DOI: 10.14746/sh.2015.21.4.011

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXI (2015/4)
s. 171-191

Jacek Zwierzyński
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Pamięć o przeszłości Afroameryki — „8 Possible Beginnings" Kary Walker[1]

Historia jest [...] ciągłym napięciem między opowieściami, które zostały opowiedziane i opowieściami, które mogłyby być opowiedziane.[2]

Lynn Hunt

I

W sztuce współczesnej, przynajmniej od lat 90. XX w., obserwowane jest rosnące zainteresowanie historią i jej interpretacją. Do niedawna mogło się wydawać, jak w kanonicznym już eseju *The Artist as Historian* (*Artysta jako historyk*, 2007) stwierdza Mark Godfrey, że przedstawienie historyczne, najwyżej cenione w tradycyjnej hierarchii gatunków malarskich, dominujące w połowie XIX w., obecnie ma jedynie peryferyjne znaczenie w twórczości artystycznej[3]. Panowało przeświadczenie, że modernizm, postulujący autonomię sztuki, zapobiegał odwołaniom do historii, a odrzucenie modernistycznego abstrakcjonizmu przez pop-art dokonało się w imię refleksji nad teraźniejszością. Przeszłość wydawała się nieobecna w dyskursie o sztuce — jeżeli pod koniec lat 70. XX w. o czymś mówiła refotografia Troya Brauntucha przedstawiająca Hitlera śpiącego w samochodzie, to o „naszym dystansie wobec historii, która wytworzyła te obrazy"[4], jak ówcześnie pisał cytowany przez Godfreya Douglas Crimp. Nie

[1] Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2011 r. pod kier. dr hab. Agaty Jakubowskiej, prof. UAM, zatytułowanej „Czarne kwiaty. Mechanizmy pamięci o przeszłości Afroameryki a twórczość Kary Walker, ze szczególnym uwzględnieniem *8 Possible Beginnings*" (mps, Instytut Historii Sztuki UAM) i dla potrzeb publikacji został rozszerzony.

[2] L. Hunt, *History as Gesture; or, The Scandal of History*, [w:] Consequences of Theory: Selected Papers from the English Institute, 1987-88, eds. J. Arac, B. Johnson, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991, s. 103.

[3] M. Godfrey, *The Artist as Historian*, „October" 120, Spring 2007, s. 141.

[4] D. Crimp, *Pictures*, „October" 8, Spring 1979, s. 85 (cyt. za: M. Godfrey, *op. cit*., s. 142).

minęło wiele czasu — i historia wydaje się podstawowym tematem sztuki współczesnej, jak zauważa Godfrey, i

> […] wciąż rośnie liczba artystów i artystek, których działania zaczynają się od badań w archiwach, oraz takich, którzy wykorzystują to, co zostało nazwane archiwalną formą badań[5].

Ich prace skłaniają do myślenia o przeszłości; do szukania powiązań między wydarzeniami, postaciami, przedmiotami; do refleksji nad reprezentacją przeszłości w kulturze[6]. Pisząc o „zwrocie historiograficznym" w sztuce współczesnej, Dieter Roelstraete zauważa, że:

> Coraz częściej sztuka spogląda wstecz, zarówno ku własnej przeszłości (bardzo popularne obecnie podejście, jak i duży biznes), jak i na Przeszłość w ogóle. […] Tryb retrospektywny, historiograficzny — zespół metodologiczny zawierający relację historyczną, archiwum, dokument, wykopaliska, upamiętnienie, sztukę rekonstrukcji i odtworzenia, świadectwo — stał się zarówno uprawomocnieniem („treścią"), jak i wydźwiękiem („formą") preferowanym przez rosnącą liczbę artystów (jak i krytyków i kuratorów) w różnym wieku i pochodzeniu[7].

Roelstraete krytykuje Godfreya za niepodjęcie próby określenia przyczyn historycznego — czy, jak stwierdza, raczej historiograficznego, ze względu na swój narracyjny charakter — zwrotu w sztuce, który dla niego ściśle wiąże się z kryzysem historii jako dyscypliny intelektualnej i nauki akademickiej. Sztuka, nawet jeżeli nie samą historię, chroni jej przekaz, zachowuje pamięć, gdy wszystko inne każe zapomnieć. Roelstraete pozostaje nieufny wobec tego zjawiska i uznaje, że często melancholijny — i potencjalnie reakcyjny — odwrót ku przeszłości wynika z trudności uchwycenia czy nawet przyjrzenia się problemom teraźniejszości, nie mówiąc o odkrywaniu przyszłości[8]. Czy możliwe jest jednak myślenie o przyszłości bez refleksji nad przeszłością?

Szczególne znaczenie w kontekście zwrotu historycznego w sztuce ma kryzys tradycyjnej historiografii, jedynie wspomniany przez Godfreya i Roelstraetego. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat dyscyplina była poddawana krytyce w ramach awangardowych nurtów w humanistyce, podważających jej status jako naukowej i obiektywnej i wskazujących na zaangażowanie w stabilizowanie porządku społecznego i legitymizację władzy. Równolegle

[5] M. Godfrey, *op. cit*., s. 142-143.

[6] *Ibidem*, s. 143.

[7] D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, „e-flux journal" #4, march 2009, http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/ (10.03.2016).

[8] *Ibidem*.

następowały procesy demokratyzacji i dekolonizacji historii, a wraz z nimi — zwrot ku pamięci. Jak zauważa Ewa Domańska, początkowo przeciwstawiano ją historiografii, nazywając przeciw-historią czy dyskursem antyhistorycznym:

> Podczas gdy historię określano jako instrument nacisku i identyfikowano z państwem, imperializmem, scjentyzmem i antropocentryzmem, pamięć kojarzono ze sfragmentaryzowaną i hybrydyczną kulturą ery globalizacji, dyskursem insurekcyjnym i rewindykacyjnym, tzw. miękką wiedzą i traktowano jako terapię i sposób na udzielenie głosu tym, których historia go pozbawiła.[9]

Demokratyzacja historii, jak pisze Pierre Nora, opiera się na

> [...] potężnym, ogarniającym cały świat współczesny ruchu wyzwalania się i emancypacji narodów, narodowości, grup, a nawet jednostek; [...] na tym szybkim wyłanianiu się najrozmaitszych form pamięci mniejszości, dla których odzyskanie własnej przeszłości stanowi integralną część afirmacji ich tożsamości.[10]

To, co Nora nazywa pamięcią, Michel Foucault określił jako przeciw-historię: jej zadanie stanowi

> [...] wydobycie czegoś, co zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane.[11]

Tak, jak historia umacnia stosunki władzy, przeciw-historia służy uciśnionym w walce o sprawiedliwość i zmianę społeczną. Jest dyskursem opozycyjnym i rewolucyjnym, przygotowującym grunt pod rewolucję i legitymizującym jej praktyki. Poddana ideologizacji okazuje się tak samo — a może bardziej — dyspozycyjna niż poddawana przez nią krytyce historiografia[12]. Pamięć nie tylko może zostać włączona w logikę dominujących dyskursów Historii — sama może stać się Historią.

