

WITOLD KANICKI

BLACKFACED WHITE: RASOWE PRZYPADKI NEGATYWU

Specyfika fotografii skłania do używania w jej badaniach kontrastujących metodologii, a także formułowania opinii zajmujących jedną z przeciwstawnych pozycji w dwubiegunowym systemie wartości, pojęć i zjawisk. Wszak z jednej strony jej dzieje można omawiać z perspektywy historyczno-artystycznej, biorącej pod uwagę głównie zdjęcia równoległe wobec panujących w danym momencie tendencji estetycznych; z drugiej strony natomiast coraz większego znaczenia w ostatnim czasie nabierają wernakularne praktyki, wymykające się głównym kierunkom w sztuce. Fotografie bywają również dyskutowane z uwzględnieniem osobistego stosunku do ich zawartości, ale i w oderwaniu od niego – jako funkcjonujące publicznie obrazy niezależne od prywatnych interpretacji. Podobnych polaryzacji dopatrywano się zresztą w esencjonalnych właściwościach medium. Nie bez przyczyny Vilém Flusser w jednym ze swoich esejów odnalazł analogię logiczną do fotografii w teoriach poprzedzających jej wynalezienie, a mianowicie w „przedfotograficznych manicheizmach”¹. Zgodnie z wykładnią tego badacza wyobrażenie świata, opierające się na polaryzacji prawdy i fałszu czy też dobra i zła, rządzi się podobnymi prawami co czarno-białe fotografie, które to „są tego samego rodzaju manicheizmem, tylko wyabstrahowanym z aparatów fotograficznych”². W istocie w tekstach różnych autorów fotografia sytuuje się na styku potwierdzenia i zaprzeczenia, prawdy i fałszu, oryginału i kopii, obiektywizmu i subiektywizmu, amatorskości i profesjonalizmu, płaskości i przezroczystości obrazu, indeksu i ikony, a nawet życia i śmierci. Technologiczne uwarunkowania medium wzmacniają tego rodzaju dychotomie. Właśnie z tego powodu Flusser zwrócił uwagę na dominującą w dziejach fotografii „czarno-białość” zdjęć, która zamienia je w obrazy teorii. Innym technologicznym czynnikiem, wpływającym na dychotomiczność medium, jest fotograficzny proces, zdeterminowany w historii przez dwie przeciwstawne fotograficzne formy – negatyw

¹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 43–45.

² Ibidem.

i pozytyw. O ile negatyw zdaje się być obrazem oryginalnym, nieczytelnym, ciemnym, nierzadko konotującym negatywne skojarzenia, o tyle pozytyw postrzegany bywa przez pryzmat przeciwnych pojęć.

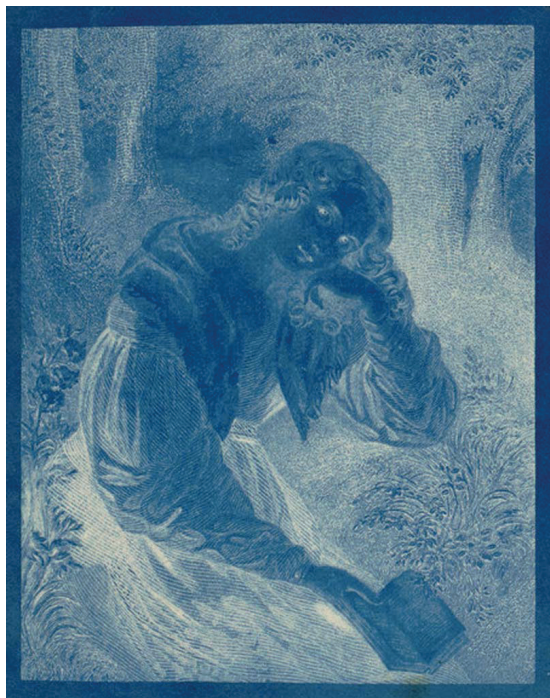
Uwzględniając technologiczną i kulturową historię medium, niniejszy tekst podejmuje próbę zderzenia fotograficznej polaryzacji pozytywu i negatywu z inną ważną dla współczesności dychotomią. Chodzi tutaj mianowicie o polaryzację rasową, zakładającą przeciwieństwo rasy białej wobec innych. Fotografia bywała często narzędziem kontroli oraz podszytych ideologią badań ras innych niż biała. Uwzględniając rasowe uwikłanie medium, można byłoby stwierdzić, że negatyw stanowiący obraz przeciwny wobec powszechnie akceptowanych norm, wzorców i konwencji w kulturze Zachodu, odpowiada właśnie innym niż biała rasom.

Problem związku technologii i rasizmu stał się przedmiotem zainteresowania Tanyi Sheehan, która rozpoczęła swój artykuł na temat relacji fotografii z satyrycznymi i karykaturalnymi wyobrażeniami rasy od przytoczenia wypowiedzi jednego z pionierów nowo odkrytego medium – Sir Johna Herschela. Negatyw w jego opinii ogłoszonej w roku 1839, a zatem w pierwszych miesiącach istnienia medium w powszechnej świadomości – powodować miał „dziwny efekt”, za sprawą którego „białe kobiety zostają przemienione w Murzynki”³ (il. 1). Wynika z tego, że konsekwencje odwrócenia walorów światłocieniowych widoczne być mogą nie tylko na płaszczyźnie formalnej, lecz dotyczą również symboli i pojęć podlegających przebiegunowaniu wraz ze zmianą tonalności danego zdjęcia. Skoro – jak podkreślali niektórzy teoretycy – dzienna rzeczywistość zapisana na negatywie przypominać może noc⁴, to także biali ludzie mogą zmienić kolor skóry na przeciwny⁵.

