

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Kwestionariusz: kultura wizualna rasy

autorzy:

Gabriel Mestre Arriolja, Eugenia Siapera, Andrea Průchová Hrůzová, Thúc Linh Nguyễn Vũ, Margaret Amaka Ohia-Nowak, Hana Umeda, Marta Ziótek, Monika Bobako

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 28

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/kwestionariusz>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2295>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

rasa; rasizm; czarność; obrazy; widzialność; białość; kultura wizualna

streszczenie:

Do kuratorek i kuratorów, krytyczek i krytyków, artystek i artystów, teoretyczek i teoretyków wysłaliśmy zaproszenie do rozmowy o skomplikowanych relacjach między obrazami, wyobrażeniami i "rasą". Poniżej publikujemy ich odpowiedzi. Dziękujemy za Wasze głosy. To rozmowa ważna i na czasie.

Gabriel Mestre Arrioja – Pisarz, artysta, filmowiec i niezależny kurator. Mestre Arrioja pracuje nad projektami, które łączą praktyki artystyczne, wiedzę rdzennych mieszkańców Meksyku i Pierwszych Narodów obu Ameryk z historią awangardowych ruchów artystycznych i pojęciami z zakresu krytycznego myślenia. Jego projekty mają na celu znalezienie różnych form uczestnictwa i współpracy z jednostkami i grupami wyalienowanymi przez kapitalizm i inne systemy produkcji, promując między innymi: cele dekolonializacji, krytykę instytucjonalną i wzmocnienie praw obywatelskich oraz budowanie alternatywnych i solidarnych gospodarek. Od 2002 roku prowadził kilka projektów jako niezależny, samozatrudniony kurator. Jego dokonania rozwijały się głównie na polu sztuki współczesnej i kultury wizualnej, ale także w obrębie antropologii i nauk o środowisku. Współpracował z wybranymi instytucjami (publicznymi i prywatnymi) w Europie i Azji, a także w obu Amerykach, realizując swoje wystawy, publikacje i programy w wielu krajach, takich jak: Islandia, Japonia, Niemcy, Dania, Szwecja, Austria, Kuba, Kolumbia i Meksyk. Ostatnio jego badania kuratorskie, mediacje i zarządzanie projektami były wspierane przez różne międzynarodowe granty, programy i instytucje, takie jak: Danish Art Foundation, OCA, FRAME, CCA Estonia, CAC Vilnius, Icelandic Art Center, IFA, Goethe Institute, Austrian Cultural Forum i Jumex Foundation, między innymi. Jest założycielem Curatorial Residency In Mexico (CRIMEX), przestrzeni projektowej Surplus Int. oraz organizacji non-profit

Artenación.

Eugenia Siapera - Profesor na Wydziale Information and Communication Studies University College Ddublin. Wcześniej pracowała w Dublic City University, Aristotle University, Grecja, University of Leicester, Wielka Brytania i University of Amsterdam, Holandia. Jej zainteresowania badawcze dotyczą mediów cyfrowych i społecznościowych, komunikacji politycznej i dziennikarstwa. Ostatnio ukończyła projekt finansowany przez IRC dotyczący rasistowskiej mowy nienawiści w irlandzkiej przestrzeni cyfrowej, a także pracuje nad projektem dotyczącym pamięci konfliktu (RePAST) finansowanym przez Komisję Europejską. Jest autorką licznych artykułów i rozdziałów książkowych, a jej najnowsza książka to *Understanding New Media* (Sage, 2018, wydanie drugie). Obecnie wraz z Debbie Ging pracuje nad tomem zbiorowym *Gendered Cyber Hate* (Palgrave, 2019)

Andrea Průchová Hrůzová - Doktor nauk humanistycznych, teoretyczka kultury wizualnej, badaczka i pedagoga. Uczy na Uniwersytecie Karola w Pradze, a swoje badania prowadzi w Czeskiej Akademii Nauk, Narodowym Archiwum Filmowym i Instytucie Badań nad Reżimami Totalitarnymi. Założyła i prowadzi Platform for the Study of Visual Culture Fresh Eye (www.fresh-eye.cz). Jest laureatką stypendiów Fulbrighta, stypendiów Instytutu Georga Eckerta, stypendiów Fundacji Hlávka Talent. Publikuje w języku czeskim i angielskim.

Th& Linh Nguy&h Vũ Postdoctoral fellow w Research Center for The History of Social Transformations (RECET) na uniwersytecie w Wiedniu. Jej badania dotyczą współczesnej historii Polski, Wietnamu, globalnego socjalizmu, migracji, ruchów społecznych, rasizmu a także krytycznych studiów nad białością (Critical Whiteness Studies).

Margaret Amaka Ohia-Nowak - Językoznawczyni i kulturoznawczyni. Trenerka kompetencji międzykulturowych. Trenerka antydyskryminacyjna. Certyfikowana Trenerka FRIS®. Prowadzi firmę szkoleniową kształcącą w zakresie komunikacji międzykulturowej, antydyskryminacyjnej i empatycznej. Obroniła doktorat pt. *Przejawy rasizmu w polszczyźnie* na Uniwersytecie Wrocławskim. Autorka scenariuszy lekcji, materiałów

edukacyjnych i publikacji naukowych o tematyce międzykulturowej, antydyskryminacyjnej i globalnej.

Hana Umeda – Performerka, tancerka i nauczycielka japońskiego tańca klasycznego, uczennica mistrzyni Hanasaki Tokijyo. Od 2020 roku posługuje się tytułem Natori w szkole Hanasaki-ryu i jako Sada Hanasaki pielęgnuje i szerzy tradycję tańca jiutamai. Stypendystka programu Młoda Polska Narodowego Centrum Kultury w 2018 roku, w ramach którego zrealizowała spektakl SadaYakko, który miał premierę w lutym 2019 roku w Komunie/Warszawa. Jest także doktorantką w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Marta Ziółek – Choreografka i performerka. Badając obszar między sztukami wizualnymi, performansem i choreografią, Marta Ziółek testuje granice i uwarunkowania wolności działania w choreografii. Interesuje ją eksponowanie, demaskowanie i gra z nakazem, poleceniem, nadzorującą siłą, będących nieodłączną częścią praktyki choreograficznej. Zanim rozpoczęła studia na wydziale choreografii w School for New Dance Development (SNDO) w Amsterdamie, studiowała na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Dotychczas brała udział w warsztatach, projektach oraz współpracowała z takimi choreografami i teoretykami, jak Bojana Cvejić, DD Dorvillier, Deborah Hay, Maria La Ribot, Trajal Harrell, Benoit Lachambre, Ann Liv Young, Xavier Le Roy, oraz Meg Stuart. W 2011 była stypendystką prestiżowego stypendium Dance Web na ImpulsTanzFestival w Wiedniu. W 2012 uczestniczyła w europejskiej platformie „Europe in Motion”, przeznaczonej dla młodych wschodzących choreografów. W 2013 została stypendystką the Amsterdam Fund for the Arts.

Monika Bobako – Filozofka, profesor UAM, absolwentka UAM oraz Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie. Jest autorką książek *Islamofobia jako technologia władzy*. Studium z antropologii politycznej (Universitas, 2017) oraz *Demokracja wobec różnicy. Multikulturalizm i feminizm w perspektywie polityki uznania* (Wydawnictwo Poznańskie 2010), a także redaktorką tomu *Teologie emancypacyjne* (Praktyka Teoretyczna, 2013) oraz *Islamofobia. Konteksty* (Praktyka Teoretyczna 2017). Interesuje się

kwestiami rasy i rasizmu, w tym islamofobii i antysemityzmu, oraz problemami świata postkolonialnego, szczególnie społeczeństw muzułmańskich. Zajmuje się także problematyką feministyczną, zwłaszcza w kontekście teorii politycznej i filozofii religii. W 2018 roku jej książka *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej* wyróżniona została nagrodą im. Jana Długosza oraz nominacją do nagrody im. Tadeusza Kotarbińskiego. Jej obecny projekt badawczy finansowany przez Narodowe Centrum Nauki zatytułowany jest "Genealogie peryferyjnej białości. Polskie tożsamości w perspektywie teorii urasawiania".

Kwestionariusz: kultura wizualna rasy

Do kuratorek i kuratorów, krytyczek i krytyków, artystek i artystów, teoretyczek i teoretyków wysłaliśmy zaproszenie do rozmowy o skomplikowanych relacjach między obrazami, wyobrażeniami i "rasą". Poniżej publikujemy ich odpowiedzi. Dziękujemy za Wasze głosy. To rozmowa ważna i na czasie.

Gabriel Mestre Arrioja

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

„Coffee”, „native”, „exotic”, „peach” i „normal” to tylko niektóre spośród nazw, jakie przemysł kosmetyczny nadał odcieniom skóry. Te etykiety obnażają nasze wyobrażenia o nas samych i innych. Skala kolorystyczna złożona z sześciu odcieni inspirowana jest systemem klasyfikacji koloru ludzkiej skóry opracowanym w 1975 roku przez dermatologa Thomasa B. Fitzpatricka, który zidentyfikował sześć typów skóry na podstawie ich reakcji na światło UV. Choć według autora skali nie opiera się ona na etniczności, nadal jednak bazuje na hierarchii, zaczynając od białego, a kończąc na czarnym, w następujący sposób: typ I – bladobiały, typ II – biały, typ III – średni, typ IV – umiarkowanie brązowy, typ V – ciemnobrązowy i typ VI – ciemnobrązowy do czarnego. Ta hierarchia, która zaczyna się od najbielszego z białych, a kończy na najczarniejszym z czarnych, sprawiła, że tak zwany biały kolor skóry rasy kaukaskiej zyskał na tym najwięcej i dlatego jest pod stałą obserwacją. Od nazistowskiej wiary w rasę panów, poprzez historię starożytnego i współczesnego kolonializmu i niewolnictwa, aż po spojrzenie Zachodu na „Innego”, kolor skóry

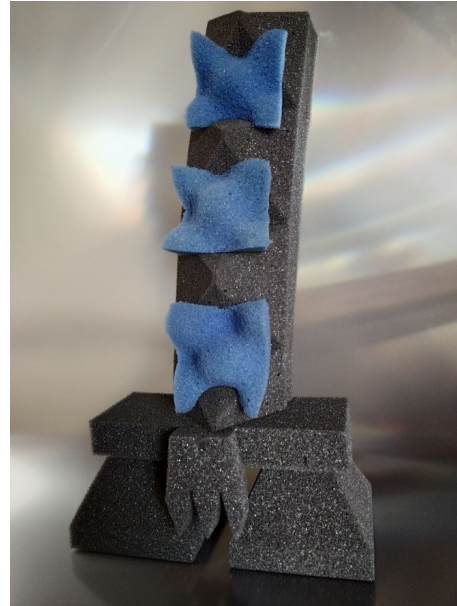
jest stale aktualnym i kontrowersyjnym tematem. Określa on w pewnym stopniu możliwości człowieka i jego rolę w społeczeństwie, a jednocześnie rasa zawsze służyła jako wymówka dla kreatywności.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Trudno znaleźć idealne rozwiązanie. To, co weryfikuje lub koryguje praktyki w ramach i poza pojęciem rasy, jest czymś nowym, przez większość czasu promowanym przez biały kolonializm wprowadzony do akademii i na rynek sztuki, niemniej jednak wszystkie tego rodzaju interwencje powinny być mile widziane, zwłaszcza po długim okresie wymuszonej niewidzialności. Nie da się zaprzeczyć, że niektórzy widzowie są głęboko zaangażowani w podtrzymywanie kolonialnej fantazji, która pozwoliła im myśleć, że inność może być zamknięta w klatkach zgodnie z ich wolą.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

