

Čas bojev za uveljavitev črnske umetnosti v ZDA

Soul of a Nation, Art in the Age of Black Power [Duša naroda, umetnost v dobi črne moči], Tate Modern, London, 12. julij–22. oktober 2017.

Letos poleti je galerija Tate Modern odprla pregledno zgodovinsko razstavo *Duša naroda, umetnost v dobi črne moči*, s katero je predstavila izbor likovne umetnosti in vizualne kulture Afroameričanov v ZDA med letoma 1963 in 1983. Razstava se uvršča med tiste v galerijah Tate, s katerimi v zadnjih letih razgrajujejo v umetnost »zapakirano« identiteto in ideologijo neke države oziroma predstavljajo vsebine v žanrih umetnosti, ki gradijo in vzdržujejo nacionalno/državno identiteto in ideologijo. Med njimi naj omenim le *Conflict, Time, Photography, Portraying A Nation in Fighting History*. Z razstavo *Duša naroda* se je galerija ozrla na drugo stran Atlantika. Izbrala je slike, grafi-

ke, murale, kolaže, alternativno žensko modo, fotografije, časopise, esamblaže, skulpture in instalacije, ki so povezani s politikami in gibanji Afroameričanov za uveljavitev njihove enakopravnosti, dostojanstva in identitete, in jih razvrstila v dvanajst estetskih/umetnostnih/slogovnih sklopov ter vsakemu od njih namenila eno razstavno sobo.

V nasprotju z Veliko Britanijo v Sloveniji nismo imeli stika z umetnostjo Afroameričanov v ZDA, o kateri govori razstava. Spregledali so jo vsi, od likovne produkcije, kritike, teorije do univerzitetnega poučevanja umetnosti 20. stoletja. Nismo je, na primer, videli na ljubljanskih Mednarodnih grafičnih bienalih, ko so ti še imeli nacionalne selekcije in ki so bili v tistem času ena primernih možnosti za razstavljanje. Lahko bi rekli, da nas v naših krajih tovrstna umetnost ni zanimala, torej bi lahko rekli, da je razstava *Duša naroda* za naše okolje irelevantna. Zakaj bi se torej ukvarjali z njenim ocenjevanjem?

Da v resnici ni tako, kažeta dve stvari. Prva se nanaša na njeno izjemnost, ki se ne konča s predstavitvijo širšemu občinstvu nepoznanega ustvarjanja iz druge polovice 20. stoletja v ZDA, temveč se razširi v prikaz prizadevanj umetnic in umetnikov za dekonstrukcijo takratne ameriške nacionalne umetnosti, ki je posebljala kulturo belcev, in nato za konstrukcijo nove, nacionalne umetnosti, ki mora vključevati družbeno zapostavljeno ustvarjanje in vedenje črncev. Kustosa Mark Godfrey in Zoé Whitley sta postavila jedro razstave v tisto umetniško produkcijo, ki odraža povezave z nacionalnim, družbenim in umetnostnim aktivizmom črnskih

ustvarjalk in ustvarjalcev za uveljavitev njihovih nacionalnih, državljanskih in kulturnih pravic. Ta prizadevanja odraža naslov razstave, ki opominja, da je duša/podoba/pomen naroda popoln, ko reprezentira ustvarjanja vseh ljudi, ki naj bi bili del naroda kot države (in ne etnije).

Druga stvar zadeva kulturni prostor Slovenije in tudi druga kulturna okolja po svetu, ki niso imela stikov z umetnostjo, predstavljeno na razstavi. Do nje pridemo po ovinku, in sicer če se opremo na pristop, ki sta ga kustosa ubrala za prikaz umetniških del. Preplet vizualne produkcije in političnega dogajanja nista podala v maniri, da bi umetnost ilustrirala družbeno-politične in zgodovinske dogodke, kar je najpogostejša metoda na razstavah umetnost-politika, temveč sta vzela likovnost kot konstruktivni element graditve črnske subjektivizacije. Oprla sta se na staro vedenje, da je za politični uspeh nepogrešljiv kulturni boj. Ta pa je učinkovit, ko nastopa s prepoznavno estetsko oziroma v vizualnih produktih s specifično likovno govorico. Tovrstno prizadevanje sta podala skozi dvanajst sklopov ali poglavij: po estetskih (abstrakcija, figuralika, esamblaž, instalacija, konceptualna umetnost), umetnostnih zvrsteh (murali, časopis, fotografija, alternativna ženska moda), umetniških akcijah (AfriCOBRA, Spirala) in umetnostnih žanrih (portreti).

