

Filip PRĘGOWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych,
Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej

DYSKURS *POST-BLACKNESS* I NOWE REPREZENTACJE CZARNEJ TOŻSAMOŚCI. O KILKU PRZYKŁADACH TWÓRCZOŚCI GLENNY LIGONA

Latem 1997 roku Betye Saar wysłała do przedstawicieli świata amerykańskiej sztuki i polityki ponad dwieście listów, namawiających ich do przyłączenia się do jej kampanii przeciw twórczości Kary Walker. Saar domagała się zakazu prezentowania prac Walker przez amerykańskie muzea i galerie. „Proszę o pomoc w budowaniu świadomości na temat negatywnych obrazów tworzonych przez młodą afroamerykańską artystkę, Karę Walker” – pisała w apelu rozpoczynającym się od retorycznego pytania: „Czy pod pozorem sztuki nie dokonuje się właśnie zdrada Afroamerykanów?” Krótko potem Saar, udzielając wywiadu Juliette Harris (piszącej wówczas artykuł o recepcji twórczości Walker i malarza Michaela Raya Charlesa wśród czarnych artystów i intelektualistów) powiedziała: „Nie mam nic przeciw Karze Walker, poza tym, że myślę, że jest młoda i głupia. Oto pod koniec tysiąclecia szukamy sztuki, która jest seksistowska i poniżająca (...) Kara nas zdradziła. (...) Ciotka Jemima wraca, by się zemścić.”¹ Ciotka Jemima to oczywiście postać z najbardziej rozpoznawalnego dzieła Betye Saar – legendarnej przedstawicielki Black Arts Movement w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, angażu-

jącej się w zwalczanie stereotypów na temat rasy i płci. W pracy *The Liberation of Aunt Jemima* z 1972 roku Saar wykorzystywała wizerunek czarnej niani z opakowań gotowego ciasta na placki i syropu klonowego; jeden z wielu obrazów czarnych w ogromnym repertuarze amerykańskich stereotypów rasowych.² Tęga i jowialna postać kobiety została jednak wyposażona przez artystkę w karabin i emblemat zaciśniętej czarnej pięści – symbol ruchu Black Power. Właśnie te elementy pomagają zrozumieć powody, dla których artystka, związana z czarnym ruchem emancypacyjnym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, potępiła sylwetowe obrazy znacznie młodszej Walker, nazywając je odrażającymi.³ Betye Saar wyzwoliła swoją nianię spod białej dominacji, a w każdym razie wyposażyła ją w niezbędne do tego narzędzie. W subwersywny sposób użyła jednego z wizerunków czarnych mieszkańców Ameryki, stworzonego wprawdzie przez białe, ideologiczne spojrzenie, lecz zdradzające w tym przypadku raczej protekcyjną sympatię niż nienawiść. Tymczasem, jak pisał krytyk magazynu *New York* Jerry Saltz, prace Walker nie wykorzystują oswojonych, poczciwych wizerunków Wujka Toma, rozmaitych ‘Old Black Joes’

(i, dodajmy, ciotki Jemimy) ani też nie odwołują się do heroicznego imaginarium Black Power, lecz przedstawiają poniżenie i przemoc. W tym często przemoc seksualną, doznaną przez niewolników nie tylko ze strony białych plantatorów, ale także od innych czarnych. Sylwetowe instalacje pokazują, że relacje władzy obowiązują również wewnątrz grupy niewolników, ale także sugerują współdziałanie czarnej społeczności we własnym poniżeniu, wynikający z niewolniczej podległości.⁴

Artystka podjęła tym samym próbę skomplikowania i zniuansowania heroicznego wizerunku czarnej tożsamości, umocnionego w okresie rasowej i feministycznej emancypacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w której brało udział pokolenie Betye Saar. W próbie tej istotną rolę pełni plastyczna forma prac Walker, w której czarne sylwety postaci powstały poprzez wycięcie ich kształtów z białej powierzchni podłoża. Sylwety, nazwane przez nią "dziurą w kawałku papieru"⁵ mogą być odczytane jako skazy lub po prostu czarne plamy afroamerykańskiej historii, powstałe w wyniku wyparcia wszystkich elementów, które zakłócają narrację heroizmu, niewinności i politycznej nieskazitelności.⁶ Można tym samym uznać, że prace Betye Saar i Kary Walker reprezentują niejako dwa bieguny wizji czarnej tożsamości. Po jednej stronie znajduje się tożsamość wspólnotowa i normatywna, poszukująca uniwersalnego wizerunku czarnych i, co istotne, respektująca tabu 'niewypowiedzianych' krzywd w okresie niewolnictwa. Po drugiej zaś jest tożsamość przełamująca owo tabu, uwzględniająca złożoność historii czarnoskórych oraz różnorodność ról i identyfikacji w obrębie czarnej społeczności.⁷

Post-blackness

Skomplikowana, warstwowa koncepcja tożsamości, odrzucająca uniwersalizujący schemat rasowej przynależności, stała się kluczowym elementem dyskursu *post-blackness*, obecnego wśród amerykańskiej opinii publicznej od końca ubiegłego stulecia. W artykule „Postmodern Blackness” z 1990 roku bell hooks postulowała, aby z pomocą postmodernistycznej krytyki esencjalizmu odkrywać „nowe sposoby tworzenia tożsamości i uznania własnej podmiotowości,” choć powinno to być poprzedzone zdekolizowaniem samego dyskursu postmodernizmu.⁸ „Jako praktyka dyskursywna, postmodernizm jest [bowiem] zdominowany głównie przez głosy białych mężczyzn-intelektualistów oraz/lub elity akademickie, które mówią do siebie lub o sobie, posługując się tylko sobie znanym językiem,” pisała.⁹ Jednak przewyciężając tę dysproporcję, postmodernistyczna krytyka, jak przekonywała hooks, jest w stanie wyjść zarówno poza ograniczenia białego, hermetycznego dyskursu akademickiego, jak i getta zdominowanego przez myślenie wspólnotowe i ideologizujące tożsamość.¹⁰

Dwie dekady po ukazaniu się eseju bell hooks, w opublikowanej w 2011 roku książce *Who's Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now?* na potrzebę przewartościowania kategorii czarnej tożsamości zwrócił uwagę amerykański krytyk kultury i dziennikarz Touré (ur. Toure Neblett).¹¹ Opierając się na wywiadach przeprowadzonych z czarnymi intelektualistami, wykładowcami akademickimi, politykami i artystami, dowodził, że 'rasowy fundamentalizm' i 'rasowy patriotyzm' (właściwe pokoleniu ruchu na rzecz praw obywatelskich) są anachronizmami. I że w wyniku pozytywnych zmian ekonomicznych i społecznych, które znacznie poprawiły sytuację czarnych mieszkańców Ameryki, poszukują oni sposobów wyrażenia raczej indywidualnej, niż wspólnotowej, tożsamości.¹² Termin *post-blackness* nie odznacza jednak odrzucenia tożsamości jako takiej, lecz służy do poszerzenia jej definicji i uwzględnienia różnorodności form, w jakie może być wyrażana. Odwołując się do wypowiedzi osób,

z którymi przeprowadził rozmowy, Touré wskazywał na potrzebę uwolnienia indywidualnej ekspresji czarnej tożsamości od obowiązku reprezentowania wspólnoty.¹³ Co więcej, zwracał uwagę, że czarne spojrzenie normatywne, które ukształtowało wspólnotową tożsamość często jest po prostu negatywem białych stereotypów i uprzedzeń.¹⁴

Paradymatyczną figurą dla książki Touré, ale także dla całej koncepcji *post-blackness* jest postać wybranego w 2009 roku na stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych Baracka Obamy – zakorzenionego, jak pisał publicysta, w czarnej tożsamości, lecz przez nią nie ograniczonego.¹⁵ Postać Obamy przywołała w eseju cytowanym przez Touré także Zadie Smith. Wskazała, że z powodu swojej zdolności wyjścia poza stereotypowy wizerunek Afroamerykanina Obama spotykał się z nieufnością ze strony rzeczników tożsamości zjednoczonej i uniwersalnej.¹⁶ Za krytykę negatywnych aspektów czarnej rzeczywistości społecznej prezydent był oskarżany o zdradę czarnego getta lub przynajmniej o przejście białego protekcjonalizmu. Zaś z powodu zdolności używania języka angielskiego w różnych dialektach, w tym także ‘białych’ uważany był za kogoś, kto udaje.¹⁷ Ale to właśnie Obama ucieleśnia nieposłuszeństwo wobec apelu *Bądź sobą!* (*Keep it real!*) słyszanego od wielu lat ze strony reprezentującej normatywną ‘czarność.’ Intencją tego hasła było zjednoczenie i wzmocnienie wspólnoty, podczas gdy w istocie stało się ono ograniczającym, a nawet niemożliwym do spełnienia nakazem. „Dla mnie wezwanie *Keep it real!* to swego rodzaju więzienna cela o wymiarach pół metra na półtora. Jest zbyt wąska, taki jest fakt. Nie mogę wygodnie w niej żyć i już” – pisała Smith w eseju pierwotnie wygłoszonym w nowojorskiej bibliotece publicznej w 2008 roku.¹⁸