Wizerunki urasowionych ciał tworzono jako rodzaj wysyłanego innym ostrzeżenia: groteskowe przedstawienia w kulturze zachodniej często bazowały na przerysowaniach i deformacjach postaci należących do innych kultur lub ras, jako sposób depersonalizacji i degradacji. Wywodząca się z klasycznego kanonu estetycznego kategoria groteski i jej zakotwiczenie w wizji karnawałowej mutuje w przerażającą i niezrozumiałą ambiwalencję, wskutek czego groteska staje się gwałtownym zderzeniem niekompatybilnych reakcji – śmiechu z jednej strony i przerażenia lub obrzydzenia z drugiej. W każdym historycznym procesie kolonizacji własność służyła jako usprawiedliwienie dla urasawiania ciał i dziś nie jest wyjątkiem, gdy właściciele akademii i rynku sztuki uznają wszelkie najnowsze podejścia do rasy, ciała i płci w tym samym tekście, w którym obecne jest także uprzedmiotowienie pozbawionego wyrazu Innego i tak naprawdę nie dzieje się nic, co mogłoby być krytyką albo wyzwaniem dla zachodnio-kolonialnych narracji o podboju i postępie.



Gabriel Mestre Arrioja, *Ethnical Pareidolias* (2020), gąbka akustyczna i воск pszczeli

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Jeśli jesteś artystą i mieszkasz w kraju, który został siłą skolonizowany, nie pracujesz z rasą jako pojęciem, po prostu

żyjesz nią i musisz się z tym pogodzić, nawet jeśli wszystko tworzone jest przez białych i dla białych. To zbyt powszechne, by budzić dezorientację albo uczucie niedostatecznej albo niewłaściwej reprezentacji, a nawet jawnej i systematycznej dewaluacji czy po prostu wywoływać atak. Najgorzej, jeśli jesteś Czarny, jesteś przedstawicielką ludności rdzennej lub jesteś mieszkańcem. Trudno wówczas o pozytywne wzorce i pozytywną samoidentyfikację, jednak dzięki sztuce otwierają się bramy do współczesnych kultur miejskich i pierwotnych kultur Globalnego Południa oraz ich doświadczeń, możliwa staje się celebrowanie całej złożoności synkretyzmu, promowanie inkluzywności, empatii i akceptacji wśród wszystkich ras i płci w imię sprawiedliwości społecznej. To zaś oznacza, że kobiety, tubylcy i Czarni/e muszą sami zdefiniować swoją tożsamość i zbudować swoje instytucje na własnych warunkach, patrząc w przyszłość i nie tracąc z oczu swojej przeszłości, ale to jeszcze daleka droga.

Gabriel Mestre Arrioja jest pisarzem, artystą, filmowcem i niezależnym kuratorem; mieszka w Meksyku.

Eugenia Siapera

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest konstruowana jako to, co ma być widziane?

Związek między rasą a wizualnością ma ambiwalentny charakter. Z jednej strony rasa, a zwłaszcza czarność, może być czymś „widzialnym” w tym sensie, że wszyscy mogą ją dostrzec. Rasa jako kolor skóry należy do kategorii natychmiastowej widzialności, podobnie jak na przykład noszenie hidżabu. Ta bezpośrednia widoczność wywołuje (głównie lub w przeważającej mierze) negatywne skojarzenia. Frantz Fanon w książce *Czarna skóra, białe maski* przytacza anegdotę o dziecku mówiącym:

„Patrz, Murzyn!”, aby zilustrować „skandal” tej widzialności, zakłopotanie, jakie ona za sobą pociąga, i upokorzenie, jakie wywołuje. Rasa jest zatem w pierwszym rzędzie czymś wizualnym, natychmiast dostrzegalnym i jasnym dla wszystkich; jest czymś, co można „zobaczyć” w podwójnym sensie, zarówno percepcji wizualnej, jak i zrozumienia, a więc mobilizacji kulturowego bagażu związanego z rasą.

Ciekawym i wymownym przykładem wizualności rasy jest tak zwana praktyka „uchodzenia”, kiedy to osoba kolorowa nie wykazuje oczekiwanych cech fenotypowych. W latach naukowego rasizmu, linczu i segregacji w Stanach Zjednoczonych, ale także w Europie, uchodzenie było rodzajem paszportu do białości, potencjalną strategią przetrwania, ale zawsze oznaczało też ogromne brzemienie, coś łatwego do zdemaskowania, w konsekwencji mogącego doprowadzić do zniszczenia osoby, jak na przykład w powieści *Passing* Nelli Larsen, przedstawicielki Harlem Renaissance (nawiasem mówiąc, obecnie można oglądać hollywoodzką ekranizację tej książki). Uchodzenie może być taktyką ambiwalentną, jeśli celem jest wyzwolenie rasowe, ale mimo to bywa odkrywczym: co bowiem pozostanie z rasy, jeśli usuniesz naskórkowe, łatwo rzucające się w oczy aspekty?

Pomimo tej oczywistej wizualności rasy jej widoczność jest jednak równocześnie negowana przez rozmaite postrasowe, ślepe na kolor argumenty i praktyki, często osadzone w kodeksach prawnych i instytucjonalnych. Ślepotą tą, której przykładem jest postawa „niewidzenia rasy” charakteryzująca wiele osób uważających się za liberałów, jest zaprzeczeniem znaczenia rasy, nawet jeśli dostrzegamy jej oddziaływanie dookoła nas: od rasistowskich wykluczeń po dehumanizację. Ślepotą na kolor oznacza ignorowanie rasizmu oraz jego konsekwencji dla ludzi podlegających urasowieniu.

Drugą formą czynienia rasy niewidzialną jest centralizacja białości jako domyślnego wariantu: doświadczenia i sposoby bycia Białych (głównie mężczyzn, głównie z klasy średniej) są

traktowane priorytetowo we wszystkich dziedzinach życia, a cała reszta kręci się wokół nich. Możemy sobie wyobrazić męską białość jako centrum, a inne tożsamości jako umieszczone w koncentrycznych kręgach. Praktyczne implikacje takiego priorytetowania widać wszędzie: od interwencji medycznych ignorujących czarne ciała po technologie rozpoznawania twarzy, które reagują tylko na białą skórę.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Rasa zależy od widoczności, której się jednocześnie odmawia, a osoby podlegające urasowieniu nieustannie spotykają się z gaslightingiem. Jedną z najbardziej oczywistych form patrzenia jako praktyki rasowej jest profilowanie rasowe, najbardziej dostrzegalne na lotniskach, na przejściach granicznych i w innych przestrzeniach obwarowanych restrykcjami dotyczącymi bezpieczeństwa. Przykłady zatrzymywanych i przeszukiwanych niebiałych podróżnych lub osób dojeżdżających do pracy, a także śledzonych bez przerwy lub nieobsługiwanych niebiałych klientów sklepów są dowodem na urasawiającą i rasistowską formę patrzenia, które jest w istocie inwigilacją. Dlatego bycie podmiotem „rasowym”, postrzeganym jako czarny lub brązowy, budzi podejrzliwość: na ludzi kolorowych się nie patrzy, ich się obserwuje. Niedawny przypadek w Holandii, gdzie służby socjalne systematycznie dyskryminowały osoby niebiałe na podstawie ich „obco” brzmiących nazwisk, jest kolejną formą patrzenia jako inwigilacji. Profilowanie rasowe oparte na widocznych aspektach rasowej i urasawianej tożsamości, kolorze skóry, nazwisku czy artefaktach kulturowych stanowi kluczową praktykę, poprzez którą rasa i rasizm są egzekwowane.

Jeśli potraktujemy profilowanie rasowe jako emblematyczny

przypadek rasistowskiego spojrzenia, możemy powiedzieć, że utrwała ono swoich uczestników w określonej, przypisanej im tożsamości rasowej, dosłownie ich aresztuje i w tym sensie uniemożliwia im swobodne kształtowanie i rozwijanie ich tożsamości.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

Mogę tu jedynie spekulować, opierając się na rozumieniu hierarchii ras, z białością na szczycie. Białe ciała są normą, a czarne / urasowione ciała postrzega się jako wyjątek czy też odstępstwo od tej normy. Na przykład obrazy silnych, atletycznych czarnych ciał wskazują na głęboką różnicę w stosunku do normalnych białych ciał, na których fizyczność nie kładzie się aż takiego nacisku – są one w pewnym sensie bardziej „intelektualne”.

Pamiętam okładkę magazynu „Vogue” z 2008 roku z LeBronem Jamesem i Gisele Bündchen. Szeroko omawialiśmy ją ze studentami – zestawienie niemal zwierzęco muskularnego czarnego ciała i kruchej białej kobiety uznano za powidok historii King Konga. W innych przypadkach, na przykład na zdjęciach z wojny lub na obrazach katastrof w kontekstach niezachodnich albo w relacjach z obozów dla uchodźców, widzimy masy czarnych / urasowionych ciał, których indywidualność i człowieczeństwo całkowicie znika – nigdy nie mówią, są tam tylko po to, by biali widzowie mogli je zobaczyć. Kiedy takie obrazy dotyczą konkretnej postaci, często mają na celu wzbudzenie



litości. W większości tych przypadków nie do pomyslenia byłoby wyobrażenie sobie białej osoby lub osób sfotografowanych w ten sam sposób. Można pomyśleć o martwym ciele Aylana Kurdiego, trzyletniego chłopca, który zginął podczas próby przeprawy z Turcji do Grecji: byłoby nie do pomyslenia, aby obraz białego europejskiego martwego chłopca krążył w mediach w podobny sposób.

Dlatego właśnie twierdzę, że funkcją wizerunków urasowionych ciał jest wzmacnianie hierarchii koloru skóry.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Moja praca – jako migrantki, która od czasu do czasu sama zostaje „urasowiona” – wiąże się zarówno z uznaniem działania rasy, jak i z dążeniem do jej zniesienia. Trudno oddzielić jej sens teoretyczny od praktycznego, ponieważ trudno oddzielić praktyczne działanie i reperkusje urasawiania i rasy od ich teoretycznych podstaw oraz historycznych przejawów. Rasa, jak ujął to Stuart Hall, jest ostatecznym zmiennym znaczącym. Trzeba zatem wykonać wiele pracy, by określić współczesne znaczenia i doświadczenia związane z rasą. Myślę, że jeśli chodzi o postawę – i być może jest to sprzeczne z obecnym naciskiem na wizualność – słuchanie może okazać się pilniejsze niż patrzenie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ciężar bezpośrednich znaków rasy, które od razu ewokują stereotypy. Słuchanie urasowionych osób oznacza danie im przyzwolenia na bezpośrednie wypowiedzi, oddanie pola ich doświadczeniom i obawom oraz umożliwienie im uzyskania pierwszeństwa przed białymi głosami, akademickimi i innymi.

