29

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Nie tylko Frederick Douglass. Fotografia, nowoczesna kultura wizualna i polityka rasowa w dziewiętnastowiecznej Ameryce

autor:

Łukasz Zaremba

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 29

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/nie-tylko-frederick-douglass

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2366

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

niewolnictwo amerykańskie; XIX wiek; fotografia; litografia; polityka rasowa; abolicjonizm; nowoczesna kultura wizualna; ikonografia abilicjonistyczna

streszczenie:

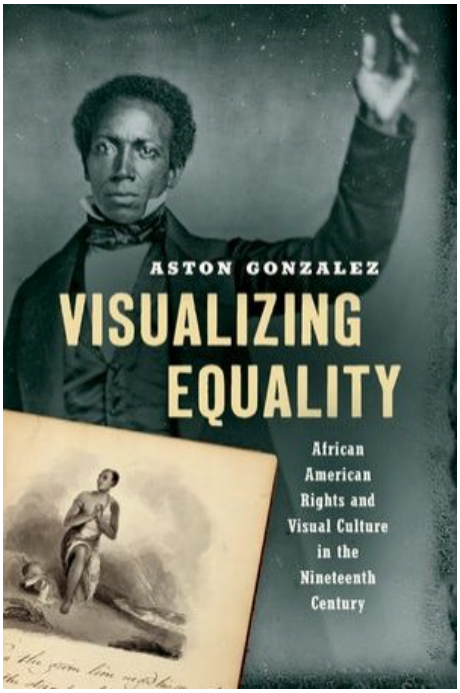
Krytyczne omówienie książek Visualizing Equality. African American Rights and Visual Culture in the Nineteenth Century, autorstwa Astona Gonzaleza, wydanej przez The University of North Carolina Press w 2020 oraz Exposing Slavery. Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America, autorstwa Mathew Fox-Amato, wydanej przez Oxford University Press w 2019 roku.

Łukasz Zaremba - Ur. 1983. Badacz wizualności, tłumacz, kurator. Wykładowca w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książki Obrazy wychodzą na ulice (2018).Interesuje się teoriami kultury wizualnej i metodologią badań wizualnych. Laureat Stypendium FNP START 2012 i START 2013 i stypendium Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców 2016 - 2019. Współtłumacz książki Jonathana Crary'ego Zawieszenia percepcji (2009), tłumacz książki W.J.T. Mitchella Czego chcą obrazy? (2013), Nicholasa Mirzoeffa, Jak zobaczyć świat (2016) i Hito Steyerl, Wyklęty lud ekranu oraz wielu innych tekstów z kultury wizualnej. Współredaktor podręcznika akademickiego Antropologia kultury wizualnej (2012) i tomów Kultura wizualna w Polsce (2017).

Nie tylko Frederick Douglass. Fotografia, nowoczesna kultura wizualna i polityka rasowa w dziewiętnastowiecznej Ameryce

- **Aston Gonzalez,** *Visualizing Equality: African American Rights and Visual Culture in the Nineteenth Century,* **The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2020.**
- **Matthew Fox-Amato,** *Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America*, **Oxford University Press, New York 2019.**

W XIX wieku żaden Amerykanin nie pozował do zdjęć częściej niż Frederick Douglass. Na całym świecie wyprzedzali go jedynie członkowie brytyjskiej elity, na czele z rodziną królewską. W Stanach z wynikiem 160 unikatowych „fotografii" – licząc między innymi dagerotypy, ambrotypy, papier solny, a nawet slajdy latarni magicznej i stereogramy – zostawił w tyle między innymi Ulyssesa Granta, Walta Whitmana i Abrahama Lincolna[1]. To efekt ponad półwiecza świadomie prowadzonej indywidualnej polityki fotograficznej, zdecydowanie wykraczającej poza wykorzystanie nowego medium w działaniach propagandy abolicjonistycznej.



Aston Gonzalez, *Visualizing Equality: African American Rights and Visual Culture in the Nineteenth Century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2020.
Matthew Fox-Amato, *Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America*, Oxford University Press, New York 2019.

Douglass bowiem wiązał wyzwolenie i prawa Afroamerykanów z potencjałem nowego medium jako narzędzia nie tylko walki, ale również samostanowienia jednostek i budowania przyszłego społeczeństwa.

W XIX wieku żaden Amerykanin nie napisał również więcej o fotografii niż Frederick Douglass. Jako „teoretyk wizualności"[2] – miano, na które zasłużył aż czterema obszernymi mowami poświęconymi „epoce obrazów"[3] – widział w niej przede wszystkim sztukę demokratyzującą:

> Ludzie wszelkich stanów mogą zobaczyć się takimi, jakimi widzą ich inni. To, co kiedyś było luksusem bogaczy i postaci wybitnych, znajduje się w zasięgu każdego. Najskromniejsza służka, której dochód to ledwie kilka szylingów tygodniowo, może teraz posiadać dokładniejszą podobiznę samej siebie, niż wszelkie arystokratki czy nawet członkinie rodziny królewskiej mogły za wszystkie swoje skarby kupić jeszcze pięćdziesiąt lat temu[4].

Zdaniem Douglassa powszechna, „przekształcająca planetę w galerię obrazów"[5] fotografia dawała również szansę na wyjście z pułapki rasistowskiej wyobraźni. Jej obiektywizujące działanie miało odpowiadać na naznaczone uprzedzeniami manualne techniki i gatunki przedstawień wizualnych. Douglass uważał, że ich autorzy – nawet życzliwi prawom Czarnych malarze, rysownicy lub rytownicy – odtwarzali rozpowszechnione między innymi przez pseudonaukową ilustrację fizjonomiczną i codzienną karykaturę klisze zwierzęcości, dzikości, rozwiązłości, dziecinności, uległości, naiwności itd.

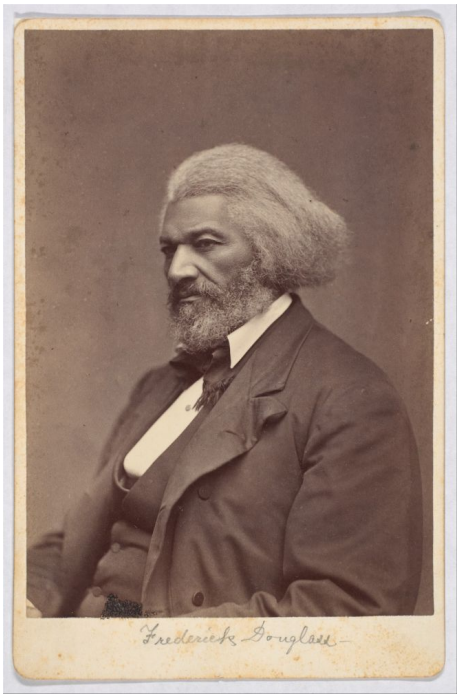


Dagerotyp z 1855 roku przedstawiający Fredericka Douglassa; dzięki uprzejmości Metropolitan Museum of Art

Ale stworzoną przez Douglassa teorię nowych obrazów, jak przekonuje historyczka fotografii Shawn Michelle Smith, można również odczytać jako teorię podmiotu, dla którego dagerotyp staje się nie tylko szansą na uczciwą reprezentację, ale przede wszystkim narzędziem i zarazem modelem tworzącym tożsamość. W eseju otwierającym wydaną w 2020 roku książkę *Photographic Returns: Racial Justice and the Time of Photography* Smith rekonstruuje skomplikowaną wizję, w której zdjęcie reprezentuje przede wszystkim zapanowanie nad sobą, wzięcie siebie w posiadanie, a niepewna równowaga pomiędzy obiektywizacją i uprzedmiotowieniem samego siebie stanowić ma podstawę funkcjonowania świadomego nowoczesnego podmiotu.

