
INDIJSKA ZBIRKA TISKOV IZ ZGODNJEGA 20. STOLETJA V SLOVENSKEM ETNOGRAFSKEM MUZEJU V LJUBLJANI

Med kolonializmom in nacionalističnim diskurzom

Kanika Gupta

129

IZVLEČEK

Slovenski etnografski muzej hrani nekaj redkih tiskov, ki so jih slovenski misijonarji kupovali na tržnicah Kalkute v vzhodni Indiji v zgodnjem 20. stoletju. Te podobe odpirajo vrsto diskurzov o kolonializmu in nacionalizmu v hindujskih višjih kastah ter o patriarhalnih strukturah, ki so vpete vanje. V njih lahko prepoznavamo slogovne poteze, ki so rezultat družbenega in kulturnega okolja, iz katerega izhajajo, zato avtorica njihovo estetiko raziskuje v tem kontekstu. Obravnava vizualno govornico teh tiskov, ki jo razume kot nedeterministično in vsajeno v domačo estetiko koloniziranega ljudstva, pri tem pa izpostavlja tisto, kar je že od nekdaj zavestno izključeno, potlačeno ali podjarmljeno.

Gljučne besede: indijska bazarska umetnost, propagandni tisk, nacionalizem, kolonializem, spol

ABSTRACT

The Indian collection with the Slovene Ethnographic Museum in Ljubljana consists of some rare prints, that have been collected by Slovene missionaries on bazaars in Kalkuta at the early 20th century India. They open a set of discourses around colonialism and upper caste Hindu nationalism, as well as the patriarchal structures embedded within these. The stylistic features seen in these images are a product of the social cultural milieu they come from, and that's why the author examines the aesthetics within this context. She analyses the visual language of these prints, which has been understood as non-deterministic and grafted upon the indigenous aesthetics of the colonised, and emphasizes what was consciously excluded, suppressed and subjugated since long.

Key words: Indian bazaar art, propaganda prints, nationalism, colonialism, gender

Uvod

Zbirka indijskih tiskov v Slovenskem etnografskem muzeju (SEM) v Ljubljani predstavlja t. i. bazarsko umetnost. Slovenski misijonarji so jih kupovali na tržnicah Kalkute med svojim bivanjem v Indiji na začetku 20. stoletja. Jugoslovanski misijon so vzpostavili v odročnem področju v delti Gangesa, imenovanem 24 Parganas, kar je bilo mogoče zato, ker so na tem področju že od leta 1859 delovali belgijski jezuiti. Ne le pomanjkanje finančnih sredstev in misijonarjev, temveč tudi apostolsko pismo papeža

Benedikta XV. iz leta 1919, *Maximum illud*,¹ ki je predvidel transnacionalnost Cerkve, so prispevali k odločitvi belgijskih jezuitov, da k pomoči pri delu v misijonu povabijo misijonarje iz drugih držav. Hrvaški misijonarji so na to območje prispeli leta 1925, prva skupina slovenskih misijonarjev pa 1929. O misijonu so poročali tako v dnevnem časopisju kot misijonskih publikacijah, zlasti v posebnem listu z naslovom *Bengalski misijonar*, ki je v tridesetih letih 20. stoletja izhajal kot priloga *Glasnika Srca Jezusovega*. Z začetkom druge svetovne vojne so misijonarji opustili idejo o velikem jugoslovanskem misijonu v Bengaliji (Kolar 1998: 154–155; Motoh 2019).

Slovenski misijonarji so v Bengaliji zbrali vrsto predmetov, med njimi tudi tiske, ki so predmet obravnave tega članka. Poslali so jih v Ljubljano, kjer so bili razstavljeni na misijonskih razstavah (za slednje glej Motoh 2020). Čeprav je bilo v tistem času v Indiji veliko takšnih slik, ki so bile zaradi nizke cene zlahka dostopne širšemu prebivalstvu, jih je danes težje najti (v Indiji jih hranijo npr. v zbirki Priya Paul). Zbirko indijskih tiskov je SEM-u izročil Federalni zbirni center leta 1948, obsega pa 493 primerkov. Z zbirko sem se prvič srečala leta 2018, ko sem jo na povabilo pristojnega kustosa SEM raziskovala mesec dni. Med julijem in oktobrom 2021 sem bila povabljen kot aktivistka v rezidenci v okviru projekta Etnografski in muzeji svetovnih kultur kot prostori skrbi (2019–2023),² ko sem prav tako raziskovala omenjeno zbirko. Pričujoči članek je rezultat mojega raziskovanja v okviru omenjenega projekta.

Indijske tiske sem kategorizirala v več sklopov. Nekateri so nastali na podlagi slik, naslikanih v indijskem regionalnem umetniškem stilu, drugi na podlagi fotografij, ki so se širile na prelomu stoletja, v zbirki pa so tudi tiski v slogu indijskega umetnika Ravija Varma, ki se je pri svojem slikanju naslanjal na evropsko estetiko. Izbrane tiske obravnavam v luči vloge umetnosti v družbi, vpliva kolonializma na domačo umetnost, kastne ureditve indijske družbe, spolnih vlog in pomena narave. Analiziram kolonialne, nacionalistične in patriarhalne diskurze, ki jih je v zbirki mogoče razbirati. Ti diskurzi so v Indiji prisotni še danes (Ashcroft, Griffiths in Tiffin 1995: 7; Slemon 1994) in ostajajo v stalnem dialogu s tistimi, ki jih poskušajo potlačiti in podrediti (Chatterjee 1986; Spivak 1988; Chakrabarty 1992). Vizualne govornice izbranih tiskov ne razumem kot deterministični, pač pa kot mimetični proces, ki ga narekujejo kolonializem, industrializacija in vzpon kapitalizma, ki so se zavestno oplajali z obstoječo tradicijo, pri tem pa žrtvovali nekatera njenih osnovnih načel in njeno estetiko.