W mojej pracy staram się zawsze mieć świadomość wielu form nadużyć i wyzysku, obnażać je oraz – miejmy nadzieję – im przeciwdziałać.

Eugenia Siapera jest profesorką i kierowniczką Information and Communication Studies na Univeristy College Dublin.

Andrea Průchová Hružová

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

Możemy pomyśleć o rasie jako o wizualnej rubryce używanej do kategoryzowania i hierarchizowania jednostek żyjących w jednej wspólnocie, społeczeństwie czy świecie. Służy ona jako infrastruktura komunikacyjna, która nie wymaga użycia słów. Uważam, że to socjopsychologiczne zjawisko jest pozostałością po dziewiętnastowiecznej nowoczesnej nauce, którą skonstruowano na fundamentach imperialistycznego kanonu dominacji i wyzysku. Aby móc naprawdę odkryć, jak może działać lokalna i globalna solidarność, musimy oduczyć się tego patologicznego sposobu widzenia, który rysuje między nami linię podziału, zanim jeszcze zacniemy się lepiej poznawać.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Moja odpowiedź odwołuje się do tego, co powiedziałam wcześniej. Praktyka patrzenia jest techniką kulturową, która obejmuje technologię, czyli nasze oczy, i kulturę, czyli

wyobrażenia, jakie łączymy z tym, co i kto jest widziany. Nowoczesna nauka nauczyła nas postrzegać rasę poprzez siatkę różnych stereotypów, od barbarzyństwa i egzotyki po kryminalizację i nienawiść. Ten sposób widzenia został przejęty przez szerszą kulturę wizualną i w Europie Środkowej nadal rezonuje w różnych sferach: w polityce, reklamie, edukacji i w głównym nurcie kultury popularnej. W tej rozległej sieci społecznej stereotypy są potwierdzane i nie ma już miejsca na ich kwestionowanie, dlatego kulturowa technika patrzenia poprzez rasę postrzegana jest jako zjawisko „naturalne”, którego nie sposób zdekonstruować.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

We współczesnych środkowoeuropejskich mediach można odnaleźć wizerunek uchodzący jako widocznego symbolu urasowionego ciała. Zamienia on ciało w mięso i kości, które mogą lub nie mogą przetrwać długiej podróży do celu, jakim jest Europa. Widzi ciała mężczyzn jako członków zagrażającego tłumu, przedstawia kobiety jako bezradne ofiary, a dzieci wykorzystuje jako wyzwalacze emocji. Nakłada na ciało podwójną etykietę: podkreśla zestaw stereotypowych cech fizycznych i łączy je z innym zestawem stereotypowych cech płciowych.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Dziś praca z rasą powinna polegać na praktyce oduczania się. Przykład jednorodnego etnicznie kraju, jakim są Czechy, pokazuje, że pomimo braku własnej imperialistycznej historii imperialistyczny paradygmat myślenia może aktywnie funkcjonować we współczesnym społeczeństwie. Dlaczego?

Ponieważ pozwala na rozwijanie fałszywego mitu własnej wyjątkowości, wspiera nacjonalistyczną retorykę i wzmacnia reakcyjną kulturę polityczną – wszystkie te tendencje w czasach kryzysu znajdują stałe miejsce w populistycznej polityce.

Andrea Průchová Hružová jest adiunktką na Uniwersytecie Karola w Pradze, badaczką w Czeskiej Akademii Nauk, specjalizuje się w kulturze wizualnej i studiach nad pamięcią. Kieruje Fresh Eye <http://fresh-eye.org/>

Thuc Linh Nguyen Vu

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

Rasa, rasizm i wizualność mają długą wspólną historię. Kultura wizualna była kluczem do konstrukcji i reprodukcji wspólnego krajobrazu mentalnego w szczytowym okresie europejskiego kolonializmu. Wspierała ona organizację porządku światowego wokół (pseudo)naukowego i pozornie obiektywnego pojęcia rasy, które jako paradygmat epistemiczny celowo myliło rasę z hierarchiami wyższości i niższości umysłowej i kulturowej, co doprowadziło na przykład do rozwoju eugeniki. Kolonialne imaginarium obejmowało produkcję i obieg kultury wizualnej i materialnej, literatury i dziennikarstwa. Wszystkie te wymiary były zaangażowane w praktyki światotwórcze, choć w różnych zakresach i na różnych poziomach. Dlatego też szczególny rodzaj wizualności okazał się kluczowy dla rozpowszechniania wizualnej narracji, normalizacji i legitymizacji projektu rasowego kolonializmu oraz towarzyszącego mu kolonialnego sposobu myślenia i świadomości politycznej. Według Edwarda Saida doprowadziło to do powstania „geografii wyobrażonej”, w której „to Europa wytwarza Orient”. Pozostałości tego uwikłania kultury

wizualnej w kolonializm do dziś widoczne są we współczesnych europejskich instytucjach, wyobrażeniach kulturowych, krajobrazach miejskich, praktykach widzenia i zinternalizowanych zachowaniach.

W całej długiej historii wzajemnych powiązań między kolonialną sferą wizualną a rzeczywistą historią kolonializmu na szczególną uwagę zasługuje relacja między wizualnością a jej roszczeniami do prawdy. Obrazy i sposób, w jaki są produkowane, jak krążą, gdzie się je wystawia, za pomocą jakich dyskursów są artykułowane, a także transformacje, jakie umożliwiają, tworzą określone reżimy widzialności. To rodzi specyficzną zagadkę: pomimo swojego ewidentnie skonstruowanego charakteru (a może właśnie dzięki niemu) obrazy mogą – i często tak się dzieje – działać jako figury prawdy i odgrywać fundamentalną rolę w produkowaniu wiedzy. Wizualne reprezentacje rasistowskich populacji mają potencjał, autorytet i moc konstruowania narracji prawdziwościowych; to, co przedstawiają, wydaje się przekazywać wiedzę o tym, kto i co jest przedstawiane – wiedzę, która jest pozornie zgodna z rzeczywistością i faktami. Oczywiście narracje te zawsze konfrontowano z kontrnarracjami, niehegemonicznymi formami produkcji wiedzy i obrazu, a także z praktykami wizualnego buntu, za pomocą których skolonizowane i bardziej ogólnie zmarginalizowane populacje rasowe mówiły władzy prawdę.

W tym sensie wizualność ma istotne znaczenie zarówno dla instytucjonalnej, jak i dla oddolnej produkcji wiedzy na temat urasowionych ludzi, kultur i praktyk. W tradycji pierwszej generacji szkoły frankfurckiej, która zajmowała się przemysłem kulturowym i jego integrującą mocą, obrazy często postrzegano jako rozpowszechniające homogeniczne znaczenia w sposób odgórny, i co za tym idzie zamieniające widzów w biernych odbiorców i konsumentów. W takim ujęciu obrazy podtrzymują dominującą ideologię (na przykład rasowy porządek świata). Jak jednak przekonują kulturoznawcy, począwszy od Stuarta Halla do

dziś, potrzebujemy bardziej zniuansowanego ujęcia obiegu obrazów, ponieważ zawsze istnieje wiele dróg interpretacji i przywłaszczania obrazów oraz włączania ich w inny, kontrhegemoniczny zestaw praktyk i strategii. Wizualność może być zatem używana przez mniejszości rasowe jako narzędzie w symbolicznej i rzeczywistej walce o dekolonizację, jako środek do wzmocnienia i upodmiotowienia zmarginalizowanych społeczności lub jako broń do budowania wspólnoty, która często zawiązuje się „poza sceną”, a zatem pozostaje niewidoczna z dominujących perspektyw, z jakich postrzega się transformację społeczną.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Patrzenie może wydawać się niewinne, ale nie zawsze takie jest. Podobnie jak język, który stanowi część niematerialnej struktury, dziedziczonej przez jego użytkowników i wykraczającej poza ich bezpośrednie intencje, tak i sposoby patrzenia zakotwiczone są w długiej historii odziedziczonych wielowarstwowych historii, praktyk i reżimów wizualności. To, co widzimy, jest zarówno konceptualnie, jak i kulturowo zapośredniczone, a patrzenie w tym sensie nigdy nie jest bezpośrednio i czyste. Ale czy to automatycznie oznacza, że można ustalić czytelne powiązania między aktami patrzenia a praktykami rasistowskimi? Praktyki oglądania mogą być postrzegane jako powiązane z innymi przejawami rasy i białości, jako przywileje lub współudział, jeśli są umiejscowione w określonym kontekście. Rozważmy emocjonalne i afektywne reakcje wywoływane przez przedstawienia różnych urasowionych ciał zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Urasowione ciała są widziane – czasami wyśmiewane,

wyszydzane, ale także bezkrytycznie naśladowane lub romantyzowane. To, w jaki sposób doświadczane są urasowione ciała i kultury, jest również osadzone w praktykach emocjonalnych, jakie wiążą się z rasistowskim habitusem. W tym sensie bezkrytyczne oglądanie i doświadczanie obrazów może być rasistowskie o tyle, o ile jest częścią szerszego zestawu prężnych, ale adaptacyjnych i pozornie niewinnych dyspozycji, takich jak pewne rodzaje uprzedzeń, mikroagresji i stereotypów.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

To, co obraz robi, zależy w dużej mierze od konkretnego kontekstu, instytucji i praktyki. Obrazy mówią same za siebie w takim stopniu, w jakim to robią, ponieważ odzwierciedlają i współtworzą szersze dyskursy. Weźmy na przykład niedawne przykłady rasizmu antyazjatyckiego. Wraz z wybuchem pandemii koronawirusa i publicznym obwinianiem o „pochodzenie” wirusa, mieszkańcy Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej wraz ze swoim kulinarnym dziedzictwem nagle zaczęli być postrzegani jako bezpośrednie zagrożenie dla bezpieczeństwa publicznego. W tym samym czasie Europejczycy – znów przyjmując postawę, którą można nazwać kolonialną arogancją – założyli, że to, co dzieje się w Chinach, nie wydarzy się tutaj. Słowo „Chińczycy”, które wśród ignorantów często nadal oznacza całą Azję, było używane w kontekście wszelkiego rodzaju zjawisk, na przykład wszechobecnych obrazów bezosobowych azjatyckich tłumów w maskach na twarzach lub ludzi jedzących dziwne potrawy na obskurnych targach pod gołym niebem. Niemal z dnia na dzień azjatyckie mniejszości, które zarówno w Ameryce Północnej, jak i w Europie Wschodniej postrzegane są zazwyczaj jako mniejszości wzorcowe, zaczęły być kojarzone z nową tajemniczą chorobą. Fascynacja i zazdrość wobec azjatyckiego postępu (który często idzie w parze z surową neoliberalną restrukturyzacją) została zastąpiona domniemaną zbiorową winą