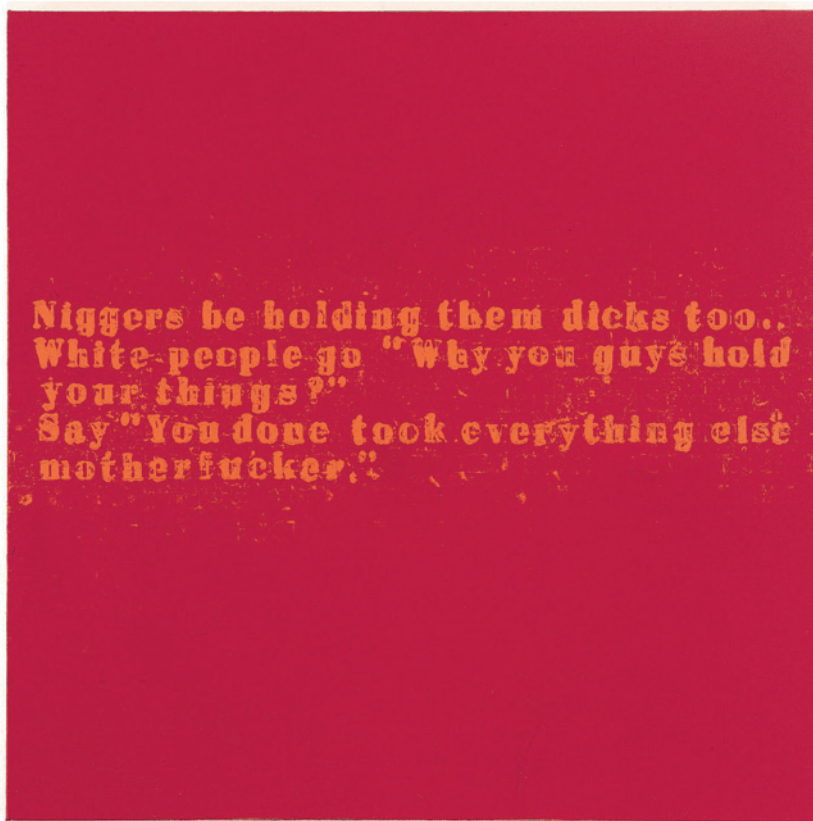
Twórczość Kary Walker, która dystansując się od wspólnotowej lojalności i „mentalności grupowej”¹⁹ również odrzuciła wezwanie *Keep it real!*, występuje w książce Touré jako prominentny przykład sztuki reprezentującej jeden z wielu aspektów dyskursu *post-blackness*. Odmawiając udziału w pocieszających praktykach egzorcyzowania doznanych przez czarnych krzywd, Walker obnaża (jak stwierdził cytowany w książce Touré

malarz Kehinde Willey) „absurdalność pojęcia rasy” i sprawia, że w jej sztuce „rozpada się ono pod własnym ciężarem (...), by następnie zostać wyzwolonym.”²⁰ Dodajmy, że z tej perspektywy wyzwolenie zaferowane ciotce Jemimie przez Betye Saar było w gruncie rzeczy pozorne, ponieważ nie uwolniło jej od własnego normatywnego modelu tożsamości.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że rozkwitająca za prezydentury Baracka Obamy koncepcja nowego (postmodernistycznego) modelu tożsamościowego Afroamerykanów, mimo, iż oferowała wyzwolenie z normatywnych klisz, od samego początku wywoływała wiele kontrowersji. Z czasem, wobec nasilającej się przemocy amerykańskiej policji wobec czarnych i powstałego w 2013 roku ruchu Black Lives Matter, idea *post-blackness* doczekała się wielu negatywnych komentarzy. Najłagodniejsze z nich określały ją mianem *politycznej utopii*, najsurowsze zaś traktowały jako przykład przyjęcia perspektywy białego rasizmu. Do tych kwestii odniosę się na końcu artykułu.

Glenn Ligon - nowe reprezentacje czerności

W odniesieniu do sztuk wizualnych termin *post-blackness* pojawił się po raz pierwszy w kontekście wystawy *Freestyle*, zorganizowanej w Studio Museum in Harlem na nowojorskim Manhattanie w 2001 roku. Założeniem wystawy była prezentacja twórczości czarnych artystów, którzy sprzeciwiają się identyfikowaniu ich sztuki wyłącznie w kategoriach rasowych, i którzy są jednocześnie zainteresowani definiowaniem złożonych kwestii czarnej tożsamości na nowo.²¹ W katalogu wystawy jej kuratorka i dyrektorka muzeum Thelma Golden wspominała, że koncepcja *post-black art* ukształtowała się w trakcie jej rozmów z artystą Glennem Ligonem. „*Post-black* stał się skrótowym hasłem dyskursu, który mógłby wypełnić tomy. Według mnie, konwersacja na temat czarnej sztuki w końcu zawsze oznacza jej jednoczesne uznanie i odrzucenie” – pisała.²² Golden podkreślała, że głównymi



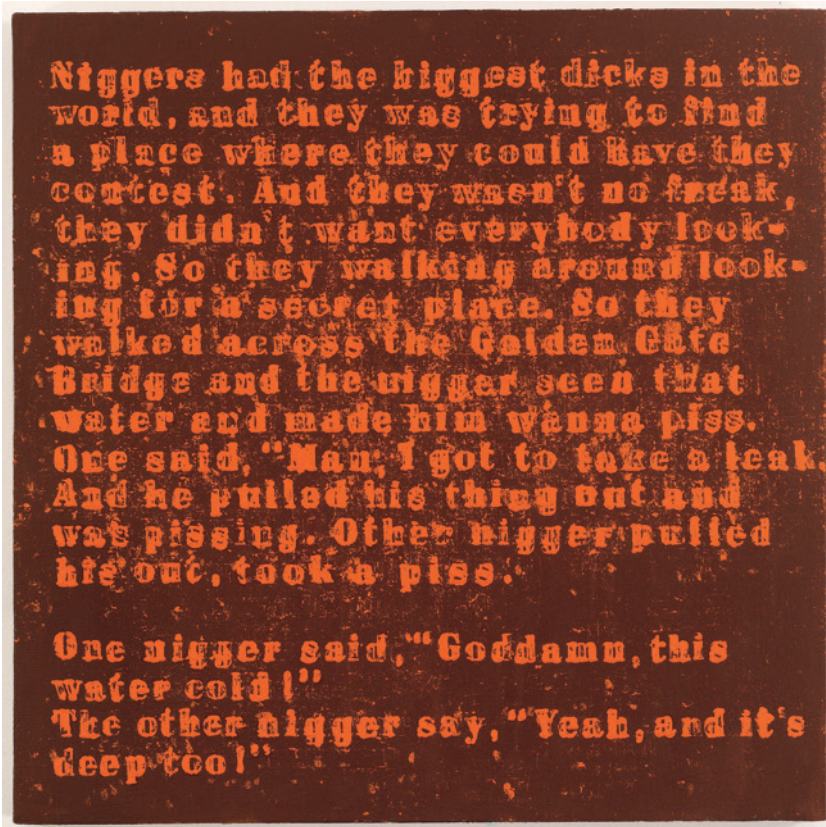
1. Glenn Ligon, *Cocaine (Pimps)*, 1993, farby olejne w sztyfcie, polimer syntetyczny i grafit na płótnie, Whitney Museum of American Art, New York

2. Glenn Ligon, *Mudbone (Liar)*, 1993, farby olejne w sztyfcie, polimer syntetyczny i grafit na płótnie

3. Glenn Ligon, *Untitled (I Am a Man)*, 1988, olej i emalia na płótnie, National Gallery of Art, Washington
fot. Ronald Amstutz

1. 2. 3. © Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris

1



2



punktami odniesienia w konstelacji elementów składających się na *post-black art* są indywidualizm, odpolitycznienie tożsamości rasowej i gra z regułami narzuconymi przez instytucje artystyczne. Dlatego też tego typu sztuki nie można traktować w kategoriach kontynuacji multikulturowości, będącej założeniem wielu wystaw w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych – wystaw, które ostatecznie okazywały się często produktem różnorodności zinstytucjonalizowanej i postkolonialnego importu sztuki.²³

Jedną z kluczowych metod dekonstrukcji pojęcia czarnej tożsamości w ramach różnych praktyk artystycznych i otwarcia go na nowe znaczenia jest badanie dialektycznej relacji między czernią i bielą. Czarna tożsamość, która odrzuca normatywne definicje, jest bowiem tożsamością inkluzywną, naruszającą granice, składającą się z wielu identyfikacji i doświadczaną zawsze w relacjach międzypodmiotowych. Artystą, który w swojej twórczości konsekwentnie bada te relacje, eksplorując różnice i niejednokrotnie odwracając wektor zdefiniowanej przez biały dyskurs psychoanalityczny *inności*, jest Glenn Ligon – urodzony w 1960 roku, mieszkający w Nowym Jorku autor prac realizowanych w formach: instalacji, malarstwa, fotografii i wideo. Ligon poddaje krytycznej analizie fundamentalne dla swojej pracy obszary zainteresowań – amerykańską historię, relacje społeczne, w tym także kwestie tożsamości i identyfikacji z jednej strony oraz tradycję nowoczesnego malarstwa i konceptualnej awangardy z drugiej. Przykład Ligona pokazuje także, że w artystycznych reprezentacjach tożsamości możliwe jest wyjście poza ilustracyjny realizm, artysta tworzy bowiem głównie sztukę abstrakcyjną, wywodzącą się z tradycji lingwistycznego konceptualizmu. Ligon nie ilustruje zatem ‘czerni’ i jej niezliczonych odcieni, lecz poddaje ją dekonstrukcji za pomocą zawłaszczania tekstów wywodzących się z różnych zakątków kultury.

