

Ana Kutleša

Emancipirane slike

Jugoistočno od BOZAR-a, jedne od ključnih briselskih umjetničkih institucija, nalazi se spomenik kralju Leopoldu II. Nije riječ o tek jednom u nizu „mrtvih, bijelih, muškaraca” koji centriraju gradske trgove: ovaj se konjanik izdvaja prije svega po tome što je imperijalna, nasilna i genocidna politika koju je za vrijeme svoje vladavine (1865. – 1909.) provodio u afričkoj državi Kongo postala predmet eksplicitnog osporavanja i javne osude. Potreba za razračunavanjem s kolonijalnom prošlošću, ali i suočavanje sa suvremenim praksama koje su njezin nastavak, posebno su se intenzivirali 2020. godine na valu globalnog pokreta Black Lives Matter. Nemiri i prosvjedi započeti na ulicama SAD-a u pitanje su doveli i umjetnost u javnom prostoru koja veliča osobe čije su ruke samo naizgled čiste, a zapravo krvave „do lakta”. Upravo je takav slučaj i s kraljem Leopoldom II, čija je skulptura u centru Bruxellesa redovit predmet aktivističkih intervencija, često upravo prskanja crvenom bojom. Unatoč iscrpnom izvještaju (Colard, 2023) s konkretnim smjernicama za novu kontekstualizaciju ovog i sličnih spomenika, nastalom po narudžbi federalne vlade, oni ostaju manje-više nepromijenjeni. Tek uporne crvene mrlje podsjećaju da je otpor odozdo i dalje živ, otpor ne samo prema povijesnom nasilju i njegovoj mlakoj osudi od strane službene Belgije već i prema činjenici da se eksploatacija na različite načine nastavlja i danas (primjerice, kroz ulogu bel-

gijskih korporacija u devastirajućoj ekstrakciji kobalta u DR Kongo, vidjeti Kara, 2023).