W przywoływanych tekstach Godfrey i Roelstraete, pisząc o zwrocie historycznym czy historiograficznym, w istocie odnoszą się do obecności

---

[9] E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 15.

[10] P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa" nr 7, lipiec 2001, s. 40-41.

[11] M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 77.

[12] E. Domańska, *op. cit.*, s. 17, 222-223. Obserwacja Domańskiej znajduje swe potwierdzenie w kontekście ostatnich wydarzeń w Polsce, mam na myśli przede wszystkim polityczną dyspozycyjność Instytutu Pamięci Narodowej czy formę obchodów dzisiejszego Narodowego Dnia Pamięci „Żołnierzy Wyklętych" (01.03.2016).

przeciw-historii we współczesnej twórczości artystycznej głównego nurtu. W kontekście sztuki amerykańskiej można zarysować początki tego procesu jako o wiele wcześniejsze. Z jednej strony należy je łączyć z konceptualizmem lat 70. i jego odrzuceniem tradycyjnych kategorii artystycznych, materiałów czy technik, a następnie, wprowadzeniem w dyskurs o sztuce tematów rasy, płci i seksualności — i ich historyczności — w ramach teorii postmodernistycznej. Z drugiej — wydaje się, że to wszystko zawsze już tu było. Postmodernizm dostrzegł obecność mniejszości, multikulturalizm udzielił im głosu[13]. Być może od dawna sztuka marginalizowanych skłaniała do myślenia o przeszłości i do refleksji nad jej reprezentacją w kulturze — w kontekście Stanów Zjednoczonych wystarczy przywołać twórczość takich XX-wiecznych afroamerykańskich klasyków jak Aaron Douglas, Jacob Lawrence czy Robert Colescott. Zdaje się jednak, że jej znaczenie pozostało — by użyć określenia Godfreya — peryferyjne.

Kryzys historiografii łączy się z poczuciem, że prawda o przeszłości nie należy wyłącznie — o ile w ogóle — do nauki akademickiej. Demokratyzacja dyscypliny wiąże się z koniecznością uwzględnienia wielu głosów, niejednokrotnie ze sobą sprzecznych. Znajdują swój wyraz również w odnoszącej się do przeszłości sztuce, stanowiącej jedną z form praktyki przeciw-pamięci[14]. Co więcej, sztuka, nieskrępowana metodologią historiografii i jednocześnie świadoma jej współczesnej krytyki, pozwala badać ograniczenia dyscypliny i kierujące nią mechanizmy. Jak postuluje Domańska:

> [...] czy skoro marginalizowana ciągle na studiach historycznych rola teorii oraz dominująca historiografia pozytywistyczna nie uczy historyków teoretycznego i krytycznego myślenia, to czy sztuka krytyczna [...] nie powinna stać się istotnym punktem odniesienia w procesie demitologizacji historii. Sztuka krytyczna może stanowić alternatywną w stosunku do podatnej na oczekiwania władzy historiografię (zarówno Historię, jak i przeciw-historię), arenę zmagania się wizji przeszłości tworzonych czy to w imię legalizacji istniejącego porządku, czy też w imię walki przeciwko niemu.[15]

Sztuka zapewnia przestrzeń krytycznej refleksji nad funkcjonowaniem pamięci we współczesnej kulturze i trzecie spojrzenie w obliczu konkurujących wizji historii. Może się ono okazać szczególnie przydatne w kontekście obrazu dziejów Stanów Zjednoczonych, który w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat został poddany szczególnej fragmentaryzacji — w stosunku do wcze-

[13] A. Solomon-Godeau, *Mistaken Identity*, [w:] Mistaken Identities, eds. A. Solomon-Godeau, C. Lewallen, University Art Museum, Santa Barbara 1992, s. 19-23.

[14] H. Foster, *An Archival Impulse*, „October" 110, Fall 2004, s. 22.

[15] E. Domańska, *op. cit*., s. 221.

śniejszej, jednostronnej i zmitologizowanej wersji[16]. Jak w 1994 r. stwierdzały — z być może przesadnym optymizmem — Joyce Appleby, Lynn Hunt i Margaret Jacob:

> Jeśli pod koniec dwudziestego stulecia Amerykanie potrafią się pogodzić z tą mniej wzniosłą prawdą, iż Stany Zjednoczone, mimo swych celów, były ziemią obiecaną tylko dla wolnych, białych mężczyzn, to dzieje się tak tylko dlatego, że epoka ta zdaje się dobiegać końca.[17]

Według badaczek, dwa lata po pięćsetleciu odkrycia Kolumba pytaniem nie jest czy, tylko w jaki sposób Amerykanie i Amerykanki mają dopracowywać się wizji swojej niezmiennie wielokulturowej przeszłości[18]. Po uzyskaniu głosu przez mniejszości już nie sposób rozpoczynać opisu dziejów Stanów Zjednoczonych w 1620 r., czyli od przybicia do brzegu późniejszej Nowej Anglii statku Mayflower z purytańskimi pielgrzymami na pokładzie. Czy możliwe jest jednak rozszerzenie opowieści o przeszłości o doświadczenia wcześniej wykluczonych przy jednoczesnym zachowaniu jej struktury?

