

---

BOJANA JOKIĆ

---

Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd

UDK 75.071.1 Гроч А. Ж.(44)"18"(049.32)  
75(44)"18"(049.32)  
008:159.937.5"20"

---

# POSTOMODERNO ČITANJE ORIJENTALIZMA

---

D. G. Grigsby, *Rumor, Contagion, and Colonization in Gros's Plague-Stricken of Jaffa*, Representations, No.51.  
(Summer, 1995), pp. 1-46.

*Ovi termini postmodernizam, postkolonijalizam, postfeminizam koji istrajno ukazuju na ono što je s one strane, otevljuju neumornu i revizionističku energiju samo ako sadašnjost preobražavaju u jedno prošireno i eks-centrično mesto iskustva i sticanja moći.*

Homi Baba, *Smeštanje kulture*

Za istraživača vizuelne kulture, naročito posvećenog istraživanjima ideološke i političke upotrebe vizuelne kulture, rad Darsi Grimaldo Grigsbi *Rumor, Contagion, and Colonization in Gros's Plague – Stricken of Jaffa (1804)*<sup>1</sup> može biti izuzetno zanimljiv, naročito zbog Grigsbijeve revizije tradicionalnih političkih čitanja slike *Kuge u Jafi* Antoana Žan – Groa i revizije koncepta orijentalizma, posebno važnog za vizuelnu kulturu novog veka.

## I

Tumačenje Groove slike *Kuga u Jafi*, koje je iznela Darsi Grimaldo Grigsbi dato je iz perspektive, tzv. "kritičkih istorija umetnosti"<sup>2</sup> gde je umetničkog delo

<sup>1</sup> Grigsby D. G., *Rumor, Contagion, and Colonization in Gros's Plague-Stricken of Jaffa*, Representations, N°51. (Summer, 1995), pp.1-46.

<sup>2</sup> Eisenman F. S., ed. *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 2002.

shvaćeno kao “društvena činjenica”,<sup>3</sup> a ne samo kao rezultat ekonomske, socijalne, političke i dr. stvarnosti u kojoj je nastalo. Kritičke istorije umetnosti kreću se “između formalne površine i društveno-istorijske dubine umetničkih dela”.<sup>4</sup> U okviru takvog istorijsko-umetničkog pristupa, Grigsbijeva je smatrala ključnim za interpretaciju Groove slike *Kuga u Jafi* analizu političkog i društvenog konteksta postrevolucionarne Francuske. Kod Grigsbijeve imamo na delu sprovedenu opasku Grizelde Polok: “Povijest umjetnosti – marksistička ili feministička – primarno bi morala biti historiografskom vježbom. Društvo je historijski proces, a ne statičan entitet. Povjest se ne može reducirati na blokove informacija kojima se može po volji upravljati, moramo je obuhvatiti kao kompleks društvenih procesa i društvenih odnosa”.<sup>5</sup> Grigsbijeva rasvetljuje kompleksnost konteksta slike *Kuga u Jafi* upotrebom raznovrsnih izvora: salonske *livret*, zvaničnih umetničkih kritika, režimske umetničke produkcije, karikatura, satirične štampe, memoara svedoka egipatske kampanje, lekarskih izveštaja iz Jafe, glasila, itd. Ukazujući na političku tenziju stvorenu prelaskom Francuske iz konzulstva u carstvo, neuspehom kolonijalne kampanje, glasinama o trovanju, strahu od kuge, zavere, izopačenim republikanskim idealima Francuske u masakrima na Orijentu, Grigsbijeva opisuje jedan tranzitni kulturni model<sup>6</sup> kao kontekst slike *Kuga u Jafi*. Razumevajući osobene karakteristike vizuelne kulture kao simptome određenog kulturnog modela,<sup>7</sup> Grigsbijeva se bavi važnim istorijsko-umetničkim problemom, a to je način na koji nerazlučive morfološko-femenološke osobenosti vizuelne kulture jednog “stabilnog” kulturnog modela prolaze kroz tranziciju. Uslovljenost novim okolnostima i novim potrebama dovodi do “ra-

<sup>3</sup> Kolečnik Lj., *Umjetničko dijelo kao društvena činjenica*, Zagreb 2005.

<sup>4</sup> *Introduction: Critical Art and History* in: Eisenman S. F., ed. *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 2002.