Panteon brahmanističnih božanstev in njegova preobrazba: Ravi Varma in drugi

Sredi 19. stoletja so bile v tedanjih Madrasu, Bombaju in Kalkuti vzpostavljene britanske umetniške akademije (Mitter 1994: 14). Njihovo delovanje je vplivalo na nekatere indijske umetnike, ki so želeli vzpostaviti drugačen estetski vrednostni sistem, kot je

¹ Dotlej je bila Cerkve pri misijonskih udejstvovanjih tesno povezana z nacionalnimi vladami, kar je spodkopavalo njeno kredibilnost in zmanjševalo uspešnost misijonarjev. K želji po odmiku Cerkve od okvirov nacionalnih držav sta prispevala tudi vzpon nacionalističnih bojev v Evropi in začetek dekolonialnih procesov na drugih celinah (Motoh 2019: 38-40).

² Več o projektu na spletni strani projekta <<https://takingcareproject.eu/>> [29. 11. 2021].

bil v veljavi dotlej. Na vizualno kulturo v naslednjem stoletju pa je bistveno bolj vplivala umetniška praksa umetnika Ravija Varne (1848–1906) (Thakurta 1986; Ramanathan 2016; Neumayer in Schelberger 2003, 2005), ki je upodabljal brahmanistična božanstva v tradiciji evropskega oljnega slikarstva. V Bombaju je postavil tiskarno, kjer je te podobe tiskal, in zaradi dostopne cene so postale splošno dosegljive. V zbirki SEM so številni tiski iz njegove tiskarne, pa tudi tiski del drugih umetnikov iz drugih tiskarn, npr. iz tiskarn Ravija Vaibhava, Ghatkoperja in drugih.³ Ti so na svoj način prevzeli estetiko Ravija Varne in razširili repertoar motivov (več o njegovih naslednikih v Jain 2007: 32).

Že vsaj od obdobja Mogulskega imperija (16.–19. stoletje) dalje so v Indijo prihajale tiskane podobe, izdelane v evropskem umetnostnem slogu (Natif 2018; Singh 2017; Schrader 2018), ter vplivale zlasti na dvorno slikarsko umetnost. Tudi v zbirki SEM je nekaj tiskov, ki kažejo na preplet domače tradicije in evropskega sloga. Človeška figura in perspektiva na tisku, ki upodablja Krišno v družbi njegovih spremljevalk (tisk 1), sta utemeljeni v evropski slikarski tradiciji.



Tisk 1: Krišna v družbi spremljevalk. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Čeprav vsi liki nosijo oblačila, ki so bila značilna za Indijo tistega časa, so postavljeni kot na tipični evropski oljni sliki, kjer je v središču Jezus, obkrožen z ljudmi, ki so upodobljeni z zgovornimi kretnjami. Celo Krišnovo oblačilo močno spominja na sramni

³ Več o drugih tiskarnah v Indiji v Pinney 1995; Thakurta 2006; Mahadevan 2015. Več o tiskarni Ravija Varne v filmu *Wanderers Between Worlds* (<<https://www.youtube.com/watch?v=IVybYQtPz6l&t=4s>> [29. 11. 2021]).

predpasnik, ki ga nosi Jezus. Tisk verjetno ni nastal v tiskarni Ravija Varme. V zbirki je na primer tudi tisk Krišne v družbi žensk, ki plešejo okrog njega, kar aludira na tri Harite iz grške mitologije.

Tiski iz zbirke SEM pa po drugi strani razkrivajo tudi raznovrstne lokalne posebnosti indijskih slikarskih tradicij. Eden od tiskov (tisk 2) prikazuje bengalskega vaišnavitskega svetnika iz 16. stoletja Gouranga deva oz. Krišno Čajtano, ki sredi noči zapušča svojo ženo, medtem ko ta spi.

132



Tisk 2: Guru zapušča svojo ženo. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Oblečena sta po običajih časa, v katerem je nastala slika, človeška figura in poudarjeno oblačilo ženske pa izhajata iz slikarske tradicije kalighatske šole. Tisk je bil natisnjen v tiskarni Gaya Art Press v Kalkuti. Iz tiskarne Ravija Vaibhava je tudi tisk z naslovom *Setubandha Rameshwar*, ki prikazuje Rama in Sito pri čaščenju šiva linge v romarskem središču Rameswaram na jugu Indije. Slika, ki je podlaga temu tisku, je bila naslikana v južnoindijskem slikarskem slogu, ki je blizu tandžorejski šoli. Drugi tisk iz iste tiskarne upodablja tri bogove iz templja Džaganat v mestu Puri v zvezni državi Odiša, narejen pa je v slogu patačitra, torej v slogu rokopisov na palmovih listih, ki izvira iz istega kraja. Slog enega izmed tiskov iz tiskarne Ravija Vaibhava, ki prikazuje junake, po katerih je imenovan (Bhatihar ji, Shri Ram devji Maharaj, Deari Bai), pa izvira iz radžastanske tradicije stenskih poslikav in upodablja temo iz radžastanskega ljudskega izročila.

Fotoaparat: elitističen in priljubljen

Na prelomu iz 19. v 20. stoletje je na indijsko umetnost začela v veliki meri vplivati fotografska estetika (Gutman 1982; Gordon 2004). Takrat je znani indijski fotograf Deen Dayal (1844–1905) fotografiral člane vladarskih družin iz več kneževin, pa tudi krajino in druge motive (Luther 2003).⁴ V zbirki SEM je olepšani tisk fotografije princa kneževine Gwalior (tisk 3), ki je primer estetike, ki so jo v svojih delih razvili fotografi članov vladarskih družin tistega časa, in pokaže na številne vzporednice med temi fotografijami in deli slikarja Ravija Varma.