Začetek šestdesetih let je zaznamoval opazen spopad črncev s prevladujočo kulturno politiko v ZDA, ki je njihovo umetnost segrerirala na vse mogoče načine, ji zapirala vrata umetniških institucij in jo izključila iz

mednarodne promocije. O zadnjem govori primer Normana Lewisa, ki je bil del newyorških abstraktnih ekspresionistov, katerih umetnost je po drugi svetovni vojni glede na državne potrebe ameriška likovna kritika razglasila za primer ustvarjalne oziroma vsesplošne svobode v ZDA. Z njimi je newyorški Muzej moderne umetnosti (MoMA) s pomočjo CIE organiziral mednarodne razstave, da bi prepričal svet o odprtosti ZDA in označil nasprotnika, torej Sovjetsko zvezo, za zaprto, totalitarno in avtoritarno družbo, na kar kaže že to, da država omejuje umetniško ustvarjanje, ker dovoljuje le eno estetiko ali slog, to je socialistični realizem. Vendar MoMA v državni promocijski paket ni povabila Lewisa. Poleg črncev je izključila tudi ženske. V njem so bili le beli umetniki, kot na primer Jackson Pollock, Mark Rothko ali Rober Motherwell, ki jih prav zaradi te dolgo trajajoče in široke propagande poznamo veliko bolje kakor delo Normana Lewisa.

Primer Lewis je simptomatičen za takratno rasistično kulturno politiko ZDA. Čeprav so črnski umetniki in umetnice imeli možnost, da so se šolali na nekaterih za črnce odprtih umetnostnih šolah in bili aktivni v umetniških skupnostih, velike in priznane ameriške galerije niso reprezentirale njihovega ustvarjanja. Obstajala je institucionalna blokada. Prav tako o njih niso pisali uveljavljeni likovni kritiki. Ko so na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta galerije začele spreminjati razstavno politiko, so imele s prvimi razstavami črnske umetnosti velike težave. Odmevi na razstave *Harlem on My Mind* v Metropolitanskem

umetniškem muzeju in *Contemporary Black Artists in America* v Whitneyjevem muzeju ameriške umetnosti ter *Romare Bearden: The Prevalence of Ritual* in *The Sculpture of Richard Hunt*, obe v MoMI, so kazali, da črnski umetniški skupnosti pripada veliko več kot le razstavnemu prostoru. Upoštevati in uveljaviti se mora tudi njihova interpretacija, kar je izražala zahteva, da naj razstave delajo kustosi, ki pripadajo afroameriški skupnosti.

Slovenija, čeprav je imela socialistično družbeno ureditev in je bila odprta za umetnost iz neuvrčenih držav sveta oziroma je bila prostor razstavljanja za umetnike iz takratnih umetnostno obrobni delov v Afriki, Južni Ameriki in Aziji, se ni branila ameriške kulturne propagande in je bila zanj dovezetna, čeprav na drugačen način kot njene zahodne evropske sosede. Zoran Kržišnik, član Komunistične partije, umetniški vodja svetovno priznanih mednarodnih grafičnih bienalov in direktor Moderne galerije, je imel med letoma 1955 in 1999 za selektorje ameriških nacionalnih predstavitev na grafičnih bienalih v Ljubljani ljudi, ki so prihajali iz uveljavljenega galerijskega sveta ZDA. Kot veliki večini njegovih kolegov po svetu mu je bil v New Yorku ljubši MoMA kot pa Studio Museum v Harlemu, ustanovljen v drugi polovici šestdesetih let, v katerem so afroameriški kustosi in direktorji predstavljali afroameriško umetnost. MoMA in druge velike galerije so zavedno ali nezavedno sledile vladajoči kulturni politiki države oziroma so jo konstruirale s svojim razstavnim programom in nakupi del. Zato v Ljubljani nismo videli grafik, ki bi jih natisni-

li Afroameričani. Tako v selekciji ZDA niso bili, na primer, David Hammons, Timothy Washington, Charles White in Elizabeth Catlett. Zadnja dva sta pridobila tiskarske večšine v grafični delavnici Taller de Gráfica Popular, ki so jo, da bi revolucijo širili z umetnostjo, v tridesetih letih ustanovili umetniki v Ciudad de México; v tej delavnici so med drugim ustvarjali David Alfaro Siqueiros, Diego Riviera in José Clemente Orozco. Moč ameriškega kulturnega stroja za uveljavitev ameriške ideologije, ki ni zaobšel Jugoslavije, se kaže tudi v nagradi za najboljšo grafiko leta 1963, ki jo je prejela takrat vzhajajoča ameriška zvezda Robert Rauschenberg, »zastopnik« svobode bele ameriške umetnosti.

