe su Tohadži (crveni lovac), Kpoghnumbo (slepac) i Naa Gbevaa. Zajednice oko reke Volte – Gulma/Gurma, Tenkudugu, Moogo, Jatenga (kao i druge manje Mosi zajednice), kao i Mamprugu, Dagbon, Nanun i Va, potiču od ovih drevnih vođa. Naa Gbevaa je, u stvari, polumitsko biće. Prema tradiciji, došao je u Pusigu u današnju zemlju Kusasi, na severu Gane, i tamo sagradio dvorac. Grob Gbeve se

The conflicts are usually between the incumbents of gate chieftaincies, i.e. *naam* of Nakpaa and Dakpam respectively, and the most senior members of the succeeding house who do not necessarily occupy an important ‘gate’ *naam*. At any rate the paramount *naam* of Bimbilla must be won in a contest and not by automatic succession of the European type. The German colonial, British colonial and Ghanaian independent post-colonial authorities tried very hard to regularise the succession but never succeeded (cf. Skalník 1975). Nevertheless, most Nanumba would agree that the incumbents of *naam* of Nakpaa (for Gbuxmayili) and *naam* of Dakpam (for Banyili) are strongest in their respective bids for the *naam* of Bimbilla. The mechanism of succession between the two houses has to be analysed historically from case to case and it is not the intention of this paper to do it (cf. Skalník 1987).

Let us look at some remarkable factors in the succession process whereby it will become apparent that *naam* is under an effective control by dignitaries and institutions which technically are not part of it or its holders. Among those are ritual specialists from sacred villages of Dalaanyili, Ponaayili, Binda and Duuni, electors and skinmakers of the Bimbilla Naa whose collective name is *naakpamba* (chief’s elders, sing. *naakpema*), earthpriests and warriors (*sapashinima*). What unites all these four categories is their real or putative claim of autochthonous or ancient origin. This would suggest that the influence the autochthons exert on *naam* can be related to an original historical arrangement between the immigrant holders of *naam* and the conquered autochthonous inhabitants. A dualist image?

Not really. An analysis of oral tradition and of the mythical charter of Nanun shows that the confrontation of the incoming, mounted, warriors led by Nmantambu with the partly Nawuri-speaking autochthons was violent only in some localities. In most of the places it was a peaceful encounter. The mythology, relatively common for the whole Voltaic area, relates a story of north-eastern origin of *naam* holders. The three crucial lineally related mythical personalities are Tohajie (the red hunter), Kpoghnumbo (a blind man) and Naa Gbewaa. From these ancestral leaders derive their origin the Voltaic polities of Gulma/Gurma, Tenkudugu, Moogo, Yatenga (and other smaller Mossi polities) as do Mamprugu,

danās može videti u Pusigi. Smatra se da su njegovi sinovi Tohagu, Sitobu i Nmantambu osnivači zajednica Mamprugu, Dagbon i Nanun. Nanun, ime koje je izvedeno iz reči za poglavara (*naa*) i šaku (*nuu*), obično se pripisuje Nmantambu-u, nakon razlaza sa njegovim bratom Sitobuom, osnivačem Dagbona. Posle njihove prepirke, Sitobu je šakom pokazao ka jugoistoku i Nmantambu je sa svojim ljudima krenuo u pravcu koji mu je pokazan, da bi našao svoje mesto u današnjem Nanunu. Ne postoje grobovi Tohagua, Sitobua ili Nmantambua. Veruje se da su oni nakon smrti nestali u jezeru koje se zove Baksri, a koje se nalazi blizu Karage u Dagbonu.

Verovanje u zajedničko poreklo zajednica oko Volte dele ne samo članovi kraljevskih kuća već i svi ljudi koji poglavare smatraju za svoje nadređene. Nikada nije bilo rata između ovih zajednica, pošto je ritualno nezamislivo upotrebiti nasilje i prolivati krv bratskih naroda. Poglavice su održavali kontakte, slali poklone i delegacije jedni drugima za vreme svetkovanja, inauguracija glavnih poglavara itd. Na izvestan način, svi se smatraju pripadnicima jednog naroda. Ovo je posebno slučaj sa delovima Dagbona i Nanuna, koji govore sličnim jezicima. Nešto drugačiji etnički identiteti Dagbamba i Nanumba izgleda da su formirani tek nedavno uzimajući u obzir različita iskustva u kolonijalnom i postkolonijalnom periodu. Rat između Nanumbi i Konkombi bio je jedno takvo iskustvo (upor. Skalník 1986, 2011).

Što se tiče Nanuna, Nmantambu je došao u današnji Nanun na mestu koje se danas zove Duuni, na krajnjem severoistoku. Ovo je sada sveto mesto, jer je Nmantambu tamo i umro i onda, navodno, nestao u jezeru. Bimbila Naa koji mora da putuje blizu Duunija ne sme da vidi sobu u kojoj je Nmantambu umro, a oči mu se moraju pokriti ako prolazi blizu te sobe. Duunijem vladaju posebni čuvari, lokalnog porekla. Duuniji i drugi ljudi u unutrašnjosti današnjeg Nanuna su primili Nmantambua i njegove ljude pod uslovom da došljaci poštuju njihove običaje. Najvažniji uslov je bio taj da će on „vladati” samo ako ga potvrde sveštenici zemlje, i da će, kao poglavar, morati da se podvrgne posmrtnim obredima i ritualima kože (Nanumbe, kao druge severne poglavice, sede na kožama, umesto na tronovima ili stolicama).

Dagbon, Nanun and Wa. Naa Gbewaa's existence is actually merely semi-mythical. According to oral traditions he arrived at Pusiga in today's Kusasi country of northern Ghana and built a court there. Gbewaa's grave can be seen in Pusiga today. His sons Tohagu, Sitobu and Nmantambu are believed to be the founders of polities of Mamprugu, Dagbon and Nanun respectively. Nanun, the name of which is derived from the words for chief (*naa*) and hand (*nuu*), is usually ascribed to Nmantambu following a disagreement with his brother Sitobu, the founder of Dagbon. After the argument, Sitobu is said to have pointed his hand towards the southeast and Nmantambu, with his following, left in the pointed direction to find his domain in the present-day Nanun. There are no graves of Tohagu, Sitobu or Nmantambu. They are all believed to have disappeared after their respective deaths, into a lake called Baxri which is located near Karaga in Dagbon.

The belief in the common origin of the Voltaic polities is shared not only by the members of the chiefly houses but also by all other population categories which recognize the chiefs as their superordinates. There never was war between any of the Voltaic polities as it was ritually abhorrent to use violence and shed blood in the fight against a related brotherly people. The chiefs kept contacts, sent gifts and delegations to each other during festivals, inaugurations of new paramount chiefs, etc. To some extent they even considered themselves one people. This is certainly true for some sections of Dagbon and Nanun whose languages are very close. The more distinct ethnic identities of the Dagbamba and the Nanumba seems to be forged only recently because of differential experiences in the colonial and post-colonial period. The Nanumba-Konkomba war of 1981 was one such experience (cf. Skalník 1986, 2011).

As far as Nanun is concerned, Nmantambu entered the present-day Nanun at the place called today Duuni, in the northernmost Nanun. This is now a sacred settlement because Nmantambu also died there and then disappeared allegedly into the Baxri Lake. A Bimbilla Naa who has to travel near Duuni must not see the room in which Nmantambu died and has to be blinded when passing near the room. Duuni is in charge of special custodians of local, autochthonous origin. The Duuni people and the inhabitants further

Tako se preminuli Bimbila Naa ne smatra umrlim i *naam* ne može nastaviti u telu novog vrhovnog poglavara ako se ne obavi *naakuli*, ritualna sahrana. Ovaj ceremonijalni ciklus, koji traje više od nedelju dana, gotovo isključivo je u rukama ritualista iz svetih sela Dalaanjili, Ponaajili i Binda (koja je prva posetio i u kojima je prvo živio Nmantambu). Moji podaci potiču od posmatranja *naakulija* za Naa Dasanu, tokom januara i februara 1983, i Naa Abariku, marta 2003. Takođe sam koristio usmena predanja o drugim, ranijim sahranama.

Ritualisti iz autohtonih sela došli su na poziv *gbonlane* (regenta) da otvore grob usred noći i proglase da je Bimbila Naa zaista mrtav. Pre toga su izveli niz tajnih ceremonija, koje su uključivale žrtvovanje (i jedenje) jednog konja i jednog juneta, koje su obezbedili *kubihiji* (ožalošćeni potomci poglavice). Dalaanjiliji su koristili nameštenu „ucenu” protiv *kubihija*, to jest odugovlačili su sahranu da bi dobili novac ili robu od regentovih predstavnika. U sredu uveče Daalana (Jidana), poglavica Dalaanjilija, konačno je došao u Bimbilu, posle duge prepirke sa *kubihijima*. Onda je poslao po Kpandikslija iz Ponaajilija. Kpandiksli je muški čuvar boga Ponaajilija. Drugi čuvar je Pona, žena-poglavica, koja takođe ima ključnu ulogu u *naakuliju*. Jedan Dalaanjili dečak je poučio regenta da lepo primi Dalaanjilije. Daalana je pitao zašto su ga zvali. Gbonlana je odgovorio: „O goja, o čan puuni” – on (poglarar) je putovao, otišao je na imanje. Tek su tada Dalaanjiliji zajedno sa Kpandikslijem otvorili grob, posle specijalne žrtve vatrom ispred vrata groba (Bimbila Naa je sahranjen u okrugloj prostoriji, u posebnom podzemnom prostoru iskopanom ispod sobe za sahrane). Nikome nije bilo dozvoljeno da uđe u palatu, niko nije smeo da koristi bilo kakvo svetlo, svuda je bio mrkli mrak.

Odlučujućeg dana *naakulija*, narednog četvrtka, Kpandiksli je, specijalnim štapom sa kukom, ogrnut debelim kožuhom s kapuljačom dekorisanom školjkama, zajedno sa slično odevenim ljudima iz Dalaanjilija i Binde, žrtvovao crvenog tetreba i jednog jarca. Takođe je izvršena i žrtva *baa* (psa/roba). Dalaanjili ljudi su pesmom prizivali psa da izađe pred palatu poglavice. Kada se pas konačno pojavio, pridavljen je i vučen oko palate dok konačno nije uginuo. Pas

in the interior of today's Nanun received Nmantambu and his people under the condition that the immigrants would respect their customs. The most important condition was that he can only 'rule' if he is confirmed in office by earthpriests and that he, as chief, submits himself to mortuary rites and enskinment rituals (the Nanumba, as other northern chiefs, sit on skins instead of thrones or stools). Thus the deceased Bimbilla Naa is not deemed dead, and the *naam* cannot continue in the body of a new paramount chief without performing the *naakuli*, a ritual funeral. This ceremonial cycle which lasts over one week is almost solely in the hands of the ritualists from the sacred villages of Dalaanyili, Ponaayili and Binda (those first visited and inhabited by Nmantambu). My data comes from observing the *naakuli* for Naa Dasana during January-February 1983 and Naa Abarika in March 2003. I also use oral traditions on other, earlier, *naakuli* for previous *naanima* of Bimbilla.

The ritualists from autochthonous villages had to come on invitation from the *gbonlana* (regent) to open the grave in the darkness of the night and to proclaim the Bimbilla Naa truly dead. Before that they performed a series of secret ceremonies which involved killing (and eating) of a horse and a little bull provided by the *kubihi* (the mourning children of the chief). The Dalaanyili people used staged 'blackmail' towards the *kubihi*, e.g. they protracted their arrival to the funeral in order to extort money or goods from the regent's representatives. On Wednesday night, the Daalana (Yidana), chief of Dalaanyili, came to Bimbilla after a long time of haggling and dragging with the *kubihi*. Then he sent for the Kpandixli of Ponaayili. The Kpandixli is a male co-custodian of the god (*boksle*) of Ponaayili. The other co-custodian is the Pona, a female chief who also plays an essential role in the *naakuli*. A Dalaanyili boy instructed the regent to receive the Dalaanyili people well. The Daalana asked why they called him. Gbonlana answered: "O goya, o chan puuni"- he (the chief) has travelled, he went to farm. Only then the Dalaanyili people together with the Kpandixli opened the grave after a special fire sacrifice in front of the door to the grave (the Bimbilla Naa was buried in a round chamber, in a special underground space dug under the burial room) was performed. Nobody was allowed to enter the palace, nobody could use any light, it was pitch

navodno simbolizuje ljudsko biće, to jest roba, žrtvovanog u ranijim vremenima. Ritualisti su privoleli namesnika i tobožnjeg namesnika da odigraju poseban ples skakanjem. Dok ih je sledila poveća gomila *kubihija*, tri puta su odigrali taj skokoviti ples kružeći oko palate (*jil gilgu*). Na samom začelju su ih, u vidu repa, pratili Ponaa i njeni rođaci s naglancima optočenim školjkama. Potom su Kpandiksliji i Dalaanyiliji i sutradan obavili ritual plodnosti. Namesnik i kobajagi namesnik morali su da mu prisustvuju. U svim ovim ritualnim aktivnostima narod iz svetih sela imao je ključnu ulogu i *naakuli* se bez njih nije mogao ni zamisliti. Postoje i drugi rituali slični igri zadirkivanja i odlasku na vodu (kada udovice simuliraju svoje svakodnevne aktivnosti u domaćinstvu) u kojima učestvuju drugi velikodostojnici iz grupe autohtonih. Ali uloga autohtonih iz svetih sela je krucijalna. Oni su ti koji zapravo nadziru čitavu političku zajednicu tokom trajanja ritualne sahrane vrhovnog poglavice. Svi ih se plaše a oni su se, u stvari, i ponašali veoma zastrašujuće.

Kako bi „vladavinu” Bimbila Naa učinili socijalno validnom, svaki vrhovni poglavica mora da ode u Ponaayili i okupa se u svetom metalnom kotlu koji se čuva u svetoj sobi. Zabranjen je svaki zvuk dobijen udaranjem u metal. Kotao mora biti iznet iz svete sobe. Ako se kotao (*ashili tahle*) proširi i ne može da se iznese iz sobe, poglavica će umreti i neće biti prihvaćen kao poglavar. Ako se kotao može izneti a poglavica se može okupati u njemu, preživeće, ali neće imati više dece. Strah od moći Ponaayili kotla je toliki da, na primer, pokojni Bimbila Naa Dasana (1959–1981) nije otišao da se u njemu okupa i neposredno nakon toga je preminuo. Kolale su glasine da on nije ni nameravao da ode u Ponaayili zato što se plašio steriliteta, a želeo je da ima decu. Zapravo, odmah nakon što je preminuo, njegove žene su rodile četvoro dece. Deo ljudi je verovao da je on izazvao konflikt Nanumbi i Konkombi time što je izabran za poglavicu, uprkos tome što su proroci savetovali suprotno.

Sledeći incident može dobro da ilustruje simboličku snagu Kpandikslija. Tokom interregnuma 1982. godine, koji se preklopio s prvim mesecima vladavine novog Rolingsovog (*Rawlings*) režima PNDC, policija je dobila dojavu o oružju skrivenom i u grobnici i u

dark everywhere.

On the decisive day of the *naakuli* which was the following Thursday, the Kpandixli, holding a special hooked stick, dressed in a thick coat and cap with cowries decoration, together with similarly dressed people from Dalaanyili and Binda, sacrificed a red cock and a male goat. There was a *baa* (dog/slave) sacrifice as well. The Dalaanyili people sang, calling a dog to come in front of the chief's palace. A dog invariably came, was strangled and dragged around the palace until dead. The dog allegedly symbolises a human being – a slave – sacrificed in this way in earlier times. The ritualists coaxed the regent and mock regent to dance, to perform a special jumping dance. They, followed by a large crowd of *kubihi*, performed this kind of jumping dance three times circling the palace (*yil gilgu*). The dancers were tailed by the Ponaa and her relatives in cowrie head dress. Still another day a ritual with hoe was performed by the Kpandixli and the Dalaanyili people. The regent and the mock regent had to watch it. In all these ritual activities the role of people from sacred villages was paramount and the *naakuli* was unthinkable without them. There are also other rituals like mock battle and going for water (widows simulating their daily household activities) in which other dignitaries from among autochthons also participate. But the role of the autochthons from the sacred villages is crucial. They actually keep the whole polity in check during the time of the ritual funeral of the paramount chief. Everybody fears them and they indeed behaved very frightfully.

To make the 'rule' of the Bimbilla Naa socially valid every paramount chief must go to Ponaayili to bathe in a sacred metal pan which is kept in a sacred room there. No metal sound is allowed in Ponaayili. The pan has to be taken out of the sacred room. If the pan (*ashili tahle*) expands and cannot be taken out of the room, the chief will die and not be recognised as a chief. If the pan can be taken out and the chief can bathe in it, he will live but will have no more children. The fear of the power of the Ponaayili pan is such that for example the late Bimbilla Naa Dasana (1959–1981) did not go to bathe in it, then, shortly after he died. There were even rumours that he never intended to go to Ponaayili because he wanted to procreate and feared infertility. Actually, after his death his wives gave birth to four children. Some people believed that

svetoj sobi u Ponaajiliju. Budući da se radilo o periodu neposredno nakon krvavog rata između Nanumbi i Konkombi 1981. godine (cf. Skalník 1986), ta informacija je uzeta ozbiljno. Ipak, policija se nije usudila da otvori grobnicu, niti da uđe u hram Ponaajilija. A nije se usudila ni porodica preminulog poglavice. To je morao učiniti Kpandiksli, koji je zbog toga pozvan u Bimbilu da raspečati grobnicu. Ista procedura sprovedena je i u Ponaajiliju. Ni u jednom ni u drugom slučaju ništa nije pronađeno.

Izbor novog Bimbila Naa počinje gotovo neposredno nakon što se sprovede puni ciklus obreda *naakuli*. Ulogu elektora imaju devetorica *naakpamba* (bukvalno „poglavičini stari”). To su poglavice koje sprovode *naam* u nekoliko sela istočno i južno od Bimbile. Njih je Bimbila pokrio kožom, ali oni nemaju pravo da ikada zatraže *naam* Bimbile. Ne pripadaju glavar-skim kućama Gbuksmajili ili Banjili. Ta poglavarstva se nasleđuju jasno definisanim lozama koje nemaju direktno poreklo od Nmantambu. Ipak, neki među njima su matrilinealno povezani s jednom od dve poglavarске kuće. Njihovi stvarni koreni sežu u autohtono društvo koje je Nmantambu zatekao u Nanunu. Odnosi se izražavaju srodničkim terminima. Bimbila Naa se obraća *naakpamba* poglavicama i Nmantambu poglavicama s *jaba* (deda), dok oni njega i druge pripadnike Nmantambu kuća nazivaju *janga* (unuče). Odnos koji Bimbila Naa i druge Nmantambu poglavice imaju prema ostalom delu populacije je kao odnos oca prema deci. Narod (kao i poglavice nižeg ranga) poglavara Bimbila Naa zovu *m' ba* (moj oče). Široko je rasprostranjeno verovanje da su poglavarstva *naakpamba* starija od onih u Nmantambu (tj. Gbuksmajili and Banjili). Najvažniji među njima je Džuo Naa, mada se veruje da je Vulehe Naa ekstremno moćan, budući da se stara o svetilištu Naapaksa (bukvalno „poglavičine” žene), božanstva koje prebiva u zemljanoj posudi u odajama njegove palate u Vuleheu. Landžiri Naa, još jedan od elektora, osim toga što je poglavica sela Kukuo, on je i staratelj Malizugua, boga bunara. Starije žene dolaze u Kukuo kako bi neutralisale navodni potencijal za veštičarenje upravo zbog ovog božanstva, čiji napitak piju. Uz sve to, i poglavica Nakpajili, zvan Diksi Naa, istovremeno je i verski poglavar. Ukratko, elektorat *naakpamba* nosi

he caused the Nanumba-Konkomba conflict because he was selected for chief in spite of the adverse advice of the diviners.

To illustrate the symbolic power of Kpandixli, the following incident can be introduced. During the interregnum in 1982, the time which overlapped with the first months of the new, PNDC, Rawlings regime, a report was received by the police that weapons were hidden both in the grave room and in the sacred room in Ponaayili. Because it was soon after the bloody Nanumba-Konkomba war of 1981 (cf. Skalník 1986) the information was taken seriously. However, the police did not dare to open the grave door or the Ponaayili shrine door. Neither did the family of the deceased chief. It had to be the Kpandixli who was called to Bimbilla and who reopened the grave room. The same procedure was followed in Ponaayili. Nothing was found in either case.

The selection of the new Bimbilla Naa follows almost immediately after the full cycle of *naakuli* is completed. The nine *naakpamba* (litt. chief's elders) fulfill the role of electors. The *naakpamba* are chiefs who are *naam* incumbents in several villages to the east and south of Bimbilla. These chiefs are enskinned by the Bimbilla Naa but they cannot ever aspire to the *naam* of Bimbilla. They are not members of either Gbuxmayili or Banyili chiefly houses. These chieftaincies are inherited in particular lines which have no direct descent from Nmantambu. However, some of them are maternally related to either chiefly house. Their real roots are in the autochthonous society encountered in Nanun by Nmantambu. The relations are expressed in kinship terms. The Bimbilla Naa addresses the *naakpamba* and other Nmantambu chiefs as *yaba* (grandfather) whereas they call the Bimbilla Naa and other members of Nmantambu houses *yanga* (grandchild). The relation of the Bimbilla Naa and other Nmantambu chiefs to the rest of the population is that of father to children. People (and lower chiefs) call the Bimbilla Naa *m' ba* (my father). It is widely believed that the *naakpamba* chieftaincies are older than the Nmantambu (i.e. Gbuxmayili and Banyili) chieftaincies. The most important *naakpema* is the Juo Naa, but the Vulehe Naa is believed to be extremely powerful because of his custodianship of Naapaxa (litt. chief's wife) shrine, a god residing in an earthenware pot within the confines of his palace at

veću svetost i više ga se plaše čak i od vrhovnog poglavice kojeg bira, što dovodi u pitanje uvrežene ideje o svetim poglavarstvima ili kraljevinama koje u svom korenu imaju ideju svetog vladara. Bimbila Naa je očigledno manje svet od *naakpamba*.

Sam čin izbora (*naam babu*, bukvalno „pridrživati se *naama*“) najbolje simbolizuje subordiniranost poglavara Bimbila Naa, a time i čitave loze Nmantambu poglavica, svetom autoritetu autohtonih *naakpamba*. U noći izbora očituje se supstanca odnosa između elektora i Nmantambu poglavica. Džuo Naa sedi u staroj palati poglavara Bimbila Naa u sobi *paani* (starije žene) gde poglavice Landžiri Naa i Gambuks Naa izabranog poglavicu vezuju konopcima i predstavljaju ga poglavici Džuo Naa rečima „Ti baja a bla la“ – „zarobili smo Vašeg roba“. Džuo Naa odgovara „A janima n'sona. A banima n'sona“ – „Preci (dedovi) će vam pomoći. Očevi će vam pomoći.“ Džilo Naa, Dibsi Naa i Čičaks Naa čekaju napolju. Svi ostali svedoci su rasterani. Potom, u prisustvu Džuo Naa, Landžiri Naa i Gambuks Naa, kao i ceremonijal majstora palate Kpatihi, kandidat se kupa u za tu priliku posebno spravljenoj biljnoj mešavini, da bi na kraju Kpatihi na njega stavio *kparbu* – beli ogrtač i belu kapuljaču poglavice. Mesec mora biti visoko na nebu tokom te noći. Tokom poslednjeg izbora u februaru 1983. godine Gbuxmajili *kubihiji*, sinovi pokojnog Naa Dasane, gnevno su pokušali da u poslednji čas preduprede da se Naa Abarika presvuče i pokrije kožom kao *naam* Bimbile, jer su želeli da Sakpe Naa nosi kožu poglavice.³ Presvučeni poglavica se potom usred noći u tajnosti odvodi u nepoznatu kuću, gde će biti pritvoren nedelju dana. On hoda kroz sada potpuno opustelu Bimbilu zajedno s majmunom, držeći ruku na njegovim leđima. U skladu sa tradicijom, trebalo bi da jaše tog majmuna.

Novi vrhovni poglavica ostaje izdvojen nedelju dana pre nego što se može pristupiti ceremoniji *namjibu* (obelodanjivanju poglavice), kada svi ljudi mogu da vide svog novog Bimbila Naa, koji potom sedi mirno uz vladarske parafernalije. Istog dana ili neposredno potom, novi poglavica mora još i da ode u sveto selo Dalaanjili kako bi se izložio ritualu *damli* (uspostavljanja vladarskog autoriteta) i još nekim ceremonijama. Prvo mu se stavlja povez na oči i zatim

Wulehe. The Lanjiri Naa, another elector of the Bimbilla Naa, is besides being a chief of the Kukuo village also a custodian of the Malizugu well-god. Because of this god old women come to Kukuo to neutralise their alleged witchcraft potential by drinking a potion from the Malizugu god. Also the Nakpayili chief, the Dibsi Naa, is simultaneously a priestchief. In brief, the electoral college of *naakpamba* is more sacred and feared than the paramount chief they are selecting. This fact challenges the usual ideas about sacred chiefship or kingship which centre around the sacredness of the ruler. The Bimbilla Naa is evidently less sacred than the *naakpamba*.

The selection itself (*naam babu*, litt. holding *naam*) symbolizes best the subordination of the Bimbilla Naa and thus of the whole Nmantambu chiefly stock to the sacred authority of the autochthonous *naakpamba*. On the night of the selection, the substance of the relationship between the electors and the Nmantambu chiefs becomes apparent. The Juo Naa sits in the old palace of the Bimbilla Naa in the *paani* (senior wife) room whereupon the Lanjiri Naa and the Gambux Naa bring the selected chief tightened by ropes and present him to the Juo Naa with the words “Ti baya a bla la” - We captured your slave. The Juo Naa answers “A yanima n'sona. A banima n'sona” - Ancestors (grandfathers) will help you. Fathers will help you. The Jilo Naa, the Dibsi Naa and the Chichax Naa are waiting outside. All other witnesses are chased away. Then in the presence of the Juo Naa, Lanjiri Naa and Gambux Naa as well as the chief court ceremonialist Kpatihi, the candidate is bathed in a special powerful herbal concoction and the Kpatihi eventually puts the *kparbu* - chiefly white gown and white cap - on him. The moon must be high during that night. During the last selection in February 1983, the Gbuxmayili *kubihii*, sons of the deceased Naa Dasana, tried in vain to prevent in the last moment the enrobement and enskinment of Naa Abarika to the *naam* of Bimbilla because they preferred the Sakpe Naa on the Bimbilla skin.³ The enrobed chief is then led secretly, in the middle of the night, to a secret house where he would be confined for a week. He walks through Bimbilla, now totally deserted, along a donkey, his hand put on donkey's back. According to the tradition he should ride on the donkey.

The new paramount chief stays a week in seclusion

ulazi u svetu prostoriju u kojoj se čuvaju *damli* svih prethodnih poglavara – *naanima* Bimbile. On uzima jedan *damli* korakom unazad, jer se veruje da dužina *damlija* pokazuje dužinu vladavine i životni vek poglavice. Nakon toga, Bimbilla Naa biće oslobođen diktata autohtonih ritualista. Više će se oslanjati na savetnike (*nayilkpamba*) i muslimane iz grada s kojima se može posavetovati bilo kada, ali koji svejedno dolaze da izraze lojalnost poglavici svakog petka, a ponekad i ponedeljkom. Današnji trend je da se poglavica obraća muslimanima radi ideološke (i simboličke) saradnje a ne sveštenicima zemlje (*tindana*) čiji je uticaj na poglavicu iščezao. Muslimani svakodnevno učestvuju u gradskim dešavanjima a njihova ekonomska moć je očigledna. Ipak, to ne znači da vrhovni poglavica treba da bude musliman niti da bi mogao da u islam pređe. Pojedini među manje bitnim poglavicama su muslimani koji, nakon što postanu poglavice, stavljaju svoja islamska verovanja u stranu. Kod svih drugih Nanumbi potpuno je normalno da kombinuju Nanumba religiju s islamom.

Zaključak

Naam u Nanunu veoma je uslovljen simboličkim autoritetom autohtonih iz svetih sela, kao i *naakpambi*, uglavnom autohtonih poglavica ili verskih poglavara. Dok prvi imaju ključnu ulogu u *naakuliju*, ritualnoj sahrani vrhovnog poglavice, drugi imaju ključnu reč pri izvođenju *naam babua*, izboru i ritualnom stvaranju novog poglavice. Na taj način ključni trenuci sukcesije nalaze se pod kontrolom ljudi koji nemaju direktni interes pri takmičenju za poglavarstvo. Među Nanunima ne postoji monopol prinude poznat u modernim državama. Difuzni autoritet rasprostrt je u simboličkoj mreži kontrole i pretnje ritualnim sankcijama. Verovanje koje dele, ili *kali* (tradicija), omogućava socijalnu integraciju naroda Nanumba i upravo kroz njega se postiže i neprekidno obnavlja konsenzus o procedurama *naama*. To verovanje, skovano međusobnim priznavanjem vrednosti i uloga koje imaju grupe ljudi različitog porekla, predstavlja tajnu Nanuna kao neoarhaične političke zajednice. Poglavice poštuju pravila koja postavljaju autohtoni, plašeći se da ih prekrše. Dogle, autohtoni daju „caru – carevo” izvodeći rituale *naam* i poštujući poglavice

before the ceremony of *namyibu* (outdooring of a chief) can follow and all people can see their new Bimbilla Naa who is then sitting in state with all his paraphernalia. The same day or soon afterwards the new chief still must go to the sacred village of Dalaanyili to submit himself to the *damli* (scepter) selection ritual and some other ceremonial procedures. First he has to be blinded and then enters a sacred room where the *damli* of all previous Bimbilla *naanima* are kept. He reaches for one *damli* while moving backwards. It is believed that the length of the *damli* shows the length of the reign and thus the length of life of the new chief. After that the Bimbilla Naa would be free from the dictates of the autochthonous ritualists. He will rely more on his councillors (*nayilkpamba*) and the town Muslims whom he can consult any time but who invariably come to pay their allegiance to the chief every Friday and sometimes on Mondays. The trend today is to turn to the Muslims for ideological (and symbolic) corroboration rather than to the *tindana* (earthpriest) of Bimbilla whose command over the chief has dwindled. The Muslims participate on daily basis in town activities and their economic might is obvious. But that does not mean that the paramount chief should be a Muslim or could convert into one. Some of the less important chiefs are Muslims who, once they become chiefs, push their Islamic belief into background. For all other Nanumba it is quite acceptable to combine Nanumba religious beliefs with Islam.

Conclusion

The *naam* in Nanun is highly conditioned by the symbolic authority of the autochthons from the sacred villages and the *naakpamba*, mostly autochthonous chiefs or priestchiefs. The former are crucial for the *naakuli*, the ritual funeral of the paramount chief and the latter are decisive in the *naam babu*, the selection and ritual making of the new chief. Thus the critical moments of succession are controlled by people who have no direct stake in the competition for chieftaincy. In Nanun there is no monopoly of coercive power known from modern states. Authority is diffused in a symbolic network of checks and threats with ritual sanction. Sharing the belief in *kali* (tradition) makes the social integration of the Nanumba people possible and a consensus about the procedures of the *naam* is achieved and permanently renewed. This sharing,

u periodima normalnog vremena između postavljenja i smrti. Ipak, poglavica nikada ne može da priušti da prekrši svoje dužnosti, zbog toga što se celokupna njegova vladavina i njegova vladarska kuća nalaze pod potencijalnom pretnjom kazne od sila koje kontrolišu ritualisti, nadležni za njegovu ritualnu sahranu. *Naakuli* (ukoliko se propisno izvede) od njih stvara punopravne poglavice, istovremeno ih čineći socijalno legitimnim precima.

Kod Nanuna, politička legitimacija ne predstavlja samo pitanje priznanja Bimbila Naa ili njegove poglavarске kuće. Priznanje autoriteta autohtonih simboličkih sila u podjednako meri legitimise poglavicu i njegove ljude. Na taj način, u političkoj kulturi Nanumbi ne postoji otimanje za vlast i njena legitimacija, kao u većini država. Kod njih nema moći u smislu prigrablivanja vlasti. Sofisticirana ravnoteža raznolikih institucija i grupa različitog porekla omogućena je zajedničkim simboličkim univerzumom pretnji, straha i ritualnog priznavanja. Nema tu klasičnog ekvilibrijuma britanskog funkcionalizma (koji je ionako postojao samo u glavama nekih antropologa). Niti je u pitanju neuravnotežen monopol moći u kojem manjina vlada a većina mora da se pokori.

Preveo: Aleksandar Bošković

Primljeno: 15.6.2011.

Prihvaćeno: 20.9.2011

Napomene:

* [U izvornom obliku naziv glasi *Nanun*, gde **ŋ** (veliko - **ŋ**) predstavlja oznaku za velarno nazalno n, koje se izgovara kao u reči „mangan”. Međutim, s obzirom na veliki broj stranih naziva u članku, slovo **ŋ** je u srpskom tekstu zamenjeno slovom **n** radi preglednosti. Isti postupak je primenjen kod naziva *Dagboŋ*, *Nmantambu* i *gboŋlana*. – Prim.red.]

** [Transkripcija afričkih naziva, ličnih imena i geografskih pojmova, urađena je shodno engleskim pravilima pisanja reči afričkog porekla, kao i prema važećim pravilima transkripcije suglasnika u nazivima prenetim iz engleskog jezika. – Prim.red.]

¹ Terensko istraživanje obavljeno je u Nanunu u deset navrata, u periodima od najmanje dve godine (između 1978. i 2003). Istraživanje je finansirano ličnim, kao i sredstvima Holandske fondacije za tropska istraživanja i Centra za afričke studije Univerziteta u Kejptaunu. Zahvaljujući pomoći Saveta za istraživanja u naukama o čoveku i Fonda za putovanja Zadužbine Bremner, učestvovao sam na XII kongresu ICAES u Zagrebu. Ministarstvo spoljnih poslova Češke Republike pomoglo mi je da učestvujem na XIII ICAES u Meksiko Sitiju 1993. godine. Pokojni Salisu Wumbei (*Wumbei*) i Jidana (*Yidana*) Adam asistirali su mi na terenu, na čemu sam im veoma zahvalan. Ovaj članak napisao sam njima u čast. Centar za istraživanje razvoja Univerziteta Kejp Koust i Institut Tamale za uporedna istraživanja kultura, koje su predstavljali njihovi direktori dr E. Amonoo (*Amonoo*) i dr Dž. Kirbi (*J. Kirby*), primili su me u Gani i pomogli da se uspostave dobri uslovi za istraživanje.

forged by the mutual recognition of values and roles carried by groups of people with different origin, is the secret of Nanun as a neo-archaic polity. The chiefs obey the rules set by the autochthons and they fear their breach; on the other side the autochthons give Caesar what's Caesar's by performing the rituals of the *naam* and respect the chiefs in the normal times between the installation of a chief and his death. Nevertheless, the chief can never afford to abuse his office because his whole rule and his chiefly house is under the potential threat of punishment by the forces controlled by the ritualists who are responsible for his ritual funeral. The *naakuli* (if properly performed) makes them into fully recognized chiefs and at the same time socially legitimate ancestors.

In Nanun political legitimation is not only the question of the recognition of a Bimbilla Naa or his chiefly house. It is equally recognition by the chief and his people of the authority of the autochthonous symbolic forces, which allow them to become chiefs. Thus in Nanumba political culture there is no grabbing and legitimating of power like in most states; there is no power there in this power seizure sense. A sophisticated balance of various institutions and groups of different origin is made possible by a shared symbolic universe of threat, fear and ritual recognition. It is however, no classical equilibrium of British functionalism (which existed anyway only in heads of some anthropologists). Neither is it a misbalanced power monopoly in which few rule and most must obey.

Received: 15 June, 2011

Accepted: 20 September, 2011

Notes:

* [The letter **ŋ** (**ŋ**) in the word Nanun is the **ng** sound (velar nasal consonant), as pronounced as in the word *sing*. – editor's note]

¹ The fieldwork was carried out in Nanun in ten periods totalling no less than two years (1978-2003). Financing was provided by myself, the Netherlands Foundation for Tropical Research and the Centre for African Studies at the University of Cape Town. The Human Sciences Research Council and Bremner Bequest Travel Fund enabled me with their grants to participate in the 12th ICAES in Zagreb. The Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic helped me to participate in the 13th International Congress of the Anthropological and Ethnological Sciences at Ciudad de México in 1993. Late Salisu Wumbei and Yidana Adam assisted me in the field and I gratefully acknowledge that. This paper honours their memory. The Centre for Development Studies at the University of Cape Coast and the Tamale Institute for Cross-Cultural Studies, represented by the directors Dr E. Amonoo and Dr J. Kirby, received me in Ghana and helped to arrange good conditions for research.

² Bimbila Naa Dasana umro je 31. maja 1981. godine. *Naakuli* je za njega izveden u potpunosti 31. januara 1983. godine. Bimbila Naa Abarika je umro u avgustu 1999, a njegov *Naakuli* obavljen je do marta 2003. godine.

³ Ironično je to da je Sakpe Naa sin Bimbila Naa Salifua, istog onog koji je ponizio dedu *kubihija*, Naa Dasaninog oca Naa Abudulaija, otevuši od njega konja kupljenog slonovačom koja je pripadala Naa Salifuu.

² The Bimbilla Naa Dasana died on 31 May 1981, his *naakuli* was completed on 31 January 1983. The Bimbilla Naa Abarika died in August 1999, his *naakuli* was completed in March 2003.

³ Ironically the Sakpe Naa is the son of the Bimbilla Naa Salifu, the same who humiliated the grandfather of the *kubihii*, Naa Dasana's father, Naa Abudulai, by taking a horse from him which Naa Abudulai bought for an elephant tusk belonging to Naa Salifu.

Literatura / References

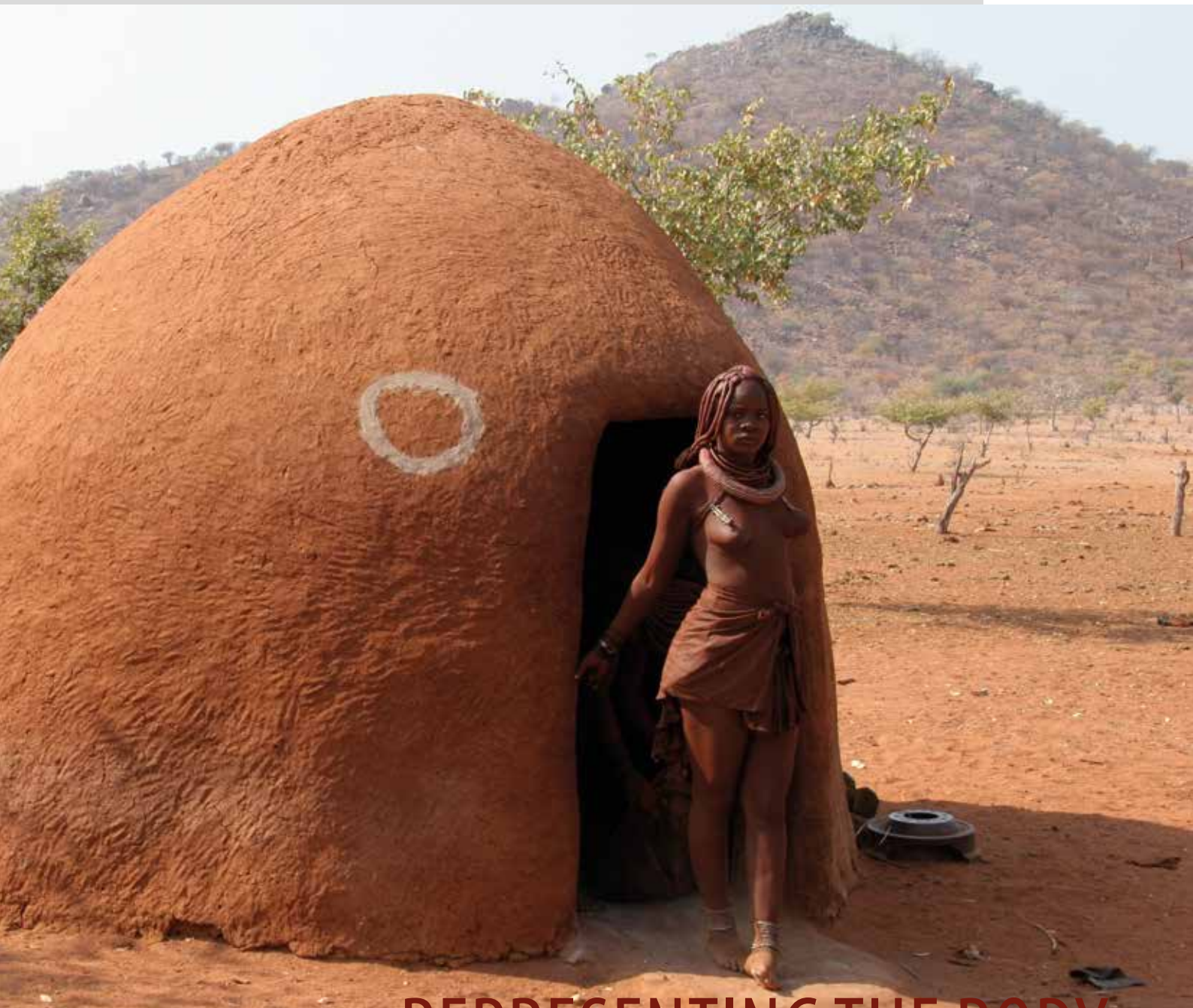
- Adler, A. 1982. *La mort est le masque du roi: La royauté sacrée des Moundang du Tchad*. Paris : Payot.
- Althusser, L. and Balibar, E. 1968. *Lire le capital*, tome 1. Paris: Maspero.
- Berger, P. and Luckman, T. 1966. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London : Allen Lane.
- Bourdieu, P. 1979. Symbolic Power. *Critique of Anthropology* 13 & 14, vol. 4:77-85.
- Clastres, P. 1974. *La société contre l'état*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Cohen, A. 1974. *Two-Dimensional Man. An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society*. Berkeley: University of California Press.
- Diamond, S. 1985. Questions. *Dialectical Anthropology* 9(1-4):1-6.
- Drucker-Brown, S. 1975. *Ritual Aspects of the Mamprusi Kingship*. Leiden: Afrika-Studiecentrum.
- Fortes, M. 1945. *The Dynamics of Clanship Among the Tallensi*. London: Oxford University Press.
- Fortes, Meyer. 1949. *The Web of Kinship among the Tallensi*. London: Oxford University Press.
- Fortes, M. and Evans-Pritchard, E. P. (eds). 1940. *African Political Systems*. London: Oxford University Press.
- Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses - une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Geertz, C. 1980. *Negara: The Theater State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
- Godelier, M. 1982. *La production des Grands Hommes*. Paris: Fayard
- Godelier, M. 1984. *L'idéal et le matériel. Pensée, économies, sociétés*. Paris: Fayard.
- Heusch, L. de. 1958. *Essais sur le symbolisme de l'inceste royal en Afrique*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie.
- Heusch, L. de. 1966. *Le Rwanda et la civilisation interlacustre: études d'anthropologie historique et structurale*. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie.
- Heusch, L. de. 1972. *Le roi ivre ou l'origine de l'État: mythes et rites bantous I*. Paris: Gallimard.
- Heusch, L. de. 1982. *Rois nés d'un cœur de vache: mythes et rites bantous II*. Paris: Gallimard.
- Heusch, L. de. 1986. *Le sacrifice dans les religions africaines*. Paris: Gallimard.
- Heusch, L. de. 1987. *Écrits sur la royauté sacrée*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Heusch, L. de. 2009. *Pouvoir et religion: (pour réconcilier l'Histoire et l'anthropologie)*. Paris: Editions des Sciences de l'Homme.
- Holy, L. and Stuchlik, M. 1983. *Actions, Norms and Representations. Foundations of Anthropological Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Izard, M. 1985. *Gens du pouvoir, gens de la terre. Les institutions politiques de l'ancien royaume du Yatenga (Bassin de la Volta Blanche)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muller, J.-C. 1980. *Le roi bouc émissaire. Pouvoir et rituel chez les Rukuba du Nigeria Central*. Quebec: Serge Fleury.
- Skalník, P. 1975. Monarchies within republics: early Voltaic states in the twentieth century. *Asian and African Studies* XI:177-193.
- Skalník, P. 1983. Questioning the concept of the state in indigenous Africa. *Social Dynamics* 9(2): 11-28.
- Skalník, P. 1986. Nanumba chieftaincy facing the Ghanaian state and Konkomba 'tribesmen': an interpretation of the Nanumba-Konkomba War, in *State and Local Community in Africa*, ed. by W Van Binsbergen, F Reyntjens and G Hesselings, pp. 89-109. Brussels: CEDAF/ASSOC.
- Skalník, P. 1987. On the inadequacy of the concept of 'traditional state' (illustrated with ethnographic material on Nanun, Ghana). *Journal of Legal Pluralism* 25 & 26: 301-325.
- Skalník, P. 2011. Chiefdom at War with Chiefless People while the State Looks on. *Social Evolution and History* 10 (1): 55-121.
- Terray, E. 1969. *Le marxisme devant les sociétés "primitives"*. Paris: Maspero.

PREDSTAVLJANJE TE U JUŽNOJ AFRICI



Ever since Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, "Africa" has served as a powerful metaphor in the Western imagination – and some of the issues faced by women (as well as men) elsewhere could be seen with striking clarity in the construction of the imagery of African women. The article deals with some issues that have major impact on the image of the body and its construction, as well as with the process of constructing these images. The emphasis is on the imagery as it is used in Southern Africa, especially in the Republic of South Africa. After dealing with some general concepts and ideas, the author presents some "scientific" and "cultural" representations of African women, and proceeds towards a more recent imagery – which tends to be more in tune with some global trends and favor less "traditional" images of women in Africa.

Još od Konradovog Srca tame, „Afrika” je u zapadnoj imaginaciji služila kao moćna metafora, a neki od problema sa kojima su se suočavale žene (kao i muškarci) mogu se jasno videti u konstrukciji predstava afričkih žena. U tekstu su obrađena neka pitanja koja su uticala na slike tela i njihovu konstrukciju, kao i na proces izgradnje ovih predstava. Poseban akcenat je stavljen na predstave u južnoj Africi, pre svega u Južnoafričkoj Republici. Posle rasprave o nekim opštim konceptima i idejama, autor izlaže izvesne „naučne”, odnosno „kulturne” predstave afričkih žena, da bi postepeno došao do skorašnjih slika, koje su izgleda više u skladu sa globalnim trendovima i pretpostavljaju manje „tradicionalne” predstave žena u Africi.



REPRESENTING THE BODY IN SOUTH AFRICA

Aleksandar Bošković

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
Institut društvenih nauka, Beograd*

aleksandarbos@gmail.com

Aleksandar Bošković

*Department of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade University
Institute of Social Sciences, Belgrade*

aleksandarbos@gmail.com

Predstavljanje tela U JUŽNOJ AFRICI

Representing the body IN SOUTH AFRICA

Apstrakt:

Još od Konradovog *Srca tame*, „Afrika” je u zapadnoj imaginaciji služila kao moćna metafora, a neki od problema sa kojima su se suočavale žene (kao i muškarci) mogu se jasno videti u konstrukciji predstava afričkih žena. U tekstu su obrađena neka pitanja koja su uticala na slike tela i njihovu konstrukciju, kao i na proces izgradnje ovih predstava. Poseban akcenat je stavljen na predstave u južnoj Africi, pre svega u Južnoafričkoj Republici. Posle rasprave o nekim opštim konceptima i idejama, autor izlaže izvesne „naučne”, odnosno „kulturne” predstave afričkih žena, da bi postepeno došao do skorašnjih slika, koje su izgleda više u skladu sa globalnim trendovima i pretpostavljaju manje „tradicionalne” predstave žena u Africi.

Ključne reči:

predstave tela – južna Afrika; antropologija tela; rodne predstave – Južna Afrika

Abstract:

Ever since Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, “Africa” has served as a powerful metaphor in the Western imagination – and some of the issues faced by women (as well as men) elsewhere could be seen with striking clarity in the construction of the imagery of African women. The article deals with some issues that have major impact on the image of the body and its construction, as well as with the process of constructing these images. The emphasis is on the imagery as it is used in Southern Africa, especially in the Republic of South Africa. After dealing with some general concepts and ideas, the author presents some “scientific” and “cultural” representations of African women, and proceeds towards a more recent imagery – which tends to be more in tune with some global trends and favor less “traditional” images of women in Africa.

Key words:

body representation – Southern Africa; anthropology of the body; gender images – South Africa

Uvod

Tela sebe shvataju veoma ozbiljno.

Pjer Bordiju

Koji su to problemi koji imaju odlučujući uticaj na predstavu tela i njegovu konstrukciju? Kako se ti problemi konstruišu? To su samo neka od pitanja koja želim da otvorim za diskusiju u ovom radu. Moj akcenat je na slici kakva se koristi u Južnoj Africi, posebno u Južnoafričkoj Republici. Nameravam da prvo potcrtam neke uopštene koncepte i ideje koje ulaze u fokus kada se diskutuje (i analizira) o telima – poseb-

Introduction

Bodies take themselves quite seriously.

Pierre Bourdieu

What are the issues that have a major impact on the image of the body and its construction? How are these issues constructed themselves? These are just some of the questions that I wish to open up for discussion in this paper. My emphasis is on the imagery as it is used in Southern Africa, especially in the Republic of South Africa. I intend to first outline some of the general concepts and ideas that come into focus when discussing (and analyzing)

no koncept tela kao metafore, kao i marketing „odgovarajućih” tela. U delu rada koji je manje apstraktan ukratko ću predstaviti suočavanja sa „naučnim” i „kulturološkim” predstavama afričke žene. Još od *Srca tame* Džozefa Konrada (Joseph Conrad) „Afrika” se predstavlja kao snažna metafora u zapadnoj imaginaciji – i neki od problema sa kojima se suočavaju žene (kao i muškarci) mogu se vrlo jasno videti u konstruisanju predstave afričke žene. Krenuću sa onim egzotičnim u literaturi i antropologiji i nastaviti ka skorašnjim slikama koje imaju tendenciju da korespondiraju sa nekim globalnim trendovima na račun „tradicionalne” slike žena u Africi. Iz praktičnih razloga (živeći u Južnoj Africi imao sam više pristupa izvorima sa raznih delova kontinenta) koncentrisaću se na podsaharsku Afriku, mada verujem da aspekti o kojima ću diskutovati ovde mogu lako da se primene i na predstavljanje severnoafričke žene (Arapkinje, Berberkinje, Tuareški-nje itd.).



The article that accompanied this November 1896 National Geographic photograph "ZULU BRIDE AND BRIDE-GROOM" (the first bare-breasted natives to appear in the National Geographic) reported, "These people are of a dark bronze hue, and have good athletic figures. They possess some excellent traits, but are horribly cruel when once they have smelled blood."

Zulu nevesta i mladoženja
Nepoznati fotograf,
Fotografski fond Nacionalne Geografije

Zulu bride and bride-groom
Unknown photographer,
National Geographic Stock Images

Marketing pogodnog tela od Playboy-a do National Geographic-a

Mi svi govorimo i delamo iz naših tela, ali ono što smatramo „našim” (ili tuđim) telom je poprilično otvoreno za raspravu. Kako se slike pomeraju i menjaju, tako se menja i naša percepcija „savršenog” (ili pravilnog) tela. (U nekim od najinteresantnijih skorašnjih primera, Benettonova kampanja mešanja „čiste” slike oglašanih tela sa ratom i AIDS-om naširoko je kritikovana, a kompanija je bila prisiljena da zatvori neke od svojih prodavnica u Nemačkoj. Međutim, Benetton je uključio i osobe sa invaliditetom

bodies – bodies as metaphors in particular, as well as the marketing of “appropriate” bodies. In the less abstract part of the paper, I will briefly present some of the dealing with the “scientific” and “cultural” representations of African women. Ever since Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, “Africa” has served as a powerful metaphor in the Western imagination – and some of the issues faced by women (as well as men) elsewhere could be seen with striking clarity in the construction of the imagery of African women. Starting with the exotic in literature and in anthropology, I will proceed towards a more recent imagery – which tends to be more in tune with some global trends and favor less “traditional” images of women in Africa. For practical reasons (staying in South Africa, I have had more access to sources from certain parts of the continent), I will concentrate on the sub-Saharan Africa, although I believe that aspects that I will be discussing here can easily be applied to the representations of North African (Arab, Berber, Tuareg, etc.) women as well.