³ T. Sheehan, *Comical Conflations: Racial Identity and Science of Photography*, „Photography & Culture” 2011, 4(2), s. 133–156. Autorka cytuje źródła cytowane przez Deborah Willis, zob. C. Williams, *The Black Female Body: A Photographic History*, Philadelphia 2002, s. 1. Herschel użył podobnego sformułowania w liście do Williama Henry’ego Foxa Talbota z 28 lutego 1839 roku (półtora miesiąca po ogłoszeniu odkrycia fotografii we Francji), pisząc o fotografii wysłanej do Jean-Baptiste Biota: „została wysłana ze względu na osobliwość zamiany białej damy prawie w murzynkę [oryg.: *is sent for the oddity of the conversion of a fair Lady into a pretty negress*]. Por. The Correspondence of William Henry Fox Talbot [online], <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negress&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=0&pageTotal=1&referringPage=0>> [dostęp: 12 listopada 2016].

⁴ Porównania negatywowego przedstawienia do nocy dokonał np. Franz Roh, Por. idem, *On the freer possibilities of photography* [1951], w: idem, *Retrospektive Fotografie: Franz Roh*, Düsseldorf 1981, s. 39.

⁵ Rozważania podjęte w niniejszym artykule opierają się w dużej mierze na ustaleniach poczynionych w pracy doktorskiej mojego autorstwa, opublikowanej pod tytułem *Ujemny biegun fotografii: Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* (Gdańsk 2016).



1. John Herschel, *Portret młodej kobiety*, ok. 1842, cyjanotypowa reprodukcja grafiki, w zbiorach J.P. Getty Museum, Los Angeles

Przytoczone przez Sheehan porównanie stanowi jeden z wielu przykładów umiejscowienia odkrytego w XIX wieku medium w kontekście wartościującego podziału ras (biała – Inna⁶). Ilustrowane publikacje dziewiętnastowieczne, do których odwołuje się amerykańska badaczka, przepełnione były karykaturami fotografów, fotografii i fotograficznego warsztatu, w których czarnoskórzy stawali się obiektem drwin. Zdarzało się, że narzędzia, chemikalia i techniczne wymogi fotograficznego warsztatu opisywane były w nich w odniesieniu do kolorów skóry. Wykorzystanie czarnoskórych w karykaturach związane było głównie ze zjawiskiem czernienia pod wpływem światła, będącego podstawową reakcją w procesie produkcji fotograficznych negatywów, w których czerń była zwykle dominującym walorem. Jeszcze w XIX wieku konotowała ona przede

⁶ Używam pojęcia Innego jako odpowiednika angielskiego słowa *Other*, pojawiającego się w badaniach dotyczących problematyki psychologii, ale i przede wszystkim w opracowaniach z obszaru współczesnej antropologii, etnologii i postkolonializmu. Obecnie termin ten używany bywa najczęściej w odniesieniu do przedstawicieli ras różnych od białej, przy założeniu wyższości i hegemonii białego mężczyzny rasy indoeuropejskiej.

wszystkim „brud i brzydotę, ciemność i nieporządek, zło i grzech, i wszystko to, czym białosc nie była”⁷. Negatyw, który powstaje za sprawą chemii ciemniejącej pod wpływem światła, prowadzi do *sui generis* zabrudzenia czystej powierzchni papieru światłoczułego. Podejmując tę kwestię, warto zwrócić uwagę na przytoczone przez Sheehan historyczne opisy poczernienia ciała, następującego w wyniku pobrudzenia skóry różnorodnymi fotochemicznymi związkami, i idące za tym porównania do przemiany rasowej pobrudzonego chemikaliami człowieka. Jedno ze zdarzeń opisanych w roku 1866 dotyczyło sytuacji, w której właściciel studia fotograficznego przed przystąpieniem do portretowania użył chemii światłoczułej do wyczyszczenia ubrudzonych słodyczami twarzy dzieci; po wielokrotnym zanurzeniu i przecieraniu „przeżona kobieta «opuszcza miejsce płacząc, z trzema małymi murzynkami, a artysta nawet nie dał jej niczego do umycia»”⁸. „Zabrudzenie” jasnego ciała na negatywie przypominać może zatem rzeczywiste poczernienie powierzchni skóry białych ludzi. Brud, ciemnienie pod wpływem światła oraz ciemna karnacja skóry zdają się funkcjonować na tej samej płaszczyźnie. Brud kojarzony był wówczas zresztą z czarnoskórymi, a ilustracją stereotypów „brudnego Murzyna” były popularne w XIX wieku reklamy mydła, wykorzystujące karykatury przedstawiające wpływ kąpieli na wybielenie czarnej karnacji osób ras negroidalnych⁹. Tego rodzaju rasistowskie żarty przetrwały niestety do dnia dzisiejszego¹⁰.

W przenikniętym rasizmem dyskursie każdy inny niż biały kolor skóry traktowany był zatem jako negowana nieprawidłowość. Sens negatywów, które w toku historii fotografii pełniły przede wszystkim rolę podrzędną i usługową wobec pozytywowych przedstawień, warunkowany był najczęściej możliwością wtórnego odwrócenia walorów, potencjalnej korekty odwróconego (błędnego, złego i brudnego) światłocienia do prawidłowej (jasnej, pozytywowej) dyspozycji. Także i w tych cechach negatywu dopatrzyć się można analogii do roli czarnoskórych w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie, którzy – zepchnięci na margines populacji – pełnili funkcje podrzędne i niewolnicze wobec białych. Zdarzało się, że negatyw, podobnie jak wywodzące

⁷ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 134.