Tisk 3: Princ kneževine Gwalior. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Portretiranci iz vladarskih družin so odeti v tradicionalna oblačila, svoje bogastvo pa razkazujejo z veliko nakita. V rokah držijo rekvizite, kot je v tem primeru meč, ki jih še dodatno opredeljujejo kot vladarje, pripadnike določene kaste oz. stanu, s čimer izkazujejo določen status. A princ na tej fotografiji sedi na stolu, ki je tuj indijski tradiciji. Tako kot na večini sorodnih fotografij pohištvo in zavesa za njim izdajata britansko razumevanje razkošja, s katerim se istoveti tudi fotografirani princ, da bi si zagotovil status in privilegije, ki mu jih domnevno zagotavlja kolonialna vlada. Fotografija upošteva

⁴ Številne njegove negativne na steklenih ploščah hrani Nacionalni center za umetnost Indira Gandhi v Delhiju. Njegova dela hrani tudi Fundacija Alkazi iz Delhija.

pravila evropskega razumevanja naturalizma in perspektive. Princ pozira fotografu; ne sedi vzravnano, temveč rahlo sključeno, z obrazom obrnjenim k fotoaparatu, kot je bilo značilno za podobne fotografije. Na številnih fotografijah iz tega časa vidimo člane indijskih vladarskih družin, pa tudi ženske, pozirati z ravnim hrbtom, ne glede na to, ali prihajajo iz vladarskih družin ali drugih skupnosti, kast in razredov. V več primerih pa, tako kot pri gwaliorskem princu na tej fotografiji, je njihova telesna drža vse prej kot avtoritativna, kar kaže na njihov položaj, podrejen kolonialnim vladarjem. Čeprav so bile številne vladarske družine deležne britanske podpore, je bila ta zagotovljena izključno v zameno za popolno podreditev in sprejetje pogojev, ki so jih narekovali Britanci. Drža izraža njihovo predajo kolonializmu ne le na politični, temveč tudi na kulturni ravni. Princ poskuša ohraniti videz statusa tako, da prevzame kolonizatorjevo predstavo o veličastnosti, vendar pa njegova drža v stolu izdaja njegovo nemoč in poraz pri prizadevanju, da bi ohranil svojo dediščino.

Vpliv fotografske estetike je prav tako opazen na tisku, ki prikazuje mater z dvema sinovoma (tisk 4).



Tisk 4: Rama. Jašoda. Krišna. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Njen naslov je *Jašoda Balarama*, prikazuje pa Krišno z modro poltjo, ki ga loči od brata Balarama. Mitološka trojica se verjetno zgleduje po resnični materi z dvema otrokoma, mitološki pridih pa ji daje oprava obeh fantov, in sicer kroni na njunih glavah, pavje pero in modra polt Krišne. Takšna upodobitev se močno razlikuje od tradicionalnih načinov upodabljanja te teme v indijski slikarski tradiciji. Tudi iz številnih drugih tiskov v zbirki SEM lahko razberemo zgledovanje po poziranju fotografskemu objektivu. Na

enem od njih so bog Šiva s svojo družico Parvati, sinom Ganešo in bikom Nandijem. Šiva pozira kot družinski mož za družinski portret z rokami okrog Ganeševih in Parvatijinih ramen, medtem ko njuni roki počivata na njegovih stegnih. Če ne bi bilo ikonografskih elementov, ki jih določajo kot mitološke figure, bi bila to preprosto podoba družine, ki pozira za fotografski portret, kot je bilo to značilno za Indijo v 20. stoletju.

Predstave o naravi

Ko je Ravi Varma slikal prizore iz indijskega epa *Mahabharata* in zgodb o Šakuntali, ali pa z boginjama Lakšmi in Sarasvati, je svoje junake in junakinje pogosto postavil pred ozadje, ki so ga sestavljala zgolj drevesa, vodno telo, rože in skale. Odsotnost kakršnekoli arhitekturne forme je podobi dala občutek brezčasnosti, čeprav so bili junaki oblečeni po pravih slikarjevega časa. Morda je umetnik takšno ozadje izbral, da bi bolj prepričljivo predstavil mitološke zgodbe, saj njegovo upodabljanje narave dopolnjuje lirične opise gozda in narave, ki jih poznamo iz literature. Številni prizori iz ljudskih in drugih pripovedi se odvijajo v gozdu, na bregu reke ali drugega vodnega telesa, ali pa na vrtu lepote, katere lepota je pogosto opisana kot veličastna.⁵

135



Tisk 5: Rada na srečanju s Krišno v goščavi na rečnem bregu. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

⁵ Značilen primer je lik Šakuntale in njena upodobitev v istoimenski drami, ki jo je napisal Kalidasa, Ravi Varma pa jo je upodobil na več slikah.

V indijskem slikarstvu, literaturi in plesni tradiciji je najprimernejše mesto za ljubezenski zmenek pod obokom rož ali sredi cvetočih dreves. Vaišnavska pesnitev *Gīta Govinda* na primer je polna referenc na rastline in živali, tako kot tudi njene vizualne upodobitve v paharijski šoli indijskega slikarstva ter plesnih in pevskih tradicijah, ki jih je navdihnila. Prav narava v polnem razcvetu je tista prvina, ki so jo ohranili tudi drugi umetniki, katerih dela so se v obliki tiskov znašla na indijskih tržnicah. Eden od tiskov v zbirki prikazuje ljubimca na verjetno skrivnem zmenku na gozdnatem rečnem bregu. Narava na tej podobi je vsaj tako pomembna kot ljubimca in brez očarljivega učinka rastja, ki ju obdaja in skoraj popolnoma zavije v tajnost, bi bila čarobnost trenutka za gledalca izgubljena.

136

Zlasti ko gre za upodabljanje ljubimcev, ima narava še vedno ključno vlogo, kar je lepo vidno tudi na tisku (tisk 5), ki prikazuje Rado na srečanju s Krišno v goščavi na rečnem bregu.

Tja sta ji, ne da bi Rada vedela za to, sledila tast in tašča, ki sta že pred tem sumila, da ima nekaj za bregom. Krišana, ki je vedel, da ji sledita, je prevzel obliko boginje Kali z iztegnjenim jezikom ter naročil Radi, naj sedi tako, da bo videti, kot da časti to boginjo. Tako sta prelisčila njeno družino in njuno ljubezensko razmerje je ostalo tajno. Znova imamo torej opraviti s podobo, ki ni zasnovana v indijskem slogu, vendar se prizor odvija v očarljivem gozdu, kjer za sedečo Rado vidimo par pavov, povsod pa se bohota cvetje v polnem razmahu. Tu je tudi cvetoče drevo, ki ga ovija cvetoča ovijalka. Simbolizem te podobe je v skladu z indijsko teorijo estetike,⁶ ki v primeru dramatike predpostavlja, da mora scena podpirati bhavo, stanje duha, ki ga je treba posredovati občinstvu. Na tisku drevo, ki ga ljubkuje cvetoča ovijalka kot njegova ljubimka, nosi rdeče cvetove, kot bi kipeli od strasti. Kipeče cvetje torej zrcali razpoloženje ljubimcev.