Marketing the appropriate body from Playboy to the National Geographic

We all speak and act from our bodies, but what we actually consider as “our” (or other people’s) body is very much open to debate. The images shift and change, and so does the perception of the “ideal” (or “proper”) body. (In some of the most interesting recent examples, Benetton’s campaign of mixing “pure” imagery of the advertised bodies with war and AIDS was widely criticized and the company was forced to close some of its stores in Germany, for example. On the other hand, Benetton has also included people

u reklamnim kampanjama, zanimljivo izlažući i razvijajući koncept „pogodnog tela” [Zaviršek 1998].)

U svetu u kojem živimo, telo je postalo roba, fetiš. Odgovarajuća („politički korektna”) slika tela rezultira u njegovom poštovanju (kao ideal) i promoviše čitav skup vrednosti iza slike. Stoga je zanimljivo pogledati način(e) na koji se telo promoviše i reklamira: telo kao sastavni deo potrošačke kulture i telo kao konstrukcija.

Jedna od popularnih slika tela danas je slika nagog ženskog tela u revijama poput *Plejboja* (*Playboy*).¹ Naravno, ovo ima šire značenje unutar kulture u kojoj se proizvodi i reprodukuje kao i u kontekstu nešto poput „američkog načina života”. (Moram da napomenem i to da je *Plejboj* postao veoma globalizovan, sa regionalnim izdanjima koja predstavljaju lokalne lepote. Pojedina brazilska izdanja su zbog velike potražnje morala biti doštampana.) Slikovito izlaganje ovog časopisa je posebno zanimljivo jer pokušava da prikaže žensko telo (uglavnom starije tinejdžerke ili devojke u ranim dvadesetim godinama) na kulturološko prihvatljiv način. Pomalo iznenađujuće, većina mojih američkih prijateljica se ne protivi *Plejboju* (pomaže i to što se u časopisu mogu naći i neki odlični tekstovi i intervjui), iako ne bi baš lepile duplerice na zidove svojih soba. Normalno, više se protive nekim „ozbiljnijim” časopisima sličnog tipa, poput *Penthousea* (*Penthouse*) ili *Haslera* (*Hustler*). Pošto smatram da je ikonografija u osnovi ista, pitanje koje вреди postaviti je: Kako su to drugačije slike posredovane? Šta je to u određenoj kulturi što čini predstavljanje ljudskog (u ovom slučaju ženskog) tela manje ili više „prihvatljivim”?

Odgovor na ovo pitanje umnogome zavisi od kulturnih ili socijalnih normi koje preovlađuju unutar svake kulture ili društva. Iako ne postoji univerzalni kriterijum vezan za veću ili manju „prihvatljivost” pojedinih vrsta slika, u mnogim industrijskim granama (od odeće do kozmetike) proizvođači se oslanjaju na određenu vrstu slika koje će im omogućiti da lakše prodaju svoje proizvode (Rodgersson i Wilson 1991). Treba imati u vidu da porno i meka porno industrija tipa *Plejboja* ovde nisu ni spomenute – u stvari, sasvim je nevažna i relativno benigna u smislu strategija

with disabilities in their advertisements, interestingly expounding and developing the concept of the “appropriate body” [Zaviršek 1998].)

In the world we live in, the body has become a commodity, a fetish. The appropriate (“politically correct”) image of the body results in its veneration (as an ideal) and promotes a whole set of values behind the image. Therefore, it is interesting to look at the way(s) in which the body is promoted and advertised: the body as an integral part of consumer culture, and body as a construction.

One of the popular images of the body today is the image of the naked female body in reviews such as *Playboy*.¹ Of course, this imagery has wider meanings both within the culture where it is produced and reproduced and within the context of something like the “American way of life.” (Having said that, I have to note that the *Playboy* has increasingly become globalized, with the regional editions sporting regional beauties. Several issues in Brazil had to be reprinted due to a high demand.) The imagery from this magazine is interesting because it seems to display the female body (usually girls in their late teens or early 20s) in a culturally acceptable way. Somewhat surprisingly, I have found that many of my American female friends do not object to *Playboy* (the fact that this magazine also has some excellent stories and interviews helps), although they would not exactly put the centerfolds on the walls of their rooms. They normally do object to more “serious” magazines of the same type, like the *Penthouse* or *Hustler*. Since I find that the basic imagery is the same, the question that seems to be worth asking here is: how is this different imagery mediated? What is it within the specific culture that makes some representations of the human (in this case, female) body more or less “acceptable”?

The answer to this question depends to a large extent on the prevailing cultural and social norms within each culture or society. While there is no universal criterion regarding greater or lesser “acceptability” of particular types of imagery, the fact is that many industries (from clothing to cosmetics) rely heavily on certain types of images that enable them to sell their products (Rodgersson and Wilson 1991). Note that the porn and soft-porn industry of the *Playboy* type is not even mentioned here — as a matter of fact, it is quite

pravljenja profita ili uticaja na tržište.² Telo, naročito ako je u skladu sa aktuelnim kulturnim i društvenim estetskim idealima (normama), postaje nešto što se može zameniti, razmeniti ili prodati. (Ne samo iznajmiti, što je jedna od glavnih primedbi francuskih feminističkih kritičarki, poput Lis Irigaray [*Luce Irigaray*] i Julije Kristeve.)

Antropologija se zanimala za slike tela još od ranih studija o „rasnim tipovima” čovečanstva. Većina ovih studija je sadržala različite slike nagih domorotkinja, ali je sve to posmatrano sa čisto „naučnih” osnova. Rejmon Korbi (Raymond Corbey, 1988) svojevremeno je proučavao izuzetno seksistički i rasistički skup vrednosti iza slika prikazanih na francuskim kolonijalnim razglednicama Afrike sa početka 20. veka. Njegove analize veoma dobro i veoma jasno pokazuju jedan od načina suočavanja sa slikama tela. Dok je predstavljanje nagog tela prilično nepopularno u savremenoj zapadnoj kulturi, „urođenici”, simbolično deseksualizovani i deerotizovani (samom činjenicom da su bili i ostali samo predmet studija), mogu biti predstavljeni goli. Njihova seksualnost je izdvojena, sakrivena ili prikrivena – sve u zavisnosti od interesovanja istraživača.

Treba spomenuti i pitanje moći, kao i pravo na predstavljanje i samopredstavljanje, jer su u „graničnim” oblastima (kao što je dečija seksualnost) uvek veoma specifične grupe (na nivou društva) koje uzimaju za pravo da prepisuju načine predstavljanja u svim kontekstima (npr. fotografija malog deteta ili čak odojčeta može poslati roditelje u SAD u zatvor). Pošto je seksualnost jedna od oblasti koju je jako teško kontrolisati (zbog činjenice da se najčešće javlja u privatnim okruženjima, daleko od očiju javnosti), to je i oblast u kojoj organi vlasti pokazuju posebnu nervozu, kao i želju da prepišu sve (kada ljudi treba da imaju seks, kako, sa kim itd.).

Ali, da se vratimo na tela.

Oglašavanje tela

Oglašena i idealizovana tela su, naravno, samo ideali. Obični heteroseksualni muškarci (da uzmemo samo jedan primer) i ne očekuju da upoznaju nekog ko izgleda kao Heli Beri (*Hale Berry*), Lara Flin Bojl

unimportant and relatively benign in terms of actual profit-making or market-influencing strategies.² The body, especially if it conforms to current cultural and social aesthetic ideals (norms) becomes something that can be bartered, exchanged, or sold. (Not only rented, which is one of the main points made by the French feminist critics like Luce Irigaray and Julia Kristeva.)

Anthropology has been interested in the body imagery from the early studies on the “racial types” of humankind. Most of these studies included a variety of pictures of naked native women, but this was all regarded as purely “scientific.” Raymond Corbey (1988) has studied the incredibly sexist and racist set of values behind the images displayed on the early 20th century French colonial postcards from Africa. His analysis shows very well and very clearly one way of dealing with images of bodies. While the representation of the naked body is strongly discouraged in Western contemporary culture, the “natives,” being symbolically desexualized and deerotized (by the very fact that they were and are the objects of study) can be depicted nude. Their sexuality is abstracted, hidden, or disguised — depending on the researcher’s interests.

The question of power, as well as of the right to representation and self-representation should also be mentioned, since in “borderline” areas (such as child sexuality) it is always very specific groups (on the level of the society) that assume the right to prescribe the manners of representation in all contexts. (For example, a photograph of their own infant without clothes could take parents in the US to prison.) Since sexuality is one of the areas notoriously difficult to control (due to the fact that it mostly occurs in private environments, far from the public eyes), it is one area where authorities show particular nervousness and a wish to prescribe everything (when should people have sex, how, with whom, etc.).

But, back to bodies.

Advertising bodies

Advertised and idealized bodies are, of course, only ideals. Ordinary heterosexual males (to take just one possible example) do not really expect to meet someone who looks like Hale Berry, Lara Flynn Boyle, Cameron Diaz or other glamorous actresses/models.

(*Lara Flynn Boyle*), Kameron Dijaz (*Cameron Diaz*) ili neku sličnu glamuroznu glumicu ili manekenku. Sama slika donekle podseća na priču iz bajke: većina (ako ne svi) od nas vole da sanjaju (ili sanjare) prinčeve ili princeze (na belom konju, u beloj lađi ili u belom lambordžiniju). Iako je gotovo nemoguće u „stvarnosti”, mi sanjamo dan (ili čas) naše svemoći, trenutak kada će se sve o čemu smo maštali materijalizovati. Činjenica da smo potpuno svesni da su to samo snovi nas ne sprečava da i dalje sanjamo o tome. Slika koja se projektuje u, kao i kroz oglašavanje nam nudi u deliću sekunde („devojke, kupite ovo i izgledaćete isto kao ja / momci, kupite ovaj after-šejv i možete biti sa nekim ko je lep kao ja” i sl.) osećaj koji je više nego stvaran (kao u pesmi grupe U2: *even better than the real thing*), osećaj koji prelazi pravo u hiperrealnost.

Odgovor na pitanje šta čini telo „savršenim” deo je kodiranja onoga šta je „prihvatljivo” a šta „neprihvatljivo” u savremenoj kulturi. Kult tela, barem što se tiče kasnog viktorijanskog doba, promoviše i prodaje posebnu vrstu i oblik tela: čvrsto, vitko telo (posebno kada je reč o ženskom) postaje ideal. „Fizičko vežbanje” je postalo važan aspekt savremenog života u razvijenim zapadnim društvima, ali ova „obavezna” (u kulturološkom, ne nužno u fizičkom ili biomedicinskom smislu) vežba je samo deo kodiranja. Poruka je šifrovana tako da su ljudi koji „vežbaju” (gotovo uvek srednja ili viša klasa, ili oni koji teže nekoj od njih) na neki način „glavni”. „Ja vežbam” (džogiram, dižem tegove i sl.) znači „ja sam kontrolišem svoje telo” a samim tim, „ja mogu da kontrolišem svoju seksualnost”. Sve je organizovano, sistematizovano i stavljeno pod kontrolu. Kao što Suzan (*Susan*) Bordo reče:

Mišićavost je imala niz kulturnih značenja (do nedavno primarno rezervisana za muška tela) koja su sprečavala da dobro razvijeno telo igra preveliku ulogu u onome što bi srednja klasa smatrala privlačnim. Naravno, mišići su simbolizovali mušku moć. Ali su u isto vreme bili povezivani sa manuelnim radom ili robijašima (samim time i sa nižom klasom pa čak i kriminalom), i asociranim

The image itself is somewhat reminiscent of a fairy-tale plot: most (if not all) of us like to dream (or day-dream) of the prince or princess (on a white horse, white sailing ship, or in a white Lamborghini, for example). Although not omnipotent in “reality,” we dream of the day (or hour) of our omnipotence, when everything we wished for can materialize. The fact that we are well aware that these are only dreams does not prevent us from dreaming about this. The image that is projected in and through advertising is able to offer for a fleeting second (“girls, buy this, and you can look just like me / guys, get this after-shave and you can be with someone just as beautiful as me” and the like) a sensation that is more than real (in the words from a U2 song: “even better than the real thing”), a feeling that crosses right into hyperreality.

The answer to the question of what constitutes the “ideal” body is part of the coding of what is “admissible” and what is “inadmissible” in contemporary culture. The cult of the body, at least as far as the late-Victorian era promotes and markets a specific kind and shape of body: the firm, slender body (especially with regard to a female one) becomes an ideal. “Working out” has become an important aspect of contemporary life in Western industrialized societies, but this “required” (in a cultural, not necessarily in a physical or biomedical sense) exercise is part of the coding. The messages coded are that the people who “work out” (almost necessarily middle or upper class, or the ones aspiring to these classes) are somehow “in charge”: “I work out” (jog, do weights, etc.) means “I am in control of my body” and, by extension, “I can control my sexuality.” Everything is organized, systematized, put under control. As Susan Bordo puts it:

Muscularity has had a variety of cultural meanings (until recently largely reserved for male bodies) which have prevented the well-developed body from playing too great a role in middle-class conceptions of attractiveness. Of course, muscles have symbolized masculine power. But at the same time, they have been associated with manual labor and chain gangs (and thus with lower-class and even criminal status), and suffused with racial meaning (via numerous film representations of sweating, glistening bodies belonging to black slaves and

rasnim značenjima (kroz brojne filmske predstave znojavih, blistavih tela koja pripadaju crnim robovima ili modernim gladijatorima). S obzirom na rasne i klasne predrasude u našoj kulturi, oni su povezani sa telom kao materijalnim, nesvesnim ili životinjskim. Danas su, međutim, mišićava tela postala kulturološke ikone; „vežbanje” je glamurizovana i seksualizovana japi aktivnost. Više nema status niže klase (osim kada ekstremno razvijeno ponovo asocira na brutalnost koja ponovo nesvesno isplivava), čvrsto, razvijeno telo je postalo simbol ispravnih stavova; znači da pojedinac „brine” o sebi kao i kako izgleda drugima, odajući snagu volje, energiju i kontrolu nad infantilnim impulsima, sposobnost da „napravi nešto” od sebe.

(1990: 94-95)

Iako se obično pretpostavlja (unutar „javnosti” – tačnije, potrošača) da slike tela imaju, pre svega, veze sa slikama ženskog tela, to zapravo i nije slučaj. Kao što je Naomi Wolf (*Wolf*) napisala: „Oglašivači su nedavno otkrili da podrivanje seksualnog samopouzdanja funkcionise bez obzira na pol koji je ciljna grupa. Koristeći slike iz muške homoseksualne potkulture, reklamiranje je počelo da prikazuje muško telo u lepoti sopstvenog mita.” Ali cela kultura slika tela se može posmatrati i kao rezultat relativnog obilja pojedinih segmenata društva – siromasi ili beskućnici uglavnom ne posećuju teretane, a još je manja šansa da ćete nekoga od njih sresti kako zadovoljno džogira u parku sa ajpodom na ušima pojačanim do daske.

Za muškarce koji se nikada nisu bavili fizičkim poslovima – a u ovo postindustrijsko doba to znači velika većina – teretana je kao blistava parodija proleterskog rada: ruke, noge i poprsja izloženi kažnjeničkim zahtevima teške mašinerije. I u čudnom obrtu u fabričkoj hali, kmetovi često namereno povećavaju nivo rada – povećavajući brzinu pokretne trake.

(Kane 1996)

Naravno, kad se radi o Pet Kejn, njoj ne smetaju previše ovi procesi marketinga i konstrukcije tela.

prizefighters). Given the racial and class biases of our culture, they were associated with the body as material, unconscious, or animalistic. Today, however, the well-muscled body has become a cultural icon; “working out” is a glamorized and sexualized yuppie activity. No longer signifying lower-class status (except when developed to extremes, at which point the old associations of muscles with brute, unconscious materiality surfaces once more), the firm, developed body has become a symbol of correct attitude; it means that one “cares” about oneself and how one appears to others, suggesting willpower, energy, control over infantile impulse, the ability to “make something” of oneself.

(1990: 94-95)

Although it is usually assumed (within the “general public” – that is to say, the consumers) that the imagery of the body primarily has to do with images of the female body, this is actually not the case. As Naomi Wolf wrote: “Advertisers have recently figured out that undermining sexual self-confidence works, whatever the targeted gender. By using images from male homosexual subculture, advertising has begun to portray the male body in a beauty myth of its own.” But the whole culture of body imagery can also be seen as a result of the relative affluence of certain segments of society – poor or homeless people generally do not go to gyms, and it is highly unlikely that one will encounter any of them happily jogging through some park with their walkman on full volume.

For men who have never done manual labour – and in these post-industrial times, that must mean most of them – the gym is like a gleaming parody of proletarian work: arms, legs and torsos subjected to the punishing demands of heavy machinery. And in a weird reversal of the factory floor, the labouring serfs often deliberately increase their level of toil – programming their treadmills to even higher speeds.

(Kane 1996)

Of course, in all fairness to Pat Kane, she does not seem to mind very much these processes of body marketing and construction. When men are portrayed as

Kada su muškarci predstavljeni kao seksualni objekti, izgleda da za nju to predstavlja da su dobili ono što su i tražili, pa čak i uživa u tome, kao što je napisala, komentarišući jednu modnu reviju: „Bilo je to nalik na savršenu vojsku: geometrijske pločice kao svetla sa kadilaka iz 70-ih godina 20. veka, depilirana tela i široki osmesi, koračajući iza modnog gurua kao neka grupa belih robova. Izgledali su kao objekti i osećala sam se objektifikovanom. Ali kao predivni objekti.”

Kolumnistkinja Suzi Menkis (Suzy Menkes 1996a) primetila je: „Simbolično je da je od svih promena u ulozi žene u 20. veku, ženstveni, majčinski ideal zao-bljenih grudi i stomaka, zamenjen širokim ramenima, uskim strukom i kukovima, ravnim stomakom i mišićavim nogama – svemu onome što je tradicionalno predstavljalo odlike moćne muškosti.”

Nije sasvim jasno da li u ovoj vrsti telesne konstrukcije jedan pol pokušava da oponaša drugi kao sredstvo sopstvenog redefinisavanja. Da li žene zaista žele da izgledaju kao muškarci? Da li muškarci žele da izgledaju kao žene? U izvesnom smislu (i suprotno očekivanjima nekih desničarskih ekstremista ili nacionalista) slika žene kao majke jednostavno nije *in*. To nije dovoljno moderno, ne može se propisno reklamirati niti prodati. Pošto trenutni trend i moda u Zapadnom svetu idu više prema mišićavom („muškom”) telu, kritičari poput Lis Irigaray bi istakli da to zapravo malo znači za emancipaciju žena („jednaki sa čime/kim?”). Autorke poput Volf smatraju mit o muškoj lepoti opasnijim od ženske verzije, jer se (prema njoj) muškarci veoma loše nose sa nesigurnošću i samoobezvređivanjem, što im slika nametnuta spolja može naneti.

Naravno, sve postaje sve više potrošački orijentisano. Vodeći modni kreatori prave svoje proizvode samo za one koji su „fit”, koji su u savršenoj kondiciji. Ako želite da se oblačite po poslednjoj modi, morate i da izgledate prigodno (ili morate da izgledate kao najnoviji modni trend) – „čak i u svetu visoke mode, telo dolazi prvo” (Menkes 1996b). Predstavljajući ove trendove kroz neke poznate i istaknute ličnosti (kao i kroz razne modele, Alek Vek [*Alek Wek*], El Mekfer-son [*Elle McPherson*], Linda Evangelista [*Evangelista*] ili Naomi Kembel [*Naomi Campbell*]), savremeni

sexual objects, she seems to see it as, basically, men tasting their own medicine, and even a possibility for enjoyment, as she wrote commenting on a fashion show: “It was like an army of perfection: the geometric pecs like headlights on a Seventies Cadillac; the hairless bodies and gloopy grins, loping behind the fashion guru like some job-lot of white slaves. They looked like objects, and I felt objectified by them. But what beautiful objects.”

Newspaper columnist Suzy Menkes (1996a) observed that: “It is symbolic of all the changes in women’s role in the 20th century that the feminine, maternal ideal of rounded breast and stomach should be replaced by broad shoulders, slim waist and hips, flat stomach and well-muscled legs – all the features that have traditionally represented virile masculinity.”

It is not entirely clear whether in this sort of body construction one gender is trying just to emulate the other as means of its own redefinition. Do women actually want to look like men? Do men want to look like women? In a sense (and contrary to expectations of some right-wing extremists or nationalists), the image of woman as mother is simply not “in.” It is not fashionable enough, it cannot be properly marketed and sold. Since the current trend and the fashion in the Western world is going more towards the muscular (“manly”) body, critics like Luce Irigaray would point out that that actually means very little for women’s emancipation (“equal to what?”). Authors like Wolf consider the male beauty myth even more dangerous than the female version, since (according to her), males are very ill-equipped to deal with insecurities and self-depreciation that the outside constructed imagery can inflict on them.

Of course, everything gets more consumer-oriented and market-conscious. Leading fashion designers make their products now only for the ones who are “fit,” who are in perfect shape. If you want to wear the latest fashion, you have to look appropriate (or you have to look like the latest fashion trend) – “even in high fashion, the body comes first” (Menkes 1996b). By portraying these trends through some high-profile personalities (and many models, like Alek Wek, Elle McPherson, Linda Evangelista or Naomi Campbell, have become pop culture icons for themselves), contemporary designers can design and envision a new

kreatori mogu da dizajniraju i predviđaju novu stvarnost. (Nije da oni zapravo veruju da će više ljudi težiti ka „idealnim” standardima – to je potpuno nebitno. Ono što je bitno je slika.) Jedna osoba koju poznajem, modni kreator, objasnila mi je pre nekoliko godina u Londonu: „Skoro sve od ovih kreacija su načinjene za žene koje nose broj 12. A skoro nijedna odrasla žena ne nosi broj 12.” Ovo takođe stvara ambivalentnost u pogledu polnosti telesne slike – žene koje izgledaju više kao dečaci, androgine slike bespolnih seksualnih objekata.

Marketing tela, rekonstrukcija tela u skladu sa važećim standardima i stereotipima, čini značajan deo izgradnje stvarnosti u medijima. Naravno, reklamiranje tela u raznim oblicima ima dugu istoriju; ali glavna karakteristika tela u savremenom svetu je njegova fetišizacija – telo postaje predmet u potrošačkoj kulturi. Savremena potrošačka kultura, kako je opisuju Majk Federstoun:

koristi slike, znamenja i simbolična dobra koja sakupe snove, želje i fantazije, koje ukazuju na romantičnu autentičnost i emotivno ispunjenje u narcističkom zadovoljavanju sebe, umesto drugih. Čini se da savremena potrošačka kultura širi opseg konteksta i situacija u kojima se takvo ponašanje smatra odgovarajućim i prihvatljivim.

(Featherstone 1991: 27)

Međutim, postoje i konkretne situacije u kojima se različite slike sudaraju i gde su stvorile značajne kulturne metafore (i paradigme): slike tela afričkih žena.

Tela u Africi

Gledajući tupo u foto-aparat, žena stoji pored svog muža i oboje su (kao što urođenici već treba da budu) nagi od struka naviše. Natpis ispod fotografije je veoma informativan: „Ovi ljudi su tamnobronzane boje i atletske su građe. Poseduju neke odlične karakteristike ali su stravično okrutni kada namirišu krv.” Ovaj opis „Zulu neveste sa mladoženjom” je iz magazina *Nacionalna geografija* (*National Geographic*) objavljenog 1898, a njegova istorijska vrednost leži u (između ostalog – dobar primer rasističkog, koloni-

reality. (Not that they actually believe that more people will conform to the “ideal” standards – that is perfectly irrelevant. What is relevant is the image.) As an acquaintance of mine, a fashion designer, explained to me several years ago in London: “Almost all of these models were made for the women that wear size 12. And almost no grown up woman can wear size 12.” This also produces an interesting ambivalence in regard to the genderedness of the body imagery – women who look more like boys, an androgynous imagery of sexless sex objects.

The marketing of the body, a reconstruction of the body in accordance with the current standards and stereotypes, forms a significant part of the construction of reality in the media. Of course, marketing the body in various forms has a long history; but the main characteristic of it in the contemporary world is its fetishization – the body becomes an object in consumer culture. Contemporary consumer culture, as portrayed by Mike Featherstone:

uses images, signs, and symbolic goods which summon up dreams, desires and fantasies which suggest romantic authenticity and emotional fulfillment in narcissistically pleasing oneself, instead of others. Contemporary consumer culture seems to be widening the range of contexts and situations in which such behaviour is deemed appropriate and acceptable.

(Featherstone 1991: 27)

However, there is a concrete situation where different images collide and where they have also created important cultural metaphors (and paradigms): images of the bodies of African women.

Bodies in Africa

Looking blandly at the camera, the woman is standing right next to her husband, and they are both (as the natives should be) naked from the waist up. The caption under the photograph is truly informative: “These people are of dark bronze hue, and have good athletic figure. They possess some excellent traits, but are horribly cruel when once they have smelled blood.” This description of a “Zulu Bride and Bridegroom” is from the 1898 *National Geographic Magazine*, and its his-

jalnog pogleda na „druge”) tome da je on inauguracija određenog načina predstavljanja „domorotkinje” ili „obojene žene”. Ovo je i prva fotografija „domorotkinje” sa golim grudima u istoriji.

Gotovo vek kasnije, u 1999, južnoafrički Lendrover (*Landrover*) je poručio (a i emitovao u 2000. godini) reklamu u kojoj njihov proizvod (Lendrover) juri kroz polupustinju, vozeći toliko brzo da se grudi Himba žene³ koja stoji pored zanišu (i poprilično izduže) u pravcu vozila koje je odjurilo.

Ova dva primera pokazuju da se malo toga promenilo u prethodnom veku, jer su slike golih ili polugolih „obojenih žena” postale deo globalne popularne kulture. Naravno, hteo bih da napomenem da se ubrzo nakon ovoga, 2001, Lendrover javno izvinio i pristao da plati da se reklame povuku. Ni traga od izvinjenja od *Nacionalne geografije* koji je ponosno prikazao spomenutu fotografiju i u svom *Atlasu*, kao i na DVD-u objavljenim povodom proslave 100-godišnjice Društva *National Geographic*.

Kroz skoriju istoriju, „Afrika” je poslužila kao metafora za nešto egzotično, drugačije, misteriozno. Potpuno je odvojena od sveta kolonizatora, kasnijih administratora i putnika, sve tamo izgleda mnogo čudno i drugačije od kanona zapadnih kultura. Iako se zna i uči o njoj još od antičkih vremena, „Afrika” je još uvek „tamni kontinent”, „srce tame”, metafora za nepoznato, zavodljivo i nešto potencijalno opasno. U okviru ove opšte metafore postoji još jedna – afričke žene su još egzotičnije, još misterioznije, tako da su težile da označe krajnju promenu (Moutinho 2004).⁴ Predstave o njima su izgrađene u skladu sa tim.

Seks i drugost

Jedan način gledanja na ove prikaze je da se može zaključiti da je u osnovi sve o seksu. Čak i letimičan pogled na literaturu naučnoistraživačkog tipa kasnog 19. i ranog 20. veka pokazuje da kada se demonstriraju specifične „rasne vrste”, autori su mnogo zainteresovaniji da opisuju gole žene nego muškarce. Među više istaknutih primera je Štracova (C. H. Stratz) čuvena knjiga *Die Rassechönheit des Weibes* („Rasna lepota žene”), objavljena u 22 izdanja između 1901. i 1941. godine (Corbey 1988: 91n). Kako se zapadni koloni-

torical value lies in (among other things – like being a good example of a racist, colonial view of the “other”) that it is an inauguration of a certain way of representing “native” women or “women of color.” This is the first photograph of the bare-breasted “native” woman in history.

Almost a century later, in 1999, the South African Landrover commissioned (and subsequently aired in 2000) the advertisement featuring their product (a Landrover) speeding through the semi-desert, actually speeding so fast that its speed caused the breasts of a Himba woman³ standing by to sway (and extend quite a bit) in the direction in which the vehicle sped away.

These two examples show that little has changed in a century since the images of naked or semi-naked “women of color” became part of global popular culture. Of course, I should note that soon after this (2001), Landrover apologized and agreed to produce and pay for the advertisements retracting the previous one. No sign of apology from the National Geographic, though, which proudly displayed the aforementioned photograph both in their Atlas and in the video commemorating 100 years anniversary of the *National Geographic Society*.

Throughout recent history, “Africa” has served as a metaphor for the exotic, different, mysterious other. It was far removed from the world of the colonizers and later administrators and travellers, everything there seemed to be strange and different to the canons of Western cultures. Although known and studied since antiquity, “Africa” still remained “the dark continent,” “the Heart of Darkness,” the metaphor for the unknown, seductive, and potentially dangerous other. Within this general metaphor, there was another one – African women were even more exotic and even more mysterious, so they tended to signify the ultimate alterity (Moutinho 2004).⁴ The representations of them were constructed accordingly.

Sex and the Other

One way of looking at these representations is to conclude that it is basically all about sex. Even a cursory glance at the scientific survey-type literature of the late 19th and early 20th century shows that when demonstrating specific “racial types,” the authors were much

jalizam proširio u Afriku u 19. veku (na Berlinskoj konferenciji 1884. nacrtane su granice između kolonijalnih sila), sukob kultura, kao i sukob vrednosti, bio je poprilično zaoštren u oblasti ličnih odnosa. Za (seksualno) potisnute i inhibirane Evropljane slika gologrude afričke žene je i podsticaj i iskušenje. „Afrička kultura” se došljacima učinila kao veoma opuštena kada je reč o izražavanju seksualnosti, pa su i „starosedeoči” doživljavani u skladu sa tim. Sa jedne strane, zamišljena seksualnost afričkih muškaraca bila je doživljena kao opasna i preteća – dolazeći od (pretpostavljenog) promiskuitetno kulturnog prostora, mislilo se da su potpuno nadređeni belim muškarcima (mit o crnom ljubavniku sa ogromnim penisom). Kao takvi, trebali su biti pod kontrolom i (što je najvažnije) trebalo ih je držati što dalje od belih žena. Kada su u pitanju kolonijalizovane žene, slika je bila ista, ali pošto su beli muškarci osvajači, one su bile doživljavane kao „lake” i „spremne” – i cela slika u prvoj polovini 20. veka izgrađena je u skladu sa tim.

Korbi je analizirao ovu sliku koristeći primere sa francuskih kolonijalnih razglednica iz prve tri decenije prošlog veka. „Oh što su slatke ove male crne devojke, i nimalo stidljive!” je samo jedan od natpisa sa ovih razglednica (Corbey 1988: 76). Druge pokazuju žene i devojke u pozicijama u kojima su dominirane, dehumanizovane ili jednostavno prikazane na način koji je bio interesantan kolonijalnom fotografu. Razglednica, na primer, sa „Frizuram Bubu žene” nema gotovo ništa sa frizuram, ali pumo toga sa prikazom grudi koji je fotografu očito bio najinteresantniji (Corbey 1988: 86). Nalazim da je nivo onoga kako su devojke i žene animalizovane i erotizovane u „egzotičnom” stilu gotovo neshvatljiv (to misli i Korbi). Ali to veoma dobro i veoma jasno pokazuje jedan od načina suočavanja sa slikama tela. Dok je predstavljanje nagog tela vrlo nepopularno u savremenoj zapadnoj kulturi, „urođenici”, simbolično deseksualizovani i deerotizovani (samom činjenicom da su bili i ostali samo predmet studija), mogu biti predstavljeni goli. Njihova seksualnost je izdvojena, sakrivena ili prikrivena – sve u zavisnosti od interesovanja istraživača. Jedna prijateljica mi je pre

more interested in depicting naked women than men. Among the more prominent examples is C. H. Stratz's famous book *Die Rasseschönheit des Weibes* (“Racial Beauty of the Woman”), published in 22 editions between 1901 and 1941 (Corbey 1988: 91n). As Western colonialism expanded into Africa in the 19th century (the Berlin conference of 1884 drew the boundaries between the colonial powers), the clash of cultures and clash of values was especially sharp in the area of personal relations. For the (sexually) repressed and inhibited Europeans, the image of bare-breasted African women was both the stimulus and the temptation. The “African culture” appeared to the newcomers as very relaxed when it comes to expressions of sexuality, so the “natives” were perceived accordingly. On the one hand, the imagined sexuality of African men was perceived as dangerous and threatening – coming from the (perceived) promiscuous cultural background, they were imagined to be totally superior to white men (myth of the black lover with huge penis). As such, they were supposed to be controlled and (most importantly) kept away from white women. When colonized women were concerned, the image was the same, but as white men were the conquerors, they were perceived as “easy” and “willing” – and the whole imagery in the first half of the 20th century was constructed accordingly.

Corbey has analyzed this imagery using examples from French colonial postcards from the first three decades of the last century. “Oh, but they are very sweet, the little black girls, and not shy at all!” is just one of the captions that accompany these postcards (Corbey 1988: 76). Others display women and girls in positions of being dominated, dehumanized, or simply depicted in a way that was interesting for the colonial photographers. For example, a postcard with “Hair-do of Boubou woman” has little to do with the hair-do, but a lot with the depiction of breasts that the photographer obviously found most interesting (Corbey 1988: 86). I found the degree to which the women and girls depicted in these pictures were animalized and eroticized in an “exotic” fashion almost incomprehensible (and so did Corbey). But it shows very well and very clearly one way of dealing with images of bodies. While representation of the naked body is strongly discouraged in Western contemporary

nekoliko godina navela da *Nacionalna Geografija* zapravo služi kao zamena za *Plejboj* u njenoj zemlji (SAD), jer „i mali dečaci mogu gledati sise domorotkinja”.

Pozivajući se na svoj performans / instalacioni komad za Bijenale u Vitni muzeju američke umetnosti 1993, umetnica Koko Fusco (*Coco Fusco*) je rekla: „Želeli smo da povežemo pornografiju moduliranu sa voajerizmom, sa etnografijom – voajerizam sadržan u pretvaranju nas samih u etnografske objekte na pozornici. Gledanje obojenih golih žena u časopisu *Nacionalna geografija* predstavljalo je prvo pornografsko iskustvo za mnoge američke dečake” (Lavin 1994: 82). Mislim da je najbitnije to što „obojene žene” u *Nacionalnoj geografiji* ili u ranim antropološkim udžbenicima nisu bile smatrane seksualnim objektima jer nisu u potpunosti smatrane ljudskim bićima – za razliku od slika pretežno (uglavnom belih) žena u časopisima poput *Plejboja*.

Liza Blum (Lisa Bloom 1990) takođe pruža brojne primere načina na koji su donesene odluke o tome šta prikazati a šta izostaviti u ranim godinama časopisa *Nacionalna geografija*. Kako je uticaj ovog časopisa oblikovao američku kulturu putovanja i istraživanja, dobro je dokumentovano, jedino se možemo zapitati o implikacijama ovih stereotipa koji su prisutni danas.

Znaci i slike

Zastupljena na ovaj način (kao bezličan, seksualni objekat), žena postaje znak – znak nesigurnosti da su dominirajući muškarci suočeni sa drugim, kao i sa svojim unutrašnjim nedoslednostima i neurozama. Zanimljivo je napomenuti da ima slučajeva gde predstavljanje žena (bilo kakvo predstavljanje) jednostavno nedostaje – neko bi mogao dati kao primer veći deo istorije antropologije do 70-ih godina 20. veka. Drugi upečatljiv primer dolazi od Solomon (1995), kada je istakla da su mnoge umetničke slike na kojima su prikazane žene, ili na kojima su prizori iz njihovih života, istraživači San (ili „bušmanske”) pećinske umetnosti jednostavno ignorisali.

Pojedine žene su služile kao moćne slike (kao Vini [Winnie] Mandela u Južnoj Africi – cf. Lewis 1996⁵),

culture, the “natives,” being symbolically desexualized and deeroticized (by the very fact that they were and are the objects of study) can be depicted nude. Their sexuality is abstracted, hidden, or disguised – depending on the researcher’s interests. A friend of mine some years ago suggested to me that the *National Geographic Magazine* actually serves as substitute for *Playboy* in her country (USA), since “little boys can look at the tits of native women.”

Referring to her performance/installation piece for the 1993 Biennial Exhibition at the Whitney Museum of American Art, performance artist Coco Fusco said: “We wanted to connect pornographically inflected voyeurism with ethnography – the voyeurism involved in turning us into ethnographic objects on display. Looking at naked women of color in *National Geographic* constitutes the first pornographic experience for a lot of American boys” (Lavin 1994: 82). I think that the main point is that the “women of color” in *National Geographic* or early anthropological textbooks are not really considered as sexual objects because they are not entirely considered as human – unlike the prevailing images of (mostly white) women in reviews like the *Playboy*.

Lisa Bloom (1990) also provides numerous examples of the way that the decisions were made on what to represent and what to omit in the early years of the *National Geographic Magazine*. As the influence of this journal in the shaping of the American culture of travel and exploration is well documented, one could only wonder about the implications of this stereotyping present today.

Signs and images

Represented in this way (as a sexual, depersonalized object), a woman becomes a sign – sign of the insecurity that the dominating men have, faced with the other as well as with their internal inconsistencies and neuroses. It is interesting to note that there are cases where representations of women (any representations) are simply lacking – one could put as an example most of the history of anthropology until the 1970s. Another striking example was provided by Solomon (1995), when she pointed out that many paintings depicting women or dealing with scenes from the lives of women were simply ignored by the research-

ali u većini slučajeva slike moćnih žena služe više kao izuzeci koji treba da sprovede moćne stereotipe. Da citiram jednu od vodećih istoričarki afričkih žena:

Slika koju afrički muškarci imaju o njima – a afrički muškarci, kao i muškarci širom sveta, vole da gledaju žene – je više izobličena, jer su je izopačili drugi, posebno ali ne i isključivo zapadni posmatrači. Svi ovi posmatrači bili su muškarci, jer su samo muškarci putovali u Afriku još od najranijih vremena. Dakle, čak i više nego žene uopšte, slika o afričkoj ženi je stereotipna: od plodne i uzgajane Majke Zemlje do lenje, razvratne mlade lepotice.

(Coquery-Vidrovitch 1997: 1)

Možda onda i ne iznenađuje da su većinu ovih stereotipa ojačale same žene (posebno one na visokim pozicijama), i ovo je jedna od oblasti u kojima smatram da žene u obrazovanju (naročito u obrazovanju na nivou univerziteta u Africi) treba da imaju važnu ulogu. Do sada su odbijale da to učine, birajući umesto toga tip „žene hranilje”. Previše je govora o ženama i ženskosti u zastarelom, „rod i razvoj” modelu dobijenog iz 60-ih godina prošlog veka, a mnogo manje o aktuelnim problemima vezanim za identitet, kulturu, seksualnost i ostale aspekte sa kojima žena treba da se svakodnevno suočava. Ova se slika zatim filtrira natrag u popularnu kulturu, ponekad uz malo rasne konotacije. Na primer, u reklami iz 2001. za najudobniji madrac na SABC,⁶ bela žena je prikazana kao zavodnica, dok je crnoj ženi glavna (i čini se jedina) briga da uspava svoju bebu.

Zapravo, jedan od zanimljivijih aspekata trenutnih zastupanja tela u južnoafričkim medijima i popularnoj kulturi je da je politički nekorektno da se crna (ili „obojena”) žena predstavi u bilo kakvoj potencijalno seksualno eksplicitnoj situaciji – dok bela žena može biti prikazana u seksualno slobodnijim ulogama. (Krajem avgusta 2001. list *Johannesburg Star* je objavio na naslovnoj strani – pomalo mutnu – fotografiju jedne od učesnica TV emisije „Velikog brata” nage pod tušem. Ona je belkinja. Bilo kakvu sličnu fotografiju žene koja nije bela bilo bi nemoguće objaviti na naslovnoj strani vodećih dnevnih novina.) Ovo

ers of San (“Bushman”) rock art.

Individual women have served as powerful images (like Winnie Mandela in South Africa – cf. Lewis 1996⁵), but in many cases the images of powerful women served more like exceptions that should enforce powerful stereotypes. To quote from a leading historian of African women:

The image that African men have of them – and African men, like men throughout the world, love to watch women – has been the more distorted for having been perverted by others, particularly but not exclusively Western observers. All these observers have been men, for it is men who have traveled to Africa from earliest times. Thus, even more than that of women in general, the image of African women is stereotyped: from the fertile and nurturing Earth Mother to the lazy, debauched young beauty.

(Coquery-Vidrovitch 1997: 1)

Perhaps then it does not come as a surprise that most of these stereotypes are reinforced by women themselves (especially by the ones in positions of power), and this is one area where I feel that the women in education (especially in the university-level education in Africa) should play a prominent role. So far, they have refused to do so, opting instead for the images of “woman the nurturer” type. There is too much talk about women and femininity in the antiquated, 1960s-derived model of “gender and development” and much less about the actual issues related to identity, culture, sexuality and other aspects that women have to deal with on a daily basis. This imagery then filters back into popular culture, sometimes along slightly racialized lines. For example, in the 2001 advertisements for the Best Comfort mattresses on the SABC,⁶ a white woman was showed as a seductress, while a black woman’s primary (and it seems only) concern is that her baby gets to sleep.

Actually, one of the more interesting aspects of the current body representations in South African media and popular culture is that it is perceived as politically incorrect to represent black (or “coloured”) women in any potentially sexually explicit situation – while white women can be depicted in sexually more en-

se može posmatrati kao odgovor tradicionalnoj „egzotičnoj” slici, kao i pokušaj da se ustanove sasvim različite paradigme – umesto „crne” označavajući „divlje” seksualnosti, sada „crna” neće značiti nikakvu seksualnost. Sada je „ne-crna” („bela”) ona koja će stajati za višak emocija i za seksualnost koja je jednostavno prevelika.

Kako je reklamiranje u većini slučajeva samo odraz preovlađujućih stavova unutar jedne kulture, ova slika je veoma važna. Ona projektuje ne samo kako stvari stoje nego i kakve bi trebale da budu.

Završne primedbe: mit o afričkoj lepoti

U mnogim slučajevima sve, jednostavno, zavisi od toga ko posmatra, a ko tumači. Anim (1997) je ukazao na kulturološke aspekte za koje smatra da su zanemareni kada se sudi o lepoti afričkih žena. Ansariyah-Grace (1995) nas ponovo upućuje na stereotipe o tome šta je lepota iz njenog ličnog iskustva, dok Khan (1996) opisuje primere afričkih žena koje se izobličuju (posvetljavajući boju svoje kože) da bi se smatrale „lepim”. Dok sve ove studije ukazuju na kolonijalno nasleđe i stereotipe („belo” je lepo, „crno” je ružno), važan aspekt koji nedostaje je razumevanje kako žene same kreiraju određene slike i kako te iste predstave utiču da se osećaju ograničeno. U istraživanju sprovedenom u Engleskoj 2000. godine, s jedne strane, ispostavilo se da je velika većina ispitanih žena (70%) nezadovoljna svojim izgledom. (Postoje slični rezultati u sličnim istraživanjima u različitim državama tokom protekle decenije.) Sa druge strane, u istom istraživanju se ispostavilo da je njihova glavna briga bila *kako izgledaju drugim ženama* – ne muškarcima. Ovo je važan aspekt samozastupanja koji je do sada bio potpuno zanemaren u studijama koji se odnose na afričke žene.

Ali, ima mnogo više u slikama lepote i u njihovoj kasnijoj instrumentalizaciji. Barnard (2000) pokazuje kako su učesnice izbora za mis Južne Afrike od 1991. bile u službi izgradnje nacije, dodajući da su sve lepotice od 1993, mada etnički veoma različite (što bi se i očekivalo od zemlje poput Južnoafričke Republike), zapravo prilagođene globalnoj (standardizovanoj) predstavi o lepoti (Barnard 2000: 357).

gaging roles. (In late August 2001, *The Johannesburg Star* printed on its front page a – somewhat blurred – photo of one of the female contestants of the strange TV show “Big Brother” naked in the shower. She is white. Any similar photo of a non-white woman in South Africa would have been impossible to print on the cover page of the leading daily newspaper.) This could be seen as a response to the traditional “exotic” imagery, as well as an attempt to try to establish quite different paradigms – in place of “black” signifying “untamed” sexuality, now “black” will signify no sexuality. Now it is the “non-black” (“white”) that will stand for excess of emotions and a sexuality that is just too overwhelming.

As advertising is in most cases a reflection of the predominant views within a culture, this image is quite important. It projects not only how things are, but also how they should be.

Concluding remarks: the African beauty myth

In many cases, it simply depends on who is looking and who is doing the interpretation. Anim (1997) has pointed to the cultural aspects he believes are neglected when referring to the beauty of African women. Ansariyah-Grace (1995) refers again to the stereotypes of what beauty is from her own experience, while Khan (1996) describes examples of African women actually disfiguring themselves (lightening the color of their skin) in order to be regarded as “beautiful.” While all these studies point to the colonial legacy and stereotypes (“white” as beautiful, “black” as ugly), an important aspect that they lack is an understanding of how it is that women themselves construct certain images and then feel bounded by them. In a study conducted during 2000 in England, it turned out that the great majority of interviewed women (70 per cent) were unhappy with how they looked. (One finds similar results in other similar surveys, during the last decade.) On the other hand, in the same study, it turned out that their primary concern was *how they looked to other women* – not to men. This is an important aspect of self-representation that has so far been completely neglected in studies referring to African women.

But there is much more in the images of beauty and the subsequent instrumentalization of them. Barnard (2000) shows how the Miss South Africa pageants

Ono što je postalo najvažnije jeste šta su ideali lepote diktirani iz spoljašnjeg „sveta”. Kako se ovi ideali menjaju (često u skladu sa slikama supermodela koji krasi modne piste tokom glamuroznih modnih revija), tako se menjaju i ideali lepote. U 18. veku Edmund Berk (*Burke*) je primetio u svom *Filozofskom istraživanju o poreklu naših ideja o uzvišenom i lepom* da:

Sâmi Afrikanci sa žaljenjem i prezirom posmatraju očigledni deformitet Evropljana, čija su usta sabijena, nosevi uštinuti, obrazi skupljeni, kosa slabašna i tanka, njihova tela izdužena i mršava a njihova koža neprirodno izbeljena, štetan uticaj hladne i vlažne klime... Ko odlučuje koja strana je u pravu, ili šta je pogrešno; da li je crni ili beli model, u skladu sa zakonima prirode, najsavršeniji uzorak žene?

(navedeno u Barnard 2000: 344)

Standardi lepote se menjaju, pa tako i standardi koji predstavljaju afričke žene. Poslednjih decenija, pogotovu u popularnoj kulturi u Južnoj Africi i drugde⁷, žene teže da budu opisane kao nezavisne, energične, zadovoljne, kao i mlade i lepe. Za ovo se primeri mogu naći u savremenim prikazima južnoafričkih kwaito umetnika (ili bivših kwaito, poput Lebo Matose), kao i u celoj ikonografiji za crnu urbanu omladinu koju je dizajnirao popularni *Y Magazine*. U ovim prikazima žene (kao i muškarci) takođe su prikazane kao uzori, instrumenti mogućeg uticaja na generacije mladih koje dolaze, govoreći protiv droga i urbanog nasilja. Iako ove nove slike još uvek nisu norma, njihovo je prisustvo sve uočljivije – naročito u medijima u Zapadnoj Evropi i SAD, ali i u Africi, gde je pravi bum u broju ženskih revija i časopisa za žene u poslednjih desetak godina.

Početkom februara 2001. londonski list *Gardijan* (*Guardian*) je objavio priču o mladoj tanzanijskoj reperki Vitnes Mvaidaga (*Witness Mwaijaga*) (Astill 2011). Svi elementi nove zastupljenosti afričkih žena bili su prisutni: teško detinjstvo, siromaštvo, tegobe u muzičkom poslu, pomoć ženama da se nose sa HIV-om,⁸ ali ipak svetla, optimistična devojka repuje

since 1991 were in the function of nation-building, noting that all the beauties since 1993, while ethnically quite diverse (as one would expect from a country like South Africa) actually conformed to the global (standardized) images of beauty (Barnard 2000: 357). What became most important were the ideals of beauty dictated from “the world,” from outside. As these ideals change (although quite frequently conforming to the images of the supermodels gracing catwalks during glamorous fashion shows), so do the ideals of beauty. In the 18th century, Edmund Burke remarked in his *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* that:

The sable Africans view with pity and contempt the marked deformity of the Europeans, whose mouths are compressed, their noses pinched, their cheeks shrunk, their hair rendered lank and flimsy, their bodies lengthened and emaciated, and their skin unnaturally bleached by shade and seclusion, and the baneful influence of a cold humid climate... Who shall decide which party is right, or which is wrong; whether the black or white model be, according to the laws of nature, the most perfect specimen of a woman?

(quoted in Barnard 2000: 344)

The standards of beauty do change, and so do standards of representing African women. More recently, especially in the popular culture in South Africa and elsewhere⁷, women tend to be increasingly depicted as independent, energetic, and self-sufficient, as well as young and beautiful. One could find examples for this in the contemporary imagery of South African kwaito artists (or ex-kwaito, like Lebo Mathosa), as well as in the whole iconography for the black urban youth designed by the very hip *Y Magazine*. In this imagery, women (as well as men) are also presented as role models, instruments of possible influence on the generations of up and coming youngsters, speaking out against drugs and urban violence. Although these new images are still not the norm, their presence is growingly present – especially in the media in Western Europe and the US, but also in Africa, where there is a real boom in the number of women's and women-oriented reviews and magazines in recent years.

svoj put u budućnost uprkos svim preprekama. Žene to mogu da učine za sebe. Tu je i poruka koja se može posmatrati kao zanimljiv primer međukulturnog poređenja, kada Vitnes kaže: „Američki reperi govore o bolesnim stvarima – opijanju, drogi, nasilju nad ženama, američkim crncima koji ubijaju crnce. Nadam se da će afrički rep ostati afrički i da se neće iskvariti.” Ovo je poruka puna nade koja dolazi sa kontinenta gde je mnogi ne vide uopšte. To je takođe poruka o novoj slici afričke žene – snažna i otvorena, sposobna da uzme sudbinu u svoje ruke.

U ovom radu, nakon početka sa opštim razmatranjima o marketingu i izgradnji tela, podcrtao sam određen razvoj slika o afričkim ženama, od prve polugole Zulu žene u *Nacionalnoj geografiji*, kroz predstave slikane kolonijalnim pogledom (razglednice koje je proučavao Korbi), do današnje mešavine različitih prezentacija (žene kao majke – žene kao Iman, svemoćni supermodeli – žene reperi kao Vitnes Mvaidaga). Ceo prikaz govori možda više o okolnostima njegovog porekla (i njegovim tvorcima), nego o samim afričkim ženama. Iako ne pokušavam da budem previše optimističan, mislim da je aktuelni razvoj predstavljanja slike o jakoj i samodovoljnoj ženi nešto što treba podsticati kao izraz novog doba – kada će žene i muškarci biti tretirani na ravnopravan način. Koliko smo daleko od tog doba, ostaje da se vidi.

Preveo: Dragan Bošković

Primljeno: 12.1.2011.

Prihvaćeno: 4.3.2011.

Napomene:

¹ Ili čak i na internetu.