Azjatów mieszkających w Ameryce Północnej i Europie. Wraz z nasileniem się medialnych doniesień na temat pandemii ciała Azjatów / Azjatek postrzegane i traktowane były przez niektórych jako źródła potencjalnie śmiertelnego wirusa. To proste zrównanie Azjatów / Azjatek i wirusa w popularnej wyobraźni zaowocowało konkretnymi reakcjami. Azjatyckie ciało musiało być trzymane na dystans, a nawet fizycznie atakowane, tak jakby miało to powstrzymać samego wirusa. Odosobnione, ale regularne incydenty fizycznych napaści i mowy nienawiści, jak również wszechobecna, ale rozproszona atmosfera strachu przed Azjatami przypominają, że to, co nazywam „rasistowską miłością” (bycie postrzeganym i urasawianym jako pożądana, a nawet wzorcowa mniejszość kwalifikująca się do akulturacji), jest zawsze warunkowe, zależne od różnych fluktuujących czynników, takich jak dystrybucja władzy, i ma podszewkę w postaci rasistowskiego nadzoru oraz praktyk dyscyplinarnych. Zamiast być jedynie kolejnym przejawem starego tropienia „żółtego niebezpieczeństwa”, gotowego do recyklingu i ponownego użycia, najnowszy antyazjatycki rasizm ujawnia wąski zakres przynależności do polityki i warunków akceptacji. Jak zauważył niedawno Achille Mbembe, pokazuje to, że pytanie o przynależność pozostaje bez odpowiedzi. Kto może być „stąd”? Być może jest też druga strona medalu: wspólne doświadczenie dość nieprzewidywalnych przyływów i odpływów rasizmu oraz różnych populacji, w które jest on wymierzony, nie pozostawia właściwie żadnej urasowanej osoby nietkniętej. Pomimo oczywistych różnic pomiędzy logiką i skutkami rasizmu antymuzułmańskiego, zwłaszcza po 11 września 2001 roku, rasizmu wobec Czarnych i rasizmu wobec Azjatów istnieje potencjał do tworzenia sojuszy i solidarności opartych na tym właśnie doświadczeniu.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Praca z rasą, rasizmem i białością wymaga ujawnienia własnych i cudzych „czułych punktów”, które wynikają z bycia uważanym za białego lub członka grupy rasowej. Oznacza to konfrontację z normatywną kategorią białości i być może z własnym uwikłaniem, a nawet ze współudziałem w jej tworzeniu. Ta konfrontacja może jednak szybko skończyć się zrytualizowanymi praktykami przeproszenia, które z kolei uwikłane są w tryb konfesyjny – to zaś często przynosi efekt przeciwny do zamierzonego i w rzeczywistości służy unikaniu konfrontacji. Głębokie i krytyczne zaangażowanie w społeczną rzeczywistość rasy i rasistowskich struktur oraz mikrostruktur powinno raczej generować krytyczną i transformującą energię, która wykracza poza skupienie się na sobie. Moja własna praca jest głęboko ukształtowana przez trajektorię mojego życia jako kolorowej migrantki w drugim pokoleniu w Europie Wschodniej, ponieważ szybko zdałam sobie sprawę, że „rasa” nie jest oczywistym zjawiskiem, które można łatwo esencjalizować (choć zbyt często się tak dzieje). Praca z rasizmem oznacza zatem również kwestionowanie rasy i jej rzekomej oczywistości, rozwijanej w oparciu o to, jak owa „rasa” wydaje się pojawiać w polu widzenia. Choć posiadanie osobistego interesu w pracy nad rasizmem bywa często potężnym motorem napędzającym polityczne i naukowe zaangażowanie, nie powinno się go zamykać w wąskich ramach polityki tożsamości jako celu samego w sobie.

Praca nad rasizmem oznacza uznanie, że niezależnie od tego, czy jest on tłumiony, hipostatyzowany czy przekształcany w hiperbolę, jeśli raz doświadczy się go osobiście, nigdy nie zniknie.

Thuc Linh Nguyen Vu jest badaczką związaną z Research Center for the History of Transformations (RECET), Uniwersytet w Wiedniu

Margaret Amaka Ohia-Nowak

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

Rasa, mimo że ma odzwierciedlenie w realnych ciałach, jest konstruktem dyskursywnym, przetwarzanym przez różne praktyki słownej i obrazowej reprezentacji, które zasadzają się na opozycjach: my / oni, swój / obcy. W tym sensie rasa należy zawsze do innych, obcych. Wizualność rasy zakorzeniona jest w kolonializmie, w politycznym, strukturalnym i niewolniczym rasizmie. Wizualne przedstawienia rasy zazwyczaj odwołują się do stereotypów i uprzedzeń, które regulują niewidzialność białości i nadwidzialność czarność. Białości nie trzeba pokazywać, czarność musi natomiast zostać pokazana, a przez to też naznaczona lub nawet napiętnowana. Już samo wyrażenie *people of colour* wskazuje na to, że biały nie jest kolorem, a biali są ludźmi bez koloru.

Na przedstawienia rasy należy moim zdaniem patrzeć intersekcjonalnie. Rasowe kolonialne spojrzenie na Afrykę pokazuje ją nie tylko jako czarną, ale także jako biedną, zacofaną i pogrążoną w kryzysie, wojnie i katastrofie. Z tym zestawem skojarzeń łączy się też dyskurs o migrantach, uchodźcach

i uciekinierach docierających do Europy. Sprawa przedstawia się jeszcze inaczej, gdy weźmiemy pod uwagę rasizm w ujęciu płciowym: czarna kobieta budzi (nadmierne) pożądanie, czarny mężczyzna zaś niepokój (podszyty poczuciem zagrożenia, lękiem, ale i seksualną fascynacją). Czarne ciała uchodźców to ciała płynące, zalewające (białą) Europę. Wizualność rasy wydaje mi się składową tych wielu elementów kolonialnego i niezdekolonizowanego spojrzenia.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Polska struktura rasizmu wypełniona jest nie tyle doświadczeniem, ile wyobrażeniem czy fantazmatem. Mowa tu więc o wyobrażonym innym. Czarny i czarność w Polsce mają więcej wspólnego z praktyką wyobraźni niż z praktyką patrzenia, a jednak doświadczenia Afropolaków i Afropolek to przede wszystkim doświadczenia bycia obserwowaną/ym, a nawet podglądaną/ym. Jest to także moje doświadczenie. Czuję, że kiedy idę ulicą, „przyciągam” spojrzenia. Te spojrzenia rozpoznają mnie jako Inną. Jestem więc widoczna już na „pierwszy rzut oka”, nie mogę wtopić się w tłum, nie mogę się nie wyróżniać. Widoczność rasy jest przymusowa, dla osób niebiałych to doświadczenie życia. Dla Afroeuropiejek i Afroeuropiejców nie ma ucieczki od tej widoczności i spod tego spojrzenia, bo nie ma mowy o „powrocie do domu” – dom jest tutaj. To jakby dom pod stałym nadzorem. Sytuacja ta wymusza stałą samokontrolę, zwracanie uwagi na to, jak wyglądam, jak się prezentuję, czy „rzucam się w oczy” (choć oczywiście nie mogę się nie rzucać – nie mam nad tym władzy), czy pasuję do kanonu piękna (albo raczej do wyobrażenia

o pięknym ciele czarnej kobiety).

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

Wiele czarnych feministek zwraca uwagę na to, jak niebiałe ciała próbują negocjować z kanonami piękna, choć oczywiście chodzi nie tylko o urodę. Weźmy na przykład prostowanie włosów. Prostym włosom nie tylko przypisuje się piękno, ale też kojarzy się je z profesjonalizmem, uporządkowaniem i racjonalnością. Ciało czarnej kobiety jest całkowicie podporządkowane męskiemu spojrzeniu, bardziej nawet niż ciało kobiety „w ogóle”. Żeby to ciało było w stanie się wyemancypować, musi się naprawdę napracować. Samo w sobie nie jest godne szacunku. Podporządkowane tej opresyjnej strukturze ciało czarnej kobiety znajduje się w niemożliwej pozycji: albo nie będzie dość piękne (nie będzie ciałem białej kobiety), albo zdecyduje się realizować rasistowski ideał „seksownej Murzynki”. Żadna z tych pozycji nie jest komfortowa ani emancypująca. W tym kontekście warto wspomnieć, że każda „kropla” białej krwi, każdy rodzaj „wymieszania” zwiększa szanse. Obraz takiego ciała staje się jakby lepszy, bardziej znośny dla białego widza.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Dla mnie oznacza coś bardzo praktycznego. Prowadzę warsztaty antyrasistowskie, których celem jest przyjrzenie się mechanizmom i wypracowanie strategii „rozbrajania” systemu białej supremacji, którą zbyt często i mylnie kojarzy się wyłącznie ze skrajną postacią rasizmu. Tymczasem jest to system, w którym wszyscy żyjemy. Na takich warsztatach rozmawiamy między innymi o tym, czym jest biała supremacja w szerokim rozumieniu, czym jest przywilej bycia Białą/ym, w jaki sposób przejawiają się mikroagresje rasowe, czego są symptomem i jak im przeciwdziałać. Przyglądamy się temu, jak doświadcza się

przywileju białości i co można robić z tym doświadczeniem. Pracuję przede wszystkim z osobami białymi. Interesuje mnie tak zwana krytyczna czy też autokrytyczna białość, polegająca na zauważeniu, zobaczeniu koloru – białego. Zachęcam ludzi do tego, by zobaczyli białość i przestali postrzegać ją wyłącznie jako neutralne tło czy dominujące ustawienie kolorystyczne.

Ważnym elementem mojej pracy jest podejście ucieleśnione, związane z uzdrawianiem ucieleśnionej traumy, jaką jest rasizm. Wszyscy nosimy w sobie tę traumę, bez względu na to, czy doświadczamy białej supremacji jako osoby niebiałe, czy się do niej przyczyniamy jako osoby białe. Podstawą zmiany w tym polu jest zobaczenie siebie i swojego udziału w tym procesie. Staram się pracować z ludźmi w ten sposób, by przepracowywać to także poprzez ciało, a nie tylko doświadczać na poziomie intelektualnym. Modyfikuję i dekonstruuje narzędzia do tego rodzaju pracy wprowadzone w Stanach Zjednoczonych i dostosowuję je do potrzeb mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej.

Kolejny aspekt mojej pracy to edukacja. Rozmawiam z ludźmi o rasie będącej rasistowskim konstruktem, wynikiem rasizmu naukowego. W kolejnym kroku pracuję nad tym, w jakie strategie można przekuć tę wiedzę, jak działać i jak rozumieć działania innych. Białość to władza, ale władza nie zawsze musi być czymś złym. Ostatnio w mojej pracy szczególnie przyglądam się tematowi białej delikatności (czy też kruchości, wrażliwości), *white fragility*.

Inspiruję się przy tym między innymi książkami Layli F. Saad *Me and white supremacy*, Ijeomiy Oluo *So You Want to Talk About Race* czy Robin Jeanne DiAngelo *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk about Racism*.