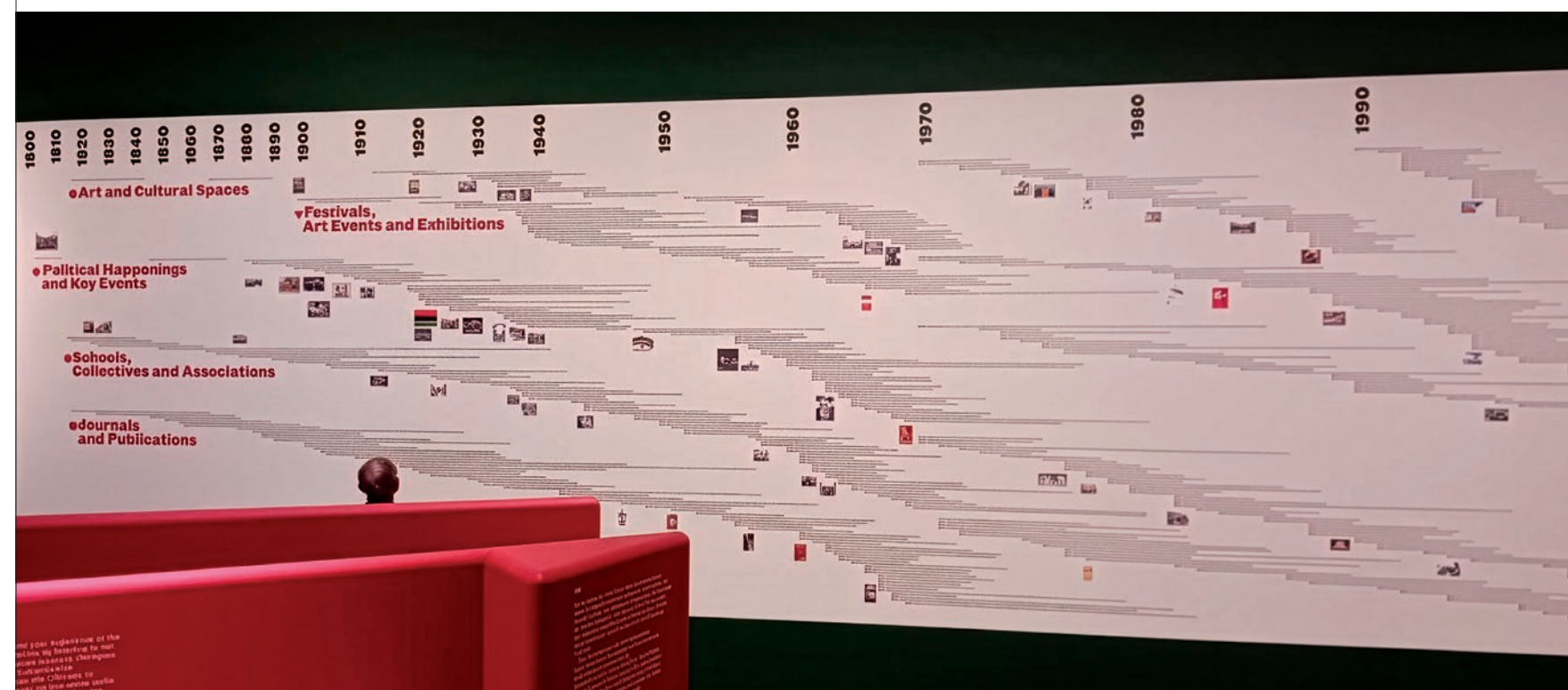
Margina u fokusu

Kao što jedan mogući put do BOZAR-a vodi pored skulpture kralju Leopoldu II, tako je i ovo jedan mogući ugao iz kojeg skiciramo kontekst za gledanje izložbe *When we see us* koja je u tom umjetničkom centru postavljena u razdoblju od 7. veljače do 10. kolovoza ove godine. Riječ je opsežnoj putujućoj izložbi kustosice Koyo Kouoh u suradnji s Tandazani Dhlakama, premijerno organiziranoj u Muzeju suvremene umjetnosti Zeits u Capetownu (JAR), matičnoj instituciji obaju kustosica. Koyo Kouoh je od 2019. do svoje prerane smrti u svibnju ove godine obnašala funkciju direktorice Zeitsa, a njen je odlazak ostavio suvremeno umjetničko polje bez jedne od najvažnijih akterica u promicanju suvremeno-umjetničke scene Afrike i afričke dijaspore. Ova je vijest posebno potresla kulturnu javnost s obzirom na to da je Kouoh radila na kuriranju grupne izložbe Venecijanskog bijenala 2026. godine kao prva Crnkinja i prva osoba na toj poziciji koja je karijeru izgradila u afričkom umjetničkom kontekstu.

Izložba, čiji podnaslov glasi *A Century of Black Figurative Painting (Stoljeće crne figuracije u slikarstvu)*, pokriva vremenski raspon od jednoga stoljeća te prostore Afrike, Europe te Sjeverne, Srednje i Južne Amerike s oko 150 radova figurativnog slikarstva koje potpisuje oko 120 umjetnica i umjetnika.

Podijeljena je u šest tematskih cjelina: *Svakodnevnica, Radost i slavlje, Počinak, Senzualnost, Duhovnost* te *Trijumf i emancipacija*. Zadnje, ali nipošto ne manje važno mjesto na briselskoj iteraciji postava zauzima bogata čitaonica, mjesto refleksije, razgovora i učenja, organizirana u prostoru preko čijeg je čitavog zida izložen dijagram, vremenska lenta razvoja institucije umjetnosti na području Afrike od početka 19. stoljeća do danas, koja prati osnivanje škola, časopisa, ustanova i manifestacija.