W powstających od 1988 roku obrazach tekstowych artysta zawarł doświadczenie, które opisał jako permanentne przemieszczenie, wywołane obecnością wewnątrz wielu zachodzących na siebie, zróżnicowanych dyskursów.²⁴ Podejmując

grę – zarówno z konceptualizmem badającym reprezentacje językowe, jak i z tradycją malarskiej abstrakcji – artysta wkracza na teren zdominowany przez białą kulturę i dekonstruuje stworzony przez nią modernistyczny mit autonomii sztuki, definiujący ją wyłącznie w kategoriach estetycznych. Prace Ligona pokazują niemożność spojrzenia pozbawionego politycznego kontekstu. Ponadto, artysta zawłaszczając i umieszczając na swoich płótnach wypowiedzi wielu autorów (nierazko w pierwszej osobie), przejmując cudze tożsamości lub poddaje się procesowi wielokrotnej, zróżnicowanej identyfikacji. W procesie zawłaszczania białego dyskursu artystycznego w sztuce Ligona ujawnia się ambiwalencja tożsamości Innego, przywołująca cechę, którą opisał w swoich analizach dyskursu kolonialnego Homi Bhabha. Jak dowodził ten badacz, jednym z elementów kolonialnego systemu władzy i wiedzy był przymus mimikry kulturowej, któremu podlegali czarni mieszkańcy Ameryki. Proces ten ujawnił skomplikowane relacje między dominującą i podległą tożsamością. Z jednej strony narzucona mimikra była elementem złożonej strategii przekształcania, dostosowania i dyscyplinowania, w wyniku której Inny staje się ‘odpowiedni,’ zostaje ‘ucywilizowany’ i odzwierciedla narcystyczny obraz samego kolonizatora. Z drugiej zaś mimikra może przerodzić się w parodię, wyolbrzymiając tym samym różnicę, która miała być w jej wyniku ukryta i sprawiając, że obecność czarnego podmiotu staje się, jak to określił Bhabha, ‘częściowa,’ ‘niepełna,’ a on sam jest ponownie postrzegany jako zagrożenie.²⁵ Dzięki takim pracom, jak *Cocaine (Pimps)* czy *Mudboone (Liar)* z 1993 roku Glenn Ligon dociera do „rozdroża pomiędzy tym, co znane i dozwolone, a tym, co również znane, lecz skrywane.”²⁶ A zatem do tego samego miejsca, w którym niegdyś znalazł się dyskurs kolonialny, domagający się mimikry, lecz jednocześnie obawiający się parodii. W obu obrazach artysta cytuje wulgarne, operujące stereotypami żarty na temat Afroamerykanów pochodzące ze stand-upów komika Richarda Pryora, a zarówno pomysł prac, jak ich forma przywodzą na myśl serię *Monochromatic Jokes* Richarda Prince’a z końca lat osiemdziesiątych. Kluczowa jest jednak zmiana

kontekstu, dzięki której niewyszukane, lecz neutralne w kontekście tożsamości rasowej żarty cytowane przez Prince'a stają się rasistowskim ekscesem, „tym, co również znane, lecz skrywane.” W ten sposób realizuje się koszmar białych kolonizatorów, w którym mimikra zamienia się w zagrożenie, i który Bhabha określił niepozorną frazą: „prawie taki sam, lecz nie biały” (*Almost the same, but not white*).²⁷

Identyfikacje

Amerykańska badaczka dyskursów tożsamościowych Diana Fuss proponuje, by pojęcie tożsamości (*identity*) traktować jako obszar mieszczący wiele różnorodnych identyfikacji (*identifications*). O ile tożsamość jako struktura nadrzędna jest najbardziej wyeksponowaną, publiczną częścią podmiotowości, wchodzącą w relacje z innymi podmiotowościami, o tyle poszczególne identyfikacje są bardziej prywatne, intymne i mogą mieć przejściowy charakter. Identyfikacja jest mechanizmem umożliwiającym samorozpoznanie, w swojej dynamice dopuszczającym także rozpoznania błędne – z jednej strony tworzy poczucie tożsamości, z drugiej zaś nieustannie je kwestionuje.²⁸ Identyfikacja otwiera dla podmiotu przestrzeń, w której wchodzi on w skomplikowane relacje z samym sobą, i w której nieustannie staje się innym. Jest to proces wielokrotny i zróżnicowany; implikuje nie tylko relacje między podmiotami, a także relacje podmiotu do obiektu czy wnętrza do zewnątrz. Autorka odwołuje się do tekstów amerykańskiej literaturoznawczyni, Eve Kosofsky Sedgwick, zawierających spostrzeżenia kluczowe dla procesu identyfikacji badanego z perspektywy psychoanalizy. Podważają one przekonanie, że identyfikacje (i seksualność) stanowią jednorodną, monolityczną całość i zmierzają do zasadniczego wniosku, że „identyfikacja **jako**, zawsze prowadzi przez wielokrotny proces identyfikacji **z**.”²⁹

Obrazy tekstowe Glenna Ligona doskonale ilustrują ten relacyjny model tożsamości, złożonej z wielu, często wzajemnie podważających się identyfikacji. W pracy *Untitled (I am A Man)* z 1988 roku artysta wykorzystał deklarację pracowników

służb oczyszczania miasta w Memphis ze strajku w 1968 roku, będącego jednym z ważnych epizodów ruchu na rzecz praw obywatelskich (zakończono go śmiercią Martina Luthera Kinga) i uwieczniono na słynnych fotografiach Ernesta Withersa. Na każdym poziomie odczytania obraz Ligona demonstruje niepewny i niejednoznaczny status ontologiczny; sprzeczne identyfikacje i niemożność rozstrzygnięcia na korzyść którejś z nich wydają się jego zasadniczą cechą.³⁰ Z formalnego punktu widzenia praca demonstruje zarówno właściwości lingwistycznego konceptualizmu, jak i tradycyjnego malarstwa (napis nie został zreprodukowany za pomocą jednej z technik graficznych, lecz, podobnie jak wiele innych obrazów tekstowych Ligona, praca powstała w technice olejnej na płótnie). Minimalistyczna formuła zakłócona jest przez widoczne ślady ręcznego opracowania, nawarstwienia farby i nierówności powierzchni, co nasuwa skojarzenia z zamasytą techniką ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Z perspektywy semantycznej, na neutralnym i (wydawałoby się) uniwersalnym charakterze deklaracji: „Jestem człowiekiem,” cieniem kładzie się historyczny kontekst napisu na transparentach czarnych demonstrantów w okresie walki o równouprawnienie. Co więcej, napisu będącego parafrazą słynnego zdania: „Jestem niewidzialnym człowiekiem” Ralpha Ellisona, otwierającego jego słynną powieść.³¹ Jak zauważył historyk sztuki Darby English, tekstualność konfrontowana jest tu z wizualnością, abstrakcja z figuratywnością, historia z terażniejszością i wreszcie, w wymiarze symbolicznym – czerń z bielą.³² English zwrócił także uwagę na subtelne, choć brzemienne w znaczenia różnice między typografią zastosowaną na transparentach z 1968 roku, gdzie równy napis powielany z użyciem szablonu wypełniał niemal całą ich powierzchnię, a relatywnie mniejszym, pełnym drobnych nierówności odręcznego wykonania liternictwem na obrazie Ligona. Jak sugeruje badacz, różnica ta, polegająca nie tylko na zmniejszeniu oryginalnego napisu, ale także zakłóceniu jego precyzji, nadającej mu pierwotnie mocny i zdecydowany charakter, może oznaczać historyczny dystans, powodujący osłabienie jego politycznego wydźwięku. W trak-

myriad pulsations generated by minute surface changes give rise to an overwhelming chromatic sensation. The all-pervading impression is intensified by the field effect, the environmental size of the pictures, and the illusion of atmosphere generated by the thinly coated color. The subtly stained and blotted modulations of color that dematerialize both surfaces and contours transform the rectangular planes into blocks of colored ether. The blurring of the edges prevents the shapes from hardening and dislodges them, causing them to hover outward, enveloping the viewer in the luminous aura they radiate. Conversely, the rectangles also seem to recede, turning into layers of veils that shroud some mysterious presence that one is made to feel is there and to which one must penetrate. As one does in suspenseful reverie, one feels drawn into vast apparitional spaces that threaten to dissolve both the viewer and his world. At the same time the frontal parallel patterns accentuate the picture plane and counteract the sense of depth, preventing the surface from vaporizing too much. Although each eroded rectangle is dis-

Glenn Ligon, *Triumph of American Painting* (we współpracy z Bryonem Kimem), 1993, farby olejne w sztyfcie na płótnie,

© Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris



Glenn Ligon, *Warm Broad Glow*, 2005, neon i farba, kolekcja prywatna

© Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris, fot. Thomas Barratt.

cie wydarzeń z Memphis Glenn Ligon był bowiem ośmioletnim chłopcem, zatem dzieli go od nich co najmniej jedno pokolenie.³³ Zaskakujące jest to, że artysta dokonując wyboru napisu – symbolu walki o równouprawnienie Afroamerykanów – unieważnił „Inność i różnicę,” które każe w nim odczytywać postawę resentymetu. W wyniku niepozornych zabiegów dokonanych przez Ligona, historyczna deklaracja polityczna straciła swoją jednoznaczność. A jego różne identyfikacje, takie jak *artysta czarnoskóry*, *artysta czarnoskóry niezwiązany pokoleniowo z ruchem na rzecz praw obywatelskich*, *twórca sztuki konceptualnej*, *malarz* lub po prostu *artysta* stają się równoprawne.