⁸ Ibidem, s. 133. Autorka powołuje się na artykuł *Salad for the Photographer*, opublikowany anonimowo w „The Philadelphia Photographer” w lutym 1866 roku.

⁹ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 138.

¹⁰ Świadczy o tym chociażby niedawna wypowiedź jednego z nieformalnych rzeczników polskiego Kościoła katolickiego i zarazem dyrektora katolickiej rozgłośni Radio Maryja – ojca Tadeusza Rydyzka, który w lipcu 2009 powitał publicznie czarnoskórego księdza pytaniem „Gdzieś ty się nie mył?” Pomimo zmian kulturowych czerń i ciemny kolor skóry do dnia dzisiejszego prowokować mogą skojarzenia z brudem i innymi negatywnymi zjawiskami.

się z Afryki ludy, postrzegany był jako coś gorszego, złego i nieprawidłowego. Opisując negatywność negatywu, Sheehan przytacza np. fragmenty słynnego tekstu Olivera Wendella Holmesa *The stereoscope and the stereograph* z roku 1859¹¹, w którym autor wskazuje na błędy i nieprawidłowości negatywowych odwróceń światłocieniowych i geometrycznych. Negatyw jawi się w nich jako niedoskonałość wymagająca korekty.

Odwrócenie rzeczywistego światłocienia, prowadzące do powstania obrazów nieznanych w kulturze Zachodu, znalazło pokrewieństwo w postaci Innego. Niczym czarnoskóry, negatyw różnił się od konwencjonalnie przyjętych wtedy norm, reguł i konwencji estetycznych¹². Postępujący proces ukrywania negatywu, pojawiającego się w ostatnich dekadach XIX stulecia prawie wyłącznie w fotograficznych ciemniach, stanowi dowód braku akceptacji dla inwersji pozytywowego porządku. Zarówno w wypadku fotograficznych negatywów, jak i innych niż biała ras, to właśnie różnice formalne i idące za nimi uprzedzenia zdają się być głównym powodem odrzucenia, podporządkowania i negacji.

Analiza różnorodnych praktyk, stosowanych w pierwszych dziesięcioleciach istnienia medium, dostarcza dowodów na kolonialne uwikłanie fotografii, wykorzystywanej przez przedstawicieli zachodniej kultury jako narzędzie imperialnej kontroli, wartościujących badań, pseudonaukowego rasizmu, segregacji, archiwizacji, a nawet pomocy w handlu przedstawicielami ras i grup społecznych uznawanych niegdyś za gorsze i prymitywniejsze¹³. Jednakże opisane przez Sheehan przykłady, pochodzące z języka i karykatur dziewiętnastowiecznych, prowadzą także do postawienia pytań na temat roli negatywu w dychotomicznym systemie różnic kulturowych, opartym na podziale rasowym. Porównanie sformułowane przez Herschela u progu historii fotografii mogłoby sugerować, że esencjonalna dla tego medium opozycja negatywu i pozytywu odpowiada polaryzacji ras i kultur. W referacie wygłoszonym w trakcie Trzeciej Międzynarodowej Konferencji o Fotografii i Teorii w Nikozji w roku 2014 Sheehan wskazała na kolejne aspekty rasowego uwikłania fotografii, a fundamentalna dla tego medium polaryzacja światła i cienia stała się dla niej metaforą rasowego konfliktu¹⁴. Zgodnie z jej wykładnią, fotografia

¹¹ O.W. Holmes, *The stereoscope and the stereograph* [1859], w: *Photography in print: Writings from 1816 to the present*, red. V. Goldberg, New York 1981, s. 100–114.

¹² Jedno ze znaczeń słowa „pozytywny” odnosi się do tego, co konwencjonalne i zarazem ustanowione jako norma ludzka; por. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2: *L–P*, Warszawa 2000, s. 288.

¹³ Na temat relacji pomiędzy kolonializmem i fotografią zob. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, red. E.M. Hight, G.D. Sampson, London–New York 2002.

¹⁴ T. Sheehan, *Political matter: photography and race*, referat wygłoszony 6 grudnia 2014 roku podczas sympozjum pt. „3rd International Conference in Photography and

była stworzona do portretowania białych ludzi, a potwierdzeniem tej teorii miały być trudności w uzyskaniu wyraźnych portretów ludzi o innej niż biała karnacji; biały człowiek stał się normą, do której dostosowane zostały właściwości fizyczne nowo odkrytego medium.