Arhitektura postava s pregradama u obliku bumeranga doprinosi protočnosti kroz ovoliku količinu radova, a na nekoliko točaka postavljene su zone odmora s glazbenom instalacijom afričkog producenta i skladatelja Nea Muyange. Iako je izložba zaista opsežna, vodilo se računa o olakšavanju iskustva gledanja i o posjetiteljima različitih mogućnosti. Takva prostorna rješenja sukladna su kustoskoj praksi Koyo Kouoh koja se temeljila na slušanju manjinskih glasova te postkolonijalnoj i feminističkoj kritici (Jebb, 2025). Recentna „mejnstrimizacija” takvog pristupa u kontekstu suvremene umjetnosti, ne uvijek bez kontroverzi, može se oprimirati središnjom izložbom Venecijanskog bijenala 2022. godine održanom pod naslovom *The Milk of Dreams* kustosice Cecilije Alemani, ili pak Documentom 15 pod palicom ruangrupe iz iste godine. U svijetu stalnih kriza, sukoba i ratova, ponovno aktualne kritike kapitalizma i sumnje u liberalnu demokraciju kao jamca slobode, očita je potreba umjetničkog svijeta da barem u svojim okvirima pokuša utjecati na asimetrične odnose moći. Tako i na ovaj izložbeni projekt, koji će do kra-



(prethodna stranica)
Mivekannin, R. (2022.) Crni model, prema Felixu Vallotonu.
[Izložba *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting*, detalj]. Centar za likovne umjetnosti BOZAR, Bruxelles, 2025.

Fotografirala Ana Kutleša



Pemba, G. (1979.) *U klinici* [Izložba *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting*, detalj]. Centar za likovne umjetnosti BOZAR, Bruxelles, 2025.

Fotografirala Ana Kutleša

ja 2026. običi tri važna zapadno-europska umjetnička centra, možemo gledati kao na još jedan u nizu napora da se fokus svijeta umjetnosti prebaci na širok spektar iskustava i pozicija koje su dugo tavorile na margini.

Rasa kao zajednički nazivnik

Upravo zbog takve namjere izložbe, zanimljivo je obratiti pozornost na način na koji je riješena kontekstualizacija pokazanih radova, a koji nije bez određenih slabosti. Uvodnici u tematske cjeline su kratki i drže se općih mjesta, a svaki od radova popraćen je tek legendom s osnovnim informacijama (autorovo ime, godine i mjesto rođenja te smrti, ime i godina rada, podaci o tehnici i vlasništvu). Kontekst koji bi dao više uvida u pojedine geografije (kijih je zaista mnogo, od brojnih afričkih zemalja, preko SAD-a, do Brazila), umjetničke biografije, povijesno političke okolnosti i slično, izostaje do samoga kraja. Tu je u zasebnoj prostoriji prezentirana grafička mapa razvoja institucije umjetnosti u Africi koja će možda u jednom posjetu izložbi predstavljati prevelik zalogaj, ali otvara mogućnost da kroz opetovane posjete i daljnja istraživanja dobijemo potpuniju sliku o afričkoj modernoj i suvremenoj umjetnosti. Izrazito je dragocjeno vidjeti kako su antikolonijalni pokreti, Pokret nesvrstanih, socijalizam i lijeva

politička misao utjecali na povijest afričke umjetnosti, toliko drugačijeg razvojnog tijeka od one europske, buržajske. No ne treba izgubiti iz vida da su na izložbi prikazani i radovi umjetnika koji su samim rođenjem, a onda i umjetničkim stasanjem, vezani za upravo taj imperijalni Zapad, SAD ili Ujedinjeno kraljevstvo. Gledajući infografiku pitamo se je li u želji za geografskom širinom preskočena prilika da se ispriča zaokružena priča vezana isključivo za afrički kontinent?

Ipak, s obzirom nemogućnost sagledavanja Afrike bez povijesti ropstva, razumljiva je kustoska odluka da se uključe radovi afričke dijaspore, termina koji objedinjuje sve oni koji su prisilno ili voljno (ili iz razloga koji se mogu smjestiti bilo gdje na spektar između ovih krajnosti) migrirali iz Afrike. Međutim, s obzirom na višestoljetni vremenski raspon koji je pritom na djelu, zbog čega je i termin „Afroamerikanac” doveden u pitanje (Mende, 2016), gledajući izložbu pitamo se koje su neizrečene implikacije rase kao zajedničkog nazivnika? Je li ta identitetska odrednica jača od svih ostalih i određuje li bitno radove crnih umjetnika i umjetnica bez obzira na ostale aspekte njihovih života? Možda izazovno, ali ne i nemoguće, bilo bi kroz medij izložbe ponuditi spektar mogućih odgovora na ova pitanja, kao što je primjerice urađeno kroz nedavno objavljen zbornik *Black Artists in Their Own Words* (Farrington, 2025) koji donosi niz pozicioniranja

(sljedeća stranica)
Mivekannin, R. (2022.) *Crni model*, prema Felixu Vallotonu.
[Izložba *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting*, detalj]. Centar za likovne umjetnosti BOZAR, Bruxelles, 2025.