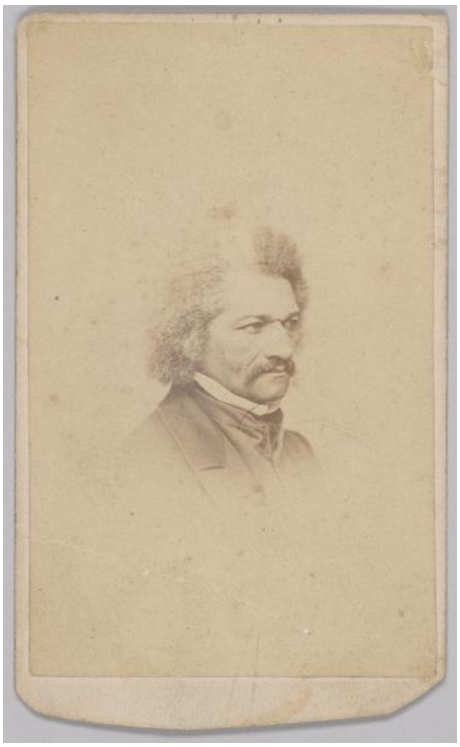
> Zdolność osoby do obiektywizacji siebie samej w przedstawieniu staje się dla Douglassa istotą człowieczeństwa. Fotografia realizuje więc dystynktywną cechę człowieczeństwa – taką, która zaskakująco bliska jest zbiegłemu niewolnikowi. [...] Obiektywizacja własnego wizerunku w fotografii pozwala przypisać sobie prawo do tego obrazu, do posiadania postaci siebie na własność[6].

Douglass buduje zatem język (fotograficznej) emancypacji w oparciu o doświadczenie niewolnika, którego status zasadza się między innymi na nieposiadaniu siebie; oraz o doświadczenie zbiega, który w akcie ucieczki, z perspektywy prawno-ekonomicznej, wykrada sam siebie[7].



Odbitka w formacie gabinetowym z 1880 roku, przedstawiająca Fredericka Douglassa; dzięki uprzejmości Metropolitan Museum of Art

Paradoks poświęconych fotografii pism Douglassa może jednak polegać na tym, że język panowania nad sobą prowadzi ku wizji emancypacji jako samokontroli, autokrytycyzmu (który fotografia ma ucieleśniać) i brania odpowiedzialności za siebie. Ta wizja znajduje z kolei swoje odzwierciedlenie w praktyce teoretycznej, jaką Douglass uprawia w widowisku fotograficznym co najmniej od 1841 roku, gdy pierwszy raz zdjęto jego wizerunek w dagerotypie. Prezentuje się na portretach uroczyście i dumnie, wręcz wyniośle. Wykorzystuje fotografię nie tylko do tego, by stworzyć wyobrażenie poza dominującymi stereotypami, lecz także by przedstawiać się jako postać wybitna i pomnikowa. Zarazem, jak pisze Ginger Hill, „jego precyzyjnie skonstruowany publiczny wizerunek podporządkowuje się jednolitym, czytelnym średnioklasowym standardom opanowania i właściwej pozycji społecznej – pozycji posiadacza"[8]. Ponadto, z nielicznymi wyjątkami, są to portrety nie tylko oficjalne, ale i indywidualne (z jednym wyjątkiem brak na nich rodziny, nigdy nie pojawia się żona). W tej wizji fototożsamości (by zapożyczyć się terminologicznie u Iwony Kurz[9]) kadr służy bowiem przede wszystkim jednostkom.



Carte de visite z lat 60. XIX wieku, przedstawiająca Fredericka Douglassa; dzięki uprzejmości The Smithsonian National Museum of African American History & Culture

Praktyki fotograficzne najczęściej fotografowanego Amerykanina nie muszą oczywiście okazać się reprezentatywne dla pierwszego półwiecza amerykańskiej fotografii. Ale nawet one stają się bardziej czytelne dopiero wobec rozpoznania, co (i co dla kogo) w ogóle znaczy posiadanie zdjęcia w czasach, gdy – co najmniej do lat 60. i popularyzacji miniaturowego, lekkiego formatu *carte de visite*, a nawet do 1888 roku i stworzenia przez George'a Eastmana podręcznego, masowo produkowanego aparatu Kodak – „zdjęcie" jest zwykle przedmiotem jednostkowym i niepowtarzalnym, kruchym i raczej osobistym niż publicznym.

***

W wydanym przed dekadą tomie esejów krytycznych o dziewiętnastowiecznej fotografii i działaniach politycznych czarnych abolicjonistów, którego tytuł *Pictures and Progress* zapożyczono od Douglassa, czytamy:

> Wiemy dziś więcej o odczłowieczających naukowych dagerotypach Louisa Agassiza, ukazujących Afroamerykanów, niż o Afroamerykańskich fotografach i Afroamerykanach – mężczyznach i kobietach, którzy zlecali wykonanie dagerotypów, ferrotypów, *carte de visite* i kart gabinetowych, zbierali stereogramy lub własnoręcznie robili zdjęcia i zbierali je w albumach. Wiemy więcej o rasistowskich

> wyobrażeniach niż o tym, co Afroamerykanie – kobiety i mężczyźni – robili, gdy brali fotografię we własne ręce[10].

Dwie wydane ostatnio rozprawy – *Visualizing Equality* Astona Gonzaleza (*VE*) i *Exposing Slavery* Matthew Fox-Amato (*ES*) – próbują na różne sposoby uzupełnić ten jednostronny obraz wczesnonowoczesnej kultury wizualnej Stanów Zjednoczonych.