Intervencija skupnosti: vseprisotna, a spregledana

V zbirki SEM je več tiskov, ki so dodatno okrašeni s srebrnimi bleščicami. Njihova tematika ni omejena na podobe bogov, temveč so upodobljene tudi posvetne teme. Okraski niso bili dodani na pobudo tiskarn, ki so jih natisnile,⁷ temveč so jih okrasile ženske v svojih domovih. Tiski so znotraj nekaterih skupnosti dosegli številna gospodinjsva srednjega in višjega razreda, med njimi kasto četiar v južni Indiji, kjer so jih ženske krasile z veliko mero tenkočutnosti, prefinjenosti in spretnosti. Določene dele tiskov so premazale z gumijevo glazuro in nanje nanesele umetno zlato ali srebro. Številne tiske so oblepile tudi s kosi blaga, ki so predstavljali oblačila za like na podobah.

Na enem od tiskov v zbirki SEM mlado dekle plaho pozira fotografu, kar odraža indijske patriarhalne vrednote z začetka 20. stoletja (tisk 6). Obdana je s cvetočim rastjem, ki priča o njeni starosti in stanju duha. Vidimo tudi kolonialno arhitekturo in nekaj, kar je verjetno angel iz marmorja, ki predstavlja kolonialni element v sicer indijskem kontekstu. Sindur oziroma kumkum, živordeč prašek iz svinčevega oksida na njeni prečki, sporoča

⁶ Več o tem v *Natyashastrī*, starodavnem indijskem besedilu o dramatiki, ki je datirano v obdobje med 2. stoletjem p. n. š. in 2. stoletjem n. š. in ga pripisujejo mislecu Bharati.

⁷ Številni tiski so bili v velikih nakladah natisnjeni tudi v Nemčiji.

o njenem statusu poročene hindujke. Sari, ki pokriva njeno glavo in vrat, je dodatno okrašen s srebrnimi drobci. Indijski naslov govori o *anmani*, kar bi lahko pomenilo odsotna (v smislu raztresena, a pomen besede ni jasen). Njena identiteta ostaja neznana.



137

Tisk 6: V parku. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Danes so tako okrašeni tiski naprodaj v številnih umetnostnih galerijah, dražbenih hišah, starinarnicah in svetiščih, prodajajo pa jih tudi zasebni zbiratelji in gospodinjstva. A o postopku okraševanja teh slik in ljudeh, ki so bili zadolženi zanj, nimamo omembe vrednih pisnih virov. O ženskah, ki so dodajale te okraske in poudarke, danes vemo toliko kot o ženski na tej sliki. Prispevek in identiteta teh umetnic sta ostala popolnoma spregledana, saj je bila anonimnost žalostna okoliščina, v kateri je nastajala večina del, ki so jih proizvajali v obrtniških skupnostih, zlasti v določenih skupnostih v nekaterih delih Indije. V tem primeru gre za obrtniško skupnost žensk, kar je še dodatno prispevalo k njihovi domnevni nepomembnosti.

Moderna indijska ženska: ujeta v mejah svojega doma

V 19. stoletju so se ženske iz določenih slojev indijske družbe seznanile z evropskim izobraževalnim sistemom. V sedemdesetih in osemdesetih letih 19. stoletja se je v Indiji namreč izoblikoval nov razred moških, ki so zase iskali ustrezne družice, ki bi jih dopolnjevale in tako kot oni prevzele liberalno zahodnjaško miselnost. Uma Chakravarti

je za ponazoritev tega mišljenja v svojem predavanju citirala odlomek iz dnevnika hindujskega moškega, v katerem je zaznala hrepenenje novega modernega Indijca v 19. stoletju, ki se sprašuje,

*kje je Hindujka, modra in čista, ki zna citirati iz Šakuntale in Beneškega trgovca, igrati sitar ali sarangi in peti kot boginja. Vsak izobražen Hindujec bi želel imeti za ženo tako ljubko mladenko, takšno Kumud, junakinjo iz slavnega romana Saraswatichandra, napisanega v 19. stoletju v jeziku gudžarati. A kje v hindujski družbi živijo ti prividi radosti? Bivajo v možganih tistih, ki so brali Kalidaso in Shakespearja, a nam ostajajo neznani.*⁸

138

Citirani zapis iz leta 1884 kaže, da je v Indiji obstajal razred moških, ki niso le spodbujali svojih žena k izobraževanju, temveč so celo vztrajali pri tem. Pomembno je poudariti, da so o indijskih ženskah in njihovem položaju v 19. stoletju razpravljali izključno moški. Sredi teh novih pričakovanj in upov so se nekatere ženske učile abecede na skrivaj, za nekatere pa je bila to edina izbira, če so želele osrečiti svoje može. Čeprav so bile v tem obdobju izobrazbe deležne le nekatere ženske, so mnoge med njimi pričele pisati, objavljale so tudi svoje avtobiografije. Uma Chakravarti v predavanju omeni Bengalko Rashundari Debi, ki je brez olupševanja in obtožb opisala svoje življenje. Avtobiografijo je napisala tudi Binodini Dasi, igralka in dramatičarka bengalskega rodu, ki je bila rojena v družini iz nižje kaste. Čeprav so gledališče Star v Kalkuti zgradili z njeno donacijo, so njeno prošnjo, da bi ga imenovali po njej, zavrnilo zaradi stigme, povezane z njo kot igralko (Majumdar 2009: 24).