Razstava opozori gledalce na kulturno-politični boj Afroameričanov, še preden vstopijo na razstavišče, in sicer z referenčnimi izseki iz zgodovinsko prelomnih govorov, intervjujev in soočenj petih izjemnih ljudi iz ZDA, ki se predvajajo v zanki na petih televizijskih zaslonih. Besede Martina Luthra Kinga mlajšega, Malcoma X-a, Jamesa Baldwina, Stokelyja Carmichaela in Angele Davis so tako močne, da se pozivi k političnim in identitetnim bojem za dostojanstvo in dejansko enakopravnost črnske subjektivnosti globoko vtisnejo v možgane gledalcev. Zato oči vidijo razstavljena dela skozi ta boj.

V tem smislu *Vrata Freda Hamptona 2* niso le najdeni objekt – lesena vrata, ki bi v konceptu *art for art's sake* pomenila nadomestek za slikarsko leseno ploščo, in ki bi jih umetnik z nanosom barv dematerializiral in jim vdahnil novo, umetniško življenje ustvarjene iluzije. Najdena vrata govo-

rijo nekaj povsem drugega. Z njimi je umetnik in aktivist Dana C. Chandler mlajši upodobil konkretni dogodek. Leta 1969 je ZDA pretresel umor enaindvajsetletnega podpredsednika Črnih panterjev Freda Hamptona. V postelji so ga zadeli rafali iz pušk čikaške policije, ki so prileteli skozi zaprta vrata njegovega stanovanja. Chandler je leta 1975 našel dejanska, z luknjami prerešetana vrata, in jih prebarval z barvami zastave panafriškega gibanja. Rdeča simbolizira prelito kri črncev, črna barvo kože, zelena rodnost afriške celine. Pritrdil jih je na talni podstavek, tako da v galeriji stojijo pokončno sredi sobe in vabijo gledalce, da jih odprejo in stopijo v prostor za njimi, oziroma povedano drugače, da opolnomočeni z izkušnjo afroameriške identitete stopijo v prostor boja za uveljavitev enakosti ljudi.

Treba se je spomniti, da v času, s katerim razstava začenja predstavitev likovnih del, sodniki v ZDA praviloma niso kaznovali belih storilcev, ki so v okrutnih linčih ubijali ali pohabljali črnce. Prav tako je bilo do leta 1964 v nekaterih zveznih državah zakonito, da so Afroameričane odslovili v hotelih in motelih, ko so iskali prenočišče na potovanjih ali selitvah po ZDA, in da jim v lokalih niso postregli s kozarcem vode, če so imeli državljanski pogum in so vanje vstopili. Rasno segregacijo so v ZDA v celoti prepovedali leta 1964, a v glavah ljudi je še dolgo po tem delovala zapoved, ki je do takrat visela na številnih vratih in je oznanjala: »Samo za belce.« Leta 1968, v času množičnih študentskih protestov v ZDA in širom po svetu, so vratarji v MoMI še vedno

odvrčali afroameriške obiskovalce od ogleda razstav z vljudno frazo *How can I help you?*, čeprav za kaj takega niso imeli nikakršnih uradnih navodil. V tistem času MoMA ni imel zaposlenega niti enega Afroameričana. Enako je bilo v Whitneyjevem in Metropolitanskem muzeju.

V tem duhu televizijski zasloni pred vhodom na razstavo opremijo gledalce z mislijo afriško-ameriškega sociologa, zgodovinarja, socialista in aktivista proti rasizmu W. E. B. Du Boisa, ki je v zadnjem času v likovnem svetu postal zelo popularen zaradi svojega pisanja z začetka 20. stoletja, s katerim se je odzval na ameriški rasizem in evropski romantični nacionalizem ter oblikoval teorijo o dvojni zavesti inkriminiranih in potlačenih črncev. Ti so razcepljeni med večinsko in manjšinsko, vladajočo in zapostavljeno oziroma kanonično in odpadniško kulturo. Opozoril je, da morajo Afroameričani, da bi lahko delovali proti rasizmu, najprej zgraditi lastno subjektivizacijo. Brez zavedanja, da si problem, problema ne moreš odpraviti. V tem smislu je leta 1965 James Baldwin pokončno nastopil pred študenti Univerze Cambridge in jim na vprašanje, ali so bile ameriške sanje izsanjane na račun črncev, odgovoril takole: »JAZ sem pobiral bombaž, JAZ sem ga nosil na trg, JAZ sem gradil železnice pod udarci biča v zameno za NIČ, za NIČ.«