Aston Gonzalez nie skupia się wyłącznie na fotografii, dziewiętnastowieczną amerykańską kulturę wizualną opisując jako nierozplątywalną sieć, w której obrazy – konkretne przedstawienia i ogólne formuły wizualne – stale przemieszczają się pomiędzy mediami: malarstwem, wczesną fotografią i grafiką, teatrem, pokazem slajdów, panoramą i dioramą; pomiędzy obiegami: półprywatnym (choćby dziennikiem, do którego wpisują i wrysowują się abolicjoniści i abolicjonistki), artystycznym, oficjalnym i w pełni publicznym – drukowaną gazetą i książką, którą często otwiera portret jej autora (rzadko: autorki). Ośrodkiem tej wielomedialnej sieci i przecinających się systemów cyrkulacji (również transatlantyckiego trójkąta Europa–Ameryka–Afryka) przez kilka dekad połowy XIX wieku była zresztą nie fotografia, jak często chce się dziś myśleć, lecz litografia, upowszechniona w USA w latach 20. i 30. (zob. *ES*, s. 107). Fotografia, choć bardzo szybko zyskuje popularność i duże znaczenie dla kształtowania postaw społecznych, aby trafić do prasy i rozejść się w tysiącach egzemplarzy, musi zostać przetworzona w grafikę, w odbiorze zwykle przejmującą efekt prawdziwości przypisywany zdjęciom źródłowym (ale również artystyczne efekty podniosłości i szlachetności kojarzone z portretem malarskim, który przecież także popularyzował się za pomocą rytownictwa). „[Fotografie] można było co prawda wystawiać w przestrzeniach publicznych […], lecz kontakt z nimi był często bardziej przelotny. Choć więc wytwarzanie litografii wymagało o wiele więcej czasu, robiono je z myślą o znacznie większej widowni" (*VE*, s. 80–81). Jeśli zaś rozchodziły się w setkach lub tysiącach egzemplarzy – podkreśla Gonzalez –

mogły przynieść spore zyski i stać się podstawą efektywnej działalności gospodarczej. Z kolei Matthew Fox-Amato przywołuje przykład wykorzystującej między innymi przedstawienia wizualne nowoczesnej propagandowej „kampanii pocztowej" abolicjonistów z kręgu Williama Lloyda Garrisona, którzy w latach 30. zasypywali Południe drukami abolicyjnymi:

> Wprowadzenie w 1833 roku prasy drukarskiej napędzanej silnikiem parowym umożliwiło abolicjonistom zdziesięciokrotnienie druku w stosunku do wcześniejszych maszyn. Tańszy i bardziej różnorodny zestaw narzędzi produkcji kultury umożliwił zwolennikom natychmiastowego zniesienia niewolnictwa wewnętrzną komunikację na niespotykaną dotąd skalę oraz zagwarantował efekt propagandowy znacznie przeważający ich liczebność. […] Do 1835 roku abolicjoniści wyprodukowali ponad milion sztuk materiałów drukowanych, które wysłali następnie do umiarkowanych południowców (*ES*, s. 107–108).

W reakcji na tę kampanię stany Południa częściowo zablokowały obieg pocztowy, a niektóre wprowadziły nawet oficjalne zakazy wymierzone konkretnie w abolicyjne materiały wizualne (*ES*, s. 108).

Frederick Douglass wyraził kiedyś we własnej gazecie sprzeciw wobec pewnej litografii, którą zobaczył w jednym z brytyjskich wydawnictw abolicyjnych. Litografia ta, najpewniej nieudana kopia innej, wzorowanej z kolei na portrecie malarskim, przedstawiała go bowiem – wbrew zrekonstruowanemu wcześniej programowi portretowemu – z lekkim uśmiechem na ustach[11]. Sprzeciw wobec wpisania go w zbliżający się do stereotypu obraz radosnego Czarnego – zamiast zdecydowanego, samostanowiącego o sobie, niezależnego, poważnego niewolnika-zbiega – skłaniał Douglassa do korzystania z usług doświadczonych, wyselekcjonowanych

grafików oraz prowokował do twierdzeń o nieuchronnym wypaczeniu oka i dłoni białego artysty. „Douglass sądził, że uprzedzenia rasowe białych artystów wywoływały u nich silną «pokusę by wykonać podobiznę Murzyna raczej niż Człowieka»" (*VE*, s. 60)

Visualising Equality Astona Gonzaleza to próba przyjrzenia się jednej z możliwych do pomyślenia konsekwencji tego stwierdzenia. Mianowicie: bohaterami stają się tu dziewiętnastowieczni czarni wytwórcy obrazów, pracujący głównie w miastach północno-wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Autor stawia tezę, zgodnie z którą



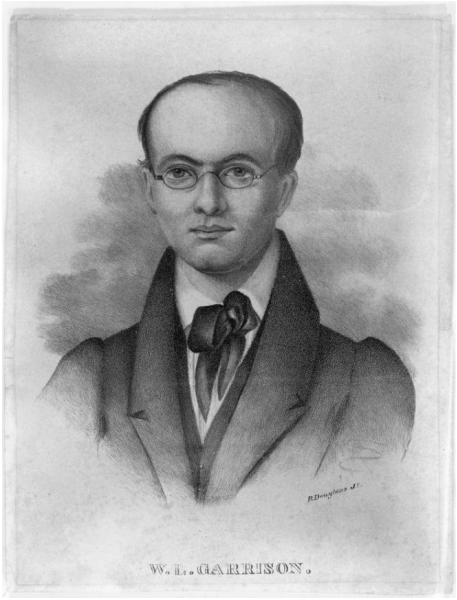
Robert Douglass Jr., *Portret Gentlemana*, obraz olejny, 1834 rok, dzięki uprzejmości Historical Society of Pennsylvania

> przejęcie kontroli przez czarnych twórców kultury nad technologiami produkcji wizualnej, wykorzystywanymi do przedstawiania członków czarnej mniejszości, zasadniczo przekształciło dostępny zbiór przedstawień wizualnych Czarnych [...], nie tylko zmieniając to, jakie przedstawienia odnoszące się do rasy oglądano, ale również ucząc różne publiczności, patrzenia na nie (*VE*, s. 2, 3).

Gonzalez rekonstruuje losy konkretnych twórców, aby pokazać codzienne uwarunkowania ich działalności i różnorodne, determinowane rasizmem trudności, z jakimi musieli mierzyć się czarni autorzy obrazów na północy Stanów. Odsłania zarówno miejsce twórczości wizualnej w działalności amerykańskiej (i transatlantyckiej) społeczności abolicjonistów i ekonomiczny wymiar samej produkcji wizualnej. Jego bohaterem staje się między innymi Robert Douglass Jr., pierwszy czarny artysta, którego dzieło, *Portret Gentlemana*, przedstawiający zamożnego

Afroamerykanina abolicjonistę Jamesa Fortena, zaprezentowano w Akademii Sztuk Pięknych w Filadelfii w 1834 roku, lecz samego Douglassa Jr. nie wpuszczono do środka, by wraz z Białymi mógł obejrzeć wystawę.

Wywodzący się z wolnej czarnej elity Filadelfii Douglass Jr. tworzył olejne portrety abolicjonistów (upowszechniane w druku dzięki litografii) i reklamował swoje usługi portretowe wśród mieszczaństwa, lecz zarabiał również jako malarz szyldów, transparentów i reklam (a nawet masońskich emblematów).Odbył podróże do Anglii i do mitycznego wówczas Haiti, mimo że po odebraniu przez Pensylwanię praw obywatelskich wolnym czarnym mieszkańcom stanu odmówiono mu nawet wydania paszportu; z Haiti przywiózł serię obrazów ukazujących siłę afrykańskiej samorządności; został wreszcie pierwszym w stolicy amerykańskiego ruchu abolicyjnego czarnym dagerotypistą.