Prelom stoletja je bil torej poln nasprotij, ki je še posebej zaznamoval Indijke (Uberoi 1990). Izoblikovala se je nova predstava o idealni moderni Indijki, od katere se je pričakovalo, da bo izobrazena, a zgolj zato, da bo primerna sopotnica moškemu z angleško izobrazbo. Lahko je živela tudi zunaj svojega doma, a zgolj znotraj strogo zarisanih meja. Tiski v zbirki SEM, ki prikazujejo anonimne ženske figure v različnih položajih (Thakurta 1991), so odsev teh predstav. Prvi primer iz te kategorije prikazuje lepo opravljeno žensko v sobi, opremljeni v kolonialnem slogu, ki leži na postelji in bere. Z možem lahko uživa v indijski in angleški literaturi, na voljo pa mu je tudi za vse vrste drugih užitkov. Eden od tiskov prikazuje žensko v sariju in visokih petah v pozi, ki diskretno in v mejah dopustnega razgalja njeno nogo. Tako kot druge ženske na teh tiskih je obkrožena s pohištvom v kolonialnem slogu, s katerega visi tkanina, ki spominja na draperije iz evropske tradicije. V zbirki je tudi tisk, ki prikazuje žensko, ki sloni na blazinah in s cigareto v roki uživa ob skodelici čaja, ki je bil v tistem času še vedno eksotična pijača, na mizico za njo pa je postavljen gramofon.

Tisk, ki še posebej draži domišljijo indijskega moškega tistega časa, se zgleduje pri Raviju Varmi in njegovih ženskah, ki jih je upodabljal v prosojnih drapiranih oblačilih (tisk 7).

⁸ <<https://www.youtube.com/watch?v=ElcW3klxIhs>> [20.11.2021]. Predavanje je bilo eno v sklopu predavanj, ki jih je 17. 6. 2020 organizirala študentska pobuda za raziskovanje dediščine Karwaan.



Tisk 7: Skodelica kave na divanu. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Prikazuje žensko, ki leži na trebuhu, v rokah pa drži skodelico čaja, kar lahko sklepamo tudi po čajniku v rokah služabnice, ki stoji ob divanu. Ženski akt je bil v tistem času družbeno nesprejemljiv, umetniki pa so za doseg želenega cilja uporabljali različna orodja. V primeru obravnavanega tiska gre za prosojno tkanino sarija, ki ravno dovolj razkrije spodnji del telesa ženske na sliki.⁹ Pri oblikovanju idealne moderne indijske ženske v mislih in domišljiji indijskega moškega kot potrošnika in ustvarjalca teh tiskov gre za poskus najti ravnovesje med sprejemljivo erotizacijo na eni ter tradicionalnimi družinskimi vrednotami in religijo na drugi strani tako, da ji nalaga primerno ravnanje. Te idealne ženske so tiste, s katerimi je mogoče sobivati. So popolne gospodinje, ki hkrati s tem, da izpolnjujejo dolžnosti in sledijo vrednotam, ki jim jih nalaga njihova domača vloga, še vedno ostajajo zanimive in privlačne za svoje može. V teh podobah ne nastopajo kot mitološki liki. Dajejo občutek domačnosti in so primerne za možitev. V moderno indijsko žensko so bila tako usmerjena visoka pričakovanja. Morala je biti izobrazena, da bi bila privlačna za svojega moža, pri čemer pa vanj in v togi vrednostni sistem, ki ga je morala spoštovati, ni smela podvomiti. Znotraj meja svojega gospodinjstva je predstavljala ideal, a vseeno ni imela pravice do lastne identitete; njen mož in družina sta bila vedno na prvem mestu. Tako kot ženske na teh tiskih je bila obsojena na anonimnost.

⁹ Ta strategija je bila priljubljeno orodje tudi v indijski filmski industriji, na primer v prizorih, kjer se ženska kopa odeta v sari, ki se lepi na njeno telo. Kasneje vidimo dodelano različico te taktike v filmu *Satyam Shivam Sundaram* iz leta 1978.

Identiteta indijske ženske: znana, a pozabljena

Na nekaterih tiskih v zbirki SEM so upodobljene ženske, ki so bile v svojem času v družbi dobro poznane. Gre za igralke, ki so v začetku 20. stoletja izšle iz družin poklicnih plesalk (t. i. *nautch girls*) oziroma kurtizan.¹⁰ V 18. in 19. stoletju so imele kurtizane v Indiji že dobro uveljavljen položaj in najboljše med njimi so bile umetnice, ki so ohranjale glasbene in plesne tradicije, bile so odlične poznavalke poezije in literature, v svojem kraju pa so slovele po svoji duhovitosti, razgledanosti in nadarjenosti za konverzacijo z najodličnejšimi moškimi (Nevile 1996; Oldenburg 1990). V starem delu Delhija pred Rdečo utrdbo, v Shahjahanabadu, je bila kurtizanam namenjena cela ulica (Khan 1989). V najnižjem sloju kurtizan so bile tiste, ki niso bile izučene v umetnosti, v najvišjem pa so bile dame, ki so daleč naokoli slovele po svojih talentih. Poleg tega, da so bile skrbnice umetnosti, so bile mnoge kurtizane dejavne tudi v indijskem gibanju za osvoboditev, saj so bili med njihovimi strankami tudi številni visoki častniki britanske vojske, zato so imele dostop do zaupnih informacij, ki so jih nato posredovale Indijcem. Prihod kinematografov in še posebej zvočnega filma pa je prinesel tudi potrebo po ženskih vlogah. Ker sta bili dekletom iz uglednih družin plesna in glasbena izobrazba prepovedani, igralski poklic pa preveč neugleden zanje, celo nemoralen (Majumdar 2009: 71), so si najpomembnejše igralke pot v indijsko kinematografijo utrle iz družin kurtizan. To pa ne pomeni, da jim je bila prihranjena družbena stigma ali da so za svoje delo vedno dobile zaslužen priznanje. Kot kurtizane in igralke so dobro služile, zato so bile neodvisne, nikoli pa niso veljale za spodobne. V filmih, v katerih so nastopale, so se bile prisiljene prilagoditi patriarhalni strukturi. Uporabili so jih za uveljavljanje patriarhalne propagande, odrekli pa so jim spoštovanje, ki pritiče »dostojnim« ženskam. Veliko platno jim je omogočilo bogastvo in kratkotrajno slavo, ni pa jim zagotovilo družbene sprejemljivosti. Vse življenje so ostale ženske, ki so opravljale nedostojen poklic v svetu filma, kamor so se podale iz neuglednih družin iz poklicev, ki jih spodobna dekleta nikoli ne smejo opravljati.