Na polu białej estetyki

W pracy *Untitled (I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Ground)* z 1990 roku Ligon zacytował zdanie z eseju *How Does it Feel to Be Colored Me* z 1928 roku, autorstwa przedstawicielki ruchu Harlem Renaissance, etnografki i pisarki Zory Neale Hurston. Wydaje się, że jednym z głównych elementów otwarcia czarnej tożsamości na nowe konteksty, którego podjął się artysta (a także wielu innych współczesnych afroamerykańskich twórców), jest poddanie próbie i zweryfikowanie tej deklaracji³⁴ we własnym doświadczeniu i własnej praktyce artystycznej. Następuje to zwykle poprzez spotkanie z białą tożsamością, w trakcie którego dochodzi do przejścia identyfikacji, i tym samym negocjowania własnej tożsamości.

Znakomitym przykładem tego typu strategii jest obraz *The Triumph of American Painting* z 1993 roku, namalowany przez Ligona wspólnie z nowojorskim artystą pochodzenia koreańskiego, Byronem Kimem. W pracy został wykorzystany fragment tekstu Irvinga Sandlera z monografii ekspresjonizmu abstrakcyjnego pod tym samym tytułem. Składający się z kilku zdań fragment dotyczy malarstwa Marka Rothko; czarne liternictwo gęsto i równomiernie wypełnia białe tło, pozostawiając niewielkie marginesy przy krawędziach obrazu. Tekst jest wnikliwą analizą formalną malarstwa

Rothko. Sandler zaobserwował m.in., że:

(...) Niezliczone pulsacje generowane przez drobne zmiany powierzchni uruchamiają przejmujące doznania barwne. Przemienne wrażenie wzmacnia efekt płaszczyzny, rozmiar obrazów przywołujący na myśl obszar natury, a także iluzja atmosfery, stworzona przez cienką warstwę farby. Delikatne, plamiste modulacje koloru, dematerializujące zarówno kształty, jak i kontury, zamieniają prostokątne kształty w bloki barwnego eteru. (...).³⁵

Ligon i Kim wkraczają w przestrzeń ‘białej’ etyki ekspresjonizmu abstrakcyjnego; w wyniku tej interwencji pojęcie koloru, kluczowe w definicji malarstwa barwnego pola, zostaje włączone do semantycznej gry. Jej istotę oddaje użyte przez Darby Englisha określenie nowej identyfikacji obu artystów, którzy stali się „American abstract painters of color.”³⁶ Dwuznaczności tej nazwy nie jest w stanie oddać polskie tłumaczenie. Nawiązuje ona zarówno do reprezentowanego przez Marka Rothko nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego (*color field painting*), jak i rasowej tożsamości artystów, określanej zwykle jako *persons of color*. Co ciekawe, choć tekst Sandlera nie odnosi się do żadnego konkretnego obrazu, w edycji książki z 1982 roku (z której korzystali Ligon i Kim) obok cytowanego fragmentu znajduje się reprodukcja obrazu w ciemnych tonacjach czerni, szarości i brązu, nieodparcie przywołująca na myśl czarną karnację.³⁷

Co więcej, praca Ligona i Kima, wyłączająca tekst Sandlera z kontekstu i pozbawiająca go naturalnego odniesienia, jakim jest reprodukcja w książce, pozbawia go tym samym statusu opisu wobec dzieła. Dzięki temu zaś *Triumph* podważa jedność dzieła i dyskursu, w jaką wierzyła formalistyczna krytyka modernizmu.³⁸ Tekst, stanowiący literacki przekład wzniosłości projektu Marka Rothko, bez swojego desygnatu traci pierwotną moc; objawiając własny patos, zamienia się w karykaturę (wrażenie to wzmaga fakt, że cytata urywa się w połowie ostatniego wyrazu,

a ostatnim znakiem na obrazie jest dywiz). Praca amerykańskich artystów demonstruje kruchość modernistycznego dyskursu formalizmu, który rozpada się pod ciężarem nowego, społecznego kontekstu. Odkrywa w ten sposób umowny charakter recepcji sztuki oraz rządzących nią estetyk i dyskursów, pokazując ich zmienność i zależność od wielu czynników, w tym także – rozmaitych identyfikacji i tożsamości.³⁹

Murzyński blask

Począwszy od 2005 roku Glenn Ligon zaczął realizować instalacje neonowe, w których, mimo wyboru nowego medium, kontynuował dwa podstawowe elementy swojej strategii: pracę z tekstami i szukanie relacji z białą tożsamością, stanowiącą dla niego rodzaj ekranu i będącą „zdecydowanie białym tłem,” na którym w nowy sposób wybrzmiewają kwestie czarność. Pierwszą jego realizacją tego typu była instalacja *Warm Broad Glow* (2005):⁴⁰ zamontowany na ścianie neon, składający się z dwóch wyrazów tworzących frazę: „negro sunshine.”⁴¹ Napis wykonany jest z użyciem smukłej minuskuły, stylizowanej na pismo maszynowe. Neon świeci w dość specyficzny sposób, co wynika z faktu, że jego frontalna część pomalowana jest czarną farbą, dającą neutralne, matowe wykończenie. Światło dobiegające jedynie z tylnej, przylegającej do ściany, niepomalowanej części neonu ma w związku z tym charakter delikatnej poświaty, rozświetlającej krawędzie liter, które w środku pozostają czarne.⁴² Bezpośrednim efektem zabiegu Ligona jest odwrócenie relacji między światłem i cieniem; światło, utożsamiane z bielą i widzialnością, schodzi na drugi plan, ustępując miejsca czerni, reprezentującej nieobecność i niewidzialność. Przywodzi to oczywiście na myśl dialektykę widzialności i niewidzialności, na której oparł swą powieść *Invisible Man* Ralph Ellison i z której zaczerpnięty został tytuł zbiorowej wystawy "Black Is, Black Ain't" w The Renaissance Society at the University of Chicago w 2008 roku, prezentującej między innymi instalację *Warm Broad Glow*.⁴³ Dokonując zamiany relacji między światłem i cie-

niem, Ligon w swojej odsłania ambiwalentny status czarność, zarówno obecnej, jak i nieobecnej w dominujących dyskursach amerykańskich – naświetlanej i pomijanej.⁴⁴ Tę ambiwalencję podtrzymuje także treść napisu „negro sunshine,” zestawiająca nie tylko czerń z blaskiem światła, ale także sprawiająca, że, jak zauważyła Krista Thomson, przeciwieństwa te wydają się sobie osobiście bliskie.⁴⁵ Dalszy kierunek interpretacyjnym dociekaniom nadaje informacja zdradzająca autorkę słów wykorzystanych w instalacji, a także w jej tytule. Pochodzą one z pierwszej książki Gertrudy Stein, *Three Lives*, opublikowanej w 1909 roku, a ściślej rzecz biorąc, z drugiej spośród jej trzech części, zatytułowanej *Melanctha*. Określenia „negro sunshine” oraz „warm broad glow” służą w powieści Stein do opisanego cech osobowości Afroamerykanów, które dają się wprawdzie zaobserwować, lecz pozostają trudne do zdefiniowania. Wyrażają się one w ‘słonecznym’ temperamencie, szczerzej radości i donośnym, zapamiętałym śmiechu, tworzącym „ciepłą, rubaszną poświatę” i mieniącym się „murzyńskim blaskiem.”⁴⁶ Neon Ligona wydaje się więc niemal dosłownie oddawać tę specyfikę czarnej tożsamości, nakreślona z pewną (jak się wydaje – protekcyjną) sympatią przez amerykańską pisarkę. Wyjęcie z kontekstu stworzonego przez nią i tak już enigmatycznego wizerunku czarnej osobowości, niewolnego zresztą od stereotypów, pogłębia jeszcze bardziej wieloznaczność i ambiwalencję towarzyszącą pojęciu czarność, rozsadzając tym samym wszelkie uniwersalizujące ją schematy.