² Baš kao i hardkor pornografska industrija, o kojoj se raspravlja i koja se često uzima kao primer najveće degradacije žena („žene kao seksualni objekti”). Međutim, kada se radi o predstavama i vrednostima koje ova industrija projektuje, ona je, kada se radi o uticajima, ali i o količini novca u opticaju, u poređenju sa nekim drugim, inače respektabilnim i „pristojnim” granama poslovanja, potpuno marginalna.

In early February 2001, *The Guardian* newspaper featured a story about the young Tanzanian rapper, Witness Mwaijaga (Astill 2001). All the elements of the new representation of African women were there: difficult childhood, poverty, hardships in the music business, helping women deal with HIV,⁸ but, still, a bright, optimistic girl that raps her way into the future, despite all the obstacles. Women can do it for themselves. There is also a message that can be seen as an interesting example of cross-cultural comparison, when Witness says: “American rappers talk about crazy things – drinking, drugs, violence against women, American blacks killing blacks. I hope African rap stays African and doesn’t turn crazy.” This is a message of hope, coming from the continent where many do not see any. This is also a message of a new image of the African woman – strong and outspoken, one capable of taking her destiny in her own hands.

In this paper, after beginning with general considerations about the marketing and construction of bodies, I outlined a certain development of the images of African women, from the first bare-breasted Zulu woman in the *National Geographic*, through the images affected by the colonial gaze (postcards studied by Corbey), to the present blend of different representations (women as mothers – women like Iman as all-powerful supermodels – women rappers like Witness Mwaijaga). The whole imagery speaks perhaps more about the circumstances of its origin (and its creators), than about the African women themselves. While not trying to be too optimistic, I think that the current developments towards presenting images of strong and self-sufficient women are something that should be encouraged as an expression of the new age, when women and men could be treated as equal. How far we are from this age, still remains to be seen.

Received: 12 January, 2011

Accepted: 4 March, 2011

Notes:

¹ Or even on the Internet, more recently.

² Just like the hard-core pornographic industry, which is highly publicized and frequently taken as an example of the ultimate degradation of women (“women as sexual objects”). However, in terms of images and values that this industry projects, as well as in terms of its actual influence and reach, compared to other, perfectly acceptable and “decent” industries, it is completely marginal.

³ Himbe su polunomadi koji žive na severu Namibije.

⁴ Waetjen (1999) pokazala je značaj upotrebe pola u etničkoj politici u vreme dok je istraživala veoma uticajne južnoafričke političke partije.

⁵ Mada moram pomenuti da su uticaj i status gospođe Madikizela-Mandela danas mnogo viši nego kada je Luis pisala svoj tekst.

⁶ The South African Broadcasting Corporation.

⁷ „Ironično, zapadni kanoni lepote su najteže pogodili baš Južnu Afriku” (Coquery-Vidrovitch 1997: 229).

⁸ Problem HIV/AIDS pandemije je vrlo važan jer se takođe odnosi na predstavljanje tela (ili njegov izostanak). Međutim, zbog njegove složenosti (posebno u južnoafričkom kontekstu, gde su vlada i bivši predsednik Thabo Mbeki [Thabo Mbeki] odbijali da prihvate da AIDS uopšte postoji, a da je sadašnji predsednik Džejkob Zuma (*Jacob Zuma*) bio optužen za silovanje, a poznat je i po svom legendarnom „receptu” za izbegavanje HIV virusa *tuširanjem* [Hassim 2009]), nisam se ovim problemom bavio u ovom tekstu, jer bi to zahtevalo i daleko detaljniju studiju.

³ The Himbas are semi-nomads who live in the northern part of Namibia.

⁴ Waetjen (1999) showed the importance of using gender in ethnic politics by (at the time) a very prominent South African political party.

⁵ Although I should add that the image and the overall standing of Mrs. Madikizela-Mandela is much higher today than when Lewis wrote her article.

⁶ The South African Broadcasting Corporation.

⁷ “Ironically, Western canons of beauty hit South Africa the hardest” (Coquery-Vidrovitch 1997: 229).

⁸ The issue of the HIV/AIDS pandemic is a very important one and also reflects on the representation of bodies (or lack of it). However, due to its complexity (particularly in the South African context, where the government and former country’s president Thabo Mbeki refused to accept that AIDS exists, and the current president, Jacob Zuma, was accused of rape, and is famous for his “prescription” of avoiding HIV by *showering* [Hassim 2009]), I chose not to dwell on it here – as it would require a much more detailed study.

Literatura / References

- Anim, N. O. 1997. Beauty and the beholder: Reflections on the Miss Universe contest. *Safere* 2(2): 37-40.
- Ansariyah-Grace, T. 1995. Urbanisation and the beauty myth. *Safere* 1(2): 99-108.
- Astill, J. 2001. Tanzanian rap breaks free of past. *The Guardian* (London) 3 February 2001, p. 18.
- Barnard, R. 2000. Contesting beauty. In: Nuttall, S. and Michael C.-A. (eds.), *Senses of Culture: South African Culture Studies*, pp. 344-362. Cape Town and Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, L. 1990. *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expedition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bloom, L. (ed.). 1999. *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bordo, S. 1990. Reading the slender body. In: Jacobus, Keller and Shuttleworth, pp. 83-112.
- Coquery-Vidrovitch, C. 1997. *African Women: A Modern History*. Translated by Beth Gillian Raps. Boulder: Westview Press.
- Corbey, R. 1988. Alterity: The colonial nude. A photographic essay. *Critique of Anthropology* 8(3): 75-92.
- Featherstone, M. 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Hassim, S. 2009. Democracy’s shadows: Sexual rights and gender politics in the rape trial of Jacob Zuma. *African Studies* 68(1): 57-77.
- Jacobus, M., Fox Keller, E. and Shuttleworth, S. (eds.) (1990), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. New York and London: Routledge.
- Kane, P. 1996. Metrosexual man faces lure of the beauty myth. *Scotland on Sunday* July 14, p. 20.
- Khan, F. 1996. Beauty, myths and trees. *Agenda* 26, pp. 37-42.
- Lavin, M. 1994. What’s so bad about ‘Bad Girl’ art? *Ms. Magazine* March/April 1994, pp. 80-83.
- Lewis, D. 1996. Winnie Mandela: The surveillance and excess of “Black Woman” as signifier. *Safere* 2(1): 7-13.
- Menkes, S. 1996a. Redefining beauty: Women muscle into a fashion revolution. *International Herald Tribune* July 16, page 10.
- Menkes, S. 1996b. Latest styles fit only the fit. *International Herald Tribune* July 16, page 10.
- Moutinho, L. 2004. Condenados pelo desejo? Razões de Estado na África do Sul. *RBCS* 19, 56: 95-112.
- Rodgers, G., and Wilson, E. (eds.). 1991. *Pornography and Feminism: The Case Against Censorship*. By Feminists Against Censorship. London: Lawrence and Wishart.
- Solomon, A. 1995. Representation and the aesthetic in San art. *Critical Arts* 9(2): 49-64.
- Waetjen, T. 1999. The ‘home’ in homeland: gender, national space and Inkatha’s politics of ethnicity. *Ethnic and Racial Studies* 22(4): 653-678.
- Zaviršek, D. 1998. Benettonova telesa. [Benetton’s bodies.] *Naši Razgledi*. Ljubljana.

MUZEJ IZVAN ZIDOVA FESTIVALIZACIJA MUZEJA AFRIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU

Metarmorfoza muzeja zasniva se na starim/novim konceptima zatvorenog i otvorenog muzejskog društva. Izlazeći iz vitrina, skladišta, kataloga, eksponata, muzejskih rekvizita, muzeji stvaraju raznovrsne percepcije i interakcije kao jedinstvene prohodnosti i približavanja afričkim svetovima. Festivalizacija muzeja doprinosi u popularizaciji afričkih kultura i kreiranju afričkih svetova. Takav primer je Afro festival koji već petnaest godina organizuje Muzej afričke umetnosti u Beogradu.

A MUSEUM WITHOUT WALLS THE FESTIVALIZATION OF THE MUSEUM OF AFRICAN ART IN BELGRADE

The metamorphosis of museums is based on old/new concepts of closed and open museum communities. By spilling out of the glass cases, warehouses, catalogues, displays, and museum props, museums enable various new perceptions and interactions that bring African worlds closer to the spectator. The festivalization of museums contributes to the popularization of African cultures and the creation of African worlds. An example of this is the Afro festival which has been organized by the Museum of African Art in Belgrade for the last fifteen years.



Miroslava Lukić Krstanović
Etnografski institut SANU

miroslava.lukic@ei.sanu.ac.rs

Miroslava Lukić Krstanović
Institute of Ethnography SASA

miroslava.lukic@ei.sanu.ac.rs

MUZEJ IZVAN ZIDOVA

Festivalizacija Muzeja afričke umetnosti u Beogradu

Apstrakt:

Metamorfoza muzeja zasniva se na starim/novim konceptima zatvorenog i otvorenog muzejskog društva. Izlazeći iz vitrina, skladišta, kataloga, ekspanata, muzejskih rekvizita, muzeji stvaraju raznovrsne percepcije i interakcije kao jedinstvene prohodnosti i približavanja afričkim svetovima. Festivalizacija muzeja doprinosi u popularizaciji afričkih kultura i kreiranju afričkih svetova. Takav primer je Afro festival koji već petnaest godina organizuje Muzej afričke umetnosti u Beogradu.

Ključne reči:

muzej, poredak, svetkovina, Afro festival

A MUSEUM WITHOUT WALLS

The Festivalization of the Museum of African Art in Belgrade

Abstract:

The metamorphosis of museums is based on old/new concepts of closed and open museum communities. By spilling out of the glass cases, warehouses, catalogues, displays, and museum props, museums enable various new perceptions and interactions that bring African worlds closer to the spectator. The festivalization of museums contributes to the popularization of African cultures and the creation of African worlds. An example of this is the Afro festival which has been organized by the Museum of African Art in Belgrade for the last fifteen years.

Key words:

museum, order, celebration, Afro festival

Muzejske metamorfoze afričkih svetova

Muzeji su obično zatvoreni javni prostori u kojima predmet, vitrina i pogled uspostavljaju vizuelni poredak između odabranog materijala – artefakta i aranžiranih percepcija. Od samog početka muzeji su dobili ulogu društvene kontrole i vrednovanja svega što je imalo reprezentativni karakter. Predmoderno kolekcionarstvo i muzeji su prvobitno predstavljali mesta za uživanje i intelektualna pribežišta, da bi se prelaskom sa privatnog na državno vlasništvo nad zbirkama, moć reda i kontrole prenela sa pojedinca na naciju (Gavrilović 2011: 35). Zbirke i muzeji, tako shvaćeni, proistekli su iz elitističkog miljea, zasnovanog na društvenim agensima moći prikupljanja, posedovanja, upravljanja i konzumiranja. Ali, šta se promenilo u muzejskim politikama i trendovima od kolekcionarskog kuratorijuma „kabineta čuda”, nacionalnog didaktizma, kolonijalnog slavljublja, pa do spektaklizacije i multimedijalnih žanrovskih in-

Museum metamorphoses of African worlds

Museums are usually confined public spaces in which objects, the cases they are placed in and the visitors' gaze establish a visual order between materials – artifacts and arranged perceptions. From the very start museums have been given the role of arbiters of value and social control of all things considered representative. Pre-modern collections and museums originally represented places of enjoyment and intellectual refuge; however, with the transition from private to state-owned collections, the power of order and control was transferred from the individual to the nation (Gavrilović 2011: 35). Collections and museums, understood in this manner, arose from an elitist milieu based on social agents of power of collecting, possession, governance and consumption. But what has changed in museum policies and trends from the collectors as curators of "cabinets of wonder," national didactics, colonial ambitions, up to the spectacular-

stalacija? Da li i kako su se muzejski poreci otrgli od predašnjih nadzora i poseda, postajući samosvojni kreatori „plutajućih” doživljaja i nezaustavljivih procesa u domenu vizuelizacija i estetizacija? Nacionalna i državna institucionalizacija muzeja uvek je ko- ketirala između populističkog i elitnog, između nacionalnog i transnacionalnog, između etike i estetike. Ma koliko se ova ambivalentna pozicija stalno ispoljavala, svaki muzej je ponaosob stvarao svoju istoriju i politiku, pokazujući manje ili više sposobnost transformacije, redukcije ili korekcije. Danas, muzejske strategije teže da svoj kraj zasićenog elitizma i ekskluziviteta obeleže novim počecima inkluzivnih interakcija i popularizacija s-one-strane-predmeta.¹ Bilo je potrebno da se pristupi znanjima, shvatanjima, muzejskim ritualizacijama, da se otvore nove scene izvan vitrina i da se omogući da ljudi doživljavaju muzeje kao kreativne prostore komunikacija. Kako se u tome prepoznaju afrički muzeji i afro kulture i umetnosti?

Muzeji afričkih kultura i umetnosti oduvek su bili utemeljeni na vizuelnim strategijama u proizvodnji receptivnih fikcija. U zamišljenim slikama tražilo se, težilo i očekivalo nešto što je daleko – dalje, staro – starije, neobično – neobičnije, drugo i drugačije, uspostavljajući distinktivna obeležja egzotizma, kao paradoksa – „hvaljenje onog što se ne poznaje” (Todorov 1994: 258). Idealizacija ili degradacija drugog projektuju razlike koje se kontekstualizuju u vremenima i prostorima. Kolonijalna praksa sakupljanja objekata često je bila zloupotrebljena i imala je diskutabilnu vrednost (Bošković 2010: 136).² U promišljanju kako shvatati „daleke” raznovrsnosti, muzejski etos se umnogome stvarao na reprezentativnim autoritetima zasnovanim, prvo, na kolonijalnim politikama, a, potom, na postkolonijalnim afričkim entitetima i dekolonijalnim konceptima kulturnih pluraliteta. U središtu znanja i percepcija od prvobitnih misionara, administratora, eksperata, afričkih elita, do turista i muzejskih posetilaca uvek je preovlađivao koncept *autentičnosti*³, koji je određivao status nepoznatog u totalitetu. Muzeji su gradili svoj vizuelni koncept u modelu idealizovane autentičnosti zasnovanom na materijalnom nasleđu i zbiru sakupljenih predmeta, posebno proisteklih iz etnografskih istraživanja.⁴ Posetilac je tako zumira-

ization and multimedial genre hybridizations? Have museum classifications broken away from former oversights and ownerships, becoming autonomous creators of “floating” experiences and unstoppable processes of visualization and aestheticization? National and state institutionalizations of museums have always oscillated between the populist and the elitist, between the national and the transnational, between ethics and aesthetics. However much this ambivalent position was manifested, every museum created its own history and politics, displaying a specific ability to transform, reduce or correct it. Today, the strategies that museums employ tend to mark the endings of their saturated elitism and exclusivity with new beginnings of inclusive interactions and popularizations beyond objects.¹ It was necessary to access the knowledge, understanding and museum ritualizations, to open up new scenes outside glass casings and to enable people to experience museums as creative spaces of communication. What is the position of African museums, Afro-cultures and arts in all this?

Museums of African cultures and art have always been grounded in visual strategies in the production of receptive fictions. In the imagined images, what was sought after, strived for and expected was something distant – far off, old – older, strange – stranger, other and different, thus establishing the distinctive traits of exoticism as paradox – “praising that which is unknown” (Todorov 1994, 258). The idealization or degradation of the *other* projects differences which are contextualized within specific times and places. The colonial practice of collecting objects was often abused and had questionable value (Bošković 2010, 136).² When considering how to interpret “distant” diversities, the museum ethos was largely built on representative authorities based on colonial politics at first, and later on postcolonial African entities and decolonized concepts of cultural pluralities. At the core of these perceptions, from the first missionaries, administrators, experts, African elites, to tourists and museum visitors, the concept of *authenticity*³ prevailed, and it determined the status of the unknown within the totality. Within the model which idealizes authenticity, museums built their visual order on the material heritage and the sum of collected objects that resulted from ethnographic research.⁴ Thus, by zooming their gaze in on a mask or a ritual object, the

jući svoj pogled na neku masku ili ritualni predmet bio (u)vođen imaginacijom u *svet* predmeta kao zavodljivih fragmentacija *nepoznatih* svakodnevnica.

Preokret muzejskih politika od druge polovine 20. veka uspostavio je novi ugao iščitavanja afričkih kultura i umetnosti kao fleksibilnih, frekventnih, promenljivih scena i arena na raznim lokalitetima. Muzejski prelom se može markirati u pravcu dekontekstualizacije muzejskih eksponata, raznovrsnih interakcija i prostornih dekonfiguracija. U tom smislu, muzeji postaju nedovršene i pokretne ambijentalne instalacije. Muzejski programi prekoračuju standarde izložbenih postavki, postajući i istraživački poduhvati i performativne scene u kojima se materijalna kultura inkorporira u sastav nematerijalnog nasleđa (rituali i običaji, veštine, znanja, jezici, usmena tradicija). Napravljen je značajan pomak u vitalizaciji muzejskog nasleđa (posebno su zanimljivi antropološki programi *Celebration: A World of Art and Ritual* iz 1982. godine).⁵ Interesovanje za nematerijalno kulturno nasleđa predstavlja inicijalnu kapislu festivalizacije muzeja kao *živog* interaktivnog prostora. Takvi počeci se mogu prepoznati u okviru *Folklife* programa Smitsonijan institucija i organizovanja festivala od 1967. godine u Vašingtonu i drugim gradovima, čime su kao nematerijalna kulturna nasleđa postali pristupačni i privlačni događaji za hiljade posetilaca.⁶ Predstavljanjem kulturnog nasleđa, posebno sa inauguracijom Uneskovke Konvencije o nematerijalnom kulturnom nasleđu (2003), u potpunosti se menjaju muzejske okoštale koncepcije, pretvarajući jedan broj muzeja u agore i otvorene događajne prostore sa savremenim vizuelnim prezentacijama. Onog trenutka kada su izložbe dobile svoj pandan i u vidu živih performativnih praksi sajamskog i festivalskog tipa, instalacija i radionica, može se reći da je započet proces muzejskih metamorfoza i muzejskog aktivizma.⁷ Metamorfoza muzeja zasniva se na starim/novim konceptima zatvorenog i otvorenog muzejskog društva. Muzej – ritual je proširen na muzej – svetkovinu i spektakl; redosled i pravilnosti eksponata usaglašeni su sa komunikacijama ljudi, a veštine i znanja postali su deo kreativnih praksi.⁸ Muzejski programi u vidu festivala nisu samo komercijalizovana i potrošačka strana kulturne i umetničke ponude, već interaktivni

visitors were introduced into or led through the *world* of objects, seductive fragmentations of *unknown* everyday lives.

The shift in museum policies which occurred in the second half of the 20th century enabled a new angle for reading African cultures and art as flexible, frequent, changing scenes and arenas in various locations. The museum shift can be marked as the decontextualization of museum artifacts, the multiplication of interactions and spatial deconfigurations. In that sense, museums become unfinished and mobile ambient installations. Museum programs surpass the standards of exhibition display, becoming both research projects and performative stages upon which material culture is contextualized as a vital part of intangible heritage (rituals and customs, crafts, knowledge, language, oral tradition). There has been significant progress in vitalizing museum heritage (of special interest are anthropological programs *Celebration: A World of Art and Ritual*, 1982).⁵ The interest in intangible heritage provided impetus for the festivalization of museums as *living* interactive spaces. The beginnings of this can be seen in the *Folklife* programs of the Smithsonian institution and the festivals organized in Washington D.C. and other cities in 1967, wherein intangible cultural heritages became accessible and attractive manifestations with thousands of visitors.⁶ Through the display of cultural heritage, and especially with the inauguration of the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage (2003), the ossified concepts of museum practice change entirely, turning a number of museums into agoras for open-space events with modern visual presentations. When exhibitions got their equivalent in live performances of the fair and festival kind, with workshops and installations, it can be said that the process of museum metamorphoses and museum activism was initiated.⁷ The metamorphosis of museums is based on old/new concepts of closed and open museum communities. Museums – rituals have been extended to museums – celebrations and spectacle; the order and patterns within the displays are harmonized with people's communication, and the skills and knowledge have become part of creative practices.⁸ Museum programs in the form of festivals are not just the commercialized, consumer side of culture and art, they are an interactive spectrum of variable

spektar raznovrsnih praksi i uživanja, koji se mogu nazvati festivalizacijom muzeja izvan zidova.⁹

Veliki preokret je napravljen i u domenu muzejske arhitekture i stvaranju koncepcije multimedijalnih prostora na primeru Muzeja kej Branly u Parizu (2000). Ovo monumentalno zdanje predstavlja muzeološki i arhitektonski poduhvat u kompleksnom izdanju. Potvrda ove koncepcije jesu i organizovanja brojnih manifestacija u vidu predavanja, koncerata, projekcija filmova, kao i ideja i postavki izložbi (Le Fur 2009: 83).¹⁰ Dakle, afričke kulture i umetnosti preoblikuju se u produkt novih muzeološko-arhitektonskih konstrukcija i tendencija u proširivanju događajnog prostora sa elementima svetkovine i spektakla. Istovremeno, sve se više otvaraju muzeji kultura i umetnosti u afričkim zemljama, dajući pečat postkolonijanim etabliranim strategijama, što umnogome ide u pravcu spajanja muzejskog elitizma i popularne kulture.

Konačno, muzejsko društvo afričkih kultura ulazi i u procese konzumerizma i komodifikacije, kao novih tendencija afro-muzejske „umetnosti za turiste” (Erdei 2008: 305). To „skretanje” sa muzejskog predmeta na kupovni proizvod ulazi u zonu muzejskih fabrikacija, koji u prvi plan stavljaju komercijalni karakter kulturnih i umetničkih dobara. Žal za autentičnošću sada postaje žudnja za proizvedenim estetikama koje se gomilaju u privatnim vitrinama kao svojevrsni suveniri proizvedene „autentičnosti”. Tako prodajni punktovi muzeja, raznovrsni bazari ili muzejsko-konzumentski hepeninzi u potpunosti brišu granice između reprezenata, eksperata ili uživalaca afričkih kultura, jer u toj razmeni afričkih svetova svi su istovremeno i njeni akteri – proizvođači i potrošači.

I dok se stare/nove muzejske paradigme konfrontiraju, dok veliki broj muzeja ostaje nespreman da prihvati koncepcijske i tehnološke inovacije, držeći se utabanog poretka *fosilizacija* i zastarelih klišea, dotle se jedan broj muzeja transformiše u pravcu koncepcijskih izazova. Primer muzeja u stalnom inventivnom hodu jeste Muzej afričke umetnosti u Beogradu, koji se od državničkog patentiranja za potrebe promovisanja politike nesvrstanosti, vremenom, transformisao u transkulturni centar sa kreativnim potencijalom.

practices and enjoyment which can be termed the festivalization of museums without walls.⁹

Major changes have been achieved in the domain of museum architecture and the creation of multimedial venues, based on the example of *Musée du quai Branly* in Paris (2000). This monumental building represents a museological and architectural complex project. The verification for this kind of concept can be found in the organization of numerous events such as lectures, concerts, film screenings as well as exhibitions (Le Fur 2009: 83).¹⁰ Therefore, African cultures and arts are reshaped into the product of new museological and architectural constructs and tendencies in expanding the event spaces with elements of celebration and spectacle. Simultaneously, more and more museums of culture and art are opened in African countries, giving validation to established postcolonial strategies and moving in the direction of combining museum elitism with popular culture.

Finally, the museum community of African cultures is entering the processes of consumerism and commodification as new tendencies of the Afro-museum “art for tourists” (Erdei 2008: 305). This “veering” from museum artifact toward commodity enters the area of museum fabrications, which emphasize the commercial character of cultural and artistic goods. This nostalgia for authenticity becomes a yearning for produced aesthetics which are hoarded in private showcases as souvenirs of a produced “authenticity”. This way museum gift shops, various bazaars, or museum-consumer events completely erase the boundaries between those represented, the experts and the admirers of African cultures, because in this exchange of African worlds all actors are simultaneously their producers and consumers.

And while old and new museum paradigms clash and a large number of museums remain skeptical about conceptual and technological innovations, holding on to a well-established, *fossilized* mode of operation, other museums are transformed in accordance with new conceptual challenges. A good example of a museum in perpetual inventive motion is the Museum of African Art in Belgrade, which has, since it was founded and patented by the state for the requirements of promoting the politics of non-alignment, transformed into a transcultural center with creative potential.

Ritam Afro festivala u Beogradu

Vratimo se nakratko u prošlost. Negde u osvit šezdesetih godina 20. veka markiran je geostrateški poređak prepoznat u paradigmi i doktrini nesvrstanosti, novog političkog i tehnološkog elitizma i liderstva; kao ekonomski, kulturni i politički proces uspostavljanja prometa i razmene između zemalja Trećeg sveta i bivše Jugoslavije (Sretenović 2004: 26; Krstić 2012: 70). Geopolitičko prestrukturiranje u pravcu proširivanja pozicija spoljnopolitičko-diplomatskih moći najbolje se manifestovalo u oblastima tehnološkog razvoja i kulturne politike prema azijskim i afričkim zemljama. Bio je to pogodan motivacioni okidač za sve one koji su svoje političke i tehnološke poslove ukomponovali u kulturno misionarstvo. Passionirano kolekcionarstvo Vede Pečar i dr Zdravka Pečara, diplomate u afričkim zemljama, pokazalo se kao koristan posao u realizaciji doktrine i paradigme nesvrstanosti. Godine 1977. otvoren je Muzej afričke umetnosti, smešten, ne slučajno, u elitnom delu Beograda, nadomak diplomatskih, kao i predsedničke rezidencije. Iako je ovaj muzej nastao kao deo političke klime i razvijao se pod uticajem političkih promena, on je tokom tri decenije uspeo da izgradi sopstveni put u oblikovanju kulturne i umetničke oaze Afrike *uživo*. Ovaj muzej je zasnovan na bogatim zbirkama naroda Bamana, Dogon, Gere, Guroa, Senufa, Ašanti, Eve, Baula, Fona, Yoruba i dr. – što je postavilo etnografske muzejske temelje koncipirane na tradicionalnim afričkim kulturama. Istovremeno, Muzej afričke umetnosti postao je centar ambicioznih i inventivnih projekata u vidu izložbi, edukativnih radionica, predavanja, istraživanja, festivala, muzičkih i scenskih performansa, vizuelnih projekcija, prigodnih svečanosti (kao što su *Dani južnoafričke kulture* i *Dan Afrike*)¹¹ i mnogih drugih vidova okupljanja i druženja – gradeći kulu događaja i empatijsku zonu susretanja. Brojni stručnjaci iz oblasti društvenih nauka, kulturnih studija, vizuelnih i scenskih umetnosti kontinuirano su se uključivali u rad ove institucije, uspostavljajući svojevrzni muzejski *communitas*. Može se reći da je muzejska politika imala ambivalentan karakter koji se ogledao u tradicionalnom odnosu prema afričkom kulturnom nasleđu i modernizacijskim transmisijama nedovršenih i inovaci-

The Rhythm of the Afro Festival in Belgrade

Let us go back in time for a brief moment. Some time in the early 1960s the geostrategical order which found its expression in the Non-Aligned Movement had been set out. It was a new paradigm of political and technological elitism and leadership. It became a venue in which the economic, political and cultural processes paved the way for an exchange and flow of objects between the Third world and Former Yugoslavia (Sretenović 2004 26; Krstić 2012, 70). The geopolitical restructuring which led to the expansion of international political and diplomatic power was best manifested in the areas of technological development and cultural politics toward Asian and African countries. It was good motivation for all those who wished to combine their political and technological work profiles with cultural evangelism. Veda and Zdravko Pečar – diplomats in various African countries – were passionate collectors of artifacts, which turned out to be a useful strategy for the realization of the doctrine and paradigm of the Non-Aligned Movement. The Museum of African Art, situated – and not by accident – in the elite part of Belgrade, in a neighborhood boasting various diplomatic, as well as the presidential residence, opened its doors in 1977. Even though this museum was established and developed as part of the political climate of the era, over three decades it succeeded in creating its own way of fashioning a *live* cultural and artistic oasis of Africa. The museum itself is grounded in a rich collection of artifacts from the Bamana, Dogon, Guere, Guro, Senufa, Ashanti, Ewe, Baule, Fon, Yoruba, and other African peoples. The collection served to provide the museum with its ethnographic foundation, based on traditional African cultures. At the same time the Museum of African Art became a center for various ambitious and inventive projects such as exhibitions, educational workshops, lectures, research, festivals, musical and theater performances, film screenings, cultural celebrations (such as *the Days of South African culture* or *Africa Day*)¹¹ and many other forms of gathering and interaction: it had built a venue for events and an emphatic zone of meetings. Numerous scholars from the social and human sciences, visual and theatric arts have continuously been part of the work of this institution, establishing a special kind of museum *communitas*. It can be said that the museum policy was ambivalent

jskih kulturnih tokova afričkih umetnosti.

Muzej afričke umetnosti je permanentno doprinio širenju i negovanju kulturnih veza, koje je u međunarodnim razmerama prepoznala i relevantna međunarodna kulturna institucija kao što je ICOM. U okviru takve muzejske strategije sazrela je ideja Narcise Knežević Šijan da se muzejska inventivnost usmeri i u organizovanje svetkovine koja dobija naziv Afro festival. Muzej afričke umetnosti organizuje od 1997. godine sezonski događaj pod nazivom *Afro festival*, koji je po sadržaju i formi jedinstven ne samo u Srbiji već i u Regionu. Kako se naglašava u programima – ovaj festival je „postao prepoznatljiv po atmosferi istinske kosmopolitske svečanosti”. Spajajući i popularišući afričke kulture, akademski i edukativno proširujući horizonte (sa)znanja, festivalski događaj predstavlja pravu oazu kulturnog aktivizma u percipiranju različitosti. To su dani kada se eksterijer Muzeja transformiše u živopisan i šarenolik afrički ambijent, kada više hiljada Beograđana, mladih i starijih, provode ugodne dane u druženju i zamišljanju afričkih svetova. Da li smo na pragu, kako je to Andre Malro (*André Malraux*) nazvao, *koncepta muzeja izvan (bez) zidova*?

– with a traditional approach toward African cultural heritage and modernizing transmissions of unfinished and innovative cultural flows of African art.

The Museum of African Art has permanently contributed to the expansion and nurturing of cultural connections, which has been acknowledged on an international level by such international cultural institutions as ICOM. It was within this framework that the idea, put forward by Narcisa Knežević Šijan, to channel the museum's activities into a celebration dubbed the Afro Festival, took shape. Since 1997, the Museum of African Art has been organizing a seasonal event called the *Afro Festival*, which is unique in form and content not just to Serbia, but to Southeastern Europe. As the promotional materials emphasize – this festival has “become recognizable because of the atmosphere of a true cosmopolitan celebration”. By bringing together and popularizing African cultures, as well as broadening the horizons of academic knowledge and education, this festival represents a true oasis of cultural activism in the perception of differences. During the festival, the exterior of the Museum is transformed into a colorful and lively African ambient, and many thousands of Belgrade citizens, both young and old, spend days in friendly interaction and imagining African worlds. Are we on the verge of, as André Malraux termed it, *a museum without walls*?

Festivalska agenda

Šta otkriva Festival-u-hodu?

Festival agenda

What does the Festival reveal – on the go?

1997

Izložbe i prezentacije

Magija, tradicija, savremenost – izbor poklona 1977–97 (N. Knežević Šijan);

Modeli afričkih kuća; makete (M. Tomanović i V. Kostić);

Izložba knjiga i književno veče *Afrička panorama* (M. Obradović, M. Dimić i Z. Milojević)

Predavanja i filmovi

Razgovor i video-film: *Festivali u Africi – Gana*;

Afrički nakit (J. Arandelović Lazić);

Tradicionalna afrička arhitektura (M. Rakočević);

Tradicionalno i savremeno odevanje zapadnoafričkih naroda (S. Kovač)

Exhibitions and presentations

Magic, Tradition, Modernity – A Selection of Gifts 1977-1997 (N. Knežević Šijan);

Models of African Houses; miniature models (M. Tomanović and V. Kostić);

An exhibition of published books and book reading *African Panorama* (M. Obradović, M. Dimić and Z. Milivojević)

Lectures and film screenings

Conversation and film screening: *Festivals in Africa – Gana*;

African Jewelry (J. Arandelović Lazić);

Traditional African Architecture (M. Rakočević);

Traditional and Modern Dress of the Peoples of West Africa (S. Kovač)

Muzički program i performansi

Modna revija: nošnje iz Nigerije, Gane, Gvineje, Zimbabvea, Maroka;

Muzički performans: Komolafe Tunde;

Koncert: Institut YAP i Papa Nik, Miloš Petrović;

Koncert: grupa Baga Baga

Radionice, ateljei

Likovna radionica: Afrički murali (Č. Vasić, M. Prodanović, N. Njegovanović Ristić);

Dečja književna radionica;

Radionica: izrada maski

Music events and performances

Fashion show: ethnic costumes from Nigeria, Ghana, Guinea, Zimbabwe, Morocco;

Musical performance by Komolafe Tunde;

Koncert: Institut YAP and Papa Nik, Miloš Petrović;

Koncert: the Baga Baga band

Workshops and ateliers

Art workshop: African murals (Č. Vasić, M. Prodanović, N. Njegovanović Ristić);

Children's literary workshop;

Workshop on making masks

1998**Izložbe i prezentacije**

Body art u Africi – urezivanje, tetoviranje i bojenje tela (N. Njegovanović Ristić)

Predavanja i filmovi

Bojenje tela kao oznaka društvenog sttusa u Africi (S. Kovač);

Pećinsko slikarstvo Tasilije (M. Rakočević);

Afrička književna panorama (N. Obradović, J. Novaković Lopusina, V. Cakeljčić, Z. Milivojević);

film: *Dead Can Dance*, r. M. Magidson

Exhibitions and presentations

Body Art in Africa – Scarification, Tattooing, Painting the Body (N. Njegovanović Ristić);

Lectures and film screenings

Painting the Body as a Mark of Social Status in Africa (S. Kovač);

Cave Paintings of Tassili (M. Rakočević);

African Literary Panorama (N. Obradović, J. Novaković Lopusina, V. Cakeljčić, Z. Milivojević);

Film screening: *Dead Can Dance* by M. Magidson

Muzički program i performansi

Koncert: Papa Nik i Institute;

Originalna afrička muzika i ples (moderator E. Darkva);

Modna revija – nošnje iz Maroka, Nigerije, Gane, Tunisa, Gvineje, Angole

Radionice, ateljei

Likovna radionica: Afrički murali (Č. Vasić, M. Prodanović, N. Knežević Šijan)

Music events and performances

Koncert: Papa Nik and Institute;

Original African music and dance (moderator E. Darkva);

Fashion show – ethnic costumes from Morocco, Nigeria, Ghana, Tunisia, Guinea, Angola

Workshops and ateliers

Art workshop: African murals (Č. Vasić, M. Prodanović, N. Knežević Šijan)

2000**Izložbe i prezentacije**

Glava – centar sveta – stilizacija i ukrašavanje kose;

Izložba afričkih kultura iz kolekcija afričkih ambasada

Predavanja i filmovi

Razgovor: Značenje i značaj afro festivala za afričku umetnost;

Video-bim: *Divlja Afrika*, film E. Zinga;

Film: *Umetničko blago Gvineje*

Exhibitions and presentations

The Head – The Center of the World – Hair Styling and Ornamentation;

Exhibition of African cultures from the collections of African embassies

Lectures and film screenings

The meaning and importance of Afro festivals for African art

Film screening: *Wild Africa*, by E. Zinga;

Film screening: *Artistic Treasures of Guinea*

Muzički program i performansi

Ritualno bubnjanje: Papa Nik i Institute;
Modna revija – predstavlanje nošnji, nakita, frizura i turbana

Radionice, ateljei

Likovna radionica – studenti FLU, klase prof. Č. Vasića

Music events and performances

Ritual drumming: Papa Nik and Institute;
Fashion show – displaying jewelry and turbans

Workshops and ateliers

Art workshop by students of the Faculty of Fine Arts,
class of prof. Č. Vasić

2002**Predavanja i filmovi**

Naučna preispitivanja na kraju XX veka na primeru radova Marsela Griola (S. Kovač);
Filmsko veče: Zapis iz ranih 60-ih: *Mali, zemlja Dogona i Bambara*;
Omaž Jeleni Arandelović Lazić, afrikanisti (Đ. Petrović, P. Vlahović, S. Mišić, D. Milić, L. Lazić, N. Njegovanović Ristić, N. Knežević Šijan);
Predstavljanje knjiga Jelene Arandelović Lazić: *Magija i oblik: bronzana skulptura i sveta kraljevstva u Zapadnoj Africi* i *Mit i sistem sveta u umetnosti Dogona*;
Predavanja: *Uticao afričke plastike na umetnost 20. veka* (A. Garić);
Ukrašavanje tela kanom – Body art u Maroku (A. Prodanović Bojović)

Lectures and film screenings

Scientific Re-examinations at the End of the 20th Century – The Papers of Marcel Griola (S. Kovač);
Film screenings: Notes from the early sixties: *Mali, the Land of Dogon and Bambara*;
Homage to Jelena Arandelović Lazić, Africanist (Đ. Petrović, P. Vlahović, S. Mišić, D. Milić, L. Lazić, N. Njegovanović Ristić, N. Knežević Šijan);
Presentation of J. Arandelović Lazić's books: *Magija i oblik: bronzana skulptura i sveta kraljevstva u Zapadnoj Africi* [Magic and form: bronze sculpture and the sacred kingdoms in West Africa] and *Mit i sistem sveta u umetnosti Dogona* [Myth and the system of the world in Dogon art];
Lectures: *The Influence of African Plastic on 20th Century Art* (A. Garić);
Decorating the Body with Henna – Body Art in Morocco (A. Prodanović Bojović)

Muzički program i performansi

Teknotribe – *The Gathering*

Radionice, ateljei

Muzička radionica: *Vershki da Koreshki*;
Likovna radionica studenata Fakulteta primenjenih umetnosti

Music events and performances

Teknotribe – *The Gathering*

Workshops and ateliers

Musical workshop: *Vershki da Koreshki*;
Art workshop by students of the Faculty of Applied Arts

2003**Izložbe i prezentacije**

Umetnost Zimbabvea; izložba na otvorenom;
Prezentacije: *Umetnost i zanati Afrike* (N. Knežević Šijan);
Body art u Severnoj Africi – oslikavanje tela kanom (A. Prodanović Bojović);
Ptice u Africi (V. Vasić)

Predavanja i filmovi

Film: *Let nad Afrikom*;
Predavanja: *Tipovi orijentalne kaligrafije* (M. Marković Marinković);
Animalni motivi u umetnosti Afrike (N. Njegovanović Ristić);

Exhibitions and presentations

The Art of Zimbabwe; open air exhibition;
Presentations: *Arts and Crafts of Africa* (N. Knežević Šijan);
Body Art in Northern Africa – Henna Body Painting (A. Prodanović Bojović);
Birds in Africa (V. Vasić)

Lectures and film screenings

Film screening: *Flight over Africa*;
Lectures: *Types of Oriental Calligraphy* (M. Marković Marinković);
Animal Motifs in African Art (N. Njegovanović Ristić);

Motiv ptice u umetnosti Afrike - iz zbirke muzeja (A. Prodanović Bojović); *Motiv ptice - materijali i tehnike* (A. Garić)

Muzički program i performansi

Veče sa Mbirom – Stella Chiweshe (Zimbabve) svira na mbiri;
Muzika Afrike (V. Karakašević)

Radionice, ateljei

Likovna radionica: *Motiv ptice* (A. Garić);
Muzička radionica: *Muzika ptica*

The Bird Motif in African Art – From the Museum's Collection (A. Prodanović Bojović); *The Bird Motif – Materials and Techniques* (A. Garić)

Music events and performances

An Evening With Mbira – Stella Chiweshe (Zimbabwe) plays the mbira;
Music of Africa (V. Karakašević)

Workshops and ateliers

Artistic workshop: *The Bird Motif* (A. Garić);
Musical workshop: *Music of the birds*

2004

Izložbe i prezentacije

Crno telo, bele maske (D. Sretenović);
Prezentacija: *Afrički video dens – savremena afrička koreografija* (uvodna reč: D. Gaillard)

Predavanja i filmovi

Filmovi: *Di* (2002) i *Vin Nem* (2002), r. V. Urréa; *Black Spring* (2002), r. B. Dervaux

Muzički program i performansi

Nošnje Afrike: kente, kaftan, đelaba, ašoke, batahari, bogolan, indigo, bubu, kikoji

Exhibitions and presentations

Black Body, White Masks (D. Sretenović);
Presentation: *African Video Dance – Contemporary African Choreography* (introduction by D. Gaillard)

Lectures and film screenings

Film screenings: *Di* (2002) and *Vin Nem* (2002), by V. Urréa; *Black Spring* (2002), by B. Dervaux

Music events and performances

Ethnic costumes of Africa: kente cloth, kaftan, djellaba, asoke, batahari, bogolan, indigo, boubou, kikoji

2005

Predavanja i filmovi

Razgovor: *Jamajka – Afrika – Srbija* (J. Matić, S. Marković, G. Cvetić, Z. Čirjaković, T. Toroman);
Ciklus predavanja: *Afrika: lično iskustvo* (T. Toroman, G. Denić, D. Sretenović, Z. Čirjaković, V. Đelić)

Muzički program i performansi

Prezentacija: *Afrika – Brazil – Srbija*: Alex – učitelj kapoeire;
Muzički program: *Afro fiesta!*: N. 'Jazzmate' Atanacković, T. Toroman, B. 'Džumbus' Mitrović;
Koncert: A. Dias, So Sabi bend

Lectures and film screenings

Talk: *Jamaica – Africa – Serbia* (J. Matić, S. Marković, G. Cvetić, Z. Čirjaković, T. Toroman);
Series of lectures: *Africa: A Personal Experience* (T. Toroman, G. Denić, D. Sretenović, Z. Čirjaković, V. Đelić)

Music events and performances

Presentation: *Africa – Brazil – Serbia*: Alex – capoeira teacher
Musical program: *Afro Fiesta!*: N. 'Jazzmate' Atanacković, T. Toroman, B. 'Džumbus' Mitrović;
Concert: A. Dias, So Sabi band

2006

Izložbe i prezentacije

Izložba kamerunskog umetnika: Bartelemi Togo; u kupoli muzeja (N. Knežević Šijan)

Exhibitions and presentations

Exhibition of Cameroonian artist Barthélémy Toguo in the museum dome (N. Knežević Šijan)

Predavanja i filmovi

Instalacija *Crno, crveno i belo* (fotografija, objekat, elektronska slika, zvuk; Z. Naskovski)

Muzički program i performansi

Udaraljke: I. Vicentić, M. Jovanović i grupa muzičara (Libija)

Lectures and film screenings

Installation *Black, Red, White* (photograph, object, electronic image, sound; Z. Naskovski)

Music events and performances

Percussions: I. Vicentić, M. Jovanović and a group of musicians (Libya)

2007**Izložbe i prezentacije**

Izložba: *Primarna umetnost – slike na stenama, slike na telu* (N. Njegovanović Ristić).

Izložba fotografija: *Put Sahare* (N. Simeonović)

Predavanja i filmovi

Predavanja: *Trideset godina postojanja muzeja Afričke umetnosti* (A. Kotevska, S. Kovač);

Položaj žene u afričkoj književnosti (V. Cakeljčić);

Projekcije eksperimentalnog i etnografskog filma

Muzički program i performansi

Koncert: Kristo Numpubi (Kamerun)

Perkusije (I. Vicentić);

Koncert: A. Dias i So Sabi bend;

Capoeira (Brazil) – borilačka veština i umetnička forma

Radionice, ateljei

Atelje pod vedrim nebom – studenti slikaju murale;

Pripremna škola za studije arhitekture prof. M. Čanka.

Bazar i Durbar

Gosti: zanati Šri Lanke, Gabona, Južne Afrike

Exhibitions and presentations

Exhibition: *Primary Art – Paintings on Rocks, Paintings on Bodies* (N. Njegovanović Ristić);

Exhibition of photographs: *The Sahara Road* (N. Simeonović)

Lectures and film screenings

Lectures: *30 Years of the Museum of African Art* (A. Kotevska, S. Kovač);

The Position of Woman in African Literature (V. Cakeljčić)

Screenings of experimental and ethnographic films.

Music events and performances

Koncert: Kristo Numpubi (Cameroon);

Percussions (I. Vicentić);

Koncert: A. Dias and So Sabi band;

Capoeira (Brazil) – martial art and art form

Workshops and ateliers

Artistic studio under the sky – students paint murals;

Preparatory school of prof. M. Čanak for architecture studies

Bazaar Durbar

Guests: Crafts of Sri Lanka, Gabon, South Africa

2008**Predavanja i filmovi**

Predavanja: *Istorija jedne ideje – Murali na fasadi MAU (Inspiracija: slike na stenama Sahare/Senufo, Yoruba)* (N. Knežević Šijan);

Murali – zidno slikarstvo J. Afrike (N. Njegovanović Ristić);

Film: *Ernest Mancoba at Home* (r. B. Thompson);

Razgovor sa umetnikom: Kemo Soundioulou Cissoko (Senegal);

Razgovor sa kolekcionarima: Lj. i B. Pavlić (moderator: N. Knežević Šijan)

Lectures and film screenings

Lectures: *The History of an Idea – Murals on the Facade of MAU (Inspired by Rock Art of Sahara / Senufo / Yoruba)* (N. Knežević Šijan);

Murals – Wall Art of South Africa (N. Njegovanović Ristić);

Film screening: *Ernest Mancoba at Home*, by B. Thompson;

Conversation with an artist: Kemo Soundioulou Cissoko (Senegal);

Conversation with collectors: Lj. i B. Pavlić (moderator: N. Knežević Šijan)

Radionice, ateljei

Program galerije Moya Afrika: Garden party;
 Muzička radionica: Kemo Soundioulou Cissoko – đembe, dunun, kora;
 Atelje pod vedrim nebom: *Moji dani u Ošogbou* – Nigerija (Lj. Pavlič)

Workshops and ateliers

Moya Africa gallery program: Garden party;
 Musical workshop by Kemo Soundioulou Cissoko – djembe, dunun, kora;
 Artistic studio under the sky: *My Days in Osogbo* – Nigeria (Lj. Pavlič)

2009**Izložbe i prezentacije**

Izložba: *AinB* (A. Sladojević i N. Babić)

Predavanja i filmovi

Predavanje: *Na poziv rase od Sabe* – pesništvo L. S. Sengora (V. Cakeljčić)

Muzički program i performansi

Koncert: *Metamorfoze*, F. Glas (B. Parlič);
 Perkusije: Miša Savić i prijatelji;
 Angolski i libijski ritmovi: Kemo Soundioulou Cissoko, A. Dias, So Sabi bend i dr.

