

Magdalena Kargul

Kategoria Post-Blackness jako próba współczesnej redefinicji czarnej tożsamości

Abstract

Post-blackness as a contemporary attempt at redefining black identity

This article explores the dynamic changes in ways of perceiving race and identity in the complex, post-modern African-American culture. Gathered under the name of “post-blackness,” some methods of an artistic representation of race were presented against the background of socio-political events of the last few years. The paper reconstructs the formations that allowed for the emergence of this term, such as black nationalism, womanism, as well as theories of race of the 1960’s and 1970’s.

Słowa kluczowe: rasa, Post-Blackness, czarny nacjonalizm, tożsamość

Keywords: race, Post-Blackness, black nationalism, identity

Badanie rzeczywistości, która wciąż podlega rozwojowi oraz dynamicznym zmianom, w sposób nieunikniony zwiększa ryzyko błędu oraz możliwość tworzenia kategorii, które w ciągu kilku lat staną się zbędne lub okażą się mylne¹. Jednak wizja aktywnego tworzenia „wielkiego archiwum współczesności,

¹ Tak jak miało być w wydanym w 1976 roku, skądinąd bardzo zaangażowanym i wieloaspektowym opisie społeczności Czarnych Muzułmanów prof. Retta Ludwikowskiego o dość specyficznym brzmiącym dziś tytule: *Murzyński radykalizm w USA*. Dzisiejsza lektu-

katalogu dzieł przefiltrowanych przez indywidualne wyobraźnię²² – jak pisała we wstępie do swojej książki Marta Lisok – wciąż wydaje się pociągającym, subwersywnym działaniem w polu kultury i nauki, które oddaliśmy niemal w całości opisywaniu przeszłości jako bardziej doniosłemu i wdzięcznemu tematowi. A przecież „przyjemnością może być badanie jej [sztuki – M.K.] już w momencie, w którym dopiero kiełkuje”²³. Wierząc w sensowność uprawiania krytycznego namysłu nad teraźniejszością, podejmę próbę nie tyle jej skatalogowania, ile usensownienia i zauważenia.

Pod względem swojej struktury współczesna kultura może zostać przyrównana do palimpsestu, przez który prześwitują poszczególne teksty – z czasem jednak coraz mniej czytelne, ustępują miejsca nowym warstwom zapisu. Zależy mi na uchwyceniu momentu, w którym obecnie znajduje się autorefleksja Afroamerykanów, zanim zostanie „przykryta” przez kolejne reprezentacje. Jest to tym ważniejsze, że w trakcie obserwowania i analizowania tej formacji wciąż pojawiają się nowe reprezentacje Czerni, pojęcie to przeżywa kolejne fluktuacje i jest poddawane kolejnym reinterpretacjom. Nowa Czerń nie ma ambicji wypracowania stałej, silnej tożsamości, która na podobieństwo pojęcia Czerni sprzed pięćdziesięciu lat miałaby ustanawiać pewne normy i regulacje. Wprost przeciwnie: jej charakter jest czymś tymczasowym, przejściowym, pomyślanym jako punkt wyjścia do indywidualnych rozpoznania i tożsamości. Nie oznacza to jednak, że zjawisko owo nie zasługuje na namysł i opisanie. Jestem przekonana, że to etap znaczący dla tej społeczności, która w coraz większym tempie rozrasta się i wzbogaca, także o nowe narracje czarnoskórych imigrantów z Afryki. Możemy mówić o hybrydyzacji i transgresywności modeli podmiotowościowych, umożliwionej poprzez przeniesienie ich do sieci. Brak stabilizacji dyskursu, który zapewniały dotychczas bardziej sformalizowane sposoby reprezentacji, służy przejściom i zmianom, w mniejszym stopniu umożliwiając śledzenie i raportowanie dokonujących się przesunięć.

Środowisko twórców utożsamianych przeze mnie z kategorią Post-Blackness jest zróżnicowane i w wielu przypadkach wykracza poza naszkicowane w artykule ramy pojęciowe. Artyści, których prace łączyłabym z pojęciem postmodernistycznej Czerni, związani są ze sztukami wizualnymi (jak Kara Walker, Kwesi Abbensetts, Glenn Ligon czy Lorna Simpson), literaturą i poezją (jak Saul Williams czy Chimamanda Ngozi Adichie) oraz muzyką (Beyonce, Saul Williams czy Kendrick Lamar). Mimo różnic przystające do wszystkich wymienionych powyżej twórców jest pojęcie rasy w rozumieniu Williama J.T. Mitchella oraz kategorii związane z szeroko pojętą wizualność-

ra tej książki odkrywa liczne błędy, nietrafne prognozy oraz przeinaczenia, dyskwalifikując tę pracę ze względów merytorycznych. Jej zaletami pozostają jednak zaangażowanie i krytyczny ogląd opisywanej zbiorowości oraz przybliżenie jej polskim czytelnikom w tak szybkim czasie.

²² M. Lisok, *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska*, Katowice 2014, s. 7.

²³ *Ibidem*.

cią. W ich pracach oddźwięk znajdują także współczesne problemy społeczno-polityczne, o których będzie mowa w dalszej części artykułu.

Czarny nacjonalizm i Ruch Czarnej Sztuki

Aby należycie opisać jakikolwiek ruch definiowany jako „post-”, należy cofnąć się w czasie i dotrzeć do tego, co go poprzedziło oraz umożliwiło. Formacja, na której opiera się postmodernistyczna Czerń, jest Ruch Czarnej Sztuki oraz wspierające ją ugrupowania, takie jak Czarne Pantery, Naród Islamu czy inne, mniej rozpoznawalne dzisiaj partie i stowarzyszenia działające na rzecz równouprawnienia Afroamerykanów. Nie bez znaczenia dla nowego sposobu budowania czarnej podmiotowości pozostaje kulturotwórcza i narodotwórcza rola poszczególnych zrzeżeń. Każde z nich różniło się w strategiach zdobywania władzy, planach dotyczących budowania przyszłej społeczności oraz doktryny czarnego nacjonalizmu, do której największy dystans zachowali wyznawcy baptyzmu skupieni wokół postaci Martina Luthera Kinga Jr. Być może w wyniku przedwczesnej śmierci ich liderów, dwie grupy miały największy wpływ na społeczność Afroamerykanów: Naród Islamu oraz Southern Christian Leadership Conference (SCLC), przy czym drugie z wymienionych ugrupowań nie jest tak silnie rozpoznawalne jak jej przywódca, pastor King. Znacznie upraszczając kwestię, można powiedzieć, że w pokoleniu walczącym o równouprawnienie i obserwującym zmiany zachodzące w stosunkach społecznych, postaciami ikonicznymi, definiującymi, czym jest bycie Czarnym, okazali się dwaj przywódcy: Malcolm X oraz Martin Luther King Jr. Ich sylwetki i poglądy polityczne wyznaczały dwa bieguny czarnej tożsamości: separatystyczną i rewolucyjną, reprezentowaną przez najbardziej rozpoznawalnego członka Narodu Islamu, oraz integracjonistyczną, kojarzoną z klasą średnią i utożsamianą z osobą pastora Kinga. Obie postaci reprezentują ruchy religijne, obejmując w ten sposób niemal każdy aspekt codzienności Afroamerykanów i zdradzając tym samym charakterystyczny rys tych ruchów: silne zespolenie politycznego z religijnym. W kulturze afroamerykańskiej obie sfery były komplementarne aż do czasów nam współczesnych, kiedy to religia przestała odgrywać tak wielką rolę w życiu społecznym i artystycznym. Bell hooks upatruje w Kościołach i religii rolę katalizatorów czarnego cierpienia, w których powierzanie swojego indywidualnego bólu sile wyższej łączyło się ze społecznymi formami wyrażania i radzenia sobie z poczuciem rasowej traumy⁴.

Ideologia czarnego nacjonalizmu, wciąż dyskutowana i podawana w wątpliwość przez badaczy, była głównym impulsem do zmian w czarnej społeczności. Ustalenie, czy i w jakim stopniu mieliśmy do czynienia z separatyzmem i nacjonalizmem jako ruchami narodotwórczymi, a w jakim „jedynie” z ra-

⁴ bell hooks, *Rock my Soul. Black people and self-esteem*, New York 2004, s. 26.

dykalizmem, jest kwestią sporną. Formacja ta nie spełnia wszystkich kryteriów przypisywanych w teoriach nacjonalizmu państwom, wyraźnie jednak aspiruje do wybicia się na niezależność. Rozwój czarnego nacjonalizmu, postulującego odłączenie się od białej społeczności oraz zadbanie o dobrobyt czarnych obywateli, zaczął wytracać swój impet już u schyłku lat sześćdziesiątych, po śmierci Malcolma X oraz zwrocie socjalistycznym Partii Czarnych Panter, które zakończyły swoją działalność w 1976 roku⁵. Mimo negatywnych konotacji czarny nacjonalizm miał największy wpływ na ukształtowanie się czarnego podmiotu oraz stworzenie czarnej kultury. Jego rola jest nie do przecenienia i dzisiaj trudno wyobrazić sobie istnienie Afroamerykanów bez budujących działań radykalnych ugrupowań⁶.

Ruchy polityczne oraz nowe partie zakładane przez czarnych aktywistów pociągnęły za sobą działania w sferze sztuki i kultury. Między rokiem 1960 a 1975⁷ datuje się powstanie i trwanie Ruchu Czarnej Sztuki (*Black Arts Movement – BAM*), określanego przez Larry'ego Neala jako

estetyczna i duchowa siostra idei Black Power. Jako taka ucieleśnia sztukę, która przemawia bezpośrednio do potrzeb i aspiracji czarnej Ameryki. Aby wykonać to zadanie Ruch Czarnej Sztuki domaga się radykalnych zmian w estetyce kultury zachodu⁸.