Ale w „murzyńskim blasku” kryje się jeszcze jeden istotny kontekst, związany z uprzedmiotowieniem czarność. Jak bowiem zaobserwowała Krista Thompson, fraza ta przywołuje charakterystyczne lśnienie, właściwe dla wielu reprezentacji czarnego ciała. Problem ten zainteresował Ligona kilkanaście lat wcześniej, kiedy artysta zetknął się z czarno-białymi fotografiami Roberta Mapplethorpe’a, opublikowanymi w 1986 roku w albumie *Black Book*, przedstawiającymi nasycone erotyką akty czarnych mężczyzn. Przygotowując się do zrealizowania pracy *Notes on the Margin of The „Black Book”*, która powstała w reakcji na cykl Mapplethorpe’a,⁴⁷ Ligon notował własne uwagi i komentarze na mar-

ginesach stron albumu. Jedną z nich było pytanie: „Dlaczego jesteśmy zawsze natłuszczeni?” (*Why are we always greasy?*).⁴⁸ Połysk stanowi typową i od dawna obecną cechą reprezentacji czarnego ciała; na przykład w powieści Harriet Beecher-Stowe (nawiasem mówiąc od kilku dekad interpretowanej bardziej jako zbiór stereotypów rasowych, niż ważny głos na rzecz abolicjonizmu⁴⁹) czytamy o „czarnej, okrągłej i lśniącej twarzy [ciotki Chloe], tak lśniącej, jak gdyby pociągnięto ją białkiem” czy o „lśniący czarnej skórze” wuja Toma.⁵⁰ Źródeł tego połysku należy szukać w dziewiętnastowiecznych praktykach związanych z niewolnictwem lub rasistowską, uprzedmiotowiającą czarnych rozrywką. Jak pisała Krista Thompson, ciała wystawionych na sprzedaż niewolników były natłuszczane dla podkreślenia ich towarowego statusu, co przy okazji służyło także do maskowania ich niedożywienia i ran.⁵¹ Pokryte czarną farbą twarze białych aktorów, odgrywających swoje role w *minstrel shows* również błyszczały, co z kolei miało sprawić, by były lepiej widoczne dla publiczności.⁵² Ta specyficzna cecha błyszczenia przetrwała do obecnych czasów i stała się nieodłącznym elementem współczesnej fetyszizacji czarnego ciała, wymagającego specyficznych warunków, by móc w pełni zaspokoić białe spojrzenie. Angielski krytyk filmowy Richard Dyer zwrócił uwagę, że zarówno w kinie, jak artystycznej i komercyjnej fotografii dwudziestego wieku istniały specjalne wskazówki i normy oświetlenia czarnych modeli. Oprócz stosowania rozmaitych filtrów i odpowiednio długich czasów naświetlenia, zalecano także używanie balsamów dla stworzenia „efektu odblaskowego” (*reflective quality*).⁵³ „Murzyński blask” staje się zatem nieodłączną cechą czarnej tożsamości, wydobywającą ją wprawdzie z niewidzialności (by użyć metafory Ralpha Ellisona), lecz wyłącznie na warunkach białego, fetyszystycznego spojrzenia. To także wykładnik uprzedmiotowienia czarność przez białą kulturę konsumpcjonizmu.

Własność dyskursów

Zawłaszczając teksty pochodzące z różnych dyskursów i przestrzeni kulturowych, Glenn Ligon sprawia, że otwierają się one na nowe, nieoczekiwane znaczenia. Jednak na zadane w jednym z wywiadów pytanie, czy uważa, że wykorzystane teksty należą do niego, odpowiedział przecząco. „Porównałem to kiedyś do robienia filmowej adaptacji powieści. Medium, w którym pracujesz, ma swoje własne zasady i musisz dokonywać innych wyborów, niż wtedy, gdybyś pracował w medium oryginalnym. (...) To sprzężenie między tobą a tekstem.⁵⁴ Wątek ten jest częścią szerszej dyskusji, dotyczącej przynależności dyskursów. Praktyka artystyczna Ligona pokazuje krytyczny potencjał tkwiący w praktyce podbierania dyskursów i tym samym neguje czyjekolwiek prawo do ich własności. Jednak reakcje społeczne na działania wielu artystów, którzy postępują podobnie jak Ligon, wskazują, że obrazy reprezentujące dyskursy tożsamościowe bywają zazdrośnie strzeżone przed ‘obcymi.’ Potwierdza to przypadek amerykańskiego artysty Kelley Walkera, autora m.in. projektu *Black Star Press*, w ramach którego reprodukował na dużych płótnach za pomocą techniki sitodruku czarno-białe fotografie z manifestacji ruchu na rzecz praw obywatelskich w stanie Alabama w 1963 roku. Walker wykorzystał zdjęcia białego reportera Charlesa Moore’a, na których widać przemoc policji wobec czarnych demonstrantów. Fotografie te zostały spopularyzowane przez magazyn *Life* w 1963 roku i zyskały status symbolu epoki Civil Rights Movement, stały się też przedmiotem artystycznej interwencji Andy Warhola w powstałych rok później pracach z cyklu *Race Riots*. Walker również poddał je przeróbkom – w niektórych pracach zmienił ich orientację o 90 stopni, a we wszystkich pokrył dużymi, nieregularnymi plamami białej i czarnej czekolady. Zarówno prace z tego cyklu, jak i inne, w których artysta wykorzystał np. wizerunki czarnych modelek z okładek kolorowych magazynów, spotkały się z ostrą krytyką ze strony czarnej społeczności. Było tak przy okazji indywidualnej wystawy artysty zatytułowanej *Kelley Walker. Direct Drive*, zorganizowanej w Contemporary Art Museum St.

Louis w 2016 roku. Pokazowi towarzyszyły protesty i bojkot ze strony czarnych mieszkańców miasta, postrzegających prace Walkera jako prowokacyjne i obraźliwe. Szczególnie w kontekście zamieszek spowodowanych zastrzeleniem czarnego mieszkańca przez białego policjanta, do których doszło w St. Louis dwa lata wcześniej.⁵⁵ Kluczową kwestią dla bojkotujących był fakt, że Kelley Walker jest artystą białym. Pisał o tym Glenn Ligon (który jest nie tylko malarzem i twórcą artystycznych instalacji, ale także autorem licznych tekstów krytycznych i esejów publikowanych w magazynach o sztuce i katalogach wystaw), zauważając, że problem z pracami Kelley Walkera wynika z postrzegania obrazów dokumentujących doświadczenia czarnej wspólnoty jako jej wyłącznej własności.⁵⁶ Ligon zauważył, że wobec takiej perspektywy rodzą się pytania, które natychmiast podważają jej logikę, np. czy obrazy dokumentujące wydarzenia ruchu praw obywatelskich są ‘wystarczająco czarne,’ skoro zostały stworzone przez białego reportera. Można by też zapytać, czy ‘czarne obrazy’ stanowią własność czarnej społeczności na podobnej zasadzie, jak określenie *nigger* (albo *nigga*), które przestało być obelgą, a wręcz posiada pewien potencjał czułości, o ile nie jest używane przez białych.⁵⁷ W świetle tego typu pytań nie tylko wspólnotowe roszczenia wobec określonych dyskursów okazują się bezzasadne; pobrzmiewa tu także fikcyjność pojęcia *rasy*, posiadającego wyłącznie kulturowe i ideologiczne przesłanki.⁵⁸

Jednak mimo, iż oskarżenia o zawłaszczenie lub obrazę czarność, formułowane wobec Walkera i wielu innych artystów⁵⁹ mogą wydawać się dyskredytujące dla stojącego za nimi esencjalizmu i normatywnego definiowania tożsamości rasowej, sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, a racje znajdują się po obu stronach sporu. Dlatego na koniec warto przyrzeć się najważniejszym argumentom przeciwko *post-blackness*.