Fotografirala Ana Kutleša



prema vlastitom crnačkom identitetu i umjetničkoj praksi u prvom licu. Na izložbi, činjenica da nemamo nikakvu kontekstualizaciju umjetničkog stasanja afričke dijaspore u, primjerice, Brazilu, ili pak u SAD-u i Ujedinjenom kraljevstvu, stvara dojam neujednačenosti, s nedovoljno smjernica za kompleksnija promišljanja o rasi kao zajedničkom nazivniku. Problemi nastaju i kad se u neposrednoj blizini nađu radovi osoba koje su stasale, a i za čitavog života, ostale na margini svijeta umjetnosti, i onih koje su u karijere izgradile u urbanim središtima Europe, SAD-a ili Južne Amerike postavši tražena roba na tržištu umjetnina. Ne mislimo da bi izložba trebala bježati od takvih različitih pozicija, naprotiv, trebala bi ih jasnije problematizirati.

S druge strane, sam naslov, naoko jednostavan, nosi snažnu poruku: „ovo je izložba nas, o nama, za nas”. Kontekstualizacije koje nedostaju bijeloj gledateljici možda su također odraz interesa i načina gledanja oblikovanih u bjelačkoj kulturi. U svakom slučaju, ma kakvi bili detalji izvedbe, već i samim naslovom i konceptom, ova izložba zasigurno ima reparacijski učinak na crne umjetnike i umjetnice, ne samo s obzirom na dugu povijest različitih vidova nasilja u kojima rasa igra ključnu ulogu, a koji se pretaču u nove oblike represije danas, već i s obzirom na to da se takva politika itekako prelijeva(la) u samu umjetnost i politike reprezentacije.

„Drugi” uzimaju kist u svoje ruke

Kako se takav učinak ostvaruje kroz same radove? Možda je najlakše započeti odgovor na ovo pitanje kroz ikonografsko skeniranje izložaka. Budući da izložba pokriva razdoblje od sto godina u mediju figurativnog slikarstva, iako nije posložena kronološki, niti pretendira biti pregledom likovne umjetnosti na afričkom kontinentu, gledateljici formiranoj na zapadnom kanonu neizbježno se ukazuju razlike naspram istog. Posebno u prvim cjelinama, u velikom su broju zastupljene slike radnika i radnica u svoj punini životnog iskustva. Nije to distancirani, romantizirani pogled na radnike i radnice kao „drugog”, niti politizirano isticanje njihove bijede u agitacijske svrhe, već niz prizora rada, odmora, zabave, izvanrednih trenutaka ili ljubavnih situacija koji djeluju naprosto kao prizori iz života onih koji su ih naslikali. To i ne čudi s obzirom na to da su, kako je već rečeno, pokazani radovi umjetnika različitih klasnih pozadina, stasalih u različitim profesionalnim kontekstima, kao i bez formalnog obrazovanja. Radovi narodnih umjetnika mogu nas podsjetiti na naivnu umjetnost na našim prostorima čiji su počeci vezani upravo za ideje klasnog osvjetavanja radnika i emancipacijskog potencijala uzimanja kista u ruke. Također uočavamo motive vezane za različite religijske i duhovne prakse, a teme romantične ljubavi i seksualnosti

tretirane su onkraj heteronormativnog kalupa. Dio radova – posebno to dolazi do izražaja u sekciji o otporu i emancipaciji – referira se na likove i epizode iz povijesti crnačkog otpora.