Leto 1963, v katero je postavljen začetek razstave, deluje kot simbolna prelomnica, ki je nakazala začetek sprememb. Takrat sta se zgodila dva pomembna dogodka v političnem in kulturnem življenju črncev v ZDA, in

sicer pohod na Washington in ustanovitve newyorške skupine Spirala [*Spiral*]. Dve desetletji, ki sledita letu 1963 in ju zajema razstava, pa sta dovolj dolgo obdobje, v katerem se lahko spremembe realizirajo in pustijo v družbi opazne posledice. Kustosa pravita, da se spremembe odražajo tudi v novih izrazih za ljudi s črno barvo kože, ki so se v tem obdobju uveljavili in zamenjali stare. Do leta 1963 je bil *negro* (črnc, črnuh) široko sprejet termin tudi med borci za črnske pravice, ki ga je v drugi polovici šestdesetih let začela nadomeščati beseda *black* (črnc). Za črnce je samoidentifikacija z *black* prinesla rasno prepoznanje v odnosu do bele Amerike; to samoidentifikacija je leta 1966 med drugim opolno- močil širok javni poziv h graditvi črne moči aktivista za državljanske pravice Stokelyja Carmichaela, ki pomeni začetek širokega družbenega gibanja črne moči. V tem času so pisali *black* z veliko začetnico. Hkrati je iz panafriškega gibanja vzniknil termin *Afro-American* (Afroameričan), ki je vseboval ponos in osvobajajočo navezavo na celino prednikov. V osemdesetih letih je postal njen neposredni naslednik izraz *African American* (Afriški Američani).

Prva razstavna soba je odlična uvertura k londonski razstavi. V zmanjšanem obsegu je povzela prvo in edino razstavo skupine Spirala, ki je nosila naslov *First Group Showing: Works in Black and White* [*Prva skupinska razstava: črno-bela dela*]. Njeni pobudniki Romare Bearde, Charles Alston, Norman Lewis in Hale Woodruff so promovirali aktivno udeležbo črnkih umetnikov v politiki

in civilnodružbenih gibanjih. Nekateri med njimi so se tudi udeležili pohoda na Washington, na katerem je Martin Luther King mlajši izrekel znameniti stavek: »Sanjal sem.« Z njim je dvajsetim milijonom Afroameričanov metaforično izbojeval pravico do ameriških sanj, ki so se razlikovale od sanj belcev. Sanje črncev so bile najprej sanje o državljskih pravicah. Spirala je delovala kratek čas do leta 1965. Povezovala je figuralike in abstraktne umetnike, ki so bili v različnih fazah umetniške poti. Beardnova zamisel za razstavo, na kateri bi se predstavili s samo črno-belimi deli, je plastično povzela njihov politični angažma in formalne umetnostne teme. Ta dobro izraženi preplet med dvojnostjo v paru politika-umetnost sta vzela kustosa za osnovo celotne razstave.

Med formalnimi likovnimi vsebinami, ki sta jih izluščila iz množice drugih in ki so gradile črnskost ali afroameriškost, omenimo le dve. Prva se nanaša na umetnostna pola figuralika-abstrakcija, takratni splošni kategoriji v opisovanju in analiziranju umetnosti. Številni afroameriški kulturni aktivisti so imeli figuralno umetnost za nosilko črnske/črne umetnosti oziroma afroameriške umetniške identitete. Figuralne naracije naj bi bile bolj primerne kot narativno nedorečena abstrakcija, saj naj bi bolj plastično upodabljalje značilnosti političnega in vsakdanjega življenja črncev ter utrjevale socialni realizem Afroameričanov. Primer je vrhunska slika *American People Series #20: Die* [*Ameriški ljudje, serija #20: umri*] iz leta 1967 slikarke Feith Ringgold,

ki je Romero Rearden sicer ni sprejel v skupino Spirala. Kaže okrvavljena telesa črncev in belcev, ki bežijo pred nasiljem. Slikarka je leta 1964 izkusila krvave spopade v Harlemu. Na drugi strani pa so bili umetniki, ki so menili, da je za graditev črnske identitete prav tako pomembna nefigurativna umetnost. Pomembno je biti dober umetnik, tako kot so dobri njihovi beli vrstniki. Črni nacionalisti so jih obtoževali, da le povzemajo belo estetiko, zato so bili abstraktni umetniki, kot na primer Melvin Edwards, William T. Williams, Jack Whitten, Sam Gilliam in drugi, dvakrat zapostavljeni: v lastni črnski skupnosti in zunaj nje v beli kulturi. Tom Lloyd, ki je ustvarjal skulpture z utripajočimi lučmi in je imel razstavo v Studiu Museum, je vztrajal, da so njegove svetlobne skulpture izraz črnske umetnosti in dajejo črnski skupnosti posebno identiteto, čeprav, kakor prava kustosa razstave, nikoli ni pojasnil, kaj je s tem mislil.