Założenia Czarnej Estetyki zostały najpełniej wyrażone w antologii trzynastu trzech esejów zebranych przez Addisona Gayle'a pod tytułem *The Black Aesthetic*, wydanej w 1971 roku. Znalazły się w niej teksty Amiri Baraki, Rona Karengi, Hoyta Fullera i innych. Głównymi cechami odróżniającymi twórców afroamerykańskich od białych autorów miały być między innymi: czerpanie z tradycji afrykańskich – zarówno tematów, motywów, jak i środków artystycznego wyrazu; określenie nowej roli Czarnej Artysty; przedkładanie procesu twórczego nad sam artefakt; zrównanie tego, co polityczne, z tym, co artystyczne; kwestionowanie i rozsadzanie białych struktur w obrębie sztuki; postulat dotarcia poprzez kulturę do najniższych warstw społecznych w celu ich politycznego zaktywizowania. Aby umożliwić realizację tych

⁵ Około roku 1969 Czarne Pantery zaczęły rezygnować z radykalnych haseł czarnego nacjonalizmu. Ostateczny rozpad partii nastąpił w 1989, jednak rzeczywisty spadek ich aktywności datuje się na rok 1976.

⁶ Więcej na temat czarnego nacjonalizmu zob. D.E. Robinson, *Black Nationalism in American Politics and Thought*, Cambridge 2001.

⁷ Jerzy Kamionowski w pracy *Głosy z dzikiej sfery. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde* (Białystok 2011) jako datę powstania BAM podaje rok 1965, jednak nie przywołuje żadnego konkretnego wydarzenia ani źródła, z którego czerpie tę wiedzę. W swojej pracy powołuje się na daty pojawiające się najczęściej na stronach poświęconych historii Afroamerykanów oraz w opracowaniach dotyczących poszczególnych artystów związanych z BAM.

⁸ L. Neal, *The Black Arts Movement [w:] The Black Aesthetic*, red. A. Gayle, Jr., New York 1971, s. 272.

projektów, powstają czarne instytucje życia literackiego, wydawnictwa, teatry i niezależne domy kultury. Brak skonkretyzowania zadań, jakie stawiali przed sobą czarni twórcy, rekompensowany był działaniem w opozycji do tego, co znali i uważali za białe kanony estetyczne. Kamionowski punktuje także inną, bardzo ważną cechę Czarnej Sztuki:

Według propagatorów idei Czarnej Estetyki sztuka umiera, gdy zostaje zamknięta w pancerzu zbyt skostniałych i zdyscyplinowanych form, dyktujących strukturę dzieła i programujących jego sposób oddziaływania na odbiorcę. Trzymanie się istniejących lub preparowanie nowych wzorców tworzenia [...] pozbawiają je spontanicznej energii i skazują na emocjonalną sterylność w kontakcie z odbiorcą⁹.

Wyjaśnia to niechęć do nadmiernej kodyfikacji i tworzenia wyznaczników estetycznych. Wskazuje także na aspekt ogólny, obecny również w twórczości młodszych pokoleń, mianowicie niemożność wypracowania własnych wzorców i form, z wyjątkiem tych zaczerpniętych z niewolniczej przeszłości (takich jak protest songi) oraz zapożyczonych z języka potocznego. W latach późniejszych taką rolę przejęła tradycja wplatania wątków dotyczących wspomnianych wyżej postaci ikonicznych w piosenkach rapowych czy wierszach (*naming*). Kolejne generacje twórców przejęły także dialogiczność, przesuwając akcenty na aktywną wymianę myśli z odbiorcami, traktując materialne artefakty sztuki jako drugorzędne.

Postmodernistyczna Czerni

Po raz pierwszy termin Post-Black, stosowany przeze mnie wymiennie z pojęciami Post-Blackness, postmodernistycznej Czerni, Post-Czerni oraz Nowej Czerni, został użyty przez bell hooks w artykule *Postmodern Blackness* z 1990 roku¹⁰. Zaledwie cztery lata później, na gruncie krytyki sztuki termin „Post-Black Art” zastosowała Thelma Golden, zamieszczając go później w katalogu założycielskiej dla tego nurtu wystawy *Freestyle*¹¹. Jednak jako datę początkową dla powstania koncepcji postmodernistycznej Czerni wskazałabym rok 2008, czyli wybór Baracka Obamy na prezydenta Stanów Zjednoczonych, lub rok 2013, w którym doszło do zamieszek w Ferguson w odpowiedzi

⁹ J. Kamionowski, *op.cit.*, s. 38.

¹⁰ bell hooks, *Postmodernistyczna czerni* [w:] A. Preis-Smith, *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, Kraków 2004, s. 429–439. Zob też: bell hooks, *Postmodern Blackness*, „Postmodern Culture” 1990, <http://muse.jhu.edu/article/27283> [dostęp: 27.05.2017].

¹¹ Według różnych źródeł Golden (we współpracy z artystą Glennem Ligonem) w 1994 roku wprowadziła ten termin podczas wystawy *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* w Whitney Museum, jednak do powszechnego użycia trafiło ono dopiero w roku 2001, pojawiając się w katalogu towarzyszącym wystawie *Freestyle* w Studio Museum of Harlem.

na brutalne działania policji wobec czarnych nastolatków. Oba wydarzenia znalazły odbicie w praktykach społecznych oraz artystycznych czarnej społeczności, prowadząc do jej trwalszego zintegrowania. Książka *Who's Afraid of Post-Blackness?* ukazała się w roku 2012; sceniczna przemiana Beyonce w feministkę świadomą swojej tożsamości rasowej rozpoczęła się wraz z albumem z roku 2013, uzyskując pełne rozwinięcie w wystąpieniu na Super Bowl¹²; album *To Pimp a Butterfly* Kendricka Lamara ukazał się w 2015 roku; intermedialny projekt Saula Williama *Martyr Loser King* został zrealizowany na początku 2016 roku. Przytoczone dane i daty jednoznacznie wskazują na dynamiczny rozwój i żywotność kategorii wypracowanych już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Uprawomocnia to dokonanie przesunięcia z oryginalnych definicji stworzonych niezależnie przez hooks i Golden we wczesnych latach dziewięćdziesiątych na rzeczywiste działania społeczno-artystyczne, których rozkwit rozpoczyna się około roku 2012 i wciąż przybiera na sile. Obserwowane obecnie ruchy wydają się rozwinięciem słów Goldman, definiującej artystów związanych z nurtem Post-Blackness jako tych, którzy są „post-Basquiat i post-Biggi”¹³, co wskazuje na zakorzenienie tworzonej przez młodych artystów sztuki w kulturze hip hopu, ówczesznie jeszcze nacechowanej pejoratywnie w oczach wystawców i właścicieli galerii sztuki. Nieświadomie krytyczka wskazała na cechę, która wyróżniając tę sztukę na tle poprzednich dekad, osadza ją równocześnie na silnych fundamentach ruchów związanych z walkami o równouprawnienie. Artyści związani z rewolucją przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tacy jak Gill Scott-Heron czy Amiri Baraka, nie bez powodu nazywani są „ojcami chrzestnymi rapu”¹⁴. Bez ich zaangażowanych politycznie tekstów melorecytowanych w rytm jazzu i bluesa nie byłoby całej tradycji współczesnego hip-hopu. Próbując przełamać dotychczasowy sposób prezentowania tego, co konstytutywne dla kultury Afroamerykanów, Golden w definicji nowego nurtu łączy to, co uznawane jest za wysoką i docenianą sztukę czarnych (Basquiat), z tym, co uchodzi za niskie i pozbawione wartości (Notorious BIG). Do obu wymienionych przez kry-

¹² Co samo w sobie jest idealnym przykładem koncepcji Roberta Stepto, według której afroamerykańska tożsamość jest połączeniem sprzeczności: tego, co uznawane za mainstream, z tym, co konstytutywne dla silnej czarnej tożsamości [patrz: J. Kamionowski, *op.cit.*, s. 22.]

¹³ Thelma Goldman, cytata za: Antwaun Sargent, *Post-Black Art in the Age of Hip-Hop*, „Vice” <http://www.vice.com/read/post-black-art-in-the-age-of-hip-hop-123> [dostęp: 30.03.2016].

¹⁴ Określenie używane w stosunku do Scotta-Herona, autora utworu *Message to the Messengers*, w którym muzyk, świadomy swojej pozycji, zwraca się bezpośrednio do raperów, dając im rady oraz uświadamiając ich co do roli, jaką pełnią w społeczeństwie (grę z Heronem podejmuje Saul Williams w utworze *Telegraph*); Amiri Baraka natomiast uznawany jest za mentora przede wszystkim przez Saula Williama, który nawiązuje do niego w swoich wierszach i piosenkach. Jego utwory były także samplewane przez Kanye Westa.

tyczkę postów należałoby również dodać postreligijność, odróżniającą Post-Blackness od poprzedzających ją formacji.

Inną, bardziej rozbudowaną definicję terminu Post-Czerni zaproponował Michel Eric Dyson we wstępie do książki *Who's Afraid of Post-Blackness?*:

Post-Czerń jest bardzo sugestywnym terminem: z całą pewnością nie oznacza on końca Czerni; wskazuje natomiast koniec panowania jedyne, wąskiego sposobu jej pojmowania. Nie oznacza on, że mamy już tę kwestię za sobą; oznacza, że wyrosliśmy ponad nasze dotychczasowe, wąskie rozumienie tego, co Czerń oznacza¹⁵.