> Jeśli dekonstrukcja tekstu ma okazywać niemożliwość odtworzenia na jego podstawie przeszłości — wskazują Appleby, Hunt i Jacob — to możliwe jest to tylko pod warunkiem dokonania jego uprzedniej rekonstrukcji.[19]

II

W trakcie morskiej przeprawy[20] — Pośród strzępiastych, ażurowych fal, przy świszczącym wietrze, płynie dwumasztowy, wymarły statek. Ekran gaśnie. Pod pokładem okrętu znajdują się naprzemiennie ułożone sylwetki ludzkich ciał, oznaczone słowami łączącymi się w napis — Autentyczni czarni afrykańscy murzyni jeden fałszywy jeden aspirujący — Bryg jest na pełnym morzu, gdy pada wezwanie — Kapitan mówi: Wyrzucić ich, czarnuchów! — Wykonanie rozkazu ukazuje przez moment wycinek abolicjonistycznego drzeworytu, opublikowanego pierwotnie w tygodniku „The Liberator" w 1832 r.: biali marynarze wyrzucają za burtę kolejnego nagiego niewolnika, tonący wołają o ratunek. Sylwetki ciał swobodnie dryfują

[16] J. Appleby, L. Hunt, M. Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, przeł. S. Amsterdamski, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 307.

[17] *Ibidem*, s. 311.

[18] *Ibidem*, s. 304.

[19] *Ibidem*, s. 263.

[20] Wyróżniony tekst stanowi tłumaczenie napisów wykorzystanych w wideo Kary Walker *8 Possible Beginnings...*, 2005.

wśród fal — oprócz ostatniej, chłopca oznaczonego jako — JEDEN ASPIRUJĄCY — który, wyprostowany, wydaje się stąpać po wodzie. Na horyzoncie ukazuje się mała wyspa z samotną palmą — MATCZYZNA — ku której morze niesie zwłoki. Ląd się unosi, wysepka okazuje się czubkiem głowy gigantycznej czarnej kobiety, która wynurza się i połyka bezwładne ciała.

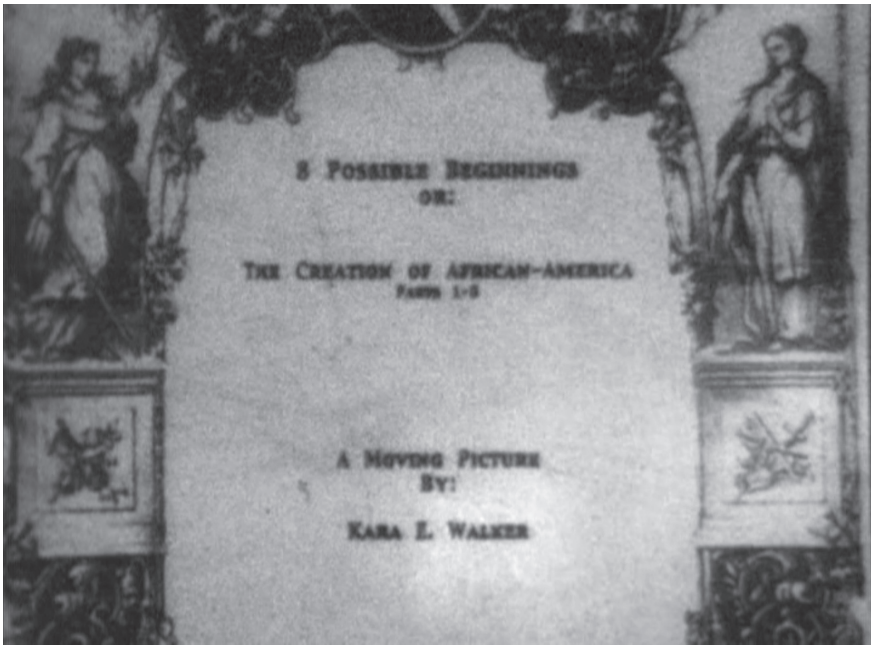
*

Tak rozpoczyna się pochodzące z 2005 r. wideo Kary Walker *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America: A Moving Picture by the young, self-taught, Genius of the South K. E. Walker* („8 możliwych początków albo Stworzenie Afroameryki. Ruchomy obraz autorstwa młodego samouka, geniusza Południa K. E. Walker/a"). To druga, po *Testimony* („Świadectwo", 2004) multimedialna realizacja jednej z najwybitniejszych współczesnych artystek amerykańskich, i pierwszej Afroamerykanki, która osiągnęła międzynarodowy sukces w świecie sztuki. Motywem spajającym realizacje Walker jest sylwetka, przede wszystkim w formie — z pozoru tradycyjnej — wycinanki z czarnego kartonu, która stała się jej „znakiem rozpoznawczym"[21]. Jak to ujęła Vanina Géré, kiedy artystka „zaczęła z sylwetką na początku lat dziewięćdziesiątych, ta była nieznaczącym medium, które popadło niemalże w zapomnienie, i to [Walker] przywróciła je do życia"[22].

Sylwetki portretowe cieszyły się ogromną popularnością w Europie i Ameryce Północnej od połowy XVIII w., ustępując dopiero *cartes de visite* w połowie wieku następnego. Profil przedstawianej osoby był wycinany w czarnym papierze i nakładany na biały lub w białym i wypełniany tuszem bądź kładziony na czarne tło, rzadziej — malowany tuszem. Efekt był jednak zawsze zbliżony: ciemne pole, tyle oznaczające ciało modela, co jego brak, ograniczone konturem i rzucone na kontrastowe tło. Do czasu wynalezienia fotografii sylwetki nie tylko były pierwszymi portretami łatwymi w wykonaniu, niewymagającymi szczególnych umiejętności od twórcy, i przez to dostępnymi szerokim grupom społecznym, ale też pierwszymi w i e r n y m i wizerunkami fizjonomii modela. I mimo że przekazywały obraz negatywowy, przez fizyczny związek z ciałem przedstawianej osoby — zachowywały wartość indeksu. Jak stwierdziła Alessandra Raengo, sylwetka, jako jedna z technik prefotograficznych, odpowiada zjawisku nazwanemu przez badaczkę „wyobraźnią fotochemiczną", w której współistnieją kontynuacja materialności

[21] A. Dixon, *Introduction: A Negress Speaks Out: The Art of Kara Walker*, [w:]: Kara Walker: Pictures of Another Time, ed. A. Dixon, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002, s. 11.

[22] V. Géré, *Kara Walker's War on Racism: Mining (Mis)Representations of Blackness*, [w:] Understanding Blackness Through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity, eds. A. Cremieux, X. Lemoine, J.-P. Rocchi, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 91.



1. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (0'05''), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15'57''. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



2. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (0'31''), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15'57''. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



3. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (0'36''), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15'57''. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



4. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (2'05''), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15'57''. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



5. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (4’30’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



6. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (5’50’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



7. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (6’40’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



8. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (11’16’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



9. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (12’56’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York



10. Kara Walker, kadr z *8 Possible Beginnings* (15’05’’), 2005, czarno-białe wideo, dźwięk, 15’57’’. © Kara Walker. Dzięki uprzejmości Sikkema Jenkins & Co., New York

obiektu odwzorowania i uchwycenie jego podobieństwa, utrwalenie cienia i zatrzymanie odbicia[23]. Nie ulega wątpliwości, że wybór medium przez Walker miał charakter wysoce konceptualny, a ona sama jest świadoma nie tylko historii sylwetki w kulturze i plastyce — według Lisy Saltzman sylwetka stanowi fundament dla całej struktury dziejów reprezentacji wizualnej[24] — ale też wielości odniesień, jakie ten motyw przywołuje. Niezależnie od techniki, artystka zawsze konfrontuje widza z pustymi, czarnymi obszarami, które znaczą papier, ścianę czy ekran[25].

W *8 Possible Beginnings* łączy się wiele wątków podejmowanych wcześniej przez Walker. W warstwie formalnej pracy można dostrzec szereg różnorodnych nawiązań, zarówno do historii kinematografii i animacji, jak i teatru cieni czy performansu dokamerowego. Podstawowym motywem pozostaje jednak czarna sylwetka. Maria Brewińska, kuratorka wystawy *Czarny alfabet* w warszawskiej Zachęcie w 2006 r., w ramach której po raz pierwszy w Polsce prezentowano *8 Possible Beginnings,* uznała wideo za „ekstremalny wyraz" twórczości Walker[26]. Carroll Dunham określił zwrot ku nowemu medium jako „niespodziewany", ale dodaje również, że w wideo występują wątki znane z wcześniejszych realizacji artystki, nie tylko zapis cienia, ale też *collages* i prac posługujących się słowem. Dunham nazywa marionetki, którymi Walker się posługuje, „ruchomymi wersjami [jej] sylwetek"[27].

Praca została zrealizowana na czarno-białej taśmie filmowej 16 mm oraz w technice nagrania cyfrowego, całość poddano cyfrowej postprodukcji i przeniesiono na nośnik DVD. Trwające 15 min 57 s wideo składa się z ośmiu części. Siedem z nich, przypominających formalnie animację sylwetkową, łączy się w ciąg narracyjny. Zostały przedzielone interludium między trzecią a piątą częścią, w której artystka wykorzystała grę aktorską. Ważnym elementem są pojawiające się czasem w kadrze dłonie, cienie dłoni oraz twarz Walker i jej odbicie, widoczne są również czempuryty, za pomocą których porusza mario-

[23] A. Raengo, *On the Sleeve of the Visual: Race as Face Value*, Dartmouth College Press, Hanover, NH 2013, s. 17, 39.

[24] L. Saltzman, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, s. 55.

[25] R. A. Ferguson, *A Special Place within the Order of Knowledge: The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History*, „American Quarterly" Vol. 61, No. 1, March 2009, s. 186.

[26] M. Brewińska, *Czarny alfabet. KonTeksty współczesnej sztuki afroamerykańskiej*, [w:] Czarny alfabet. KonTeksty współczesnej sztuki afroamerykańskiej, red. M. Jurkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 19. Pracę prezentowano także na monograficznej wystawie artystki *Fall Frum Grace…*, kuratorka M. Ślizińska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2011–2012.

[27] C. Dunham, *Film Noir: The Films of Kara Walker*, „Artforum" April 2007, s. 240.

netkami. Momentami obraz ukazuje odwrocie ekranu, na który rzucany jest cień, ujawniając mechanizm animacji. Przez zastosowanie tradycyjnej taśmy szesnastomilimetrowej oraz postarzenie i winietowanie obrazu podczas obróbki cyfrowej artystka uzyskała efekt zniszczonej kopii filmowej z początku XX w. Celowo zostały wprowadzone zakłócenia dźwięku i poruszenia obrazu. Czasem w tle pojawiają się fragmenty dziewiętnastowiecznych grafik i archiwalnych fotografii, przedstawiających sceny związane z niewolnictwem. Całość przez urywkowy charakter oraz pewne niekonsekwencje przypomina późniejszą rekonstrukcję niezachowanego, niemego filmu. Na obraz nałożono wtórnie dźwięk, fragmenty ścieżki dźwiękowej *Pieśni Południa* Walta Disneya (1946) i piosenek pochodzących przede wszystkim z *minstrel shows*, a także nagrany głos artystki i jej córki oraz trzaski i szumy.

Poza interludium narracja wideo układa się w fantazmatyczną opowieść o początkach Afroameryki, niczym mitycznego lądu. Otwiera ją opisana wcześniej scena z Przeprawy Środkowej (*Middle Passage*), szlaku morskiego, którym od XVI do XIX w. do obu Ameryk przewieziono miliony zniewolonych Afrykanów i Afrykanek[28]. Wyrzucenie za burtę niewolników odnosi się do częstego wśród handlarzy procederu, którego najgłośniejszy przypadek miał miejsce w 1781 r. Kapitan brytyjskiego statku Zong w obliczu epidemii i niedostatku wody pitnej rozkazał utopić stu trzydziestu jeden Afrykanów, ponieważ w trakcie transportu obejmowało ich ubezpieczenie, wygasające po dobiciu do portu. Z tym wydarzeniem najczęściej jest wiązany drzeworyt użyty przez Walker, jednak pierwotnie wykorzystano go do ilustracji artykułu o praktykach handlarzy w Rio de Janeiro, gdzie po wstępnym badaniu lekarskim topiono niewolników o niepewnym zdrowiu, by uniknąć wysokiego podatku pogłównego na rzecz państwa[29].