Razstava prav tako pokaže, da se je afriška umetniška identiteta izražala tudi z deli, ki so prepletala takratno figuraliko in abstrakcijo. Taka so odlična dela čikaške skupine AfriCOBRA oziroma *African Commune for Bad Relevant Artists* [Afriška komuna za slabe relevantne umetnike]. Cobra je bila sicer mednarodna evropska skupina levičarskih povojnih umetnikov, katere dela je zaznamovala uporaba močnih in žarečih barv. AfriCOBRA, ki se ni navezovala na to evropsko tradicijo, si je v spremenjenem kontekstu po umoru Malcoma X-a leta 1965 in Martina Luthra Kinga leta 1968 in po nastanku gibanja črna moč poiskala novo esteti-

ko. Ta ni sledila takratnim razširjenim ameriškim slogom socialnega realizma, popa, asemblaža ali abstrakcije, temveč je bila fuzija vsega. Podobe na slikah so bile narejene kot pulzirajoči ritmi, ki so združevali konkretnost, kot so portreti afroameriških voditeljev, in abstraktnost, kot je optična ali ekspresivna barvna struktura.

Druga formalna značilnost se udejanja zunaj galerijskih zidov v efemernejši umetnosti na straneh časnika *Črni panter* in v revolucionarni alternativni modi ženskih oblek. *Črni panter* je bilo glasilo nacionalistične in socialistične Stranke črnih panterjev za samoobrambo, nastale leta 1966 v Oaklandu v Kaliforniji, ki se je do konca delovanja leta 1982 razširila po ZDA in bila začasno aktivna tudi v Veliki Britaniji in Alžiriji. Stranka je imela veliko podpornikov med uglednimi ljudmi, med drugim ji je bila blizu komunistka, radikalna aktivistka in predstavnica kontrakture šestdesetih let Angela Davis.

Revolucionarna umetnost Črnih panterjev je bila namenjena vsej skupnosti. Ljudem naj bi prinašala korektno sliko o njihovem boju. Panterjem se je leta 1967 pridružil Emory Douglas, ki se je na San Francisco City Collegeu naučil grafičnega oblikovanja in postal njihov minister za kulturo. Poleg tega, da je bil likovni urednik časnika, je vsak teden naredil plakat za zadnjo stran, ki so ga številni iztrgali in nalepili na stene stanovanj in lokalov. Podobe so prinašale portrete črnih voditeljev in arhetipske slike revolucije. Vsebovale so stisnjeno črno pest in puške, s katerimi so udeleževali agendo, po kateri so se pripravljali proti nasilju policije

boriti tudi z orožjem. Treba je vedeti, da so številne zvezne države dovoljevale posest orožja, del zakona pa je bilo njegovo transparentno nošenje v javnosti.

Razstava torej predstavlja potlačeni del polpretekle umetnostne zgodovine v ZDA in se odkrito spoprime s kulturnimi in družbenimi predsodki, ki so ohranjali to potlačenost. Z izborom odličnih del govori o izjemni likovni produkciji. Kustosoma je uspelo, da sta v čutenje gledalcev prenesla boje iz ozadja umetnin za velike strukturne spremembe v kulturni politiki in politiki kot taki. Ali so boji kulturnih aktivistov, ki so pripomogli k enakopravnejšemu obravnavanju črnske umetnosti v ZDA in širše, danes še aktualni, ali pa so take vrste, da jih lahko pospravimo v muzej? Ali te boje lahko pospravimo v muzej tudi zato, ker jih več ne potrebujemo, saj je rasizem premagan? Današnje stanje stvari kaže, da bitke niso končane. Morda bodo takrat, ko bo Tate Modern, ki je sicer pripravil odlično razstavo in katalog, predružačil tudi postavitev stalne zbirke mednarodne umetnosti 20. stoletja, ki se nahaja v isti zgradbi le dve nadstropji višje, in v katero bo vključil odlična dela, ki smo jih imeli priložnost videti na razstavi.