Margaret Amaka Ohia-Nowak, doktor, językoznawczyni, trenerka międzykulturowa, wykładowczyni, nauczycielka jogi, mieszka w Polsce

Hana Umeda

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

W moim osobistym doświadczeniu rasa bywa zasłoną dla wizualności. Mam często wrażenie, że deformuje mnie jako osobę prywatną, ale też jako artystkę, zasłaniając to, co wydaje mi się istotne, filtrem stereotypów, skojarzeń czy uproszczeń. Jednocześnie zdarza mi się świadomie stosować tę zasłonę. Możliwość schowania się za rasą może niekiedy dawać poczucie bezpieczeństwa.

W moim spektaklu *Sada Yakko* (Komuna//Warszawa 2019) jednym z głównych tematów jest hybrydyczna tożsamość japońsko-polska czy może raczej japońsko-europejska. Pretekstem do przyjrzenia się własnej rasowej połowiczności stała się dla mnie tytułowa Sada Yakko, zafascynowana Zachodem japońska artystka tworząca na przełomie XIX i XX wieku. Pracowałam nad wyobrażeniami „ciała japońskiego” i „ciała zachodniego”, nad



Hana Umeda, *Sada Yakko*, 2019, fot. Karolina Gorzelańczyk

wątkami orientalizacji i okcydentalizacji spojrzenia, jednak w Polsce ten zachodni element pozostał właściwie niezauważony. Moim marzeniem było, by za pomocą tego spektaklu oswobodzić zarówno mnie samą, jak i moją bohaterkę z roli „egzotycznego zjawiska”. Nie mam niestety poczucia sukcesu. W kraju, w którym awangardowy, wywodzący się z niemieckiego ekspresjonizmu taniec *butoh* jest tak często odbierany jako tradycyjne japońskie widowisko, moje próby dekonstrukcji klasycznego tańca *jiutamai* są odbierane jako coś równie japońskiego jak *jiutamai* w czystej postaci.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także patrzących z rasowej (rasistowskiej) perspektywy widzów?

Urodziłam się i wychowałam w Polsce, gdzie jako osoba o odmiennym wyglądzie byłam cały czas oglądana, ciągle podlegałam ramującemu spojrzeniu. Nigdy nie spotkałam się z przemocą, niechęcią czy dyskryminacją, ale też nigdy nie mogłam ukryć się w tłumie, nie zwracać na siebie uwagi, pozostać zupełnie niezauważoną. Bycie oglądaną było dla mnie od dziecka czymś zupełnie naturalnym. Być może właśnie to ciągłe bycie „na widoku” pomogło mi odnaleźć się na scenie.

Do dziś zdarzają mi się sytuacje, w których to, że płynnie posługuję się polszczyzną, bywa dla moich rozmówców zaskakujące. Zdarza się, że choć jasno zaznaczam, że urodziłam się w Polsce, nadal jestem pytana o moje wrażenia z tego kraju, jak gdybym posiadała perspektywę osoby, która przyjechała tu z zewnątrz. Wydaje mi się zastanawiające, w jakie pułapki potrafi wpadać ludzki umysł. Patrzenie w kategoriach rasy wprowadza permanentną obcość.

Z drugiej strony mam przekonanie, że mój wygląd jest jednym z najważniejszych elementów sprawiających, że mój taniec *jiutamai* jest w Polsce postrzegany jako autentyczny. Widzowie nie muszą mieć świadomości tego, ile pracy i czasu wymagało ode mnie wejście w obcy mi, japoński model posługiwania się ciałem – azjatyckie rysy zdają się sankcjonować praktykę japońskiej tradycji tanecznej. Dla mnie to gra, pewien rodzaj przebrania. Nie jestem przecież ani Japonką, ani Polką. Czuję się raczej hybrydą, która w zależności od danej sytuacji performuje wybraną rasę.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

Urasowienie ciała to dla mnie skomplikowana kwestia. Jak wspominałam, jako mieszanka nie czuję przynależności do jakiegokolwiek rasy. Jeśli więc wykorzystuję obraz urasowionego ciała, to tylko w geście performatywnym.

W praktyce *jiutamai* staram się jak najpełniej zinternalizować wpisana w tę technikę japońskość, pokonać zachodnie przyzwyczajenia ruchowe i wpisać się w tradycyjny model prezentowanego w tym tańcu ciała. Kimono, peruka czy biały makijaż służą zniwelowaniu etnicznej inności, która kłóci się z obrazem japońskiego ciała tanecznego. Kiedy występuję w Japonii, prezentowana jestem jako cudzoziemka, która pokochała *jiutamai*, i tym bardziej czuję się doceniona, kiedy widzowie chwalą mnie za skuteczne ukrycie mojej inności. Dążę do wirtuozerii, i w tym kontekście rozumiem ją jako wyzbycie się wszystkich elementów, które mogłyby przeszkadzać w odbiorze głębokiego piękna tej tradycji tanecznej. Jednym z takich elementów byłaby europejskość ciała. Kultura, w której wzrastamy, potrafi tak głęboko wnikać w fizyczność ciała, że nie sposób jej oddzielić od czysto biologicznych cech. W moim odczuciu niwelowanie tych zachodnich przyzwyczajzeń ruchowych służy jednak nie tyle osiągnięciu pełnej japońskości,

ile dążeniu do wydobycia uniwersalnego wymiaru *jiutamai*.

Jiutamai to bardzo specyficzny element kultury japońskiej. Jest to praktyka taneczna przekazywana z pokolenia na pokolenie, ale tylko przez kobiety. Opowiadamy sobie wciąż na nowo te same historie: jak jesteśmy wykorzystywane, jak nasz głos nie może być usłyszany, jakie emocje nami targają. Dziewiętnastowieczna Japonka, która jest modelową bohaterką tańców *jiutamai*, musiała godzić się na to, że kochanek ją rzucił, mąż ją zdradził, albo facet, w którym się zakochała, wykorzystał ją raz i sobie poszedł. Dlatego tańczy. I to jest potwornie uniwersalna rzecz, to nie jest charakterystyczne tylko dla kultury japońskiej. To coś zupełnie innego niż *kabuki* czy teatr *nō*, gdzie mężczyzna wychodzi na scenę i performuje fantazje na temat kobiecości. Tutaj kobiety tańczą w małych zamkniętych pokojach, a potem muszą to jeszcze prezentować jako gejsze przed klientami-mężczyznami, oglądającymi te historie o ich złamanym sercu jako wspaniały erotyczny pokaz tańca, który ma ich wprowadzić w odpowiedni nastrój. Czy to ma coś wspólnego z rasą?

W mojej pracy artystycznej są jednak momenty, gdy obraz urasowanego ciała ma decydujące znaczenie. W *Pameli* Marta Ziółek stworzyła monumentalną figurę, estetycznie nawiązującą do przedstawień na kartach tarota, umieszczając mnie w wielowarstwowym kimonie i otaczając światłem laserów. Znacznie ważniejszy od samego tańca jest tutaj obraz, moje rysy twarzy stają się jednym z elementów budowania wizualnej obcości.

Inaczej się to odbywa w *Salvage* (Nowy Teatr 2021), do którego Kasia Wolińska zaprosiła mnie, żebym zdekonstruowała tradycyjną japońską choreografię w duchu futurystycznego wyobrażenia o kulturze zbudowanej na ruinach starego świata. Tutaj mój taniec jest bardziej z porządku resztek – sięgam po jakiś konkretny artefakt kulturowy, ale tylko po to, żeby go przemilić i wypluć jako zupełnie nową formę. Stworzyliśmy z Kasią taniec zbudowany na szczątkach japońskiej tradycji. Mieszają się w nim elementy tradycyjnej choreografii, pomników radzieckich, resztki

pozycji Isadory Duncan, filmy przyrodnicze Davida Attenborough czy sceny z japońskiego kina lat 60.

Dla mnie rasa w ciele funkcjonuje właśnie jako taka resztką, fragment, szczątek. To się zgadza z moją tożsamością, to jest też logika stojąca za *SadaYakko*. Jeżeli performuję swoją tożsamość, to robię to poprzez ten zlepek. Może dlatego mam sceptyczny stosunek do kategorii zawłaszczenia kulturowego. *Jiutamai* jest dla mnie przede wszystkim techniką taneczną, bogactwem form i ruchów, językiem, za pomocą którego można opowiedzieć dowolną historię. Interesuje mnie rodzaj obecności, jaką ten taniec wytwarza, i sposób, w jaki przeżywane są w nim emocje, ale też wspólnota, jaką daje przynależność do tanecznego rodu. Dlatego tak wielkim zaszczytem było dla mnie dołączenie do tanecznej rodziny Hanasaki, w której otrzymując podczas ceremonii *natori* nowe imię i nazwisko, stałam się jako Sada Hanasaki córką mistrzyni Tokijyo Hanasaki. Ta przynależność nie ma jednak w moim odczuciu nic wspólnego z rasą czy narodowością. Wraz z nowym imieniem przyjął na siebie zadanie pielęgnowania tej tradycji i przekazywania jej dalej moim polskim uczennicom. To dla mnie jedna z najciekawszych kwestii w praktyce tańca japońskiego: jak zaadaptować tę technikę do europejskiego ciała, które jest trochę inaczej zbudowane, przyzwyczajone do innych rzeczy; inaczej na co dzień siedzimy, inaczej i do innych rzeczy jesteśmy wychowywani.



Hana Umeda, *SadaYakko*, 2019, fot. Karolina Gorzelańczyk

Jak każda praktyka taneczna, niezależnie od kultury, z której się wywodzi, *jiutamai* jest bardzo konkretną ingerencją w ciało.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

W moim przypadku kształtowanie się hybrydycznej tożsamości rasowej i etnicznej odbyło się w całkiem naturalny sposób. Zawsze na tyle mocno różniłam się zarówno od Polaków, jak i od Japończyków, że nie czułam nigdy pełnej przynależności. Ale przecież wszyscy jesteśmy w jakimś stopniu mieszankami, co wykazały ostatnio testy genetyczne, często ujawniające przodków, o których pamięć rodzinna już dawno zanikła. Skoro więc geny mogą dać nam informacje o etnicznej przynależności, z której inaczej nie zdawalibyśmy sobie sprawy, dlaczego nie czerpać z całego kulturowego bogactwa ludzkości? Dlaczego nie mielibyśmy mieć bardziej płynnego stosunku do swojej rasy?

Mój ojciec był Japończykiem, synem buddyjskiego mnicha, ale zupełnie zasymilowanym; do tego stopnia, że został działaczem „Solidarności”, za co deportowano go z Polski – naprawdę nie mógł już bardziej być Polakiem w latach 80. W domu zawsze mówił, że mieszkamy w Polsce, więc mówimy po polsku, powiesił nawet portret papieża. Performował polskość najlepiej jak potrafił, choć oczywiście nigdy nie był postrzegany jako Polak. Jego koledzy z „Solidarności” nigdy by się nie zgodzili, żeby poszedł z nimi do sejmu w I kadencji. Dla niego z pewnością to był jakiś dramat. Wychowałam się z obrazem ojca jako mega-Polaka, który jednocześnie jest stuprocentowym Japończykiem, oraz matki, która jest Polką, ale Żydówką, ale katoliczką, ale japonistką i właściwie pod względem znajomości kodów kulturowych i łatwości operowania nimi jest znacznie bardziej japońska niż ojciec Japończyk.