Dzieje fotografii dostarczają licznych przykładów zdjęć ukazujących ludzi w negatywie. Niemniej jednak – jak postaram się udowodnić – negatyw nie zawsze zamienia obraz białych w czarnoskórych, stanowiących kulturowo negowane przeciwieństwo. Opisane w tekście przykłady pozwolą dowieść, że wbrew powszechnym sądom nie tylko pozytyw odpowiada estetycznym aspiracjom kultury Zachodu. Odwrócenie na negatyw nie musi natomiast pociągać za sobą wprowadzenia pejoratywnych znaczeń. Szczególnie często praktyka polegająca na wykonywaniu negatywowych odbitek fotograficznych ukazujących ludzi dotyczy przedstawień ciała kobiecego, stąd pytania o rasę prowadzić mogą również do wprowadzenia kwestii płci negatywu. Wszak kobiety, podobnie jak inne niż biała rasy, wielokrotnie utożsamiane były z naturą, nocą, złem i wieloma negowanymi niegdyś wartościami. Jak zauważyła Denean Sharpley-Whiting, kobieta, analogicznie do przedstawicieli egzotycznych ludów, rozumiana była niegdyś jako „byt prymitywny”, inny od białego mężczyzny¹⁵. Wychodząc naprzeciw tak skonstruowanym kwestiom, niniejszy artykuł podejmuje próbę syntetycznego rozpatrzenia uwikłania negatywu i negatywowych przedstawień w problematykę rasy. Często dyskutowany artykuł Sheehan, który okazuje się symptomatyczny dla innych tekstów umiejscawiających negatyw po stronie pejoratywnej w dwubiegunowym systemie etycznym, staje się tutaj punktem polemicznego odniesienia. Problematyzując relację pomiędzy negatywem, fotograficzną czernią i rasą, wykorzystam przykłady pochodzące z teorii i praktyki fotograficznej, wywodzące się z trzech głównych okresów zainteresowania obrazem negatywowym. Pierwszy z nich dotyczy momentu narodzin i początków medium (1839–1860), w którym kształtowała się kulturowa i warsztatowa rola obrazów odwróconych. Drugi okres, przypadający na doświadczenia międzywojennej awangardy, okazuje się szczególnie istotny ze względu na dostrzegalne wówczas zmiany znaczeń i funkcji negatywów. Jak postaram się udowodnić, odzwierciedlały one stopniowe transformacje poglądów na temat roli i miejsca ras innych niż biała. dopełnieniem przykładów tu omówionych będą obrazy pochodzące ze współ-

Theory: Photography and Politics and The Politics of Photography”, Nicosia, Cypr, 5–7 grudnia 2014; streszczenie wystąpienia opublikowane w towarzyszącej wydarzeniu broszurze *Conference Program & Abstracts*, s. 39–40.

¹⁵ T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Durham 1999, s. 3.

czesnej sztuki i kultury wizualnej, w których powraca problem rasy lub zmiany koloru skóry. Pośród nich szczególnie ważne okazały się również pozytywowe prace, w których – podobnie jak na negatywach – dochodzi do poczernienia karnacji przedstawionej osoby.

NEGATYW POZYTYWNY

Jakkolwiek Sheehan dostarcza przykładów uwikłania negatywu fotograficznego w wartościujący rasistowski język, to jednak w pierwszych latach istnienia fotografii pejoratywność inwersji światłocieniowej nie była tak jednoznaczna. Źródło pochodzenia słowa „negatyw” wskazuje raczej na etyczną neutralność terminu. Herschel, który był autorem porównania negatywowych białych kobiet do Murzynek, zasłynął wprowadzeniem podstawowych pojęć fotograficznego języka (ze słowem „fotografia” włącznie), proponując również terminy „negatyw” i „pozytyw”¹⁶. Zamiast wskazywać na przypisywaną angielskim słowom *negative-positive* opozycję negacji i akceptacji lub pejoratywnego i afirmatywnego, te zaczerpnięte ze słownika nauk ścisłych pojęcia miały raczej ujawnić analogie wobec ówczesnie badanych zjawisk fizycznych (elektryczność, magnetyzm), wychodząc tym samym poza wartościującą ocenę każdego z biegunów. Wszak biegun ujemny magnezu nie pociąga za sobą negatywnych skojarzeń. Biegun dodatni nie istniałby bez ujemnego, podobnie jak pozytyw nie istniałby bez negatywu. Polaryzacja elektromagnetyczna, wychodząca poza typowy dla społecznych relacji układ władzy i podporządkowania, stanowi przez to potwierdzenie równorzędności przeciwstawnych biegunów.

Jak już wspomniano, negatyw i charakterystyczna dla niego zmiana światła w ciemność stanowi elementarną cechę medium. Choć w powszechnym rozumieniu wynaleziona we Francji technika dagerotypii prowadzi do powstania obrazów bezpośrednio pozytywnych, to jednak również w jej przypadku główna reakcja polega na czernieniu pod wpływem światła, a negatywowe obrazy powstałe w ten sposób pozwalają na zobaczenie światłocienia w uznanej za prawidłową dyspozycji tylko pod odpowiednim kątem oglądu. Z tego właśnie powodu teoretykom zwracającym uwagę na osobliwość tej techniki zdarzało się czasem nazywać dagerotypy „czarnymi lustrami”¹⁷. Także na nich

¹⁶ O naukowym pochodzeniu terminów pisał M. Frizot, por. idem, *L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie*, „Études photographiques” 1998, 5, s. 52.

¹⁷ W ten sposób pisał o negatywie Sir John Robertson. Jego wypowiedź cytuje G. Batchen, por. idem, *Burning with desire. The conception of photography*, Massachusetts 1999, s. 74.

świat przedstawiony był – wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom odbiorców – z odwróconymi kolorami skóry portretowanych. Negatywowość kojarzy się jednak głównie z procesami wynalezionymi przez Williama Henry’ego Foxa Talbota. Co warte podkreślenia, wiele papierowych negatywów wykonywanych przez angielskiego pioniera i zaprzyjaźnionych z nim fotografów nigdy nie doczekała się pozytywowej wersji¹⁸. Innymi słowy, negatywowość w pierwszych latach istnienia fotografii była cechą dominującą i determinującą praktykę i percepcję rezultatów wczesnych eksperymentów fotograficznych. Znaczącą rolę i szacunek, jakim darzono negatywy w Anglii w latach 40. XIX wieku, potwierdza korespondencja prowadzona przez brytyjskiego odkrywcę fotografii. W wielu listach negatywy zdają się być głównym przedmiotem dyskusji, pozytywnej oceny czy wręcz zachwyty¹⁹. Nie bez przyczyny pierwsze kilkanaście lat istnienia medium obfitowało w przykłady różnych sposobów wykorzystania światłocieniowej inwersji w fotograficznej praktyce i teorii, funkcjonującej wbrew konwencjonalnie przyjętym później stereotypom błędnego, brudnego i gorszego wariantu fotografii. Negatywowy obraz – zwłaszcza w obszarze nauki – często bywał traktowany jako równorzędny wobec pozytywów. Przykładów wczesnej równorzędności obrazów odwróconych dostarczają chociażby negatywowe zielniki fotograficzne (wykonywane przez Talbota czy Annę Atkins), ukazujące białe cienie roślin na poczernionym tle, a także papierowe mikrofotografie i zdjęcia astronomiczne, które zwykle odwracano dopiero wtedy, gdy zachodziła konieczność reprodukcji. Warto jednak nadmienić, że inwersja tonalna prowadziła często do powstania obrazów sprzecznych z dominującymi w historii sztuki konwencjami, stąd też w wypadku fotografii ukazujących ludzi zalecano używanie pozytywów. Talbot tłumaczył to czytelnością zdjęcia (a nie zmianą rasy)²⁰. I na tym polu