Exhibitions and presentations

Exhibition: *AinB* (Ana Sladojević and N. Babić)

Lectures and film screenings

Lecture: *At the Beckoning of the People of Sheba* – Poetry of L. S. Senghor (V. Cakeljčić)

Music events and performances

Concert: *Metamorphoses*, F. Glass (B. Parlič);
 Percussions: M. Savić and friends;
 Rhythms of Angola and Libya: Kemo Soundioulou Cissoko, A. Dias, So Sabi band

2010**Izložbe i prezentacije**

Izložba: *Frizerske i berberske table Afrike* (N. Njegovanović Ristić)

Predavanja i filmovi

Tribina: *Adrenalin Afrika* (D. Ambrozić i B. Đorđević);
 Film: *Visit to Ali Farka Toure* (r. M. Huraux)

Radionice, ateljei

Radionica: *Dobar frizer ovde!* Demonstracija afro stilova

Exhibitions and presentations

Exhibition: *Hairstylists and Barbers' Signs in Africa* (N. Njegovanović Ristić)

Lectures and film screenings

Panel: *Adrenalin Africa* (D. Ambrozić and B. Đorđević);
 Film screening: *Visit to Ali Farka Toure*, by M. Huraux

Workshops and ateliers

Workshop: *Good Hairstylist Here!* A demonstration of Afro styles

2011**Izložbe i prezentacije**

Umetnost i fotografija: *Portreti Tanzanije* (M. Todorović), *Venčanje u Burkini* (K. Radović), *Dolinom reke Omo* (V. Rajković)

Predavanja i filmovi

Tribina: *Muzeološki rad – naučna istraživanja – objavljena dela* (S. Mašić, L. Lazić, N. Knežević Šijan, N. Njegovanović Ristić)

Exhibitions and presentations

Art and photography: *Portraits of Tanzania* (M. Todorović), *Wedding in Burkina* (K. Radović), *Through the Valley of the Omo River* (V. Rajković)

Lectures and film screenings

Panel: *Museum Work – Scientific Research – Published Papers* (S. Mašić, L. Lazić, N. Knežević Šijan, N. Njegovanović Ristić)

Muzički program i performansi

AFRAM – veče posvećeno afro-američkoj muzici (J. Jovović, N. Knežević Šijan, Z. Naskovski, DJ Ž. Kerleta i DJ V. Đelić Čile);
 Koncert: fuzija tradicionalne indijske i marokanske muzike (A. Bat, tabla&kandžira; N. Vještica, S. Sablić)

Bazar i Durbar

Inspiracija: interaktivni štandovi – podrška lokalnim umetnicima

Music events and performances

AFRAM – An evening of Afro-American music (J. Jovović, N. Knežević-Šijan, Z. Naskovski, DJ Ž. Kerleta and DJ V. Đelić Čile);
 Concert: Fusion of traditional Indian and Moroccan music (A. Bhatt, tabla&kanjira; N. Vještica, S. Sablić)

Bazaar Durbar

Inspiration: Interactive stands – support for local artists

2012**Muzički program i performansi**

Koncert: Salsa Y Punto

Radionice, ateljei

Umetnička radionica: afrički motivi u tehnici veza (V. Rusić, Z. Varga, V. Lajko Bajac);

Dečja radionica: simboli na afričkim tkaninama, izrada predmeta od gline, afričke perkusije (B. Trijić)

Music events and performances

Koncert: Salsa Y Punto

Workshops and ateliers

Art workshop: African motifs in embroidery (V. Rusić, Z. Varga, V. Lajko Bajac);

Children's workshop: Symbols on cloth, making objects out of clay, percussions (B. Trijić)

Multimedijalni, interdisciplinarni, transkulturni, multižanrovski karakter navedenih programa oblikuje jezik ovog festivala, koji vešto ukršta urbane i globalne trendove sa tradicionalnim markerima afričkih kultura. Fleksibilnost i raznovrsnost programa omogućava da se u potpunosti doživi afrička stereorama kao praznična estetika. U integrišućem muzejsko-ambijentalnom prostoru svako odabira svoj kutak uživanja, bilo da su to – gledaoci filmskih projekcija; ili poštovaoci naučne reči koji u opuštenoj atmosferi razgovora daju ton istraživačkog znanja i putujućih iskustava; ili mirisi hrane koji mame radoznale degustatore; potom, šetnje među muzejskim vitrinama ukomponovanim sa potrošačkom znatiželjom u traganju za zavodljivim suvenirima. Posmatrani i prisvojeni predmeti prelaze u posed *nečijih* ukrasa. Postati vlasnik *kente* tkanine iz Gane, indigo tkanine iz Gvineje, dželabe ili kaftana, udaraljki i tikvi, egipatskih arabeski, berberskih prostirki i nakita – presvlači uvezenu svakodnevicu u kupljenu svakodnevicu, što nije ništa drugo do novi vid afrikanizovanog imaginarnog nomadizma. Izvan vitrina i ekspanata, tog ograđenog sveta kulture, afrički isječci postaju na dohvata ruke, stvarajući, bar za trenutak, predstavu/sliku dodira, reči, zvuka, ritma, slike,

The multimedia, interdisciplinary, transcultural, multi-genre character of the program shapes the language of this festival, a language which skillfully mixes urban and global trends with traditional markers of African cultures. The flexibility and variety of the program enables one to completely experience an African stereorama as a festive aesthetic. Within the integrating museum ambience, everyone can choose their own corner for enjoyment – whether it is the viewers of film screenings, scholars and enthusiasts who enjoy the relaxed atmosphere and conversation on research topics and travel experiences; the fragrances of food luring in those wanting a taste; walks among the museum's displays coupled with consumer curiosity that inspire the search for interesting souvenirs. The viewed and appropriated objects become *someone's* ornaments. Becoming the owner of a *kente* cloth from Ghana, indigo cloth from Guinea, of a djellaba or a kaftan, drums or gourds, Egyptian arabesques, Berber rugs or jewelry – coats an imported everyday life with the veneer of a bought everyday life, which is nothing other than a new kind of an africanized imaginary nomadism. Outside the cases and displays, that fenced-in world of culture, African fragments become tangible, creating, at least for a moment, the notion/image of touch, words, sound, rhythm, color and scent. DJ sets and music played on the djembe and tam tams

boje i mirisa. U muzičkom fokusu DJ instalacije i sviranja na đembe bubnju postaju bliski i kompatibilni sa pulsirajućim telima. Muzika je na svakom koraku i svako pronalazi melodijsko-ritmičke sadržaje *uživo* uz neki bend ili na CD plejeru – tek sveže pristiglih numera. Muzička imaginacija proizlazi iz nostalgičnih i egzotičnih predstava, koje se prelamaju u nabujalim čulima onih koji su došli iz svog afričkog zavičaja ili onih koji te predele zamišljaju. Kao i većina svetkovina, zvuci, boje i mirisi stapaju se u određene vizuelne totalitete i zajednički doživljaj. Raznovrsne aktivnosti, prakse i veštine slijavaju se u posebne agense društvene inkluzije. Deca predškolskog i školskog uzrasta, studenti, primenjeni umetnici jesu glavni akteri radionica, odnosno stvaraoci svojih afričkih predstava i vitalnih praksi *in situ*. Ovaj Festival se može pohvaliti inventivnim tematskim sadržajima, kao što su oslikavanje zidova muzeja muralima, demonstriranje afro-frizura, izrada maski, dečije književne radionice, dečije radionice umetničkog uživanja u oslikane simbole na tkaninama naroda Fon i motiva tkanina Filafani, istraživanja afričkog veza primenjenih umetnika i muzičke radionice perkusija. Festival je koncipiran tematski – murali, frizure, zanati, vez i drugo, ali on se kreira u svakom kontaktu, izvođenju i posmatranju. Povezivanje predmeta i praksi u zoni svakom-svoj-ritual daje nadmoć saznanja i veštine da se Afrika promišlja. Afro festival ima i svoje finale koji se zove Durbar ili kako je naglašeno na flajerima „festival festivala”. Kompletne svetkovine kulminiraju poslednjeg dana. Park, muzejski zatvoreni prostor sa ogromnom kupolom postaju deo festivalske svakodnevice sa dovoljno zbijenim i raštrkanim kontaktima, gde se svako oseća i kao učesnik i kao posmatrač. U središtu Festivala je permanentna cirkulacija i komunikacija ljudi. Višednevni ispunjeni muzejski park predstavlja neku vrstu agore u slobodnom aranžiranju susreta i druženja. U isto vreme može se biti deo festivalskih isečaka i celine kroz diversifikovani promet iskustava. Festivalsko vreme se manje oslanja na satnice, a više na protok spontanih doživljaja, koji ulaze u linearni tok pamćenja i narativa. Tako stižemo do festivalskog aktivizma, koji

become close and compatible with pulsating bodies. There is music at every step and all are free to find melodic and rhythmical contents to their liking either by listening to a live band or a CD. The musical imagination stems from nostalgic and exotic images, refracted through the swelling perceptions of those who came from their African homelands or those who are just imagining those places. As with most other celebrations, the sounds, colors and smells come together into certain visual totalities and a shared experience. Various activities, practices and skills interflow into special agents of social inclusion. Young children, school children, students and artists are the main actors of the workshops, or rather, creators of their own African images and vital practices *in situ*. This festival boasts activities with inventive thematic contents: painting murals on museum walls, demonstrating African hairstyles, making masks, children's literary workshops, children's workshops focusing on an artistic experience of the painted symbols of textiles made by the Fon people and the motifs of Filafani textiles, research on African embroidery by art students and musical workshops on percussions. The concept of the festival is thematic – murals, hairstyles, crafts, embroidery etc. but it is also created with each contact, performance and gaze. The linking of objects, practice and perception in a to-each-his/her-own-ritual context gives a special kind of power and ability to think about Africa. The Afro Festival has its finale which is called Durbar, or, as the flyers point out, the “festival of festivals”. The celebration culminates with a party on the last day. The park and the museum proper with its huge dome become part of the festival life with interactions both densely packed and scattered about just enough to make everyone feel as both an observer and a participant. The core of the festival is the permanent circulation of, and communication between people. For a couple of days, the park around the museum represents a kind of agora where friendly meetings are freely arranged. One can both take part in fragments or the whole of the festival through a diversified flow of experiences. The time flow of the festival relies less on timetables and more on the flow of spontaneous experiences which enter into the linear flow of memory and narratives. Thus we arrive at the festival's activist side, which no longer plays at ‘mu-

više „ne glumi” muzejsku večnost i savršenost, već stvarnu prolaznost i nedovršenost kultura sa neopterećenim utiscima i idejama. Nekako sve vrvi od razmene i promene uloga: deca – umetnici, umetnici – istraživači, naučnici – prodavci, kustosi – plesači, muzičari – predavači, posetioci – snimatelji, diplomate – degustatori hrane itd. I to je lice svetkovine. Samo inventivna režija i često spontana i nadahnuta praksa mogu da oslikaju festivalsku atmosferu. Afro festival već godinama jasno provlači lajtmotiv afričkih različitosti u planetarnom krstarenju, pa nije slučajno što su granice afričkog kontinenta ustupile mesto prohodnosti afričkim kulturama svuda i sa svakim – od Njujorka, Brazila, Jamajke, Pariza i Amsterdama i svih budućih destinacija, oaza i habitusa. Etika *drugog* utapa se u estetiku *drugog* proizvedeći dovoljno inspirativnih i osvežavajućih iskustava. Za mali festival, sasvim dovoljno.

Ovaj scenario ostavlja nešto prostora i protokoliu u zoni etabliranih scena diplomatske zajednice, koja na taj način sebe prezentuje. Kako se navodi u programima „uz ljubaznu podršku afričke diplomatske zajednice u Beogradu, posetiocima se pruža prilika da uživaju u kulinarskim specijalitetima iz različitih krajeva Afrike i predstavljanju suvenirskih i drugih predmeta”. Međutim, odnos između protokola i spontanosti, između hijerarhizovanih odnosa i empatijskih oaza za tu priliku stvara koheziju ugodne komunikacije, bez pretenzije da se odomaćena i osmišljena Afrika razotkrije u svojim turobnim i zapetljanim političkim i egzistencijalnim stvarnostima. Protokolarni deo Festivala drži se i poredaka u reprezentovanju moći i strategija aktuelnih politika, pa je u tu svrhu uvek *spontani dolazak javnih ličnosti* medijski praćen. Afro festival je dobro osmišljen i organizovan događaj. Pod pokroviteljstvom Skupštine grada Beograda, logistikom ambasada afričkih država i Afričke grupe, kao i malobrojn timer sponzorima i pomoći pojedinaca uspevalo se da ovaj festival sa skromnim finansijama opstane. Malo tržište tezgi je više ličilo na poetiku razmene, nego na tržišni poredak stvaranja kapitala. Permanentno preovlađuju entuzijazam i dobra volja da se festival održi, a „slobodan ulaz” ili produta ulaznica

seum eternity’ and perfection, but acknowledges the real transience and incompleteness of cultures with unbiased impressions and ideas. Somehow, everything seems alive with the exchange of roles: children become artists, artists become researchers, scientists – salespeople, custodians – dancers, musicians – lecturers, visitors – cameramen, diplomats – gourmets, etc. this is the face of the festivity. Only inventive direction and often spontaneous and inspired practice can truly paint a picture of the festival atmosphere. For years the leitmotif of the Afro Festival has been the diversity of African cultures in a planetary context, so it is no coincidence that the borders of the African continent gave way to the multitude of African cultures everywhere – from New York, Brazil, Jamaica, Paris and Amsterdam to all future destinations, oases and habitus. The aesthetic of the *other* merges with the ethic of the *other* producing enough inspirational and refreshing experiences. For a small festival, that is more than enough.

This scenario leaves room for protocols of the diplomatic community which utilizes the festival as an opportunity to present itself. As the programs state: “with the kind support of the African diplomatic community in Belgrade, the visitors are offered an opportunity to enjoy culinary specialties from different parts of Africa” and the presentation of souvenirs and other artifacts. However, the relationship between protocols and spontaneous interactions, systems of hierarchy and oases of empathy creates a cozy atmosphere of communication, without aspirations to have the domesticated, imagined Africa debunked in all its intricate political and existential realities. The protocol part of the festival adheres to frameworks of representing power and strategies of current politics, thus, the always *spontaneous arrival of public personages* is publicized in the media. The Afro Festival is a well-designed and well-organized event. Under the patronage of the city hall, with the logistical assistance from the embassies of African countries and the African group, as well as the help of a few sponsors and individuals, the festival has survived even with meager finances. The small market at the museum was reminiscent of the poetics of exchange rather than the free market system and the accumulation of capital. The enthusiasm to keep going and the will to have the

od 100 dinara samo simbolično ukazuje na uloženi trud i posao. U borbi za opstanak i pored nepregledne finansijske konkurencije kulturnih događaja u izlogu „spektakla”, gde kultura na svakom koraku dobija etiketu „festival” i svog patronata, ova svetkovina uspeva da sačuva autonomiju izvan supervizorskog dometa. Muzejski festival ima široku mrežu saradnika, što podrazumeva i uključivanje volontera, stvarajući tako uhodanu komunikaciju sa sve prepoznatljivijim imidžom zanimljivog i dobro organizovanog sezonskog događaja. Sinhronizacija oficijelnih programa i spontanih interakcija proizlaze iz organizatorske kompetencije događaja i inspirativnih kontakata. Muzejski poredak i društvena kontrola jesu više u funkciji kreacija nego politika.

Festivalska misija i vizija

Šta još pokazuje ova festivalska etnografija? Sami festivalski počeci su vezani za turbulentne devedesete godine 20. veka kada je vladala totalna hermetizacija društva, kada su harale izopačene vrednosti naciokulturne monolitnosti i pseudokrimogenog elitizma. Muzejsko-afrički svet je bio u potpunosti marginalizovan, što je umnogome tokom krizno-tranzicionih godina i ostao. Popularizacija afričkih kultura, ma koliko da je bila podstaknuta raznovrsnim izložbenim programima, nije imala dovoljno ni medijskog ni javnog odjeka. Pomak je napravljen kada je pokrenuta inicijativa da se realizuje Afro festival kao sezonska svetkovina. U tome i jeste specifičnost ovog festivala, jer on humanizujući i estetizujući vrednosti kultura afričkih svetova na svim nivoima i stvarnostima potiskuje neznanja, raskrinkava predrasude, ako ništa drugo, zaobilazeći otpade banalanosti. Sa novim i svežim idejama, kontaktima, strategijama festivalizacija muzeja je postala stožer kulturne politike koja je spojila etablirani poredak i širinu svetkovine sa dobro programiranim i organizovanim scenama i praksama. Muzej afričke umetnosti više od tri decenije pokazuje inspirativno, inventivno, otvoreno i stručno delovanje u svojoj muzejskoj misiji i viziji. Pokazuje se da festivalizacija Muzeja nije ekskluzivitet i efemerni događaj, već potencijal u humanizaciji urbanih prostora, scena i

festival with free entry or a symbolic admission fee of 100 RSD (90 cents EUR) served to highlight the effort and work that went into organizing the event. In the struggle for survival, even with the huge financial competition among different events in the marketplace of spectacle, where culture is labeled “festival” at every turn, and assigned patrons, this celebration has managed to maintain its autonomy outside supervision. The museum festival has a wide network of contributors, which also entails volunteers, creating an on-going dialogue with a recognizable image of an interesting and well organized seasonal event. The synchronization of official programs and spontaneous interactions comes from the organizers’ competence as much as from inspirational encounters. The museum order and social control are more about creativity than politics.

The mission and vision of the festival

What else does this festival ethnography show? The beginnings of the festival are connected to the turbulent 1990s, when a complete hermetization of society was the order of the day, when the corrupted values of national-cultural monolithism and pseudo-criminogenic elitism ran rampant. The world of the African museum was completely marginalized, which it remained to a large extent during the years of crisis and transition. The popularization of African cultures, however much it was inspired by various exhibitions, was not getting enough publicity, in the media or in public life. The first step forward was made when the initiative to combat the state of culture in Serbia through the realization of the festival as a seasonal celebration. In this way, a clear message was sent to the public and society at large. And this is the specificity of this festival – by humanizing and aesthetizing the values of the cultures of African worlds on all levels it suppresses ignorance, debunks prejudice and circumvents the refuse of banality. With new and fresh ideas, contacts and strategies, the festivalization of museums has become the cornerstone of a cultural policy which combines the established order and the expanse of a festivity with well-designed and organized scenes and practices. It is becoming obvious that the festivalization of museums is not an exclusive and ephemeral event, but a phenomenon which has

svakodnevnica. Dakle, muzejska kultura se gradi na odgovornosti pojedinaca, države, kulturnih institucija i grupa, da deca koja nacrtaju pticu ili studenti koji oslikaju mural, ili svako ko udahne kulturne vrednosti *drugačijih svetova* bude svestan te svoje male-velike misije i vizije.

Primljeno: 7.9.2012.

Prihvaćeno: 8.11.2012.

potential in humanizing urban spaces, scenes and everyday life. Hence, museum culture is built on the responsibility of individuals, the state and cultural institutions and groups, so that children who draw a bird or students who paint a mural, or anyone who breaths in the cultural values of *different worlds* is aware of their small-big mission and vision.

Translated by: Sonja Žakula

Received: 7 September, 2012

Accepted: 8 November, 2012



Ples i zabava na otvorenom, Afro festival 2011

Foto-dokumentacija MAU

Dancing and entertainment in the outdoors, Afro Festival 2011

MAA photo documentation

Napomene:

¹ Buržoasko prisvajanje kulture više klase i određenih političkih elita zasnovano na muzejskim svojinama i ulaznicama stvaralo je princip nejednakosti u zoni muzejske ekskluzivnosti (Fisk 2001: 94).

² Bošković navodi primere iz Lerisove (*Michel Leiris*) knjige „Fantomaska Afrika” / « L’Afrique fantôme », o zloupotrebama sakupljačke prakse u vreme kolonijalizma.

³ O odnosu afričke umetnosti i autentičnosti videti Kasfir 2000: 90.

⁴ O odnosu etnografskog istraživanja i muzejske prakse videti Kovač 2007: 7.

⁵ Jedan od antropoloških projekata koji je povukao polugu u pravcu spajanja muzejske prakse, edukacije i atrakcije bila je izložba pod nazivom *Celebration: A World of Art and Ritual* organizovana u okviru *Folklife* programa Smitsonijana i galerije Renvik (*Renwick Gallery*), 1982. godine. Ova izložba je poslužila Viktoru Turneru (*Victor Turner*) i njegovim saradnicima da naprave publikaciju pod nazivom *Studies in Festivity and Ritual* (Turner 1982: 11).

⁶ Festival se održava na otvorenom prostoru (*National Mall*) u Vašingtonu, između Smitsonijan muzeja.

⁷ Borut Brumen je u svojim istraživanjima izneo i koncept „muzejskog aktivizma” koji se odupire kulturnoj birokratiji na taj način što umesto da glumi „sarkofag”, on jeste živo jezgro za sve vrste populacija (Hudales 2008, 155).

⁸ O odnosu rituala i svetkovina u koncipiranju fenomena spektakla videti Lukić Krstanović 2010: 43–52.

⁹ U festivale se sve više ulaže, jer su oni pogodni za promociju umetnosti i kultura Afrike, za razliku od muzeja u koje se malo ulaže.

¹⁰ O novim muzeološkim konceptima svedoči i prva izložba pod nazivom *D’un Regard l’Autre*, koja predstavlja različiti koncept gledanja na umetnost od renesanse do Afrike i Okeanije (Le Fur 2009: 83).

¹¹ *Dane južnoafričke kulture* čini program koji se sastoji iz radionica/predavanja/izložbi, a *Dan Afrike* predstavlja prigodnu svečanost.

Notes:

¹ Bourgeois appropriation of the culture of the higher class and certain political elites based on museum properties and admissions created the principle of inequality within the area of museum exclusivity (Fisk, 2001: 94).

² Bošković gives an example of the colonial abuses of the practice of collection from Leiris’ book “L’Afrique fantôme”.

³ On the relationship between African art and authenticity see Kasfir (2000: 90).

⁴ The relationship between ethnographic researches and museum practices see: Kovač (2007: 7).

⁵ One of the anthropological projects which stated the trend of combining museum practice with education and attractions was an exhibition titled *Celebration: A World of Art and Ritual* organized as part of the *Folklife* program of the Smithsonian Institution and the Renwick Gallery in 1982. The exhibition was based on the rich collections of artifacts connected to various celebrations around the world. The exhibition served Victor Turner and his associates in making a publication titled *Studies in Festivity and Ritual* (Turner 1982: 11).

⁶ The Festival is held in the outdoors between the Smithsonian museums.

⁷ Borut Brumen suggested the concept of “museum activism” which resists cultural bureaucracy by not acting as a “sarcophagus”, but a living core for all kinds of populations (Hudales, 2008, 155).

⁸ On the relationship between rituals and festivals in the creation of the concept of the spectacle see Lukić Krstanović 2010: 43–52.

⁹ More and more is being invested into festivals because they are suitable for the promotion of art and culture, whereas museums are getting less and less funding. For more on the great number of African festivals see <http://www.africaguide.com/culture/events.htm>

¹⁰ The first exhibition called *D’un Regard l’Autre* presents a different concept of viewing art from the Renaissance to Africa and Oceania, reflecting new museological concepts (Le Fur 2009, 83).

¹¹ The *Days of South African Culture* is a program consisting of workshops / lectures / exhibitions, while *Africa Day* is a festive celebration.

Literatura / References

Bošković, A. 2010. *Kratak uvod u antropologiju*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Erdei, I. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Fisk, Dž. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: CLIO.

Gavrilović, Lj. 2011. *Muzeji i granice*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Hudales, J. 2008. Borut Brumen in „etnološko muzealstvo”. In: Rajko Muršič in Katja Hrobat(ur.), *Prostori sočanja in srečevanja, Spominski zbornik za Boruta Brumena*, Ljubljana: Zupančeva knjižnica, 145–158.

Kasfir, S. 2000. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow, In: O. Oguike, O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Cambridge, MA: the MIT Press.

Kovač, S. 2007. *Marsel Griol i naučna preispitivanja na kraju dvadesetog veka*, Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Krstić, M. 2012. Pokret nesvrstanih kao jugoslovensko nasleđe, u: Ivan Kovačević (ur.), *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu*, Beograd: Srpski geneološki centar i Filozofski fakultet, 58–82.

Lukić Krstanović M. *Spektakli XX veka. Muzika i moć*, posebna izdanja, knj. 72, Etnografski institut SANU, Beograd, 2010.

Sretenović, D. 2004. *Crno telo, bele maske*. Katalog izložbe/Exhibition catalogue. Beograd: Muzej afričke umetnosti

Todorov, C. 1994. *Mi i drugi, francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Turner, V. 1982. Introduction. In: V. Turner (ed.), *Celebration, studies in Festivity and Ritual*. 11–30. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press.

Le Fur, Y. 2009. Konceptija Muzeja kej Branli, Pariz (transkript predavanja). *Afrika, studije umetnosti i kulture/Afrika, studies in art and culture*. 2009 (1): 77–94.

Izložba

Nakit Etiopije

Kustos izložbe i autor kataloga:
Aleksandra Prodanović Bojović

Muzej afričke umetnosti, oktobar 2010 – februar 2011.

Exhibition

Jewelry of Ethiopia

Exhibition curator and catalogue author:
Aleksandra Prodanović Bojović

The Museum of African Art, October 2010 – February 2011

Nakit Etiopije, izložba i katalog kustosa Aleksandre Prodanović Bojović, obrađuje vrlo značajan i kompleksan stvaralački izraz različitih etničkih zajednica Etiopije čije je polazište u izučavanju ove višeznačne materije bazirano na muzejskoj kolekciji nakita i na dekorativnim primercima iz privatnih zbirki. Preko sto eksponata – ogrlice, narukvice, naušnice, privesci, krstovi, ukrasi za kosu i drugi predstavljaju reprezentativne primere dekorativne produkcije Etiopije, heterogene po svojoj funkciji, nameni, materijalu i izradi. Upravo zbog višeslojnog sadržaja i značenja, proučavanje nakita može se kretati u različitim pravcima koji se vezuju za određene teme, funkcije, namene ili, kao što je ovde slučaj, da se preko materijala i tehnika izrade obuhvate svi njegovi najznačajniji aspekti.

Proučavajući zbirku, Aleksandra Prodanović Bojović je fokusirala najznačajnije predmete, reprezentativne određenih materijala i tehničke izrade, i tumačila ih u njihovim prvobitnim habitusima. Na ovaj način, od trenutka izrade, predmet se prati u zajednici iz koje je potekao, kao i njegova vremenska i prostorna mobilnost. Na tom putu uočavaju se sve njegove višeznačne funkcije u rasponu od funkcionalnog do estetskog, od ritualnog do svakodnevnog, od statusnog do zaštitnog, što sveukupno oslikava najznačajnije faktore interpolirane u kompletan korpus etiopskog nakita. Takođe, posebno je predstavljen upliv stranih materijala, koji su se vremenom inkorporirali u autohtone umetničke tradicije, doživljavajući transformaciju kao deo novog izraza.

Istražujući zbirku etiopskog nakita sa *istorijskog, antropološkog, umetničkog i simboličnog* aspekta, autorka nam kroz sadržaje ovih dela približava kulturnu klimu kompleksne civilizacije i njen istorijski, socijalni, religiozni i umetnički razvoj. U tom sklopu predstavljen je istorijski proces stvaranja etiopske

The *Jewelry of Ethiopia* exhibition and catalogue by curator Aleksandra Prodanović Bojović, deals with the important and complex creative expressions of different ethnic groups of Ethiopia and is based on the research of diverse materials from the Museum's collection of jewellery as well as decorative examples from private collections. Over one hundred exhibits – necklaces, bracelets, earrings, pendants, crosses, hair accessories, etc. make representative examples of the jewellery production of Ethiopia, which is heterogeneous in its function, use, material and make. Because of the multilayered content and meaning of the jewellery, the research conducted could have taken several different courses, from those related to specific themes, functions, uses, or as is the case here, with the aim of grasping all their most important aspects through the used materials and employed techniques.

In her analysis of the collection, Aleksandra Prodanović Bojović focused on the most important objects, representative examples of particular materials and the technical production of pieces, interpreting them in their respective primary contexts. Such an approach allows the object to be traced from the moment of production within the community it was made, as well as tracking its chronological and spatial mobility. Following this line, all the objects' ambiguous uses, from the functional to the aesthetic, from ritual to everyday, status to protective – reflect the most important factors, which are interpolated in the Ethiopian jewellery oeuvre. Also, there is special mention of the influx of foreign materials that were, in time, incorporated by autochthonous artistic traditions and were transformed as part of a new expression.



Srebrne etiopske narukvice, sa izložbe *Nakit Etiopije*, zbirka MAU i privatne kolekcije. Foto: Vlada Popović

Ethiopian silver bracelets, from the *Jewellery of Ethiopia* exhibition, MAA collection and private collections. Photo: Vlada Popović

države kao moćnog kraljevstva u čijem okviru žive etničke grupe različite po svom poreklu, religiji i umetničkom izražavanju. Milenijumi istorijskog trajanja obeleženi su mnogobrojnim političkim, trgovačkim i drugim kontaktima, kompleksnim preplitanjima kultura starosedelačkih naroda, najpre sa judejskim i staroarabijskim, a kasnije sa hrišćanskim, islamskim i indijskim.

Analiza istorijske pozadine koju je sproveda Aleksandra Prodanović Bojović upravo ukazuje na ovu specifičnost Etiopije, kao i na njene kulturne i trgovačke kontakte koji su ostavili pečat u svim aspektima života naroda Etiopije, istočne Afrike i Roga Afrike. Unutrašnja, kulturna preplitanja, kao i uticaji drugih kulturnih sredina prisutni su u celokupnom umetničkom stvaralaštvu, a do najnovijeg vremena opstali su u autohtonim i sinkretičkim formama nakita, jednog od najstarijih segmenata ljudske prakse.

Nakit kao jedinstven izraz primenjene umetnosti nosi sve odlike kreativnog stvaralaštva putem koga se iščitava kulturni i etnički identitet, socijalni i društveni status, kao i religijsko opredeljenje na šta upućuje i kompleksna analiza autorke. Tumači se kao umetnički i antropološki fenomen, što omogućuje uvid u estetske, materijalne, duhovno-religijske vrednosti jedne zajednice, otkrivajući ujedno i odnos prema telu, individualnom i grupnom identitetu.

Formalna rešenja i njegove funkcije autorka analizira pomoću različitih materijala koji su vekovima bili

By conducting an analysis of the objects based on their *historical, anthropological, artistic and symbolic* aspects, the author brings closer the cultural climate of a complex civilisation and its historical, social, religious and artistic development. In such a framework, the historical process of the formation of the Ethiopian state as a mighty kingdom inhabited by ethnic groups different according to provenance, religion and artistic expression, is presented. Millennia of historical presence were marked by numerous political, mercantile and other contacts, complex cultural merging of the native peoples first with Judaic and ancient-Arabian groups, and then with Christian, Muslim and Indian ones.

By analysing the historical background, Aleksandra Prodanović Bojović infers to this specific trait of Ethiopia, as well as its cultural and trading contacts that left their mark on all aspects of life of the Ethiopian peoples, in East Africa and the Horn of Africa. The internal, cultural fusions as well as the influences of other cultural areas are present in the overall artistic creative expression and have been preserved among autochthonous and syncretic forms of jewellery, one of the oldest forms of human practice.

As a unique expression of fine art, jewellery carries all the traits of creative production that allows reading cultural and ethnic identities, social status and religious commitment, all of which are inferred by the author's complex analysis. Jewellery is interpreted as an artistic and anthropological phenomenon thus allowing the observation of aesthetic, material, social and religious values of a group, thus revealing, the relations towards the body and individual and group identity.

Formal qualities and related functions are considered by the author, with the aid of different materials that were over the centuries employed in the production of jewellery, either autochthonous or imported. Each ethnic group of Ethiopia, regardless of whether they were nomads of the steppes, inhabitants of the highlands or flatlands, developed their own culture and in that context, created different forms of decorative production. In a state of relative scarcity, anonymous artists and crafters produced jewellery over the centuries, using materials that were close at hand.

zastupljeni u izradi nakita, bilo da su autohtonog ili importovanog porekla. Svaka od etničkih grupa Etiopije, bez obzira na to da li se radi o stepskim nomadima, stanovnicima visija ili ravnica, razvila je sopstvenu kulturu, i u tom kontekstu realizovala različite forme dekorativne produkcije. U uslovima relativne oskudnosti anonimni umetnici i zanatlije vekovima su izrađivali nakit u materijalima koji su im bili dostupni. Pored ovog, primarnog uslova, važni faktori u izradi komplikovanijih dekorativnih formi odnose se na poznavanje tehnologije i obrade određenih materijala i, kako je naglašeno, na materijalnu i duhovnu vrednost koja im se pripisuje u određenoj kulturnoj sredini.

Etiopski nakit autorka klasifikuje prema materijalima, dizajnu i tehnikama rada u četiri grupe: nakit načinjen od dragocenih metala – srebra i zlata, realizovan u tehnikama filigrana, granulacije i inkrustacije, koji su izrađivali profesionalni juveliri; nakit od neplemenitih metala – bronzе, bakra, gvožđa, aluminijuma, nikla i kalaja, koji su izrađivali lokalni kovači, što se reflektuje u jednostavnim formalnim rešenjima i grubljom, manje rafiniranom obradom; nakit od staklenih perlica i čilibara; i na kraju, nakit od prirodnih materijala – drveta, slonovače, kože, roga, kosti.

Na osnovu ove podele, primećuje se da metali imaju široku primenu u nakitu Etiopije, pri čemu je upotreba dragocenih metala tokom istorije bila uglavnom privilegija bogatih slojeva. Čilibar je veoma cenjen materijal i karakterističan za nakit Somalijaca u istočnoj Etiopiji i drugih muslimana na Rogu Afrike. Slonovača, perlice, školjke, rog, drvo i koža predstavljaju tipične materijale dostupne u prirodi, koji su uobičajeni za nakit afričkih zajednica. U zapadnim i južnim oblastima zemlje nakit se izrađuje od slonovače, dok su ukrasi od uvezenih staklenih perlica omiljeni nakit nomadskih stočara.

Međutim, bez obzira na to da li je nakit izrađen od plemenitog metala ili od organskih materijala, on je u svom krajnjem vizuelnom ishodištu, pored estetske dimenzije, posedovao i druga bitna funkcionalna značenja čiju je simboliku prepoznavao član određene zajednice. Nakit se, s jedne strane, tumači kao prepoznatljivi kulturni simbol, kao izraz materijalnog bogatstva, kao oznaka bračnog ili etničkog statusa, sredstvo magijske zaštite i religijskog opredeljenja.

Aside from this primary condition, important factors in the production of more complicated decorative forms are dependent on the knowledge of particular technologies, the workmanship and, as it is emphasised, the material and spiritual value that the object is inscribed with in a particular cultural setting.

Ethiopian jewellery is classified by the author, according to material, design and filigree technique, into four groups: jewellery made of precious metals – silver and gold, with the techniques of filigree, granulation and incrustation, used by professional jewelers; jewellery made of base metals – bronze, copper, iron, aluminium, nickel and tin, which was made by local blacksmiths and which can be recognised by the simple formal solutions and rougher, less refined workmanship; jewellery made of glass and amber beads; and finally, jewellery made of natural materials – wood, ivory, hide, horn, bone.

According to this classification it becomes obvious that metals are widely dispersed when considering Ethiopian jewellery and that the use of precious metals was, over the course of history, predominantly the privilege of the rich. Amber is a very valued material, used for making jewellery and characteristic of the Somalis in east Ethiopia and other Muslims of the Horn of Africa. Ivory, beads, shells, horns, wood and hide are typical materials readily available in nature and are commonly used for jewellery among African communities. In western and southern regions of the country, jewellery is made of ivory, with additional decorations made of imported glass beads – the favourite jewellery of nomadic herders.

However, regardless of whether the jewellery was made out of precious metals or organic materials, in its final visual form besides its aesthetic dimension, it also held other important functional meanings and symbolism that could be recognised by a member of the group. Jewellery is, on the one hand, interpreted as a recognisable cultural symbol, an expression of material wealth, a sign of marital or ethnic status, a means of magical protection and religious affiliation. On the other hand, by following typology, materials, or the visual aspects of the decoration, the author points out to both the religious and spiritual dimension of the meaning and application of jewellery: as an expres-

Sa druge strane, prema tipologiji, materijalu, vizuelnom izgledu dekoracije, autorka ukazuje i na religijsku i duhovnu dimenziju značenja i primene nakita: kao izraza religijskog opredeljenja (krstovi privesci u slučaju monofizitskih hrišćana, pretežno narod Amhara) ili kao amuletska zaštita, koja ukazuje na prisustvo islama i animističkih verovanja i kultova.

Upravo ova značenja upućuju na još jednu bitnu odliku nakita, njegovu vidljivost. Sledeći Bojović: „Skoro po pravilu nakit se stavlja na vidljivi deo tela, izložen je pogledu i ističe se veličinom, bojom, oblikom ili zvukom, a svojom pojavom skreće na sebe pažnju okoline.” On služi kao vizuelni medijum iz koga se mogu spoznati sva navedena simbolička značenja prepoznatljiva članovima određenih grupa ili zajednice u celini.

Navedeni pristup u proučavanju nakita Etiopije na adekvatan način je primenjen i na ekspoziciju predmeta na samoj izložbi, što je, uz ekskluzivni arhivski i dokumentarni foto-materijal sa žanr-scenama i portretima, video-materijalom, upotpunilo kulturnu sliku ovog područja ilustrujući kontinuitet umetničkih tradicija Etiopije.

Ovako koncipiran istraživački rad rezultirao je obimnim katalogom-studijom na 132 stranice (štampanim dvojezično, na srpskom i engleskom), koji je obogaćen foto-materijalom – fotografijama iz ranih godina druge polovine 20. veka iz foto-arhiva Muzeja istorije Jugoslavije i kolekcije Albe Urbanovski, kao i izuzetnim fotografijama zbirke nakita, autora Vladimira Popovića. Takođe, treba istaći da je istraživanje sprovedeno na izučavanju najrelevantnije antropološke, istorijske i umetničke literature posvećene etiopskoj istoriji, kulturi i umetnosti. Aleksandra Prodanović Bojović sa uspešnim prožimanjem antropološkog i umetničkog tumačenja u svojoj studiji zaokružuje saznanje o nakitu kao jedinstvenoj formi umetničke i dekorativne prakse Etiopije. Sveukupno, posetiocu izložbe i čitaocu omogućen je ne samo uvid u raznovrsnost, obilje i stilske domete dekorativnih formi već i mogućnost da pomoću komparativnih analiza sagleda i elemente kompletne strukture etiopskog društva u njegovim najznačajnijim segmentima.

sion of religious commitment (the pendant-crosses of Monophysite Christians, predominantly the Amhara people) or as protective amulets, which assumes the presence of Islam and animistic beliefs and cults.

These meanings lead to another relevant trait of jewellery – its visibility. Following Bojović: “Almost by rule jewellery is placed on a visible part of the body, it is exposed and pronounced in size, colour, shape or sound, and by its appearance it attracts the attention of onlookers.” It has the purpose of a visual medium through which all existing symbolic meanings that are known to the members of a particular group or community as a whole can be recognised.

The approach to researching the jewellery of Ethiopia is adequately applied in the exhibition display which, alongside exclusive archival materials, documentary photo materials consisting of genre scenes and portraits, as well as video materials, enhanced the cultural representation of this region by illustrating the continuity of Ethiopia’s artistic traditions.

Researching the jewellery of Ethiopia using such a conceptual approach resulted in an ample 132-page catalogue-study (published in Serbian and English) and enriched by photographic materials – photographs from the beginning of the second half of the twentieth century from the History of Yugoslavia archive, the Albe Urbanovski collection and the amazing photographs of Vladimir Popović. Also, it is necessary to emphasize that the research was based on the most current anthropological, historical and artistic studies dedicated to Ethiopian history, culture and art. By successfully merging an anthropological and art interpretation in her study, Aleksandra Prodanović Bojović compiles the knowledge of jewellery as a unique form of artistic and decorative practice in Ethiopia. Altogether, the exhibition visitor and catalogue reader is offered not solely insight into the variety, abundance and stylistic achievements of decorative forms, but also the possibility of insight, by means of comparative analysis, into the complete structure of Ethiopian society in its most important segments.

Nataša Njegovanović Ristić

Nataša Njegovanović Ristić

Translated by: Ivan Epštajn

Izložba

Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan

Kustos izložbe i autor kataloga: Marija Ličina

Muzej afričke umetnosti, februar – avgust 2011.

Exhibition

Akan Gold Weights

Exhibition curator and catalogue author: Marija Ličina

The Museum of African Art, February – August 2011

Na reprezentativnoj izložbi u Muzeju afričke umetnosti prikazani su bronzani tegovi za merenje zlatnog praha koji predstavljaju čitav svet u malom: od najrazličitijih antropomorfnih, zoomorfnih, floralnih motiva, preko predmeta svakodnevne upotrebe do varijeteta geometrijskih formi, kao i ljudi u svakodnevnom poslovanju i situacijama, mobilijar za zlato iz kraljevskih riznica, razna oruđa korišćena u domaćinstvu i zanatima, oružja, kulturni predmeti...

Velika površina svetleće zlatne boje na samom ulasku u postavku, koja asocira na zlatni prah, poslužila je autorki izložbe, kustosu Mariji Ličini, da izložbeni prostor pretvori u kutiju koja zrači sjajem ovog plemenitog metala, neizbežnog pratioca tegova. Inventivna postavka koja se ogleda u preglednom rasporedu stilskih celina omogućila je posetiocu da upozna tipologiju, tematske sadržaje i stilske odlike tegova za merenje zlatnog praha. Način ekspozicije omogućio je, takođe, percipiranje svakog predmeta pojedinačno, njegovih stilskih odlika i minucioznih detalja skulptorske obrade. Tipologija prema oblicima primenjena je i u kompozicijama tegova prikazanim na fotografijama velikih formata, eminentnog fotografa Vladimira Popovića, koje su zaokružile autorkinu stručnu i likovnu koncepciju.

Na izložbi *Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan* prikazano je 716 eksponata, iz zbirke Muzeja afričke umetnosti u Beogradu (500), Slovenskog etnografskog muzeja u Ljubljani (200), kao i primeri iz privatnih kolekcija Poznanović, Popović i Tešanović. Pod istim naslovom objavljena je monografija na 168 strana (štampana dvojezično, na srpskom i engleskom), koja sadrži *podatke o istoriji trgovine zlatom u zapadnoj Africi i detaljne opise načina upotrebe, teh-*

In this representative exhibition the Museum of African Art displayed bronze gold weights that in a sense exemplify an entire miniature world. The forms of the gold weights ranged from various anthropomorphic, zoomorphic and floral motifs and objects of everyday use, to a variety of geometric forms and depictions of people dealing with their everyday chores and problems; also included were representations of furniture (*mobiliary*) from the royal treasuries where the gold was kept, various tools used in households and in craftsmanship, weapons, objects of worship, etc.

A vast, shiny golden surface, reminiscent of gold powder, was set up at the very entrance of the exhibition and served the author of the exhibition Marija Ličina, to transform the exhibition space into a box glowing from the light of this precious metal – the inevitable accompanying element of the weights. The inventive setup which was reflected in the synoptic arrangement of stylistic units, introduced the visitor to the typology, themes and stylistic features of the gold weights. The manner of the display enabled the observation of each object individually, with all its stylistic features and minuteness of detail engaged in the sculpting process. The typology of the objects was applied to the large-scale photographs of the gold weights by eminent photographer Vladimir Popović, thus concluding both the author's expert and the artistic conception.

The *Akan Gold Weights* exhibition displayed 716 objects from the collection of Belgrade's Museum of African Art (500), Ljubljana's Slovene Ethnographic Museum (200) and it also included items from the Poznanović, Popović and Tešanović private collec-

nike izrade, simbolike i značenja akanskih tegova.

Da bi se obradila i interpretirala ovako velika i kompleksna zbirka, predmeti su pozicionirani u širi kulturni i istorijski kontekst koji su utemeljeni kao referentni okvir za prezentaciju uloge i značenja izloženih predmeta. Prateći produkciju tegova u rasponu od 15. do kraja 19. veka, Marija Ličina analizira društvene odnose unutar akanskog društva koji su se bazirali na eksploataciji i trgovini zlatom.

Trgovinski kontakti i promet zlata u čitavom regionu zapadne Afrike, u dugom periodu koji je trajao sve do kraja 19. veka, jedan su od značajnih okvira za tumačenje početaka upotrebe tegova kod naroda Akan, njihove funkcije, načina izrade i značenja. Raspoložujući prirodnim bogatstvom zlata, etničke zajednice Akan (naseljene u oblastima današnje Gane i Obale Slonovače) uključile su se u već postojeću trgovačku mrežu koja je bila okrenuta prema važnim trgovačkim gradovima Gao, Timbuktu, Dene, u oblasti Sahela, preko kojih se odvijala vekovna transsaharska trgovina između zapadne i severne Afrike. Intenzivna karavanska trgovina, prema pisanim izvorima arapskih putopisaca i istoričara, traje od 9. veka, što je ujedno predstavljalo osnov privrednog, političkog i kulturnog uspona srednjovekovnih sudanskih država (Gana, Mali i Songaj). Kao centri eksploatacije i prometa zlata smenjivale su se oblasti stepa i savana (Sahel i Sudan), sa područjem koje obuhvata šumsku zonu i priobalni pojas Gvinejskog zaliva. Od 15. veka, dolaskom evropskih trgovaca u područje Gvinejskog zaliva, započela je trgovina Atlantskim okeanom ka Evropi i Americi, kao i Indijskim okeanom prema Aziji. Novi trgovci potisnuli su transsaharsku trgovinu, što je uslovalo i kraj Songaj kraljevstva. Značajni partneri u prekomorskoj trgovini zlatom postaju etničke zajednice šumske zone i priobalnih predela, među kojima su najdominantnije etničke zajednice Akan.

Prethodne, starije države, prilikom trgovačkih transakcija koristile su jednostavan monetarni sistem, a kao sredstvo plaćanja u prometu su bile školjke kauri, pamučne trake, metalne šipke, kamenčići ili semenke čija je težina bila usklađena sa monetarnim sistemom arapskih trgovaca. Pored toga, u upotrebi su bili i mali grumeni kamene soli.

The catalogue published under the same title (printed both in English and in Serbian) *presents data on the history of gold trade in West Africa and offers a detailed description of the usage of Akan gold weights, their production technique, symbolism and meaning.*

In order to analyse and interpret this large and complex collection, the items were placed in a wider cultural and historical context, which had been determined as a referent framework for the presentation of the role and significance of the displayed items. By following the production of weights from the 15th until the late 19th century, Marija Ličina has analysed the social relationships within the Akan society which were based on the exploitation of gold and its trade.

The trade contacts and circulation of gold in the entire region of West Africa, during a long period which lasted until the late 19th century, creates an important frame for interpreting the beginnings of the use of gold weights among the Akan people, their functions, production and meanings. With the natural gold resources at their disposal the Akan ethnic community (situated in the areas of today's Ghana and the Ivory Coast), had already been involved in the existing trading network that focused on the major trade cities such as Gao, Timbuktu and Djenné in the Sahel region. These centres served as centuries-old Trans-Saharan trade-routes between western and northern Africa. According to the written sources of Arabian travel writers, the intense caravan trade can be traced back to the 9th century, which was also the time of the establishment of the economic, political and cultural ascent of the middle-age Sudanese states (Ghana, Mali and the Songhai). The steppe and the savannah areas (Sahel and Sudan) were intermittent centres of the exploitation of gold with areas that encompassed the forest zone and the hinterland of the Gulf of Guinea. From the 15th century, with the arrival of European traders in the area of the Gulf of Guinea, the trade across the Atlantic Ocean towards Europe and the Americas began, and along the routes of the Indian Ocean towards Asia. The new traders suppressed the Trans-Saharan trade, which consecutively turned out to be the end of the Songhai Kingdom. The significant partners in the overseas



Akanski tegovi prikazani na izložbi u Muzeju afričke umetnosti.
Foto: Vlada Popović

Akan gold weights shown at the exhibition in the Museum of African Art.
Photo: Vlada Popović

Vladari svih pomenutih država, kao i potonji vladari akanskih država, zadržavali su sva prava nad zlatom i bakrom kao primarnom izvoznom robom. Usponi i padovi različitih Akan država u narednim vekovima, njihovi sukobi i savezi, kao i organizacija privrede i prihodi država bili su u velikoj meri zasnovani na posjedovanju nalazišta zlata i bogatstvu koje se sticalo njegovim prometom, što se posebno osetilo u 17. veku ujedinjenjem Akana u moćnu Ašanti federaciju.

Sprecificnost u trgovini naroda Akan bila je *upotreba zlatnog praha kao sredstva plaćanja i izrada bronzanih tegova za merenje zlatnog praha*. Svaki promet zlata podrazumevao je upotrebu opreme za merenje – vage i tegove sa odgovarajućim jedinicama mere. Autorka ističe da pored toga što je zlato bilo dragocena roba za izvoz do kraja 19. veka, ono je korišćeno i kao sredstvo plaćanja, od najsitnijih zrnaca potrebnih za nabavku hrane, odeće i drugih proizvoda na lokalnim pijacama, do većih iznosa koji su podlegali plaćanju utvrđenih državnih poreza i taksi koji su se slivali u kraljevu riznicu.

Početak produkcije bronzanih tegova podrazumevao je setove mernih jedinica koje su izlivane u geometrijskim oblicima – kvadrat, krug, pravougaonik, piramida, a svaki od njih je, na gornjoj površini, posedovao različite reljefne ukrase. Od 17. veka

gold trade thus, became the communities of the forest zones and the coastal areas. The most dominant were the Akan ethnic communities.

The former, older states used a simple monetary system in their trade transactions as a way of paying: cowry shells, cotton bands, metal bars, rocks or grains of seed whose weight was adjusted with the monetary system of the Arabian traders. Apart from that, small lumps of rock salt were also used. Rulers of each of the aforementioned states, as well as the subsequent rulers of the Akan states, held all the rights over gold and copper as the primary exporting good. The rise and the fall of different Akan states in the centuries that followed, their conflicts and alliances, as well as the organisation of trade and the income of the states was to a great extent based on the ownership of the sources of gold and the wealth that was acquired through its trade. This was at a particular high in 17th century with the unification of the Akan people into the mighty Ashanti federation.

The specificity of Akan trade was *the use of gold powder as currency and the production of bronze gold weights for weighing gold powder*. Each exchange of gold implied the usage of weighing equipment – scales and weights with complementary units of measurement. The exhibition author stresses that besides the fact that until the late 19th century gold was a precious export commodity, it was also used as a currency: from the finest grains of gold necessary to buy food, clothes and other commodities at the local markets, to the larger amounts that were subjected to state taxation and duties that filled the king's treasury.

The beginning of bronze gold weight production included sets of weighing units that were moulded into geometrical forms – squares, circles, rectangles, pyramids. Each of them had on the uppermost surface differently embossed relief ornamentation. Ever since the 17th century, the repertoire of weights had spread onto other formal solutions that included into their corpus anthropomorphic, zoomorphic and floral motifs as well as various representations of different objects. The weights were produced using the *cire perdue* (lost-wax casting) process and were most often small in size, ranging from one to ten centime-

repertoar tegova se proširio i na druga formalna rešenja koja u svoj korpus uključuju antropomorfne, zoomorfne i floralne motive, kao i najrazličitije predstave upotrebnih predmeta. Tegovi su izrađivani livenjem bronzе u tehnici *izgubljenog voska* (*cire perdue*) najčešće u manjim dimenzijama, od jednog do deset santimetara. Ova tehnika podrazumeva izlivanje samo jednog, unikatnog primerka, s obzirom na to da se kalup od voska topi prilikom livenja bronzе. Otuda je svaki teg jedinstven i bez obzira na to koliko se puta isti motiv ponavljao, on je u krajnjem ishodu različit od prethodnih. Tegovi i kompletna oprema za merenje (setovi kutijica, kašičica, vagica) kreacija su zlatara izuzetnog tehničkog umeća.

Marija Ličina u svom radu podrobno analizira funkcionalnu stranu akanskih tegova kao mernih jedinica koje su bile komplementarne sa tegovima i mernim standardima njihovih trgovačkih partnera. Autorka apostrofira da dosadašnja istraživanja podupiru pretpostavku da su Akani u najranijem periodu proizvodnje tegova prilagodili sebi standardni arapski sistem za težinu i usvojili uobičajene arapske predstave specifičnih geometrijskih ili apstraktnih motiva. Arapski merni sistem za težinu koji su koristili narodi Akan, *islamska i saheljska unca*, bio je zasnovan na vizantijskom standardu, koji je izveden iz rimskih mera. Usponom i padom glavnih trgovačkih partnera, težinski sistem se menjao i Akani su kasnije usvojili i primenili portugalske, holandske i engleske standarde. Autorka naglašava da usvojeni težinski sistem nije uslovljavao oblike tegova i njihovu raznovrsnost, već su odabrani motivi predstavljali slobodan izbor livaca u kome su se ogledali njihova maštovitost i tehničko umeće. Otuda su, na primer, tegovi u obliku ribe i ptice mogli imati istu težinu, dok su dva tega u obliku ptice, sličnog izgleda, posedovala različite težine. U vreme kada je zlatni prah služio kao sredstvo plaćanja, skoro svaki odrastao muškarac unutar Akan zajednica posedovao je kolekciju tegova, terazije, kutije za držanje zlatnog praha i kašičice za stavljanje praha na terazije. Kvalitet, obim i oblici ovih tegova zavisili su od materijalne mogućnosti vlasnika, kao i njegovog senzibiliteta u odabiru određenih motiva.

This technique implies the moulding of a single unique sample all the while being aware of the fact that the wax mould melts during the bronze moulding. Hence, each weight was unique and regardless of how many times the same motif had been repeated, the end result remained distinctive and different. The weights and the complete measuring equipment (sets of boxes, spoons, and small scales) remained the measuring equipment of an accomplished goldsmith.

In her catalogue, Marija Ličina has thoroughly analysed the functional side of Akan weights as measuring units that complemented the weighing standards between trade partners. The author emphasised that the research conducted thus far supports the assumption that the Akan people, during the earliest period of weight production, had adjusted to the standardized Arabian weight system and adopted Arabian representations of specific geometrical or abstract motifs. The Arabian weighing system used by the Akan peoples – the Islamic and the Sahel ounce – was based on the Byzantine standard derived from the Roman system. The measuring system changed with the rise and fall of major trade partners. The Akan people later adopted and applied the Portuguese, Dutch and English standards. The author stressed that the adopted weighing systems did not condition the shapes of the weights and their variety. The selected motifs represented the free choice of the moulders, thus reflecting their creativity and artistry. Hence, for example, there are weights shaped like fish or birds that could have the same weight, while the bird shaped weights that look alike could weigh differently. At the time when gold powder served as currency, almost every adult man within the Akan community owned a collection of weights, scales, boxes for keeping gold powder and teaspoons that were used to pour the gold powder on to a scale. The quality, scope and shapes of these weights depended on their owners' material riches and the owners' taste and affinities in choosing certain motifs.

By analysing the socio-cultural character of gold weights, Marija Ličina pointed out that the weights when "absent from the scale" represented objects of prestige, objects of religious ceremonies, and de-

Analizirajući sociokulturni karakter tegova, Marija Ličina ističe da su tegovi, kada „nisu bili na tasu vage“, predstavljali predmete prestiža, objekte religijskih ceremonija i, zavisno od oblika i motiva, medije vizuelne komunikacije. Tegovi naroda Akan jedinstveni su po svojim oblicima, potpuno različitim od svih poznatih svetskih mernih instrumenata. Međutim, to ne treba da čudi ako se zna da su Afrikanci u prošlosti simbolične predstave sa predmeta kultno-magijskog karaktera trasponovali i na druge medije, kao i na predmete svakodnevnog upotrebe. Za akansku kulturu, takođe, karakteristično je da se značenja umetnosti verbalnog i vizuelnog izraza u velikoj meri preklapaju, tako da postoji direktna povezanost mnogih grafičkih i skulptorskih reprezentacija simbola, predmeta ili scena sa poslovicama i tradicionalnim izrekama. I tegovi sa primarnom upotrebom namenom u akanskom društvu imali su značaj, koliko zbog estetske vrednosti i funkcije, toliko i zbog samih likovnih zapisa. Motivi na tegovima predstavljaju simbole, vrstu jezika neophodnog zajednici bez pisma, da zabeleži i podseti na mit, istoriju, važne događaje, društvene norme, narodne poslovice i izreke. U njihovoj bogatoj ikonografiji posebno se izdvajaju figurativni i zoomorfni motivi koji predstavljaju „ilustracije“ izreka i poslovice. Na primer, teg u obliku ukrštenih krokodila odnosi se na izreku „imaju isti stomak a tuku se oko hrane“ i predstavlja opomenu da je neophodna svest o zajedničkom interesu i solidarnost u svakoj zajednici. Ovaj motiv javlja se kako na tegovima, tako i na nakitu, muralima, tkaninama *adinkra*, kao sveprisutni podsetnik na duhovne vrednosti cenjene kod svakog pojedinca.