<sup>5</sup> Pollock G., (Feministička) socijalna povijest umjetnosti? u: *Umjetničko dijelo kao društvena činjenica*, Zagreb 2005, 268, 269.

<sup>6</sup> Objašnjenje značenja kulturnog modela v. Makuljević N., *Pluralizam privatnosti. Kulturni modeli i privatni život kod Srba u XIX veku*, u: *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, priredili Stolić A., Makuljević N., Beograd 2006.

<sup>7</sup> Makuljević N., *nav. delo*, 19

skidanja” morfološko-fenomenoloških veza i morfološke osobenosti, zajedno sa starim značenjima, dobijaju i nova. Tako je za Grigsbijevu od ključnog značaja da ukaže na nestabilnost značenja i polisemantiku Groove slike *Kuga u Jafi*.

Delo je zvanično odobreno za svoje prvo predstavljanje francuskoj javnosti na Salonu 1804. godine. Pored toga, slika je kao “istorijska slika dostojna nacionalnog karaktera”<sup>8</sup> dobila priznanje 1810. godine, *prix décennaux*, najznačajnije vojne slike Napoleonomog režima. Stoga je razumljivo zašto su prethodnici Grigsbijeve Groovu sliku *Kuga u Jafi* posmatrali u svetlu propagadnog aparata Napoleonovoga režima. Međutim, glavna teza Grigsbijeve je da *Kuga u Jafi* nije delo “besramne propagande” jer ne sadrži jasnu i jednoznačnu poruku. Grigsbijeva smatra da su slikar i režim morali da budu svesni te nestabilnosti i kompleksnosti značenja slike. Figuri Napoleona u svetlosnoj auri dodeljeno je centralno mesto u kompoziciji, te se njegov dodir okuženog mogao da čita, kroz vizuru hrišćanske i monarhističke tradicije, kao dodir *roi thaumaturge*-a ili Hristov ili Tomin dodir. S obzirom da postrevolucionarna kultura raskida sa hrišćanskom i monarhističkom ikonografskom tradicijom i uzimajući u obzir onovremena objašnjenja Napoleonovog dodira kao moralne hrabrosti, Grigsbijeva zaključuje da se Napoleonova figura u centralnom i osvetljenom delu slike mora smatrati trijumfom racionalnosti i pobedom nad užasom i strahom. Isto tako, predstava Napoleona u svečanoj uniformi među nagim i bespomoćnim francuskim vojnicima, mogla je da se čita kao Hristos naspram nagog Lazara ili kao neverni Toma naspram nagog Hrista. Prema Grigsbijevoj, Napoleonova uniforma je mesto još jednog destabilizirajućeg značenja slike. Napoleon je ovde mogao da bude shvaćen i kao snob zbog njegovih onovremenih satiričnih prikaza u dendijevskoj odeći.

## II

Prema Grigsbijevoj, ovo delo je orijentalistička konstrukcija napoleonovske Francuske u postrevolucionarnom periodu. Novo čitanje *Kuge u Jafi*, koje je

---

<sup>8</sup> Grigsby D. G., op. cit., 4. Dalje u tekstu citati sa navodnicima su iz istog izvora.

dato u radu Grigsbijeve, duguje mnogo orijentalizmu Edvarda Saída. Ova interpretacija Groove slike daje reviziju orijentalističkog diskursa u kojem je nizom binarnih suprotnosti Zapad uvek predstavljen kao dominantan, a Orijentu oduzeta svaka moć. Saidov model bio je kritikovan kao “monolitički i hegemonistički diskurs”. Revizija Grigsbijeve pokazuje da orijentalistički mehanizmi funkcionišu i u okviru Zapada, te da se pomoću njih može i destabilizovati njegovo hegemonijsko značenje. U njenoj analizi Groove slike, orijentalističke binarne suprotnosti se stalno usložnjavaju, funkcionišu kao niz označitelja kroz čiji odnos Grigsbijeve nama otkriva polisemantiku *Kuge u Jafi*.

“I would argue that far from producing itself as monolithic, Orientalist discourse represents its own incompleteness.”