Post-blackness w kontekście

Black Lives Matter

Kluczowym elementem krytyki koncepcji *post-blackness* jest fakt, iż często bywa ona postrzegana jako nieuwzględniająca wielu czynników społecznych oraz nieadekwatna wobec narastającej przemocy policji i tendencyjności wymiaru sprawiedliwości w stosunku do czarnych mieszkańców Ameryki, a także sprzeczna z postulatami wyrosłego z tych doświadczeń ruchu Black Lives Matter. Ruch BLM zrodził się w 2013 roku po uniewinnieniu George’a Zimmermana – należącego do straży obywatelskiej zabójcy czarnoskórego nastolatka Trayvona Martina. Do zabójstwa doszło rok wcześniej w Sanford na Florydzie; Zimmerman wdał się w bójkę z Martinem, którego podejrzewał o włamanie i kradzież na patrolowanym przez siebie, strzeżonym osiedlu. W wyniku bójki Zimmerman śmiertelnie postrzelił nieuzbrojonego Martina.⁶⁰ Aktywność ruchu BLM, zarówno w postaci kampanii internetowych, jak i protestów ulicznych w całym Stanach Zjednoczonych nasiliła się w 2014 roku. Wtedy właśnie miało miejsce tragiczne wydarzenie, o którym była mowa wcześniej w kontekście wystawy Kelley Walkera. W miejscowości Ferguson, na przedmieściach St. Louis w stanie Missouri funkcjonariusz policji Darren Wilson zabił przyłapanego na kradzieży, bezbronnego nastoletniego Afroamerykanina Mike’a Browna, strzelając w momencie, gdy ów poddał się, unosząc ręce do góry. Ława przysięgłych uznała, że policjant nie przekroczył swoich uprawnień; w wyniku wznowionego jakiś czas później śledztwa również nie przedstawiono mu zarzutów.⁶¹ Kulminacyjnym, jak dotąd, momentem w historii BLM okazało się zabójstwo George’a Floyda w 2020 roku, w Minneapolis w stanie Minnesota. Floyd został zatrzymany w ramach interwencji policji po zgłoszeniu przez pracownika lokalnego sklepu próby zapłacenia za kupioną paczkę papierosów fałszywym banknotem. Czteroosobowy patrol policji obezwładnił Floyda, a funkcjonariusz Derek Chauvin zastosował wobec niego brutalny chwyt, przyciskając kolaniem jego szyję do ziemi, w wyniku czego zatrzymany zmarł.⁶²

Jak pisała Magdalena Kargul, powołując się na słowa założycielek ruchu BLM: Opal Tometi, Patrisse Cullors i Alicii Garza, powstał on jako forma „ideologicznej i politycznej interwencji w świecie, w którym czarne życia są systematycznie i intencjonalnie skazywane na zagładę.”⁶³ Pokojowe protesty w całych Stanach Zjednoczonych i dobrze przeprowadzone kampanie internetowe BLM nagłośniły po latach względnego spokoju po okresie Civil Rights Movement ciągle obecny w amerykańskim społeczeństwie problem rasizmu i przemocy wobec czarnych Amerykanów. Ruch BLM wzmocnił alternatywne w stosunku do niemalże rówieśniczej idei *post-blackness* formuły identyfikacji tożsamościowej, oparte w znacznym stopniu na poczuciu frustracji i bezsilności wobec białego aparatu przemocy.⁶⁴ Socjolog Aldon Morris, podkreślając związek między Civil Rights Movement a ruchem BLM, zauważył, że śmierć siedemnastoletniego Trayvona Martina w Sanford była dla czarnej społeczności takim samym impulsem do sprzeciwu i działania, jak brutalne zabójstwo Emmetta Tilla – zbrodnia dokonana w 1955 roku przez białych suprematystów na czternastoletnim czarnoskórym chłopcu w miejscowości Money w stanie Missisipi. Jak zauważył Morris, obie tragedie zrodziły potężne ruchy społeczne w Stanach Zjednoczonych. A słynny gest Rosy Parks, która pół roku po śmierci Tilla odmówiła podporządkowania się przepisom segregacji rasowej znaczył dla Civil Rights Movement tyle, co dla świadomości społecznej w 2013 roku znaczyły działania oznaczone hasztagiem #BlackLivesMatter, zainicjowane przez Opal Tometi, Patrisse Cullors i Alicię Garza.⁶⁵

W takiej perspektywie koncepcja *post-blackness* może rzeczywiście wydawać się postmodernistyczną grą, pozbawioną takiej legitymacji, jaką dał autentyczny lęk i sprzeciw wobec przemocy i dyskryminacji rasowej, z którego zrodził się ruch BLM. Jak dowodził w 2015 roku pisarz i eseista Rone Shavers, odrzucenie celebrowania czarnośći w żadnym stopniu nie przyczynia się bowiem do zwalczania rasizmu, a w niektórych przypadkach, poprzez kwestionowanie aktów rasowej solidarności i negowanie kulturowej specyfiki wręcz go wspiera.⁶⁶

Idea *post-blackness* doczekała się jednak jeszcze bardziej radykalnej krytyki. Dziennikarka Erin Aubry Kaplan twierdzi na przykład, że odrzucenie wyrazistych norm tożsamościowych sprawia, iż pojęcie ‘czarnośći’ zaczyna się rozmywać i tracić znaczenie, będąc stopniowo zastępowanym przez ‘inność.’ Stanowi to według Kaplan urzeczywistnienie rasistowskiego programu uczynienia czarnych niewidocznymi i tym samym pozbawia ich znaczenia, z tym, że dzieje się to nie za pomocą opresji i przemocy, lecz w przebraniu oświeceniowego rozsądku.⁶⁷ Wedle takiej optyki czarność zagrożona jest zarówno ze strony zakorzenionego w amerykańskich strukturach społecznych rasizmu i białej przemocy, jak i liberalnego projektu redefiniowania czarnej tożsamości.

Co więcej, w tych skomplikowanych relacjach pomiędzy dyskursami i modelami tożsamościowymi ujawnia się w oczywisty sposób motyw klasowy. Ofiarami przemocy policji, sądowej niesprawiedliwości i przestępstw seksualnych ze strony białych nie są bowiem zazwyczaj przedstawiciele czarnych, wykształconych elit, lecz ludzie o niższym statusie społecznym, ubożsi i gorzej wykształceni. Z ich punktu widzenia koncepcja *post-blackness* musi wydawać się całkowicie abstrakcyjna i niepowiązana z codzienną rzeczywistością. Oddają to ironiczne słowa Ishmaela Reeda, że problem nie leży bynajmniej w tym, iż wyimaginowana konspiracja czarnych nacjonalistów zabrania Touré słuchać Beethovena.⁶⁸ Literaturoznawca i współredaktor antologii *The Trouble with Post-Blackness*, Houston A. Baker Jr w posłowie do publikacji odniósł się między innymi do pytania zawartego w tytule książki Touré: „Co dziś oznacza być czarnym?” Odpowiedź Bakera jest druzgocąca. Stwierdza on, że dla Trayvona Martina i jego rodziny „być czarnym” oznacza dziś „być martwym.” Dla ubranych w bluzę z kapturem być czarnym oznacza znajdować się na celowniku policji i straży sąsiedzkiej, dla tych zaś, których stać na drogie zakupy w domu towarowym Barneys w Nowym Jorku być czarnym oznacza być podejrzanym. Dla Renishy McBride, nastolatki, która szukała pomocy po wypadku samochodowym w białej dzielnicy miejscowości Deaborn w stanie

Michigan być czarną oznaczało śmierć ze strony uzbrojonego w strzelbę właściciela posesji, który uznał, że naruszyła ona jego prawo własności nieruchomości.⁶⁹ Być czarnym dla czarnej większości w Stanach Zjednoczonych ciągle oznacza żyć krócej, wykonywać pracę niewymagającą kwalifikacji, doświadczać bezrobocia oraz rozmaitych, zawołowanych bądź jawnych obelg związanych z obecnością w określonej przestrzeni publicznej.⁷⁰

Zatem, czy wobec ponurych faktów i ciągle obecnych niepokojących tendencji społecznych projekt *post-blackness* jest skazany na porażkę? Czy może w najlepszym wypadku jest w stanie przetrwać wśród wykształconych i zamożnych elit amerykańskiego społeczeństwa? Dziś widzimy, że z całą pewnością ogłoszenie społeczeństwa post-rasowego wywołane entuzjazmem związanym z wyborem Baracka Obamy na prezydenta Stanów Zjednoczonych było przedwczesne, choćby z tego powodu, że deklarowało koniec wszelkiej dyskusji o rasizmie, który wraz z tym wyborem bynajmniej nie zniknął.⁷¹ Ale koncepcja *post-blackness* mimo wszystko jest niezwykle kusząca, ponieważ zawiera w sobie wolność oraz dekonstruuje klisze i normatywne schematy. Może więc szansą dla ugruntowania projektu *post-blackness* i dekonstrukcji czerni byłby równoległe rozwijający się projekt *post-whiteness* i dekonstrukcja bieli?