U Walker to ci, po których nie pozostał żaden ślad, zamordowani podczas Przeprawy Środkowej, wyznaczają bieg narracji i zapoczątkowują nową cywilizację. W drugiej części wideo zwłoki połknięte przez gigantkę, matczyznę, wędrują przez jej przełyk i jelita. Następnie są wydalane do znajdującego się być może wewnątrz kobiety pomieszczenia z rosnącą pośrodku palmą. Tam przemieniają się w amorficzną bryłę, która przeobraża się w postać w pozie znanej z abolicjonistycznego medalionu produkowanego masowo przez Josiaha Wedgwooda od 1787 r., ukazującego skrępowanego, klęczącego nie-

[28] Philip D. Curtin w *The Atlantic Slave Trade: A Census* (University of Wisconsin Press, Madison 1969), na podstawie opublikowanych materiałów, szacował ich liczbę na 9 do 13 milionów, co mimo kontrowersji do teraz jest szeroko akceptowane w świecie naukowym. Podaję za: T. Falola, A. Warnock, *Introduction*, [w:] Encyclopedia of the Middle Passage, eds. T. Falola, A. Warnock, Greenwood Press, Westport 2007, s. XXV.

[29] J. S. Handler, A. Steiner, *Identifying Pictorial Images of Atlantic Slavery: Three Case Studies*, „Slavery and Abolition" Vol. 27, No. 1, April 2006, s. 54-56.

wolnika, z inskrypcją „Am I Not a Man and a Brother?" („Czyż nie jestem człowiekiem i bratem?"). Czarny młodzieniec powstaje i unosi dłonie ku niebu. W — Nowym świecie — bohater zostaje określony jako Król Bawełna (*King Cotton*), co pochodzi od południowego sloganu „Bawełna jest królem!", dodającego otuchy Konfederacji w przededniu wojny domowej. Mężczyzna przemierza pola surowca, gdzie spotyka białego plantatora. Dochodzi między nimi do *fellatio* i stosunku analnego, następnie niewolnik zostaje zapłodniony torebką nasienną bawełny i momentalnie zachodzi w ciążę.

W czwartej części wideo, stanowiącej interludium, Walker wykorzystała grę aktorską. Stanowi to o jej odmienności, jakkolwiek istotnym atrybutem głównej postaci jest sylwetkowa wycinanka. Jak informuje plansza tekstowa — Widzimy Bess, urodziwą murzynkę, tworzącą podobiznę swojego pana — Ukazana *en face* w zbliżeniu niewolnica wycina nożyczkami sylwetkę portretową białego mężczyzny, widocznego jedynie jako ciemny profil postaci w kapeluszu w przedplanie. Kobieta zyskuje uznanie, plansza końcowa mówi — Dobra robota, Bess — „Urodziwa murzynka", mimo obecności „prawdziwej" artystki, wydaje się reprezentować jeden z aspektów osobowości twórczej Walker. Bess jest zdrobnieniem drugiego, anglosaskiego imienia artystki, Elizabeth. Wycinanie sylwetki właściciela przez niewolnicę można odnieść do konstrukcji całej pracy, w tym ujęciu postać z Interludium dominuje nad narracją. Scena ironicznie odnosi się do oskarżeń o to, że artystka jest marionetką rynku sztuki, tworząc negatywne, rasistowskie obrazy na potrzeby białych, tak jak Bess wycina portret swojego pana. Walker uniknęła jednak dosłowności, wykorzystując grę aktorską i wyraźnie oddzielając Interludium od reszty wideo, gdzie występuje jako ona sama, artystka sterująca kukiełkami w teatrze cieni.

W poprzedzonej interludium piątej części — Nowych trudach — dochodzi do potwornych narodzin owocu miłości niewolnika i plantatora. Położna z obrzydzeniem wydobywa z trzaskiem zdeformowany płód, sadzonkę bawełny, z łona mężczyzny i wyrzuca go za siebie. Sadzonka osiada na polu. Szósta część — Murzyński hymn „Wszystko, czego chcę" — przerywa linearną narrację. Czarna dziewczynka idzie przez ciemny las z twarzą ukrytą w dłoniach w geście rozpaczy, podąża za nią groźna postać białego mężczyzny. Na tle patetycznej muzyki słychać dwa kobiece głosy, Kary Walker oraz jej siedmioletniej córki, powtarzające ten sam tekst deprecjonujących życzeń, wypowiadanych jak słowa modlitwy — „Chciałabym być biała" — „Myślę, że to tak jak zawsze — płyń z prądem". W następnej odsłonie powraca krajobraz pola bawełny, to — Czas sadzenia — Król Bawełna podlewa sadzonkę cebrzykiem.

W ostatniej, najważniejszej części — Historii brata królika, brata lisa oraz skąd się wzięła nazwa zakątka gąszczu jeżyn — narracja

pęka. Walker operuje szybkimi, niespokojnymi ujęciami, silnie kontrastuje obraz, treść plansz i ścieżkę dźwiękową. Obraz skacze, kamera w pewnym momencie zjeżdża na bok, pokazując twarz artystki, napisy bywają niemożliwe do odczytania w czasie projekcji. Artystka bezpośrednio nawiązuje do budzącego obecnie kontrowersje filmu Walta Disneya z 1946 r. *Pieśń Południa*, wykorzystując fragmenty dialogów oraz wprowadzając jego główne postaci. Elegancko ubrany biały chłopiec usilnie prosi starego niewolnika o opowiedzenie jednej z jego historyjek. Wuj Remus początkowo odmawia, ponieważ jest zmęczony. Chłopiec używa szantażu, grozi, że poskarży się swojej matce, bluzga — Ty stary czarnuchu! Jesteś moją własnością ty brudny chuju — Wulgarny tekst kontrastuje z formą archaizowanej planszy oraz z nałożonym w tle płaczem i oskarżeniami małej Ginny z *Pieśni Południa*, kiedy złośliwy chłopiec wepchnął ją w błoto, brudząc najlepszą sukienkę: „Teraz zobacz, co zrobiłeś!". Remus ugina się i opowiada Timmy-'emu historyjkę. Tylko jej finał został zawarty w narracji wideo. Niewolnik przedstawia historię Briar Patch County, które kiedyś było znane jako Dolina Martwego Czarnucha, a niektórzy zwali je Miejscem do Śmiania Się. Timmy w trakcie opowieści siada Remusowi na kolanach, wykonując ruchy konotujące stosunek seksualny. Powraca motyw sadzonki bawełny, tym razem, dzięki przeskalowaniu, ukazanej jako wielkie drzewo. Przez jego gałęzie są przerzucone liny. Pojawiają się postaci Brata Królika i Brata Lisa, które ciągnąc za powrozy, wieszają na drzewie zdeformowane ciała. Usatysfakcjonowany chłopiec schodzi z kolan Remusa i wracając w podskokach do pałacu, dwukrotnie mija drzewo ze zwisającymi zwłokami. W tle rozbrzmiewa finalna fraza z *Pieśni Południa*, chóralna wersja refrenu nagrodzonej Oscarem piosenki *Zip-a-Dee-Doo-Dah*, z kilkakrotnie powtarzanym tekstem: „Cóż za wspaniały dzień!" Pozostaje obraz samego drzewa linczu, całość kończą kategoryczne słowa Disneyowskiego Remusa: „Nie zamierzam ci/wam już opowiadać żadnych więcej historyjek!"