Prvu binarnu suprotnost, od koje kreće analiza orijentalističke konstukcije, predstavljaju Arapi i Francuzi. Ona je od izuzetne važnosti, bez njenog značenja bi bilo teško zamisliti dalju analizu. Prema Grigsbijevoj, *Kuga u Jafi* se mora odvojiti od “konvencionalnih orijentalnih slika”, jer su francuski vojnici, a ne Arapi, ti koji su predstavljeni kao primitivni i bespomoćni, naglašene čulnosti kao “ženskost”. Arapi, nasuprot okuženim Francuzima, ostaju mirni i izgledaju čak superiorno u odnosu na njih. Grigsbijeve je ovaj odnos prepoznala kao “inverziju orijentalističkih suprotnosti između civilizovanog čoveka i varvarina.” Nagi i okuženi, francuski vojnici postaju deo i novog para suprotnosti. Oni se posmatraju naspram uniformisanih francuskih vojnika.

Kompleksnost značenja slike bilo je rezultat Groovog uvođenja u sliku nosioca dva tipa istorijskog slikarstva: savremeni oficiri su postavljeni naspram muskularnih nagih i polunagih figura, *académies*, koje su pripadale tradiciji klasicizma i funkcionisale kao herojski aktovi. Poređenjem značenja Davidovih i nagih i polunagih figura u slici *Kuga u Jafi*, Grigsbijeve pokazuje kako su kod Groa figure *académies* transformisane te nisu konstruisane kao herojske vrline republikanskog kulturnog modela. Predstavljene horizontalno i nago, one su paralelne sa Davidovim likovnim konstrukcijama bolesti odnosno pasivnosti (*Sv. Roko; Bara*). Njihovo značenje se, prema Grigs-

bijevoj, konstruiše tek kroz binarnu strukturu slike, gde su ležeće, bespomoćne, bolesne nage i polunage figure postavljene naspram uspravnih, zdravih i uniformisanih muških figura. Ovde nagost, pasivnost znače *difference*. Pored toga, multipliciranjem nagih muških figura istih formi i istog karkatera, nasuprot portetima uniformisanih vojnika, nagim figurama je oduzet značaj, one su označene kao gubitak. Grigsbijeva uočava da, upravo u ovoj suprotnosti, kroz davanje značaja uniformisanim vojnicima, postaje vidljiv novi nacionalizam. Odavde nas Grigsbijeva upućuje u dalju kompleksnost slike. Pošto se binarna struktura slike zasniva na odnosu nagog muškog i obučenog muškog tela, destabilizuje se jedinstveno i dominantno poimanje muškog identiteta. Ona dalje tumači sliku posmatrajući “semantičku strukturu centralnog dela slike u kojoj Napoleonova figura dobija svoje značenje”. Iz psihoanalitike perspektive, Napoleonov dodir se razmatra kao latentni erotizam i homoseksualna želja, a to se objašnjava i antinapoleonском satiričnom grafikom. Ubedljivost svojih argumenata Grigsbijeva pokušava da postigne kroz detaljni čulni opis samog dodira i čestim ponavljanjem reči dodir.

“The contact between Napoleon’s hand and the skin of the diseased man initiates a highly charged circuit of abutting flesh; hair; cloth and leather; naked chests; and limp but muscular, oversized, and elongated limbs. There, in a pool of light, Napoleon touches the vulnerable and passive plague-stricken giant; a dressed man touches a half-naked man; a hand touches the opened underside of one of man’s most recessive cavities; a fingertip touches (podvukla B.J.) the transition between attenuated bicep and nipple.”

Ipak, Grigsbijeva i dalje razmišlja o slici u terminima heteroseksualnih odnosa, razumevajući pol kao “pozicionu razliku”, tj. kao semiotičke kategorije.<sup>9</sup> Prethodno dodelivši nagim muškim figurama epiteze bespomoćnosti, pasivnosti i straha, Grigsbijeva, uvodeći orijentalni diskurs o sodomiji, tvrdi da dodirnuti čo-

---

<sup>9</sup> Tickner L., Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredio Kolečnik Lj., Zagreb 2005, str. 198,199.

vek, nag muškarac, postaje u nekom smislu “penetrirani” i tako mu se u heteroseksualnom odnosu pripisuje značenje “ženskosti”. Arapi i jedna ženska figura se nalaze van centralnog dela slike i na taj način je i njihova seksualnost marginalizovana. Dodeljivanjem nagim muškim figurama značenje “ženskosti” stabilizovano je “muškost” Napoleona i autoritet njegove nacionalne uniforme.