Dyson jednoznacznie odcina się od represyjnego rozumienia Czerni na rzecz jej nowych odczytań. Już sama możliwość mówienia o niej w liczbie mnogiej jako wielu zdywersyfikowanych, inkluzywnych Czerniach wydaje się pomysłem rewolucyjnym. Rasowa duma zostaje po raz pierwszy podana w wątpliwość¹⁶ jako kategoria prowadząca do uproszczeń i pułapek myślowych. Ważniejsza staje się szczerść i lojalność wobec samego siebie niż wobec własnej rasy. Pokolenie, które współtworzyło Ruch Czarnej Sztuki, dumę rasową i narodową stawiało na pierwszym miejscu, natomiast obecnie, mimo eskalacji rasizmu, kategorie rasy i etniczności stają się mniej nośne. Nie oznacza to odejścia od charakterystycznych dla Czarnej Estetyki motywów, ani też całkowitego porzucenia czarnej tematyki. Wprost przeciwnie – mamy do czynienia z nowymi interpretacjami tego terminu na równi z jego przekroczeniami. Jedną z głównych przyczyn jest, jak twierdzi Glenn Ligon¹⁷, odejście od kolektywnego rozumienia Czerni i jej grupowych definicji oraz – według słów Kary Walker – emocjonalny dystans wobec minionych wydarzeń i zmagających poprzednich pokoleń¹⁸. Także porzucenie dumy, leitmotywu wystąpień czarnych liderów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jest działaniem wyzwalamym i umożliwiającym personalizację czarnej tożsamości.

Wspomniana powyżej książka Touré'a była pierwszym od kilku dekad manifestem pokoleniowym¹⁹ mającym ambicje opisanie oraz dokonania systematyzacji zmian zachodzących w sposobie myślenia o czarnej tożsamości. Jej wywrotowy i burzycielski charakter został zawarty już w samym tytule wskazującym na siłę i potencjał drzemiący w tej społeczności. Przedmiotem publikacji jest kondycja współczesnych Afroamerykanów oraz wykształcenie form opisu ich doświadczenia nowoczesności i życia w społeczeństwie wielorasowym. Punktem wyjścia Touré'a jest twierdzenie, że

¹⁵ M.E. Dyson, *Tour(e)ing Blackness* [w:] Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness? What It Means to Be Black Now*, Washington 2012, s. 20.

¹⁶ *Ibidem*, s. 20.

¹⁷ Glen Ligon, za: Touré, *op.cit.*, s. 50.

¹⁸ Kara Walker za: Touré, *op.cit.*, s. 61.

¹⁹ W książce co prawda zabierają głos osoby należące do różnych generacji, istotne jednak wydaje się to, że potrzebę poszerzenia ram dyskursu wysunęły środowiska twórców młodszych, związanych z kulturą popularną, co zapewniło publikacji rozgłos.

[...] znajdujemy się w erze Post-Czerni, co oznacza, że definicje i granice Czerni rozszerzają się na miliony sposobów i w milionach kierunków – tak naprawdę w nieskończoność. Nie znaczy to, że zostawiamy Czerń za sobą, oznacza jedynie, że zostawiamy za sobą wizję wąsko definiowanej Czerni [...] Post-Czerń oznacza bycie jak Barack Obama: zakorzenionym, ale nie ograniczanym przez kategorię Czerni [...]. To nie tak, że niektórzy ludzie są Post-Black, a inni nie – termin ten nie może być używany zamiast pojęcia Czerni – po prostu jesteśmy w erze Post-Czerni, kiedy nasze opcje tożsamościowe są nieskończone²⁰.

Ten obszerny cytat streszcza podstawy, na których autor oparł swoją koncepcję. Jednym z jej zasadniczych komponentów jest dążenie do pozytywnego wzoru fluktuacji rasowej, której przykładem jest Barack Obama. Określany jako elastyczny, czujący się dobrze zarówno w towarzystwie osób białych, jak i czarnych, stał się politycznym symbolem Nowej Czerni. Labilność jego tożsamości oraz sposobów reprodukcji własnej rasy jest postrzegana jako stan idealnej równowagi między jednostką a społeczeństwem. Skupienie na postaci lidera świadczy także o tym, że mamy do czynienia z ruchem indywidualistycznym, będącym wytworem rzeczywistości i kultury postmodernistycznej, oscylującej między prywatnym a politycznym. Niezwykle trudno opisywać jakikolwiek zbiorowy ruch w kategoriach jednostkowych, jednak postmodernistyczna Czerń nie rości sobie prawa do kreowania tożsamości zbiorowej, postulując całkowitą wolność konstruowania i odgrywania swojej rasy, mieszcząc w sobie różne, często sprzeczne definicje.

Cytowany w dalszych partiach tekstu Touré'a Dyson wyodrębnia trzy wymiary przeżywania i odgrywania Czerni: zdarzeniowy (introwertyczny), uboczny (ambiwertyczny) oraz intencjonalny (ekstrawertyczny)²¹. Pierwszy z nich opisywany jest w kategoriach osobistego związku z Czernią, w którym jest ona równorzędna wobec innych cech nadanych wraz z urodzeniem i niezależnych od naszej woli, takich jak płeć czy narodowość. Publiczną postacią reprezentującą ten typ jest Condoleezza Rice. Odmiana ambiwertyczna oznacza się bardziej płynnym stosunkiem do Czerni, która jest ważną cechą tożsamości danej osoby, ale nie dominującą. W tej grupie Dyson obsadza takie postaci, jak Barack Obama. Ostatni z wymiarów jest najbardziej radykalny, gdyż Czerń jest w nim ujęta jako cecha konstytutywna tożsamości. Przykładami takich osób są zaangażowani politycznie działacze pokroju Malcolma X oraz raperzy, tacy jak członkowie grupy NWA. Modele te zmieniają się w zależności od sytuacji, kiedy w sposób płynny przechodzą w siebie. Czerń jest w tym przypadku postrzegana jako zmienny model zachowania społecznego, najczęściej przejawiający się w języku²².

²⁰ Touré, *op.cit.*, s. 37.

²¹ *Ibidem*, s. 35.

²² *Ibidem*, s. 36; Touré przytacza za Dysonem przykład przemówień Baracka Obamy, w których polityk – w zależności od publiczności, do której się zwracał – używał form skróconych, zaczerpniętych ze slangu lub posługiwał się aluzjami do tradycji afroamerykańskiej, które były w stanie rozpoznać jedynie osoby zainteresowane.

W przeciwieństwie do artystów związanych z ruchem Czarnej Sztuki, pokolenie reprezentujące Nową Czerń nie wysuwa żadnych estetycznych postulatów ani wyraźnych deklaracji artystycznych jako większa, zorganizowana społeczność. Książka Touré'a, mająca być manifestem nowej podmiotowości Afroamerykanów, nie uniknęła pułapek i powtórzenia błędów, które sama nawiątyła. Mimo postulowanego odrzucenia dorobku BAM postmodernistyczna Czerń wiele z niej czerpie. Wyrastając z kultury niskiej, posługuje się formami zbliżonymi do agresywnych wypowiedzi poetyckich Amiri Baraki czy strategii szokowania, zaczerpniętych wprost z twórczości poprzedniego pokolenia. Jednak oczywiste osadzenie w konkretnym czasie historycznym oraz rzeczywistości społeczno-politycznej przekłada się na wyróżniające twórców związanych z postmodernistyczną Czernią wyalienowanie i przeniesienie części ich działań w przestrzeń wirtualną. Wymóg użyteczności i kolektywności, postulowany przez piewców Czarnej Sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, został niemalże całkowicie porzucony na rzecz indywidualizmu i niezależności myślenia. Młodzi twórcy z osiągnięć poprzednich pokoleń oraz wykreowanej przez nie tożsamości korzystają w sposób wybiórczy, uznając za swoje jedynie to, co – jak twierdzi bell hooks – jest dla nich wygodne i opłacalne²³. Krytyczka zarzuca temu pokoleniu powielanie binarnych opozycji wypracowanych przez poprzednie pokolenia²⁴ oraz brak zdolności do tego, by dostrzec możliwości przeżywania oraz wyrażania swojego bólu czy sukcesów bez odczuwania wstydu²⁵. Badaczka przypisuje tym grupom uprzywilejowanych, wykształconych młodych ludzi traktowanie swojej rasy w sposób performatywny. Esencjalny w swoim rdzeniu termin Blackness „nakładają oni i zdejmują jak maskę – w zależności od sytuacji”²⁶. Czerń przestała być pojęciem, które zamieszkują, a zaczęła być czymś zewnętrznym, narzucając często wbrew ich woli. Wydawać by się mogło, że waga dumy rasowej oraz przywiązanie do Czerni przyczynią się do uczynienia jej przestrzenią bezpieczną i udomowioną dla następnych pokoleń. Jednak upłynniona nowoczesność nie współgra z tym, co stałe i niechętnie zmianom. Młode pokolenie poczuło się uwięzione w Czerni wykreowanej przez swoich poprzedników. Zastane wzorce kulturowe były pozbawione ich własnego doświadczenia, co przywodzi na myśl zarzuty stawiane przez apologetów Ruchu Czarnej Sztuki białej estetyce – zapatrzonej w przeszłość i pozbawionej kontaktu z żywą kulturą.

Postmodernistyczne rozproszenie oraz dyferencjacja możliwych modeli czarnej tożsamości owocują słabymi próbami zbudowania nowej społeczno-

²³ Bell hooks, *Killing Rage, Ending Racism*, New York 1995, s. 135.

²⁴ Hooks ma na myśli niemożność wykroczenia poza opozycję między przemilczeniem rasowej traumy a gloryfikacją dumy.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 136.