V zbirki SEM so tiski fotografij znanih igralk Miss Mukhtar Begum, Miss Shahila, Miss Rose, Miss Zubeida in Miss Kajjan. Fotografirane so tako, da pasivno sedijo ali pa kot Miss Zubeida (tisk 8) zavzamejo pozo, ki razkriva njihove čare. Način, kako pozirajo na teh fotografijah, je skladen z drugimi podobami žensk v tej zbirki, še posebej anonimnih. Sedijo, obdane so s kolonialnim pohištvo, Miss Rose je v družbi gramofona in obuta v visoke pete, Miss Mukhtar Begum v rokah drži knjigo, Miss Kajjan pa s šopkom rož v rokah sedi s pobešenimi očmi in pogledom, zazrtim stran. Med splošno razširjene podobe pa na primer ni uspelo priti igralki avstralskega rodu, ki je nastopala z umetniškim imenom Neustrašna Nadia. V filmu *Hunterwali* (1935) je v vlogi Madhuri (Majumdar 2009: 104) lastnoročno pometla z več moškimi naenkrat. Čeprav je bila izjemno priljubljena med gledalci, njene podobe niso mogli kupiti, saj je njena filmska vloga najbrž rušila uveljavljeno patriarhalno strukturo.

¹⁰ Tiski nikoli ne prikazujejo žensk, ki so svoj pečat v tem obdobju pustile na znanstvenih področjih. Na njih ni npr. Rukhmabai ali drugih, ki so med prvimi v Indiji študirale evropsko medicino (Rao 2021), ali pedagoginje in družbene reformatorke Savitribai Phule, pisateljice in aktivistke Tarabai Shinde ali pedagoginje in aktivistke Pandite Ramabai (Chakravarti 2014; Kosambi 2016).



Tisk 8: Miss Zubeida. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Propagandna bazarska umetnost

V nacionalističnem gibanju za neodvisnost Indije je umetnost pogosto služila kot sredstvo za promocijo ozkih interesov višjih kast patriarhalne družbe. S simbolnim predstavljanjem indijskega ozemlja kot poročene ženske hindujske vere iz višje kaste je izključevala vse druge družbene skupine v Indiji, prav tako pa je krepila patriarhalne vrednote, saj so bili za čast te ženske, ki je označevala Indijo, odgovorni izključno moški, ki so prav tako spadali v višje kaste. Na enem od tiskov v zbirki SEM je Indija prikazana kot *Bharat mata*, Mati Indija z dvema rokama v verigah (tisk 9). Stoji kot nekdo, ki so ga vsi zapustili in čaka svojega rešitelja. Junaki te slike so štirje hindujci iz višje kaste, Lala Lajpat Rai, M. A. Ansari, Bipin Chandra Pal in Bal Gangadhar Tilak. Takšne reprezentacije so zanikale identiteto številnih skupnosti, ki ne spadajo v višje kaste, najbolj pa so škodile skupnostim, ki so že stoletja živele v gozdovih.¹¹ S spuščnimi lasmi, s katerimi spominja na Draupadi, glavno protagonistko v indijskem epu *Mahabharata*, ki si noče več speti las, dokler ne bo njeno javno ponižanje maščevano s krvjo, ženska z obravnavanega tiska ni le personifikacija indijskega naroda, pač pa predstavlja hinduistični družbeni red in vrednote višjih kast, utemeljene na patriarhatu in kastnem redu, ki ga je treba ubraniti pred sovražnikom. Ta sovražnik pa niso zgolj Britanci, katerih vmešavanje v

¹¹ Upravni organi v Indiji še danes ne priznavajo številnih lokalnih religij, kot je na primer sarnaizem, ki ga prakticirata etnični skupnosti Ho in Munda.

ustaljeni družbeni red je bilo prepoznano kot nezaželeno, pač pa tudi nekateri Hindujski in Hindujske, ki so si prizadevali zrušiti ustaljene kastne in patriarhalne strukture.¹² Te osebe svojega mesta na tiskih niso našle, zbirka pa na primer vključuje tisk Matere Indije, kjer v njenem naročju skoraj kot božanstvo udobno sedi Gandhi.

142



Tisk 9: Mati Indija z obema rokama v verigah. Zbirka indijskih tiskov (foto: Dokumentacija SEM, 2021)

Obravnavani tiski pa niso zgolj v upodobitvah zamrznjena preteklost. Politično in družbeno okolje, ki ga prikazujejo, je še danes realnost mnogih družbenih skupin v Indiji. To dokazujejo krčenje gozdov, industrijsko rudarjenje in druge dejavnosti, ki še nikoli v zgodovini niso tako močno vplivale na gozdne skupnosti v neodvisni Indiji kot v zadnjih desetletjih,¹³ in tudi projekti gradnje novih turističnih naselij, ki pogosto vznikajo brez posvetovanja z lokalnimi skupnostmi in kljub temu, da očitno ogrožajo

¹² V tem kontekstu je treba omeniti B. R. Ambedkarja (glej 2013, 2016), Hindujsca, čigar delo je imelo izjemen vpliv na družbeno tkivo Indije. Ambedkar je bil vizionar, ki ni bil zadovoljen zgolj z neodvisno Indijo, kjer bo britansko vlado zamenjala višja kasta brahmanov in patriarhalni red. Bil je eden od avtorjev indijske ustave, v kateri so jasno izražena njegova prizadevanja za pravičnejšo in enakopravnejšo družbo.