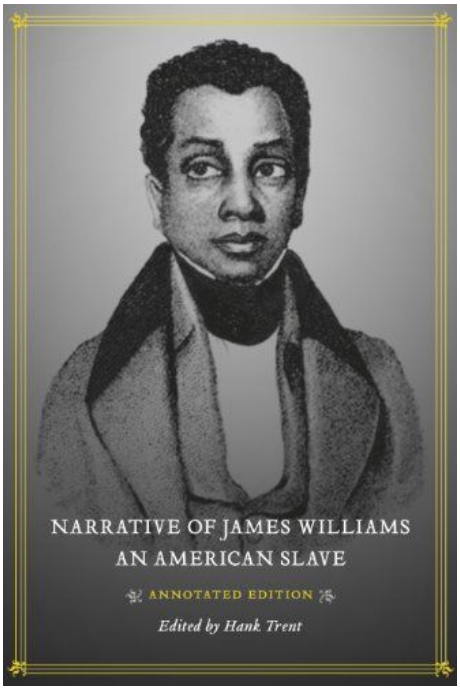


Robert Douglass Jr., portret Williama Lloyda Garrisona, litografia, 1833 r., dzięki uprzejmości Historical Society of Pennsylvania

Inny bohater książki Gonzaleza, Patrick Henry Reason, mieszkaniec Nowego Jorku zaangażowany w walkę o prawa Czarnych, również wolnych obywateli stanu (między innymi o odebrane im prawa wyborcze), zajmował się głównie rytownictwem i litografią. Przyczynił się do wypracowania i popularyzacji przedstawień, które nie tylko uciekały od stereotypu, ale istotnie go przekraczały. Zbiegli niewolnicy, których relacje i wspomnienia opatrywano portretami (często w formule „przed / po"), w grafikach Reasona nie tylko prezentowali się jako pełnoprawni obywatele (w formule burżuazyjnego portretu malarskiego), ale przede wszystkim,

dzięki zyskaniu cech indywidualnych, przestawali służyć za bezosobowych reprezentantów niewolnictwa.

Reason przyczynił się ponadto w olbrzymim stopniu do popularyzacji w USA jednej z historycznie najbardziej wpływowych formuł przedstawienia czarnego niewolnika. Choć autor *Visualising Equality* poświęca temu faktowi wiele miejsca, nie poddaje samego obrazu krytycznemu namysłowi, skupiając się na analizie roli i pozycji artysty w środowiskach abolicyjnych. Tymczasem typ przedstawienia, o którym mowa, „klęczący niewolnik" (*booroom slave*), wypromowany wśród abolicjonistów w Anglii pod koniec XVIII wieku, ukazuje klęczącego czarnego mężczyznę unoszącego w górę zakute w kajdany dłonie. Grafikę tego rodzaju często opatrywano podpisem: „Czy nie jestem człowiekiem i bratem". Jak pisze Marta J. Cuttler w książce *Illustrated Slave*, przedstawienie to jednoznacznie wskazuje hierarchię, a jego fokalizatorem jest widz lub widzka. Do nich też należy ostateczna odpowiedź na zadane pytanie, a także sprawczość w procesie rozrywania kajdan.

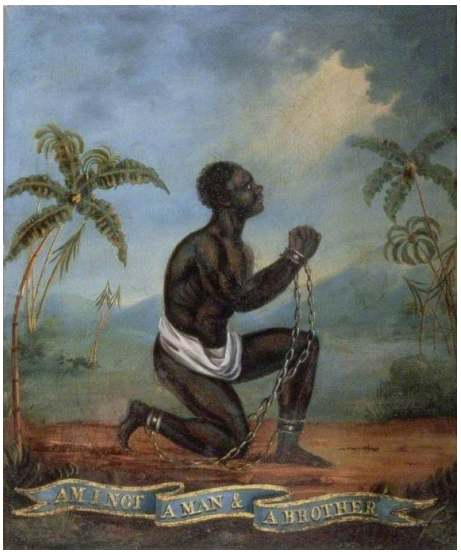


Robert Douglass Jr., litografia z frontyspisu *Narrative of James Williams, an American Slave* z 1838 roku, wykorzystana na okładce współczesnego wydania autobiografii Jamesa Williamsa

> [W wersji stworzonej przez Reasona w 1839 roku] twarz mężczyzny zwraca się bardziej do przodu obrazu, jest on również staranniej ubrany [niż we wcześniejszych przedstawieniach]. [...] Proszący, błagający niewolnik nadal jednak klęczy i dźwiga kajdany, a dłonie łączy przed sobą w geście modlitwy. Reason tworzył wyobrażenia Afroamerykanów jako osób eleganckich, szacownych

> i wykształconych. To przetworzenie motywu błagającego niewolnika pozostawia jednak wrażenie niepewności, czy rzeczywiście jest on „człowiekiem i bratem"; wciąż musi spoglądać ku komuś poza kadrem, kto przekształci jego nędzny i marginalny status w podmiotowość[12].

Sprowadzony do bezradnego ciała czy, jak napisałaby Saidiya Hartman, do pustego naczynia na emocje Białych, w tym przypadku abolicjonistek i abolicjonistów[13], „klęczący niewolnik" znajdzie się po wojnie secesyjnej na pomnikach wyzwolenia – wdzięczny za darowaną mu rzekomo wolność, klęczał będzie u stóp Abrahama Lincolna[14].



Obraz olejny nieznanego autora z około 1800 roku, wykorzystujący motyw „Am I not a Man and a Brother", dzięki uprzejmości Wilberforce House Museum

Zasadniczą wadą książki *Visualising Equality* jest, jak się wydaje, zbyt pochopne przyjęcie założeń o skopicznej niezależności czarnych twórców oraz niemal automatycznym i jednoznacznie emancypacyjnym wymiarze ich twórczości. Rzuca się to w oczy zwłaszcza wówczas, gdy autor pozostawia bez krytycznego komentarza takie rozpoznania, jak to dotyczące publikowanych w prasie wizualnych reklam działalności Douglassa Jr. Miały one za zadanie tyleż reklamować usługi jego studio, wyspecjalizowanego w portretach białych i czarnych elit miejskich, ile same stanowić argument antyrasistowski – prezentować czarnego artystę jako twórcę zdolnego do tworzenia wyrafinowanych przedstawień (*VE*, s. 49). Ani klasowo-estetyczne uwarunkowania rasowej tolerancji na północy Stanów, ani ograniczanie akceptacji dla czarnej mniejszości do tych jej przedstawicieli, którzy z powodzeniem, mimo przeciwności, realizują wykluczający większość wzór

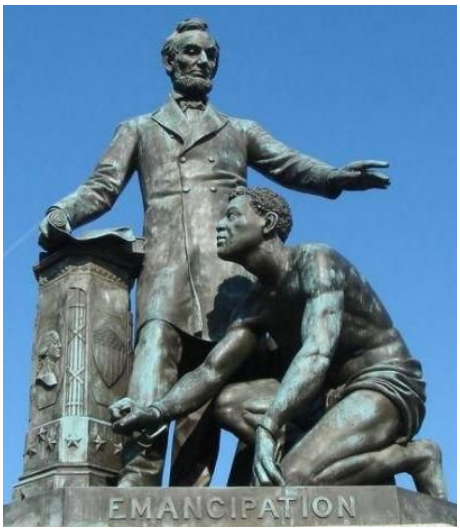
przedsiębiorczości i samodzielności, nie zostają w *Visualising Equality* krytycznie sproblematyzowane.