Przypisy

- ¹ Hilton Als, "The Shadow Act. Kara Walker's Vision," *The New Yorker*, 08.10.2007, dostępny 02.12.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/08/the-shadow-act>.
- ² Praca *The Liberation of Aunt Jemima* oraz inne przykłady twórczości Betye Saar, a także ich społeczny i polityczny kontekst zostały obszernie omówione w tekście Émilie Blanc: „Black Mirror. »You've Come a Long Way, Baby«,” opublikowanym w 24 numerze *Sztuki i Dokumentacji* (2021). Tekst francuskiej badaczki powstał w wyniku krytycznej lektury eseju jamajsko-amerykańskiej autorki Michelle Cliff, zatytułowanego „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artist,” opublikowanego w 15 numerze czasopisma *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* w 1982 roku, którego reprint również zamieszczono w 24 numerze *Sztuki i Dokumentacji*. Esej Cliff jest ważnym przykładem amerykańskiej krytyki artystycznej pisanej z perspektywy feministycznej i zorientowanej na kwestie rasizmu, zainteresowanej tym samym sztuką zrodzoną z doświadczenia różnych form dyskryminacji tożsamościowej. Zob: Émilie Blanc „Sztuka i polityka w perspektywie czarnych feminizmów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 24 (2021): 223–267. W moim tekście obraz Betye Saar, artystki o niepodważalnej roli w debacie na temat rasizmu i statusu Afroamerykanów w amerykańskim społeczeństwie oraz postaci niezwykle istotnej dla krytyki feministycznej poczyniwszy od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, został uzupełniony o elementy świadczące o wyznawaniu przez nią normatywnej i unifikującej wizji tożsamości rasowej, dla której tytułowa koncepcja *post-blackness* jest propozycją alternatywną.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Jerry Saltz, "An Explosion of Color, in Black and White," *New York*, 01.11.2007, dostępny 02.12.2021, <https://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>.
- ⁵ Hillarie M. Sheets, „Cut It Out,” *ARTNews*, 01.04.2002, dostępny 02.12.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/cut-it-out-60/>.
- ⁶ Roderick A. Fergusson, "A Special Place within the Order of Knowledge. The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History," *American Quarterly* t. 61, nr 1 (2009): 187–188.
- ⁷ Ibidem, 189, 190.
- ⁸ bell hooks, „Postmodernistyczna czerń,” tłum. Ewa Łuczak, w *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith (Kraków: Universitas, 2004), 436.
- ⁹ Ibidem, 430.
- ¹⁰ Ibidem, 439.
- ¹¹ Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now* (New York: Atria Books, 2011).
- ¹² Ibidem, vii, 20.
- ¹³ Ibidem, 29.
- ¹⁴ Ibidem. Należy dodać, że przez generację urodzoną po okresie ruchu na rzecz praw obywatelskich czarność odbierana jest często jako narzędzie nacjonalistycznej i konserwatywnej polityki kulturowej, prowadzonej w imię odzyskania godności czarnych heteroseksualnych mężczyzn i tym samym kojarzona jest z patriarchalną siłą i samozwańczymi „patrolami dusz.” W tym kontekście *post-blackness* bywa więc także obszarem otwartym na nieheteronormatywną czarność; dyskursem, w ramach którego dokonuje się proces nazwany przez Dereka Conrada Murray'a określeniem *queering of blackness*. Zob. Derek C. Murray, i Mickalene Thomas, "Afro-Kitsch and the Queering of Blackness," *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 9–15.
- ¹⁵ Ibidem, 12.
- ¹⁶ Zob. ibidem, rozdział "Keep It Real Is a Prison," 19–55.
- ¹⁷ Zadie Smith, „Mówienie językami,” w Eadem. *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, tłum. Agnieszka Pokojowska (Kraków: Znak, 2010), 177–178.
- ¹⁸ Ibidem, 181.
- ¹⁹ Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness*, 29.
- ²⁰ Ibidem, 36.
- ²¹ Jessica L. Horton, i Cherise Smith, "The Particulars of Postidentity," *American Art*, t. 28, nr 1 (2014): 4.
- ²² Telma Golden, "Introduction," w *Freestyle* (New York: Studio Museum in Harlem, 2001), 14–15. Kat. wyst., cyt. za: Victoria L. Valentine, "A Freestyle Take on Post-Black Art," *Culture Type*, 13.10.2013, dostępny 02.12.2021, <https://www.culturetype.com/2013/10/31/a-freestyle-take-on-post-black-art/>.
- ²³ Horton, Smith, "The Particulars of Postidentity," 4. Na temat krytycznych interpretacji multikulturowości w wystawach sztuki zob. też: Nav Haq, *The Invisible and the Visible. Identity and the Economy of Reproduction in Art w: Kerry James Marshall. Painting and Other Stuff*, red. idem (Brussels: Ludion, 2013), 155–162; oraz Irit Rogoff, "How to Dress for an Exhibition," w *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, red. Mika Hannula (Helsinki: NIFCA, 1998), 130–149.
- ²⁴ Darby English, *How to See A Work of Art in Total Darkness* (London: Cambridge Massachusetts, 2007), 206, 217.
- ²⁵ Homi Bhabha, „Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse,” *October* nr 28 (1984): 126, 127.
- ²⁶ Ibidem, 130.

- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Diana Fuss, *Identification Papers* (New York, London: Routledge, 1994), 1, 2.
- ²⁹ Eve Kosofsky-Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990), 61, cyt za: Fuss, *Identification Papers*, 6.
- ³⁰ English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 208.
- ³¹ Gregg Bordowitz, *Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man)* (London: Afterall Books, 2018), 86.
- ³² English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 208.
- ³³ Ibidem, 209.
- ³⁴ Proponuję tłumaczenie: „Czuję się najbardziej kolorowa na zdecydowanie białym tle.”
- ³⁵ Irving Sandler, *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting* (London: Praeger Publishers, 1970), 183.
- ³⁶ English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 225.
- ³⁷ Ibidem, 229. Darby English nie podaje tytułu obrazu. Z braku dostępu do tej edycji korzystałem z pierwszego wydania książki z 1970 roku (podobnie zresztą jak English). Na stronie poprzedzającej fragment tekstu, o którym mowa, znajduje się czarno-biała reprodukcja obrazu *Four Darks in Red* z 1958 roku.
- ³⁸ Ibidem, 229.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Praca pokazana była między innymi na zbiorowej wystawie *Black Is, Black Ain't* w galerii Renaissance Society przy Uniwersytecie w Chicago w 2008 roku, pokazującej dzieła zróżnicowanej etnicznie grupy artystów amerykańskich, w różny sposób nawiązujące do kwestii czarnej tożsamości.
- ⁴¹ Proponuję tłumaczenie: murzyński blask.
- ⁴² Krista A. Thompson, „Negro Sunshine. Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon,” w *Black Is, Black Ain't*, red. Hamza Walker (Chicago: Renaissance Society of Art, University of Chicago, 2008), 17. Kat. wyst.
- ⁴³ „Black is..., black ain't...” to powtarzająca się fraza z wyobrazonego przez bohatera *Niewidzialnego człowieka* kazania – „Czytania z Czerni nad czerniami,” w którym skojarzenie czarnej tożsamości z określonymi zjawiskami jest w następnych wersach kwestionowane, jak we fragmencie: ” – Teraz czerń jest... – zawołał kaznodzieja. – Krwawa... – Powiedziałem, że czerń jest... – Głoś to bracie... – i czerń nie jest... – Czerwona, o Panie, czerwona (...).” Ralph Ellison, *Niewidzialny człowiek*, tłum. Andrzej Jankowski (Poznań: Rebis, 2004), 34.
- ⁴⁴ Thompson, „Negro Sunshine,” 17.
- ⁴⁵ Ibidem, 18.
- ⁴⁶ Ibidem, 18.
- ⁴⁷ *Notes on the Margin of the „Black Book”*, zrealizowana w latach 1991–1993, jest instalacją składającą się ze zreprodukowanych fotografii z albumu Mapplethorpe'a oraz zaprezentowanych pomiędzy nimi komentarzy osób, z którymi Ligon rozmawiał na temat fotografii. Zróżnicowane opinie, m.in. krytyków, historyków sztuki i artystów reprezentujących różne światopoglądy, odzwierciedlają debaty toczące się w latach dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych na temat rasy, seksualności i granic wolności w sztuce. Zob. Scott Tennent, „Four Questions For Glenn Ligon,” *UnFramed* 20.10.2011, dostępny 02.12.2021, <https://unframed.lacma.org/2011/10/20/four-questions-for-glenn-ligon>.
- ⁴⁸ Thompson, „Negro Sunshine,” 20.
- ⁴⁹ Zob. np. David W. Levy, „Racial Stereotypes in Antislavery Fiction,” *Phylon*, t. 31, nr 3 (1970): 265–279.
- ⁵⁰ Harriet Beecher-Stowe, *Chata Wujca Toma*, tłum. Irena Tuwim, Julian Strawiński, opr. Adam Leszczyński (Warszawa: Iskry, 1969), 38, 39.
- ⁵¹ Thompson, „Negro Sunshine,” 20.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Richard Dyer, „The Light of the World,” w Eadem, *White. Essays on Race and Culture* (New York: Routledge, 1997), 98.
- ⁵⁴ Glenn Ligon, i Adam Pendleton, „Site of Engagement,” *Flash Art*, nr 279 (2011): 85.
- ⁵⁵ Claire Voon, „Appropriated Images of Black People Spark Boycott of St. Louis Museum,” *Hyperallergic*, 22.09.2016, dostępny 02.12.2021, <https://hyperallergic.com/324466/appropriated-images-of-black-people-spark-boycott-of-st-louis-museum>.
- ⁵⁶ Glenn Ligon, „Kelley Walker's Negro Problem,” *Parkett* nr 81 (2010): 79.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ O pojęciu rasy jako konstrukcji ideologicznej zob. np. Audrey Smedley, Brian D. Smedley, „Race as Biology Is Fiction, Racism as a Social Problem Is Real. Anthropological and Historical Perspectives on the Social Construction of Race,” *American Psychologist* t. 60, nr 1 (2005): 16–26.