ści, wyrażanymi głównie w utworach muzycznych²⁷. Tożsamość czarnego artysty nie jest już rolą przydzieloną mu przez społeczność, ale rezultatem jego indywidualnego wyboru²⁸. Współgra to z dążeniami do przekroczenia gettoizacji, a nawet uniwersalizacji czarnego doświadczenia poprzez przyrównanie go do sytuacji, w jakich stawiani są imigranci czy osoby nieheteronormatywne. Postawy artystów są jednak zróżnicowane: część bardziej radykalnych, anarchizujących twórców kontynuuje tradycję łączenia doświadczenia Czerni z postawą antykapitalistyczną i marksistowską, inni, najczęściej związani z mainstreamem, skłaniają się ku manifestowaniu swojego poczucia zakorzenienia w Stanach, akceptując wymogi kultury konsumpcyjnej. W obu grupach sposób postrzegania własnej rasy i przywiązanie do pojęcia Czerni zaczęły jednak podlegać ironii i rosnącemu sceptycyzmowi. Coraz powszechniejsze stało się poczucie absurdalności konstruktów, jakim jest rasa. Przestała ona być dumnie odgrywaną rolą, a zaczęła jawić się jako okazja do zabawy i autoironicznych komentarzy. Poszerzenie pojęcia Czerni przekłada się także na poszerzenie tożsamości o bycie Amerykaninem, po raz pierwszy wyznawane w tak otwarty sposób.

Kobietyzm lat siedemdziesiątych i emancypacja

Żeby postmodernistyczna Czerni mogła w ogóle się wyłonić i przybrać na sile, Afroamerykanie musieli zrewidować maskulinizm obecny w ich kulturze. Nie byłoby to możliwe bez wyjścia czarnych kobiet z tego, co Elaine Showalter nazwała „dziką sferą”²⁹, a co Craig Werner zastosował do badań nad literaturą afroamerykańską³⁰. Połączeniem obu tych propozycji w odniesieniu do twórczości czarnoskórych poetek zajął się Jerzy Kamionowski, wskazując na ich podwójne milczenie. Dziką sferą nazywamy bowiem miejsce kobiecych doświadczeń wspólnotowych i indywidualnych, które jedynie częściowo pokrywają się z dominującymi doświadczeniami wyrażanymi w kulturze oficjalnej. W związku z tym kobiety zmuszone są milczeć o pewnych kwestiach lub mówić o nich w postaci akceptowanej przez „patriarchalnych włodarzy języka”³¹. Kamionowski pisze za Showalter o dwugłosowości (polegającej na korzystaniu na równi z dyskursu wykluczonych i dominujących) cechują-

²⁷ O powrocie zaangażowanego rapu pisał Jakub Wencel na łamach internetowego magazynu „Dwutygodnik” w artykule *Dzieciaki atakujące policję* w numerze 152 <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5729-dzieciaki-atakujace-policje.html> [dostęp: 30.03.2016].

²⁸ J. Kamionowski, *op.cit.*, s. 52–53.

²⁹ E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ed. E. Showalter, New York 1985, s. 262.

³⁰ C. Warner, *New Democratic Vistas* [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, ed. J. Weixlmann i Ch. J. Fontenot, Greenwood, Florida 1986.

³¹ J. Kamionowski, *op.cit.*, s.13.

cej zarówno pisarki kobiece, jak i twórczość Afroamerykanów³². O podwójnej świadomości osób czarnoskórych pisali już William E.B. Du Bois³³ oraz Frantz Fanon – autor innego ważnego w kontekście emancypacji Afroamerykanów pojęcia „dekolonizacji czarnych umysłów”. Bell hooks rozumie ją jako uwewnętrzniony rasizm Afroamerykanów i nienawiść do samych siebie. Za jej wynik uważa kastowy podział wewnątrz czarnej społeczności ze względu na odcień skóry³⁴. Kolonizacja czarnych umysłów doprowadziła do wyrugowania ze sfery społecznej i kulturowej emocji, przede wszystkim gniewu. To w nim badaczka upatruje – za nauczaniem Malcolma X – siłę upodmiotawiającą i budującą czarne masy. Cornel West natomiast powoływał się na tego charyzmatycznego aktywistę, mówiąc o gniewie jako formie miłości do czarnej społeczności. Problem ten powraca w związku z niepokojami społecznymi zainicjowanymi przez członków ruchu Black Lives Matter.

Dlatego podłoża późniejszych ruchów emancypacyjnych upatrywałabym w wystąpieniach czarnych feministek oraz powstaniu specyficznej odmiany feminizmu nazywanej kobietyzmem, które nastąpiły w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku. Jak twierdzi Jerzy Kamionowski, ten odrębny ruch społeczny, kulturowy i polityczny stanowił reakcję na wykluczenie i marginalizację czarnych kobiet w obrębie ruchów antyrasistowskich i feministycznych³⁵. Były to pierwsze kroki podjęte na drodze do dywersyfikacji i poszerzenia pola doświadczania i pojmowania Czerni. Kamionowski słusznie zauważa, że kobietyzm w swoich analizach zamyka się między dwoma postaciami; z jednej strony był to Malcolm X i jego pisma, z drugiej – Simone de Beauvoir i jej przełomowa *Druga pleć*³⁶. Oba przypadki łączyły w sobie osobiste doświadczenia autorów i analizy polityczne, czyli to, co publiczne, z tym, co prywatne³⁷. Chociaż formacja ta nigdy nie zdobyła takiego poważania i popularności wśród następných pokoleń Afroamerykanów jak ruch Czarnej Siły³⁸, to bez przygotowanego przez nią gruntu niemożliwe byłoby zaistnienie obecnych ruchów kontestatorskich.

Książki i zbiory esejów bell hooks, która (obok Audre Lorde, Soni Sanchez czy Angeli Davis) otwarcie krytykowała działania czarnych przywódców i aktywistów, są wynikiem krytycznych rewizji sposobu budowania podmiotowo-

³² *Ibidem*, s.15.

³³ W.E.B. Du Bois, *The Souls of the Black Folk*, New York 1990, s.8-9.

³⁴ Bell hooks, *Black Beauty and Black Power. Internalized Racism [w:] Killing Rage, Ending Racism*, New York 1995. Temat ten podejmuje także najnowsza powieść Toni Morrison *God Help The Child*.

³⁵ J. Kamionowski, *op.cit.*, s.73.

³⁶ *Ibidem*, s. 76.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ruch Czarnej Siły (Black Power Movement) był społeczno-politycznym ruchem dążącym do uzyskania przez Afroamerykanów władzy i politycznej sprawczości, utożsamianym z takimi ugrupowaniami, jak Partia Czarnych Panter czy Studencki Bezprzemocowy Komitet Koordynacyjny (SNCC). Hasło po raz pierwszy pojawiło się w jednej z przemów Stokely'ego Carmichaela, przywódcy SNCC.

ści na podwójnym wykluczeniu: kobiet oraz osób nieheteronormatywnych. Pokrywa się to z rozpoznaniem M. E. Dysona, który podejmując się krytyki esencjalistycznego rozumienia Czerni, pisał we wstępie do książki *Who's Afraid of Post-Blackness*:

Rasowy fundamentalizm postrzega rasę jak religię, a jej prawdziwi wyznawcy i adwokaci bronią wąskiego rozumienia rasowej tożsamości i zmagają z własną rasą. Ich problemem jest niska tolerancja dla bardziej zniuansowanych, mniej dosłownych, bardziej skomplikowanych odczytań czarnej tożsamości; to, kto przynależy, a kto jest na zewnątrz czarnej społeczności, jest zdeterminowane dostosowaniem do sztywnych testów na autentyczność ich czarność. Osoby homoseksualne go nie zdają, ponieważ Afryka nie znała gejów ani lesbijek przed kolonizacją; feministki również nie przystają do norm Czerni, ponieważ podważają integralność i zasadność czarnej walki skupionej wokół niewypowiedzianej uniwersalności czarnej męskości³⁹.

Jednym z grzechów głównych czarnego nacjonalizmu oraz wykreowanej przez niego wizji Czerni jest to, że opierają się one na opresyjnej kulturze patriarchalnej. Siłę do walki z białą supremacją zbyt często czerpano z podporządkowania sobie czarnych kobiet, uwewnętrzniając najgorsze wzorce kultury dominującej. Analizy poczynione przez bell hooks w zbiorze esejów *Outlaw Culture* ukazują, jak aktualny jest ten problem także współcześnie. Mimo licznych rewizji poglądów i postaw wciąż nienaruszone pozostają mity czarnych przywódców, dotyczące głównie mężczyzn reprodukcujących klasyczną wizję męskości. Pomijane są te wypowiedzi i aspekty ich życia, które mogłyby wpłynąć na zmianę ich wizerunku⁴⁰, jak na przykład poniższy fragment *Listu z Mekki* Malcolma X, datowanego na kwiecień 1964 roku:

Każda godzina spędzona w Ziemi Świętej pozwala mi na duchowy wgląd w to, co dzieje się w Ameryce pomiędzy Białymi i Czarnymi. Amerykański Murzyn nie może być nigdy winiony za swoje rasowe uprzedzenia i animozje wobec Białych – wszak reaguje on jedynie na czterysta lat świadomego rasizmu ze strony białych Amerykanów. Ale kiedy rasizm sprowadza Stany Zjednoczone na samobójczą ścieżkę, bazując na moich doświadczeniach z młodym pokoleniem białych Amerykanów spotkanych w koledżach i na uniwersytetach, wierzę, że dostrzegą oni ostrzeżenia zapisane na murach i wielu z nich zwróci się ku drodze duchowej prawdy – jedynej drodze, jaka pozostała Ameryce, aby zapobiec katastrofie, do której rasizm nieuchronnie prowadzi⁴¹.