III

> Dochodzę do wniosku, że kawałek po kawałku piszę na nowo Historię, starając się, by miała więcej wspólnego ze Mną, Karą (i ze mną, murzynką). To obsesyjne przedsięwzięcie, ale jest wiele (białych, patriarchalnych) szkód do naprawienia. Zresztą to jedyny sposób, w jaki pisze się historię, w małych kawałkach.[30]
>
> *Kara Walker*

[30] W rozmowie z Ali Subotnick, *Kara Walker*, „Make", Special Edition 92, 2002, s. 26.

Przeszłość i jej teraźniejsze funkcjonowanie są głównymi tematami twórczości Kary Walker. Artystka przypisuje ogromną wagę historii, uznając, że: „Czarny podmiot w czasach współczesnych jest konglomeratem swoistych patologii przeszłości, i stale rośnie i żywi się tymi chorobami”[31] — sama „[h]istoria jest przekazywana jak patologia”[32]. Samo pathologia jako „badanie namiętności” może służyć opisowi praktyki Walker — historia jest ich obiektem. W *8 Possible Beginnings* makabryczne przeobrażenia zwłok, ekskrementów, ludzkiego ciała i roślin nie poddają się racjonalnej analizie, stanowiąc ciąg koszmarnych fantazji, natłoczenie wypartych treści, pochód cieni diabolicznej przeszłości. Czarny owoc bawełny, którym plantator zapładnia powstałego ze zwłok niewolników młodzieńca, daje początek drzewu linczu, antytezie drzewa życia. Martwi czarni powracają jako jego owoce. Doprowadzając do absurdu przemoc i seksualizując relacje oparte na dominacji, Walker obnaża ukryte stereotypy rasistowskie (i rasistowskie klisze) zapisane w kulturze popularnej i w oficjalnej historiografii.

Według artystki sam motyw sylwetki — jednobarwnego, płaskiego przedstawienia postaci lub przedmiotu w jego charakterystycznym profilu — jest podobnie skonstruowany jak stereotyp i w podobny sposób funkcjonuje. Dając niewiele informacji, mówią bardzo dużo, korzystając z pewnych ustalonych form komunikacji[33]. Czarna sylwetka — indeksalna i jednocześnie negatywowa — odpowiada redukcyjnemu charakterowi stereotypu jako negatywnego konstruktu myślowego zaangażowanego w upraszczanie zjawisk, do których się odnosi. Ową własność medium Walker wykorzystuje, potęgując rasistowskie wyobrażenia, ale jednocześnie wprowadzając w obszar reprezentacji wizualnej treści wcześniej jej nieznane. Przekształca idylliczny obraz Południa sprzed wojny secesyjnej w scenerię niewyobrażalnego okrucieństwa, przy czym nie rezygnuje z aspektu (pozornej) malowniczości. Zderzając wyrafinowaną formę z brutalną i obsceniczną treścią, Walker oferuje „przyjemność ostrą jak brzytwa”[34], co znajduje analogię w ambiwalentnym

[31] Podczas wystawy *Kara Walker at the Met: After the Deluge*, Metropolitan Museum of Art, New York 2006. Cyt. za: Y. Raymond, *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*, [w:] S. L. Gilman et al., Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love, Hatje Cantz, Ostfildern 2007, s. 359.

[32] W publikacji towarzyszącej wystawie *Look Away! Look Away! Look Away!* w Bard College, Annandale-on-Hudson, NY 1995. Cyt. za: G. DuBois Shaw, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker,* Duke University Press, Durham 2004, s. 118.

[33] W rozmowie z Alexandrem Alberro, Kara Walker, „Index” 1, no. 1, February 1996, http://www.indexmagazine.com/interviews/kara_walker.shtml (10.03.2015).

[34] Ph. Vergne, *Czarna święta jest grzesznicą*, [w:] Kara Walker. Fall Frum Grace…, red. M. Ślizińska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2011, s. 11.

charakterze techniki, zawartej w niej agresji — wycinania ostrym narzędziem w papierze. Uzasadnia swój wybór, powołując się na sytuację byłej niewolnicy, starającej się przedstawić traumatyczne doświadczenia:

> Czarna sylwetka akurat bardzo dobrze odpowiada moim potrzebom. Często porównuję moją metodę do pracy pełnej dobrych chęci uwolnionej kobiety na Północy, która chce pokazać horror niewolniczego Południa, ale bez innych materiałów niż papier i scyzoryk, i paru ludzi, których chciałaby zabić.[35]

Być może to nią stanie się Bess z Interludium, fantazmatyczna prefiguracja Walker, przedstawiona w trakcie wycinania sylwetki swojego pana. Jej akt twórczy, mimo obecności realnej artystki, wydaje się nadrzędny wobec konstrukcji pracy. To ona jest narratorką opowieści o początkach, Walker mówi jej głosem — choć to tylko fantazja. Narracja nie daje jednak spełnienia — wbrew oczekiwaniom narzuconym historiom czarnych kobiet. Nie jest spójna, nie zapewnia odpowiedzi na stawiane pytania, oferuje jedynie parodię linearności. Inaczej niż w narracjach o samospełnieniu i akceptacji — zaznacza sama artystka — jak w *Kolorze purpury*, gdzie czarna kobieta po latach cierpień uzyskuje wolność i „może nie staje się bohaterką, ale jest bohaterką dla siebie samej" — „w moich pracach nic takiego nigdy nie nadchodzi"[36]. Łatwo sobie wyobrazić, że u Walker Cellie podcięłaby jednak mężowi gardło brzytwą.