Jedna od slika na koju skrećemo pozornost zbog njezine specifične teme, kojoj je teško domisliti pandan u zapadnom slikarstvu, jest neveliko ulje na dasci južnoafričkog slikara Georgea Pembea *U klinici*. Zdravstvena radnica u prostoriji punoj ljudi, muškaraca, žena, starih, mladih, u ruci drži injekciju, a lijevom je primila zapešće bebe. Godina nastanka je 1979. – riječ je o periodu apartheida u Južnoafričkoj Republici u kojem je zdravstvo još jedno područje na kojem se prakticira segregacija. No iako su zdravstvene usluge za Crnce bile na izrazito niskim razinama i podrazumijevale premalo resursa, Pembina je slika lišena i sentimentalnosti i naturalizma. Čak i uz motiv djeteta i majke, slikar ne pokušava probuditi našu empatiju niti nas bilo kojim sredstvima alarmirati oko bijede prizora. Sam živi kolorit i obilje svjetla idu usuprot takvoj tendenciji, a prizor ostavlja dojam da nema distance između autora i subjekta. Nitko od likova ne obraća pažnju na slikara, pogleda usmjerenih ili u stranu ili u ženu s injekcijom koja bi mogla sadržavati cjepivo ili antibiotik. Stoga ovaj rad podsjeća ne na zapadnjačka djela iz medija slikarstva, već iz medija čiji je historijat mnogo manje buržujski, naime na šest godina mlađe fotografije iz serije *Beyond Caring* britanskog fotografa Paula Grahama (Graham, 1985). U njima autor bilježi rastakanje javnog zdravstva za vrijeme ere Margaret Thatcher, a gledajući ih također dobivamo dojam da smo „muha na zidu”, tihi svjedoci sustava čiju nepravednu prirodu nije potrebno podcrtavati patetičnim detaljima. Pritom su nam, naravno, Grahmove fotografije bliže pa ih i lakše čitamo na opisani način, dok nas kod Pembe ipak tek podatak o godini i mjestu nastanka slike upućuje da prizor vidimo kao prikaz segregirane crnačke zajednice u JAR-u.

Dok je *U klinici* djelo koje će ostati u pamćenju tek ako smo već unaprijed senzibilizirani za ovakvu, u zapadnom kanonu podzastupljenu tematiku, slika Romea Mivekannina, umjetnika rođenog u Obali Bjelokosti koji danas živi na relaciji Francuska – Benin, mnogo će lakše aktivirati prepoznavanje reprezentacijskih obrazaca. Za našu pažnju će se lakše izboriti i zbog svoje monumentalnosti; platno gotovo kvadratnog oblika visine oko dva i pol metra izvješeno je na istaknutoj poziciji jedne od pregrada u sredini prostora. Slika prikazuje dvije ženske figure, jednu nagu koja leži na krevetu zatvorenih očiju i drugu koja sjedi u podnožju kreveta. Obučena je u plavi kombinezon s komplementarno žutim turbanom, puši i gleda ravno u nas. Ta je osoba crna, naslikana gustim crnim pigmentom, a lice joj je androgino. Druga je osoba bijela, a to znači zaista bijela – njezin je lik riješen kao skica ugljenom na neobojanom platnu, čija se bjelina ističe na pozadini obojanoj u duboku crnu boju. Tako imamo sliku koja funkcionira gotovo kao kolaž, spoj dviju slika od kojih je jedna bezbojna skica

za klasični akt, a druga zuri u nas, obojana, životna, „stvarna”. Daljnje istraživanje opusa Romea Mivekannina otkrit će nam da je lice koje nas gleda upravo njegovo – riječ o jednoj od brojnih njegovih slika u kojima vlastiti zureći portret smješta u kanonska djela zapadnog slikarstva. Ovdje je riječ o reinterpretaciji slike Felixa Vallotona iz 1913. godine, a *Crno i bijelo* u ovoj se verziji, nastaloj 2022. godine, zove *Crni model, prema Felixu Vallotonu*.