¹⁸ Z korespondencji wysyłanej do Williama Henry’ego Foxa Talbota dowiadujemy się, że wielu fotografów w pierwszych latach istnienia fotografii nie radziło sobie z odbijaniem pozytywów. Potwierdza to np. list Calverta Richarda Jonesa do Talbota z 8 września 1846 roku; por. <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negative&keystring2=positive&keystring3=brewster&year1=1800&year2=1877&pageNumber=32&pageTotal=108&referringPage=1>> [dostęp: 12 stycznia 2017].

¹⁹ 28 sierpnia 1842 roku Robert Hunt napisał w liście do Talbota: „Dziękuję za przepiękną negatywową fotografię” [oryg.: *I thank you for your very beautiful Negative Photograph.*]. Także w innych listach odnajdujemy ślady zachwyty nad estetyką negatywowych obrazów. Por. <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negative&keystring2=beautiful&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=16&pageTotal=77&referringPage=0>>.

²⁰ Talbot wspomina o tym w swojej definicji obrazu negatywowego, opublikowanej w komentarzu do XX planszy: *The pencil of nature*; por. W.H.F. Talbot, *The pencil of nature* [1844–1846], New York 1969.

pojawiały się wyjątki: Henri Le Secq, francuski fotograf pracujący w technice papierowego negatywu, był na tyle zafascynowany estetycznymi właściwościami odwróconego światłocienia, że już w latach 50. i 60. XIX wieku tworzył liczne negatywowe martwe natury, pejzaże i w końcu grafiki przedstawiające ludzi (*Głowa Mnicha*, po 1860 – il. 2), imitujące efekty światłocieniowego odwrócenia. W wypadku dzieł tego rodzaju trudno mówić o celowej zmianie rasy przedstawionej postaci czy też kulturowej negacji pociemnionego negatywem ciała. Innymi słowy, ciało przedstawione w odwróconym światłocieniu imituje efekt fotograficzny, światłocieniową wyjątkowość negatywu, wychodząc poza kwestie rasowe i etyczne. Co warto podkreślić, w podobnym okresie



2. Henri Le Secq, *Głowa mnicha*, po 1860, grafika imitująca efekt negatywu, w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Paryż

zdarzało się również, że obrazy ukazujące odwrócenie rzeczywistego układu światła i cieni były bardziej cenione. W momencie, gdy Herschel sformułował swoje porównanie, negatywy – jako obrazy pierwsze, bezpośrednio zdjęte z rzeczywistości – były doskonalsze pod względem technicznym. Z powodu półprzezroczystości papierowych klisz wykonane na ich podstawie pozytywy

były często niewyraźne, nieostre i ziarniste. Także jednoznacznie pejoratywna symbolika odwrócenia rzeczywistego porządku światłocieniowego pozostaje dyskusyjna. W przywołanym przez Sheehan tekście Holmesa autor posłużył się poetycką metaforą, pisząc: „[...] być może ten świat jest tylko negatywem lepszego, w którym światła przemieniają się w cienie, a cienie w światła, ale współgrając ze sobą tak, byśmy zrozumieli, dlaczego te brzydkie plamy, te zawieruszone błyski i kleksy wpleciono w tymczasową kompozycję naszej egzystencji na tej planecie”²¹. Wprawdzie w ujęciu Holmesa termin „negatyw” pozostaje pejoratywny, jednakże użyte przez niego słowo dotyczy rzeczywistości realnej, którą wiernie mają naśladować pozytywy. Holmes nazywa więc negatywem to, co zwykle reprodukowane jest na pozytywowych odbitkach. Wartościowszy (odwrotny) świat jest przeciwieństwem otaczającej nas i konwencjonalnie uznawanej za pozytywową rzeczywistości. Jej lepsza odwrotność (negatyw) odnosić miałyby się do świata pozaziemskiego. Tego typu metafory oddalają nas od jednoznacznie rozumianej pejoratywności negatywu. Podsumowując wspomniane tutaj przykłady wczesnych wypowiedzi i praktyk fotograficznych, należy podkreślić, że negatyw w pierwszych dekadach istnienia medium był uznawany za wartościowy i finalny obraz, równorzędny lub nawet doskonalszy od pozytywu.