Philippe Vergne stwierdził, że:

> Prace Walker pozorują linearność narracji, co daje pewien kojący efekt, ale w rzeczywistości konstruują rozczłonkowane postacie i anegdotyczne epizody, rozluźniając zapętlenie akcji i możliwość przedstawienia jednolitej, wspólnej historii.[37]

W *8 Possible Beginnings*, gorzkiej parodii opowieści o początkach, jedyną ciągłość zapewniają groteskowe przeobrażenia zwłok i odchodów, ciał i roślin. Przeciwstawiona historii postępu abiektalna genealogia śmierci oferowana przez Walker doprowadza do granic teoretyczne wskazówki Foucaulta:

> Ciało — powierzchnia zapisu zdarzeń (podczas gdy mowa je oznacza, idee zaś rozdzielają), miejsce rozproszenia „ja" (któremu próbuje użyczyć idei substancjalnej jedności), masa w wiecznym rozpadzie. Genealogia jako

[35] W rozmowie z E. Armstrong, *Kara Walker Interviewed by Liz Armstrong 7/23/96*, [w:] no place (like home), Walker Art Center, Minneapolis 1997, s. 160.

[36] W rozmowie z Susan Sollins dla „Art:21", PBS, New York 2003. Cyt. za: Y. Raymond, R. Hooper, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love: Gallery Guide*, Walker Art Center, Minneapolis 2007, s. 10. Artystka odnosi się do filmu *Kolor purpury* w reż. Stevena Spielberga (1985), na podstawie powieści Alice Walker pod tym samym tytułem (1982).

[37] Ph. Vergne, *op. cit*., s. 15.

> analiza pochodzenia zwraca się więc ku miejscu, w którym krzyżują się ciało i historia. Musi pokazywać ciało do cna napiętnowane historią i historię rujnującą ciało.[38]

To w czarnym ciele zapisana jest przeszłość, ono jest początkiem i treścią narracji. Walker zna jej zakończenie, a jak wskazują Appleby, Hunt i Jacob:

> W snuciu opowieści fascynuje, iż zaczynają się one od końca [...] Opowieść ma wyjaśnić rozpad tego, co kiedyś było całością, a każdy element narracji ma stanowić przesłankę zakończenia.[39]

Martwi czarni powracają jako owoce drzewa linczu. Walker zna zakończenie i jak stwierdza: „Być może tak naprawdę interesują mnie tylko początki"[40].

Twórczość Walker nie przekazuje wiedzy o faktach historycznych, lecz wskazuje na ograniczenia pamięci o przeszłości i rządzące nią mechanizmy. Głównym źródłem potocznej wiedzy o historii niewolniczego Południa nie jest nauka akademicka, ulegająca stopniowej demokratyzacji przynajmniej od połowy XX w., lecz teksty kultury popularnej, realizujące założenia oddanej patriotyzmowi historiografii przełomu XIX i XX w. To właśnie kultura popularna po zwycięstwie Północy w wojnie secesyjnej i zniesieniu niewolnictwa stała się polem walki o zapewnienie trwałości supremacji białej rasy i usunięcie z obszaru widzialności niewolników i ich potomków. Kinematografia i beletrystyka razem z akademicką historiografią były, a może dalej są, narzędziami wykluczenia treści nieprzystających do dyskursu dziejów postępu. Sztuka Walker sytuuje się w opozycji do sfabrykowanej wizji przeszłości Południa, zawartej zarówno w tekstach kultury popularnej, jak i oficjalnej historii, pochodzących z czasów dyskryminacji rasowej po zniesieniu niewolnictwa, kiedy panujące stosunki społeczne nie były wystarczająco zagwarantowane przez regulacje prawne.

W *8 Possible Beginnings* Walker nawiązuje do wielkich epopei filmowych budujących historyczną narrację jako oparcie mitów narodowych, takich jak *Narodziny narodu* Davida Wark Griffitha z 1915 r. Jednak główne źródło motywów stanowi *Pieśń Południa* Disneya. Narracja filmu jest niezależna od czasu historycznego, świat przedstawiony funkcjonuje w przestrzeni określonej przez Patricię Turner jako „czas snu"[41]. W baśniowej krainie plantacyj-

[38] M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] *idem*, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 120.

[39] J. Appleby *et al.*, *op. cit*., s. 274-275.

[40] W rozmowie ze Steelem Stillmanem, *W pracowni z Karą Walker rozmawia Steel Stillman*, [w:] Kara Walker. Fall Frum Grace..., s. 122.

[41] Cyt. za: Ch. Knight, *A South Disney Didn't Dream Of*, „Los Angeles Times" 12.08.2005, http://articles.latimes.com/2005/sep/12/entertainment/et-walker12 (10.03.2016).

nego Południa wszelkie rodzaje opresji rasowej wydają się na tyle naturalne jako element wiecznego porządku, czy też „ostatecznego układu", że pozostają w sferze niewypowiedzianego. Niewolnictwo jest kwestią na tyle niewidzialną i jednocześnie niezachwianie oczywistą, że aż trudno uwierzyć, iż akcja toczy się najprawdopodobniej bezpośrednio po zakończeniu wojny secesyjnej. W *8 Possible Beginnings* Walker zamienia baśniową scenerię plantacyjnego raju w koszmarny świat groteskowego okrucieństwa i seksualnej deprawacji.

Fantazmatyczny świat wykreowany w wideo wydaje się sprzeciwem nie tylko wobec amerykańskich mitów fundacyjnych, ale też swoistego mechanizmu wyparcia, określonego przez Rodericka Fergusona jako „poetyka unikania", co najmniej od czasu zniesienia niewolnictwa konstytuującego afroamerykańską tożsamość i afroamerykańskie doświadczenie przeszłości[42]. Walker stawia się w opozycji nie tylko do wielowiekowej tradycji dyskryminacji rasowej w Stanach Zjednoczonych, ale też czarnej kultury, która w imię obrony przed zewnętrznym rasizmem przyjęła konserwatywny, patriarchalny system wartości. Ferguson stwierdza, że „w znacznej mierze burza wokół prac Walker wynika z tego, że „odważyła się wybrać na cel narodziny i mechanizm [historii afroamerykańskiej]"[43]. Pisząc o burzy, odnosi się do kampanii medialnej przeciwko twórczyni, rozpoczętej w 1997 r. przez Betye Saar, afroamerykańską artystkę starszego pokolenia. Jak wtedy pisała Saar, Walker, w pełni świadoma tego, że biały, rasistowski rynek potrzebuje „czarnego mięsa", szargając pamięć niewolników i niewolnic, sprzedaje „pełne nienawiści przedstawienia czarnych"[44]. Zaspokajając „bestialskie fantazje o czarnych" zdradza swoją rasę. Taka osoba jest potrzebna establishmentowi, ponieważ żaden biały artysta czy artystka nie mogliby wytwarzać podobnych wyobrażeń bez oskarżenia o rasizm[45].