Dlatego książka Gonzaleza staje się najciekawsza, gdy autor konfrontuje się z twórcami obrazów, którzy dokonali przekształcenia zastanych gatunków wizualnych w oparciu o doświadczenia skrajnie odbiegające od doświadczeń białych abolicjonistów z Północy, a nawet od urodzonych tam wolnych Czarnych. Henry Box Brown i William Wells Brown – twórcy dwóch niezwykle popularnych panoram, obwożonych po Stanach i Wielkiej Brytanii w drugiej połowie XIX wieku – to zbiegli niewolnicy. Ten pierwszy swój przydomek zawdzięcza zresztą drewnianej skrzyni, w której jako dorosły mężczyzna „nadał się pocztą" z Virginii do Pensylwanii, by uciec od swoich właścicieli. Wystawiając swoją niewolniczą panoramę, zbierał pieniądze na wykupienie z niewoli żony i dzieci (choć zgromadził pokaźną sumę, odmówiono mu sprzedaży rodziny).



Patrick Reason, *Am I Not a Man and a Brother*, miedzioryt z 1839 roku

Niewolnicy-zbiedzy w czasach obowiązywania uchwalonego w 1850 roku Prawa o Zbiegłych Niewolnikach, nakazującego ich zwrot i grożącego więzieniem za udzielenie pomocy, stworzyli panoramiczne widowiska narracyjne, które odpowiadać miały na fałszywe wyobrażenia o harmonijnym funkcjonowaniu społeczeństwa amerykańskiego Południa. Wykorzystali niezwykle popularny w połowie stulecia gatunek imperialnej propagandy: rozbudowane ruchome panoramy dzielone na rozdziały lub akty.



Pomnik Wyzwolenia w Waszyngtonie (*Emancipation Memorial*, *Freedman's Memorial*), Thomas Ball, 1876; fot. rząd USA, CC

Tym samym nie tylko przekształcili formę wizualną, służącą dotychczas do ukazywania wyjątkowych wydarzeń historycznych (głównie bitew) i krajobrazów naturalnych (w przypadku USA: jakoby pustego i czekającego na zajęcie Zachodu) w krytyczną formułę odsłaniania prawdy o teraźniejszości, ale również przenieśli w reprezentacjach Południa niewolniczą pracę z tła do centrum obrazu (*VE*, s. 108–112). Tworzyli własne wizualne opowieści – których sami byli narratorami (lub budowniczymi, jak w przypadku trzeciej wielkiej panoramy abolicyjnej, zbudowanej przez zespół byłych niewolników pod okiem urodzonego jako wolny Jamesa Presleya Balla, znanego czarnego dagerotypisty) i o których prawdziwości osobiście zaświadczali. Choć w obawie przed oburzeniem widowni lub oskarżeniem o kłamstwo musieli autocenzurować swoje widowiska, skutecznie wprowadzali do opowieści o niewolnictwie przemoc i strach jako podstawy relacji w społeczeństwie niewolniczym. Ukazali rozdzielane rodziny, targi niewolników, pracę ponad siły, kary cielesne i heroiczne ucieczki z niewoli (a w jednej wersji również afrykańskie początki owej niewoli i statek niewolniczy). Godzili więc nie tylko w południową propagandę, ale i w wyobrażenia tworzone przez wielu ówczesnych abolicjonistów. Użyli popularnej rozrywki do opowiedzenia własnej wersji historii, jako osoby rozpoznawalne gwarantując sobie zarazem względne bezpieczeństwo i środki do życia na wolności, co stanowiło główne wyzwania dla większości uciekinierów.



Litografia z 1850 roku inscenizująca przybycie Browna w skrzyni do Filadelfii – zwraca uwagę obowiązkowy kostium ukazujący prawdziwą naturę byłego niewolnika: szlachetność i godność w standardzie mieszczańskim; dzięki uprzejmości Library of Congress

Zasadniczym ograniczeniem interpretacji fotografii i innych mediów wizualnych w pracy *Visualizing Equality* jest skupienie się, wzorem historii sztuki, na pojedynczych twórcach i obiegu publicznym. Tymczasem *Exposing Slavery* Matthew Foxa-Amato – rozprawa o pierwszym ćwierćwieczu fotografii w Stanach Zjednoczonych – podejmuje trudne wyzwanie opowiedzenia o codzienności dagerotypów i technologii im pokrewnych, traktowanych zarówno jako zjawiska estetyczne i dyskursywne, jak i jako fizycznie istniejące przedmioty, artefakty. Fox-Amato stawia tezę, że od lat 40. do 60. XIX wieku w USA nie da się myśleć o sporze o rasę i zabierać w nim głosu, nie uwzględniając fotografii, ale również, że polityka rasowa stanowiła jeden z głównych czynników kształtujących społeczne użycia mediów fotograficznych w tym kraju, a zatem to, czym była fotografia. Najważniejsze założenie mówi jednak o konieczności przyjrzenia się prywatnym i półprywatnym praktykom fotograficznym, do których dostęp badawczy jest znacznie trudniejszy, ale które dominowały u początków fotografii w Ameryce Północnej. To właśnie w prywatnych praktykach wypracowywano sposoby rozumienia fotografii i różnorodne reguły jej tożsamościotwórczych i politycznych użyć.

Z tej perspektywy, bliższej studiom nad kulturą wizualną, z którymi identyfikuje się autor, czy kulturowo i społecznie zorientowanej historii mediów, istotna staje się łatwa dostępność i powszechność fotografii, o której czytaliśmy już u Fredericka Douglassa. Fox-Amato pisze:

> Gigantyczną popularność dagerotyp (i późniejsze procesy fotograficzne) zawdzięczał cenie i postrzeganiu [ich jako obrazów prawdziwych]. O ile średnio wyceniona portretowa miniatura malarska kosztowała pod koniec lat 40. XIX wieku 15 dolarów, o tyle średnia cena dagerotypu 7 × 8cm w 1845 roku wynosiła 5 dolarów, a na południowej prowincji można było znaleźć nawet takie za dolara. W 1850 roku średnia cena dagerotypu spadła już do 2,50 dolara, a w połowie lat 50. można było już w wielu miejscach wykonać zdjęcia płacąc zaledwie 25 centów, a więc cenę odpowiadającą zakupowi prasy w rodzaju „Harper's Magazine" czy „Godey's Lady's Book". Spadek cen napędzał szał portretowy, ale równie ważne były formalne cechy fotografii (*ES*, s. 33).