Wyrastałam w przekonaniu, że przynależność kulturowa jest kwestią wyboru. Być może rasę można – a nawet należy – queerować.

Hana Umeda performerka, tancerka i instruktorka tańca *nihon buyō*, mieszka w Polsce.

Marta Ziółek

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

Jako artystka i performerka mogę mówić jedynie z pozycji doświadczenia, które nazwałabym doświadczeniem „czarnej maski”. Różnica między nałożeniem na siebie maski a doświadczeniem rasy ma jednak charakter ontologiczny. Rasa w swoim wizualnym wymiarze wyznacza kontur ciała, jest spojrzeniem nadającym ciału kształt. Zawierają się w tym przemoc i niesprawiedliwość, ból i głęboki gniew, przed którymi nie da się uciec. To sytuuje się poza zasięgiem mojego doświadczenia, choć z drugiej strony wiem, czym są naznaczenie i rana. Ciało zamieniane w ten sposób w obraz zostaje zranione, mimo że o to nie woła. Zostaje wystawione na widok, upokorzone. Dla mnie drogą do zainteresowania się „czarną maską” i jej specyficzną performatywnością jest jednak nie wizualność, lecz muzyka.

Nazwałabym to mianem kinestetycznej i audialnej empatii. Jeżeli zaczynasz głęboko wchodzić w muzykę, która zapośrednicza doświadczenie rasy, rodzi się pytanie: w jaki sposób wchodzisz w to doświadczenie jako inne ciało? Czy zaczyna cię dotykać, czy się z tym synchronizujesz, czy to cię porywa? Jak głęboko jesteś w stanie w to wejść? Ja to wiążę

z doświadczeniem słuchania bluesa.

W „czarnej masce” widzę strategię przejmowania gestów i wizualnej reprezentacji, która odnosi się do rasy i określonego kontekstu kulturowego. Kluczowe jest dla mnie pytanie: jaka motywacja towarzyszy takiemu działaniu? W jednej części cyklu *Pamela* pojawiał się na przykład



Marta Ziótek, *Seans z Pamela*, 2017, fot. Pat Mic

Pamela cytat z pochodzącego z Angoli tańca *kuduro*. Dla zachodniego spojrzenia są tam elementy związane z witalnością, rytualnym doświadczeniem ciała. Ale to jest taniec marginesu, przejęty z języka ulicy, z ruchem ciała, które się potyka, wytwarza inny rodzaj znakowości, intensyfikuje swoją obecność. Dla nas było ważne, by poprzez *kuduro* ciało mówiło z przestrzeni nieuprzywilejowania, bycia outsiderką. Rasa konstruowana jest więc nie tylko jako to, co opresyjnie widzialne, ale także jako niemożliwy do pominięcia atrybut muzyki, gestów, obecności, historii.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także patrzących z rasowej (rasistowskiej) perspektywy widzów?

Maaïke Bleeker w książce *Visuality in Theater* pisze o tym, że między tym, kto działa, a tym, kto patrzy, pojawia się jeszcze trzecia instancja: wydarzenie, a w kontekście pytania – wydarzenie rasy. Moim zdaniem jest ono złożone i zawiera w sobie nie tylko gest opresji, ale też reakcję na ten gest. Kiedy widzę, że ktoś na mnie patrzy, jak jego spojrzenie mnie definiuje, jak mnie ramuje i próbuje przejąć terytorium mojego działania, mogę natychmiast odbić to spojrzenie, kontratakować, znaleźć

kontrformułę mojej cielesności. Tym są gniewne gesty. Zanim spojrzenie mnie uprzedmiotowi, ja już widzę ten ruch uprzedmiotowienia i sprzeciwiam mu się, podejmuję działanie, które uniemożliwia uprzedmiotowienie mnie.

Jak pisze Fred Moten, tym, co w ciele nie daje się uprzedmiotowić, jest głos. Głos wyłania się z ciała, z głębokiego doświadczenia cielesności, i co ciekawe, ustanawia pewien reżim wizualny, który uniemożliwia uprzedmiotowienie. Głos zamraża spojrzenie, krzyk obejmuje ciało i zaczyna zmieniać jego terytorium. Krzyk sprzeciwu nie jest o fizycznej manifestacji ciała oporu. Ciało nie jest już ograniczone do konturu, który zaczyna wibrować. Tak dla mnie działa na przykład gospel. Ciało się rozrasta, i zajmuję już nie tylko tę przestrzeń, o której ty myślisz, że zajmuję, gdy na mnie patrzysz. Moje ciało wykracza poza obszar tego, co może objąć spojrzenie. Wibracja przejmuje kontrolę nad tym, co wzrok próbuje zabrać ciała. To właśnie jest ta trzecia instancja pomiędzy mną a tym, który na mnie spogląda, próbuje mnie nazwać i skategoryzować.

Zakorzeniony w ciele głos mnie fascynuje. Jest narzędziem mistyki, ciągłej cielesnej transgresji. Działa poprzez zaznaczanie miejsca bezdomności i okrucieństwa, a z drugiej strony jest wołaniem o więcej terenu. Jak już wspomniałam, w reżimie wizualnym ciało szybko staje się obrazem, jest konturowane, staje się czymś, co ktoś inny chce ci zabrać, pojąć. Mam poczucie, że siłą performatywności, która może być tutaj wykorzystana, jest gest intensyfikacji i niezgody, by ciało stało się obrazem; rozwibrowania, otwarcia granic, odmowy stania się zamrożoną maską czy obrazem. Powierzchnia ciała zostaje otwarta.

Z drugiej strony ważne jest, jak ten ktoś na mnie patrzy – czy jest voyeuem, wobec którego ja działam i tworzę pewien rodzaj antagonizmu? Czy też nie pozwalam na ten antagonizm i wytwarzam sobie przestrzeń, w której sama muszę zadbać o swoje granice i rodzaj komfortu? To zależy od tego, kto patrzy,

a jednocześnie zależy ode mnie. Jeżeli pozostaję w reżimie wizualnym i pozwalam się definiować temu spojrzeniu, odbieram sobie wolność stanowienia o sobie z poziomu mojego ciała. A to ciało pozwala mi nie być tym, kim ktoś inny ciągle chce mnie widzieć. Ono jest w procesie zmiany i otwierania granic. Chodzi o to, by odbić spojrzenie albo nie pozwolić mu się zawłaszczyć. Muszę zacząć zawłaszczać, zanim ono mnie zawłaszczy, muszę przejmować gest przemocy – albo tak się o siebie zatroszczyć, żeby to spojrzenie przestało mnie posiadać, obnażać, czynić zależną. Nie jest to moje doświadczenie rasy, ale korzystając z mojego doświadczenia performansu i ciała, tak to widzę i tak się do tego odnoszę.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

Z perspektywy mojej praktyki i mojego doświadczenia ciało performujące może świadomie odmówić stania się obrazem. Te strategie odmowy najbardziej interesują mnie właśnie w kontekście rasy. W powieści *Amerykaana* nigeryjska pisarka Chimamanda Ngozi Adichie opisuje imigrancką społeczność afrykańską w Stanach Zjednoczonych. Przyjeżdżając z Afryki, bohaterowie jej książki zderzają się z zupełnie inną performatywnością rasy – okazuje się, że strategie oporu, gesty opresji, interpretacje przemocy czy rodzaje naznaczenia są niejednolite i wielopoziomowe. W gruncie rzeczy jest to powieść o włosach. Bohaterka uświadamia sobie, że jej afro odbiera jej jakieś możliwości. Ciało okazuje się funkcją, wyznacznikiem statusu w kapitalistycznym społeczeństwie. Niezgoda na to, by stało się w tym sensie obrazem, polega na postawieniu pytania: czy ja mam prawo do bycia w swojej afrykańskości? Czy chcę pozwolić, by czytano mnie w sferze publicznej w tak określony sposób? Przeradza się to w refleksję o godności rozumianej w głęboko cielesnym sensie. To właśnie jest źródło wpisanego

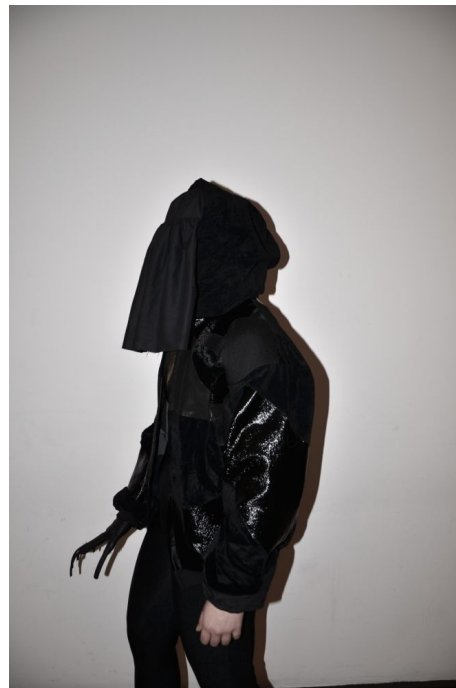
w performans rasy gniewu, który polega na szukaniu cielesnej integralności oraz innego zakorzenienia.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

W tym kontekście źródłem inspiracji jest dla mnie wspomniany już Fred Moten i jego teorie. Proponowane przez niego myślenie o czarności w kategoriach nadmiaru i niedoboru przekłada się dla mnie na coś, co nazwałabym performansem intensywności albo nieobecności. Podobnie jego myślenie o głosie wydaje mi się ważne w kontekście ciała protestu – dziś w Polsce ma to szczególne znaczenie.

Rasa, związana z nią kondycja ciała oraz jej konstruowanie i dekonstruowanie są dla mnie fascynujące. Badając i przyswajając przeniknięte nią praktyki, uczę się o swoim miejscu, o miejscu, w którym jestem. Do czego ta moja wizualność mnie predestynuje? Jaka jest charakterystyka „białej maski”?

To, o czym mówię, łatwo przetłumaczyć na różnicę kulturową, ale z drugiej strony nie opuszcza mnie poczucie bliskości. Stoi za tym głębokie doświadczenie innego rodzaju wyobcowania, bólu albo niesprawiedliwości, które dosięgają ciała. Zdaję sobie jednak sprawę, że nie mając doświadczenia życia na co dzień w kondycji rasy, nie mogę mówić o tym doświadczeniu, nie mam prawa, by się do tego odnosić. Wracam więc do kondycji kinestetycznej i audialnej empatii, która byłaby formułą podejmowanej przez mnie praktyki. Prowadzi mnie to ku



Marta Ziótek, *Black on black*, 2017, fot. Katarzyna Szugajew

pewnemu rodzajowi mistyki opartej na rozpoznaniu różnych poziomów cielesności: fizycznej, emocjonalnej, mentalnej i duchowej.