O mitskim herojima, hrabrim ratnicima, religijskim ritualima, ceremonijalnim i predmetima svakodnevnog upotrebe, usmenoj književnosti i mnogim drugim aspektima akanske kulture danas saznajemo na osnovu brojnih „zapisa“ u bronzi – tegova za merenje zlatnog praha čiji bogat repertoar oblika i motiva predstavlja jedinstvenu i uzbudljivu sitnu plastiku Afrike.

pending on the shapes and motifs, they were a medium of visual communication. The weights of the Akan people are unique in their form, completely different from all other known measuring instruments in the world. However, this should not come as a surprise if one takes into consideration that Africans used to transpose, in the past, other symbolic representations from cult objects onto other media and objects of everyday use. The Akan culture is also characterised by the fact that verbal and visual expressions overlap, so there is a direct connection between graphic and sculptural representations of symbols, traditional objects and proverbs. Even weights with a primarily utilitarian function were important in Akan society, as much for their aesthetic significance and function, as due to their artistic value. The motifs of the weights were symbols, a kind of language that a community without letters needed so it could remember the community's myths, history, important occasions, social norms, folk proverbs and sayings. Particularly important in this rich iconography are figurative and zoomorphic motifs, representing the “illustrations” of sayings and proverbs. For example, the weight that appears in the form of two crocodiles is reminiscent to the saying “they have one stomach, and yet they fight over food.” This saying cautions that the awareness of a mutual interest and solidarity is needed in every community. This motif appears on gold weights, jewellery, murals and the Adinkra cloth as an omnipresent reminder of the spiritual values which are appreciated by each individual.

Today we know about the mythical heroes, brave warriors, religious rituals, ceremonial and everyday objects, oral literature and many other aspects of Akan culture, based on the numerous “accounts” in bronze – the gold weights for weighing gold powder whose rich repertoire of shapes and motifs represents the unique and exciting miniature sculpture of Africa.

Prikazivanje
UMETNIČKOG NASLEĐA ETIOPIJE
 u Muzeju afričke umetnosti
 (2003–2013)

Zbirka Muzeja afričke umetnosti u Beogradu obuhvata materijalnu kulturu i umetnost zapadne Afrike, i, u manjoj meri, centralne Afrike. Iako kreativni izrazi drugih afričkih regiona nisu dovoljno zastupljeni muzejskom zbirkom, oni čine temu izložbi, radionica, predavanja i muzejskih istraživanja.

U fokusu muzejskih programa i aktivnosti u novom milenijumu bilo je umetničko nasleđe Etiopije. Zahvaljujući dugotrajnom zalaganju muzejskih kustosa, u protekloj deceniji napravljene su tri izložbe posvećene Etiopiji. Prva izložba, održana 2003. godine, *Umetnost Etiopije – sjaj kraljeva, svedočanstva vere*, otvorena 2003. godine, predstavila je umetnost hrišćanske Etiopije – gotovo nepoznatu široj javnosti – predmetima iz privatnih srpskih kolekcija: ikone, slike na pergamentu, krstove i magične svitke. Izložba je privukla pažnju javnosti, i izrazito, akademske publike.

Tokom pripreme ove izložbe Muzej je započeo saradnju sa privatnim kolekcionarima, koja se pokazala veoma plodnom. U njihovim kolekcijama naišli smo ne samo na vredne kolekcionarske predmete – primere hrišćanske umetnosti, već smo otkrili raznovrsne predmete umetničkog karaktera, koji po likovnom izrazu ili aspektima života u kojima se koriste, nisu striktno povezani sa kontekstom hrišćanstva, niti sa temom izložbe. Susret sa ovim kolekcijama otvorio nam je nove mogućnosti za buduće izlaganje etiopske umetnosti, dozvoljavajući širi izbor tema i kustoskih pristupa.

Neke od tih ideja ostvarene su izložbom *Nakit Etiopije* (2010). Koncept izložbe razvio se iz drugačijeg pristupa hrišćanskim krstovima-privescima (ovi krstovi bili su izlagani na prethodnoj izložbi), u kojem nisu više sagledavani isključivo s aspekta njihovog značaja u hrišćanstvu, već takođe u kontekstu izrade nakita i obrade metala u Etiopiji. Nova izložba bila je usmerena ka daljem istraživanju umetničke

Showing
ETHIOPIA'S ART HERITAGE
 at the Museum of African Art
 (2003–2013)

The collection of the Museum of African Art covers the material culture and art of Western Africa, and to a lesser degree, Central Africa. Although the artistic activities of other African regions are under-represented in the Museum collection, they are the topic of exhibitions, workshops, lectures and on-going museum research.

In the new millennium, the artistic heritage of Ethiopia has been in the focus of museum programs and activities. Thanks to sustained efforts of museum curators, three exhibitions dedicated to Ethiopia were produced in the past decade. The first exhibition, held in 2003, *Art of Ethiopia – Glory of Kings, Testaments of Faith*, introduced the art of Christian Ethiopia – virtually unknown to wider audiences – featuring objects from private Serbian collections: icons, parchment paintings, crosses and magic scrolls. The exhibition garnered the attention of the general public, and notably, the academic audience.

During the preparation of this exhibition we initiated a collaboration with private collectors, which turned out to be very fruitful. Not only did we come across precious collectors' items – examples of Christian art, but within these collections we discovered a variety of objects of artistic quality, pertaining to visual expressions and aspects of life that are not strictly related to the context of Christianity or the exhibition theme. Our encounter with these collections created new prospects for future presentations of Ethiopian art, that would allow for a wider selection of topics and curatorial approaches.

Some of these ideas were materialized in the *Jewelry of Ethiopia* exhibition (2010). The exhibition concept evolved from an alternative approach adopted for Christian pendant crosses (these crosses were displayed in the previous exhibition), wherein they were no longer examined solely from the perspective of their significance in Christianity, but also in the con-

tradicije izrade nakita i različitih uloga i značenja koji mu se pridaju među etiopskim zajednicama. Većina eksponata pozajmljena je iz privatnih kolekcija. Naravno, važan odeljak izložbe činili su ukrasi hrišćana načinjeni prema motivima hrišćanske umetnosti, kao što su, već pomenuti, srebrni krstovi-privesci vernika, pripadnika tri najbrojnije etničke grupe – Amhara, Tigre i Oromo. Pored ličnih ukrasa etiopskih hrišćana, izložba je obuhvatila i nakit drugih kulturnih i etničkih grupa Etiopije: Oromo muslimana, Somalaca, naroda Afar, nilotskih plemena u slivu reke Omo itd.

Većina prikazanog nakita načinjena je od srebra, bronzе i drugih metala, ukazujući na postojanje snažne i žive tradicije obrade metala u Etiopiji. U umetničkoj izvedbi i dizajnu nakita vidljivi su različiti uticaji iz islamskog sveta i Indije, koji odražavaju kompleksnost kulturnih faktora i istorijskih veza na tlu Etiopije. Grupisanje eksponata prema formalnim i stilskim karakteristikama otkrilo je kulturne uticaje kojima su pojedine oblasti bile izložene, doprinoseći analitičkom sagledavanju važne uloge nakita – kao sredstva za izražavanje etničke i religijske opredeljenosti.

Pored organizovanja izložbi o Etiopiji, ulagani su napor i da se uveća etiopska zbirka Muzeja, koja bi pružila muzeološku osnovu za izučavanje etiopske umetnosti i kulture. Značajan broj predmeta iz Etiopske zbirke (koja danas broji približno 250 predmeta) nabavljen je putem poklona i otkupa. Pretežno su ih sakupljali putnici – lekari, inženjeri i diplomate iz Srbije koji su boravili u Etiopiji u drugoj polovini 20. veka.

Najnoviji i najveći dodatak etiopskoj zbirci čini kolekcija koju je darovala porodica pokojnog jugoslovenskog ambasadora Nusreta Seferovića. Porodica Seferović je živela u Etiopiji 80-ih godina 20. veka, kada je zbirka i nastala. Kolekcija je dobila ime po ambasadorovoj ćerki, Nini, koja je kao antropolog i vrstan muzejski stručnjak imala nesumnjiv doprinos u stvaranju ove iscrpne kolekcije etiopske umetnosti. Zahvaljujući njenom trudu predmeti su sistematski sakupljeni i organizovani u tematske potkolekcije, među kojima su slike na pergamentu i ikone, hrišćanski krstovi, keramičke Falaša figure, grnčarstvo naroda Sidamo, bronzani nakit, raznobojne dekorativne tkanine, drveni češljevi i razni drugi predme-

text of jewelry-making and metal-working in Ethiopia. The new exhibit aimed at further exploring the artistic tradition of jewelry-making and the different roles and meanings ascribed to jewelry in Ethiopian communities. Most of the exhibits were given on loan from private collections. Naturally, an important section of the exhibition was made up of accessories typically worn by Christians and modeled after Christian art motifs, as in the case of, aforementioned, silver pendant crosses of the faithful, belonging to the three major ethnic groups of Ethiopia – the Amhara, Tigre and Oromo peoples. Aside from personal ornaments of the Ethiopian Christians, the exhibition included jewelry items from other cultural and ethnic groups in Ethiopia as well: the Oromo Muslims, the Somali, the Afar people, the Nilotic tribes of the Omo river basin, etc.

Most of the displayed jewelry consisted of silver, bronze and other metal artifacts, which indicated the existence of a strong and thriving metalworking tradition in Ethiopia. The artistry and design of the jewelry pieces showed various influences from the Islamic world and India, reflecting the complexity of cultural factors and historical relations in Ethiopia. Furthermore, the specific grouping of the exhibits according to distinct formal and stylistic features revealed cultural influences to which certain areas were exposed, which contributed to an analytical view of an important role of jewelry – as a means of communicating ethnic and religious affiliation.

Aside from organizing exhibitions on Ethiopia, efforts were invested in enlarging the Museum's Ethiopian collection that would provide a museological platform for the study of Ethiopian art and culture. A significant number of the approximately 250 objects that make up the Ethiopian collection was acquired through donations and purchases. These items were mostly collected by travelers – doctors, engineers and diplomats from Serbia who stayed in Ethiopia in the second half of the 20th century.

The latest and largest addition to the Ethiopia collection are objects bequeathed by the family members of late Yugoslav ambassador Nusret Seferović. The Seferović family lived in Ethiopia in the 1980s, when the collection was formed. The collection was named after the late daughter of ambassador Seferović, Nina,



Crkveni muzičari – dabtare, slika na pergamentu, iz poklon-zbirke porodice Seferović. Foto: Vlada Popović

Church musicians – the dabtara, painting on parchment, from the Seferović family gift-collection. Photo: Vlada Popović

ti pokušaja. Ova bogata i dobro utemeljena zbirka predstavlja važnu prekretnicu u rastu muzejske Etiopske zbirke, dajući joj i formu i sadržaj.

Zbirka Seferović prikazana je javnosti 2012. godine izložbom *Umetnost Etiopije iz zbirke Nina Seferović*. Prikazani eksponati pripadaju produkciji 20. veka; međutim, oni odslikavaju tradicionalne forme i vizuelne koncepte, od kojih se neki reprodukuju stotinama godina unazad (i više, u slučaju hrišćanske umetnosti). Ikone, procesijski krstovi i slike na pergamentu „u tradicionalnom stilu” činili su primere hrišćanske umetnosti – umetničkog nasleđa koje obuhvata skoro dva milenijuma. Drugi segment izložbe sastojao se od keramičkih suvenirskih figura i raznovrsnih umetničko-zanatskih predmeta (grnčarstvo, navlake za sedla, nakit, ukrasni češljevi, predmeti za domaćinstvo itd.), koje su proizvele različite kulturne grupe Etiopije: Amhara hrišćani, Oromo narodi i manje zajednice kao što su Sidama, Falaša, Dinka itd. Izložba je odavala sveukupan utisak umetničke i kulturne slojevitosti, a raznovrsnost kolekcije bila je uočljiva u širokom spektru prikazanog materijala, od slika i keramike do drveta, metala i tekstila.

Još jedno pitanje koje je najnovija izložba istakla je sveprisutnost hrišćanstva i njenog umetničkog izraza kao velikog izvora inspiracije za ono što se danas uobičajeno naziva etiopskom umetnošću. Hrišćanska religija opstaje skoro 17 vekova na Rogu Afrike i

who –as an anthropologist and exceptional museum professional– made an undoubted contribution to the creation of this comprehensive collection of Ethiopian art. Thanks to her efforts the objects were systematically amassed and organized into thematic sub-collections, which include paintings on parchment and icons, Christian crosses, Falasha ceramic figurines, Sidamo pottery, bronze jewelry, colorful decorative textiles, wooden hair combs and various other household items. This rich and well-established collection marks an important milestone in the growth of the Museum's Ethiopian collection, giving it both form and substance.

The Seferović collection was opened to the public with the 2012 exhibition *Art of Ethiopia from the Nina Seferović collection*. The presented exhibits belong to the 20th century production; however, they reflect traditional forms and visual concepts, some of which have been reproduced for hundreds of years (and more, in the case of Christian art). Icons, processional crosses and “traditional style” paintings on parchment served as examples of Christian art – an art heritage spanning nearly two millennia. Another segment of the exhibition consisted of ceramic souvenir figurines and diverse artisan objects (pottery, saddle-cloths, jewelry, decorative hair combs, household objects, etc) produced by different cultural groups in Ethiopia: the Amhara Christians, the Oromo and smaller communities, such as the Sidama, Falasha, Dinka, etc. The overall impression of the exhibition was that of cultural and artistic variety in Ethiopia in general, while the diversity of the collection was observable in a wide specter of materials on display, ranging from paintings and pottery to wood, metal and textile.

Another issue that the latest exhibition brought to the fore was the ubiquity of Christianity and its artistic expression as a major source of inspiration for what is today commonly labeled Ethiopian art. The Christian religion has persisted for nearly 17 centuries in the Horn of Africa and is deeply ingrained in Ethiopian culture. Representing the heritage of a (larger) part of the Ethiopian population, Christian art has become, over time, a general visual reference for Ethiopian culture.

H.I.H. Dr. Asfa-Wossen Asserate of the Ethiopian Imperial House, the key speaker at the exhibition's

duboko je usađena u etiopsku kulturu. Predstavljajući nasleđe (većeg) dela etiopske populacije, hrišćanska umetnost postala je tokom vremena opšta vizuelna odrednica etiopske kulture.

Nj. c. v. dr Asfa-Vosen Aserate iz Etiopske Carske Kuće, počasni govornik na otvaranju izložbe, pomeno je Etiopsku pravoslavnu (Tevahedo) crkvu kao „izvor tradicionalne umetnosti u Etiopiji”, ističući da se etiopska umetnost pojavila u krilu hrišćanstva. Iako spominje afričko tlo i duh etiopskog naroda kao druga dva činioca koji su doprineli ovoj „jedinствenoj osobenosti umetničkog izraza”, on podvlači da je hrišćanstvo obezbedilo najznačajniji kontekst u kojem se oblikovala i još uvek oblikuje etiopska umetnost, odnosno, etiopsko slikarstvo. Mnogi od eksponata iz zbirke Nina Seferović podržavaju ovu ideju: oni reprezentuju hrišćansku umetnost (ikone i krstovi), ili nose uticaj crkvenog slikarstva, koji se prepoznaje, na primer, na slikama na pergamentu. Hrišćanstvo je, štaviše, uobičajena tema savremenog etiopskog slikarstva. Jedan od najčuvenijih savremenih umetnika Etiopije je Zerihun Yetmgeta (*Zerihun Yetmgeta*), koji je razvio stil koji „podseća na motive i simbole etiopske crkvene umetnosti i afričke umetnosti” (Njegovanović Ristić 2012: 69). Jedan od istaknutih predmeta u zbirci Seferović je Jetmgetino ulje na platnu iz 1985. godine koje predstavlja moderno umetničko viđenje novozačetne teme – Hrista sa vencom od trnja.

Slično tome, uticaj hrišćanske umetnosti je prisutan na keramičkim suvenirskim figurama naroda Falaša (zajednica etiopskih Jevreja), pravljenim za strano turističko tržište, od 50-ih do 80-ih godina prošlog veka. Figure ovaploćuju kulturne norme Falaša (na primer, žene prikazane u tradicionalnim rodnim ulogama) ili sadrže religiozne ideje i simbole (Davidova zvezda kao ukras na figurama, prikazi jevrejskih sveštenika i sl.). Međutim, veoma je zanimljivo primetiti da je skulpturalna keramika, čija produkcija obuhvata kratak period 20. veka, preuzimala ikonografske obrasce iz etiopskog crkvenog slikarstva, što je posebno izraženo na figurama koje prikazuju sveštenike. Još jedna učestala tema Falaša figura je biblijska legenda o kraljici od Sabe. Narativne scene prikazane figurama su veoma slične ranijim prikazima legende koji se mogu naći u savremenom slikarstvu „u tradicionalnom stilu” – stilu koji se raz-

vernissage, referred to the Ethiopian Orthodox (Tevahedo) Church as a “wellspring of traditional art in Ethiopia”, pointing out that Ethiopian art emerged from within the folds of Christianity. Although he named the African soil and the spirit of Ethiopian people as the two other factors that contributed to this “unique singularity of artistic expression”, he underlined that Christianity provided the most significant context in which Ethiopian art, or more precisely Ethiopian painting *were* and *are* shaped. Many of the exhibits from the Nina Seferović collection support this idea: they represent Christian art (icons and crosses), or are marked by the influence of church paintings, which is recognizable, for example, in the paintings on parchment. Christianity is, furthermore, a common theme in contemporary Ethiopian painting. One of the most renowned contemporary artists in Ethiopia is Zerihun Yetmgeta, who developed a style that is “reminiscent of the motifs and symbols of the Ethiopian church art and of African art” (Njegovanović-Ristić: 72). One of the highlights of the Seferović collection is Yetmgeta’s 1985 oil on canvas which represents a modern artistic rendition of the New Testament theme – Jesus with a crown of thorns.

The influence of Christian art is similarly present in ceramic souvenir figurines made by the Falasha people (Ethiopian Jewish community), for the foreign

Etiopski princ Asfa-Vosen Aserate na otvaranju izložbe *Umetnost Etiopije* u MAU (26.10.2012). Foto-dokumentacija MAU

Ethiopian prince Asfa-Wossen Asserate at the opening of the *Ethiopian Art* exhibition in the MAA (26 October, 2012). MAA photo documentation





Odeća kantora Etiopske Crkve, poklon Nj. c. v. princa Asfa-Vosen Aserate.
Foto: Aleksandar Maričić

Robe of the Cantor of the Ethiopian Church, gift from H.I.H. Prince Asfa-Wossen Aserate. Photo: Aleksandar Maričić

vio iz etiopskog hrišćanskog slikarstva početkom 20. veka. U legendi o kraljici od Sabe poreklo hrišćanskih vladara Etiopije izvodi se od kralja Solomona iz Izraela, što služi ne samo kao potvrda istorijskog kontinuiteta vladajuće hrišćanske dinastije, već, takođe, kao podsećanje na judaističke korene hrišćanstva. Stoga, ne čudi što su Falaša umetnici izabrali ovu legendu kao jednu od tema svojih radova, niti što inspiraciju nalaze u hrišćanskoj ikonografiji.

Ekspoziti koji nose hrišćanske konotacije svedočanstvo su kontinuiteta hrišćanske umetnosti i predstavljaju „suptilno podsećanje na prošlost” – oni su primer načina na koji „slikarstvo i umetnost postaju bitni deo nasleđa zemlje, i upravo na to nasleđe su Etiopljani izuzetno ponosni”.¹

Prilikom otvaranja etiopske izložbe u 2012. godini, Muzej je sa ponosom i zahvalnošću primio vredan poklon od Nj. c. v. dr Aserate – ogrtač koji služi kao svečana odeća kantora Etiopske crkve. Odevni predmet, za koji se pretpostavlja da je star skoro stotinu godina, načinjen je od tkanine ukrašene bogatim zlatovezom. Ovaj predmet je verovatno jedan od najstarijih koje Muzej poseduje i ne samo da se radi o dragocenom poklonu za našu Etiopsku kolekciju već on predstavlja i vid ohrabrenja u nastojanjima da se ostvari proširivanje muzejske zbirke i dostojno predstavi etiopsko nasleđe.

Aleksandra Prodanović Bojović

tourist market, from the 1950s to the 1980s. The figurines embody the cultural norms of the Falasha (e.x. women shown in their traditional gender roles), or contain religious ideas and symbols (the Star of David as a decoration, figures of Jewish priests). However, it is very interesting to note that the Falasha ceramic sculpture, produced for a short period during the 20th century, adopted iconographic elements from Ethiopian church paintings, which is particularly pronounced on the figurines depicting priests. A very frequent theme of the Falasha figurines is the biblical legend of the Queen of Sheba. These figurines depict narrative scenes that are very similar to earlier representations of the legend found in contemporary paintings “in traditional style” – a style that evolved from Ethiopian Christian painting in the beginning of the 20th century. In the legend of the Queen of Sheba the lineage of the Christian rulers in Ethiopia is traced back to king Solomon of Israel, which serves not only as a confirmation of historic continuity of the ruling Christian dynasty, but as a reminder of the Judaic roots of Christianity, as well. Therefore, it comes as no surprise that Falasha artists would choose this legend as one of the themes of their artwork, or that they would look to Christian iconography for inspiration.

The exhibits bearing Christian connotations are a testament to the continuity of Christian art and “subtle reminders of the country’s past” – an example of the way that “painting and art become part and parcel of a country’s heritage, and it is that heritage that the Ethiopians are terribly proud of”.¹ On the occasion of the opening of the 2012 Ethiopia exhibition, the Museum was proud and grateful to receive a valuable gift from H.I.H. Dr. Aserate – a cape that served as formal attire for the cantor of the Ethiopian Church. The garment which is assumed to be nearly a hundred years old, is a woven textile decorated with elaborate gold-threaded embroidery. This is probably one of the oldest artifacts in the Museum, and not only is it a precious gift for our Ethiopian collection, but it also provides encouragement in the efforts toward expanding the Museum collection and presenting the heritage of Ethiopia deservingly.

Aleksandra Prodanović Bojović

Translated to English by the author

Napomena

¹ Iz govora Nj. c. v. dr Asfa-Vosen Aseratea, održanog na otvaranju izložbe *Umetnost Etiopije iz poklon zbirke Nina Seferović* (26. oktobra 2012).

Literatura

Njegovanović Ristić, N. 2012. Kolekcija Slika Seferović/ The Seferović Paintings collection. U: Etiopska umetnost iz poklon zbirke Nina Seferović/ Ethiopian Art from the Nina Seferović Collection, 47-80. Beograd: Muzej afričke umetnosti

Notes

¹ From the speech of H.I.H. Dr. Asfa-Wossen Aserate, given at the opening of the exhibition *Ethiopian art from the Nina Seferović collection* (26th October, 2012).

References

Njegovanović Ristić, N. 2012. The Seferović Paintings Collection, in: *Ethiopian Art from the Nina Seferović Collection*, 47-80. Belgrade: Museum of African Art

Izložba

Frizerske i berberske table Afrike

Kustos izložbe i autor kataloga:
Nataša Njegovanović Ristić

Muzej afričke umetnosti, 30. decembar 2009 – 31. avgust 2010.

Exhibition

Hairdresser and Barbershop Signs in Africa

Exhibition curator and catalogue author:
Nataša Njegovanović Ristić

The Museum of African Art, December 30, 2009 – August 31, 2010

Na izložbi *Frizerske i berberske table Afrike*, autorke Nataše Njegovanović Ristić – istoričarke umetnosti i višeg kustosa Muzeja afričke umetnosti, predstavljene su originalne reklamne table iz Kameruna, Senegala i Centralnoafričke Republike i selekcija fotografija berberskih i frizerskih oslikanih reklama iz Togoa, Benina, Gane i Obale Slonovače, koje su nastale u rasponu od sedamdesetih godina prošlog veka do danas. Interpretirajući pojavu i razvoj reklamnih tabli koje čine deo urbanog pejzaža gotovo svakog većeg afričkog grada, autorka je u tekstu kataloga obradila kompleksnu temu socijalne važnosti kose i frizura u Africi i ukazala na koegzistenciju tradicionalnih i najaktuelnijih frizura.

Reklamni znakovi oslikavaju se uljanim i emajl bojama na ravnoj, najčešće prenosivoj drvenoj, lesomit ili šperploči, a odlikuju ih motivi realizovani u snažnom koloritu, čija vidljivost i upadljivost ima funkciju da privuče potencijalne mušterije. Nataša Njegovanović Ristić objašnjava da su slikari znakova stvorili žanr piktoralnog i grafičkog oglašavanja, kao i komercijalne dekoracije širom kolonijalne Afrike, koji doživljava ekspanziju unutar urbanih afričkih prostora od polovine 20. veka. Pored figurativnih motiva koji simbolišu profesiju za koju su rađene ili su oznake određenih proizvoda, table često sadrže veći ili manji broj informativnih poruka označenih i u pisanom

The *Hairdresser and Barbershop Signs in Africa* exhibition by Nataša Njegovanović Ristić, art historian and senior curator in the MAA, displayed original advertising boards from Cameron, Senegal and the Central African Republic, alongside a selection of photographs depicting painted barber and hairdressing advertisement signboards from Togo, Benin, Ghana and Ivory Coast – dating from the beginning of the 1970s to the present day. By interpreting the appearance and development of signboards, which are part of the urban landscape of almost every major African city, the author of both the exhibit and accompanying catalogue, researched the complex subject of the social importance of hairstyles in Africa, elaborating on the coexistence of traditional and contemporary hairstyles.

Signboards are painted with oil- and enamel-based colours, on a flat, most frequently mobile, wooden, glossy plywood and they depict fully coloured motifs; clearly conspicuous, they serve the purpose of attracting the attention of the potential costumer. As Nataša Njegovanović Ristić elaborates, the painters who make the signs have created a genre of pictorial and graphic advertising, as well as commercial decoration throughout colonial Africa, spreading within urban settings, from the mid-20th century. Apart

sadržaju. Njima se reklamira širok spektar proizvoda i profesija, od bioskopskih filmova, restorana, hotela, disko-klubova, autobusa, auto-mehaničarskih i obučarskih radnji, zdravstvenih i verskih institucija do poslednjih trendova šišanja i stilizacija kose. Kao vid popularne umetnosti, reklamni znakovi, kako po funkciji tako i po sadržaju, predstavljaju dijalog sa zapadnom kulturom i modernošću. Iako oni predstavljaju novu formu izražavanja, usvojenju sa strane, autorka naglašava da slikane poruke nisu nepoznate u afričkim društvima, već su tradicionalno bile prisutne u svim sredinama, i ruralnim i urbanim, u vidu murala. Ona se u tekstu kataloga takođe osvrnula na uslove nastanka i razvoj drugog žanra popularnog slikarstva, koji je manifestovan u slikanju portreta. Slikari su najčešće reprodukovali portrete sa fotografija, koje su postale široko rasprostranjene pre i nakon Drugog svetskog rata. Portreti su u prvo vreme slikani za komemorativne potrebe, a vremenom se repertoar znatno proširio velikom produkcijom likova poznatih ličnosti, lokalnih i internacionalnih, predsednika, fudbalera, muzičara i filmskih zvezda, koji se s pažnjom oslikavaju pomoću fotografija iz raznih časopisa.

Zbog potrebe za reklamiranjem širokog spektra stilova šišanja i friziranja inspirisanih modnim diktatima, najbolji klijenti slikara reklamnih znakova su berberi i frizeri. Kako se moda brzo menja, berberi su prinuđeni da svojim stalnim, ali i potencijalnim mušterijama ponude ono što je „u trendu”, a samim tim i da obezbede novi znak koji ukazuje na njihovo poznavanje modne scene. Tako slikani motivi ponekad upućuju na javne ličnosti – idole, ili na naziv države iz koje je preuzet neki model. Nataša Njegovanović Ristić navodi da se u imenima i formama stilova ogledaju svi aspekti savremenih afričkih modnih trendova. Na primer, reklamne table sa portretima iz 60-ih i 70-ih godina prošlog veka svedoče o popularnosti stilova muških frizura označenih nazivima kao što su *Mohamed Ali friz*, *Kenedi friz*, *Čabi Čeker friz*, *Bitlsi*, *Džejms Braun*, *Pele friz*, *Američki crnac* i drugi. Trendove odražavaju i nazivi određenih vidova češljanja, upućujući na naklonost ka brzini, brzim putovanjima (*Super konkord*, *Boing 707*, *Overspeed*, *Boing friz*), uočljiva je i privlačnost dalekih destinacija (*Njujork*, *Santiago*, *Porto Riko*), dok je u novije vreme

from figurative motifs that symbolise a certain profession, the signboards often contain, in one way or the other, basic information written on the board. They are used to advertise a wide range of products – from movies screened in cinemas, to restaurants, hotels, discotheques, buses, car shops and shoe stores, health- and religious institutions, to the latest trends in hairstyling. Presented as an aspect/ form of popular art, signboards, both functionally and filled with contents, communicate with Western culture and *modern* styles. Even though they represent a new form of expression, they are at the same time acquired from abroad. In spite of that, the author emphasises that the pictorial messages were not unknown in African societies, but that traditionally, they existed in the form of mural painting in both rural and urban areas. The author also considered the conditions under which the other genre of popular painting, as manifested in portrait painting, emerged and developed. Most often, the painters reproduced portraits based on photographs that had spread widely in the inter-war and post-war periods. Initially, portraits were painted for commemorative purposes, but in time, the repertoire expanded, thus including the massive production of images of famous people – both local and international; presidents, football players, musicians and film stars who were carefully depicted by using photographs from various magazines.

Because of the need to advertise a wide range of hairstyles and haircuts inspired by fashion dictates, the best customers of advertisement sign painters are barbers and hairdressers. With the galloping changes in fashion, barbers are forced to offer their regular and potential clients that which is considered “en vogue”, and thus provide a new sign to indicate their knowledge of the fashion scene. Therefore, the painted images sometimes call to mind public personalities – idols, or the name of a state from which the model is drawn. Nataša Njegovanović Ristić states that the names and styles reflect all aspects of contemporary African fashion trends. For example, advertising signs with portraits from the 1960s and 1970s demonstrate the popularity of hairstyles for men through titles such as the *Mohamed Ali hairstyle*, *Kennedy hairstyle*, *Chubby Checker hairstyle*, *Beetles*, *James Brown*, *Pele*

osetan uticaj popularnih repera Run-DMC i narko supkulture (izražen u nazivu frizure *Kokain friz*). U dijapazon muških frizura ulaze i stilovi namenjeni različitim profesijama (policijska ili vojnička frizura, sportski izgled, službenik, mornar, sudija, federal, izvršni i slično), a autorka izdvaja i primer slogana „ono što kuća nudi” sa slikanim frizurama koje predstavljaju originalne kreacije pojedinih berbera i njihovu veru da će baš takvi inovativni „modeli” u budućnosti postati popularni i privući mušterije konkurencije. Na tablama je najčešće oslikano više friziranih glava i one ujedno predstavljaju katalog iz koga mušterija bira ono što joj se najviše sviđa, na nekima je prikazan pribor (makaze, češalj, brijač i slično), a u novije vreme reklame su više lične, u tom smislu što su navedeni naziv radnje, ime frizera ili berberina, telefon ili e-mail adresa.

Razlika između berbera i frizera odražava se u tome što su berberi u većem broju slučajeva posedovali radnje na koje su kačene table ili su postavljane na stalcima ispred ulaza, a često su oznake frizura ili direktno oslikane na vratima, prozorima, ili su u vidu murala prekrivale zidove berbernica. Analizirajući vrste reklamnih znakova, autorka je u tekstu kataloga diferencirala i socioekonomski kontekst njihove izrade i ukazala na veliki broj berbera koji nemaju situiranu radnju već svoj zanat upražnjavaju na ulicama, a sa sobom nose pribor i reklamne table postavljajući ih ispod nekog drveta ili na drugom mestu koje se učini odgovarajućim. Nasuprot situiranim berberima izdvaja se i žensko friziranje, jer veliki broj frizerki decenijama praktikuje svoju veštinu nadomak svojih domova, na verandama ili u hladu drveća, ili pak na pijacama i drugim javnim mestima, a pored sebe postavljaju šarene table koje nude širok varijetet ilustrovanih frizura. Na osnovu likovnog sadržaja tabli, izvodi se i zaključak da muški stilovi u većoj meri od ženskog friziranja odražavaju interesovanje za javne ličnosti iz, pre svega, američkog kulturnog miljea, sveta filma, sporta, muzike, ali i iz aktuelnih domaćih, za taj trenutak značajnih, društvenih događaja. Nasuprot tome, zahvaljujući činjenici da je većina žena nastavila tradiciju friziranja unutar porodica, sačuvani su svi izvorni stilovi češljanja, njihova simbolička značenja, kao i nazivi frizura. Značaj koji se kosi, kao moćnom medijumu, pridavao u afri-

hairstyle, American Negro, etc. Trends are reflected in the names of specific ways of combing, referring to a love of speed, fast travel (*Super Concorde, Boeing 707, Overspeed, Boeing hairstyle*); also apparent is the lure of remote destinations (*New York, Santiago, Puerto Rico*) and in recent years there is a noticeable presence of popular rappers Run-DMC, and the drug subculture (expressed in the *Cocaine haircut*). The range of men's haircuts also includes hairstyles intended for different professions (the police or military buzz cuts, sporty look, officer, sailor, judge, federal, executive, etc.), and the catalogue author also highlights slogans such as “house specials” with painted hairstyles that are original creations of individual barbers and a reflection of their faith that it is precisely these innovative “models” that will become popular in the future and attract the customers of their rivals. In most cases the advertisement boards show several hairstyles and they are at the same time a catalogue from which customers choose their favourite; some show tools (scissors, combs, razors, etc.) and recently, advertisements are more personal in that they state the name of the shop, the name of the hairdresser or barber, telephone number or e-mail address.

The difference between barbers and hairdressers is reflected in the fact that barbers in most cases own shops with advertising boards attached to them, or placed on stands by the entrance and, often the hairstyles were directly painted on doors, windows, or as murals covering the walls of the barber shop. By analyzing the types of advertising signs, the author of the catalogue differentiated the socio-economic context of their production and pointed to a number of barbers who do not have a stationary barbershop, but who practice their craft on the streets, carrying their tools with them and placing their advertising signs under a tree or in any other adequate position.

As opposed to stationary barbers, there is also hairdressing for women, because many hairdressers have for decades been practicing their craft near their homes, on porches, in the shade of trees, or in markets and other public places, placing by their side colourful boards that offer a wide selection of illustrated haircuts. Based on the visual content of the board, it is possible to conclude that unlike female hairdress-

čkoj tradiciji zasniva se kako na estetskim, tako i na simboličnim vrednostima, jer pored lepote u kosi su sadržane životna snaga i energija, seksualna potencija, plodnost i oznaka identiteta. Ovi značajni atributi, kao i želja za promenom i dopadanjem, doveli su do bezbroj varijanti svakodnevnih, svečanih i obrednih frizura, o čijoj su lepoti, eleganciji i otmenosti pisali i rani putopisci Afrike, početkom 17. veka. Uz opise umeća i raznovrsnosti frizerskih kreacija, Nataša Njegovanović Ristić objašnjava da u današnjem vremenu ženske frizure apostrofiraju vitalnost starih stilizacija, ali i da su one na različite načine obogaćene i novim motivima, značenjima i porukama. Novi stilovi često su vezani za važne događaje iz unutrašnjeg društvenog i političkog života, a frizure ukazuju na to koji je događaj od prvorazrednog značaja. Ovaj trend, nastao u euforičnom periodu oslobođanja od kolonijalizma i eri nacionalnih preporoda, inkorporirao je u sebe nova značenja i simbole vezane za povratak afričkoj tradiciji i njenim vrednostima. Tako su određene ženske frizure u Nigeriji označavale kraj građanskog rata, prelazak saobraćaja sa leve na desnu stranu, ili je frizurom prezentovan ekonomski preporod – gradnja nekog značajnog objekta, mosta, auto-puta, što se vidi i u nazivima frizura: *Auto-put sa četiri trake*, *Eko most*, *Vozi desnom trakom* (sa dramatičnom projekcijom kose nadesno). Frizure su, takođe, posedovale lične poruke namenjene suprotnom polu, kao što su frizure pod nazivom *Provesti noć sa voljenim*, *Lepša sam od tebe*, *Licem u lice* (frizura koja garantuje da se neće poremetiti pri ljubljenu). Autorka zaključuje da moderni afrički stilista, proširujući vekovnu afričku kulturnu tradiciju trodimenzionalnih formi na medij kose, ostvaruje jednu od najživopisnijih skulptoralnih umetnosti, a frizure danas, kao i u tradiciji, poseduju izraženu komunikacijsku funkciju u kojoj se ogledaju ne samo modni trendovi već i određene sociokulturne promene i razlike. U posebnom poglavlju prikazan je društveno-politički kontekst u kojem je afro-američko stanovništvo SAD kao simbol predačkog identiteta i nasleđa eksponiralo različite stilizacije kose, od kojih su najvidljivije bile afro-frizura i dredovi, a u novije vreme naročito su popularne raznovrsne kreacije od upletenih kikica.

Vredan segment istraživanja predstavlja likovna

ing, male hairstyles reflect a greater interest in public figures, primarily from the American cultural milieu, the world of film, sports, music, but also local and for the moment, important social events. On the other hand, due to the fact that most women continued the tradition of hairdressing within the family, all the original hairstyles have been preserved, as well as their symbolic meaning and names. The importance placed on hair as a powerful medium in African culture is based on both aesthetic and symbolic values because, besides beauty, hair contains the life force and energy, sexual potency, fertility and is a sign of identity. These noteworthy attributes, as well as the wish to change and be attractive, have brought about numerous variations of everyday, ceremonial and ritual haircuts, the beauty of which was recorded by 17th century travellers.

By offering descriptions of hairstyle technique and variety, Nataša Njegovanović Ristić explains that in the present, female hairstyles emphasise the vitality of old stylisations, however that they are also enhanced with new motifs, meanings and messages. New styles are often linked to important events from community and political life, and the hairstyles indicate which event is of primary importance. This trend, which occurred in the euphoric period of newly gained independence from colonialism and the era of national revivals, incorporated new meanings and symbols referring the return to African tradition and its values. Thus, certain hairstyles for women in Nigeria signified the end of civil war, the change of the direction in traffic from left to right, or economic revival – the construction of an important building, bridge, motorway, all of which are reflected in the hairstyles: *Four-lane highway*, *Eco-bridge*, *Drive in the right lane* (with a striking projection of hair to the right). Hairstyles also communicate personal messages for the opposite sex: *Spending the night with your lover*, *I am more beautiful than you*, *Face to face* (the hairdo that is guaranteed not to spoil when kissing).

The author concludes that the modern African stylist, by expanding the centuries-old African cultural tradition of three-dimensional forms onto hair, is able to achieve one of the most picturesque sculptural arts, and that hairstyles today, as in tradition-

analiza frizerskih i berberskih tabli, koja je ostvarena sagledavanjem različitih vizuelnih rešenja na osnovu izbora motiva, stila izrade, primenjenih rešenja i hromatike i drugih odlika, kao i ukupne kompozicije. Nataša Njegovanović Ristić uočava likovne „potpise” različitih autora reklamnih tabli, kao i tipove likovnih ostvarenja prepoznatljive za nekoliko afričkih zemalja. Kreirane za različite proizvode i profesije, table nisu slikali umetnici koji su se obrazovali u posebnim školama ili akademijama, već uglavnom samouki autori koji su posedovali određeni talenat i slikarsku veštinu. Veliki je broj slikarskih radionica koje zapošljavaju po nekoliko slikara koji rade samostalno, ali se dešava da na jednoj slici radi više slikara kada su narudžbine veće ili je kratak rok isporuke. Otuda su pojedine table autorizovane, dok ih je većina bez potpisa. Kao eklatantan primer izvođenja slikanih motiva i veštine umetnika da prikazane elemente dovede u skladnu kompoziciju istaknute su reklame za žensko friziranje u Togou, autora Kofija Arta i Lebenea, a upečatljiv izraz prepoznat je i u ostvarenjima beninskih radionica poput *Lambus Art-Decor* i drugih. Autorka ističe da su, bez obzira na umetničke domete, berberske i frizerske slikarske table svojim sadržajem, semantičkim i vizuelnim izrazom obeležile jednu epohu, a njihova dekorativnost je pružila novu sliku, snažnu i punu životnosti, svim urbanim pejzažima savremene Afrike.

Tema ove izložbe donela je sasvim novi izgled i izložbenoj sali Muzeja afričke umetnosti u kojoj je rekreiran tipičan izgled ulaza u afričke berberske radnje. Primenom materijala i boja sličnih onima koji preovlađuju u fotografskim svedočanstvima sa terena, jedan od zidova izložbenog prostora obložen je tako da nalikuje baraci, na njemu je postavljeno nekoliko reklamnih znakova, a na sredini plavo ofarbani okvir, koji simulira ulaz u radnju, prekriven je jednostavnim belom zavesom. Dosledno tome, unutar izložbenog prostora su reklamni znakovi, grupisani prema zemljama u kojima su izrađeni, postavljeni u ramove improvizovane od priručnih materijala. Na taj način posetiocima je pružena mogućnost višestranog sagledavanja prezentovanog materijala, ne samo kao likovnog fenomena već i kao odraza ambijenta i atmosfere višemilionskih gradova, i u njima život-

al life, have an important communication function that reflects not only fashion trends, but also specific socio-cultural changes and differences. A separate chapter is dedicated to the socio-political context in which the African-American community in the USA exposed different hair stylisations as symbols of ancestral identity and heritage, among which the “afro” hairstyle and “dreads” are amongst the most noticeable, as are, more recently, the various techniques of braiding.

A valuable segment of research is the visual analysis of hairdresser and barber-shop signs based on the evaluation of various visual solutions using a selection of motifs, styles, applied solutions, chromatics and other features, as well as the overall composition. Nataša Njegovanović Ristić perceives visual “signatures” of different advertisement painters, as well as the types of visual achievements which have become trademarks of several African countries. Created for different products and professions, the signboards were not created by painters that were educated in special schools or academies, but mainly by self-taught artists who possess talent and artistic skill. There is a number of painting shops that employ several artists who work independently; however, sometimes more than one artist works on a single painting depending on whether a larger number has been ordered or due to short delivery time. Hence, certain boards are signed, and others are left anonymous. An obvious example of the artist’s approach to the painted motifs and his mastery in bringing all the elements into a harmonious composition, underline advertisements for women’s hairstyles in Togo, by Kofi Art and Lebene, and striking examples can also be found in the products of Benin-based workshop *Lambus Art Decor*, and others. The author points out that painted boards for barber and hairdresser shops, regardless of their artistic merits, have marked an era with their contents, semantic and visual expression, and their decorative qualities have provided an image which is new, strong and full of vitality, for all urban landscapes of contemporary Africa.

The theme of this exhibition gave the Museum of African Art display space a completely new appear-

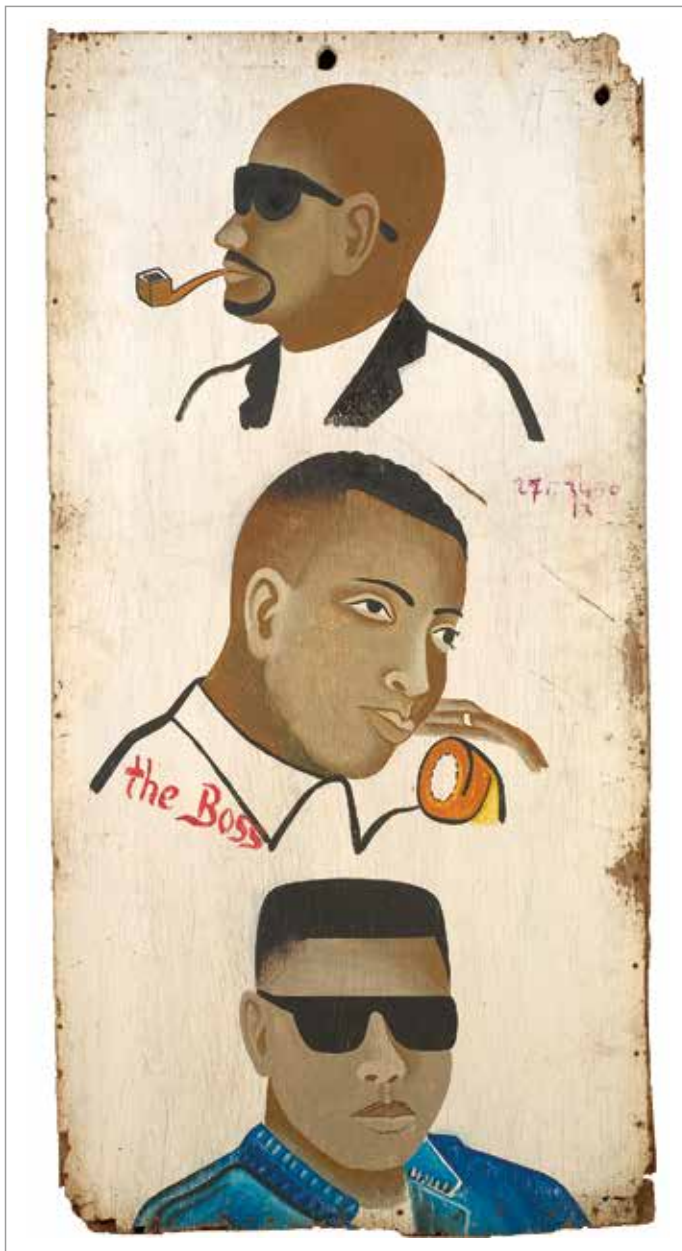
nih prilika i sudbina afričkih slikara reklamnih znakova. Jer, kao što navodi Nataša Njegovanović Ristić, koja je dala i likovno rešenje postavke, „danas u digitalizovanoj hiperrealnosti crtež ili potez četkicom može delovati arhaično, kao prevaziđena kategorija intimizma, ali ona, takođe, može imati i subverzivno dejstvo, proces koji spasava lične ispovesti od zaborava. Možda je to i jedan od razloga što ova živa, pulsirajuća umetnička forma opstaje”.

Izložba je praćena programom *Dobar frizer ovde*, koji je održan u okviru manifestacija Noć muzeja i Afro festival 2010, kada je priređena demonstracija veština izrade najrazličitijih afro-frizura (pletenica, dredova itd.). Zahvaljujući učešću prijatelja Muzeja – Afrikanki koje u prstima čuvaju nasleđe tradicionalnih načina pletenja kikica, kao i drugih demonstratora, posetioci su imali priliku da na svojoj kosi oprobaju afričke stilizacije. Kao što je navela Emilia Epštajn, kustos Muzeja, promovišući ovaj program, „kosa i friziranje zapravo su konstanta u dinamičnoj i promenljivoj afričkoj savremenosti – želja za ukrašavanjem opstaje, menjaju se samo načini na koji će se bezazlene ljudske taštine i želja za potvrđivanjem statusa i identiteta poslovno eksploatirati i rezultirati u novim oblicima slikovnog komuniciranja. Iako naličje dinamike modernog života, friziranje u Africi je i dalje jedna izrazito društvena prilika, pri kojoj se klijent prepušta umeću berberina ili frizera u prijatnoj atmosferi razmene utisaka, zbivanja i emocija iz svakodnevice.”

Dok je polazište u koncepciji izložbe bila značajna donacija osam originalnih tabli iz Kameruna, nastalih 1974. godine, poklon Muzeju od Nj. e. gospođe Dženet Garvi, ambasadorke SAD u Kamerunu, dalje kustosko istraživanje uključilo je selekciju i komparaciju velikog broja fotografskih prikaza reklamnih tabli i znakova iz različitih zemalja Afrike. Katalog izložbe je publikovan dvojezično (srpski/engleski) na 108 strana, sa originalnim fotografijama sa terena i umetničkim snimcima muzejskih eksponata fotografa Vladimira Popovića. Nakon dugogodišnjeg proučavanja umetnosti plošnih medija u Africi (realizovane su izložbe: *Filafani – slike na tkaninama*, *Praistorijsko slikarstvo Sahare*, *Body art u Africi*, *Afrički murali*, *Primarna umetnost: slike na stenama, slike na telu*),

ance by recreating a typical entrance into a barber-shop. With the use of materials and colours similar to the ones prevalent in the photographic testimonies from the field, one of the walls of the exhibiting space was covered with boards to create the impression of a shack; several advertising boards were attached to it and the blue frame in the centre simulating the entrance into a shop was covered with a simple white curtain. Consistent with this, advertising signs placed inside the exhibiting space, were grouped according to country of origin and placed within frames improvised from scrap materials. Thus, visitors were given the possibility of a multilateral consideration of the presented materials, not only as a visual phenomenon, but as a reflection of the environment and atmosphere of a city inhabited with several million people, their living conditions and the fate of the African advertising sign artists. Because, as stated by Nataša Njegovanović Ristić, who conceptualized the exhibition: “In today’s digital hyperreality, the drawing or brushstroke may seem archaic, an outdated category of intimism, but it can also have a subversive effect, becoming a process that saves personal testimony from oblivion. Perhaps this is one of the reasons why this living, pulsating art form survives.”

The exhibition was followed by the *Good Hairdresser Here* program, which offered a demonstration of different hairstyle techniques (plaits, dreads, etc.) and was part of the Museum Night and Afro Festival programs in 2010. Thanks to the participation of friends of the Museum – African women who preserve the heritage of traditional ways of plaiting in their fingers, and other demonstrators, the visitors were offered the opportunity to experience African stylization first-hand. As curator Emilia Epštajn expressed for the purpose of program promotion: “Hair and hairdressing are actually a constant in a dynamic and ever-changing African contemporaneity – the need to adorn remains; it is only the ways in which harmless human vanities and the wish to confirm ones status and identity will be exploited from a business point, and how this will result in new forms of visual communication. Although the reflection of modern life dynamics, hairdressing in Africa is still



Berberska tabla, ulje na šper ploči,
poklon Nj. e. Džanet Garvi,
ambasadorke SAD u Kamerunu.
Foto: Vlada Popović

Barbershop sign, oil on plywood,
gift from H. E. Janet Garvey,
US ambassador to Cameroon.
Photo: Vlada Popović

an extremely social occasion, upon which the client gives in to the barber's or hairdresser's craftsmanship in the pleasant atmosphere that stimulates the exchange of everyday life impressions, events and emotions.

One of the motivating factors to making this exhibition was an important donation consisting of eight original boards from Cameroon – gift to the Museum on part of H. E. Ms. Janet Garvey, US Ambassador in Cameroon. Further curatorial research included the selection and comparison of a large number of photographs depicting advertising boards and signs from different African countries. The exhibition catalogue is a bilingual (Serbian/English), 108 page publication with original photographs from the field and art photographs of museum pieces by Vladimir Popović.