Ta właściwość fotografii sprawiała, że od początku na zdjęcie mogli sobie pozwolić niemal wszyscy, również niewolnicy (za zgodą właścicieli lub w tajemnicy – co więcej, mogli nawet liczyć na specjalne zniżki). A jednak Fox-Amato nie wyciąga pochopnych wniosków o emancypacyjnym nastawieniu nowej technologii. Przeciwnie, rozpoczyna książkę obszernym, odkrywczym rozdziałem o rodzinnych praktykach fotograficznych posiadaczy niewolników. Zaadaptowały one popularne także na Południu nowe medium do złożonej pracy potwierdzania, wzmacniania, harmonizowania i estetyzowania relacji posiadania i panowania definiującej społeczeństwo niewolnicze. Fotografia stanowiła dla nich nie tyle narzędzie propagandy, ile medium „na użytek własny": rodzin, sąsiadów i przyjaciół plantatorów. Z kolei gdy autor przygląda się zasadniczej roli fotografii w rozwoju ruchu abolicjonistycznego w Stanach, także umiejscawia ją gdzie indziej, niż moglibyśmy się spodziewać, przyjąwszy współczesną perspektywę:

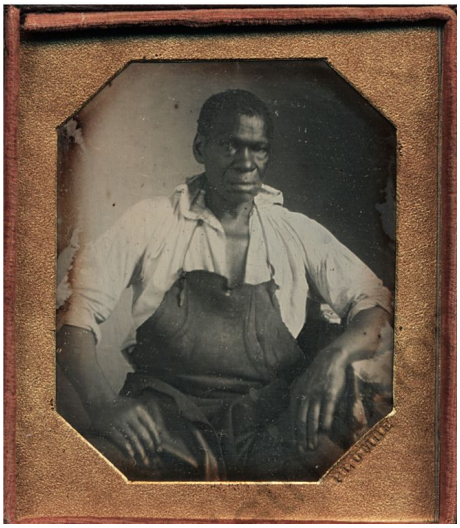
> Fotografia nie tyle poszerzyła abolicjonistyczną ikononografię cierpiących niewolników, ile raczej doprowadziła do przekształcenia narzędzi, za pomocą których sami abolicjoniści rozumieli siebie i relacje między sobą. Od lat 40. XIX wieku abolicjoniści i abolicjonistki wykorzystywali zdjęcia raczej po to, by za ich pomocą mówić o swoich stanowiskach politycznych i powiązaniach, niż by przedstawiać niewolnictwo (*ES*, s. 128).

Wczesna fotografia nie mogła wprost ukazać prawdy o stosunkach panujących na Południu – aktów przemocy czy mordów na niewolnikach – choćby tylko ze względów technicznych (czas naświetlania, brak możliwości wykonywania zdjęcia z ukrycia). W tym zadaniu znacznie skuteczniejsi wciąż okazywali się rysownicy, dokumentujący między innymi aukcje niewolników (*ES*, s. 115). Jej funkcja propagandowa przez pierwszą dekadę ogranicza się niemal wyłącznie do tej opisanej przez Astona Gonzaleza: nadawania indywidualnych rysów niewolnikom-zbiegom i potwierdzania autentyczności ich opowieści (wydaje się, że ukazywanie brutalnej rzeczywistości wciąż jeszcze należało do słowa i retoryki). Początkowo zatem dagerotypy służyły głównie budowaniu środowiska abolicjonistów – półprywatnie dzielono się portretami charyzmatycznych białych liderów i liderek (utwierdzając narrację o szlachetnych białych wyzwolicielach i czarnych ofiarach[15]) oraz portretami ocalonych niewolników i niewolnic, zawiązując relacje, poszerzając sieć współpracy i wzajemnie zobowiązując się do działań i solidarności. Środowiskotwórcza funkcja fotografii ustąpiła pierwszeństwa propagandzie dopiero po wprowadzeniu wspomnianego już Prawa o Zbiegłych Niewolnikach, narzucającego Północy reguły Południa. Wówczas abolicjoniści wypromowali pierwsze gatunki „fotografii okrucieństwa" „w obrazach takich jak *Oznakowana ręka* czy *Ubiczowane plecy* rozpoznali zdolność fotografii do upubliczniania przekroczeń cielesnych i pełnienia funkcji

społecznego świadka" (*ES*, s. 11)[16].

Wydaje się, że zgodnie z formułowaną niezwykle ostrożnie tezą książki *Exposing Slavery* fotografia zmienia w polityce amerykańskiej połowy XIX wieku wszystko, ale sama nie posiada ani wektora, ani innego znaczenia niż zasadnicza zmiana komunikacyjna, którą wprowadza (echa definicji medium ukutej przez McLuhana na przykładzie światła elektrycznego, słyszalne w tym wzmacniającym teoretyczną wymowę rozprawy podsumowaniu, są zamierzone). Dekady do wojny secesyjnej, a więc pierwszej wielkiej wojny znanej (już na bieżąco) z fotografii, ukazane zostają jako czas rozpoznawania i testowania tych nowych możliwości, przede wszystkim prób podporządkowywania ich bieżącym potrzebom i zastanym schematom mentalnym. Takie działania wobec nowego, prężnie rozwijającego się i jeszcze nierozpoznanego medium nieuchronnie niosły ze sobą ryzyko podważenia lub choćby rozchwiania zajmowanych pozycji.

Rody właścicieli niewolników i niewielkie sąsiedzko-przyjacielskie społeczności plantatorów chętnie ustawiają przed aparatem swoich niewolników i niewolnice. Wybierają tych pełniących funkcje reprezentacyjne: woźniców, pokojówki, niańki. Zamawiają lub własnoręcznie wykonują ich odświętne portrety (*sic!*), które w dodatku w zasadzie nie wyostrzają rasistowskich klisz fizjonomicznych. Portrety te właściciele niewolników następnie przechowują, wystawiają i wymieniają jak przedmioty cenne lub przynajmniej ciekawe, do czego przyczynia się również fizyczność ówczesnych dagerotypów, „zwykle przechowywanych



Dagerotyp z 1847 roku przedstawiający Isaaca Jeffersona, dzięki uprzejmości McGregor Library of American History, Albert and Shirley Small Special Collections Library, University of Virginia.

w drewnianych lub obleczonych safianem skrzyneczkach z ozdobnym obramowaniem obrazu i czerwoną, fioletową lub zieloną jedwabną lub satynową oprawą wnętrza drugiego skrzydła (gdzie przedwojenni Amerykanie chętnie zostawiali notki o fotografowanym" (*ES*, s. 52). Prywatny obieg zdjęć i produkcja na własny użytek polega tu na autoperswazji – samoupewnieniu / samooszukaniu siebie i najbliższych, że niewolnictwo jest quasi-rodzinną relacją opieki nad słabszym, zapewniania mu godnych i szczęśliwych warunków życia; oraz że nie jest (jak coraz głośniej słychać na Północy) niechrześcijańską czy wprost piekielną instytucją. Oczywiście nie sposób nie dostrzec, że posiadanie fotografii niewolnika było perwersyjnym potwierdzeniem posiadania innej osoby, „materializacją fantazji o całkowitej kontroli. [Właściciele niewolników] dosłownie nosili (zastępcze) ciała swoich niewolników w kieszeniach" (*ES*, s. 54).