⁵⁹ Prócz wspomnianej krytyki ze strony Betye Saar, wymierzonej przeciwko pracom Kary Walker, ale także dezaprobaty, której doświadczyła ze strony innych recenzentów jej twórczości, podobne kontrowersje dotyczyły również niektórych prac Davida Hammonsa (chodzi na przykład o projekt *How Ya Like Me Now?* przedstawiający portret pierwszego czarnego kandydata na prezydenta Stanów Zjednoczonych Jessie Jacksona z białą karnacją, blond włosami i błękitnymi oczami) czy performanse Williama Pope.L'a z cyklu *eRacism*, w których artysta czołgał się po ulicach Nowego Jorku. Zob: Lyric Prince, "Dear Kara Walker: If You're Tired of Standing Up, Please Sit Down," *Hyperallergic*, 29.08.2017, dostępny 30.05.2021, <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response/>; Calvin Tomkins, „David Hammons Follows His Own Rules,” *The New Yorker Magazine*, 02.12.2019, dostępny 02.12.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>; oraz Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness*, 25–31.

⁶⁰ Lizette Alvarez, Cara Buckley, "Zimmerman Is Acquitted in Trayvon Martin Killing," *The New York Times*, 13.07.2013, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2013/07/14/us/george-zimmerman-verdict-trayvon-martin.html>.

⁶¹ John Eligon, "No Charges for Ferguson Officer Who Killed Michael Brown, New Prosecutor Says," *The New York Times*, 30.07.2020, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2020/07/30/us/michael-brown-darren-wilson-ferguson.html>.

⁶² Evan Hill, Alinara Tiefenthäler, Chhristiaan Triebert et al., "How George Floyd Was Killed in Police Custody," *The New York Times* 31.05.2020, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>.

⁶³ Alicia Garza, "A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement," *The Feminist Wire*, dostępny 23.02.2022, <https://thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/>, cyt. za: Magdalena Kargul, "Kategoria Post-Blackness jako próba współczesnej reidentyfikacji czarnej tożsamości," *Wielogłos*, nr 4 (30) (2016): 145.

⁶⁴ Zob. Kargul, "Kategoria Post-Blackness," 146.

⁶⁵ Aldon Morris, "From Civil Rights to Black Lives Matter," *Scientific American*, 03.02.2021, dostępny 23.02.2022, <https://www.scientificamerican.com/article/from-civil-rights-to-black-lives-matter1/>.

⁶⁶ Rone Shavers, "Fear of a Performative Planet. Troubling the Concept of 'Post-Blackness,'" w Houston A. Baker Jr, i K. Merinda Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness* (New York: Columbia University Press, 2015), 81.

⁶⁷ Erin Auby Kaplan, "The Long Road Home," w Baker Jr, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 190.

⁶⁸ Ishmael Reed, "Fallacies of the Post-Race Presidency," w Baker Jr, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 228.

⁶⁹ Houston A. Becker Jr, "Conclusion. Why the Lega Mask Has Many Mouths and Multiple Eyes," w Idem, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 253.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Zob. Reni Eddo-Lodge, *Way I'm No Longer Talking to White People About Race* (London: Bloomsbury Publishing, 2018), 213–214.

Bibliografia

Als, Hilton. „The Shadow Act. Kara Walker's Vision.” *The New Yorker*, 08.10.2007. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/08/the-shadow-act>.

Alvarez, Lizette, i Cara Buckley. „Zimmerman Is Acquitted in Trayvon Martin Killing.” *The New York Times*. 13.07.2013, <https://www.nytimes.com/2013/07/14/us/george-zimmerman-verdict-trayvon-martin.html>.

Becker, Jr Houston A. "Why the Lega Mask Has Many Mouths and Multiple Eyes." Roz. "Conclusion." W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 247–255. New York: Columbia University Press, 2015.

Bhabha, Homi. „Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse.” *October* nr 28, (1984): 125–133.

Bordowitz, Gregg. *Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man)*. London: Afterall Books, 2018.

Dyer, Richard. "The Light of the World." W *White. Essays on Race and Culture*, 82–144. New York: Routledge, 1997.

Eddo-Lodge, Reni. *Way I'm No Longer Talking to White People About Race*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

Eligon, John. „No Charges for Ferguson Officer Who Killed Michael Brown, New Prosecutor Says.” *The New York Times*, 30.07.2020. <https://www.nytimes.com/2020/07/30/us/michael-brown-darren-wilson-ferguson.html>.

Ellison, Ralph. *Niewidzialny człowiek*. Tłum. Aleksander Jankowski. Poznań: Rebis, 2004.

English, Darby. *How to See A Work of Art in Total Darkness*. London: Cambridge Massachusetts, 2007.

Fergusson, Roderick A. „A Special Place within the Order of Knowledge. The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History.” *American Quarterly* t. 61, nr 1 (2009): 185–192.

Fuss, Diana. *Identification Papers*. New York, London: Rutledge, 1994.

- Garza, Alicia. „A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement.” *The Feminist Wire*. <https://thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/>.
- Haq, Nav. “The Invisible and the Visible. Identity and the Economy of Reproduction in Art.” W *Kerry James Marshall. Painting and Other Stuff*, red. Nav Haq, 155-162. Brussels: Ludion, 2013.
- Hill, Evan, Tiefenthäler Alinara, Triebert Christiaan et al. „How George Floyd Was Killed in Police Custody.” *The New York Times*, 31.05.2020. <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>.
- Hooks, bell. „Postmodernistyczna czerń.” Tłum. Ewa Łuczak. W *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykańistyki*, red. Agata Preis-Smith, 429-439. Kraków: Universitas, 2004.
- Horton, Jessica L., i Cherise Smith. „The Particulars of Postidentity.” *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 2-8.
- Kaplan, Erin Aubry. “The Long Road Home.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Kargul, Magdalena. „Kategoria Post-Blackness jako próba współczesnej reidentyfikacji czarnej tożsamości.” *Wielogłos* nr 4 (30) (2016): 127-150.
- Kennedy, Randall. *Sellout. The Politics of Racial Betrayal*. New York: Vintage, 2008.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Levy, David W. „Racial Stereotypes in Antislavery Fiction.” *Phylon* t. 31, nr 3 (1970): 265-279.
- Ligon, Glenn. „Kelley Walker’s Negro Problem.” *Parkett* nr 81 (2010): 18-27.
- Ligon, Glenn, and Pendleton, Adam. „Site of Engagement.” *Flash Art* nr 279 (2011): 84-88.
- Morris, Aldon. „From Civil Rights to Black Lives Matter.” *Scientific American*, 03.02.2021. <https://www.scientificamerican.com/article/from-civil-rights-to-black-lives-matter1/>.
- Murray, Derek C. “Mickalene Thomas. Afro-Kitsch and the Queering of Blackness.” *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 9-15.
- Prince, Lyric. “Dear Kara Walker: If You’re Tired of Standing Up, Please Sit Down.” *Hyperallergic*, 29.08.2017, <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response>.
- Reed, Ishmael. “Fallacies of the Post-Race Presidency.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 220-242. New York: Columbia University Press, 2015.
- Rogoff, Irit. “How to Dress for an Exhibition.” W *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, red. Mika Hannula, 130-149. Helsinki: NIFCA 1998.
- Saltz, Jerry. “An Explosion of Color, In Black and White.” *New York*, 01.11.2007. <https://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting*. London: Praeger, 1970.
- Shavers, Rone. “Fear of a Performative Planet. Troubling the Concept of “Post-Blackness”.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 81-92. New York: Columbia University Press, 2015.
- Sheets, Hilarie M. “Cut It Out.” *ARTNews*, 01.04.2002. <https://www.artnews.com/art-news/artists/cut-it-out-60/>.
- Smedley, Audrey, i Brian D. Smedley. “Race as Biology Is Fiction, Racism as a Social Problem Is Real. Anthropological and Historical Perspectives on the Social Construction of Race.” *American Psychologist* t. 60, nr 1 (2005): 16-26.
- Smith, Zadie. „Mówienie językami.” W *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, tłum. Agnieszka Pokojska, 169-189. Kraków: Znak, 2010.
- Tennent, Scott. “Four Questions For Glenn Ligon.” *UnFramed*, 20.10.2011. <https://unframed.lacma.org/2011/10/20/four-questions-for-glenn-ligon>.
- Thompson, Krista A. “Negro Sunshine. Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon.” W *Black Is, Black Ain’t*, red. Hamza Walker, 14-25. Chicago: Renaissance Society of Art, University of Chicago, 2008. Kat. wyst.
- Tomkins, Calvin. “David Hammons Follows His Own Rules.” *The New Yorker Magazine*. 02.12.2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>.
- Touré. *Who’s Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now*. New York: Atria Books, 2011.
- Valentine, Victoria L. “A Freestyle Take on Post-Black Art.” *Culture Type*, 13.10.2013. <https://www.culturetype.com/2013/10/31/a-freestyle-take-on-post-black-art/>.
- Voon, Claire. “Appropriated Images of Black People Spark Boycott of St. Louis Museum.” *Hyperallergic*, 22.09.2016. <https://hyperallergic.com/324466/appropriated-images-of-black-people-spark-boycott-of-st-louis-museum>.