Over the course of several years, Nataša Njegovanović Ristić has studied the two-dimensional arts of Africa (exhibitions included: *Filafani – Paintings on Textiles*, *Prehistoric Art of the Sahara*, *Body Art in Africa*, *African Murals*, *Primary Art: Paintings on Rocks*, *Paintings on Bodies*). With this exhibition Nataša Njegovanović Ristić has offered a comprehensive interpretation of a modern, popular form of creativity which, although of a commercial character, is like her previous areas of interest manifested through the medium of painting. The success of the exhibition was corroborated by the fact that shortly after closing at the Museum of African Art, it travelled to the Slovene Ethnographic Museum in Ljubljana (Republic of Slovenia), where the *Hairdresser and Barbershop Signs of Africa* was on view from 8 December, 2011 to 26 February, 2012.

svojom najnovijom izložbom Nataša Njegovanović Ristić ponudila je sveobuhvatnu interpretaciju savremenog, popularnog vida stvaralaštva, koji odlikuje komercijalni karakter, ali se, kao i njena prethodna polja interesovanja, manifestuje u mediju slikarstva. Na uspeh izložbe ukazuje i podatak da je, nedugo nakon zatvaranja postavke u matičnom muzeju, ostvareno gostovanje u Slovenskom etnografskom muzeju, u Ljubljani (Republika Slovenija), gde su *Frizerske i berberske table Afrike* bile predstavljene od 8. decembra 2011. do 26. februara 2012. godine.

Marija Ličina

Marija Ličina

Translated by: Ivan Epštajn

Izložba

Čarolija Dogona
u pariskom Muzeju kej Branli

Kustos izložbe: Hélène Leloup

Muzej kej Branli, 5. april – 24. jul 2011.

Exposition

La magie « Dogon »
au Musée du quai Branly à Paris

Commissaire d'exposition: Hélène Leloup

Musée du quai Branly, 5 avril – 24 juillet 2011

Ljubitelji afričke umetnosti i kulturne raznolikosti mogli su od 5. aprila do 24. jula 2011. da uživaju u izuzetnoj izložbi pariskog Muzeja kej Branli. Reč je o stvaralaštvu naroda Dogon, koji živi na sušnoj i stenovitoj visoravni Bandijagara u centralnom delu Malija, nedaleko od granice Burkine Faso. Kao Dogon-Mande tamo su se naselili u 14. veku, gde je već bio došao, u prethodnoj migraciji u 11. veku, narod Denenke. Dogoni su potisnuli autohtone narode Tombo, Telem i Niongom, koji su tamo živeli još u 10. veku. Na ovom mestu susreta *par excellence* počeli su da grade svoje neobične nastambe i svetišta, nad kojima bdeju njihovi fascinantni čuvari od izvajanog drveta, zaštitnici zajednice. Unesko je 2003. proglasio Stenu Bandijagara kulturnom baštinom čovečanstva, da bi je zaštitio od komercijalizacije.

Dogoni su poznati po svojoj tradiciji i kosmogoniji. Mitovi čine sastavni deo njihovog života, dajući ritam svakodnevnici, upisujući se u njihova verovanja i rituale, ali i otkrivajući misteriju njihovog porekla. Naime, oni tvrde da potiču od stanovnika planete koja kruži oko zvezde Sirijus. Poseduju astronomska znanja neverovatna za narod koji do prošlog veka nije imao mnogo dodira sa okolnim svetom.

„U davna vremena, kada je nebo bilo veoma blizu zemlje, dogonske žene su brale zvezde i davale ih deci. Kada bi se deca dovoljno naigrala s njima, majke su im uzimale te zvezde i vraćale ih na njihovo mesto na nebeskom svodu.” Ovako piše slavni francuski etnolog Marsel Griol (*Marcel Griaule*), koji je predvodio ekspediciju Dakar-Džibuti (1931–1933), kada su se istraživači zaustavili na mesec dana u području Sanga i otkrili, zapanjeni, nešto o čemu nisu mogli ni sanjati. Raznovrsni i prefinjeni predmeti koje su sakupili i doneli u Pariz obogatili su antropološki muzej, čije će kolekcije mnogo kasnije naslediti Muzej kej Branli. Po

Du 5 avril au 24 juillet 2011, les amateurs d'art africain et de la diversité culturelle on pu apprécier une exposition exceptionnelle au Musée du Quai Branly à Paris. Il s'agit des oeuvres d'art créées par le peuple Dogon, qui vit sur le plateau aride de la falaise de Bandiagara, dans la partie centrale du Mali, non loin de la frontière du Burkina Faso. Tout comme les Dogon, les Mande, qui s'y sont établis au XIV^{ème} siècle, sur ce territoire sur lequel le peuple Djennenké était déjà arrivé au XI^{ème} siècle, lors d'une précédente migration, les Dogon ont refoulé les peuples autochtones Tombo, Tellem et Niongom, qui vivaient là depuis le X^{ème} siècle. Dans ce lieu de rencontre *par excellence*, les Dogon ont commencé à construire leurs cases sur pilotis et leurs sanctuaires étranges sur lesquels veillent leurs fascinants gardiens en bois sculpté, comme des protecteurs de la communauté. L'UNESCO a classé la falaise de Bandiagara sur la liste du patrimoine culturel de l'humanité en 2003 afin de la protéger de toute tentative de commercialisation.

Les Dogon sont connus pour leurs traditions et leur cosmogonie. Les mythes forment chez eux une part importante de la vie, rythmant le quotidien, s'intégrant dans leurs croyances et leurs rituels, mais dans le même temps, révélant le mystère de leurs origines. Ils affirment en particuliers qu'ils sont originaires d'une planète qui tourne autour de l'étoile Sirius. Ils possèdent des connaissances astronomiques incroyables pour un peuple à l'écart du développement et, avant le siècle précédent, sans beaucoup de contacts avec le monde extérieur.

« Dans les temps anciens, lorsque le ciel était tout près de la terre, les femmes Dogon ont cueilli les étoiles et les ont données aux enfants : quand les enfants ont assez joué avec elles, les mères les leur ont prises et

njihovom povratku, rodiće se na Zapadu veliko zanimanje za Dogone, prava fasciniranost njihovom kulturom, koja će biti popularizovana Kolonijalnom izložbom u Parizu 1931. godine. Svet će upoznati plesove sa maskama posebno organizovane za tu priliku, kao i kosmogoniju i bogatstvo verovanja i mitova tih „divljih crnaca”.

Prilikom ponovnog boravka među Dogonima sa kolegicom Žermen Dieterlen (*Germaine Dieterlen*), Marsel Griol je 1946. prošao pravu inicijaciju kod jednog dogonskog vrača. Ovi etnolozi su četiri godine zapisivali vračeve priče. U časopisu Društva afrikanista objavili su 1950. studiju pod naslovom *Sudanski sistem Sirijusa* (*Le système soudanais de Sirius*), za kojom je usledilo delo *Bleda lisica* (*Le renard pâle*, 1965), sa podnaslovom: „Kosmogonijski mit” (*Le mythe cosmogonique*), gde su ispričali sve što im je otkriveno o dogonskoj viziji svemira. Ono što su oni tada izneli bilo je toliko neverovatno da im niko nije hteo poverovati. Posetioci su bili u prilici da vide dugometražne dokumentarne filmove o boravku Griola i Dieterlen među Dogonima, kao i ritualnu sahranu koju su Dogoni organizovali Griolu kada su saznali za njegovu smrt.

Elen Lelu (*Hélène Leloup*), komesar izložbe *Dogoni* i međunarodno priznat stručnjak za dogonsku umetnost, napisala je 1994. godine referentnu studiju *Dogonska statua* (izdavač Améz), u kojoj objašnjava istoriju i umetnički stil raznih dogonskih plemena od srednjeg veka do danas. Iste godine otvorena je u malom muzeju Daper u Parizu izložba ovih umetnina, što je bila premijera u Francuskoj. Izložba Kej Branlija na njenome je tragu. Ona predstavlja istoriju umetnosti i kulture ovog naroda od 10. veka do danas, kroz skoro 350 izuzetnih dela sabranih iz kolekcija širom sveta, prvi put u Francuskoj. Osim remek-dela koja su proslavila dogonsku umetnost, izloženi su i ritualni predmeti, kao i predmeti za svakodnevnu upotrebu, koji ukazuju na metafizičke i estetske preokupacije naroda koji su ih stvorili.

Pre ulaza u izložbeni prostor, poput nekog veličanstvenog stražara, ogromna drvena statua stila Đenenke, jedinstvena na svetu, ostavlja bez daha. Njena fotografija je i na plakatu izložbe, kao i na vratima muzejskoj parka, te je posetilac prepoznaje: jedna ruka podignuta uvis (ka nebu?), brada, teške dojke,

les ont remises à leur place sur la voûte céleste. » C’est avec ces mots que le célèbre ethnologue français Marcel Griaule, celui qui a mené l’expédition Dakar–Djibouti entre 1931 et 1933, parle des Dogon. Pendant un mois, les chercheurs se sont arrêtés dans la région dite Sangha et y ont découvert, stupéfaits, quelque chose auquel ils n’auraient jamais pu rêver. Des objets divers et raffinés qu’ils ont collectés et ramenés à Paris, ont enrichi le Musée de l’Homme*, dont la collection sera héritée plus tard par le Musée du Quai Branly. A son retour en Europe de l’Ouest, naîtra un grand intérêt pour les Dogon, une véritable fascination pour leur culture, popularisée par l’exposition coloniale de 1931 à Paris. Le monde a eu l’occasion de faire connaissance avec leurs danses aux masques, spécialement exécutée à l’ouverture de l’exposition, comme avec la cosmogonie et la richesse des croyances et des mythes de ces « *nègres sauvages* ».

Lors de son deuxième séjour en 1946 parmi les Dogon, en compagnie de sa collègue, Germaine Dieterlen, Marcel Griaule a passé une véritable initiation chez un sorcier Dogon. Ces deux ethnologues ont enregistré des histoires de sorciers durant quatre ans. Dans le Journal de la Société des Africanistes ils ont publié une étude dont le titre est *Le système soudanais de Sirius* (1950) puis l’œuvre *Le renard pâle* (1965), avec comme sous-titre, « *Le mythe cosmogonique* ». Ils y ont raconté tout ce qu’on leur a révélé sur la vision de l’univers des Dogon. Ce qu’ils ont fait connaître de là-bas était tellement incroyable que personne ne voulait les croire. Les visiteurs ont l’occasion de voir des films documentaires long métrages sur le séjour de Griaule et de Dieterlen parmi les Dogon, mais aussi l’enterrement rituel que les Dogon ont célébrés pour Griaule lorsqu’ils ont appris sa mort.

Hélène Leloup, commissaire de l’exposition « Dogon » et spécialiste de l’art dogon internationalement reconnue, a écrit en 1994 un ouvrage majeur : *Statuaire Dogon* (publié chez Améz), où elle explique l’historique et le style artistique des différentes tribus Dogon depuis le Moyen-Age jusqu’à nos jours. La même année, une exposition de ces œuvres et objets d’art a été ouverte au petit musée Dapper à Paris, ce qui a représenté une première en France. L’exposition au quai Branly en est une suite logique. Elle

muški ud. Posедуje sakralni naboj, impozantnost i veličanstvenost, kao i simboliku svojstvenu dogonskoj umetnosti: hermafrodizam, blizanaštvo, ruke dignute uvis. Francuzi su je nabavili 2002. godine. Nastala u 10. veku, ona opovrgava ustaljeno uverenje da je afrička skulptura skorijeg datuma.

Bogatstvo izloženog predstavljeno je u tri etape. Prva je zamišljena kao istorijski pregled umetničkih formi naroda Dogon i njihovih prethodnika. U sali sa desetinama vitrina očaravaju čudesne skulpture antropomorfnog oblika, koje predstavljaju različite stilove stene Bandijagara, središta Dogona. Načinjene su od tvrdog i otpornog drveta, premazanog debelom ritualnom patinom. Ta neobična bića, često dvopolna i blizanačka, uglavnom drže ruke podignute uvis, što predstavlja misteriju za posetioce. Da li prizivaju kišu ili se obraćaju precima, možda onima u dalekom kosmosu? U svakom slučaju, uvode vas u senzualni svet animizma u kome nema granica između živih i mrtvih, prirode i čoveka, vidljivog i nevidljivog.

Druga etapa predstavlja „društvo maski”, odnosno opčinjenost antropologâ maskama i slikama pronađenim na teritoriji Dogona. Neobično raznovrsne maske, koje za njihove stvaraoce imaju smisao samo u ceremoniji, obešene su na različitim visinama, u zavisnosti od toga kako se nose. One se pojavljuju u raznim trenucima života Dogona, naročito prilikom prestanka žalosti za pokojnikom – *Dama*, i prilikom *Sigi-ja* – višednevne ceremonije koja se održava svakih šezdeset godina i koja slavi trenutak kada je ljudima bila preneti reč, kao i smrt prvog prapretka. Dogonske maske su geometrijskog oblika, a oni koji ih nose ne smeju da budu prepoznati. Moraju pripadati društvu maski ava (*awa*) koje okuplja sve obrezane muškarce. Posetioци su mogli da pogledaju polučasovni dokumentarni film Žana Ruša (*Jean Rouch*) o tim ceremonijama, o kojima je Griol sakupio stotine zvučnih zapisa.

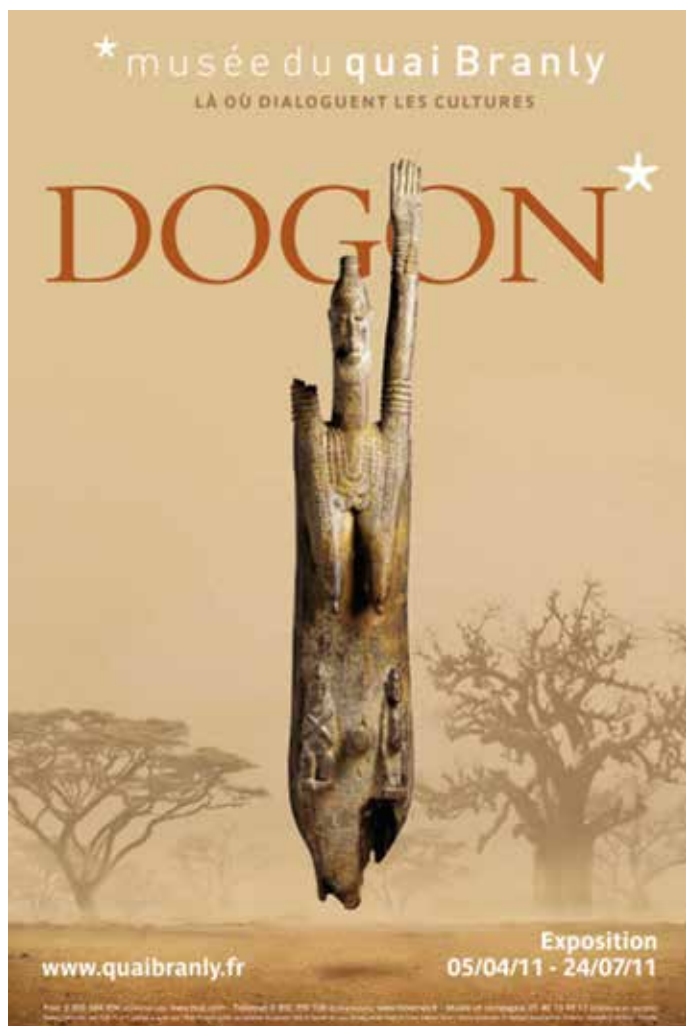
Treća etapa izložbe predstavlja oko 140 magijsko-religijskih predmeta iz svakodnevnog života koji pripovedaju mit o postanju: nakit, predmeti od bronzе i železa, vrata, brave, stolice, lukovi itd. Po okončanju obilaska izložbenog prostora, posetilac može da vidi u Vrtnoj galeriji muzeja „divan-kolibu”, koju ima svako dogonsko selo i u kojoj se sastaju starine da bi satima divanili i rešavali seoska pitanja.

présente l'histoire de l'art et la culture de ce peuple depuis le X^{ème} siècle, jusqu'à aujourd'hui à travers presque 350 oeuvres exceptionnelles choisies parmi des collections dispersées dans le monde, qui sont présentées pour la première fois au public français, mis à part les chefs d'oeuvres qui ont fait la gloire de l'art des Dogon, les objets rituels sont aussi exposés mais aussi des objets d'usage quotidien qui indiquent les préoccupations métaphysiques et esthétiques du peuple qui les a créées.

Avant l'entrée dans l'espace de l'exposition, tel un magnifique gardien, une énorme statue en bois de style Djennenké, unique au monde, coupe le souffle. Sa photographie se trouve sur l'affiche de l'exposition, mais aussi sur les portes du parc du musée, ainsi, le visiteur la reconnaît facilement. Un bras levé en l'air vers le ciel, une barbe, des seins lourds et pendants, un membre masculin. Elle est chargée d'une signification sacrale, d'une grandeur imposante et d'une magnificence, mais aussi de la symbolique caractéristique de l'art dogon : l'hermaphroditisme, la gémellité, les bras levés. Les Français l'ont obtenue en 2002. Elle a été créée au X^{ème} siècle et bouscule la conviction profonde que la sculpture africaine est de date plus récente.

La richesse de l'exposition est présentée en trois étapes. La première est conçue comme un aperçu historique des formes artistiques créées par les Dogon et leurs ancêtres. Dans la salle avec une dizaine de vitrines, des sculptures merveilleuses de forme anthropomorphiques enchantent les visiteurs, représentant les différents styles de la falaise de Bandiagara, le foyer des Dogon. Fabriquées en bois dur et résistant, et enduites de patine rituelle épaisse, ces êtres étranges sont souvent à deux sexes et jumeaux, ils ont les bras levés en hauteur, ce qui représente un mystère pour les visiteurs. Invoquent-ils la pluie ou s'adressent-ils aux ancêtres ? Peut-être à ceux qui se trouvent dans le lointain cosmos ? Dans tous les cas, ils vous initient au monde sensuel de l'animisme dans lequel il n'y a pas de frontières entre les vivants et les morts, la nature et l'homme, le visible et l'invisible.

La deuxième étape de l'exposition nous présente *la société des masques*, c'est-à-dire l'enchantement des anthropologues par les masques et les peintures, re-



Poster izložbe *Dogon*.

Foto: Muzej kej Branly

Affiche de l'exposition *Dogon*.

Photo: Musée du quai Branly

Umetnost Dogona je dugo vremena ostala nepoznata, jer je bila zaštićena izolovanošću i nedostupnošću stene Bandijagara, kao i ćutanjem njenih tradicionalnih stanovnika nezainteresovanih da vide svoje kultne predmete izložene na svetlo dana. Tako nijedan značajan predmet nije izašao iz dogonske zemlje pre sredine 20. veka, tvrdi Elen Lelu. Danas svet ima priliku da otkrije tu bogatu i tajanstvenu kulturu, koja je čuvarica najstarije afričke mudrosti.

Vesna Cakeljčić

* Ovaj naziv se odnosi na Muzej etnografije Trokadero u Parizu, čije kolekcije su, nakon rasformiranja, pripale Muzeju čoveka. – prim. red.

trouvées sur le territoire des Dogon. Des masques inhabituellement variés, qui pour leurs créateurs ont du sens seulement pendant les cérémonies, sont accrochés à des hauteurs variables, ce qui dépend du moment où ils sont portés. Ils apparaissent à différents moments de la vie des Dogon, particulièrement à l'occasion de la fin de la période de deuil d'un défunt, le *Dama* mais aussi pendant le *Sigi*, une cérémonie de plusieurs jours qui a lieu tous les soixante ans et qui célèbre le moment où la parole a été transmise aux humains, tout comme la mort du premier ancêtre de l'humanité. Les masques Dogon ont une forme géométrique et ceux qui les portent ne doivent pas être reconnus. Ils doivent être membres de la société des masques « Awa », qui réunit tous les hommes circoncis. Les visiteurs ont pu regarder des films documentaires de trente minutes de Jean Rouch sur les cérémonies au sujet desquelles Griaule a accumulé des centaines de bandes sonores.

La troisième étape de l'exposition présente environ cent quarante objets magico religieux de la vie quotidienne qui racontent le mythe de la création : des bijoux, des objets en bronze et en fer, des portes, des serrures, des sièges et des arches, etc. A la fin du parcours, le visiteur peut voir dans la Galerie jardin du musée « la case à palabres » que chaque village Dogon possède, et dans laquelle, les anciens se rencontrent afin de deviser pendant des heures et de résoudre les questions liées au village.

L'art des Dogon est longtemps resté inconnu car il a été protégé par l'isolement et la non accessibilité de la falaise de Bandiagara, mais aussi par le silence de ses habitants traditionnels qui n'était pas favorables au fait de voir leurs objets de culte exposés à la lumière du jour. Ainsi, pas un seul objet significatif n'a quitté le pays Dogon avant le milieu du XX^{ème} siècle, selon Hélène Leloup. Le monde a aujourd'hui l'occasion de découvrir cette culture riche et mystérieuse, gardienne de la sagesse africaine la plus ancienne.

Vesna Cakeljčić

Traduction: Olivier Weber

* Il s'agissait à l'époque, du musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris dont les collections ont été ultérieurement remises au musée de l'Homme, suite à une réforme des institutions. (NDLR)

Izložba

Eme Sezer, Wifredo Lam, Picasso:
susreti bratskih umetnika

Komesari izložbe:

Eskil Lam, Daniel Maximin, Sylvie Poujade

Gran Pale (Pariz), 16. mart – 6. jun 2011.

Exposition

Aimé Césaire, Wifredo Lam, Picasso:
une rencontre d'artistes frères

Commissariat générale:

Eskil Lam, Daniel Maximin, Sylvie Poujade

Grand Palais (Paris), 16 mars – 6 juin 2011

U Gran Paleu, pariskom hramu umetnosti, od sredine marta do kraja juna 2011. bila je postavljena izložba koja je slavila 70 godina od susreta dva velika umetnika: pesnika sa Martinika Emea Sezera (*Aimé Césaire* 1913-2008) i slikara sa Kube Wifreda Lama (*Wifredo Lam* 1902-1982). Desila se „ljubav na prvi pogled” reći će posle pesnik, između „dva bratska umetnika” utvrdiće slikar. Izložba je otvorena u okviru godine francuskog Prekomorja, to jest francuskih prekomorskih departmana i teritorija, često označenih akronimom DOM-TOM, u koje spadaju Gvadelupa, Martinik, La Reunion, Francuska Gijana i drugi, a otvorio ju je poznati gvadelupanski romansijer, pesnik i esejista Danijel Maksimen (*Daniel Maximin*). Ona predstavlja slike i gravire Wifreda Lama, gravire Pabla Pikasa, tekstove i dela Emea Sezera i Andrea Bretona.

Francuzi su te godine želeli da „panteonizuju” Sezera. Smatrali su da ovaj veliki „bard crnaštva” i Orfej frankofonije – kao što je bio i Leopold Sedar Sengor – treba da počiva u pariskom Panteonu, pored velikog pesnika Viktora Igoa poznatog i po vatrenom političkom angažmanu poput Sezerovog. Naime, Sezer je bio aktivan političar i humanista. Borio se za priznavanje specifičnosti i bogatstva jezika svojih predaka, kreolskog, za nezavisnost francuskih kolonija, za sticanje samosvesti crnačkih naroda o sopstvenim vrednostima, za vraćanje stanovništva Antila svojim afričkim korenima kroz bolno traganje za identitetom. Ipak nije fizički stupio u Panteon, pošto je porodica želela da i dalje počiva na rodnom Martiniku, ali mu je u Panteonu otkrivena spomen-ploča, monumentalna freska sastavljena od značajnih pesnikovih portreta iz četiri perioda njegovog života.

Zanimljivo je da se pesnik, koji je u pojmu „crnašt-

Au Grand Palais, temple parisien de l'art, a été ouverte de la mi-mars à la fin juin 2011, une exposition qui a célébré les soixante-dix ans de la rencontre de deux grands artistes : le poète martiniquais Aimé Césaire (1913-2008) et le peintre Cubain Wifredo Lam (1902-1982). C'était un vrai coup de foudre qui s'est produit, dira ensuite le poète, un coup de foudre entre deux artistes frères, ajoutera le peintre. L'exposition est ouverte dans le cadre de l'année de l'Outre Mer en France, c'est-à-dire les départements et territoires d'Outre Mer, souvent désignés par l'acronyme DOM-TOM, parmi lesquels on compte, la Guadeloupe, la Martinique, la Réunion, la Guyane, etc. C'est le célèbre romancier, poète et essayiste guadeloupéen Daniel Maximin qui l'a ouverte. Elle nous présente des peintures et des gravures de Wifredo Lam, des gravures de Pablo Picasso, mais aussi des textes et des oeuvres d'Aimé Césaire et d'André Breton.

Cette année, les français ont voulu transférer les restes Aimé Césaire au Panthéon. Ils l'ont considéré comme l'un des deux chantres de la négritude, et l'Orphée de la francophonie, le deuxième étant Léopold Sédar Senghor, qui doit reposer au Panthéon à Paris, à côté d'un autre grand poète, Victor Hugo, dont l'engagement politique était aussi fervent que le sien. Césaire était un politicien actif et humaniste. Il a lutté pour la reconnaissance de la spécificité et de la richesse de la langue de ses ancêtres, le créole, mais aussi pour l'indépendance des colonies françaises, pour l'acquisition de la prise de conscience de l'identité des peuples noirs de leurs propres valeurs, pour le retour des habitants des Antilles à leurs racines africaines, à travers la recherche douloureuse

va” rezimirao svoju književnu i političku borbu za povratak dostojanstva poniženog i potlačenog crnog čoveka, u Parizu družio sa čuvenim hrvatskim i jugoslovenskim lingvistom i fonetičarom Petrom Guberinom (1913–2005), koji ga je pozvao u svoj rodni Šibenik. Upravo u Dalmaciji, na ostrvu Martinska (fonetski asocira na Martinik) Sezer je napisao svoje kapitalno delo: *Zapis o povratku u zavičaj* (*Cahier d'un retour au pays natal*, Pariz, Présence Africaine, 1939), dugu poemu koja je svojevrsna himna ljudi afričkog porekla širom sveta i jedan od temeljnih tekstova frankofone književnosti. Lepota Martinske podstakla je pesnika da se vrati na Martinik, gde je 1939. objavio ovu poemu sa pogovorom profesora Guberine.

Sezerovo prijateljstvo sa Vifredom Lamom takođe je bilo plodno. Obojica su odrasli na Antilima. Obojica su se otisnuli u svet; prvi je studirao u Parizu, drugi u Madridu, pa je potom došao u Pariz, da bi 1941. pobeo brodom iz Marseja za Ameriku, zajedno sa brojnim intelektualcima i umetnicima među kojima

Vifredo Lam i Pablo Pikaso, Valoris, 1954.

Foto izvor: Vifredo Lam arhiv, Pariz

Wifredo Lam et Pablo Picasso, Vallauris, 1954.

Photo: Archives Wifredo Lam, Paris



de l'identité. Le Panthéon ne l'accueillera pourtant pas, puisque sa famille a émis le désir qu'il continue à reposer sur le sol de sa Martinique natale. Cependant, une plaque commémorative y honore sa mémoire, sous la forme d'une fresque monumentale, composée de quatre portraits significatifs du poète pendant les quatre périodes de sa vie.

Il est intéressant de noter que le poète a résumé dans la notion de négritude sa lutte littéraire et politique, pour le retour de la dignité de l'homme noir, humilié et opprimé. Il a fréquenté à Paris le célèbre linguiste et phonéticien Croate et Yougoslave Petar Guberina (1913–2005), qui l'a invité à Šibenik, sa ville natale. C'est justement en Dalmatie, sur l'île de Martinska, dont le nom fait phonétiquement penser à la Martinique, que Césaire a écrit son oeuvre capitale, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, *présence africaine*, 1939 un long poème, comme un hymne, unique en son genre, dédié aux gens d'origine africaine, dans le monde entier, et l'un des textes fondamentaux de la littérature francophone. La beauté de l'île de Martinska l'a fait revenir en Martinique, où il a publié ce poème en 1939, accompagné d'une postface du professeur Guberina.

L'amitié de Césaire avec Wifredo Lam a aussi été féconde. Tous les deux ont grandi dans les Antilles et s'en sont allés de par le monde. Le premier a étudié à Paris, le second à Madrid, puis s'est réfugié à Paris. En 1941, Lam quitte la France pour l'Amérique depuis Marseille, en compagnie de nombreux intellectuels et artistes parmi lesquels Claude Lévi-Strauss et André Breton. Lorsque le navire fait escale à la Martinique, les autorités françaises fidèles au régime de Vichy arrêtent les passagers qui resteront un mois dans l'île consignés à résidence. Breton a découvert la poésie de Césaire qu'il a appelée : « Le plus grand monument lyrique de ce temps ». Lam et lui sont devenus amis avec Césaire. Lam est revenu à Cuba qu'il avait quittée en 1923.

Inspiré par sa rencontre avec Césaire et par la découverte de la forêt d'Absalon à la Martinique, il a peint en 1943, *La Jungle*, son oeuvre majeure qui est conservée au M.O.M.A. à New York et qui n'a pas fait le chemin vers le Grand Palais. Une série de grandes

su bili Klod Levi-Stros i Andre Breton. Kada je brod pristao na Martiniku, francuske vlasti, odane Višijevskom režimu, zadržale su putnike mesec dana na ostrvu. Breton je otkrio Sezerovu poeziju koju je nazvao „najvećim lirskim spomenikom ovog vremena”. I on i Lam su se sprijateljili sa Sezerom. Lam se vratio na Kubu, koju je napustio 1923. godine.

Inspirisan susretom sa Sezerom i otkrićem šume Absalon na Martiniku, naslikao je 1943. *Džunglu*, svoje kapitalno delo koje se čuva u MOMA u Njujorku i nije stiglo u Gran Pale. Tamo je bila izložena serija velikih slika ženskih figura u bujnoj prirodi. Danijel Maksimen ističe njihove „ogromne boscove”, koje predstavljaju „ukorenjenost” i težnju za preuzimanjem svog afričkog identiteta. Sezer je napisao mnoge pesme inspirisan Lamovim slikama. Njih dvojica su hteli srušiti „dve slike o rodnim Antilima: sliku o zemaljskom raju i sliku o paklu obeleženom zemljotresima, vulkanskim erupcijama i ciklonima, kojima se može dodati istorijski pakao robovlasništva i trgovine crnim robljem”, objašnjava pisac.

Sezer i Pikaso (1881–1973) prvi put su se sreli 1948, na Kongresu mira u Vroclavu. Godine 1950. objavljena je zbirka Sezerovih pesama *Izgubljeno telo* (*Corps perdu*) koja je ilustrovana sa 32 Pikasove gravure. Na koricama je profil crnca sa lovorom na glavi, nazvan „Krunisani pesnik”, simbolična slika Sezera. Ona će biti preuzeta na plakatu prvog kongresa crnih pisaca i umetnika koji je na Sorboni 1956. organizovala izdavačka kuća Présence Africaine. Dva mitska autora tako su se susrela u jednom jedinstvenom delu.

Pikaso je pisao Lamu: „Nikada se nisam prevario u tebi. Ti si slikar. Zato sam rekao kad smo se prvi put videli da me podsećaš na nekoga: na mene.” Kada je Vifredo Lam napustio Španiju 1938, u Parizu ga je dočekaio Pikaso, koji mu je predstavio Miroa, Bretona, Eliara i druge. To je bio plodan susret dve srodne umetničke duše. Pikaso je Lamu još rekao: „Lam, verujem da ti imaš u sebi moje krvi, mora da si mi rođak.” Oba slikara su fascinirana afričkom umetnošću. Kubizam i nadrealizam ostavili su snažan pečat u Lamovom slikarstvu.

Izložba se završava serijom gravira koje je načinio Lam pred kraj života. One nisu bile zamišljene da ilustruju pesme, nego je slikar tražio od pesnika da sastavi pesme koje bi pratile njegovo delo. Te slike

peintures de figures féminines dans la nature luxuriante a été exposée au Grand Palais. Daniel Maximin insiste sur leurs grands pieds nus qui symbolisent l'enracinement et l'aspiration de redécouvrir son identité africaine. Césaire a écrit beaucoup de poèmes inspirées par les peintures de Lam. Chacun d'entre eux a voulu détruire deux images de leurs Antilles natales : celle de l'image du paradis terrestre et celle de l'enfer, marquée par les tremblements de terre, les éruptions volcaniques et les cyclones, ce à quoi on peut ajouter l'enfer historique de l'esclavage et du commerce des esclaves, explique l'écrivain.

Césaire et Picasso se sont rencontrés pour la première fois à Wrocław lors du congrès de la paix en 1948. En 1950, Césaire avait publié son recueil de poèmes *Corps perdu*, illustré par 32 gravures de Picasso. En frontispices, on peut voir un profil d'un noir, ceint de lauriers, intitulé le « Poète couronné », renvoie symboliquement à l'image de Césaire. Il sera repris pour l'affiche du Premier Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs organisé, à la Sorbonne en septembre 1956, par Présence africaine. Deux auteurs mythiques se sont ainsi rencontrés dans une oeuvre unique.

Picasso a écrit à Lam: « Je ne me suis jamais trompé sur toi. Tu es un peintre. C'est pour cela que j'ai dit la première fois que nous nous sommes vus que tu me rappelais quelqu'un : moi ». Quand Wifredo Lam a quitté l'Espagne en 1938, Picasso l'a accueilli à Paris, où il lui a présenté Miró, Breton, Eluard et bien d'autres. C'était une rencontre fructueuse entre deux artistes si proches, comme s'ils étaient deux âmes artistiques soeurs. Picasso a encore dit à Lam : « Lam, je crois que tu as de mon sang en toi, tu dois être un de mes parents, un primo, un cousin ». Les deux peintres sont fascinés par l'art africain. Le cubisme et le surréalisme ont laissé une forte empreinte dans la peinture de Lam.

L'exposition s'achève par une série de gravures que Lam a faites juste avant la fin de sa vie. Elles n'ont pas été conçues pour illustrer des poèmes, mais le peintre a demandé au poète de composer des poèmes qui accompagneraient son oeuvre. Ces peintures rendent plus merveilleux le monde de la santería cubaine, le syncrétisme religieux qui a marqué l'enfance de Lam.

dočaravaju svet kubanske santerije, sinkretičke religije koja je obeležila Lamovo detinjstvo.

Ovom izložbom godina 2011. inauguriše takođe jedan omaž Uneska. Naime, Unesko je želeo da se u sledeće četiri godine širom sveta slave tri velika pesnika 20. veka, koji simbolišu „pomireni svet”: Eme Sezer, Pablo Neruda i Rabindranath Tagore.

Vesna Cakeljić

Cette exposition de 2011 inaugure aussi l'hommage voulu par l'UNESCO, qui a souhaité que soient, dans les quatre prochaines années, honorés à travers le monde les trois grands poètes du XX^e siècle symbolisant « l'universel réconcilié » que sont Aimé Césaire, Pablo Neruda et Rabindranath Tagore.

Vesna Cakeljić

Traduction: Olivier Weber

Izložba

MAROKO zemlja zalazećeg sunca*

Autor fotografija: Konstantin Novaković

Etnografski muzej u Beogradu, 17 – 24. maj 2011.

Exhibition

MAROC pays du soleil couchant*

Auteur de photos: Konstantin Novaković

Musée ethnographique de Belgrade, 17 – 24 mai 2011

Izložba organizovana u saradnji sa Ambasadom Kraljevine Maroka u Beogradu

L'exposition a été réalisée en collaboration avec l'ambassade du Royaume du Maroc à Belgrade

Maroko, krajnji zapad Orijenta, mesto gibraltarskog susreta Afrike i Evrope, postao je tokom prošlih vekova u imaginaciji evropskih putnika oličenje susreta sa egzotizmom, kapija čudesnog, bajkovitog sveta. Neočekivani kontrasti kulturnih i prirodnih pejzaža – priobalni gradovi-utvrđenja nalik evropskim, enigmatična berberska naselja skrivena u visokim zelenim vencima Rifa i Atlasa, stare gradske medine sa lavirintima izlomljenih ulica, do kojih dopire vrel dah Sahare – odslikavaju specifične kulture življenja. Njihova neuhvatljiva raznolikost, ovaj začudan spoj suprotnosti čini osnovnu nit marokanske kulture, koja opčinjava i inspiriše i današnje evropske putnike, podjednako kao i slikare 19. veka.

Polazeći od vizuelno prepoznatljivih prizora Maroka: džamija, ulica, kazbi i oaza, autor fotografija se udaljava od konvencionalnih kadrova turističkih znamenitosti. Zagledan u stvarnost iza slike on iznalaazi novi, do tada neuočen sklad boja, formi i kompozicije, na mnogo puta viđenim „opštim mestima” sa putničkih razglednica. U ovom fotografskom putovanju kroz prostorne i vremenske slojeve naoko

Le Maroc, à l'extrême Ouest de l'Orient et Gibraltar, lieu de rencontre entre l'Afrique et l'Europe, est devenu à travers les siècles et dans l'imagination des voyageurs européens, l'incarnation de l'exotisme, la porte d'un monde fabuleux et merveilleux. Des paysages culturels et naturels étrangement contradictoires et inattendus - des villes côtières-forteresses à l'image de celles de l'Europe, des habitations berbères énigmatiques, cachées dans les chaînes vertes des montagnes du Rif et de l'Atlas, de vieilles médinas arabes avec des labyrinthes de rues rompues, baignées par l'air brûlant du Sahara - tout ceci reflète la spécificité de cette culture de la vie. Cette variété insaisissable, cette étrange combinaison des contraires, constitue le fil principal de la culture marocaine qui enchante et inspire toujours les voyageurs Européens, à l'image des peintres du XIX^{ème} siècle.

Partant des lieux du Maroc visuellement reconnaissables: mosquées, rues, casbahs et oasis, l'auteur des photos s'éloigne des attractions touristiques conventionnelles. Regardant la réalité derrière la photo, l'auteur découvre une nouvelle harmonie de couleurs, de formes, de compositions, non découverte jusqu'à pré-



Medresa El-Atarin u Fesu, detalj. Foto: Konstantin Novaković

Madarsa El-Attarine à Fès, détail. Photo: Konstantin Novaković

poznate, a ipak nedokučive kulture odraženo je bogatstvo estetskih i čulnih utisaka: tekstura, oblika, zvukova i mirisa, kojima autor kao da teži da intuitivno pronikne u osnovu 'tkanja' i trajanja marokanske kulture. Beležeći svoja lična estetska zapažanja po zemlji 'zalazećeg sunca', Konstantin Novaković u Maroku sadašnjem uočava obrise Maroka predašnjeg i Maroka vanvremenskog, pozivajući nas na lično tražanje za Marokom naše fascinacije.

Aleksandra Prodanović Bojović
(tekst brošure izložbe)

sent sur des cartes postales de « places habituelles ». Dans ce voyage photographique, à travers l'espace et le temps, relatif à une culture reconnaissable à l'œil mais quand même impénétrable, on perçoit une richesse d'impressions esthétiques et sensorielles: les textures, les formes, les sons et les senteurs par lesquels l'auteur tend intuitivement à pénétrer dans les composantes et dans la durée de la culture marocaine. Notant ses propres observations esthétiques sur le pays du « soleil couchant », Konstantin Novaković aperçoit dans le Maroc actuel les contours du Maroc du passé et du Maroc intemporel, nous invitant à rechercher personnellement le Maroc de notre fascination.

Aleksandra Prodanović Bojović
(le texte de la brochure de l'exposition)
Traduction: Mouhammed Kharmouch

* Redakcija časopisa se zahvaljuje na ljubaznoj podršci ambasade Kraljevine Maroka, i posebno gospodinu Mohamedu Karmušu iz ambasade na prevodu ovog teksta.

* La rédaction du journal remercie l'Ambassade du Royaume du Maroc de leur soutien affectueux et spécialement M. Mohammed Kharmouch de l'Ambassade pour la traduction de ce texte.

Knjiga

Postkolonijalne studije: novo lice svetske književnosti

Prva međunarodna konferencija na Sajmu knjiga u Beogradu

23 – 30. oktobar 2011.

Livre

Etudes postcoloniales: le nouveau visage de la littérature mondiale

Première conférence internationale au Salon du livre de Belgrade

23 – 30 octobre 2011

Postkolonijalna književnost trenutno je jedna od najplodonosnijih i najviše izučavanih oblasti svetske književnosti koja se i kod nas sve više prevodi – Ngugi va Tiongo, Činua Ačebe, Eme Sezer, Čimamanda Ngozi Adiči i Kris Abani¹ tek su neka od imena čija se dela danas mogu naći na srpskom. Ona umnogome menja svetsku književnost i naše poimanje autoriteta time što podriva koncepte centra i margine dok istražuje izgnanstvo, život u procepu između kultura, odnos nekadašnjih imperija i kolonija u doba novog kolonijalizma i globalizacije, te preispituje binarne opozicije i (post)kolonijalne stereotipe, odražavajući i slaveći sintezu tradicija i sveopštu hibridnost savremene stvarnosti. Upravo su to bili tematski okviri dvodnevno skupa pod nazivom „Postkolonijalne studije: novo lice svetske književnosti” – koji je na 56. Međunarodnom sajmu knjiga u Beogradu okupio pisce, kritičare i teoretičare kako bi diskutovali o novim trendovima postkolonijalnog stvaralaštva, s posebnim osvrtom na luzofonu književnost.

„Ideja da upriličimo konferenciju o postkolonijalnoj književnosti na Sajmu knjiga delom je motivisana kuriozitetom: prvi put je počasni gost ove kulturne manifestacije koja je brend Srbije i Beograda jedan jezik”, rekla je Vladislava Gordić-Petković, profesor engleske i američke književnosti i urednica programa Sajma knjiga. „Predstavljanje portugalskog kao jezika kojim govori 250 miliona ljudi u osam država na tri kontinenta podrazumevalo je i neka neugodna pitanja, poput onog: Zašto je predstavljanje uopšte potrebno? A predstavljanje je potrebno jer se o luzofonoj kulturi u Srbiji zna sramno malo – jednako malo kao o postkolonijalnoj književnosti anglofonog govor-

La littérature postcoloniale est en ce moment l’une des plus productives, l’un des domaines de la littérature mondiale le plus étudié, et qui chez nous, en Serbie de plus en plus traduit. Ngugi Wa Thiong’o, Chinua Achebe, Aimé Césaire, Chimamanda Ngozi Adichie et Chris Abani sont quelques uns des noms dont les oeuvres peuvent aujourd’hui se trouver en langue serbe. Cette littérature postcoloniale change grandement la littérature mondiale et notre perception de l’autorité, en sapant les concepts classiques du centre et de la périphérie, tandis qu’elle explore la vie dans l’exil, dans le déchirement entre les cultures, les rapports entre les anciens empires coloniaux et les colonies, à l’époque du néocolonialisme et de la mondialisation. On considère d’un oeil nouveau l’existence de l’opposition binaire et des stéréotypes (post)coloniaux, reflétant et glorifiant la synthèse entre la tradition et l’hybridité universelle de la réalité contemporaine. C’était justement le cadre d’un rassemblement de deux jours dont le thème était « études postcoloniales: le nouveau visage de la littérature mondiale », qui lors du 56^{ème} Salon international du livre de Belgrade a rassemblé des écrivains, des critiques et des théoriciens afin de débattre des nouvelles tendances de la création postcoloniale avec un coup d’oeil particulier sur la littérature lusophone.

L’idée de concrétiser une telle conférence sur la littérature postcoloniale au Salon du livre fut en partie motivée par la curiosité. « Pour la première fois, c’est une langue qui est l’invitée d’honneur d’une manifestation culturelle qui porte la marque de Belgrade et de la Serbie », a dit Vladislava Gordić Petković, professeur de littérature anglaise et américaine et organisatrice du programme du Salon du livre. La présentation du portugais en tant que langue parlée par deux

nog područja. Uprkos prevodima koji su, srećom, sve brojniji, naši kritičari i teoretičari malo znaju o istoriji, kulturi i mentalitetu zemalja u kojima se kolonizatori i kolonizovani suočavaju sa odnosima marginalizacije kulturne baštine i unifikacije identiteta. Od Avganistana do Australije, od Indije do Kanade, postkolonijalne studije nastaju kao odgovor viševakovnom imperijalnom favorizovanju jednog narativa i jedne tradicije u sredinama gde je koegzistiralo više narativa i više tradicija isuviše dugo da bi se to moglo ignorisati. Velika je radost i zadovoljstvo videti da se dvadesetak luzofonih pisaca, anglofonih i frankofonih teoretičara suočilo u dijalogu i razmeni perspektiva koji nisu u svakom trenutku tekli glatko i idilično. Razlika je mnogo, ali ih, ako nema dijaloga, nismo ni svesni, te tek kroz dijalog shvatamo da razlike nisu prepreka, već bogatstvo. Zato je ova konferencija korak u pravcu prihvatanja činjenice da književnost današnjeg sveta ima mnogo lica, i da su sva ona vredna upoznavanja.”

Stoga su se među učesnicima tročasovnih izlaganja i debata našli pisci, novinari, eminenti profesori, prevodioci i mlađi istraživači iz Srbije i regiona, kao i luzofoni književnici i predavači Mija Koto, Edney Silvestre, Lidija Žorž, Ruj Zink, Ana Marija Mašado, Pedro Roza Mendeš, Arnaldo Saraiva, Abreu Paše i Fransiško Nazaret.² Dok su jedni pitanja identiteta, stereotipije, marginalizacije i prekrajanja istorije razmatrali kroz osvrt na konkretna dela postkolonijalne književnosti, drugi su se bavili uopštenijim odnosom kolonizatora i kolonizovanog, izazovima postkolonijalnog pisma frankofone Afrike, konceptom mešanstva u luzofonom afričkom stvaralaštvu i postkolonijalnim temama australijske proze. U promatranju raznovrsnih međukulturnih uticaja postkolonijalnog ili, preciznije, novokolonijalnog sveta, te jezika kao sredstva kulturnog ujedinjenja i razjedinjenja došlo se do pitanja podobnosti samog termina „postkolonijalno” koji je potekao iz anglofonih kultura i različito se shvata.

Kako novi kolonijalizam i imperijalizam nekadašnje kolonije i ostale formalno nezavisne zemlje takozvanog Trećeg sveta drže u stanju ekonomske i kulturne potčinjenosti, u hronološkom smislu termin je uistinu neadekvatan, a beskonačne teorijske rasprave

cent cinquante millions de personnes dans huit Etats et trois continents, sous-entendait certaines questions embarrassantes, telle que celle-là: Pourquoi cette présentation est-elle absolument nécessaire? Elle est en effet nécessaire car en Serbie, on ne sait que fort peu de choses sur la culture lusophone, ce qui est honteux. Cela est aussi vrai pour la littérature postcoloniale anglophone. Malgré les traductions qui sont par chance de plus en plus nombreuses- nos critiques et nos théoriciens savent peu de choses sur l’histoire, la culture et la mentalité des pays dans lesquels, colons et colonisés s’affrontent sur des relations de marginalisation de leur patrimoine culturel et sur l’unification de leur identité. De l’Afghanistan à l’Australie, de l’Inde au Canada, les études postcoloniales surgissent comme une réaction à un impérialisme vieux de plusieurs siècles, au traitement préférentiel d’un discours et d’une tradition dans des milieux où ont cohabité plusieurs discours et plusieurs traditions pendant bien trop longtemps pour être ignoré. C’est une grande joie et une grande satisfaction de voir qu’une vingtaine d’écrivains lusophones et de théoriciens anglophones et francophones se sont affrontés par le dialogue et par l’échange de leurs perspectives et de leurs points de vue. Cela ne s’est pas toujours passé en douceur ni de manière idyllique. Les différences sont nombreuses, mais, nous n’en sommes même pas conscients, s’il n’y a pas de dialogue. Dès que nous commençons à dialoguer, nous comprenons que ces différences ne sont pas un obstacle mais une richesse. C’est pourquoi cette conférence est un pas vers l’acceptation du fait que la littérature du monde contemporain a plusieurs visages et que tous ces visages méritent d’être connus.

C’est pourquoi parmi les participants à un exposé et à un débat de trois heures, se sont retrouvés des écrivains, des journalistes, des professeurs éminents, des traducteurs, et des jeunes chercheurs de Serbie et de la région, tout comme des écrivains lusophones et des conférenciers: Mia Couto, Edney Silvestre, Lidia Jorge, Rui Zink, Ana Maria Machado, Pedro Rosa Mendes, Arnaldo Saraiva, Abreu Paše et Francisco Nazareth. Tandis que les uns ont réfléchi sur les questions de l’identité, les stéréotypes, la marginalisation et la réécriture de l’histoire, avec un regard rétrospectif sur des oeuvres concrètes de la littérature postcoloniale, les autres ont parlé des relations entre les colons et les colonisés de manière plus générale, des défis de l’écriture postcoloniale en Afrique francophone, du concept de

o njegovim prostornim i ideološkim implikacijama dalje usložnjavaju problematiku ove odrednice koja se odnosi na širok dijapazon društava čija je stvarnost na različite načine obeležena kolonijalnim nasleđem, pa je možda bolje govoriti o postkolonijalizmima. Da se ovaj termin ne doživljava kao relevantan u svim nekadašnjim kolonijama i maticama dokazuje to da se, po rečima Vesne Cakeljić, u tumačenju književnosti frankofone Afrike retko upotrebljava, kao i spremnost pojedinih luzofonih učesnika da ga u potpunosti odbace – spisateljica Ana Marija Mašado ne smatra ga pogodnim za opisivanje brazilске književnosti jer je Brazil davno stekao nezavisnost i (re)konstruisao identitet po vlastitim merilima, a oštrom opaskom portugalski pisac Ruj Zink okarakterisao ga je kao izmišljotinu koju su plasirali američki univerziteti kako bi izmamili novac za konferencije namenjene razglabanjima praznoglavaca.

Za takve stavove nesumnjivo ima osnove – književnost se prečesto pokušava smestiti u okvire usko-definisanih kategorija ili se, pak, gubi u nejasnim granicama onih preširokih. Pa ipak, uprkos izvesnoj netrpeljivosti prema samom terminu, teme koje se u anglofonim književnostima obično nazivaju postkolonijalnim neretko provejavaju i luzofonim stvaralaštvom. Po rečima Lidije Žorž, dela doseljenika iz nekadašnjih portugalskih kolonija odišu raspršenim nadama i poteškoćama života u matici, pitanje mešanstva je nezaobilazno u književnostima luzofone Afrike, a romani poput *Dobar dan, drugovi*, prvenca angolskog pisca i pesnika Ondžakija ukazuju na varljivu prirodu nedavno stečene nezavisnosti. Možda su baš stoga izlagači iz Mozambika i Angole bili manje sumnjičavi prema terminu „postkolonijalno”, koji smatraju operativnim. Duži istorijat kolonijalizma čije posledice i danas osećaju još ih nije oslobodio starih tenzija, mada one, saznali smo od Nataše Karanfilović, ponekad opstaju i u stvaralaštvu država koje su, poput Australije, daleko ranije stekle suverenitet, što potvrđuju i stereotipne predstave o *drugome* koje vaskrsavaju u anglofonoj kanadskoj književnosti na isti način na koji orijentalistički prikazi oživljavaju u savremenom ratu protiv terorizma. Slične tenzije nalazimo i u američkoj književnosti, iako se ona mahom ne podvodi pod postkolonijalnu: stvarala-

métissage dans la création lusophone africaine et des thèmes postcoloniaux de la prose australienne. Dans l'observation des influences interculturelles variées, du postcolonialisme ou plus précisément du monde néo-colonial, mais aussi des langues qui apparaissent comme des moyens d'unification culturelle, voire de désunion. La question de la validité du terme même « *Postcolonial* », qui émane de la culture anglophone se pose et se conçoit différemment.

En tant que néo-colonialisme et impérialisme des anciennes colonies et des pays formellement indépendants du soi-disant tiers-monde, sont tenues dans un état d'assujettissement culturel et économique. Le terme « *postcolonial* » est réellement inadapté dans le sens chronologique et les discussions théoriques infinies sur ses implications spatiales et idéologiques continuent à complexifier la problématique par ses références qui se rapportent à un large éventail de sociétés, dont la réalité se caractérise de plusieurs manières en fonction de l'héritage colonial, donc il est plus convenable de parler de *postcolonialismes*. Le fait que, selon Vesna Cakeljić, ce terme est utilisé très rarement dans l'interprétation de la littérature francophone africaine, montre qu'il n'est pas perçu comme pertinent dans toutes les anciennes colonies et dans les métropoles, tout comme le fait que quelques-uns des participants lusophones préféreraient le rejeter complètement. L'écrivaine Ana Maria Machado ne le considère pas adéquat pour décrire la littérature brésilienne car le Brésil a acquis son indépendance il y a très longtemps et a (re)construit son identité à ses propres mesures et les remarques cinglantes de l'écrivain portugais Rui Zink l'ont défini comme une invention lancée par les universités américaines afin d'extorquer de l'argent en vue d'organiser des conférences pour débattre dans le vide entre têtes creuses.