³⁹ M.E. Dyson, *Tour(e)ing Blackness* [w:] Touré, *op.cit.*, s. 21.

⁴⁰ W eseju *Malcolm X: The longed-for feminist manhood* hooks wskazuje na pomijane przez badaczy i biografów Malcolma, a szczególnie interesujące w świetle budowania nowej tożsamości zbiorowej, ostatnie miesiące jego życia. W okresie następującym po pielgrzymce do Mekki w 1964 roku polityk zmienił swoje poglądy – także na role genderowe, dopuszczając kobiecy punkt widzenia w polityce i budowaniu społeczności.

⁴¹ El-Haji Malik El-Shabazz (Malcolm X), *Letter from Mecca*, 1964, http://www.malcolm-x.org/docs/let_mecca.htm [dostęp: 04.04.2016]. Aby oddać pełny sens wypowiedzi Malcolma, należy zaznaczyć, że użyty przez niego zwrot w oryginale brzmiący jako *the*

Fragment ten wyraża w najpełniejszy sposób paradoksalną ciągłość w zmienności czarnej tożsamości. Konieczność wystąpienia przeciwko zbyt wąskiemu sposobowi pojmowania swojej podmiotowości i definicjom Czerni, będącym spuścizną po etapie czarnego nacjonalizmu, jest równocześnie wypełnieniem przesłania Czarnej Estetyki i jej projektowanym punktem dojścia. Sprzeciw wobec skostnienia i utraty żywotności przez czarną kulturę jest bowiem odwróconym powtórzeniem krytyki białej, zachodniej kultury, zapatrzonej w przeszłość i niewrażliwej na głos swojej społeczności. Postulat skupienia się na tym, co terazniejsze, oraz aktywnego współtworzenia kultury w obecnej sytuacji musiał stać się równoznaczny z zaprzeczeniem własnej tradycji. Wykroczenie poza kategorię rasy było natomiast jednym z ostatnich, niewybrzmiałych przesłań El-Hajj Malik El-Shabazza, który na kilka miesięcy przed śmiercią dokonał pojednania z wyznawcami Allaha różnych nacji i kolorów skóry.

Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że Malcolm X przeczuł wyłaniającą się nową czarną podmiotowość lub zmierzał do jej stworzenia. Mimo zerwania z Narodem Islamu i złagodzenia swojego wizerunku oraz wyznawanych poglądów, nie udało mu się zapoczątkować nowego projektu tożsamościowego. W spuściznie intelektualnej tego działacza istnieje jednak niewykorzystany potencjał mogący służyć rozszczęlnieniu dotychczasowych ram Czerni, wciąż niechętnie zauważany przez patriarchalnie ustosunkowanych badaczy jego biografii. Próbę rewizji wizerunku Malcolma X podjęły teoretyczki i twórczynie feministyczne krytyczne wobec zastanych wzorców kulturowych⁴².

Rasa i transrasowość

Pole znaczeniowe przypisywane rasie w znacznym stopniu pokrywa się z definicjami etniczności, nie są to jednak pojęcia w pełni komplementarne. Sposób, w jaki przedstawiciele postmodernistycznej Czerni postrzegają rasę, trafnie oddaje teoria W.J.T. Mitchella, w której jest ona traktowana jako medium, przekaznik emocji i napięć społecznych, determinujący sposób patrzenia⁴³, a więc nierozzerwalnie związany z tym, co obrazowe i przedstawieniowe. Rasa

handwrting on the wall odnosi się do rozdziału 5 Księgi Daniela, w której „palce ludzkiej ręki” posłanej przez Boga napisały na ścianie ostrzeżenie wieszczące koniec królestwa Belsazara.

⁴² Jedną z takich, wciąż nielicznych, prób kulturowego przechwycenia postaci-symbolu Malcolma X przez czarne feministki było wystąpienie Beyonce na pięćdziesiątym Super Bowl w 2016 roku. Wokalistka odważyła się na równoczesne zawłaszczenie symboli męskiej i białej dominacji, utożsamiając się z rewolucyjnym przesłaniem Malcolma i zmaskulinizowanych Czarnych Panter (wciąż egzorcyzmowanych z oficjalnej kultury i historii Ameryki) oraz włączając się w sportowe obchody (uznawane za domenę białych i uprzywilejowanych obywateli lub tych „fałszywie” czarnych).

⁴³ W.J.T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Harvard 2012, s. 4.

jako pojęcie zakorzenione w historii jest także w tym ujęciu terminem wyrażającym ambiwalencję emocjonalną, w którym ściera się zdrowy rozsądek (czyli przekonanie o uwarunkowaniach socjopolitycznych i kulturowych tej kategorii myślowej) z silnymi emocjami i uprzedzeniami. Konstytutywnymi dla badacza kategoriami, za pomocą których analizuje rasę, są pojęcia: totemizmu, fetyszyzmu oraz idolatrii⁴⁴. Zależne od typu narracji, pojęcia te stają się kolejno: idolem rozpatrywanym w kategoriach ludzkiego poświęcenia oraz uzasadnienia dla morderstw i niewolnictwa; totemem, kiedy rasa jest celowo stworzonym obrazem konsolidującym społeczność, oraz fetyszem, gdy dochodzi do kompilacji indywidualnych, prywatnych narracji w jedną, nieustannie potwierdzaną przez pozytywne i negatywne praktyki kulturowe⁴⁵. Fetyszyzacja oraz idąca z nią w parze totemizacja rasy nie są problemem dotyczącym jedynie białych Amerykanów, ale w równym stopniu, a niekiedy nawet bardziej, samych Afroamerykanów. Wciąż reprodukowane obsesje na punkcie fizyczności Czarnych – ich ciała, włosów oraz miejsc intymnych – były wykorzystywane przez obie strony rasowego konfliktu, jednak część z nich uległa fetyszyzacji dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku pod wpływem takich haseł, jak słynne „Black is beautiful”, głoszonych przez czarną społeczność. Najsilniejszym czarnym fetyszem okazały się jednak włosy, których struktura uznawana była przez białych za nieatrakcyjną, stąd tak silne przywiązanie do tej cechy zewnętrznego wyglądu.

W roku 2015 pojawiło się pojęcie transrasowości. Nie narodziło się wewnątrz akademickiego i teoretycznego dyskursu, ale zostało sformułowane w artykułach prasowych i dyskusjach prowadzonych w programach telewizyjnych⁴⁶ jako próba nazwania niecodziennego i być może pierwszego w historii wydarzenia, które ujawniło istnienie tego problemu⁴⁷. Po kilkusetletnich próbach międzyrasowych awansów – zawsze podejmowanych przez osoby czarnoskóre – nadszedł moment, w którym to osoba biała próbowała uwe wnętrzyć tożsamość i dziedzictwo kultury Afroamerykanów. Osobą tą okazała się trzydziestosiedmioletnia Amerykanka, Rachel Dolezal, córka białych rodziców, stojąca na czele jednego z oddziałów największej i najbardziej rozpoznawalnej organizacji walczącej na rzecz równouprawnienia, The National

⁴⁴ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. J. Zaremba, Warszawa 2015, s. 215.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 215–216.

⁴⁶ Nie sposób ustalić, kto jako pierwszy posłużył się tym sformułowaniem, jasne jest jednak, że jego „kariera” rozpoczęła się 16 kwietnia 2015 roku, kiedy to pierwsze doniesienia o Rachel Dolezal pojawiły się na stronach Huffington Post oraz w dyskusjach eksperckich prowadzonych w programie *Democracy Now!* http://www.democracynow.org/2015/6/17/as_rachel_dolezal_breaks_silence_a [dostęp: 5.04.2016]; http://www.democracynow.org/2015/6/17/watch_four_perspectives_on_race_and [dostęp: 5.04.2016].

⁴⁷ W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, podczas rozkwitu Renesansu Harlemskiego czarnoskórzy twórcy tworzyli bohemę podziwianą przez białych, którzy starali się do nich upodobnić, m.in. przez strój, słuchanie jazzu oraz bywanie w najsłynniejszych klubach ówczesnego Harlemu; zjawisko to nazywano jednak rasową maskaradą i karnawalizacją.