Marta Ziółek choreografka, reżyserka, performerka, mieszka w Polsce

Monika Bobako

Jaki jest związek pomiędzy rasą a wizualnością? W jaki sposób rasa jest skonstruowana jako to, co ma być widziane?

Rasa w nowoczesnym znaczeniu jest ściśle związana z pojawieniem się kultury opartej na reprezentacji, której kluczową cechą jest to, że świat jawi się w niej jako obraz. Filozoficzną charakterystykę tej kultury można znaleźć w jednym z kanonicznych tekstów Martina Heideggera *Czas światobrazu*, w którym autor stara się zdefiniować istotę nowożytności. Według niego polega ona na tym, że w nowożytnym ujęciu „byt w całości bytuje dopiero i tylko o tyle, o ile postanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza. Tam, gdzie powstaje światobraz, zapada istotna decyzja o bycie w całości. Bycia bytu poszukuje się i znajduje się je w tym, że jest on przedstawiany” (Heidegger, 77, 1997). Podobną intuicję, choć w innym teoretycznym języku, wyrażają badacze zajmujący się historią mechanizmów poznawczych i przekształceń w strukturach ludzkiej wiedzy. Podkreślają oni rolę, jaką koncepcja wiedzy rozumianej jako tworzenie adekwatnego obrazu świata odegrała w rozwoju nowożytnej nauki. W nauce obraz ten miał być jednak nie tyle dosłowną kopią rzeczywistości w rodzaju słynnej Borgesowskiej mapy odzwierciedlającej świat w skali 1:1, ile przedstawieniem porządku świata i rządzących nim

prawidłowości.

Aby zrozumieć związek łączący rasę z wizualnością, trzeba uświadomić sobie zasadnicze znaczenie, jakie dla tej koncepcji wiedzy miały wizualne reprezentacje w rodzaju map, wykresów, wzorów czy schematów. Pouczająca jest w tym kontekście ewolucja, jaką przeszły ilustracje towarzyszące pracom botaników. Przed okresem nowożytnym miały one na ogół charakter artystycznych rysunków, niemających zawartości informacyjnej. W czasach Linneusza zamieniły się one w schematy umożliwiające każdemu obserwatorowi identyfikację poszczególnych egzemplarzy roślin. Ilustracje te miały szczególną właściwość, którą David R. Olson wyjaśnia w następujący sposób:

podręcznikowa ilustracja budowy kwiatu nie jest podobna do żadnego konkretnego kwiatu. A jednak ten narysowany kwiat, reprezentacja, staje się bytem pojęciowym, w kategoriach którego postrzega się i klasyfikuje rzeczywiste kwiaty. Rysunki botaniczne, podobnie jak mapy, stają się modelami pojęciowymi, w kategoriach których doświadczamy świata. (Olson, 2010)

To właśnie ten typ myślenia, motywowany potrzebą odnajdywania struktur i porządku w tym, co wielorakie i mnogie, oraz grupowania poszczególnych „przypadków” w uogólnione typy dające się przedstawić wizualnie, doprowadził do powstania pojęcia rasy. Początkowo używane w obrębie historii naturalnej, wkrótce trafiło ono do refleksji nad ludzką różnorodnością, a w dalszej konsekwencji stało się jednym z instrumentów nowoczesnego, na różne sposoby instytucjonalizującego się rasizmu.

Paradoks – a może po prostu poznawcza i etyczna porażka – myślenia o ludziach w kategorii rasy polegał na tym, że poszukując adekwatnego obrazu ludzkiej różnorodności, wytwarzało ono wielość niespójnych i wzajemnie sprzecznych klasyfikacji, których absurdalność ujawniała się zawsze wtedy, gdy próbowano je stosować w praktyce. Chyba najlepszą ilustracją tego absurdu są losy ludzi funkcjonujących

na pograniczach podziałów rasowych, których udziałem było doświadczenie swoistych migracji pomiędzy (rzekomo obiektywnymi) kategoriami „rasowymi”. Migracje te, będące stałym elementem życia w społeczeństwach segregowanych rasowo, przyjmowały formę oficjalnych klasyfikacji i reklasyfikacji albo nieoficjalnych i niezwykle ryzykownych praktyk „uchodzenia” (*passing*) za członka wybranej, na ogół „wyższej” kategorii (Bowker & Star, 2000). W innych przypadkach wiązały się z historycznymi procesami awansu społecznego określonych grup (jak na przykład irlandzcy, żydowscy, włoscy czy polscy imigranci w USA), którym w kolejnych pokoleniach udawało się uwolnić od stygmatu rasowej niższości i wejść do ekskluzywnego grona „Białych” (Roediger, 2006).

Poza tym, że kategoryzacje rasowe usiłowały w istocie klasyfikować to, co nieklasyfikowalne, powyższe przykłady wskazują na dwie istotne własności charakteryzujące relacje między rasą a wizualnością. Pierwszą jest fakt, że kategoryzacje te, zakładając ontologiczną, istotową odrębność poszczególnych ras, w rzeczywistości zawsze wytwarzały niestabilne, zmienne kartografie podziałów rasowych (co w żaden sposób nie redukowało oczywiście ich opresyjności). Zawarta w nich ambicja reprezentowania tych podziałów okazywała się raczej procedurą ich fabrykowania w celu zarządzania zróżnicowanym społeczeństwem. Procedurę tę najlepiej określa czasownikowe pojęcie „urasawiania”. Drugą właściwością jest polityczność trybu, w jakim w danych okolicznościach ustanawiany jest związek między zakładanym obrazem „typów” rasowych (składających się na nie cech, w tym także wizualnych) a tym, co w konkretnych przypadkach jawi się oku klasyfikującego obserwatora. Przykłady reklasyfikacji, „awansu rasowego” czy „*passing*” pokazują, że doświadczany rozkład podziałów rasowych i przynależność rasowa jednostek są w większym stopniu czymś wytworzonym przez relacje władzy i związane z nimi instytucje, infrastrukturę czy praktyki społeczne niż pochodną jakiegś

wewnętrznej „prawdy” rasy. Jak się okazuje, to relacje władzy są więc tym, co ustala – z zasady tymczasową – odpowiedniość między zakładanym obrazem jakiegoś „typu” rasowego a tym, co widziane w przypadku konkretnej jednostki czy grupy. W tym kontekście można zatem stwierdzić, że samo widzenie rasy – rozumiane jako element procesów urasawiania – uzależnione jest zawsze od konkretnych, obowiązujących w danym miejscu i czasie politycznych (symbolicznych, dyskursywnych, instytucjonalnych) warunków jej widzialności.

W jaki sposób patrzenie jest praktyką „rasową”, w jaki sposób ustanawia performanse rasy, ale także rasowych (rasistowskich) widzów?

Specyfiką urasawiającego spojrzenia jest to, że ma ono moc przenikania poniżej poziomu tego, co fenomenologicznie dane. Pisze o tym Sara Ahmed, która sięgając do klasycznego tekstu Frantza Fanona, zauważa:

W punkcie, w którym fenomenologia odnosi się do dotykowego, przedwstępnego, kinestetycznego i wizualnego charakteru ucieleśnionej rzeczywistości, Fanon skłania, by pomyśleć o schemacie „historyczno-rasowym”, który znajduje się „poniżej”. Inaczej rzecz ujmując, wymiary rasowy i historyczny znajdują się pod powierzchnią ciała opisywanego przez fenomenologię, która z racji własnego zorientowania staje się sposobem myślenia o ciele właśnie takim, jakim jawi się ono na powierzchni (Ahmed, 161, 2020).

W książce *Czarna skóra, białe maski* Fanon pokazuje, w jaki sposób spojrzenie Białych nakłada na doświadczenie Czarnego schemat historyczno-rasowy wytworzony przez białą zachodnią dominację, który nie tylko definiuje i ogranicza sposób cielesnego funkcjonowania Czarnego w białej przestrzeni, ale także pozbawia jego egzystencję ontologicznej ważkości. Traktuje go bowiem (narracja autora jest silnie androcentryczna) jako rewers

i derywat wyobrażeń na temat białego człowieka. Urasawiające spojrzenie sprawia, że Czarny jako jednostka pozostaje niewidoczny, jawi się natomiast jako reprezentant typu rasowego, „Murzyn”, którego istnienie określa to, co w białej wyobraźni kojarzone jest z czarnością: Fanon mówi o kanibalizmie, tam-tamach, niewolnictwie, dziecinności, intelektualnej niższości (Fanon, 2020).

Podobne doświadczenie opisuje James Baldwin, który w eseju *Obcy w wiosce* kontrastuje zdziwione spojrzenie, jakim mieszkańcy afrykańskiej wsi mogli witać pierwszego białego kolonizatora, ze spojrzeniem spotykającym Baldwina w małej, zagubionej wśród gór szwajcarskiej osadzie, która po raz pierwszy zetknęła się z człowiekiem o czarnej skórze (Baldwin, 2019). O ile zdziwienie zawarte w tym pierwszym spojrzeniu jego biały adresat mógł odbierać jako hołd, o tyle to drugie przyjmowane jest przez autora jak trucizna wywołująca ból, podważająca pewność siebie, przypominająca o jego własnej, nieprzekraczanej obcości w białym świecie. Urasawiająca moc tego spojrzenia, realizująca się zresztą poza świadomością jego dysponentów, polega bowiem na tym, że wyraża ono fakt ich przynależności do zachodniej kultury, posiadania do niej praw własności (nawet jeżeli w rzeczywistości niewiele o niej wiedzą), które Baldwinowi nie przysługują z racji koloru skóry. Spojrzenie to nadaje mu status osobliwości i redukuje do wyobrażonej afrykańskiej genealogii, wymazując jego osobę jako pisarza, Amerykanina, człowieka ukształtowanego, ze wszystkimi konsekwencjami tego faktu, przez zachodnią kulturę.

Od czasu powstania wspomnianych tekstów Fanona i Baldwina minęły dekady wypełnione kontestacją białej supremacji oraz walkami o uznanie toczonymi przez ludzi nie-Białych. Reorganizacji uległa społeczna, polityczna i kulturowa przestrzeń, w której jednostki i grupy spoglądają na siebie, realizując swoje tożsamościowe performanse. O ile demontaż systemu białej dominacji trudno uznać za dokonany, o tyle faktem jest, że w rasowej / urasawiającej ekonomii spojrzenia nastąpiły

znaczące przesunięcia. Po pierwsze, w wielu miejscach kultury, polityki i życia społecznego nie-Biali wywalczyli sobie możliwość obecności i widzialności poza optyką rasistowskich stereotypów. Trzeba jednak zauważyć, że także to osiągnięcie bywa zawłaszczane przez dominującą kulturę i instytucje pod hasłem „różnorodności” lub jest negowane i wyciszane przez politykę „niedostrzegania” rasy, którą rozumie się jako „taktowny, a nawet wspaniałomyślny, liberalny gest” (Morrison, 9, 1993). Po drugie, elementem walki stało się odwracanie kierunku spojrzenia, skupianie go na tych, którzy długo żywili się iluzją, wspomaganą czasem rasistowskim zakazem, że możliwość patrzenia jest ich wyłącznym przywilejem, podobnie jak to, że nie mogą stać się obiektem oglądu, analizy i oceny ze strony nie-Białych (hooks, 1991).