Pomimo zasygnalizowanych tutaj wyjątków wątpliwościom nie podlega wspomniany już fakt, że fotograficzna praktyka dziewiętnastowieczna stopniowo spychała negatywy na margines, umacniając tym samym dominację pozytywowej odbitki. Już w latach 70. XIX wieku negatywy pełniły tylko pośrednią funkcję, a niejednoznaczne tonalnie dagerotypy i popularne wcześniej negatywowe eksperymenty heliografistów, takich jak Le Secq, tracą rację bytu. Dopiero w końcu drugiego dziesięciolecia następnego stulecia przeróżni artyści powrócili do wczesnych doświadczeń i konwencji, przywracając wartość zapomnianej ujemności fotograficznej. Eksperymenty artystyczne dadaistów, surrealistów i konstruktywistów prowadziły wówczas do powstawania negatywowych odbitek, ale i kadrów filmowych czy ambiwalentnych (pozytywowo-negatywowych) fotomontaży, zaprzeczających dominującemu w kulturze realizmowi i fotograficznej pozytywowości. Pojawiające się na nich poczernione ciało białego człowieka staje się czymś wizualnie atrakcyjnym, a także zaprzeczeniem i negacją dotychczasowego języka estetycznego. Czarne ciała widoczne na negatywowych fotografiach z lat 20. i 30. okazały się jednym z wyznaczników rewolucyjnej estetyki Nowego widzenia. Fotografia wyzwoliła się wtedy od innych mediów, a uznanie niezależności negatywowej konwencji stanowi jeden z dowodów tej emancypacji.

²¹ Holmes, *The stereoscope and the stereograph*, s. 103.

Eksperymentom mającym na celu poszerzenie pola dopuszczalnych konwencji artystycznych wtórowały postulaty zmian społeczno-politycznych, które – co stało się jednym z wyznaczników pojęcia awangardy – częstokroć graniczyły z utopią. Już dadaista Hans Richter eksperymentował z obrazem fotograficznym i filmowym, próbując przy tym stworzyć podstawy ponadnarodowego języka wizualnego²². Do kwestii uniwersalności obrazkowego pisma powrócił też inny awangardowy fotograf tego okresu – László Moholy-Nagy, który eksplorował światłocieniowe inwersje. W wypadku obydwu artystów negatywowość stanowiła ważny element gramatyki tworzonej na nowo mowy wizualnej, umożliwiającej pokonanie językowych różnic kulturowych.

W negatywowych pracach Moholy-Nagya zarejestrowani ludzie mają nie-naturalną karnację skóry (il. 3). Trudno jednak doszukiwać się w tym inwer-



3. László Moholy-Nagy, *Portret negatywowo*, 1925–1929, odbitka żelatynowo-srebrowa, w zbiorach prywatnych

²² Por. H. Richter, *Demonstration of the „Universal Language”*, przeł. na angielski H. Stadler, w: *Hans Richter: Activism, modernism and the avant-garde*, red. S.C. Foster, Cambridge 1998, s. 185–239; por. też: M. Turvey, *Dada Between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter*, „October” 2003, 105, s. 13–36.

sji ich rasowej tożsamości. W duchu Nowego widzenia tworzył też Franz Roh, którego serie fotograficzne często ukazywały negatywowe sylwetki białych Europejczyków. W przeciwieństwie do niewielkich i niewyraźnych negatywów uzyskiwanych w początkach istnienia fotografii w wypadku popularnych w międzywojennej twórczości powiększonych odbitek ukazujących postać człowieka w negatywie nietrudno zauważyć, że wyraźna zmiana tonacji skóry niekoniecznie prowadzi do inwersji rasy. Wszak nie tylko jasność karnacji ulega odwróceniu – także nienaturalny odcień włosów i oczu postaci z negatywowych fotografii to cechy oddalające je od konwencjonalnych wyobrażeń ciała przedstawicieli innej niż biała rasy. Pomimo inwersji proporcje i kształt twarzy nie zmieniają się w znaczącym stopniu, wciąż nasuwając skojarzenia z białymi mieszkańcami Europy. W przeciwieństwie do pierwszych lat istnienia medium z językiem negatywowej inwersji i regułami jego działania zaznajomionych było wielu odbiorców fotografii. Zapisane na negatywowych zdjęciach ciała, zamiast odnosić się do jednoznacznej inwersji rasy, umożliwiały zatem stworzenie oryginalnej ikonografii człowieka o nieokreślonej tożsamości rasowej, przekraczając tym samym uproszczoną polaryzację społeczeństwa, podzielonego na lepszych (białych) i gorszych (Innych). Niekonwencjonalne negatywowe sylwetki ludzi z fotografii artystów utożsamianych z Nowym widzeniem zdają się przez to odpowiadać na popularne w czasach awangardy XX wieku teoretyczne postulaty stworzenia nowego, porewolucyjnego człowieka²³.

W negatywowej twórczości innych związanych z awangardą fotografów surrealistycznych (Hansa Bellmera, Man Raya) i konstruktywistycznych (Aleksandra Rodczenki) tematyka rasowa czasem była podjęta wprost. Bellmer wykonał co najmniej dwie negatywowe fotografie ukazujące lalki – leitmotyw jego twórczości (il. 4). Poczernione w wyniku inwersji tonalnej figury nabierają szczególnego znaczenia w kontekście Bellmerowskiej strategii negacji aryjskiego typu kobiety, propagowanego w kulturze popularnej i oficjalnej ikonografii reżimu politycznego Niemiec lat 30.²⁴ Negatywowość pozwalała mu zatem na zakwestionowanie panujących wzorców, a powstały w wyniku inwersji tonalnej model ciała wprowadzał alternatywę dla binarnego układu rasowego.

²³ Na temat stworzenia nowego świata zob. rozdział „Świat do zbudowania”, w: A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 235–338. Koncepcje stworzenia nowej Ewy omawia natomiast K.A. Hoving, *Man Ray's Disarming Venuses: Deconstructing the Classical Torso in Surrealist Photography*, „History of Photography” 2005, 29(2), s. 123–134.