Association for the Advancement of Colored People (NAACP), pracująca na co dzień jako instruktorka programu studiów afrykańskich⁴⁸. Dolezal uważana była w swoim środowisku za osobę czarnoskórą, za którą świadomie się podawała. Konsekwencją jej działania, motywowanego chęcią „bycia prawdziwą sobą”⁴⁹, stanowiła burza medialna oraz oficjalna rezygnacja z pełnionych dotąd stanowisk związanych ze środowiskiem czarnoskórych działaczy. Rachel nie tylko – jak głosi jedno z policyjnych oświadczeń – została „urodzona jako biała”⁵⁰, ale odkryto także jej niemiecko-czeskie korzenie, co może częściowo wyjaśniać jej niedopasowanie do społeczności białych Amerykanów oraz próby zbudowania nowej, silnej tożsamości. Dla jej przeciwników jest to punkt dyskredytujący jej osiągnięcia oraz podważający jej zasługi dla czarnej społeczności w Stanach Zjednoczonych. Kobieta, wypowiadając się na ten temat, unika jednoznacznych rozstrzygnięć, używając takich stwierdzeń, jak: „to bardziej skomplikowane”, „nie sposób tego rozstrzygnąć w binarnych opozycjach”⁵⁰, sprawiając wrażenie zagubionej i niepewnej własnej tożsamości. Obraz tej sprawy zaciemnia także wcześniejsze pozwanie przez Dolezal uniwersytetu, na którym ukończyła studia magisterskie z zakresu sztuk pięknych, i oskarżenie Howard University o dyskryminację rasową, co również jest sytuacją bezprecedensową ze względu na kolor jej skóry⁵¹. Zasadniczym problem stanowi tu jednak dość jednostronna krytyka, nieporównywalna z ostracyzmem społecznym, jaki spotyka czarnoskóre osoby podające się za białe w celu osiągnięcia korzyści materialnych. Co ciekawe, sami Afroamerykanie lepiej traktują tych spośród siebie, którzy mają jaśniejszy odcień skóry, upatrując w tym pożądaną cechę, pomagającą osiągnąć sukces. Nawet bell hooks, być może nieświadoma sposobu, w jaki można odczytać jej słowa, w jednym z esejów wyraża się pochlebnie o małżeństwie Malcolma X z kobietą o ciemnym kolorze skóry⁵². Nazywa to „ustanowieniem nowych standardów”⁵³, co nie tylko uprzedmiotawia Betty Schabazz, ale – jak może wynikać z kontekstu wypowiedzi – wydaje się czymś godnym podziwu, nieomal rodzajem poświęcenia bądź też sprowadzeniem małżeństwa do politycznej manifestacji własnych poglądów. Wybór tej spośród kobiet, która odznacza się niepożądanymi cechami, niezależnymi od jej woli, ma być gestem świadczącym o uczciwości Malcolma wobec własnej społeczności. Działacz zostaje w oczach hooks nagrodzony za właściwe rasowo ulokowanie uczuć.

⁴⁸ Prowadziła m.in. kursy dotyczące sztuki, historii oraz kultury afroamerykańskiej i afrykańskiej, jak możemy przeczytać w oświadczeniu Eastern Washington University wydanym przez władze uczelni w związku z aferą.

⁴⁹ Cytat za: <http://www.theguardian.com/us-news/2015/dec/13/rachel-dolezal-i-wasnt-identifying-as-black-to-upset-people-i-was-being-me> [dostęp: 7.03.2016].

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Oskarżenie zostało wniesione kiedy Dolezal uważała się jeszcze za białą.

⁵² Bell hooks, *Killing Rage, Ending Racism*, New York 1996, s. 121.

⁵³ *Ibidem*.

Jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakie padły pod adresem Dolezal, dotyczył zawłaszczenia historii i tożsamości rasowej Afroamerykanów. Rodzi to pytanie o samą możliwość zawłaszczenia historii zbiorowej. Biorąc udział w dyskusji na temat transrasowości w programie *Democracy Now!* Lacey Schwartz, przeciwnie niż bohaterka skandalu, przez część swojego dzieciństwa uważała się za białą, dopóki w wieku osiemnastu lat nie dowiedziała się, że jej biologiczny ojciec jest Afroamerykaninem⁵⁴. Kobieta ta do tej pory żyła „poza kategorią rasy”⁵⁵. Tak radykalna zmiana również budzi zdziwienie, nie jest jednak podawana w wątpliwość przez gości programu Goodman. Za „konwersją” Schwartz stoi bowiem kryterium genetyczne; jej birasowość, mimo liminalności jej własnego pojmowania rasy, nie jest poddawana krytyce. Dolezal, pozbawiona oparcia w tym, co biologiczne, uznana zostaje za oszustkę, której nie usprawiedliwia działanie na rzecz poprawy warunków życia Afroamerykanów. Zaszłości historyczne i obecne stosunki socjo-ekonomiczne dzielące czarną i białą społeczność Ameryki komplikują i uniemożliwiają jednoznaczne rozstrzygnięcia. Ponowoczesne tożsamości nie są już czymś, co jest nam przypisane raz na zawsze, niezależnie od naszej woli, ale coraz częściej podlegają mutacjom, przemieszczeniom, a także indywidualnym wyborom. Według Zygmunta Baumana:

„Konsumpcja” oznacza dzisiaj nie tyle rozkosz podniebienia, ile inwestowanie w swoje istnienie społeczne. W społeczeństwie konsumentów przekłada się to zaś na „pokupność”: zyskiwanie takich właściwości, na które istnieje popyt rynkowy, albo przetwarzanie właściwości już posiadanych w towary, na które popyt można wciąż jeszcze wykreować⁵⁶.

Zasadne wydaje się spojrzenie w ten sposób na identyfikację rasową, która również staje się produktem. W sytuacji, w której to czarna społeczność oferuje silniejszą, bardziej zintegrowaną i pożądaną tożsamość, kojarzoną z tym, co awangardowe i niezależne, nie powinna dziwić chęć stania się jej członkiem. W przypadku Rachel Dolezal mogło również chodzić o formę „inwestowania w swoje istnienie społeczne”, strategię przetrwania i osiągnięcia sukcesu w środowisku zdominowanym przez osoby czarnoskóre. W takiej sytuacji utożsamienie się z oprawcami, jakimi dla Afroamerykanów przez wieki byli biali kolonizatorzy i współobywatele, jest znacznie utrudnione i niewygodne psychicznie.

⁵⁴ http://www.democracynow.org/2015/6/17/as_rachel_dolezal_breaks_silence_a [dostęp: 5.04.2016].

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Kraków 2013, s. 52.

Współczesne ruchy sprzeciwu i poparcia

Afroamerykanie wyrażający swoje poparcie dla idei postmodernistycznej Czerni, mimo podkreślanego zmęczenia retoryką nacjonalistyczną i kolektywną, jako podmiot zbiorowy wciąż potrzebują ponadjednostkowych identyfikacji. Funkcję tę spełniają spontaniczne i często nieformalne ruchy, które są ujściem dla społecznego gniewu lub entuzjazmu. Wybór Baracka Obamy na prezydenta – moment w czarnej historii Stanów Zjednoczonych uważany za niewątpliwą sukces – oraz zamieszki w Ferguson były wydarzeniami, które ponownie uczyniły Afroamerykanów aktywnym podmiotem debaty społecznej, doprowadzając do wcielania w życie teoretycznych postulatów Post-Czerni.

Znalazło to odbicie w praktykach artystycznych przywoływanych uprzednio twórców. Osobą, która w sposób najpełniejszy i równocześnie najbardziej świadomy realizuje nieskodyfikowane postulaty Nowej Czerni, jest urodzony w roku 1972 Saul Williams. Ten raper, poeta slamowy i aktor z każdą kolejną płytą zmniejsza akcent kładziony na czarną tradycję i jej reprodukowanie w niezmiennym kształcie. Jego najnowszy intermedialny projekt artystyczny składa się z wydanej w 2016 roku płyty *Martyr Loser King*, towarzyszącej jej (niewydanej) powieści graficznej o tym samym tytule, oraz poprzedzającego obie tomiku wierszy *US(a)* z września 2015 roku. Płyta opowiada historie hackera z Burundi oraz uchodźcy z Ugandy. Akcja rozgrywa się w fikcyjnej wiosce o nazwie Martyr Loser Kingdom, położonej w środkowej Afryce. Całość została osnuta wokół współczesnego kryzysu demokracji i przemysłu związanego z rozwojem nowych technologii. Część piosenek zawartych na płycie jest rozwinięciem tematów poruszanych w *US(a)*.

Sam tytuł albumu: *Martyr Loser King* jest oczywistą grą słów, odnoszącą się do postaci Martina Luthera Kinga Jr. Tym gestem artysta zaznacza swoją przynależność do pewnej formacji kulturowej. Jednak poddanie nazwiska zniekształceniu pełni rolę zamierzonych szumów i zanieczyszczeń. Odnosi się to również do ostatniego tomiku wierszy Williamsa, w którym mieści się nazwa państwa, jak i zaimiek, wskazujący na tworzącą ją wspólnotę, która – jak wynika z treści wierszy – jest zaniedbana i pozostawiona sama sobie⁵⁷. W porównaniu z wcześniejszą twórczością Williamsa jego ostatni projekt jest w o wiele mniejszym stopniu nastawiony na budowanie silnej podmiotowości na podstawie postaci ikonicznych dla Afroamerykanów. Punkt ciężkości zostaje przeniesiony z przeszłości na alternatywne wizje przyszłości oraz próby rozpoznania i zwrócenia uwagi na procesy zachodzące w czasie teraźniejszym, także w rzeczywistości wirtualnej.

