

Simona Čupić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

„DOBA DŽEZA“ U SLIKARSTVU ARČIBALDA MOTLIJA

„I used to go down there almost every night. I got to studying the people there. I asked him, ‘Are there any Americans come in here?’ He said, ‘No Americans, they’re all people from Senegal, people from Martinique, people from Libya, people from North Africa and French people, but no Americans.’ I said, ‘That’s the thing I like about it.’ So I used to go there with my sketchbook, I’d sit there and order a beer or wine and make sketches of various people in the place. I finally composed a final sketch in my studio for the painting that I have. I went to work on it and it turned out very successfully. The idea is that there are no Americans in that painting black or white. They are all either French, some of the dark ones are Senegalese from Senegal, some of the lighter ones come from Martinique or North Africa. But there are no white Americans. And they think that the black people there are Americans, but they’re.“¹

Ovim rečima je 1979. godine Arčibald Motli opisao pariske prilike u kojima nastaje slika *Bluz* (1929), koja „otvara“ umetnikovu retrospektivnu izložbu u LACMA (*Archibald Motley: Jazz Age Modernist*, The Los Angeles County Museum of Art, oktobar 2014 — februar 2015). Atmosfera koja opravdava naslov izložbe je tu: gužva noćnog kluba, parovi na plesnom podijumu, brikolaž rasa i nacija, vino, cigarete, niske bisera, ar deko šesirići, haljine i potpetice, tromboni i klarineti. Odmah do nje posetilac može da pročita da je Motli rođen u Nju Orleansu ali da je mahom stvarao u čikaškom kvartu „South Side“, da je umetnički ponikao iz klime

Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (*Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa*)



Bluz (Blues), 1929, Kolekcija Mara Motley, MD, i Valerie Gerrard Browne. Ljubaznošću Chicago History Museum, Chicago, Illinois © Valerie Gerrard Browne

„Harlemske renesanse“, da se smatra vizuelnim hroničarem gradske, afro-američke zajednice, da je kao dobitnik prestižne Gugenhajmove stipendije boravio u Parizu, te da su za njegovo slikarstvo karakteristične opore, jake, fluorescentne boje. Tekst prati portretska fotografija sa suprugom Edit Granco Motli, snimljena u Parizu 1929. godine. Ali na šta nas zapravo upućuje ta jedna slika, jedna fotografija i nešto malo prigodnog teksta?

Ficdžeraldska odrednica iz naslova — „doba džeza“ — nedvosmisleno aludira na Ameriku dvadesetih godine prošlog veka, epohu koja je vremenom postala sinonim motlijevskih tema (bez obzira na činjenicu da je dugovečnost uslovila njegovo bavljenje slikarstvom tokom narednih 60 godina) i koja se u američkoj (kulturnoj i muzičkoj) istoriji prepoznaje ponajviše kao period kada su elementi „crne“ i „bele“ muzike započeli bogatu i kako će se ispostaviti neraskidivu fuziju. Istovremeno urbani razvoj afro-američke muzičke scene, pre svega u Njujorku i Čikagu, vodi stvaranju



Archibald Motley: Jazz Age Modernist, The Los Angeles County Museum of Art © Fotografija: Dimitrije Pero

prvih javnih prostora u kojima dolazi do istinske međurasne integracije. Fotografija Motlijevih — crnca i belkinje — podseća nas, pak, da ovo pitanje nije spadalo samo u domen javnih prostora. Niz segregacijskih zakona u SAD-u, pre svega zakonska zabrana međurasnih seksualnih odnosa i sklapanja brakova dodatno usložnjava priču: u trenutku kada se dešava scena u koju gledamo zakon 30 saveznih država i dalje brani ovakav brak.² Fotografija je, inače, nastala u Parizu, baš kao i slika *Bluz* — premda se i jedan i drugi prizor bez jasne atribucije ne mogu nedvosmisleno vezati za izvan američki prostor. Naprotiv, raznolika grupa ljudi koja se zabavlja u klubu skoro da upućuje na američku noćnu scenu „burnih dvadesetih“. Uostalom kada govori o nastanku slike i sam Motli se osvrće na njen „konfuzni“ identitet. Da posetilac ispravno veže prizor za francusku prestonicu omogućava originalni potpis ispod fotografije: „Pariz -1929-“, koji fotografiju ali i iste godine nastalu sliku, smešta u adekvatan (geografsko-referentni) okvir. Značaj međuratnog Pariz je dvostruk. Grad je centar razvoja širokog spektra različitosti moderne umetnosti i njenog internacionalizma, zbog brojnosti američke umetničke kolonije neretko se čuje da