²⁴ T. Lichtenstein, *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*, New York 2001, s. 87, 50.

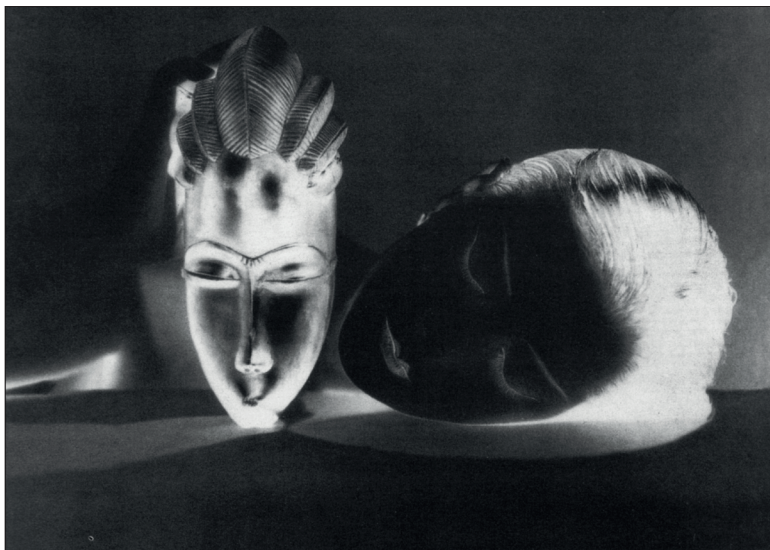


4. Hans Bellmer, *Lalka*, 1934–1935, odbitka żelatynowo-srebrowa, w zbiorach Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Inaczej kwestie polaryzacji ras podjął Man Ray. Jego praca *Noire et Blanche* z roku 1926 (il. 5), która powstała zarówno w pozytywowej, jak i negatywowej wersji, spotykała się czasem z interpretacjami doszukającymi się w niej głównie uprzedmiotowienia ciała kobiety, której leżąca na płaskiej powierzchni głowa upodabnia się do bezwładnej maski, poddanej (w wersji negatywowej) dodatkowym formalnym ingerencjom²⁵. Z perspektywy badań feministycznych wynika natomiast, że wszelkie eksperymenty formalne, przeprowadzane przez modernistycznych artystów (mężczyzn) na przedstawieniach ciała kobiety, stanowić mogły przedłużenie patriarchalnej tradycji aktu w sztuce²⁶. W istocie wiele negatywowych aktów, wykonywanych przede wszystkim przez fotografów aktywnych w kręgach powojennej „Fotografii Subiektywnej” (takich jak np. Heinz Hajek-Halke czy Otto Steinert), zdaje się ograniczać do

²⁵ W. Chadwick, *Fetishizing Fashion / Fetishizing Culture: Man Ray's „Noire et blanche”*, „Oxford Art Journal” 1995, 18(2), s. 3–17.

²⁶ L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 82.



5. Man Ray, *Noire et blanche*, odbitka żelatynowo-srebrowa (wersja negatywowa), w zbiorach Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paryż

wizualnych doświadczeń, podporządkowując ciało kobiety eksperymentom fotochemicznym, a rezultaty ich działań odczytywane były głównie przez pryzmat formy. To właśnie w ich twórczości dopatrzyć się można kontynuacji dawnych patriarchalnych sposobów wykorzystania ciała kobiety w sztuce. Inaczej było jednak w dobie dadaizmu i surrealizmu – a zatem nurtów, w wypadku których eksperymenty na polu estetycznym szły w parze z polityką i ideologią²⁷. Jeśli uwzględni się kontekst awangardowej aktywności politycznej surrealistów, to uprzedmiotowiona twarz kobiety i dominująca nad nią egzotyczna maska z obydwu wersji fotografii Man Raya odczytane być mogą w zupełnie inny sposób. Jak słusznie zauważył David Bate, twórcy związani z tym nurtem mocno angażowali się w negację polityki kolonialnej, a motywy znane ze sztuki określanej niegdyś jako prymitywna (maski, artefakty obcych kultur) nabierały w ich twórczości zupełnie innego znaczenia, zaprzeczając postawom typowym dla modernistów²⁸. Dla odróżnienia odmienności podejścia do kultury Innego Bate zaproponował pojęcie egzotyizmu (kontrastujące

²⁷ Zgodnie z teorią Petera Bürgera pojęcie awangardy jest tutaj rozumiane jako przeciwieństwo terminu „modernizm”, por. idem, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

²⁸ D. Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London–New York 2004, s. IX.