¹³ Glej Arundhati Roy (2015). V tem kontekstu sta pomembna dokumentarca Sanjayja Kaka (*Words on Water* 2002, *Red Ant Dream* 2013). Zadnje nedokumentarno delo o tegobah, ki pestijo gozdne skupnosti, je film Srirama Daltona iz leta 2018 *Spring Thunder*. Neodvisna Indija ima dolgo zgodovino bojev, v katerih se gozdne skupnosti borijo proti uzurpaciji, nezakonitemu rudarjenju in kršitvam človekovih pravic.

lokalne ekosisteme.¹⁴ Zbirka indijskih tiskov v SEM tako odpira številna politična in družbena vprašanja sodobne Indije in kaže na to, da so mnogi sodobni procesi in dogodki del kontinuitete nacionalističnih in kapitalističnih diskurzov, na katere je pomembno vplival kolonializem.

Zaključek

Indijska zbirka tiskov v SEM je raznolika tako slogovno kot tematsko. Na nekaterih lahko prepoznavamo indijsko tradicionalno ljudsko umetnost, drugi so nastali na podlagi fotografij, večina pa jih sodi v umetniški slog, ki se je začel z Ravijem Varma in razkriva vpliv kolonializma tako na umetnostni slog kot na indijsko družbo v širšem smislu. Družbeni in politični vidiki se tesno prepletajo s stili, ki jih lahko razbiramo s teh tiskov, zato jih je nemogoče obravnavati ločeno.

143

V članku analiziram kolonialne, nacionalistične in patriarhalne diskurze, ki jih je mogoče razbirati iz obravnavanih tiskov. Propagandni tiski kažejo reakcionaren nacionalistični diskurz kot odziv na kolonializem, a ta odziv je bil izjemno izključevalen in uperjen proti lastnemu ljudstvu. V celoti je sprejel evropski neoklasicistični slog ustvarjanja podob, ne da bi kakorkoli upošteval etos indijske estetike. Slike z nacionalistično tematiko utrjujejo na kastah in spolu utemeljene predsodke v indijski družbi, nobena pa ne prikazuje osebnosti, kot sta bila Ambedkar in Savitribai Phule, ki sta tem predsodkom nasprotovala in se aktivno zavzemala za alternativno ureditev indijske družbe.

Fotografije igralk in okrasje na številnih podobah v tej zbirki pa odpirajo feministični diskurz. Upodabljanje žensk je stalnica v indijski umetnosti, pogosto so bile upodobljene tudi v bazarski umetnosti. V primeru muzejske zbirke je bil umetnik ali fotograf, ki je ustvaril slike oziroma fotografije, vedno moški, ki je izhajal iz patriarhalnih vrednot. Brezimna izobražena Indijka je upodobljena z govoricco, ki je tako kolonialna kot nacionalistična, uresničuje pa se v izbiri motiva in sloga podobe.

Poseben izziv vidim v vzpostavljanju povezav med muzejsko zbirko tiskov in aktualno družbeno in politično situacijo v Indiji, saj nam lahko takšna analiza pomaga razumeti kontinuiteto narativov, ki oblikujejo življenja Indijcev in Indijk skozi čas. To je naloga, kateri nameram v prihodnje posvetiti več pozornosti in predvsem bolj osvetliti aktualne družbene nepravčnosti.

Zahvala

Zahvaljujem se Tini Palaić za temeljito uredniško delo, ki je pomembno prispevalo k zasnovi in vsebini tega članka.

¹⁴ <<https://www.change.org/p/shri-ram-nath-kovind-the-president-of-the-republic-of-india-halt-unsustainable-tourism-development-in-lakshadweep>> [20. 11. 2021]. 31. julija 2021 je uprava zveznega ozemlja Lakšadvip objavila svetovni razpis za gradnjo 230 vil na plaži in 140 vil na vodi na otokih Suheli, Minicoy in Kadmat. Na povezavi je peticija proti temu predlogu.

REFERENCE

AMBEDKAR, B. R.

2013 [1936] *The Annihilation of Caste*. New Delhi: Samyak Prakashan.

2016 *Riddles in Hinduism: The Annotated Critical Selection*. New Delhi: Navayana Publishing.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth in TIFFIN, Helen (ur.)

1995 *The post-colonial studies reader*. New York: Taylor & Francis.

CHAKRABARTY, Dipesh

1992 Postcoloniality and the artifice of history: Who speaks for »Indian« pasts? *Representations* 37: 1–26.

CHAKRAVARTI, Uma

2014 *Rewriting history: The life and times of Pandita Ramabai*. New Delhi: Zubaan.

CHATTERJEE, Partha

1986 *Nationalist thought and the colonial world: A derivative discourse?* London: Zed Books.

144

GORDON, Sophie

2004 Uncovering India: Studies of nineteenth-century Indian photography. *History of Photography* 28 (2): 180–190.

GUTMAN, Judith Mara

1982 *Through Indian Eyes: 19th and Early 20th Century Photography from India*. New York: Oxford University Press.

JAIN, Kajri

2007 *Gods in the Bazaar: The Economics of Indian Calendar Art*. Durham: Duke University Press.

KHAN, Dargah Quli

1989 *Muraqqa'-e-Delhi: The Mughal Capital in Muhammad Shah's Time*. New Delhi: Deputy Publication.

KOLAR, Bogdan

1998 *Na misijonskih brazdah Cerkve: Oris zgodovine slovenskega misijonstva*. Celje: Mohorjeva družba.

KOSAMBI, Meera

2016 *Pandita Ramabai: Life and landmark writings*. London: Routledge India.

LUTHER, Narendra

2003 *Raja Deen Dayal: Prince of Photographers*. Hyderabad: Creative point.

MAHADEVAN, Sudhir

2015 *A very old machine: The many origins of the cinema in India*. New York: State University of New York Press.

MAJUMDAR, Neepa

2009 *Wanted Cultured Ladies Only: Female Stardom and Cinema in India, 1930s- 1950s*. Urbana: University of Illinois Press.

MITTER, Partha

1994 *Art and nationalism in colonial India, 1850-1922: Occidental orientations*. Cambridge: Cambridge University Press.

MOTOH, Helena

2019 »Our Bengal mission«: Negotiation of national and transnational agendas by interwar Yugoslav missionaries in Bengal. *Dve domovini/Two Homelands* 50: 33–52.

2020 Azija med tigri in maliki: Misijonske razstave v Sloveniji v prvi polovici 20. stoletja. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60 (1): 34–41.