Crni pojas (Black Belt), 1934, Kolekcija Hampton University Museum, Hampton, Virginia
© Valerie Gerrard Browne

je „kulturna prestonica Amerike“; ali Pariz je i centar „negrofilije“. Kada Džejms Kliford naziva crno telo u Parizu dvadesetih godina prošlog veka „ideološkim artefaktom“ jasno je da ga posmatra kao kulturni proizvod, odnosno da govori o fenomenu koji afričku kulturu posmatra, definiše i vrednuje kroz prepoznavanje njene travestije u okvirima mogućnosti, interesovanja i istorijskog nasleđa francuske (kolonijalne) kulture. Ipak, kada se govori o nesumnjivom (is)korišćenju crnog Drugog u evropskoj međuratnoj — „negrofilskoj“ — kulturi, ne treba prevideti njegovu evidentnu asimilaciju sa znakovima modernosti, odnosno tretman „crne“ kulture kao dela modernističkog iskustva uobličenog brikolažom evropske, afričke i afro-američke kulture, te afirmaciju „crne“ kulture izvan kategorije etnografskog. Situacija u SAD je naravno, znatno složenija. Pre svega po činjenici da afričko poreklo u Americi nije nekakvo blagonaklono i radoznalno pojmljeno „egzotično drugo“ već vrlo problematično i bolno društveno-političko pitanje. Ova razlika artikulisana u svim socijalnim formama, uočljiva je, svakako, i u vizuelnoj kulturi, kao jednom od

načina na koji je je afro-američka zajednica društveno vidljiva.

Zanimljivo je da uprkos kosmopolitskoj atmosferi Pariza, za Motlija on, po svoj prilici, nije hemingvejski „pokretni praznik“. Šestomesečni produžetak stipendije koji mu fondacija Gugenhajm nudi, umetnik odbija uz objašnjenje: „I told them I thought a year was enough. I dont know, I was always a homebody anyway. I wanted to be home. I can't find any place like Chicago. You know I love this place... I loved Chicago and I love America.“³ Kako ta ljubav izgleda? Kako izgleda Amerika na Motlijevim slikama? Sažet presek stožernih motiva njegovog slikarstva srećemo već na samom početku izložbe. Privatne i javne prostore — odnosno 1) portrete, uglavnom jasno enetrijski određene i oblikovane nizom detalja koji sugerišu status, interesovanja, često poreklo i mogućnosti portretisanog (*Portret moje majke* (1919), *Mulatkinja sa figurinom i holandskim predelom* (oko 1920), *Oktorontkinja*⁴ (1925), *Portret kulturne dame* (1948)) i 2) prostore javnog okupljanja, uglavnom zabave, u klubovima i na ulici (*Kokteli* (oko 1926), *Spletkaroši* (1933), *Crni pojas* (1934), *Subota uveče* (1935), *Ulična scena iz Čikaga* (1936), *Karneval* (1937)). Ali sve te teme čine zapravo jedan kontinuirani prikaz afro-američkog *gradskog* života — života koji se ne razlikuje znatnije od onog koji vodi ostatak (bele) Amerike dok ih, istovremeno, u potpunosti odvaja od turobnih ruralnih prizora. Kako nas potseća Emi Moni, „the portrait can serve as a means of socialization providing a transition between the interior and exterior, thus bridging the gap between ‘us’ and ‘them’.“⁵ Motlijeva slika američke crne zajednice nije ništa manje udaljena od pariske negrofilije i fascinacije afričkom „egzotičnošću“, koliko od uobičajene predstave Afro-amerikanaca u *mainstream* američkoj umetnosti i posebno popularnoj kulturi, filmu i fikciji. Urbana, neretko dobrostojeća građanska klasa, svedoči o „novom crncu“ koji radi, živi, provodi se, voli i razmišlja u dometima i okvirima novih mogućnosti. Ta slika, odnosno ta nova, narastajuća snaga, nudila je altrenativu arhetipskim (južnjačkim) predstavama Afro-amerikanaca kao „mammy“ i čiča Tome. Drugim rečima, „south“ prikaz zamenio je „South side“ prikaz.