Takie nadanie wizualnej formy dominacji właściciela nad niewolnikiem – formy wykraczającej poza jawnie rasistowską karykaturę (prasową czy naukową) – nieuchronnie wiązać się musiało z niebezpiecznym dla systemu niewolniczego ukazaniem niewolnika jako osoby (nawet jeśli w bardzo ograniczonym stopniu i w ściśle określonej roli społecznej). Skuteczna fotograficzna autoperswazja naświetlała więc sprzeczności niewolniczej ideologii, w której również dotychczas istniały oswojone już, ściśle kontrolowane odstępstwa od traktowania niewolników jako własności i przedmiotu. Dlatego Południowcy tak niechętnie patrzą w latach 50. XIX wieku na wędrownych fotografów z Północy, oferujących swoje usługi



Ambrotyp przedstawiający niewolnicę imieniem Rosetta; dzięki uprzejmości Gibbes Museum of Art/Carolina Art Association

każdemu bez względu na status prawny i rasowy. Podczas gdy właściciele wykorzystać mogli nowe medium także do zakupu niewolnika na odległość (zakup ten przecież nawet na żywo odbywał się w oparciu o ogląd ciała) czy poszukiwania zbiega (wzmacniając zasięg nadzoru wizualnego stanowiącego, jak przekonywał Nicholas Mirzoeff, podstawę kompleksu plantacji[17]), sami niewolnicy rozpoznali w nim unikatowe narzędzie podtrzymywania więzi rodzinnych i przyjacielskich. Fotografia w połączeniu z pocztą (przypadek Henry'ego Boxa Browna, przy okazji którego Douglass pisał, że tania poczta i tajemnica pocztowa mają do uniesienia wielkie moralne zobowiązanie[18]) służyła im za protezę – wobec niemożliwości przemieszczania się dawała namiastkę kontaktu i komunikacji z najbliższymi, nie wymagając przy tym piśmienności. W konkluzji tego wątku książki *Exposing Slavery* usłyszymy echo teorii fotografii Fredericka Douglassa:

> W przypadku osób zniewolonych potężna ironia fotograficznego tworzenia obrazów i ich wykorzystania polegała na tym, że osoby te wykazywały swoją podmiotowość i więzi społeczne, zmieniając siebie same i tych, których kochały, w przedmioty. W pewnym sensie sama czynność fotograficznego przedstawiania siebie wiązała się z procesem uprzedmiotowienia siebie, za sprawą którego osoba osiągała na zdjęciu podwójny status – podmiotu estetycznego i przedmiotu fizycznego (*ES*, s. 99–100).

Wreszcie, zgodnie z przyjętymi założeniami, gdy Fox-Amato opisuje udział fotografii w wojnie domowej, również nie skupia się ani na oficjalnej propagandzie obu stron konfliktu, ani na rodzących się wówczas nowoczesnych formach fotoreportażu wojennego, choćby na słynnych fotograficznych przedstawieniach pola bitwy pod Antietam, wykonanych przez Alexandra Garnera, po raz pierwszy w historii przed usunięciem ciał poległych. Pośród zdjęć wykonanych przez setki fotografów dokumentujących czteroletni konflikt interesują go te, które

żołnierze Północy wysyłają do domów, a na których u ich stóp znajduje się były niewolnik – zwykle klęczący, usługujący, nalewający herbatę, gotowy do spełnienia życzeń białych żołnierzy. Fotografia staje się wówczas narzędziem wyobrażenia przyszłych relacji pomiędzy białymi a czarnymi Amerykanami po zwycięstwie we „wspólnej" wojnie.

***

W roku 1841, gdy Frederick Douglass rozpoczynał publiczną działalność abolicjonistyczną i gdy najpewniej po raz pierwszy zapozował przed aparatem fotograficznym, Cinque, Burna, Kimbo oraz ich towarzysze i towarzyszki przygotowywali się do historycznej podróży, odwracającej wyłączny kierunek transportu niewolników w poprzednich stuleciach. Słynni powstańcy ze statku „La Amistad" po dwóch latach wygrali proces przed amerykańskim sądem i odzyskali wolność. Na powrót do Sierra Leone statkiem – *nomen omen* – „Gentleman" środki finansowe zbierali nie tylko wśród zamożnych abolicjonistów, ale również krążąc po Stanach z widowiskiem opowiadającym o ich losach.

Ich historia znana jest dziś przede wszystkim za sprawą hollywoodzkiego dramatu sądowego Stevena Spielberga z 1997 roku. Nie tylko Spielberg, ale i tak niezwykle zasłużona dla amerykańskiej historiografii niewolnictwa postać jak David Brion Davis opisują dzieje zbuntowanych niewolników z hiszpańskiego statku jako triumf amerykańskiego systemu sprawiedliwości, w tym wybitnego prawnika i byłego prezydenta Johna Quincy'ego Adamsa, którego argumenty miały zadecydować o losie nielegalnie transportowanych Afrykanów w czasach międzynarodowego zakazu handlu niewolnikami, ale też w czasach, gdy prawo amerykańskie wciąż chroniło posiadanie niewolników i handel wewnętrzny[19]. W 2013 roku Marcus Rediker opowiedział ich historię inaczej[20] – przedstawił plemiennie i etnicznie zróżnicowaną grupę jako aktywnych aktorów działań

politycznych, którzy nie tylko wywołali powstanie na morzu, ale również w Stanach, dokąd zbłądzili, na każdym kroku podejmowali działania na rzecz własnej wolności. Zawierali strategiczne sojusze z chrześcijańskimi abolicjonistami i wchodzili w role, które przybliżały ich do zwycięstwa. Przede wszystkim Cinque, jeden z liderów buntu, który dzięki licznym artystom odwiedzającym półotwarty areszt i tworzącym idoli ówczesnej wyobraźni popularnej otrzymał rolę szlachetnego buntownika, niestworzonego do niewoli[21] i prowadzącego swój – rzekomo jednolity – lud do walki.