W nauce poznawczy (a w istocie także polityczny) program związany z ideą odwróconego spojrzenia realizowany jest przez studia nad białością (*whiteness studies*). Studia te rozwijane są zarówno przez białych badaczy, którzy traktują je jako formę krytycznej autorefleksji nad własną dominującą kulturą, jak i przez tych nie-Białych, dla których są one elementem dekonstruowania tej kultury i rozbrajania wytwarzanych przez nią, narzucanych im „historyczno-rasowych” schematów. Impulsem do ich powstania była obserwacja, wyrażona być może najdobitniej przez Jamesa Baldwina i Toni Morrison, że sposób, w jaki Biali postrzegają nie-Białych oraz wyobrażenia, jakie na ich temat tworzą, więcej mówią o nich samych niż o tych, których podporządkowują sobie jako „rasowo innych”.

Jaka jest funkcja obrazu urasowionego ciała i jak wpływa on na obraz ciała jako takiego?

To, czyje ciała jawią się jako urasowione i w jaki sposób, zależy od punktu, z którego pada spojrzenie, a przede wszystkim od jego lokalizacji w strukturach władzy. Dla Białych ciała, które nie są naznaczone rasą, to ciała reprezentujące ich własną, dominującą

rasę, postrzeganą jako coś uniwersalnego, wyznaczającego normę. W tej perspektywie ciała innych są zawsze obciążone rasowym partykularyzmem i stanowią tylko niereprezentatywne warianty „ciała jako takiego”. To także zależy jednak od kontekstu. Iluzja braku urasowienia białych ciał możliwa jest tam, gdzie Biali stanowią większość i gdzie rzeczywistość społeczna w stabilny, przejrzysty sposób ukształtowana jest przez zasadę białej dominacji. Wydaje się, że na przykład w społeczeństwach kolonialnych sytuacja często przedstawiała się inaczej. Fakt, że niewielkie grupy białych kolonizatorów żyły w tych społeczeństwach jako przybysze z innego świata, w otoczeniu liczniejszej od nich ludności niebiałej, sprawiał, że egzekwowanie kolonialnej władzy wymagało znacznie bardziej rygorystycznych i świadomie budowanych strategii podtrzymywania „białego prestiżu” i rasowej odrębności. Etnograficzne relacje dotyczące tej kwestii pokazują, że nawet rodacy kolonizatorów przybywający z metropolii często nie do końca rozumieli skomplikowane praktyki wyższościowego autourasowienia, które miały na celu strzeżenie „białego prestiżu” w koloniach (poprzez rygorystyczną regulację interakcji z „tubylcami”, a także restrykcyjne wymogi nakładane na zachowanie i skład białej społeczności (Stoler, 1989)). Wydaje się, że w tych kontekstach także w percepcji białych Europejczyków białe ciała jawiły się jako urasowane: jako uosobienie kulturowej i cywilizacyjnej różnicy, a nie uniwersalności.

Ten typ autoreferencyjnego urasowienia, służącego ugruntowaniu białej dominacji, różni się jednak od doświadczeń tych, którzy byli i są tej dominacji poddani. Jak pokazuje zjawisko określane mianem koloryzmu (a czasami pigmentokracji), urasowanie podporządkowanych nie tylko lokuje ich w odrębnej, niższej kategorii antropologicznej, ale także hierarchizuje ich wewnątrz tej kategorii. Koloryzm polega na systemowym faworyzowaniu tych osób niebiałych, których skóra ma jaśniejszy odcień. Badania dotyczące społeczeństwa amerykańskiego

pokazują, że hierarchie wyznaczone przez odcień skóry nakładają się na hierarchie społeczne określone przez poziom dochodów, wykształcenia, możliwości mieszkaniowe, zawodowe i matrymonialne (Hunter, 2007). Ta hierarchizacja realizowana jest przez instytucje i praktyki zdominowanego przez Białych społeczeństwa, w którym głęboko zakorzenione wzory supremacji wpływają na dobór pracowników, ocenę uczniów w szkole, kryteria wiarygodności czy fizycznej atrakcyjności. Niszcząca siła koloryzmu polega jednak także na tym, że żywiąc się kulturową deprecjacją niebiałego ciała, jest on wprowadzany w życie przy współudziale dotkniętych nią podporządkowanych grup, które pod presją hegemonicznej kultury tę deprecjację uwewnętrzniają. Wyrazem tego jest choćby globalna popularność kosmetyków rozjaśniających skórę, których produkcja i sprzedaż żerują na obietnicy wyższego prestiżu i szerszych życiowych opcji mających otworzyć się przed jednostką wraz ze zmianą karnacji. Wyjściem z tego potrzasku podwójnego urasowienia jest polityczny opór i kontestacja porządku białej dominacji, obejmująca afirmację niebiałego ciała. Przykładem mogą być polityczno-kulturowe mobilizacje bazujące na idei „czarnej dumy” i „czarnego piękna”, które historycznie swoje intelektualne ugruntowanie znajdowały w koncepcjach rozwijanych pod hasłem *Négritude* czy *Black Power*.

Co może oznaczać praca z rasą w sensie teoretycznym i praktycznym?

Podejmowanie tematu rasy okazuje się nieuchronnie związane z podejmowaniem kwestii rasizmu, to natomiast oznacza konieczność refleksji nad relacjami władzy, w których termin „rasa” zyskuje znaczenie, a także praktyczne zastosowania. Zainteresowanie rasą z konieczności pociąga więc za sobą wejście w pole polityczności. Pewną formę „pracy z rasą” wykonują zarówno ci, którzy świadomie budują porządek społeczny oparty na urasowionych hierarchiach grupowych (na

przykład poprzez politykę antyimigracyjną, dyskryminację mniejszości czy budowanie atmosfery przyzwolenia na przemoc wobec inności), jak i ci, którzy starają się ten porządek podważyć i zdelegitimizować. Ten drugi cel obejmuje krytykę zakumulowanych form rasologicznej (pseudo)wiedzy, która historycznie zasilała rasizm, rewizję wzorów kulturowej waloryzacji i praktyk społecznych uczestniczących w jego reprodukowaniu oraz demontaż odpowiedzialnych za jego podtrzymywanie instytucji i struktur ekonomicznych. Przede wszystkim jednak realizacja tego celu wymaga zrozumienia przyczyn rasistowskiego backlashu, który przyniósł obserwowany współcześnie renesans ideologii białej supremacji. Sądzę, że tak rozumiana „praca z rasą” ma szansę rozerwać zaklęty krąg odtwarzających się mechanizmów urasowienia pod warunkiem, że zmierzy się z trzema kwestiami.

Pierwszą jest konieczność uświadomienia sobie, że źródła rasizmu nie tkwią wyłącznie w skrajnych ideologiach politycznych, ignorancji czy należących do niechlubnej przeszłości rozwiązaniach instytucjonalnych, ale obecne są także w należących do głównego nurtu dyskursach i działaniach, w powszechnie akceptowanych instytucjach czy sposobach organizowania przestrzeni publicznej. W tym kontekście można wymienić tak różne sprawy, jak diagnozowany w wielu krajach rasizm instytucjonalny ujawniający się w działaniach policji, systemach ochrony zdrowia czy edukacji, charakter instytucji kultury takich jak muzea, których zasoby pochodzą z kolonialnej grabieży, obecność w przestrzeni publicznej pomników upamiętniających ludzi i wydarzenia, których rola w podtrzymywaniu rasistowskiego porządku jest trudna do zakwestionowania, sankcjonowanie rasistowskich dyskursów za pomocą odwołań do wolności słowa czy ukrywanie rasizmu ekonomicznego pod hasłem wolności gospodarczej.

Druga kwestia wiąże się z niejednoznacznym statusem ontologicznym rasy, a więc z faktem, że nie istniejąc w sensie genetycznym, zachowuje ona realność w sensie socjologicznym.

Kwestia ta dotyczy pytania o to, w jakich sytuacjach odwołanie do rasy funkcjonuje wyłącznie jako przejaw rasizmu (choć czasami nie w pełni uświadomionego), w jakich natomiast bywa bazą do emancypacyjnej mobilizacji i wyrazem poparcia jej politycznych aspiracji. W innej wersji pytanie to brzmi: kiedy ignorowanie rasy (polityka *race-blind*) jest gestem antyrasistowskim, a kiedy służy utrwalaniu nierówności i wykluczenia? W moim przekonaniu w obecnych okolicznościach historycznych odwołanie do rasy lub jego brak zawsze reprezentuje którąś z wymienionych tu skrajności. Jest to równoznaczne ze stwierdzeniem, że „neutralna rasologia” nie istnieje.

Problem ten, mający szereg praktycznych implikacji, wiąże się z kolejną, trzecią kwestią o charakterze filozoficznym. Mam na myśli pytanie o to, co miałyby być ostatecznym, idealnym celem antyrasistowskiej polityki, a więc: co miałyby się stać z rasą w świecie wolnym od rasizmu. W najogólniejszym sensie jest to pytanie o możliwość zaistnienia nowego uniwersalizmu znoszącego jakkolwiek sensowność pojęcia rasy. Wyzwanie związane z tą kwestią polega na tym, że dotarcie do tego nowego uniwersalizmu nie jest możliwe bez zmierzenia się z rasistowskimi pogłosami jego starych wariantów.

Monika Bobako, filozofka, adiunkta w Pracowni Pytań Granicznych UAM w Poznaniu.

Bibliografia

Ahmed, Sara. „Fenomenologia białości.” Przełożyła Teresa Fazańska. *teksty Drugie*, no. 3 (2020).

Baldwin, James. *Zapiski syna swego kraju*. Przełożył Mikołaj Denderski. Kraków: Karakter, 2020.

Bowker, Geoffrey C., & Star, Susan Leigh. „The Case of Race Classification and Reclassification under Apartheid.” W *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Fanon, Frantz. *Czarna skóra, białe maski*. Przełożyła Urszula Kropiwiec. Kraków, Karakter: 2020.

Heidegger, Martin. *Drogi lasu*. Przełożył Jerzy Gierasimiuk. Warszawa: Wydawnictwo ALETHEIA, 1997.

hooks, bell. „Representing Whiteness in the Black Imagination.” W L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler (Red.), *Cultural Studies*. London: Routledge, 1991.

Hunter, Margaret. „The Persistent Problem of Colorism: Skin Tone, Status, and Inequality.” *Sociology Compass*, 1 (2007), 237–254.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.

Olson, David R. *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*. Przełożyła Marta Rakoczy. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

Roediger, David R. *Working toward whiteness: How America's immigrants became white: The strange journey from Ellis Island to the suburbs*. New York: Basic Books, 2006.

Said, Edward W. *Orientalizm*. Przełożyła Monika Wyrwas-Wiśniewska. Poznań,

Zysk i spółka: 2018.

Stoler, Ann L. „Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule.” *Comparative Studies in Society and History*, 31(1) (2009).