Już we wstępie do *US(a)*, na który składają się luźne zapiski Williamsa, autor przyznaje się do rozczarowania sztuką i „reprezentacją” – słowem kluczem opisującym obecność Afroamerykanów w mediach oraz nierozzerwalnie związanym z pojęciem Czerni (która jest skodyfikowanym sposobem manife-

⁵⁷ S. Williams, *US(a)*, New York 2015, s. 31.

stowania swojej przynależności rasowej). W dalszych partiach tekstu artysta stwierdza: *we believe we are black*⁵⁸, krytykując bezrefleksyjną postawę definiowania się przez przynależność rasową: konstrukt społeczny, niezależny od uzdolnień czy charakteru jednostki. Wymaga to poddania się lansowanej aktualnie przez kulturę reprezentacji Czerni, a więc uznanym liderom czy idolom, którzy w oczach krytycznego odbiorcy coraz częściej zawodzą (*heros disappoint. Leaders disappoint. Nations disappoint*). Odpowiedzią na ten zawód jest próba zhakowania utrwalonych w kulturze interpretacji czarnego doświadczenia, ikon oraz symboli. Williams przekształca się więc we współczesnego trickstera, wprowadzającego chaos i burzący zastany porządek. Aby wzmocnić ten efekt, do mówienia o swojej działalności zapożycza język z pola sztuki współczesnej, poszerzając znaczenia i możliwe interpretacje zarówno swoich działań, jak i pojmowania mitycznej Czerni. Zapewnia mu to otwartość, ale też wskazuje na podkreślane przez Piotra Zawojskiego w odniesieniu do sztuki nowych mediów „myślenie o niedomknięciu, podkreślenie procesualności i zaproszenie do kontynuacji”, a także uzasadnia eklektyczność oraz intermedialność działań artysty. Przypomina również o tym, że część muzyczna jest najważniejszą, ale nie jedyną stosowaną przez niego formą wyrazu. Towarzyszy jej bowiem wspomniany już projekt powieści graficznej, nad którą Williams pracował z Ronem Wimberlym; książka *US(a)*, w której obok wierszy zawarte zostały przemyślenia artysty dotyczące rasizmu w Stanach Zjednoczonych; blog prowadzony w sieci, na którym Williams gromadzi sztukę internetową, publikuje swoje zapiski, wyraża poparcie dla hakytywizmu i wirtualnego aktywizmu; przemyślane teledyski oraz krótkie filmy nakręcane do każdego z teledysków przy współpracy z portalem Tribeca Films Festival. Tak szeroki i procesualny stosunek do własnej płyty jest niezwykle rzadkim zabiegiem w środowisku hip-hopu. Williams swoją muzykę wynosi do rangi sztuki, równocześnie przypisując jej możliwość dokonania społecznej zmiany. Ujawnia to napięcia pomiędzy odniesieniami do czarnej tradycji (artysta nawiązuje do Ruchu Czarnej Sztuki poprzez wykorzystanie twórczości artystycznej w służbie społecznej i politycznej) a zakorzenieniem w teraźniejszych ruchach, takich jak BLM, oraz – szerzej – aktywnym uczestnictwem w próbach redefinicji czarnej tożsamości w myśl postmodernistycznej Czerni. Na jego przynależność do tej ostatniej wskazują: skłonność do czerpania z wielu źródeł, procesualność działań Williamsa, a także fascynacja przestrzenią internetową oraz wielostronne przedstawienie tematu poprzez różne media. Wymienione powyżej cechy twórczości Williamsa nie wydają się sprzyjać tworzeniu wspólnoty wyobrażonej odbiorców tej muzyki. Nadając płycie charakter projektowy, Williams sytuuje się na przecięciu dwóch, sprzecznych wobec siebie oczekiwań. Czymś innym jest bowiem projekt społeczny zwieńczony powodzeniem, a czymś zgoła odmiennym sukces w przypadku projektu artystycznego, czego starała się do-

⁵⁸ S. Williams, *op.cit.*, s. 17.

wieść Claire Bishop⁵⁹. Współczesną próbą uniknięcia tego konfliktu, a nawet połączenia tych sprzeczności, próbą często pomijaną przez krytyków sztuki, wydaje się figura artysty, którą przyjmuje Williams, łącząc działania artystyczne z aktywizmem w przestrzeni wirtualnej.

Black Lives Matter (BLM) jest natomiast spontanicznym ruchem społecznym, skupiającym Afroamerykanów sprzeciwiających się przemocy wobec czarnoskórych obywateli Stanów Zjednoczonych ze strony stróżów prawa. Działania grupy zostały zainicjowane po zastrzeleniu czarnoskórego nastolatka, Trayvona Martina, przez Georga Zimmermana kierującego strażą sąsiedzką⁶⁰, który według członków ruchu nie poniósł konsekwencji prawnych swojego czynu. Przybrały na sile po zabiciu osiemnastoletniego Mike'a Browna przez funkcjonariusza Darrena Wilsona⁶¹. Pierwszymi działaniami aktywistów latem 2013 roku były używane na portalach społecznościowych hashtagi #BlackLivesMatter. Założycielkami ruchu były trzy czarnoskóre kobiety: Opal Tometi, Patrisse Cullors i Alicia Garza, spośród których dwie związane są ze środowiskiem queerowym. Według słów Garzy ruch Black Lives Matter

[...] to ideologiczna i polityczna interwencja w świecie, w którym czarne życia są systematycznie i intencjonalnie skazywane na zagładę. To afirmacja wkładu czarnych obywateli w budowanie społeczeństwa Stanów Zjednoczonych, naszego człowieczeństwa i naszej żywotności w obliczu śmiertelnej opresji⁶².

Ruch Black Lives Matter otwarcie przyznaje się do upolitycznienia oraz kontynuowania tradycji poprzednich pokoleń, z tą różnicą, że istotną rolę w swoich strukturach powierza osobom związanym z ruchami LGBT oraz kobietom⁶³. To oczywiste odwrócenie struktur ugrupowań z okresu walki o równouprawnienie Afroamerykanów. Ruch Black Lives Matter analizowany jest wręcz w kategoriach pisania współczesnej herstorii czarnych kobiet⁶⁴. Stał się on jednym z najważniejszych i najbardziej zróżnicowanych wewnętrznie ruchów społecznościowych, wykorzystującym do swoich działań głównie przestrzeń internetową. Przy wsparciu czarnych artystów, animatorów kultury i aktywistów w ciągu kilkunastu miesięcy grupa przeniosła swoją działalność także na ulicę, kontynuując najlepsze tradycje wypracowane przez Partię

⁵⁹ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015, s. 476–477.

⁶⁰ Do zdarzenia doszło 26 lutego 2012 roku; Zimmerman twierdzi, że strzelał w obronie własnej, gdyż w oczekiwaniu na policję między mężczyzną a nastolatkiem doszło do bójki; kiedy sąd uniewinnił Zimmermana, doszło do zamieszek.

⁶¹ Nastolatek został zastrzelony 9 sierpnia 2014 roku po kradzieży, której dokonał w pobliskim sklepie; policjant strzelił do niego, kiedy ten miał ręce uniesione do góry w geście poddania się.

⁶² A. Garza, *A Herstory of the #BlackLivesMatter*, „The Feminist Wire”, <http://www.thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/> [dostęp: 10.04.2016].

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Czarnych Panter. Nazwa ruchu szybko stała się źródłem medialnych manipulacji i prób upowszechnienia hasła z pominięciem jego kontekstu. Ten natomiast sięga głębiej w strukturę społeczeństwa Stanów Zjednoczonych, z jego długą tradycją nadużywania siły przez służby porządkowe i funkcjonariuszy policji. Pomysłodawczyni i założycielki ruchu w sposób krytyczny odnoszą się do tradycyjnych form czarnego nacjonalizmu, odrzucając go jako fałszywy wytwór kultury kapitalistycznej, w której Czerń jest ograniczana do zakazów i nakazów, mówiących, „jak żyć i kupować w sposób odpowiedni dla Czarnych”⁶⁵. Mimo wystąpień i wywiadów udzielanych przez założycielki ruchu, Black Lives Matter nie jest skoordynowaną grupą. W dobie Internetu nie potrzeba tak silnych struktur instytucjonalnych, jak choćby w latach sześćdziesiątych XX wieku, aby zapewnić przepływ informacji oraz zorganizować manifestacje. Wewnętrzne rozproszenie ruchu nie jest przeszkodą w osiągnięciu zamierzonych celów – wprost przeciwnie, zdaje się je umacniać i umożliwiać. To także element łączący ruch BLM z projektem Postmodernistycznej Czerni.

Bijan Stephen na łamach „The Wired” stawia tezę o zmianie przez BLM języka debaty publicznej⁶⁶, co umożliwiło wypowiedzenie doświadczeń osób czarnoskórych. Na przykładzie wyznań samego Stephena można postawić tezę, że Black Lives Matter jest kolejnym, obok obamomanii⁶⁷, doświadczeniem pokoleniowym, sposobem na skanalizowanie frustracji i bezsilności młodych ludzi. Ich przeżycia dotyczą codziennych problemów związanych z uprzedzeniami, niekiedy także zmęczenia tematami „prawdziwego” rasizmu, podejmowanymi przez starsze pokolenia – jedyną zmianą jest sposób wyrażania tego sprzeciwu, o wiele szybszy i prostszy dzięki nowym technologiom. Poczucie wspólnoty, nawet tej skonsolidowanej w przestrzeni wirtualnej, wciąż pozostaje jedną z podstawowych potrzeb, szczególnie wśród młodych ludzi. Obok wypracowania różnych sposobów przeżywania i przedstawiania swojej rasy, istnieje konieczność przynależności do zamkniętej społeczności o podobnych doświadczeniach. Dlatego też ruch Black Lives Matter jest urzeczywistnieniem teorii Post-Czerni i przeniesieniem jej w przestrzeń społeczno-polityczną. Luźne struktury ugrupowania umożliwiają realizację hasła wielości w jedności – dowolność i różnorodność wyznawanych przez sympatyków ruchu poglądów i stylów życia nie utrudnia im współpracy. Założycielki próbują przełamać wizerunek lidera jako charyzmatycznego mężczyzny, postulując oddanie głosu tym, którym dotąd go odmawiano. To kolejna z cech łączących BLM z Nową Czernią – dopuszczenie nowych sposobów odgrywania swojej rasy. Młodzi ludzie utożsamiają się z tym ruchem, ponieważ udział w zorganizowanych protestach przywraca im poczucie sprawczości. Uczestnictwo w internetowych działaniach BLM to także sposób na skana-

⁶⁵ A. Garza, *A Herstory of the #BlackLives...*

⁶⁶ B. Stephen, *Get up, Stand up. How Black Lives Matter Uses Social Media to Fight the Power*, „Wired”, listopad 2015, <http://www.wired.com/2015/10/how-black-lives-matter-uses-social-media-to-fight-the-power/> [dostęp: 13.04.2016].