Liczne powstające na bieżąco wyobrażenia wizualne buntu na statku oraz portrety Afrykanów, mimo że sympatyzowały z niewolnikami, powtarzały stereotypowe i wprost rasistowskie klisze. Zarazem aktywnie przyczyniły się do uwolnienia powstańców i bez wątpienia wpłynęły na dalsze losy amerykańskich niewolników – pośrednio, jako narzędzia perswazji i upublicznienia racji, a także bezpośrednio: sam portret Cinque miał zainspirować kolejne bunty niewolnicze w USA. Oczywiście w pisanej przez Redikera historii chodzi nie po prostu o zmianę perspektywy na tę niedoreprezentowaną i pokazanie tych samych wydarzeń z innego punktu widzenia, lecz o ukazanie (między innymi) momentów podważających dominujące kategorie i ramy opowieści historycznych – takich jak wykorzystanie przez pozornie bezsilnych uwięzionych niewolników rozproszenia władzy czy taktyk zdobywania sprawczości przez pozorne podporządkowanie się. Podobnie badanie nowoczesnej kultury wizualnej jako obszaru zmiany politycznej musi wymknąć się dyskusji o jednoznacznym przeznaczeniu tego czy innego medium i w zamian, jak rozprawa *Exposing Slavery*, poszukiwać momentów, gdy na przykład nieujarzmiona jeszcze fotografia otwiera nowe nierozstrzygnięte jeszcze możliwości patrzenia i działania.

1 Fotografie zebrali, opisali i opatrzyli komentarzem redaktorzy tomu *Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, red. J. Stauffer, Z. Trodd, C.–M. Bernier, Liveright Publishing Corporation, New York–London 2015 (wydanie elektroniczne).

2 Ginger Hill, *„Rightly Viewed". Theorization of Self in Frederick Douglass's Lectures on Pictures*, w: *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, red. M.O. Wallace, S.M. Smith, Duke University Press, Durham–London, 2012, s. 41.

3 *Lecture on Pictures* (1861), *Life Pictures* (1861), *Age of Pictures* (1862), *Pictures and Progress* (1864–1865).

4 Frederick Douglass, *Lecture on Pictures*, w: *Picturing Frederick Douglass...*

5 Ibidem.

6 Shawn Michelle Smith, *Photographic Returns: Racial Justice and the Time of Photography*, Duke University Press, Durham – London 2020, s. 24–25.

7 Debata o statusie prawnym i społecznym nowożytnych czy nawet wyłącznie amerykańskich niewolników i niewolnic jest zbyt rozbudowana, by przytaczać tu choćby wybrane głosy. Przywołać chcę jedynie tezę Saidiyi Hartman o toczącej się na Południu USA w XIX wieku skomplikowanej grze polegającej na paradoksalnym i niezwykle wybiórczym rozpoznawaniu niewolników jako osób wyposażonych w możliwość działania, przerywających ciąg traktowania ich jako bierne przedmioty własności. Hartman przekonuje, że „rozpoznanie intencjonalności i sprawczości [w działaniach niewolników] następowało wyłącznie, gdy ich czyny przybierały formę przestępstwa". Poza tą sferą – sferą przekroczeń kryminalnych – niewolnik miał nie być podmiotem, nie posiadał władzy nad swoim ciałem i działaniami. Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York–Oxford, 1997, s. 80.

8 Ginger Hill, „Rightly Viewed"..., s. 42.

9 Iwona Kurz, *Fototożsamość. „Ja" w czasach fotografii*, „Kultura Współczesna" 2007, nr 2, s. 105–117.

10 Maurice O. Wallace, Shawn Michelle Smith, *Introduction*, w: *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, red. M.O. Wallace, S.M. Smith, Duke University Press, Durham–London, 2012, s. 4.

11 *Picturing Frederick Douglass…*

12 Marta J. Cuttler, *Illustrated Slave: Empathy, Graphic Narrative, and the Visual Culture of the Transatlantic Abolition Movement*, University of Georgia Press, Athens 2017, s. 3.

13 Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection…*, s. 21–22.

14 Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2018.

15 Z drugiej strony obrazami takich abolicjonistów jak John Brown, ukazującymi ich jako ludzi szlachetnych, odpowiadano na rozbudowaną propagandę przedstawiającą ich jako szaleńców ogarniętych manią nienawiści do Białych (*ES*, s. 144).

16 Fox-Amato podkreśla, że stawką fotografii zbiegłych lub uwolnionych niewolników – fotografii wykonywanych już na Północy – było przede wszystkim udowodnienie swojego człowieczeństwa, i ten fakt również tłumaczy niechętne wystawianie śladów przekroczeń cielesnych na widok.

17 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham–London 2011.

18 Hollis Robbins, *Fugitive Mail. The Deliverance of Henry „Box" Brown and Antebellum Postal Politics*, „American Studies" 2009, t. 50, nr 1–2, s. 5–25.

19 David Brion Davis, *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, Oxford University Press, Oxford–New York 2006. Historia powstańców z pokładu statku „La Amistad" otwiera tę podsumowującą twórczość Davisa książkę.

20 Marcus Rediker, *The Amistad Rebellion: An Atlantic Odyssey of Slavery and Freedom*, Verso, New York–London 2013.

21 Na temat tej figury zob. Gregory Pierrot, *The Black Avenger in Atlantic Culture*, University of Georgia Press, Athens 2019.

Bibliografia

Cuttler, Marta J. Illustrated Slave: Empathy, Graphic Narrative, and the Visual Culture of the Transatlantic Abolition Movement. Athens: University of Georgia Press, 2017.

Davis, David Brion. Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World. Oxford–New York: Oxford University Press, 2006.

Douglass, Frederick. Lecture on Pictures. In Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American, edited by John Stauffer, Zoe Trodd, Celeste-Marie Bernier. New York–London, Liveright Publishing Corporation, 2015.

Fox-Amato, Mathew. Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America. New York: Oxford University Press, 2019.

Gonzalez, Aston. Visualizing Equality: African American Rights and Visual Culture in the Nineteenth Century. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2020.

Hartman, Saidiya V. Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York–Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hill, Ginger. „Rightly Viewed": Theorization of Self in Frederick Douglass's Lectures on Pictures. In Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity, edited by Maurice O. Wallace, and Shawn Michelle Smith. Durham–London: Duke University Press, 2012.

Kurz, Iwona. „Fototożsamość: 'Ja' w czasach fotografii", 105–117. Kultura Współczesna, np. 2 (2007).

Mirzoeff, Nicholas. The Right to Look: A Counterhistory of Visuality. Durham–London: Duke University Press, 2011.

Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity

, edited by Maurice O. Wallace, Shawn Michelle Smith. Durham–London: Duke University Press, 2012.

Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American, edited by John Stauffer, Zoe Trodd, Celeste-Marie Bernier. New York–London: Liveright Publishing Corporation, 2015.

Pierrot, Gregory. The Black Avenger in Atlantic Culture. Athens: University of Georgia Press, 2019.

Rediker, Marcus. The Amistad Rebellion: An Atlantic Odyssey of Slavery and Freedom. New York–London: Verso, 2013.

Robbins, Hollis. "Fugitive Mail. The Deliverance of Henry 'Box' Brown and Antebellum Postal Politics." American Studies, vol. 50, nr 1-2 (2009): 5–25.

Savage, Kirk. Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America, Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2018.

Smith, Shawn Michelle. Photographic Returns: Racial Justice and the Time of Photography. Durham–London: Duke University Press, 2020.

Wallace, Maurice O., and Shawn Michelle Smith. Introduction. In: Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity, edited by Maurice O. Wallace, Shawn Michelle Smith. Durham–London: Duke University Press, 2012.