### III

Kuga je bila, kako nas Grigsbijevo obaveštava, “metafora obavijana mnoštvom konotacija u ranoj devetnaestovekovnoj Francuskoj”. Grigsbijevo upoznaće čitaoca sa ovim pluralizmom značenja i dalje ga elaborira kroz orijentalistički diskurs. S jedne strane kuga je, kao i sodomija, predstavljala pretnju Orijenta i tako služila Grigsbijevoj da još jednom potvrdi “orijentalizaciju Francuza”. S druge strane, kuga je imala značenje kazne za sve okrutnosti francuskog kolonijalnog rata, značenje koje su isticali kritičari Napoleonove kolonijalne kampanje. Prema Grigsbijevoj, u značenja *Kuge u Jafi* važno je i uključiti i metafore bolesti koje su korištene u revolucionarnoj Francuskoj kako bi se opisalo oštećeno političko telo kojem je neophodna obnova.

Prema Grigsbijevoj, snaga Groove slike potiče od njene reprezentacije Napoleona i vojnika u nacionalnoj uniformi u sred nečega što prevazilazi državnu kontrolu. U tom bolesnom političkom telu Francuske, prema Grigsbijevoj, slika sugerise da je nacionalna podrška Napoleonu spasonosno rešenje za Francusku.

Preko pluralizama značenja kuge, Grigsbijevo nas vodi do koncepta “glasine”, nestabilnog, i često nepouzdanog entiteta, ali vitalnog u slučaju Grigsbijeve. Ona podvači da je Groova slika nastala u društvu zahvaćenom glasinama. Glasine postaju, za Grigsbijevo, neka vrsta nesvesnog diskursa, ispod površine zvanične, tj. kontrolisane Napoleonove opozicije. Glasine svoju snagu crpu iz mitskog porekla kuge i straha od okrutnosti režima, zavere, i osnažene su satiričnim tekstovima i slikama.

Napoleonova vlada morala je da bude svesna dvosmislenosti predmeta slike. Ipak, ona je odlučila da sliku kontroverznog sadržaja ne sankcioniše. Grigs-

bijeva smatra da je, i pored oštre salonske kritike, politička strategija Groove slike doživela uspeh. Slika je uspela da kod publike probudi sumnju u istinitost glasina. “Na kraju će svaki gledalac morati da sam odluči šta je istina vezana za ovaj događaj”, zaključuje engleski posetilac Salona.

#### IV

Čitanje orijentalizma Grigsbijeva ima “neumornu i revizionističku energiju”, koju Homi Baba pripisuje postmodernizmu. Orientalistički mehanizmi potekli iz Saidovog orijentalizma, u interpretaciji *Kuge u Jafi* Grigsbijeva, se usložnjavaju. Značenje niza složenih orijentalističkih binarnih suprotnosti u okviru slike, prema Grigsbijevoj, nastaje i deluje tek u društveno-političkom kontekstu postrevolucionarne Francuske, čime slika deluje kao nestabilan i pun ambivalentnosti vizuelni kompleks. Na ovaj način je u čitanju slike *Kuga u Jafi* revidiran koncept Saidovog orijentalizma koji proizvodi monolitne reprezentativne identitete. U revidiranom konceptu orijentalizma, reprezentacija Zapada i kolonijalizma nema isključivo superiorno značenje kao u Saidovom diskursu.

Koristeći se raznovrsnim izvorima, Grigsbijeva je ukazivala na pojave (kuga, seksualnost, glasine...) kojima dosadašnje interpretacije nisu poklanjale dovoljno pažnje, a koje značajno utiču na razumevanje slike u kontekstu njenog nastanka i njenog prvog javnog pojavljivanja. Razmatranje ovih pojava nastalo je kod Grigsbijeva iz njenog interesovanja za “rad slike”.

Zahvaljujući psihoanalitičkom doprinosu u kritičkim istorijama umetnosti, Grigsbijeva se interesuje za mesta destabilizacije identiteta, podteksta predstavnog, potisnutog erotizma.

Detaljnim, poetskim i čulnim opisima Grigsbijeva želi da ojača svoje argumene i ubedi čitaoca u njihovu ispravnost.

Grigsbijeva primenjuje nove pristupe na izučavanje reprezentacije u novovekovnoj vizuelnoj kulturi i ukazuje na nesvesno u “okviru slike”. Njeni pristupi, sa stanovišta tradicione istorije umetnosti, mogu izgledati neprihvatljivi. Međutim, mladog istraživača vizuelne kulture mogu da postaknu na razmišljanje o novim i različitim načinima čitanja slike.