⁶⁷ Termin przytaczam za: A. Bendrat, *op.cit.*, s. 173–195.

lizowanie ich frustracji związanych z nowymi formami rasizmu i codziennej mikroagresji, niekiedy błędnie utożsamianej z rasizmem. Jednym z takich nadużyć jest upatrywanie przejawów rasizmu na każdym niemal polu ludzkiej aktywności: odbieranie prawa do dyskusji na temat rasy osobom białym, tłumaczenie swoich niepowodzeń życiowych kolorem skóry czy nieumiejętność odróżnienia braku kultury od rasizmu. Jednak najbardziej dyskusyjną kwestią pozostaje pomijanie faktów dotyczących dwóch wydarzeń „żałoscielskich” dla ruchu BLM⁶⁸. Siła medialna Black Lives Matter sprawiła, że do opinii publicznej przedostały się jedynie te informacje, które świadczyły przeciwko białym napastnikom, pominięto natomiast zachowanie czarnoskórych nastolatków. Najbardziej rozpoznawalni członkowie nie sprostowali dyskusyjnych kwestii w mediach publicznych. Budowanie społeczności na sile swojego wizerunku, z pominięciem rzetelnych informacji, prowadzi do powtórzenia nieporozumień, które występowały przed niemalże półwieczem.

Kryzys, przełom czy ewolucja?

Jestem przekonana, że moment przejściowy afroamerykańskiej kultury określany terminem Post-Blackness jest czymś uchwytnym i zauważalnym nie tylko w świetle teoretycznych rozważań, lecz także dzięki analizie samych tekstów kultury. Krążące w powietrzu słowo „kryzys”, zastąpione przeze mnie bardziej neutralnym wyrażeniem „moment przejściowy”, definiowane jest jako działanie rozstrzygające o dalszym rozwoju, zmianie lub upadku danej formacji czy ruchu. Staralam się ominąć negatywne konotacje obu terminów, które odnoszą się do współczesnej kondycji kultury oraz rzeczywistości w ogóle i dlatego tak dobrze przystają do opisu przekształceń zachodzących w sposobie autointerpretacji Afroamerykanów. Nie upatrywałabym w tym jednak powodów do niepokoju, może jedynie niemożność, także językową, dotyczącą odpowiedniego nazwania i odczytania istoty zachodzących zmian, a co za tym idzie – ich zauważenia i zrozumienia. Samo pojęcie Post-Blackness jest wyrazem tej bezradności w obchodzeniu się z czasem i niepewności co do kierunku zmian. Za Larsem Willumeitem chciałabym

[...] zaproponować, aby stany kryzysowe były rozumiane jako złożone i niestabilne stany percepcji, które w pewnych okresach się zetalają, a niekiedy są płynne, czasami zaś wydają się tracić swoją materialność i zamieniać w chmury gazu⁶⁹.

⁶⁸ Mam tu na myśli brak konkretnych i stanowczych wypowiedzi dotyczących nagrań ujawnionych przez policję po śmierci Mike’a Browna, pominięcie milczeniem zabójstwa białego nastolatka przez czarnego funkcjonariusza w trzy dni po sprawie Browna oraz brak odniesienia się do wyroku sądu w sprawie Zimmermana.

⁶⁹ L. Willumeit, *Kryzys? Jaki kryzys?! [w:] (Od)stawanie się fotografii – O rekonfiguracji i nowym porządku tego, co fotograficzne, i jego instytucji*, red. L. Willumeit, Kraków 2016, s. 4.

W podobny sposób należy traktować przejściowość twórczości spod znaku Nowej Czerni, zależną od „niestabilnych stanów percepcji” – zarówno jej odbiorców, jak i samych twórców. Posiłkując się słownikiem wypracowanym przez Willumeita, możemy mówić w kontekście twórczości oraz tożsamości Afroamerykanów o stawianiu się i odstawianiu⁷⁰. Pozwala to w pełniejszy sposób uchwycić reinterpretacje dotychczasowych sposobów reprezentacji Czerni. Nie mamy – wbrew pozorom – do czynienia z zerwaniem i zaprzeczeniem wypracowanym uprzednio tradycjom, ale z ambiwalentnym do nich stosunkiem, wynikającym z prób uchwycenia przez artystów szybko zmieniającej się teraźniejszości. W swojej twórczości portretują oni kryzysy postrzegania siebie i innych oraz starych mediów zastępowanych przez nowe.

Nie sposób jednoznacznie określić kierunku rozwoju formacji, jaką jest Postmodernistyczna Czerń. Już samo nazywanie jej formacją intelektualną jest równie problematyczne, jak próby określania jej mianem nowej estetyki. Ze względu na jej proteuszowy charakter, ujmowanie kategorii Post-Blackness w dziś już anachronicznych terminach kłóci się z charakterem rozproszonej rzeczywistości. W jakim stopniu jest to wynik doświadczeń, a w jakim uprzedniego wobec rzeczywistości projektu intelektualnego? Czy sama postmodernistyczna Czerń jest rezultatem kryzysu, przełomem czy naturalnym krokiem na drodze do dalszej ewolucji? Skłaniałabym się ku tezie o naturalnym etapie rozwoju kultury Afroamerykanów, wynikającym z opowiedzenia sobie własnej historii i podjęcia prób dopasowania jej do płynnej rzeczywistości. Nieporównywalny z niczym w historii akcent na indywidualność, bycie obserwowanym i wystawianie się na obserwacje innych wymusza zmiany i reinterpretacje nawet tych kategorii, które uważano dotąd za stałe i niezmiennie. Zapośredniczenie tożsamości przez medium internetowe dywersyfikuje sposoby jej pojmowania i wyrażania. Zbiega się to w czasie z naturalnym rozwojem społeczeństwa Afroamerykanów. Po pierwszych dziesięcioleciach kształtowania zbiorowej podmiotowości, a więc latach zamknięcia na Innych, nastąpiły dekady otwarcia, w których do społeczności Afroamerykanów akces zaczęli zgłaszać między innymi Afrykanie migrujący do Stanów. Okres Nowej Czerni nie jest z pewnością etapem zamkniętym i skończonym, dlatego nie sposób przypisać mu stałych cech i ująć go w idealnie przylegające pojęcia.

Bibliografia

- Ash T.G., *Ameryka już nie wlecze się z tyłu*, „Gazeta Wyborcza”, 8–9 listopada 2008.
 Bauman Z., Lyon D., *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Kraków 2013.
 Bendrat A., „Yes, we can”. *Amerykański sen Baracka Obamy* [w:] *Czarno na białym. Afroamerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, red. E. Łuczak, A. Antoszek, Warszawa 2009.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 7.

- Du Bois W.E.B., *The Souls of the Black Folk*, New York 1990.
- El-Haji Malik El-Shabazz (Malcolm X), *Letter from Mecca*, 1964, http://www.malcolm-x.org/docs/let_mecca.htm [dostęp: 4.04.2016].
- Garza A., *A Herstory of the #BlackLivesMatter*, „The Feminist Wire”, <http://www.thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/> [dostęp: 10.04.2016].
- Gayle A., *The Black Aesthetic*, New York 1971.
- Goodman A., *Democracy Now!*, http://www.democracynow.org/2015/6/17/as_rachel_dolezal_breaks_silence_a. [dostęp: 5.04.2016].
- Goodman Amy, *Democracy Now!*, http://www.democracynow.org/2015/6/17/watch_four_perspectives_on_race_and. [dostęp: 5.04.2016].
- Hooks bell, *Killing Rage, Ending Racism*, New York 1995.
- Hooks bell, *Outlaw Culture*, New York 2008.
- Hooks bell, *Postmodernistyczna czerń* [w:] A. Preis-Smith, *Kultura, tekst, ideologia: dyskursy współczesnej amerykańistyki*, Kraków 2004.
- Hooks bell, *Rock my Soul. Black people and self-esteem*, New York 2004.
- Kamionowski J., *Głosy z dzikiej sfery. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde*, Białystok 2011.
- Lisok M., *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska*, Katowice 2014.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.
- Mitchell W.J.T., *Seeing Through Race*, Harvard 2012.
- Moisi D., *Kopernikańska rewolucja Obamy*, „Rzeczpospolita”, 29–30 grudnia 2007, s. A15.
- Robinson D.E., *Black Nationalism in American Politics and Thought*, Cambridge 2001.
- Touré, *Who's Afraid of Post-Blacknes? What It Means to Be Black Now*, Washington 2012.
- Sargent Antwaun, *Post-Black Art in the Age of Hip-Hop*, „Vice” <http://www.vice.com/read/post-black-art-in-the-age-of-hip-hop-123> [dostęp: 30.03.2016].
- Showalter E., *Feminist Criticism in the Wilderness* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, red. E. Showalter, New York 1985.
- Stephen B., *Get up, Stand up. How Black Lives Matter Uses Social Media to Fight the Power*, „Wired”, Listopad 2015, <http://www.wired.com/2015/10/how-black-lives-matter-uses-social-media-to-fight-the-power/> [dostęp: 13.04.2016].
- Warner C., *New Democratic Vistas* [w:] *Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*, red. J. Weixlmann, Ch.J. Fontenot, Greenwood, Florida 1986.
- Wencel J., *Dzieciaki atakujące policję*, „Dwutygodnik” nr 152, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5729-dzieciaki-atakujace-policje.html> [dostęp: 30.03.2016].
- Willumeit L., *Kryzys? Jaki kryzys?!* [w:] *(Od)stawianie się fotografii – O rekonfiguracji i nowym porządku tego, co fotograficzne, i jego instytucji*, red. L. Willumeit, Kraków 2016.