NATIF, Mika

2018 *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630*. Leiden in Boston: Brill.

NEUMAYER, Erwin in SCHELBERGER, Christine

2003 *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed God of India*. New Delhi in New York: Oxford University Press.

- NEUMAYER, Erwin in SCHELBERGER, Christine (ur.)
2005 *Raja Ravi Varma, Portrait of an artist: The Dairy of C. Raja Ravi Varma*. New Delhi: Oxford University Press.
- NEVILE, Pran
1996 *Nautch girls of India: Dancers, Singers, Playmates*. Paris, New York in New Delhi: Ravi Kumar Publisher.
- OLDENBURG, Veena Talwar
1990 Lifestyle as resistance: The case of the courtesans of Lucknow, India. *Feminist Studies* 16 (2): 259–287.
- PINNEY, Christopher
1995 An authentic Indian ‘kitsch’: The aesthetics, discriminations and hybridity of popular Hindu art. *Social Analysis: The International Journal of Anthropology* 38: 88–105.
- RAMANATHAN, Vaishnavi
2016 *Pages of a Mind: Raja Ravi Varma: Life and Expressions*. Mumbai: Piramal Art Foundation.
- RAO, Kavitha
2021 *Lady Doctors: The Untold Stories of India’s First women in Medicine*. Chennai: Westland.
- ROY, Arundhati
2015 The Doctor and the Saint. Introduction to *Annihilation of Caste: The annotated critical edition* by B. R. Ambedkar. Delhi: UWA Publishing.
- SCHRADER, Stephanie (ur.)
2018 *Rembrandt and the Inspiration of India*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- SINGH, Kavita
2017 *Real Birds in Imagined Gardens: Mughal Painting between Persia and Europe*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- SLEMON, Stephen
1994 The Scramble for Post-Colonialism. V: Chris Tiffin in Alan Lawson (ur.), *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*. London in New York: Routledge, 15–32.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty
1988 Can the subaltern speak? V: Cary Nelson in Lawrence Grossberg (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271–313.
- THAKURTA, Tapati Guha
1986 Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848–1906). *Studies in History* 2 (2): 165–195.
1991 Women as ‘calendar art’ icons: Emergence of pictorial stereotype in colonial India. *Economic and political weekly* 26 (43): WS91–WS99.
2006 *The Aesthetics of the Popular Print: Lithographs and Oleographs from 19th and 20th Century India: An Exhibition of Prints from the Collection of Sanjeet Chowdhury, March 11–15*. Calcutta: Birla Academy of Art and Culture.
- UBEROI, Patricia
1990 Feminine identity and national ethos in Indian Calendar art. *Economic and Political Weekly* 25 (17): WS41–WS48.

BESEDA O AVTORICI

Dr. Kanika Gupta je umetnostna zgodovinarica, plesalka in filmska ustvarjalka. Magistrirala je iz umetnostne zgodovine na oddelku za likovno umetnost Univerze Maharaja Sayajirao v Vadodari v zvezni državi Gudžarat in doktorirala na Univerzi Jawaharlal Nehru v Delhiju na temo starodavnega indijskega motiva ženske in drevesa. Je soavtorica knjige *Lupadakhe – Unknown Master Sculptors of Ancient India* (2019) ter številnih znanstvenih prispevkov na temo starodavnega indijskega kiparstva, estetike, slikarstva in mitologije. Je gostujoča predavateljica na Nacionalnem inštitutu za oblikovanje v Ahmedabadu in Kurukshetri ter na drugih indijskih univerzah. Leta 2021 je kot aktivistka v rezidenci v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani raziskovala muzejsko indijsko zbirko.

ABOUT THE AUTHOR

Kanika Gupta, PhD, is an art historian, a trained dancer and a filmmaker. She did masters in Art History from the Faculty of Fine Arts, Maharaja Sayajirao University, Baroda, Gujarat and a PhD from Jawaharlal Nehru University in Delhi on the ancient Indian motif – the female and the tree. She has co-authored a book titled *Lupadakhe – Unknown Master Sculptors of Ancient India* in 2019 and has authored several research papers on Ancient Indian sculpture, aesthetics, painting and mythology. She is a guest faculty at National Institute of Design, Ahmedabad and Kurukshetra and other Universities in India. She was the activist-in-residence with the Slovene Ethnographic museum, Ljubljana in 2021 and has worked extensively on their Indian collection.

SUMMARY

The Indian collection of early 20th century prints with the Slovene Ethnographic Museum Ljubljana: Between colonialism and Indian nationalist discourse

The Indian collection with the Slovene Ethnographic Museum (SEM) in Ljubljana consists of some rare early 20th century prints and photographs from Indian bazaars, that is, markets from that time. These prints have been categorised and termed as bazaar art in art historical discourse. Within this collection there are some prints which subscribe to the nationalistic discourse which are termed as propaganda prints. Female imagery is seen in profusion in many prints as an anonymous entity which is idealised with a certain agenda and in photographs of Indian actresses of that time in a specific manner which furthers the colonial and nationalistic discourse.

Most of the prints are affiliated to the neoclassical European oil painting tradition which was mastered and Indianized by the Indian painter Ravi Varma. The imagery takes many elements, symbolism from Indian painting tradition and in some there is a presence of nature and its beauty with flowers and blooming trees, but the Indian visual language is completely given up for a foreign aesthetics. The process of this change is not a deterministic process, but a conscious effort seen in the establishment of British academic art schools in India and the side-lining and looking down upon the aesthetics of the colonised people. The imagery in this way, that is, in giving up of the indigenous and looking up to and consciously adopting an alien aesthetics, follows the colonial, nationalistic, Brahmanical, patriarchal discourses which are a continued process within the Indian context till date.

Decolonisation cannot be seen as an isolated process followed by the colonised people alone and in isolation. It cannot be addressed without the coloniser and those holding the world economies and power structures in their hands acknowledging it within themselves. It is also not the only power structure within any society. In the Indian context it is imperative that caste and gender structures are addressed since they both work in conjunction with colonialism, economic and cultural. Power structures exist in plural and not as independent bodies and this is distinctly demonstrated by the collection of prints with the museum.