Jak stwierdziła Mary Douglas, „każda instytucja, która ma utrzymać swój kształt, wymaga kontrolowania pamięci swych członków". Dlatego instytucja, w tym przypadku społeczeństwo, usiłuje sprawić, by jej członkowie „zapominali o wydarzeniach niezgodnych z własnym szlachetnym wizerunkiem i każe im pamiętać o tych tylko, które wspierają ten samopotwierdzający się wizerunek"[46]. Wykształcenie się świadomości narodowej u czarnych Amery-

[42] R. A. Ferguson, *op. cit*., s. 187-188.

[43] R. A. Ferguson, *op. cit*., s. 186.

[44] Cyt. za: G. Dubois Shaw, *op. cit*., s. 117.

[45] Cyt. za: Th. McEvilley, *Primitivism in the Works of an Emancipated Negress*, [w:] S. L. Gilman *et al.*, *op. cit*., s. 53.

[46] M. Douglas, *How Institutions Think*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 1982, s. 112. Cyt. za: J. Appleby *et al.*, *op. cit*., s. 114-115.

kanów i Amerykanek w ciągu XIX w. wiązało się z odrzuceniem dziedzictwa systemu niewolniczego, w tym stygmatu niemoralności. Herman Gray, odnosząc się do twórczości Walker, stwierdza, że „niewolnictwo jest przestrzenią terroru rasowego, poza którą czarna pamięć zbiorowa próbowała ukuć przeciw-pamięć i opozycyjną kulturę”[47]. Artystka, wprowadzając tematykę obcą oficjalnym narracjom w obszar reprezentacji wizualnej, podważa mechanizm funkcjonowania historii afroamerykańskiej, oparty na szacunku i fałszu w imię normatywności i afirmacji odmienności. Walker mówi o tym, co „nieznane, niewidzialne, niewypowiadalne i wzbudzające sprzeciw”[48], wprowadzając w obszar reprezentacji treści wyparte z dyskursu o opresji rasowej, puste miejsca znaczące karty powieści, niewypowiedziane słowa wspomnień zbiegłych niewolników i niewolnic. Według artystki to one zatruwają czarny podmiot w czasach współczesnych, ale i mogą być antidotum[49].

8 Possible Beginnings Kary Walker nie mówi p r a w d y o dziejach niewolnictwa ani o historii czarnych Amerykanów i Amerykanek, lecz jest wyrazem dążenia do jej poznania i ujawnienia ograniczeń wiedzy o przeszłości. Artystka sugeruje, że jej narracje są równie sztucznym konstruktem, jak historia afroamerykańska[50]. I podobnie, jak sama stwierdza, owe narracje i oficjalna historia tworzą „iluzję, że mówią o minionych wydarzeniach”[51]. Wyrażana tym samym nieufność wobec koncepcji wiedzy o przeszłości zgodnej z założeniami realizmu epistemologicznego łączy się z postmodernistyczną krytyką obiektywizujących dyskursów naukowych. Według Toni Morrison prawda wydaje się bardziej obca i dziwna niż fikcja, ponieważ „może występować w nadmiarze, może być bardziej interesująca, ale co najważniejsze — jest przypadkowa, a fikcją nigdy nie rządzi przypadek”[52]. Walker doprowadza do granic genealogię Foucaulta, dla którego „śledzić złożony ciąg pochodzenia, to utrzymywać przeszłość we właściwym jej rozproszeniu: wskazywać na wypadki, nieznaczne odchylenia — albo, przeciwnie, całkowite odwrócenia — błędy, mylne oceny, chybione kalkulacje, które zrodziły to, co istnieje i co ma dla nas wartość”[53]. Łącząc fakty, fikcję i okrutne fantazje, Walker kon-

[47] H. S. Gray, *Cultural Moves: African Americans and the Politics of Representations*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 126. Cyt. za: R. A. Ferguson, *op. cit*., s. 189.

[48] K. Halbreich, *Foreword*, [w:] S. L. Gilman *et al.*, *op. cit*., s. 1.

[49] Cyt. za: Y. Raymond, *op. cit.,* s. 359.

[50] Y. Raymond, R. Hooper, *op. cit*., s. 12.

[51] W rozmowie z Susan Sollins dla „Art:21”, PBS, New York 2003. Cyt. za: Y. Raymond, R. Hooper, *op. cit.,* s. 12.

[52] T. Morrison, *The Site of Memory*, [w:] Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir, eds. W. Zinsser, H. Mifflin, Boston 1995, s. 93.

[53] M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia…*, s. 119.

frontuje widza z historyczną wagą swoich ahistorycznych narracji, wyrażając tym samym obawę, że „przeszłość nigdy nie umiera. Nie jest nawet przeszłością”[54].

Jacek Zwierzyński

Memory of the Past of African America: Kara Walker’s “8 Possible Beginnings”

Abstract

This paper analyzes Kara Walker’s video piece *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America* (2005) and examines the critical potential of contemporary art as a prism apt to observe the limitations of historiography and its mechanisms. An increasing interest in re-thinking history and its interpretation that is observable in the contemporary artistic practice corresponds with the current crisis of the discipline of history, which can no longer be equated with the truth about the past. Walker’s art, of which the past and its present meaning are the major themes, reflects the postmodern distrust in objectivizing historical discourses. In *8 Possible Beginnings*, the continuity that establishes African America is rendered as grotesque transfigurations of human body, faces, corpses, and plants. Henceforth, Walker opposes not only the ongoing legacy of racial discrimination, but also the mechanism of the disavowal that constitutes African American identity and the experience of the past. In the bitter parody of an origin story, the tale of progress is replaced by an abject genealogy of death. While combining facts, fiction, and cruel fantasies, Walker confronts the viewer with the historical significance of her ahistorical narratives.

Keywords: African American history, Kara Walker, contemporary American art.

[54] W. Faulkner, *Requiem dla zakonnicy*, przeł. W. Niepokólczycki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 60.