Više je radova na izložbi moguće promatrati kao manje ili više direktna referiranja za zapadni kanon i subvertiranje bjelačkog, imperijalističkog pogleda, no ovdje je to krajnje eksplicitno. Originalna slika pridružuje se čitavom podžanru aktova bjelkinja sa crnim služavkama, pri čemu Vallotonov akt slijedi sva nepisana pravila stereotipiziranog prikaza nagog ženskog tijela, odnosno proizvod je tzv. muškog pogleda (eng. male gaze) čiji pasivizacijski učinak je ovdje dodatno naglašen činjenicom da model spava. Crnu služavku vidimo u profilu kako gleda usnulu ženu, a cigareta u njenim ustima, odjeća i nakit daju Vallotonovoj slici dozu subverzivnosti (koja i nije neobična s obzirom na godinu nastanka slike) – služavka je konkretan lik, subjekt, osoba, dok je njena „gazdarica” svedena na komad usnulog blijedo-ružičastog mesa. U reinterpetaciji Mivekannina, skicozno rješenje tog lika podsjeća na aktove u ugljenu kakvi i danas nastaju u učionicama likovnih akademija i dodatno naglašava da ona ni na originalnoj slici nije viđena kao prava žena već kao model, objekt slikarskog savladavanja. Lik služavke okrenuo se prema nama i dobio cjelovito lice, postalo autoportret samog umjetnika. Tako se na ovom platnu sijeku pitanja o rasi i rodu, o različitim razinama podčinjenosti koje su prisutne u zapadnom umjetničkom kanonu, a odražavaju kako imperijalne politike tako i patrijarhalne sustave vrijednosti. Autoportret, još jedan važan žanr zapadnog slikarstva, ovdje je ujedno i svojevrsna autorova „dekapitacija” modela s originalne slike, a ako je Valloton crnoj služavki do jedne mjere dao karakter, kojeg je zasigurno lišio bjelkinju, onda ga je Mivekannin do kraja (pre)uzeo, dao mu ime i prezime.

Razmišljamo li o izložbi *When We See Us* kao cjelini, možemo se pitati što je to što vidimo kada gledamo tuđe odraze, slike iskustava zajednica kojih nismo dio, individua čiju rasu ne dijelimo? Vidimo li, na koncu, fragmente vlastitih iskustava kojima uspostavljamo zajedničke nazivnike po drugim osnovama? Vidimo li kaleidoskop identiteta i pozicija koji nam kao cjelina ne daju jedan odgovor na pitanje o biti bivanja crnom osobom, upravo zato što to nije jedno iskustvo, nego pregršt heterogenih iskustava? Da je tako, čini se prirodnim i samorazumljivim, međutim duga povijest rasizma govori drugačije. Stoga je činjenica da je crna figuracija koja je ispunila čitavo prizemlje BOZAR-a tim važnija upravo zato što nam je crnački identitet predstavila kao bogatstvo prizora koji izmiču objedinjavanju – u tome je njihova snaga.

Reference

- Colard, S. (2023). *Introduction to the report „Decolonizing public spaces in the Brussels-Capital Region”*. e-flux Architecture. Pristupljeno 14. 4. 2025. <https://www.e-flux.com/architecture/appropriations/533413/introduction-to-the-report-decolonizing-public-spaces-in-the-brussels-capital-region/>
- Farrington, L. E. (ur.). (2025). *Black Artists in Their Own Words*. University of California Press.
- Graham, P. (1985). *Beyond caring*. Grey Editions.
- Jebb, L. (2025). Remembering Koyo Kouoh, one of the most influential curators in the global art world, and one of its most original thought leaders. *The Art Newspaper*. Pristupljeno 25. 5. 2025. <https://www.theartnewspaper.com/2025/05/23/remembering-koyo-kouoh-one-of-the-most-influential-curators-in-the-global-art-world-and-one-of-its-most-original-thought-leaders>
- Kara, S. (2023). *Cobalt red: How the blood of the Congo powers our lives*. St. Martin’s Press.
- Mende, M. (14. 10. 2016). Should we say Black or African American? *The Fordham Observer*. <https://fordhamobserver.com/30133/opinions/should-we-say-black-or-african-american/>