Il y a des raisons pour que de telles positions soient fondées. La littérature est souvent placée dans des cadres trop étroitement définis ou bien elle se perd dans des frontières trop confuses et larges. Pourtant, malgré une intolérance certaine envers le terme même, les thèmes qui se nomment habituellement « Postcoloniaux » dans la littérature anglophone se retrouvent fréquemment dans la littérature lusophone. Selon Lidia Jorge, les oeuvres des néo-arrivants, originaires des anciennes colonies portugaises, exhalent leurs espoirs désespérés et les difficultés de la vie dans une métropole, alors, la question du métissage est inévitable dans la littérature lusophone en Afrique. Des romans

štvo Toni Morison (*Morrison*) pokazuje da napetošću obeležen odnos između ugnjetača i ugnjetenog nije samo postkolonijalna preokupacija.

Sve nas to vraća pitanju podesnosti klasifikacija danas kada se teorija više nego ikad bavi osmišljavanjem, preispitivanjem i osporavanjem termina koji, čini se, nikada nisu dovoljno precizni ili sveobuhvatni jer književnost sve više izmiče kategorizaciji kao često nezgodnom pa i posve uzaludnom poduhvatu. Gotovo u znak protesta protiv apstraktnosti teorije, učesnici ovog tematski i kulturno raznovrsnog sajamskog skupa kolonijalnu zaostavštinu nisu posmatrali kao čisto književno pitanje nego su o njoj raspravljali i sa stanovišta materijalne stvarnosti. Klasifikacija i obeležavanje podrazumevaju homogenizaciju, a protejska priroda savremene realnosti i književnosti neprestano naglašava sopstvenu raznorodnost i hibridnost kojima se opire etiketiranju i ujednačavanju, zbog čega su se izlagači složili da ne mogu u svemu da se saglase, u čemu je, pored ostalog, čar (književne) rasprave.

Arijana Luburić Cvijanović

tels que *Bonjour camarades*, publié en 2001 et premier roman de l'écrivain et poète angolais Ondjaki indique la nature trompeuse de l'indépendance nouvellement acquise. C'est peut-être pourquoi, justement les exposants du Mozambique et de l'Angola étaient moins méfiants envers le terme « Postcolonial », ils le considèrent comme valide. La longue histoire coloniale, dont les conséquences donnent l'impression que de nos jours, ils n'ont pas été libérés des vieilles tensions, même si Nataša Karanfilović nous a appris, par exemple, que ces tensions restent longtemps dans la création littéraire des Etats qui, comme l'Australie, ont acquis leur souveraineté beaucoup plus tôt. Cela est aussi confirmé par les représentations stéréotypées de l'Autre, qui ressuscitent dans la littérature canadienne anglophone, de la même manière que les interprétations orientales, revivent à l'occasion de la guerre contemporaine contre le terrorisme. Nous trouvons des tensions semblables dans la littérature américaine bien qu'en général, elle n'est pas considérée comme postcoloniale : l'oeuvre de Toni Morrison montre la tension que l'on observe entre l'opresseur et l'oppressé, ce qui n'est pas une préoccupation exclusivement postcoloniale.

Tout cela nous renvoie à la question actuelle de l'établissement d'une classification propice, lorsque la théorie cherche plus que jamais à donner un sens, à réexaminer, voire à contester ce terme, qui semble t'il n'est jamais assez précis ni étendu, car la littérature s'échappe à grands pas de la catégorisation. Cette dernière est souvent vécue comme inopportune et comme une entreprise totalement vaine. Presque en signe de protestation contre l'abstraction de la théorie, les participants de ce rassemblement thématiquement et culturellement hétérogène et théorique, lors du Salon du livre, n'ont pas considéré la question de l'héritage colonial sous l'aspect d'une question purement littéraire mais ont débattu sur le terrain de la réalité matérielle. La classification et la désignation impliquent l'homogénéisation alors que la nature protéiforme de la réalité et de la littérature contemporaine accentue sans relâche sa propre hétérogénéité et son hybridité qui résistent à toute forme d'étiquetage et à l'unification. C'est ainsi que ce rassemblement s'est terminé par un accord entre les participants qu'ils ne peuvent pas être d'accord sur tout. Voilà entre autre le charme de la discussion (littéraire).

Arijana Luburić Cvijanović

Traduction: Olivier Weber

Napomene:

¹ Ngugi wa Thiong'o, Chinua Achebe, Aimé Césaire, Chimamanda Ngozi Adichie, Chris Abani

² Ma Couto, Edney Silvestre, Lidia Jorge, Rui Zink, Ana Maria Machado, Pedro Rosa Mendes, Arnaldo Saraiva, Abreu Paxa i Francisco Nazareth

Film

7 x 7 - Eksperimentalni video-kolaž (2013)

Autor: Aleksandar Maričić

Produkcija: Muzej afričke umetnosti

Film

7x7 - Collage vidéo expérimentale (2013)

Auteur: Aleksandar Maričić

Production : Musée d'art africain

Pre nešto više od 7 godina dobio sam poziv od direktora Muzeja afričke umetnosti da u vidu reportažnog filma dokumentaristički zabeležim gostovanje jednog od najznačajnijih umetnika „crnog kontinenta” ovog vremena Bartelemija Togoa (*Barthélémy Toguo*). Počelo je leto 2006. godine i Beograd je isijavao uobičajenom vrevom, asfalt se znojio, a ja sam se približavao Muzeju afričke umetnosti u zanosu poput onog kada se „zaslepljeni višom rukom” penjete na vrh neke nepoznate planine da saznate šta je iza...

Sedam godina kasnije opet sam na predlog Narcise Knežević Šijan, direktora Muzeja, sažeo svoju sedmogodišnju filmsku delatnost u „kolaž” sačinjen od 7 dokumentarnih filmova o izložbama Muzeja afričke umetnosti u tom periodu, u vidu hronike nazvane jednostavno – „7 x 7”. Već sama forma i vizuelni izraz koji sam pokušavao da pronađem sa svakom novom izložbom ukazuju na pokušaj klasičnog arhiviranja muzeološkog karaktera koji obuhvata aktivnosti Muzeja kroz međunarodne saradnje od izuzetnog značaja, ali i jednostavnu dokumentaciju muzejskih izložbi. No, to nije bio slučaj, kao što to nije bilo ni puko osavremenjivanje viđenja ovih izuzetnih umetničkih projekata kroz klasičnu upotrebu medija tzv. sedme umetnosti, već umnogome važnija uloga približavanja, „close-up”-a šarenolikosti koju nosi afrička umetnost, kao i sveobuhvatnost kontinenta.

Kada sam konačno otvorio vidik, sa druge strane planine otkrile su se i zaposlele me slike tranzita crnih robova na koje me podsećaju već sidro pred ulazom Muzeja, lutke koje nose devojke kada se „transformišu” u žene, metrika svakodnevnog pogleda u tkanini naroda Kuba, vatromet karipskog totalitarizma kroz četkicu slikara, karavani što presecaju pustinju noseći teret plaćan zlatnim prahom merenim tegovima najneverovatnijih oblika i značenja, fotografije uza-

Il y a un peu plus de 7 ans, je recevais un appel de la directrice du Musée d'art africain qui me demandait d'enregistrer un reportage sous forme de documentaire qui marquerait la visite d'un des plus importants artistes du « continent noir » de notre temps, Barthélémy Toguo. L'été 2006 commençait et Belgrade rayonnait de son agitation habituelle pour cette période de l'année, l'asphalte transpirait, et je m'approchais du Musée d'art africain dans une sorte de transe, comme lorsque, « aveuglé par une main supérieur », vous montez vers le sommet de quelque montagne inconnue pour découvrir ce qu'il y a derrière...

Sept ans plus tard, une nouvelle fois à la proposition de Madame Narcisa Knezevic Sijan, directrice du Musée, j'ai résumé mon activité cinématographique des sept dernières années en un « collage » composé de sept documentaires sur les expositions du Musée d'art africain de cette période, sous forme d'une chronique appelée tout simplement « 7 x 7 ». La forme et l'expression visuelle donnée à chaque nouvelle exposition apparaît ici comme un essai d'archivage muséologique qui comprend les activités du Musée à travers les coopérations internationales de grande importance ainsi que la documentation des expositions du Musée. Cependant mon approche tente d'aller au-delà d'une représentation sommaire de ces projets artistiques d'exception avec l'aide du média appelé 7e art, et en faisant un « gros plan » sur la richesse de sa palette de couleurs, il s'agit surtout ici de « rapprocher l'art du continent africain au public.

Lorsque j'ai rouvert ma vue de l'autre côté de la montagne, sont apparues les images d'esclaves noirs déportés, une vision suggérée déjà par l'ancre à l'entrée du Musée, les poupées que les filles portent quand elle se « transforment » en femme, les tracés de broderie sur les tissus du peuple Kuba, le feu d'artifice du totalitarisme des Caraïbes à travers le



Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan, bronza, zbirka MAU.

Foto: Vlada Popović

Akan gold weights, bronze, MAA collection.

Photo: Vlada Popović

vrelog svadbenog plesa pretvorene u pokretne slike, te pogled primalne umetnosti na ulice Beograda, koja se prožima sa kultom mesta i nanovo oživljava dobijajući nepredvidiva, apstraktna tumačenja.

„7 x 7” nije samo autorsko viđenje o umetnosti lišenoj subjektivnog, jer ova je umetnost upotrebna, ne samodovoljna. Ovo je obrazloženje o umetnosti koja je i više od funkcije, kao direktan upliv i obeležavanje nečijeg života, sazrevanja, inicijacije, individuacije.

Stoga kada otvorite ovaj časopis, ili pogledate ovaj film ili, na posletku, kročite u Muzej afričke umetnosti – znajte da je počelo da važi ono opšte poznato pravilo koje vredi pri poseti bilo koje ambasade, dakle da ste kročili na tle nove zemlje, kontinenta. Ali tle koje nije omeđeno granicama, već domaštano umetnošću Afrike.

Aleksandar Maričić

pinceau du peintre, les caravanes qui traversent le désert transportant une cargaison payée en poudre d'or, pesée par des poids aux formes et symbolismes déconcertants, des photographies d'une danse nuptiale enflammée qui s'animent, et la vue de l'art premier dans le rues de Belgrade qui, imprégné du culte des lieux revit, recevant des interprétations nouvelles inattendues et abstraites.

« 7 x 7 » n'est pas seulement le point de vu de l'auteur sur un art dénué de toute subjectivité, car il s'agit ici d'un art utilitaire, jamais auto-suffisant. L'art y est plus qu'un outil, c'est une influence pénétrante et directe, le marquage d'une vie, sa maturation, un processus initiatique, une individualisation. Ainsi, quand vous ouvrez ce magazine, ou que vous regardez le film, ou, finalement, entrez dans le Musée d'art africain – sachez que la fameuse règle, qui s'applique pour la visite de n'importe quelle ambassade: vous avez mis le pied sur le sol d'un nouveau pays, d'un nouveau continent. Mais cette nouvelle terre n'est pas délimitée par des frontières, elle est l'imaginaire rendu réel par l'art de l'Afrique.

Aleksandar Maričić

Traduction: Pelagija Maričić

Film

Vilijam Kentridž na 51. Oktobarskom salonu

Kustosi: Johan Pousette, Celia Prado

Beograd, 8. oktobar – 16. novembar 2010.

Film

William Kentridge at the 51st October Salon

Curators: Johan Pousette, Celia Prado

Belgrade, October 8 – November 16, 2010

Program 51. Oktobarskog salona *Noć nam prija...* bio je posvećen artikulaciji sećanja (i zaboravljanja) i predstavljanja svakodnevice koja oblikuje sećanje kroz savremenu umetnost. Kroz taj filter umetničke artikulacije sećanja, prolaznosti, nostalgije, alternativnih i intimnih istorija publici su predstavljani radovi jednog od najznačajnijih savremenih južnoafričkih umetnika Vilijama Kentridža (*William Kentridge*). Okrenutost prema ličnom, često hermetičnom ili naprotiv lako razumljivom, omogućuje kroz umetnost pristup svetovima koji ostaju iza manifestnog, poput „golog iskustva o poretku” kako diskurs definiše Mišel Fuko (*Michel Foucault*). Primarno su to, u ovom slučaju, ljudske emocije, misaoni procesi, kao i načini na koje se svet oko sebe percipira. Već odavno je u humanističkim naukama priznat značaj ličnih istorija (i privatnih života) koje pišu istoriju, kao što to čine i 'veliki' događaji, međutim, intimno sećanje često može da ukaže na zaboravljene fragmente istorije, kao i načine manipulacije tog istog sećanja pod uticajem raznih ideologija i (dnevno)političkih potreba. Lično sećanje tako može da postane i subverzivno ne uklapajući se u nametnute i veštačke kategorije, što dovodi u pitanje 'reprezentativnu' istoriju. U radovima Vilijama Kentridža može se sagledati kako se problematizuje pojam političke umetnosti, promišljaju procesi sećanja i potiskivanja u svakodnevnom životu, kao i proces izgradnje identiteta u postkolonijalnoj savremenoj Africi.

Koliko se o umetniku može saznati kroz same radove, njegove intervju i artikulaciju kustosa, koje su njegove 'kulturne pretpostavke', kako se on čita ili kako je moguće njega pročitati (i njegove namere) kroz radove? Posmatraču je neophodan neposredan, direktan i intuitivni dodir sa radovima na osnovu

The programme of the 51st October Salon titled *The Night Pleases Us...* was dedicated to the articulation of remembrance (and forgetting), as well as representing everyday life which shapes memories through contemporary art. It is through this filter of the artistic articulation of memories, transience, nostalgia, alternative and intimate histories that the works of one of the most significant South African artists, William Kentridge, were featured to the audiences. Focusing on the personal, often hermetic, or on the contrary, to the "firsthand" in art, enables admittance into worlds that are behind the manifest, such as "the raw experience of order" – as Michel Foucault defined discourse. These are, primarily in this case, human emotions, thought processes, as well as the ways we see the world around us. The importance of personal histories (and private lives) that write history as much as "great" events do, have been accepted in the art world over the years. However, intimate memories may also become subversive, and may not fit into imposed and artificial categories, which all leads to the question of a 'representative history'. In the works of William Kentridge, one may recognise how the concept of political art is critically approached, how processes of remembering and suppression in everyday life, as well as the way in which the process of identity building in postcolonial, contemporary Africa are regarded.

What can be discovered about artists through their works, interviews and curator's articulations; what are the artist's "cultural assumptions" and in what way is it possible to read the artists and their intentions, through their works? The observer must have direct and intuitive contact with the works of art, based on which he is able to build his (aesthetic) judgement and read layers of meaning. However, the artist is also able to avoid self-labelling and categorisation, by leav-

čega bazira svoj (estetski) sud i čitanje značenjskih slojeva. Umetnik, međutim, može izbegavati samosituiranje i kategorisanje, prepuštajući kritičarima i umetničkim tumačima da ga smeste u društveni i istorijski kontekst ostavljajući da njegova dela govore za sebe. Kentridž je predstavljen kroz intervju sa kustosom Juanom Pusetom (*Johan Pousette*) u katalogu Oktobarskog salona, gde se ocrtava u osnovi kontekst njegove umetnosti sa fokusom na noviji video-rad iz 2007. godine (koji je jedini opširnije objašnjen od sva četiri predstavljena na Salonu).

Prvu celinu čine tri starija video-rada – kratka animirana filma koji su u sklopu serije čiji su glavni protagonisti Feliks Titelbaum (*Felix Teitelbaum*) i Soho Ekštajn (*Soho Eckstein*), likovi preko kojih Kentridž komentariše savremeno južnoafričko društvo, nastalih u periodu od deset godina, od 1989. do 1999. Pre opisa i analize radova, važno je predočiti ukratko tehniku nastanka filmova rađenih ne standardnom animacijom – crteži se rade ugljenom, a svaki segment se snima ne bi li se na kraju dobio animirani film. Za svaku stranicu – segment snimka – koristi se jedan papir na kome se crtež briše i dodaje dok ne bude zasićen ili dok se ne pređe na drugu scenu. Ugljen koji se mahom upotrebljava za krokije i skice dobija pun zamah u ovakvim crtežima gde preovlađuje kontrast crno-belo (izuzev povremenih dodataka plave i crvene krede za naglašavanje pojedinih elemenata naracije i formi). Autorovo prisustvo se oseća kroz crtež jer ga on ne krije (iako njegove ruke koje crtaju nisu deo snimka), ne teži da crtež bude ispoliran, čak deluje i prljavo – vidljivi su prethodni crteži koji nikada nisu do kraja obrisani (i postaju sve manje vidljivi dok se crtež razvija). Na taj način on pravi kontinuitet između pokreta, radnji i akcije, prožimaju se oblici, ljudi i okolina – i fizički, i u sećanju; oni deluju kao podsetnici, kao ilustracija sećanja koje postepeno ble-di. Na taj način je sećanje teoretski artikulisano u delu Vilijama Kentridža – u vidu narativa, kao i tehnike prikazivanja – a samim tim i povezano sa konceptom Oktobarskog salona.

Johannesburg, drugi najveći grad posle Pariza (1989) ocrtava Kentridžov rodni grad kroz mračnu, kafkijansku priču o sukobu dva lika i dve klase – Feliksa,

ing his placement in the social and historical context in the hands of critics and art interpreters; by leaving his works to speak for themselves. Kentridge was presented to the public through an interview with Johan Pousette in the October Salon catalogue, which gives a blueprint of the basic context of his art with a focus on his more recent video-work from 2007 (which was the only one that was more thoroughly explained among the four that were presented at the Salon).

The first section is composed of three older video-artworks and short animated films which are part of a series whose protagonists are Felix Teitelbaum and Soho Eckstein – characters through which Kentridge is able to comment contemporary South African society and which were created over the course of ten years, from 1989 to 1999. Before describing and analysing the artworks it is important to convey in brief, the technique used to create the films which are not based on standard animation – the works are drawn using charcoal and each segment is filmed in order to finally achieve an animated film. For each page – filmed segment – one piece of paper is used upon which the drawing is repeatedly erased and drawn out until the image becomes completely saturated, or until it finally dissolves into the next scene. The charcoal which is generally used for croquis and sketches reaches its pinnacle in such drawings that are dominated by black and white contrast (with the occasional addition of blue and red chalk for accentuating certain elements of the narrative and form). The author's presence is felt through the drawing because he does not conceal it (even though his hands that draw are not part of the filmed material), he does not strive to make it 'polished'; it even appears dirty – the previous drawings that are never completely erased remain visible (and become less visible with the development of the drawing). In such a manner he creates continuity between movement, the story and action, shapes merge, as do people and surroundings – physical ones and those from memory; they work as reminders, as illustrations of a gradually fading memory. In such a way, memory is theoretically articulated in the work of William Kentridge – in the form of narrative, as a technique of representation – and thus related to the concept of the October Salon.

Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris (1989) portrays Kentridge's home town through a dark, kaf-

običnog čoveka, i Sohoa, industrijalca. Ova kritika kapitalizma je univerzalna, koliko se odnosi i na južnoafrički kontekst: zloglasni aparthejd je uočljiv u sceni kada kolona nezadovoljnih radnika (crnaca) prilazi Sohou koji oblaporno jede, oglašujući se o njih, ne bi li ih potom gađao tom istom hranom, što je i kritika konformizma belaca u Africi. Feliks je primer urbanog stanovnika sa svim tenzijama i neurozama; on je svedok nasilja – što fizičkog, što nad pejzažom i prirodom – koji gledaocima predočava posledice kolonijalnog sistema, a od kojih on pokušava da pobjegne. Antagonizam Sohoa i Feliksa, kao i njihov odnos prema okolini, ljudima, predmetima, prirodi, Johannesburgu i Sohoovoj ženi (koja intenzivira njihovo neprijateljstvo jer postaje cilj nadmetanja) – sve to čini osnovu narativa filma. U Kentridžovim filmovima ova dva lika vremenom postaju kompleksni i prožimaju se, predstavljajući polarizovane tipove, arhetipske odnose, a možda i individue kao anonimuse kroz koje čitamo južnoafričko društvo i odnose unutar njega. *Johannesburg* je urbano polje koje umetnik kodira autobiografskim sadržajima, ponekad hermetičnim, iscrtavajući svoju viziju života pod aparthejdom i njegovoj sveprisutnosti u svakodnevici.

Istorija glavne žalbe (1996) metaforična je priča o potiskivanju svakodnevice. „Zaboravljanje je prirodno, pamćenje čini uloženi napor”, kaže Kentridž, sumirajući psihološko tumačenje procesa sećanja i zaboravljanja. Naš mozak, s jedne strane, funkcioniše kao neprekidni i selektivni filter spoljnih nadražaja, *optimizam pamćenja* čini da se suvišne informacije zaborave, kao i one loše (jer ljudi pokušavaju da zadrže pozitivnu sliku o sebi). Međutim, s druge strane, postoji i mehanizam potiskivanja koji nastaje kada čovek nije u stanju da se na pravi način izbori sa teškim životnim situacijama i jakim emocijama, tj. prevazilaženjem, koje čini narativ ovog rada. Soho leži u bolničkoj postelji i u komi proživljava svoje potisnute emocije i sećanja. Što više ulazimo u Sohoovu podsvest, jasnija je simbolika boja: povređivanje čoveka na putu koje Soho vidi dok vozi kola je predstavljeno crvenim krstićima koji se automatski registruju na rendgenskoj slici kao frakture – ti krstići postaju manifestacija bolnih tačaka koje ispunjavaju iznutra i

kaesque story of the conflict of two characters and two classes – Felix, the ordinary man, and Soho, the industrialist. Such a criticism of capitalism is universal, to the extent that it refers to the South African context: the notoriety of apartheid is evident in the scene in which a line of disgruntled (black) workers approach Soho who is eating avariciously and defying them, finally throws his food at them, thus representing white conformism in Africa. Felix stands for the urban dweller with all his anxieties and neurosis; he is the witness of violence – both physical and that over the landscape and nature – which is conveyed to the observer as the result of the colonial system from which he tries to escape. The antagonism between Soho and Felix and their relationship towards the surroundings, people, objects, nature, Johannesburg and Soho's wife (who intensifies the antagonism between the two protagonists because she becomes the object of their rivalry) – all make up the narrative of the film. With the flow of Kentridge's films, these two characters become more complex and start merging, representing polarised types, archetypal relationships, perhaps even anonymous individuals through which we are able to read South African society and relationships within it. Johannesburg is the urban landscape coded by the artist with autobiographical contents, sometimes hermetical, delineating his vision of apartheid life and its ubiquity in everyday life.

The History of the Main Complaint (1996) is a metaphorical story of everyday life suppression. “Forgetting is natural, remembering is the effort one makes” – says Kentridge, summing up the psychological interpretation of the process of remembering and forgetting. On the one hand, our brain functions as an incessant and selective filter to outside stimuli, the optimism of remembering makes us forget extra information, as well as bad ones (because people try to keep a positive image of themselves). However, on the other hand there is the mechanism of suppression that occurs when man is not able to deal adequately with difficult situations in life and strong emotions, more precisely this is “overcoming”, which is the narrative of this work. Soho lies in a hospital bed, in a coma, reliving his suppressed emotions and memories. The deeper we delve into Soho's subconscious, the more clear the colour symbolism: a man being hurt while on the road, seen by Soho who is driving by in his car,

samog Sohoa; sećanja na nasilje su žive rane. Smatra se da se ovaj rad odnosi – kroz kreativni i kodirani jezik autora – na savremene događaje, kraj aparthejda i uspostavljanje „Komisije za istinu i pomirenje”, osnovane iste godine kada je rad nastao. Komisija je imala zadatak da pretrpljeni bol i nepravdu crnaca iz Južnoafričke Republike dokumentuje, da bi se upamtilo ono što se događalo tokom trajanja aparthejda (1948–1993), ali i da se počinioćima hrišćanski oprosti i pruži mogućnost mirne i nenasilne buduće koegzistencije. Tako se, metaforično, ugljen može sagledati kao sredstvo pročišćenja, simbolišući vatru koja uništava, ali i čisti – nakon vatrenih emocija dolazi preispitivanje, sagledavanje postupaka. Međutim, Soho nije u stanju da raskrsti sa onim što je u njemu, nasilju kome je prisustvovao i sećanju što ga tišti, on nastavlja sa svakodnevicom – bolnički krevet se pretvara u njegovu kancelariju. Južnoafrički pisac Dž. M. Kuci (*J. M. Coetzee*) navodi da je na taj način predstavljena nemogućnost razilaženja sa starim režimom – zamka neokolonijalizma.

Stereoskop (1999) je interesantan rad za razmatranje procesa njegovog nastanka: Kentridž navodi da je imao nameru da sukobi dve paralelne slike koristeći tehniku stereoskopije, kao i da je želeo da iskoristi plavu kredu koju je kupio u Londonu. Na ishod rada uticalo je mnogo faktora koji su se u toku procesa pojavljivali, među njima i razni neredi i protesti u svetu za koje Kentridž navodi da ih je pratio na televiziji i koji su pojedine prizore definisali, stvarajući narativ o fizičkoj i emotivnoj podvojenost lika koji podseća i na Sohoa i na Kentridža. Feliks i Soho čine dve strane istog novčića, kroz koje spoznajemo i samog autora koji preko njih, kao marionetama, govori o ličnom i univerzalnom, sopstvenom sećanju i društvenoj stvarnosti. Za razliku od originalne stereoskopske slike, gde se optičkom varkom koja na osnovu dve identične slike, gledajući kroz sočivo, daje utisak trodimenzionalnosti, u filmu se slike razilaze i prate se dve strane jednog lika – jednog neosetljivog na svet oko sebe koji je stalno u poslu i drugog koji je povučen i introspektivan. Tumačenja rada odnose se na postaparthejd period i dvojako sagledavanje prošlosti, na stvarnost s kojim se društvo Južne Afrike suočava. U prilog tome govori i

is represented with small red crosses, which are automatically registered on the X-ray image as fractures. These small crosses become the manifestation of pain that fill Soho within; memories of violence that are like open wounds. It is thought that this work refers – through the creative and coded language of the author – to contemporary events, the end of apartheid and the instigation of The Truth and Reconciliation Commission, established the same year the work was made. The Commission's task was to document the pain and injustice suffered by blacks from South Africa so that what happened during apartheid (1948-1993) was remembered, however also in order to forgive the perpetrators in a Christian way and open the possibility of a peaceful and non-violent future coexistence. In such a sense, charcoal may be metaphorically understood as a means of cleansing, symbolising fire that destroys, but also purifies – after burning emotions there comes reconsideration, the revaluation of ones acts. However, Soho is not able to deal with what is in him, with the violence that he witnessed and the memories that trouble him, he continues with everyday life – the hospital bed transforms into his office. South African novelist J.M. Coetzee articulates that this represents the inability of separation with the old regime – the colonial entrapment.

Stereoscope (1999) is an interesting work for the analysis of the processes at work that brought about its conception: Kentridge states that he had the intention of opposing two parallel images using the stereoscope technique, and also so that he could use the blue chalk he had purchased in London. The outcome of the work was influenced by many factors that occurred during the process, among which were different upheavals and protests that, as Kentridge declares, he saw on television and that defined certain scenes, creating the narrative of the physical and emotional division of the character who resembles both Soho and Kentridge. Felix and Soho are two sides of the same coin through which we recognise the author himself who, by means of them, as marionettes, speaks of the personal and universal, his own memories and social reality. Unlike the original stereoscopic image that, through an optical illusion, is able to create the impression that two identical images seen through the lens are three-dimensional, in the film the images part and two sides

poslednja (često reprodukovana) scena iz filma: Soho (Kentridž), spojen u jednu osobu, u praznoj sobi, iz koga kreće da curi plava voda – metafora je unutrašnje preplavljenosti emocijama koje su potiskivane. Tako voda, odnosno plava boja simbolizuje (iz)lečenje, spiranje – isceljenja bolnih tačaka u i van sebe, preduslov prevazilaženja problema. Međutim, ova libacija može takođe predstavljati utapanje i samouništenje; tanka je linija između oslobađanja i potiskivanja u stanju prevelike napetosti.

Četvrti film, *Šta će doći (već je došlo)* (2007), predstavljen posebno, u drugoj prostoriji, jedan je od radova koji kritikuje (poput *The Black Box* i *The Magic Flute*) zablude i kontradikcije prosvetiteljstva, kao i mračne, potisnute istorije kolonijalizma – u ovom slučaju Abisinijskog rata 1935–36. kada su Italijani koristili bojne otrove protiv Etiopije, poput uvertire u Drugi svetski rat. Video tehnički podražava anamorfazu: na okruglom stolu, projekcija dolazi sa plafona i rotira se, tako se stiče utisak da se sto vrti u krug; na stolu je data izobličena, dok se u centralnom delu – na uglačanom metalnom valjku – vidi ispravljena slika. Imajući u vidu tehničko izvođenje, kao i tematiku, rad se može protumačiti kao sagledavanje posledica istorije koja se ponavlja, poput kružnog procesa. On je dobrim delom hermetičan s obzirom na to da nam se nude samo fragmenti i sugestije – priče, likovi, scene, muzika... Ugljen je ovde poput bunara tame, odnosno bola, sećanja, nesvesnog, potisnutog; umetnik na ovaj način ima ulogu nekoga ko svedoči i govori o ljudskoj psihi i emocijama, kao i zaboravljenoj istoriji (ili onoj koja teži da se zaboravi ili/i potisne).

Šta je političko u umetnosti Vilijema Kentridža? Kentridž pravi omaž starim umetnicima poput Francisca Goje, Georga Grosa i Alfreda Žarija (*Francisco Goya, Georg Grosz, Alfred Jarry*), inspirisan pozorištem i pantomimom, evocirajući vizuelni prostor svog detinjstva – povratak jednom možda manje opterećenom i neiskvarenom pogledu i poimanju stvari. On svedoči o aparthejdu kroz umetnost i sopstvenu viziju, duboko ličnu i univerzalnu, ne kroz manifeste, političke simbole i 'veliku priču' – već na onaj način kako se politika oličava u svakodnevicu – kroz kontradiktornosti, ambivalentnosti i slobodnu interpreta-

of one character are followed – one that is insensitive to the world around him, that is constantly working, and the other who is withdrawn and introspective. Interpretations of the work speak of the post-apartheid period and the dual consideration of the past, the reality set before South African society. In support of this is the (often reproduced) last scene from the film: in an empty room we see Soho/Kentridge who has merged into one person and from whom blue water is pouring – a metaphor of being overwhelmed by inner emotions that have been suppressed. Therefore water, the colour blue, symbolise treatment, ablution – healing wounds within and outside oneself and are therefore the precursor of surpassing a problem. However this libation may also represent drowning and self-destruction; there is a thin line between liberation and suppression in a state of great tension.

The fourth film *What Will Come (has already come)* (2007) exhibited in a separate space, is one of the works that (like *The Black Box* and *The Magic Flute*) criticises the fallacies and contradictions of the Enlightenment, and the dark, suppressed histories of colonialism – in this case the Abyssinian war of 1935-6, when the Italians used poison gas against the Ethiopians, as a sort of overture to the Second World War. In a technical sense the video supports anamorphosis: on a round table, the projection is cast from the ceiling and rotates creating the illusion that the table is spinning; the image on the table is distorted, while in the central part – on a sleek metal roller – the correct image is seen. Baring in mind the technical aspect of the presentation, as well as the theme, the work may be observed as a way of considering the effects of the repetitive nature of history, as a cyclical process. It is by large hermetic as only fragments and suggestions are offered – stories, characters, scenes, music... Charcoal is like a deep dark well, i.e. pain, remembrance, the subconscious, the suppressed; the artist takes on the role of someone who testifies and speaks of the human psyche and emotions, and the forgotten history (or a history that aims at forgetting and/or suppressing).

What is political in the art of William Kentridge? Kentridge pays homage to old artists such as Francisco Goya, George Grosz and Alfred Jarry, and he is inspired by the theatre and pantomime, evoking the

ciju. Moglo bi se reći da je Kentridžov pristup oblikovan neokolonijalizmom koji je i sam neuhvatljiv i dvosmislen, koji čini opasno nasleđe nezavisnih afričkih država, pomerajući zavisnost od bivših kolonizatora na druge frontove – kulturu, ekonomiju... Sagleđavanje afričkog kontinenta sa svojom kompleksnom istorijom i interakcijom sa Evropljanima može biti teško, pogotovo kada se nečijim identitetom manipuliše već vekovima, a na razne suptilne načine vlada i dan danas.

Afrički umetnici su u neprekidnom stanju introspekcije i borbe sa sopstvenim sećanjem (koje je uvek vezano za prostor odakle potiču), ali i neophodne konfrontacije sa savremenom, kao i prekolonijalnom istorijom, ističe kustos Simon Njami (*Simon Njami*), koji je Kentridža u okviru poznate izložbe *Africa Remix* svrstao u one umetnike koji se bave identitetom i istorijom. Današnji umetnici su postali oni koji pamte, koji prave memoare svoje kulture, tražeći svoje mesto u vremenu i istoriji. Gledajući iz ovog aspekta, Kentridžov rad ima veliku ulogu u predstavljanju samosvesne lične istorije, ukazujući na načine kako se prema sećanju ophodi. U njegovom stvaralaštvu je prisutan konstantan osećaj sučeljavanja sa prošlošću, preplavljenost emocijama i sećanjima od kojih se beži u konformizam, četiri zida, san, poricanje, kao i mašinsku svakodnevnu repetitivnu oličenu u poslu. Time se, suptilno (kakvo i jeste), održava nasleđe neokolonijalizma i strah od promena, kao i priznavanja sopstvenih grešaka i krivice. Na taj način njegovo delo dobija značajnu ulogu u društvu koje je od 1994. godine nastojalo da se izbori sa sopstvenim nasleđem i svedoči, bez pozivanja na osvetu, o svim negativnim aspektima aparthejda i kolonijalizma.

Srđan Tunić

visual space of his childhood – a return to a perhaps less anxious and unspoiled way of seeing and understanding things. He bears witness of the apartheid through art and his own vision, deeply personal and universal, not through manifestos, political symbols and 'the great story' – but rather in the way politics appear in everyday life – through contradictions, ambivalences and free interpretations. One may conclude that Kentridge's approach is shaped by neo-colonialism which is equivocal and ambiguous; it is also the dangerous inheritance of independent African states and a reflection of dependency shift from ex-colonisers to new frontiers – culture, economy... Considerations of the African continent with its complex history and interaction with Europeans may be difficult, all the more so when one's identity is manipulated with over the course of centuries, and in numerous subtle ways governed to this day.

African artists are in a continual state of introspection and strife with their own memories (which is always linked to the place of birth). They are also engaged in necessary confrontations with the contemporary and pre-colonial history, as emphasized by Simon Njami who, within the scope of the famous exhibition *Africa Remix*, defined Kentridge as one of those artists who deal with identity and history. The artists of today are the ones that remember, those who make memoirs of their cultures searching for their own place in time and history. Observed from this point, Kentridge's work has an important role in representing a self-conscious personal history, pertaining to ways of dealing with memory. Present in his work is the constant need to confront the past, the feeling of being overwhelmed by emotions and memories that make him escape into conformism, behind four walls, into dreams, denial; there is also the mechanical repetition embodied in everyday work. Through such subtle ways (and this is the way things are) the heritage of neo-colonialism and fear of change are maintained, as is the fear of accepting mistakes and taking the blame. Therefore Kentridge's work acquires an important role in a society that since 1994 has been attempting to deal with its own heritage and, without screaming for revenge, to testify to all of the negative aspects of apartheid and colonialism.

Srđan Tunić

Translated by: Ivan Epštajn



Marija Pečar, ćerka Zdravka Pečara u poseti Muzeju
Foto-dokumentacija MAU

Marija Pečar, Zdravko Pečar's daughter visiting the Museum
MAA photo documentation

IZ MAU

Trideset pet godina od osnivanja Muzeja afričke umetnosti

Pod pokroviteljstvom Skupštine grada 1977. godine osnovan je Muzej afričke umetnosti za kolekciju koju su sakupili posvećeni poznavaoци umetnosti i strastveni kolekcionari dr Zdravko Pečar i njegova porodica. Tokom dve decenije provedene u Zapadnoj Africi, prvo kao novinar, a kasnije kao diplomata i jugoslovenski ambasador u sedam afričkih država, stekao je široko znanje o afričkoj istoriji, kulturi i umetnosti, uspostavljajući bliske odnose se ljudima Afrike, njihovim običajima i načinom života. Velika istrajnost, kao i znatna materijalna sredstva omogućili su dobrotvorima Pečar da sakupe vredne komade koje danas sačinjavaju izuzetnu zbirku afričke umetnosti.

Stalna postavka MAU predstavlja umetnost tradicionalnih zajednica Zapadne Afrike i čine je auten-

OUT OF MAA

Thirty-fifth anniversary of the Museum of African Art

Under the patronage of the municipal authorities, the museum was opened to the public in 1977 to house a valuable collection of African Art acquired by dedicated art enthusiast and passionate collector, Dr. Zdravko Pečar and his family. During the two decades he spent in West Africa, first as a journalist and reporter and later as a diplomat and Yugoslavia's ambassador to seven African countries, he gained a profound knowledge of African history, culture and art, forging a close relationship with the peoples of Africa, their customs and lifestyle. Great perseverance and personal and material effort enabled the Pečar family benefactors to collect the valuable pieces which today constitute an extraordinary collection of African Art.

The permanent display represents the art of traditional societies from West Africa and includes ar-

tični predmeti iz Malija, Senegala, Gvineje, Burkine Faso, Benina, Gane, Obale Slonovače, Nigerije, Togo, Kameruna i Konga. Ekspoziti su izloženi prema materijalu i geografskom poreklu. Pripadaju umetničkim tradicijama naroda: Bamana, Dogon, Kisi, Baga, Marka, Malinka, Bobo, Dan, Gere, Guro, Senufo, Ašanti, Eve, Baule, Fon, Yoruba, Bamileke.

Pored stalne postavke, Muzej priređuje tematske izložbe koje obuhvataju najvažnije segmente tradicionalne i savremene afričke umetnosti. Iako je postojećim materijalom uglavnom predstavljeno područje Zapadne Afrike, Muzej raznovrsnim aktivnostima nastoji da prikaže i druge regione – Severnu, Istočnu, Centralnu i Južnu Afriku.

Tokom decenija, Muzej afričke umetnosti postaje sve značajniji centar za istraživanje, upoznavanje i širenje saznanja o kulturi afričkih naroda, posebno njihove umetnosti i doprinosa umetničkoj baštini sveta. Muzej sve više postaje i svojevrsni „dokumentacioni centar”, koji čuva vredne arhivske materijale – fotografije, fono, video i filmske snimke. Kulturno nasleđe Afrike predstavlja se različitim programima – izložbama, predavanjima, filmskim i video-projekcijama, likovnim i muzičkim radionicama. Izdavačka delatnost je veoma važan aspekt muzejskog rada koji obuhvata kataloge izložbi, stručne monografije, kao i godišnji časopis *Afrika – Studije umetnosti i kulture*, *Časopis Muzeja afričke umetnosti*.

tifacts from Mali, Senegal, Guinea, Burkina Faso, Benin, Ghana, Ivory Coast, Nigeria, Togo, Cameroon and Congo. The objects are exhibited according to material type and geographic provenance, and they belong to artistic traditions of various ethnic groups: Bamana, Dogon, Kisi, Baga, Marka, Malinka, Bobo, Dan, Gere, Guro, Senufo, Ashanti, Eve, Baule, Fon, Yoruba, and Bamileke.

Aside from the permanent display, which mainly features the traditional arts of West Africa, the Museum organizes changing exhibitions as a way of presenting the most important segments of traditional and contemporary African art. The purpose of the exhibitions, as well as a diverse range of programs, is to cover not only West Africa, but also the other regions that are underrepresented by the material from the museum collection – North, East, Central and South Africa.

Over the decades, the Museum of African Art has become an increasingly important centre of research and dissemination of knowledge about the culture of African people, especially their art and contributions to world heritage. The Museum is also becoming more of a “documentation” centre, which safeguards important archival materials – photographic, audio, video and film recordings. Africa’s cultural heritage is presented in the form of exhibitions, lectures, film and video screenings, art and music workshops. Publishing is an important activity of the Museum which includes exhibition catalogues, scholarly books, program brochures, as well as the annual journal *Afrika – Studies in Art and Culture*, *Journal of the Museum of African Art*.

IZ MAU

AFRAM

AFRAM je poseban program MAU u Beogradu čiji se prvenac održao u junu 2011. godine. Program je isključivo posvećen predstavljanju afro-američkog muzičkog nasleđa. AFRAM se sastoji iz tri celine: *AFRAM Sound* – okosnica programa, ujedno i glavni okvir čitavog događaja, *AFRAM Chat* – otvoren za gostujuće predavače, i *AFRAM Documents* – posta-

OUT OF MAA

AFRAM

AFRAM is a special project of the MAA in Belgrade inaugurated in June 2011. It is dedicated solely to the presentation of African-American musical heritage. AFRAM is structured into three segments: *AFRAM Sound* – its focal point, setting the framework of the overall event, *AFRAM Chat* – open to visiting scholars and *AFRAM Documents* – based on docu-



AFRAM Chat (slevo nadesno): Hauard Kertis, profesor i džez muzičar, dr Greg Dekjur, filmski teoretičar, Jelena Jovović, profesor i džez muzičar.

Foto-dokumentacija MAU

AFRAM Chat (from left to right): Howard Curtis, professor and jazz musician, Greg DeCuir, PhD, film theorist, Jelena Jovović, professor and jazz musician.

MAA photo documentation

vljanje dokumentarnih i informativnih izložbi. Pored muzejske publike, koju čine stručnjaci i studenti, projekat AFRAM je usmeren ka brojnim poštovaocima afro-američke muzike, akademske krugove, umetnike i širu publiku. Autor muzičke koncepcije je Jelena Jovović, džez muzičar i profesor, a vizuelne koncepcije Narcisa Knežević Šijan, muzejski savetnik / istoričar umetnosti.

AFRAM 2011 održao se prvog dana Afro festivala, 10. juna 2011. Ambasada SAD je finansirala ovaj projekat i omogućila gostovanje predavača. Tim povodom, gospođa Anne-Marie Moore, kulturni ataše ambasade SAD u Beogradu i dr Vesna Marjanović, u ime kulturnih zvaničnika Beograda i Skupštine Grada, poentirale su da je AFRAM izuzetna inicijativa Muzeja afričke umetnosti.

Jelena Jovović osmislila je program *AFRAM Chat*, neku vrstu tribine, na kojoj se predstavio teoretičar i profesor iz inostranstva – Hauard Kertis (*Howard Curtis*), profesor na Univerzitetu umetnosti u Gra-

mentary and informative exhibitions. In addition to museum audiences which consist of museum professionals and students, the project is aimed at numerous admirers of African-American music, scholars, artists and the general public. The AFRAM's music program is developed by Jelena Jovović, jazz musician and professor; the AFRAM's visual program is developed by Narcisa Knežević-Šijan, museum advisor / art historian.

AFRAM 2011 took place on the first day of the Afro Festival, June 10th 2011. The USA Embassy provided the funding for this project and for the visiting lecturers. On the occasion, Anne-Marie Moore, Cultural Attaché of the Embassy of the USA, and Vesna Marjanović (PhD), on behalf of the Belgrade cultural officials and the City Assembly, pointed out AFRAM as an exceptional initiative of the Museum of African Art.

Jelena Jovović conceptualized the *AFRAM-Chat* segment – an open discussion with visiting theorist

cu i džez muzičar. On je svojim razmišljanjima i tumačenjima džeza učinio ovu tribinu izuzetno zanimljivom. Pored Hauarda Kertisa, u razgovoru je učestvovao i teoretičar filma iz Los Angelesa Greg Dekjur (*Greg DeCuir*), koji je govorio o muzičkom nasleđu afro-američke zajednice širom sveta.

U velikoj bašti Muzeja počelo je u 21h žanrovsko muzičko putovanje od Afrike do Amerike (od afričke muzike, preko bluza, mainstream džeza do Pi fanka), koje su sprovedi izvrsni muzički poznavaoци i di-džejevi Željko Kerleta, Vladimir Đelić Ćile i Milić Bugarčić, praveći audio podlogu događaja.

Kao poseban muzejski „program u programu” *chill-out* prostor bio je sve vreme događaja 20–24h otvoren u bašti. Koncipiran kao neka vrsta medijateke – na muzejskim postamentima bili su izloženi reprinti omota „kulturnih” ploča velikana džeza, a bilo je i drugih informativnih materijala o džezu. Ovaj segment vodio je ka prezentaciji izdanja izdavačkih kuća, koja je bila održana u okviru medijateke – izdavačkih kuća „Clio” (Džef Dajer: *But beautiful – knjiga o džezu*), „Utopija” (Leroa Džouns: *Narod bluza – crnačka muzika u beloj Americi*, Luj Armstrong: *Sačmo – moj život u Nju Orleansu*) i „Beopolis” (Valeri Vilmer: *Ozbiljno kao vaš život*).

Vizuelni program AFRAM-a bila je instalacija srpskog umetnika veoma aktivnog na međunarodnoj sceni Zorana Naskovskog. Deo stalne postavke Muzeja bio je predmet multimedijalne instalacije Zorana Naskovskog *AAA – The Sound I Saw*, kojom je umetnik napravio omaž velikom afro-američkom fotografu Roju Dekaravi (*Roy DeCarava*). Drugi deo instalacije činila su – tri *vintage* mikrofona koja su bila povezana sa pojačalom i posetiocima je omogućeno da aktivno učestvuju u kreiranju zvuka. Treći deo instalacije je najviše ‘muzejski’, autorski rad Narcise Knežević Šijan, istoričara umetnosti: deo stalne postavke – dugačka vitrina je bila predmet preispitivanja, „muzejskog citata”, referišući na postavke muzeja iz prve decenije 20. veka iz vremena istorijskih avangardi, kubizma, dadaizma i ekspresionizma.

and professor – Howard Curtis, (professor at the University of Arts in Graz and jazz musician), who offered his professional and personal reflections and interpretations of jazz making this debate extremely interesting. In addition to Howard Curtis, the discussion was also led by film theorist from Los Angeles, Greg DeCuir (PhD) who spoke of the musical legacy of the African-American community worldwide.

The genre musical journey from Africa to America (from African music, across blues, mainstream jazz to Pi Funk) started at 9 p.m. in the large Museum garden. The program was led by outstanding music connoisseurs and DJs Željko Kerleta, Vladimir Đelić-Ćile and Milić Bugarčić.

Also organized as a “program within program” was the special *chill-out* area, open throughout the event from 8 p.m. to 12 a.m. Conceptualized as a sort of *médiathèque* it displayed reprints of some of the jazz classics album covers and included a variety of other informational materials about jazz. This segment was linked to the book presentation based on the editions of participant publishing houses: “Clio” (Geoff Dyer: *But beautiful – a book about jazz*), “Utopia” (Leroi Jones: *Blues People – negro music in white America*, Louis Armstrong: *Satchmo – My Life in New Orleans*) and “Beopolis” (Valerie Wilmer: *Serious as Your Life*).

AFRAM’s visual art program presented the art installation of eminent Serbian artist, active on the international scene, Zoran Naskovski. Part of the permanent display became the object of Naskovski’s multimedia installation *AAA – The Sound I Saw* through which the artist paid homage to famous African-American photographer Roy DeCarava. Another element of the installation consisted of three vintage microphones that allowed visitors to participate in the installation. The third element of the installation was the most museum-like. Conceptualized by art historian Narcisa Knežević-Šijan, and a part of the permanent museum display – a long showcase was the subject of curatorial reconsideration, a “museum citation” referring to museum displays from the beginning of the 20th century, the time of avant-garde art, cubism, dadaism and expressionism.

Zoran Naskovski,
 „AAA” (*The Sound I Saw*)
 2011 – 2013.

Instalacija Zorana Naskovskog „AAA” (*The Sound I Saw*), u podnaslovu referira na istoimeni projekat/knjigu američkog umetnika Roja Dekarave (Roy DeCarava), koji je sačinjen kao *stream* teksta i crno-belih fotografija jazz scene i svakodnevnog života, snimljenih u Harlemu tokom kasnih 50-tih i ranih 60-ih godina. Stranice ove knjige, fiksirane samo u gornjem delu, postavljene iznad duge osvetljene vitrine, unutar koje se nalaze afrički predmeti

Umetnička instalacija „AAA” (*The Sound I Saw*) Zorana Naskovskog, MAU.
 Foto: Vlada Popović

Zoran Naskovski,
 „AAA” (*The Sound I Saw*)
 2011 – 2013

The subtitle of Zoran Naskovski’s installation “AAA” (*The Sound I Saw*) refers to the project/book bearing the same title by American artist Roy DeCarava. It consists of a stream of text and black and white photographs of the jazz scene and everyday life, shot in Harlem during the late 1950s and the early 1960s. The pages of this book, attached only in the upper part and placed along a lit showcase inside which are African objects selected by Museum curators, as well

Art installation „AAA” (*The Sound I Saw*) by Zoran Naskovski, MAA.
 Photo: Vlada Popović



po izboru kustosa Muzeja afričke umetnosti, kao i tri mikrofona uključena na eho efekat, čine osnovu rada koji nudi mogućnost aktivne participacije. Ova instalacija, koja se nalazi unutar prostora stalne postavke muzeja, uvođenjem videa tokom 2013. godine, dodatno ističe značaj preispitivanja sopstvene pozicije u kontekstu sadašnjice, fluksa medija, artefakata, kao i samog muzeja.

IZ MAU

Transarapska avantura

Noć Muzeja, 19. maj 2012, Muzej afričke umetnosti

Transarapska avantura je multimedijalni umetnički poduhvat oživljavanja afroarapskog podneblja, koji je ostvaren u okviru manifestacije „Noć Muzeja” 2012. godine. Projekat je sastavljen iz izazovne i tehnološki vrlo složene instalacije na prostoru od 800 kvadratnih metara. U nadrealno dizajniranom prostoru kupole Muzeja afričke umetnosti gledalac je bio „uvučen” u različitost umetničkih postupaka koji su dočaravali sliku „pustinjskog nasleđa Egipta”, u potajnoj želji da se dočara najdublji ritam takvog života. Koristivši elemente slikarstva, pozorišta svetla i senke, te muzičku improvizaciju u vidu DJ seta sa *live* izvođenjem sastava „Ljubavnici”, miksovanog s tehno klasicima poput „Gizeh” – Onur Özera ili, na primer, arapski orijentisanim britanskim sastavom „C Cat Trance”.

Po rediteljskoj koncepciji pozorišnog reditelja Ivane Vojt i filmskog reditelja Aleksandra Maričića, zidovi kupole Muzeja bili su pretvoreni u gigantsko filmsko platno sa temom putovanja kroz Egipat – kroz prostor i vreme. Uporedo sa tim, u nekoj vrsti *action painting-a*, beogradska vajarka i slikarka Milica Josimov izvela je monumentalni citat egipatskog svevidećeg oka, jednog od arhetipova egipatske kulture. Ovo uzbudljivo likovno delo se odvijalo 8 sati u toku kojih je umetnica oslikavala veliko platno di-

as three microphones set to echo effect, are the basis of the artwork which offers the possibility of active participation. This installation within the permanent Museum display space enhanced by the introduction of video in 2013 additionally emphasizes the importance of the reconsideration of one’s own position in the context of contemporaneity, media flux, artifacts, as well as the museum itself.