Uprkos težini vremena u kome je živio i stvarao Arčibald Motli nije bio sklon ogoljenoj kritici i radikalnom aktivizmu, baš kao ni idealizaciji afro-američke zajednice. Neki elementi njegove biografije često su prepoznati kao razlozi *umerenog* aktivizma i/ili nedovoljne gorčine: nemačko poreklo supruge, život bez trzavica u belom predgrađu, kvalitetno školovanje. Nazivan je često „autsajderom sa insajderskim privilegijama“.⁶ Ipak, čini se da je njegovom stavu ponajviše doprinela jedna sveukupna blagost koju je poneo iz porodice. Govoreći o najtežim nepravdama

kroz koje prolaze njegovi pretci, on smireno ponavlja: „The maternal grandmother on my mother’s side she was in slavery, I think, in Tennessee and also in Louisiana. She talked to me so much about slavery and told me so many wonderful stories about it. One of them was that she had a very good master and mistress.“ Kasnije slikajući baku, naslikao je i „njenu gospodaricu“. Na portreu *Krpljenje čarapa* (1924), predstavljena je starica koja sedi okupirana poslom. Pored nje je sto sa knjigama, lampom, šivaćim priborom i ovalom punim voća. Na zidu iznad vidimo Raspeće i portret mlade (bele) devojke: „[t]he woman in that painting was her young mistress. They gave her the picture when she was freed. And she took care of that, oh, like a very valuable diamond of something. She had it in the house there in a closet. So when I started that painting I told her, ‘I’m going to put it in this painting.’ She said, ‘Oh, how beautiful that will be.’“.⁷ Anegdota nam takođe pokazuje i kako je Motlijev portretni prizor, iako ostavlja utisak isečka realnosti, zapravo brižljivo konstruisan iako, ne i nužno tačan.

U slojevitosti i osobenost Motlijeve modernosti privatno i javno prepriču se sa duhom epohe. On teži modernoj slici, nudeći prizor modernog grada, mesta pokreta i promene ali ostaje suštinski nezainteresovan za elemente formalne modernosti. Prepoznatljiva „fluorescentna“ boja ne vodi u pravcu razgradnje slike i bavljenja pitanjima „čistog“ slikarstva već služi naraciji: utisku noćnog, neonskog osvetljenja, prostorima na koje ono upućuje, dok spektaklom šarenila najčešće boji siromaštvo i tugu. U brikolažu ličnih iskustava, Arčibald Motli nudi jednu sliku epohe koja je po svojoj suštini veoma intimna, pokazujući jasno da istoriju ispisuju sudbine pojedinca.

Napomene:

¹ Oral history interview with Archibald Motley, 1978 Jan. 23-1979 Mar. 1, Archives of American Art, Smithsonian Institution; <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-archibald-motley-11466>.

² Zakonom regulisana zabrana međurasnih seksualnih odnosa i sklapanja brakova na teritoriji SAD počinje još od 18. veka. Prvi talas napuštanja ove regulative dešava se tokom druge polovine 19. veka, drugi tek nakon 1948. godine. Ova zakonska zabrana zadržaće se sve do 1967. godine u Alabami, Arkanzasu, Delaveru, Floridi, Džordžiji, Kentakiju, Lujzijani, Misisipiju, Misuriju, Severnoj i Južnoj Karolini, Oklahomi, Tenesiju, Teksasu, Virdžiniji i Zapadnoj Virdžiniji.

³ Oral history interview with Archibald Motley (kao u fusnoti 1).

⁴ „Oktoron“ (*the Octoroon*) je termin koji se koristio da označi osobu koja ima osminu crnačke krvi.

⁵ A. M. Mooney, „The Portraits of Archibald Motley and the visualization of black modern subjectivity“, *Archibald Motley. Jazz Age Modernist*, ed. R. J. Powell, Durham 2014, 24.

⁶ Videti detaljnije: D. L. Baldwin, „‘Midnight was like day’ strolling through Archibald Motley’s Bronzeville“, nav. delo, 49.

⁷ Oral history interview with Archibald Motley (kao u fusnoti 1).