OUT OF MAA

Trans-Arabian Adventure

Museum Night, May 19, 2012, Museum of African Art

The Trans-Arabian adventure was an artistic exploit that took place during the Museum Night 2012 as part of the multimedia project that re-animated the Afro-Arabian horizon. The project was conceived using challenging and technically sophisticated sound and light installations, which filled the 800 square metre area of the MAA Dome. In the surreally designed space of the MAA’s Dome, visitors were drawn in by several artistic concepts through which the “Heritage of the Egyptian Desert” was interpreted with a covert desire to depict the deepest rhythms of life in the desert. Elements of painting, theatre of light and shadow, and musical improvisations, were achieved with the live performance of the local band *Ljubavnici (Lovers)*. The performance also included a DJ set, with remixes of techno music classics such as Onur Özer’s *Gizeh* and Arabic flavoured, avant-funk oriental classic –UK’s *C Cat Trance*.

Following the joint concept of theatre and film directors Ivana Vojt and Aleksandar Maričić respectively, the walls of the Museum’s Dome were turned into a gigantic movie screen, featuring a journey across Egypt – both through space and time. Simultaneously, using the elements of action painting, Belgrade’s sculptor and painter Milica Josimov painted the monumental quote of the Egyptian Eye of Provi-



Transarapska avantura, Noć Muzeja 2012. u MAU.

Foto izvor: www.nocmuzeja.rs

TransArabian adventure, Museum Night 2012 in the MAA.

Photo source: www.nocmuzeja.rs

menzija 3 x 4 metra. Finalni rezultat impresionirao je posetioce svojim umetničkim dometom – zračenjem „drevnoegipatskog” simbola. Nasuprot tome, lajtmotiv muzičke interpretacije bili su: pustinja, tarabuka, trag zmiје, derviški trans, arabeska, lavirint, piramide. U ukupnom utisku, akademska publika, diplomatski kor i drugi brojni posetioци doživeli su ovu interakciju kao pravi posmatrački izazov. Oni su, krećući se između performansa i slika, praktično postali deo inscenacije egipatskih fresko-prizora. Muzičkim i likovnim krokiјem posetilac je osetio i razumeo egipatski panteon neverbalnih kazivanja. Baletska transpozicija hijeroglifa u izvođenju umetnice Dubravke Subotić pratila je video-projekciju ovog drevnog znakovnog pisma, smeštenog u scenski okvir prostora kupole – za ovu priliku transformisanu u „lice” pustinjskih krajolika Egipta.

dence, one of the archetypes of Egyptian culture. This exciting performance of the work of art lasted eight hours, during which the artist painted on a 4x5 metre canvas. The final result impressed the spectators with the achievement her art sustained – the illumination of the Symbol of Ancient Egypt. On the other hand, the *leitmotifs* of the musical interpretation were the desert, goblet drums, the snake’s trail, the Dervish trance, the arabesque, labyrinth, and pyramid.

Overall, the audience – academics, diplomats and numerous regular visitors– saw this interaction as a true spectator’s challenge. Moving between performances and paintings, they effectively became a part of the Dome’s Egyptian walls. One musical and artistic blend made the visitors feel and understand the Egyptian pantheon of nonverbal narratives. The ballet transposition of hieroglyphs performed by Dubravka Subotić, was accompanied with a video screening of this ancient pictorial writing into the scenic framework of the Dome – morphed, for this occasion into the “face” of the Egyptian desert landscapes.

Nagrada ICOM za izložbu *Mankala, misaona igra*

Nacionalni komitet ICOM-a (*International Council of Museums*), međunarodne organizacije muzeja i muzejskih profesionalaca osnovane u sistemu UNESCO-a, svake godine dodeljuje nagrade za izvanredan doprinos i afirmisanje muzejske delatnosti. Nagrada se dodeljuje u 5 ravnopravnih kategorija: kustos godine, projekat godine, publikacija godine, muzej godine i nagrada za životno delo.

Izložba *Mankala, misaona igra*, autora Ivane Vojt, dobila je počasnu nagradu ICOM-a za PROJEKAT 2012. godine.

Nagrada je dodeljena na svečanoj Skupštini ICOM-a Srbije održanoj 26. aprila u Galeriji fresaka u Beogradu. Ova nagrada uručena je Ivani Vojt, autoru i kustosu izložbe, 30. aprila 2013. godine, u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu, a uručila je Olja Vasić, predsednik komisije za dodeljivanje nagrada ICOM-a. Izložba *Mankala, misaona igra* bila je otvorena od 27. decembra 2012. do 6. oktobra 2013. godine u Muzeju afričke umetnosti.

U obrazloženju nagrade koje je dala Olja Vasić, predsednik Komisije za dodeljivanje Nagrade, piše:

...Za potrebe istraživanja Ivana Vojt je boravila i u Kraljevskom muzeju centralne Afrike u Belgiji i Muzeju tropa u Amsterdamu, gde je o mankali razgovarala sa tamošnjim kustosima, i gde je takođe snimljen jedan od dokumentarnih filmova...

*...Istraživanja su išla u dva pravca: prikupljanje i analiza podataka o mankali, i muzeološka obrada predmeta za igranje mankale. Terenska istraživanja u Africi sastojala su se od čitavog niza razgovora sa lokalnim stanovništvom u cilju sakupljanja podataka o istorijatu, pravilima i današnjem odnosu prema ovoj igri. Pored toga snimljene su i dokumentarne fotografije, kao i dokumentarni film o mankali na Zelenortskim ostrvima...
...Pored 43 predmeta za igranje mankale [iz privatne*

ICOM Award for the *Mancala, Game of Thought* Exhibition

The National Committee of ICOM is part of the International Council of Museums, as an international organization of museums and museum professionals founded within UNESCO. On an annual level, it presents awards for extraordinary contributions and the affirmation of museum activities. The award is given in five categories: curator of the year, project of the year, publication of the year, museum of the year and finally for life achievement.

The *Mancala, Game of Thought* exhibition by Ivana Vojt received the honorary Project of the Year 2012 Award.

The prize was awarded at the Official Council of Serbia – ICOM ceremony, which took place on 26 April, 2013 at the Gallery of Frescoes in Belgrade. The award for the Project of the Year was given to exhibition curator and catalogue author Ivana Vojt, on 30 April, 2013, at the Museum of African Art in Belgrade. The President of the Awards Committee Olja Vasić presented the award.

The *Mancala, Game of Thought* exhibition was open from 27 December, 2012 until 6 October, 2013 at the Museum of African Art in Belgrade.

The award summary written by Olja Vasić, chairwoman of the Committee for Award Grants, states as follows:

...For research purposes Ivana Vojt visited the Royal Museum for Central Africa in Belgium and the Tropenmuseum in Amsterdam where she talked to curators; this was the basis for additional documentary films...

...The research was directed on: data collection and analysis, and the museological assessment of objects used for playing mancala. Field research in Africa consisted of a series of talks with locals for the purpose of collecting data on the history, rules and current status of the game. Documentary photographs were taken and a documentary film made about mancala on Cape Verde...



Prostor izložbe *Mankala*, misaona igra.
Foto-dokumentacija MAU

The *Mancala*, game of thought exhibition space.
MAA photo documentation

zbirke Erson, zbirke Muzeja afričke umetnosti i Arheološkog instituta], izložene su i dokumentarne fotografije koje pokazuju da je *mankala* u Africi i dalje deo svakodnevnog života. Zahvaljujući specifičnom i inventivnom načinu izlaganja, omogućena je interakcija između fotografija i posetilaca. Važan deo izložbe je tzv. polje igre, odnosno sto na kome se može igrati *mankala* i kompjuter na kome se *mankala* igra online. Na taj način je postignut visok stepen komunikacije publike sa izložbom, jer pored posmatranja eksponata u vitrinama posetioци mogu da u prisustvu opipljivih predmeta ostvare originalno lično iskustvo.

Deo postavke su i četiri desetominutna dokumentarna filma koja *mankalu* pokazuju iz aspekta interesovanja kustosa i sakupljača, arheologa, lokalnog stanovništva Afrike i profesionalnih igrača.

Po rečima Emilije Epštajn i Marije Ličine (Muzej afričke umetnosti) izložba nudi više mogućih pogleda na ovu specifičnu igru i omogućava da se kroz čin igranja postane deo jedinstvene atmosfere koju igra kreira. Tumačenje *mankale* uključuje filozofski aspekt, matematičko ponavljanje matrice, etnološku sistematizaciju, arheološki značaj, kulturno-istorijski razvoj i psihologiju igre, kao i osavremenjavanje ove drevne igre kroz informatičku transformaciju...

...Besides 43 objects for playing the game of *mancala* [from the Hairson private collection, the collections of the Museum of African Art and the Archaeological Institute], documentary photographs were exhibited as testimony to the fact that *mancala* is part of everyday life in Africa. Thanks to the imaginative display, it was possible for the public to interact with the photographs. The major part of the exhibition was the so-called game-area where visitors were invited to play the *mancala* board game, and this space also included a computer with the accompanying *mancala* game program. Thus, a high level of communication was achieved between the audience and exhibited pieces since, besides watching the showcased items, visitors were able to experience the exhibition personally by means of tangible items.

Four ten-minute documentary films which offer the reflections of curators and the collector, as well as archaeologists, African locals and professional players were also part of the exhibition.

As Emilia Epštajn and Marija Ličina (Museum of African Art) stated, the exhibition offers several possible outlooks on this specific game and presents visitors with the possibility to become part of the unique atmosphere that the game creates. The interpretation of the *mancala* game includes its philosophical aspects, information about the mathematical repetition of certain matrices, its ethnological systematisation, archaeological significance, cultural and historic development, game psychology, as well as the transformation of the game in the computer age...

Akademski radovi na temu Muzeja afričke umetnosti i njegovih zbirki (2012/2013)

Zbirke i arhivski materijali Muzeja afričke umetnosti od samog osnivanja ove institucije predstavljali su značajan resurs za rad studenata beogradskih univerziteta i stručnjaka u različitim naučnim oblastima: etnologija, istorija umetnosti, muzikologija, književnost, likovne umetnosti, primenjene umetnosti itd. Značajno je istaći da je u poslednjih desetak godina Muzej predstavljao dobru studiju slučaja za radove studenata magistarskih i diplomskih master studija Univerziteta umetnosti, odseka za Menadžment u kulturi, kao i studiju slučaja za prvu generaciju master studenata Preventivne konzervacije (CIK). U poslednjih nekoliko godina, međutim, Muzej afričke umetnosti postaje interesantan fenomen za kritička preispitivanja u okvirima teorija identiteta i reprezentacije. Tokom 2012/2013. godine izdvajaju se doktorski, master i diplomski radovi Ane Sladojević, Marije Ličine i Dragane Konjokrad, čije apstrakte predstavljamo u celosti u narednim redovima.

Ana Sladojević odbranila je 28. aprila 2012. godine doktorsku disertaciju: ***Muzej kao slika sveta, prostor reprezentacije identiteta i ideologije***, na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, u okviru Interdisciplinarnih studija, Grupe za Teoriju umetnosti i medija. Mentor je bila dr Nevena Daković, redovni profesor, a u Komisiji za odbranu rada bili su dr Miško Šuvaković, redovni profesor i Predsednik Komisije, dr Jerko Denegri, redovni profesor, dr Jasmina Čubrilo, vanredni profesor, i dr Aleksandar Janković, docent.

Academic papers on the subject of the Museum of African Art in Belgrade and its collections (2012/2013)

From its founding, the Museum of African Art's collections and archival materials have represented an important resource for students of the Belgrade University and experts in various scientific fields: ethnology, art history, musicology, literature, fine arts, applied arts, and so on. It is important to note that in the last ten years, the Museum proved to be a good case study for the academic papers of master students from the University of Arts, Department of Cultural Policy and Management, and for the first-generation of students attending the Master Course in Preventive Conservation (CEC). In the last few years, however, the Museum of African Art has become an interesting phenomenon for critical review in the areas of identity and representation theory. During 2012/2013 the doctoral dissertation of Ana Sladojević, master thesis of Marija Ličina and graduate, final paper by Dragana Konjokrad were successfully defended, and their abstracts are presented in full in the following pages.

On 28 April, 2012, Ana Sladojević defended her PhD thesis titled: ***The Museum as Image of the World, A Space for the Representation of Identity and Ideology***, as part of the Interdisciplinary Studies: Theory of Art and Media doctoral program, at the University of Art in Belgrade. Nevena Daković (PhD), full professor, was her mentor. The Committee included Miško Šuvaković (PhD), full professor and chairman of the Committee, Jerko Denegri (PhD), full professor, Jasmina Čubrilo, (PhD), associate professor and Aleksandar Janković, (PhD), assistant professor.

Apstrakt

Muzeji utiču na formiranje zajedničkih kulturnih identiteta, pre svega, kroz uspostavljanje zajedničkih vrednosti. U slučaju etnografskih i drugih muzeja nastalih iz modela evropskog muzeja koji izlaže, uslovno rečeno, „vanevropske” umetnosti, identiteti se formiraju naspram ideološki konstruisane „društvene”. Diskurzivnim konstruktivističkim pristupom, koji se bavi okolnostima u kojima reprezentacija nastaje i posledicama koje uzrokuje, odnosno onim što Henrijeta Lidči (*Henrietta Lidchi*) i Stjuart Hol (*Stuart Hall*) nazivaju muzejskom „politikom”, ispituje se kako znanje koje određeni diskurs proizvodi definiše društvene odnose i identitete, i u ovom interdisciplinarnom radu on povezuje različita teorijska polja – studije kulture i kulturalnu analizu, postkolonijalne studije, muzejske studije i afričke studije.

Naročit fokus u ovom radu je na Muzeju afričke umetnosti u Beogradu, kao specifičnom prostoru reprezentacije, koji u sebi povezuje različite ideologije. Posebnost Muzeja, koju sama institucija, od svog osnivanja, locira u tački nepostojanja kolonijalne prošlosti, podvrgava se kritici, upućivanjem upravo na postojanje kolekcionarskog zapadnjačkog kolonijalističkog modela/narativa u muzejskoj reprezentaciji. Međutim, u ovom procesu prepoznavanja i sučeljavanja različitih muzejskih diskursa takođe se teži pronalaženju nove tačke njegove posebnosti i uspostavljanju smernica za dalji razvoj muzejske reprezentacije u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu.

*

Marija Ličina odbranila je 24. septembra 2013. godine master rad: *Muzej afričke umetnosti – nastanak, razvoj, perspektive*, na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu, u okviru Diplomskih akademskih studija kulturologije – master teorije kulture i studije roda. Mentor je bio dr Branimir Stojković, redovni profesor, a u Komisiji za odbranu rada bili su dr Ratka Marić, docent, i dr Marina Simić, docent.

Abstract

Museums influence the formation of collective cultural identities, primarily by establishing collective values. In the case of ethnographic and other museums which evolved from the European-type model that exhibits the so-called “non-European” arts, identities are formed in opposition to the ideologically constructed “Other”. A discursive-constructivist approach that deals with circumstances in which representation evolves, as well as the consequences it provokes, or what Henrietta Lidchi and Stuart Hall refer to as museum “politics”, is applied to investigate how the knowledge produced by a certain discourse defines social relations and identities, and in this interdisciplinary work it makes connections between different theoretical fields – cultural studies and cultural analysis, postcolonial studies, museum studies and African studies.

A special focus in this work is placed upon the Museum of African Art in Belgrade, as a specific space of representation that interrelates within itself different ideologies. The Museum’s uniqueness which is placed by the institution itself since its founding days in the absence of a Yugoslav colonial past is subject to criticism, in particular by emphasising the presence of a Western colonial collecting model/narrative in the Museum’s representation. In this process of defining and comparing different museum discourses, an attempt has been made to distinguish a new stronghold of this museum’s uniqueness, as well as to lay ground for the further development of museum representation in the Museum of African Art in Belgrade.

*

On 24 September, 2013, **Marija Ličina**, defended her master thesis: *The Museum of African Art – Founding, Development, Perspectives*, as part of the Graduate Academic Cultural Studies – MA in Theory of Culture and Gender Studies program at the University of Political Sciences in Belgrade. Branimir Stojković (PhD), full professor, was her mentor. The Committee included Ratka Marić (PhD), assistant professor and Marina Simić (PhD), assistant professor.

Apstrakt

Od osnivanja do danas Muzej afričke umetnosti (MAU) je kroz svoje raznovrsne programe ostvario odnos prema društvenom okruženju na više nivoa: muzej predstavlja primer kulture donatorstva, realizuje izložbe, edukativne aktivnosti i animaciju, ima delatnost i značajnu ulogu u kulturnoj diplomatiji, i priređuje popularne programe, kao što su godišnje manifestacije Afro festival i Afrički bazar. Prema svom usmerenju, kao institucija zaštite koja prikuplja, čuva i izlaže artefakte afričke umetnosti i kulture, proučava ih i populariše, Muzej predstavlja jedinstvenu kulturnu ustanovu ne samo u zemlji već i u regionu Jugoistočne Evrope. Predmet istraživanja su razvoj i struktura programa Muzeja afričke umetnosti, pravci i efekti delovanja na publiku i javnost u širem smislu, sa ciljem da se ukaže na odlike, komunikabilnost i značaj ove institucije u kulturnom životu Srbije. Promene društveno-političkih okolnosti u zemlji i svetu, novi pravci razvoja društvenih teorija, kulturnih politika i muzeologije, kao i zahtevi menadžmenta u kulturi, postavljeni su kao okvir za kvalitativnu analizu programske delatnosti MAU, kako u prošlosti, tako i u svetlu daljih mogućnosti i potreba. Pored teorijske literature, u istraživanju su primenjeni noviji empirijski podaci prikupljeni tokom rada u Muzeju koji se odnose na kreiranje programa i njihovu recepciju u različitim krugovima, arhiva novinskih priloga, razmotreno je prisustvo MAU na internetu, kao i drugi relevantni podaci.

★

Dragana Konjokrad odbranila je diplomski rad 23. septembra 2013. godine pod nazivom: ***Zbirka maski Dan, Gere i Vobe u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu: izraz i značenje***, na Filozofskom fakultetu u Beogradu, smeru etnologija i antropologija. Mentor je bila dr Senka Kovač, redovni profesor, a u komisiji za odbranu rada bili su dr Lidija Radulović, koja je bila i predsednik komisije, i dr Miloš Milenković.

Maske su odigravale važnu ulogu u magijsko-religijskim obredima i ovaj rad na primeru Dan, Gere i Vobe maski teži da razotkrije sve postojeće funkcije maske, ali i da obrati posebnu pažnju na masku kao

Abstract

Since its founding the Museum of African Art (MAA) has developed a relationship with its social surroundings on several levels and through different programs. It is an example of the culture of cultivating benefactor initiatives: it organises exhibitions, educational activities, animation, publication, has an important role in cultural diplomacy and organises programs such as the annual Afro Festival and African Bazaar. As an institution for preservation, the Museum collects, preserves and exhibits artefacts from Africa, studying and popularising them, and is therefore a unique cultural institution, not only in the country but in the wider region of South East Europe. The objective of the thesis is the development and structure of the Museum of African Art's programs, directions and effects on audiences and the wider public, in order to point out the traits, communicability and importance of this institution in the cultural life of Serbia. The changes of socio-political circumstances in the country and the world, new directions in social theory, cultural policy and museology, as well as cultural management requirements, have been set as the framework for conducting a quantitative analysis of the MAA's program activity, both in the past and in the light of future opportunities and needs. In addition to theoretical literature, the research applied current empirical data collected during actual work at the Museum, which is related to program design and its reception in different circles; the MAA's press-archive was also used as an important source and the presence of the MAA on the Internet was also considered.

★

On 23 September, 2013, **Dragana Konjokrad** defended her bachelor thesis titled *The Dan, Gere and Wobe Masks Collection at the Museum of African Art in Belgrade: expression and meaning*, at the Faculty of philosophy, Department of Ethnology and Anthropology. Her work was mentored by Senka Kovač (PhD), full professor. Her Committee included Lidija Radulović (PhD), associate professor, chair of the Committee, and Miloš Milenković (PhD), associate professor.

Masks played an important role in magic and religious rites, and this paper, based on Dan, Gere and

glavnog „aktera” obreda. Utvrditi kolika je zaista uloga maske (i duha koji u njoj obitava) u samom obredu, i šta ona zaista doprinosi pojedincu i zajednici, veoma je važan momenat, kao i pojašnjenje njene uloge kao regulatora društvene kontrole. Prvo, kroz pojedinačno uvođenje, a zatim i kroz sučeljavanje ovih naroda, njihovih običaja i prakse vezanih za ulogu maske predstavljeni su život, rituali i potrebe naroda, a zatim je na njihovom primeru objašnjeno kako utiču jedni na druge.

Wobe mask examples, aims to shed light on all the functions of the mask, as well as to pay special attention to the mask as main “protagonist” of the rite. Determining the true role of the mask (and spirit within it) in the rite itself, and what it actually contributes to the individual and community, is an extremely important aspect as is the discernment of its role as regulator of social control. First, by means of introducing individual examples and then by describing these peoples, their customs and practices linked to the role of the mask, the life, rituals and needs of the peoples are presented, and then, using their example, an explanation is given on how they influence each other.

Beleška o autorima

Dr Vesna Cakeljčić, vanredni profesor Univerziteta u Beogradu, afrikanista i književni prevodilac. Doktorirala frankofonu književnost na Univerzitetu u Parizu. Kao istraživač, posvećuje se uglavnom frankofonoj književnosti zemalja južne hemisfere. Autor dve monografije na francuskom: *Identité de la femme noire dans la nouvelle africaine* (2007) i *La nouvelle francophone d'Afrique noire. Écriture et constructions identitaires* (2013), i dva priručnika za francuski poslovni jezik. Objavila je mnoge naučne radove i prevode sa francuskog, među kojima je sabrana poezija L. S. Sengora pod naslovom *Na poziv rase od Sabe* (2009). Priredila je nekoliko antologija poezije i kratke priče: *Od Haitija do Madagaskara* (1997), *Nouvelles de Serbie* (Pariz, 2012) i druge. Dobitnik više nagrada i nosilac francuskog odlikovanja Viteza reda Akademskih palmi. (email: cakeljic.vesna@fon.bg.ac.rs)

Dr Vera Vasiljević, egiptolog, docent na Odeljenju za arheologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Posle završenih osnovnih i magistarskih studija arheologije u Beogradu, usavršavanje u oblasti egiptologije u Egiptu i Nemačkoj; doktorirala na Univerzitetu u Hamburgu.

Oblasti interesovanja i istraživanja: staroegipatska ikonografija, sa težištem na dekoraciji privatnih grobnica Starog i Srednjeg carstva; pitanja roda i društvenog statusa u dinastičkom Egiptu; egipatski uticaji i recepcija Egipta u kulturnoj tradiciji Evrope i Srbije. Objavljuje članke na ove teme u naučnim časopisima za arheologiju i egiptologiju, među kojima *Studije staroegipatske kulture* (*Studien zur altägyptischen Kultur*), *Imago Aegypti*, *Glasnik srpskog arheološkog društva* i dr. (email: vvasilje@eunet.rs)

Dr Petr (Peter) Skalník, profesor na Odeljenju za etnologiju i kulturnu antropologiju, univerziteta Vroclav. Doktorirao na Karlovom Univerzitetu (Odeljenje za orijentalne i afričke studije) u Pragu. Istraživač saradnik na Odeljenju političkih nauka, na Univerzitet Hradec Kralove, Republika Češka. Obavljao je istraživanja u Tuvi, na Kavkazu, Slovačkoj, Gani, Lesotou, Južnoj Africi, Namibiji, Portugaliji, Republici Češkoj, Poljskoj i Libanu. Sproveo je terensko istraživanje u Nanunu (u blizini Bimbile, severna Gana), od 1978. do 2003. godine, u nekoliko navrata (ukupno oko dve godine) gde je proučavao ulogu Nanumba poglavarstva u modernoj Gani, kao i Nanumba-Konkomba konflikt. Godine 2007. izabran je za potpredsednika IUAES, a 2007. godine je postavljen za predsednika Komisije za teorijsku antropologiju. Priredio je blizu 20 zbornika, brojna poglav-

Note about the authors

Vesna Cakeljčić (PhD), professeur agrégé à l'Université de Belgrade, africaniste et traductrice littéraire. Elle a fait ses études de doctorat en littérature française à l'Université de Paris. En tant que chercheur, elle se consacre principalement aux littératures francophones des pays du Sud. Auteur de deux monographies en français : *Identité de la femme noire dans la nouvelle africaine* (2007) et *La nouvelle francophone d'Afrique noire. Écriture et constructions identitaires* (2013), de deux manuels de français des affaires, de nombreux articles, essais et anthologies dont *Nouvelles de Serbie* (Paris, 2012). Connue surtout pour ses traductions des œuvres d'Amin Maalouf, de Marie NDiaye, de la poésie de Senghor (édition critique) sous le titre : *A l'appel de la race de Saba*. Elle a le grade de Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques. (email: cakeljic.vesna@fon.bg.ac.rs)

Vera Vasiljević (PhD), is an egyptologist and assistant professor at the Department of Archaeology, Faculty of Philosophy in Belgrade. After completing her undergraduate studies and receiving a graduate degree in Belgrade, she specialized in egyptology in Egypt and Germany, earning her doctorate at the University of Hamburg.

Areas of interest and research include: ancient Egyptian iconography, with emphasis on the decoration of private tombs from the Old and Middle Kingdom, issues of gender and social status in dynastic Egypt, Egyptian influences and the reception of Egypt in the cultural traditions of Europe and Serbia. Publishes articles on these topics in scientific journals of archaeology and egyptology, among which the *Studies in Ancient Egyptian Culture* (*Studien zur altägyptischen Kultur*), *Imago Aegypti*, *Journal of the Serbian Archaeological Society* and others.

(email: vvasilje@eunet.rs)

Petr (Peter) Skalník (PhD), professor in the Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Wrocław. Earned his doctoral degree at the Charles University (Department of Oriental and African Studies), Prague. Research fellow at the Department of Politics, University of Hradec Králové, Czech Republic. He has done fieldwork in Tuva, the Caucasus, Slovakia, Ghana, Lesotho, South Africa, Namibia, Portugal, the Czech Republic, Poland and Lebanon. He conducted research in Nanun (around Bimbilla, northern Ghana) from 1978 to 2003, on several occasions (approximately 2 years in total) where he studied the role of Nanumba chieftaincy in modern Ghana, and the Nanumba-Konkomba conflict. In 2003 he was elected IUAES vice-president and in 2007 was appointed chairman of the Commission on Theoretical Anthropology.

lja u knjigama, članke u časopisima i odrednice u enciklopedijama. Među poslednjim objavljenim knjigama su *Afrika: moć i nemoć* (Berlin, 2011): – jedan od urednika i prilagač, *Politički akteri u Africi* (Berlin, 2013) – jedan od urednika i prilagač. Priprema dve studije za objavljivanje: *Nanumba-Konkomba konflikt i formiranje etničkih identiteta u Gani, naam protiv države. Authtoni autoritet i moć države na Zlatnoj Obali / u Gani*. Odlikovan je ordenom Viteza reda Akademskih palmi.
(email: skalnik.petr@gmail, petr.skalnik@uhk.cz)

Dr Aleksandar Bošković je redovni profesor antropologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, kao i naučni savetnik i upravnik Centra za politikološka istraživanja i javno mnjenje Instituta društvenih nauka u Beogradu. Takođe je član i Uređivačkog kolegijuma Kraljevskog antropološkog instituta u Londonu. Ranije je bio gostujući profesor u Programu iz antropologije na Fakultetu za društvene vede Univerziteta u Ljubljani (Slovenija), gostujući profesor evropske etnologije na Univerzitetu u Braziliji (Brazil), viši predavač na Odeljenju za antropologiju Rouds Univerziteta (Greemstaun, Južna Afrika) i gostujući predavač na Univerzitetima Vitvatersrand (Južna Afrika) i Sent Endrjus (Škotska). Bošković je autor ili priređivač deset knjiga, uključujući tu *Kratak uvod u antropologiju* (Zagreb, 2010) i *Other People's Anthropologies: Ethnographic Practice on the Margins* (priredio; New York and Oxford, 2008); kao i više stotina stručnih tekstova. Njegove oblasti interesovanja su istorija i teorija antropologije, psihoanaliza, mit i religija, etnicitet i rod.
(email: aleksandarbos@gmail.com)

Dr Miroslava Lukić Krstanović, etnolog i antropolog, saradnik Etnografskog instituta SANU u Beogradu. Oblasti interesovanja i istraživačkog rada su: antropologija etniciteta, studije migracija (posebno emigracijski procesi), urbana antropologija, studije socijalizma, kulturna politika. Obavila je terenska istraživanja u Kanadi, Mađarskoj i Indoneziji. Učestvovala na evropskim kongresima u Irskoj, Holandiji, Nemačkoj, Austriji, Hrvatskoj, Sloveniji i dr. Član je regionalnih Uneskovih tela za nematerijalno kulturno nasleđe. Bila je predsednica Upravnog Odbora Muzeja afričke umetnosti. Dobitnica je nekoliko nagrada, pored ostalog, nagrade Filozofskog fakulteta (Univerziteta u Beogradu) za najbolju objavlenu knjigu u 2010. godini, za rad *Spektakli XX veka – Muzika i moć*.
(email: miroslava.lukic@ei.sanu.ac.rs)

He published nearly 20 edited books besides numerous book chapters, journal articles and encyclopaedia entries. Among his latest published books are *Africa: Power and Powerlessness* (2011) – co-editor and contributor, and *Political Actors in Africa* (2013) – co-editor. He is preparing two studies for publication: *The Nanumba-Konkomba Conflict and the Formation of Ethnic Identities in Ghana, Naam versus State. Indigenous authority and the State Power in the Gold Coast/Ghana*. He is Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques.
(email: skalnik.petr@gmail, petr.skalnik@uhk.cz)

Aleksandar Bošković (PhD), is professor of anthropology in the Department of Ethnology and Anthropology, Faculty of Philosophy, University of Belgrade (Serbia). He is also director of research and Head of the Center for Political Studies and Public Opinion Research in the Institute of Social Sciences in Belgrade, and fellow and member of the Editorial Board of the Royal Anthropological Institute (UK). He was visiting professor in the Program in Anthropology at the Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana (Slovenia), visiting professor of European Ethnology at the University of Brasília (Brazil), senior lecturer in Anthropology at Rhodes University in Grahamstown (South Africa), and guest lecturer at the University of the Witwatersrand (South Africa) and the University of St. Andrews (Scotland). Bošković is the author or editor of ten books, including, most recently, *A Brief Introduction to Anthropology* (Zagreb, 2010), and *Other People's Anthropologies: Ethnographic Practice on the Margins* (editor; New York and Oxford, 2008); as well as several hundred scholarly articles. His research interests are history and theory of anthropology, psychoanalysis, myth and religion, ethnicity, and gender.
(email: aleksandarbos@gmail.com)

Miroslava Lukić Krstanović (PhD), is an ethnologist and anthropologist at the Ethnographic Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. Areas of interest and research include: anthropology of ethnicity, migration studies (especially emigration processes), urban anthropology, the study of socialism, cultural policy. She carried out anthropological fieldwork in Canada, Hungary and Indonesia. Participated in European congresses in Ireland, the Netherlands, Germany, Austria, Croatia, Slovenia and others. She is a member of UNESCO's regional body for the intangible cultural heritage. She was president of the Board of the Museum of African Art in Belgrade. She has received several awards, *inter alia*, the Faculty of Philosophy (Belgrade University) award for the best book published in 2010, for her work titled *Twentieth-Century Spectacles – Music and Power*.
(email: miroslava.lukic@ei.sanu.ac.rs)



Konzulat Gabona pomogao je izdanje 2. broja časopisa AFRIKA

„Gabon je Africi, ono što je Tibet Aziji – centar duhovnosti i religijske inicijacije.”

Konzulat Gabona u Srbiji već deceniju aktivno učestvuje u prezentaciji umetnosti i kulture, podržava diplomatske susrete, predavanja, umetničke i tematske večeri. Godinama su sa Muzejem afričke umetnosti unapređivali najznačajniju muzejsku manifestaciju za široku javnost - Afrički bazar i Durbar. Fascinirani ovim izvorisjem afričke duhovnosti, predstavnici Konzulata i saradnici Muzeja: Sanja Gvozdrenović, Momo Radunović, Momira Radunović, Marija L., prvenstveno su filantropi, odnosno ljudi dobre volje koji su godinama darivali medijateku Muzeja. Ovoga su puta i sponzori časopisa *Afrika - studije umetnosti i kulture*.

The Consulate of Gabon helped the publication of the 2nd issue of AFRIKA Journal

“Gabon is to Africa, what Tibet is to Asia – the centre of spirituality and religious initiation.”

For a decade the Consulate of Gabon in Serbia has actively been participating in the presentation of art and culture, supporting diplomatic gatherings, lectures, art, and theme nights. For years, it has been fostering the most important museum event of the Museum of African Art aimed at the wider public –the African Bazaar and Durbar. Fascinated by this source of African spirituality, representatives of the Consulate and associates of the Museum: Sanja Gvozdrenović, Momo Radunović, Momira Radunović and Mary L., are primarily philanthropists and people of good will, who have made donations to the Museum media library over the years. This time they are also the sponsors of the *Afrika - Studies in Art and Culture* journal.

Uputstva prilagačima radova

Časopis objavljuje radove koji nisu prethodno objavljivani, niti se razmatraju za objavljivanje u drugim publikacijama.

Rukopisi se podnose na srpskom, engleskom ili francuskom jeziku, elektronskom poštom na adresu: afrika.journal@gmail.com.

Dostavljanjem rukopisa redakciji ASUKMAU podrazumeva se da je autor dao saglasnost za objavljivanje članka u časopisu.

Prilikom slanja priloga potrebno je da autori navedu: ime i prezime, instituciju u kojoj rade, e-mail adresu (i godinu rođenja za naučne radove). Ukoliko ima više autora, za svakog autora navesti sve tražene podatke.

Uz rukopis teksta potrebno je dostaviti apstrakt i ključne reči (za naučne radove).

Kategorije članaka i obim rukopisa, prema broju slovnih mesta (sa preodom):

- Naučni članci (celokupan tekst, uključujući apstrakt dužine do 250 reči ili 1.000 slovnih mesta i ključne reči – do pet pojmova):
 - Originalni naučni rad – do 70.000 slovnih mesta
 - Pregledni članak – do 45.000 slovnih mesta
- Naučna kritika i polemika do 20.000 slovnih mesta
- Prikaz do 10.000 slovnih mesta
- Hronika do 6.000 slovnih mesta

Fotografije: preporučljivo je da prilagači uz tekstove pošalju jednu fotografiju kao ilustraciju, ili više fotografija, ako se radi o naučnom članku. *Potpisi* za fotografiju/e, kao i *informacije o autoru* fotografije, odnosno *izvoru* fotografije dostavljaju se u posebnom Word dokumentu. Autor teksta mora imati **saglasnost** autora fotografije, odnosno vlasnika prava nad fotografijom, za njeno objavljivanje. Pomenuti uslovi se podjednako odnose i na fotografije preuzete sa interneta. Fotografiski materijal, za koji nedostaju informacije o poreklu i saglasnost autora fotografije, neće biti objavljene. Fotografije treba da budu dimenzija 2480x1600 piksela ili više.

Prevod: Časopis Afrika je dvojezična publikacija, u kojoj se svi tekstovi objavljuju na dva jezika – srpskom i jednom stranom jeziku (engleskom/francuskom). Autori mogu uz rad na originalnom jeziku poslati prevod. Prevodi podležu lekturi i redakciji. Redakcija zadržava pravo da odbije prevode koji ne ispunjavaju prevodilačke standarde.

Recenzija i lektura: Po prijemu, naučni radovi se prosleđuju recenzentima (dva recenzenta). Ukoliko recenzenti imaju primedbe na rad, anonimna recenzija se šalje autorima radova na uvid. Tekst sa eventualnim izmenama, autori su dužni dostaviti redakciji u roku od dve nedelje od prijema recenzije. Primljeni tekst redakcija smatra finalnom verzijom rada, i nakon toga neće primati dalje izmene teksta. Svi tekstovi se lektorišu i prevode (ukoliko autor nije obezbedio prevod). Redakcija zadržava pravo da odbije naučne radove koji ne ispunjavaju intelektualne i naučne standarde, ili nisu obuhvaćeni tematskim usmerenjem Časopisa.

Formatiranje teksta:

- Format stranice A4
- Za rukopis i bibliografiju: font Times New Roman, veličina slova 12, prored 1,5, normal
- Za apstrakt, ključne reči i napomene: font Times New Roman, veličina slova 10, prored 1, normal
- Zahvalnice, napomene i spisak literature pisati na kraju teksta
- Pasuse uvlačiti, a ne razdvajati praznom linijom. Znači navoda koriste se za citate unutar teksta, a apostrofi za citate u okviru citata. Citate duže od dva reda potrebno je izdvojiti od teksta u blok koji počinje i završava se praznom linijom.

Notes for Contributors

The Journal publishes papers that have not been published previously and are not under consideration for publication elsewhere.

Manuscripts are submitted in Serbian, English or French, by e-mail to: afrika.journal@gmail.com.

By submitting a manuscript to ASACMAA, the author consents to the publication of the article in the journal.

When submitting their texts, the authors should state their name and surname, institutional affiliation, e-mail address (and year of birth for scientific papers). If the text is co-authored, above data should be included for each author. Abstract and keywords should be included in the submitted manuscript (for scientific articles).

Categories of articles and maximum length, according to number of characters (with spaces):

- Scientific article (complete text, including an abstract containing 250 words or 1.000 characters, and keywords – up to five terms):
 - Original scientific paper – up to 70.000 characters
 - Review article – up to 45.000 characters
- Scientific critique and debate up to 20.000 characters
- Review up to 10.000 characters
- Chronicle up to 6.000 characters

Photographs: it is recommendable that the authors submit a photograph as an illustration for the text, or more photographs for scientific articles. Photo labels, as well as information on the author of the photograph, or on the photo source are submitted in a separate Word document. The author of the text must have the **consent** of the author of the photograph or the copyright owner for publishing the photo material. The above-mentioned conditions apply in like manner to photographs taken from the internet. Photo material that does not meet these conditions will not be published. The dimensions of the photographs should be at least 2480x1600 pixels.

Translation: The Afrika Journal is a bilingual publication, in which all texts are published in two languages – in Serbian and another foreign language (English/French). Authors may submit a translation of the text with the paper in the original languages. Translations undergo editing and reviewing. The Editorial Board retains the right to reject translations that do not meet translation standards.

Reviewing and editing: Received scientific papers are forwarded to reviewers (two reviewers). If reviewers have objections to the paper, their anonymous review is sent to the author. Authors are obliged to submit a revised version of the text, two weeks upon receiving the review. The submitted text is considered as the final version of the paper, and therefore the Editorial Board will not accept any further changes to the text. The final versions of the papers are edited and translated. The Editorial Board retains the right to reject papers that do not fulfill intellectual and scientific standards or are not encompassed by the thematic focus of the Journal.

Manuscript formatting:

- Page size A4
- Body text and reference list: font Times New Roman, font size 12, spacing 1,5, normal
- Abstract, keywords and endnotes: font Times New Roman, font size 10, spacing 1, normal
- Acknowledgements, author's notes, endnotes and reference list are presented at the end of the article.
- Paragraphs are indented, and not separated by and empty line. Quotation marks are used for citations in the text, and apostrophes for citations within citations. Quotations of more than two lines are set off from the text with an extra line of space above and below.

Navođenje literature:

Za navođenje literature koristiti Harvard stil , na sledeći način:

Citiranje u tekstu

- u zagradi navesti prezime autora i godinu izdanja
primeri
 - **jedan autor:** (Kasfir 1999)
 - **dva ili tri autora:** (Picton and Mack 1989)
- Ukoliko se referenca odnosi na određene strane: navodi se prezime autora, godina izdanja, dvotačka, broj strane:
primer: (Kasfir 1999: 39)
- Ukoliko je autor već pomenut u rečenici, navesti samo godinu izdanja, i eventualno broj strane, bez prezimena
primer: (1999: 34)

Spisak literature

- Spisak literature sastavlja se po abecednom redu (uzimajući u obzir prvo slovo prezimena autora). Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora koje imaju istu godinu izdanja, godina se dodatno označava malim početnim slovima abecede.
- Bibliografska jedinica u spisku literature treba da sadrži:
 - **Knjiga (monografija):** prezime, inicijal imena autora, godina izdanja, naslov (formatiran kurzivom), mesto izdanja, dvotačka, naziv izdavača
primer
 - **jedan autor:** Kasfir, S. L. 1999. *Contemporary African Art*. London: Thames & Hudson
 - **više autora:** Picton, J. and Mack, J. 1979 *African Textiles*. London: British Museum Publications.
 - **Zbornik radova:** prezime i inicijal imena autora, oznaka (ur.)/(ed.)-(eds.), godina izdanja, naslov formatiran kurzivom, mesto izdavanja, dvotačka, naziv izdavača
primer: Fall, N. G. And Pivin J. L (eds.). 2002. *An Anthology of African Art: the Twentieth Century*. New York: Distributed Art Publishers, Inc.
 - **Članak ili poglavlje u knjizi** – prezime i inicijal imena autora, godina izdanja, naslov članka, U:/In: inicijal imena i prezime urednika, oznaka (ur.)/(ed.)-(eds), naslov knjige (formatiran kurzivom), broj prve i poslednje strane članka, mesto izdanja, dvotačka, naziv izdavača
primer: Oguibe, O. 1999. Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art. U: Oguibe, O. Enwezor (ur.), Reading the Contemporary, African Art From Theory to the Marketplace, 16-29. London: London Institute of International Visual Arts inIVA.
 - **Članak u časopisu:** prezime i inicijal imena autora, godina izdanja, naslov članka, naziv časopisa (formatiran kurzivom), godište časopisa, broj časopisa u zagradi, dvotačka, broj prve i poslednje strane na kojima je članak objavljen.
primer: Beumers, E. I Abspoel, P. 2000. The African Collection of the Wereldmuseum Rotterdam. *African Arts* 33 (1): 18-39.
 - **Članak u novinama:** prezime i inicijal imena autora, godina izdanja, naslov članka, naziv novinske publikacije (formatiran kurzivom), dan i mesec izdanja.
primer: Guerrin, M. 2009. Au-delà de l'Occident. *Le Monde*. 26 Juin.
 - **Pojam u enciklopediji:** Ukoliko je potpisan tekst: prezime i inicijal imena autora, pojam/referenca, naziv enciklopedije (formatiran kurzivom), broj izdanja, godina izdanja, format.
primer: Bergman, P. G. Relativity. *The New Encyclopaedia Britannica*. 15 ed. 1987. Print
Ukoliko je tekst bez potpisa: pojam/referenca, naziv enciklopedije (formatiran kurzivom), godina izdanja.
primer: Accord, Def.5b. *The Oxford English Dictionary*. 1989.

Referencing:

For bibliographical references Harvard referencing style is used, as follows:

In-text citation

- The surname of the author and the year of publication are given in parentheses
examples
 - **one author:** (Kasfir 1999)
 - **two or three authors:** (Picton and Mack 1989)
- If the reference is given for particular pages then the pages should be given after the surname and year of publication, followed by a colon.
example: (Kasfir 1999: 39)
- If a sentence refers to the author's name, only the year of publication and page numbers are given in the parentheses.
example: (1999: 34)

Reference list

- A complete list of references is given at the end of the text, arranged alphabetically by author's surnames. If more than one bibliographical unit by the same author and year of publication is cited, the year of publication is additionally marked with alphabet letters.
- A bibliographical unit in the reference list should be written as in the following examples:
 - **For books (monographs):** surname and author's name initial, year of publication, title (formatted in italics), place of publication, colon, publisher
example
 - **one author:** Kasfir, S. L. 1999. *Contemporary African Art*. London: Thames & Hudson
 - **several authors:** Picton, J. and Mack, J. 1979 *African Textiles*. London: British Museum Publications.
 - **Edited book:** surname and editor's name initial, (ed.)/(eds.), year of publication, book title (formatted in italics), place of publication, colon, publisher
example: Fall, N. G. and Pivin J. L (eds.). 2002. *An Anthology of African Art: the Twentieth Century*. New York: Distributed Art Publishers, Inc.
 - **Article or chapter in an edited book** – surname and author's name initial, year of publication, article title, In: surname and editor's name initial, (ed.)/(eds.), book title (formatted in italics), first and last page of the article/chapter, place of publication, colon, publisher
example: Oguibe, O. 1999. Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art. In: Oguibe, O. Enwezor (eds.), Reading the Contemporary, African Art From Theory to the Marketplace, 16-29. London: London Institute of International Visual Arts inIVA.
 - **Journal article:** surname and author's name initial, year of publication, article title, journal title (formatted in italics), volume/issue in parentheses, first and last page number of the article.
example: Beumers, E. I Abspoel, P. 2000. The African Collection of the Wereldmuseum Rotterdam. *African Arts* 33 (1): 18-39.
 - **Newspaper article:** surname and author's name initial, year of publication, article title, newspaper title (formatted in italics), day and month of publication.
example: Guerrin, M. 2009. Au-delà de l'Occident. *Le Monde*. 26 Juin.
 - **Entry in an encyclopaedia:** if the author of the entry is specified: surname and author's name initial, entry/reference, encyclopaedia title (formatted in italics), edition, year of publication, format.
example: Bergman, P. G. Relativity. *The New Encyclopaedia Britannica*. 15 ed. 1987. Print
If the author of the entry is not specified: entry / reference, encyclo-

- **Internet članci:** Prilikom navođenja izvora sa interneta potrebno je dati autora i naslov članka, datum objavljivanja na internetu, datum pristupa stranici i URL.
primer – potpisani članci:
Keegan, R. Review of Grossman, Wendy; Bari, Martha Ann; Bonnell, Letty, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*. H-AfrArts, H-Net Reviews. April, 2010. [Accessed 15 May, 2012]
<<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=29944>>
 - **Novinski članci na internetu:** prezime i inicijal imena autora, godina, 'naslov teksta', naziv novina formatiran kurzivom, datum (dan i mesec) objavljivanja članka, datum pristupa, URL.
primer: Atwood, R. 2012. 'African Art: Beyond the Masks', *Art News*, 17 September. [Accessed 15 December, 2013]
<<http://www.artnews.com/2012/09/17/beyond-the-masks/>>
 - **Članci u elektronskim časopisima:** prezime i inicijal imena autora, godina, naslov teksta, naziv časopisa formatiran kurzivom, godište, broj časopisa u zagradi, broj prve i poslednje stranice članka, datum pristupa, baza sa koje je pristupljeno
primer: Van Rensburg, S. J. 2006. Art Routes: Negotiating Dak'Art. *African Arts* 39 (4), 66-67. [Accessed 15 December 2013] Available from: JSTOR
 - **Elektronske knjige:** prezime i inicijal imena autora, godina, naziv dela formatiran kurzivom, format elektronskog dokumenta, datum pristupa, URL
primer: Ezra, K. (1984) *African Ivories*. E-book. [Accessed 15 December 2013]
<http://www.metmuseum.org/research/metpublications/African_Ivories?Tag=&title=&author=&pt=&tc=&dept=&fmt=>
- paedia title (formatted in italics), year of publication
example: Accord, Def.5b. *The Oxford English Dictionary*. 1989.
- **Internet articles:** When citing internet sources, the author, article title, internet address and publication date, as well as the access date should be given.
example – known author: Keegan, R. Review of Grossman, Wendy; Bari, Martha Ann; Bonnell, Letty, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*. H-AfrArts, H-Net Reviews. April, 2010. [Accessed 15 May, 2012]
<<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=29944>>
 - **Newspaper articles on the internet:** surname and author's name initial, year of publication, article title with apostrophes, newspaper title (formatted in italics), date (day and month) access date, URL
example: Atwood, R. 2012. 'African Art: Beyond the Masks', *Art News*, 17 September. [Accessed 15 December, 2013]
<<http://www.artnews.com/2012/09/17/beyond-the-masks/>>
 - **Articles in electronic journals:** surname and author's name initial, year of publication, article title, journal title (formatted in italics), volume/issue in parentheses, first and last page number of the article, access date, database
example: Van Rensburg, S. J. 2006. Art Routes: Negotiating Dak Art. *African Arts* 39 (4), 66-67. [Accessed 15 December 2013] Available from JSTOR
 - **Ebooks:** surname and author's name initial, year of publication, book title, (formatted in italics), document format, access date, URL
example: Ezra, K. 1984. *African Ivories*. E-book. [Accessed 15 December 2013]
<http://www.metmuseum.org/research/metpublications/African_Ivories?Tag=&title=&author=&pt=&tc=&dept=>

Recenzentski tim / Reviewers:

Aleksandar Bošković
Ljiljana Gavrilović
Emilia Epštajn
Narcisa Knežević Šijan
Senka Kovač
Miloš Milenković
Nataša Njegovanović Ristić
Aleksandar Palavestra
Aleksandra Prodanović Bojović
Marina Simić

FOTOGRAFIJE NA NASLOVNIM STRANAMA NAUČNIH ČLANAKA
PHOTOGRAPHS ON THE COVER PAGES OF THE SCIENTIFIC ARTICLES

Kraljica od Sabe, od Solomona do Sengora

La reine de Saba, de Salomon à Senghor

[strana/page 12-13](#)

Legenda o kraljici od Sabe i Solomonu, zbirka MAU

La légende de la reine de Saba et de Salomon, la collection du Musée d'art africain

The Legend of the Queen of Sheba and Solomon, the MAA collection

(foto / photo Vlada Popović)

Nosiljke na putevima u starom Egiptu

Carrying Chairs on the Roads of Ancient Egypt

[strana/page 32-33](#)

Sl. 4 Pepianh zvani Crni Heni, iz Meira. Staro carstvo.

Ill. 4. Pepi-ankh, Heni the Black, from Meir. Old Kingdom.

(Blackman and Apted 1953: Pl. 31)

Politička kultura u Nanunu, severna Gana

Political Culture in Nanun, Northern Ghana

[strana/page 50-51](#)

Bimbilla Naa Natogma Ata (vladao Nanunom 1945-1957), bio je prosvetljen vrhovni poglavar, sa razumevanjem za obrazovanje i ekonomski razvoj
Bimbilla Naa Natogmah Attah (ruled Nanun 1945-1957), was an enlightened paramount chief, with understanding for education and economic development

(Nepoznati autor, fotografija dobijena od g-dina Ziblima Natogme, sina vladara sa slike)

(Unknown author, photo provided by Mr Ziblim Natogmah, the son of the depicted)

Predstavljanje tela u Južnoj Africi

Representing the Body in South Africa

[strana/page 66-67](#)

Mlada Himba devojka ispred svoje kuće

Young Himba girl in front of her house.

(foto izvor/photo source: wikimedia)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Namibie_Himba_0712a.jpg

Muzej izvan zidova – Festivalizacija Muzeja afričke umetnosti u Beogradu

A Museum Without Walls – the Festivalization of the Museum of African Art in Belgrade

[strana/page 84-85](#)

Kemo Sundijulu Sisoko, nastup na Afro festivalu 2009

Kemo Soundioulou Cissoko performing at the Afro Festival 2009

(foto-dokumentacija MAU/ MAA photo documentation)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069(06)

AFRIKA. Studije umetnosti i kulture :
časopis Muzeja afričke umetnosti = Afrika.
Studies in Art and Culture : journal of the
Museum of African Art / glavni i odgovorni
urednik Miroslava Lukić Krstanović. - 2009,
br. 1 . - Beograd (Andre Nikolića 14) :
Muzej afričke umetnosti, 2010- (Beograd : P3
advertising). - 27 cm

Svake druge godine
ISSN 1821-4851 = Afrika. Studije umetnosti i
kulture
COBISS.SR-ID 174310156