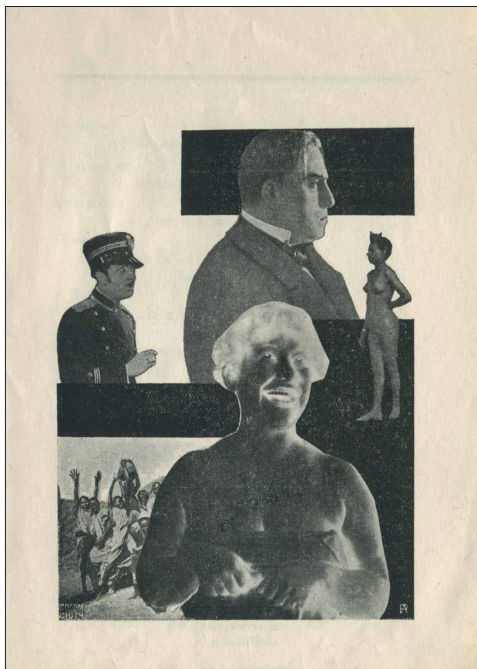
go z terminem „negrofilia”, wciąż zakładającym wyższość kultury Zachodu) – oznaczające pochwałę obcych kultur, negację nacjonalizmu i kolonializmu, a także zawieszenie antropologicznych i kolekcjonerskich strategii wraz z typowym dla nich wartościującym podejściem²⁹. Z tego względu zestawienie egzotycznej, pionowo ustawionej maski i leżącej głowy kobiety o klasycznych, europejskich rysach miało za zadanie odwrócenie dotychczasowego stosunku władzy i zależności pomiędzy Europą i innymi kontynentami. W wersji negatywowej dochodzą do tego kolejne poziomy krytyczne – poczerniona twarz kobiety staje się oksymoronicznym przedstawieniem Czarnej Wenus, afrykańskiej Europy lub czarnoskórej kobiety białej rasy. Klasyczne europejskie rysy, wciąż widoczne na negatywowym przedstawieniu, powodują właśnie ambiwalencję rasową ukazanej w ten sposób postaci. Nie ma tutaj mowy o jednoznacznej inwersji rasy, a główny kontekst interpretacyjny wyznacza zawieszenie fundamentalnych dla dawnej kultury polaryzacji: światła i cienia, białego i czarnego, pozytywowego i negatywowego, europejskiego i obcego, nadrzędnego i podrzędnego, przedmiotowego i podmiotowego. W podobnym kontekście odczytać można szereg negatywowych aktów Man Raya, które stają się wizualizacją innowacyjnego obrazu kobiecości, zawieszającego również tradycyjną polaryzację rasową. Widoczne na nich postacie negatywowych Wenus zdają się wprowadzać alternatywny model kobiety, zaprzeczający dawnym ideałom i kanonom.

W tej materii warto również zwrócić uwagę na inną popularną w sztuce międzywojennej awangardy technikę – solaryzację. Ten stosowany między innymi przez Man Raya czy też Maurice’a Tabarda zabieg prowadził do powstania obrazów o niejednoznacznej tonalności; solaryzacja powoduje bowiem fragmentaryczną inwersję światłocieniową zdjęcia. Z tego właśnie powodu solaryzowane akty tworzone przez awangardowych fotografów przyczyniają się do erozji konwencjonalnych układów binarnych; częściowo odwrócone zdjęcia nie przynależą bowiem ani do grupy pozytywów ani negatywów, a widoczne na nich ciała nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację rzeczywistego koloru skóry.

Oksymoroniczne wyobrażenia „czarnych kobiet rasy białej” pojawiły się również w fotomontażach Aleksandra Rodczenki, ilustrujących poemat *Syfilis* Władimira Majakowskiego³⁰ z roku 1926 (il. 6). Ten literacki utwór, powstały w wyniku obserwacji poety w trakcie jego podróży po Ameryce, rozu-

²⁹ Ibidem, s. 190. Pomijam w tym miejscu kwestie trafności zastosowanego przez Davida Bate’a pojęcia egzotyizmu, które częstokroć pojawiało się w kolonialnym dyskursie.

³⁰ W. Majakowski, *Syfilis*, w: idem, *O Ameryce*, tłum. J. Litwiniuk, Warszawa 1950, s. 123–131.



6. Aleksander Rodcenko, Fotomontaż z wydania poematu *Syfilis* Włodzimierza Majakowskiego, 1926, w zbiorach prywatnych

mieć można jako oskarżenie kolonialnej polityki prowadzonej przez białych obywateli USA, którzy wykorzystują niewolniczą pracę czarnoskórych, stając się zarazem przyczyną ich nieszczęść. Towarzyszące poematowi fotomontaże zbudowane zostały z fragmentów fotografii konstruujących binarną przestrzeń zderzonych ze sobą przeciwieństw – góry i dołu, władzy i podporządkowania, pierwiastka męskiego i żeńskiego, ubrania i nagości oraz rasy białej i czarnej. Służą temu zderzone ze sobą motywy – dostojnie ubranych białych mężczyzn kontrastujących z nagimi i półnagimi ciałami kobiet egzotycznego pochodzenia. Dominująca na jednym z trzech fotomontaży negatywowa sylwetka białej kobiety stanowi kolejny przykład oksymoronu – czarnej Indoeuropejki. W ten właśnie sposób Rodcenko zdaje się zwracać uwagę, że nierówności i kontrasty charakterystyczne dla polityki kolonialnej dotyczyć mogą również białych mieszkańców zamieszkujących Europę i Amerykę Północną.

BLACKFACE/WHITEFACE

Doświadczenia międzywojennej awangardy otwały drogę do sztuki końca XX i początków XXI wieku, w której nie brakuje negatywnych przedstawień. Fotografie, obrazy i filmy wykorzystujące światłocieniową odwrotność pojawiają się nawet w dziełach artystów korzystających z mediów

cyfrowych, umożliwiających pominięcie negatywowego pośrednika. Znaczenia, które z nich wynikają, często krytycznie odnoszą się do dawnych praktyk, konwencji i sposobów myślenia o świecie, opartych na uproszczonym, spolaryzowanym rdzeniu światopoglądowym. Także problem rasy, płci i seksualności coraz częściej wymyka się dawnym binarnym układom. Spi-sując swoje wrażenia z podróży po USA, Jean Baudrillard wymienił typowe dla współczesności popkulturowe przykłady seksualnych transgresji: „Boy George, Michael Jackson, David Bowie... W przeciwieństwie do bohaterów poprzedniego pokolenia, którzy ucieleśniali eksplozję seksu i rozkoszy, oni stawiają wszystkich przed problemem różnicy i własnego nieokreślenia”³¹. Obecnie binarny podział na płęć męską i żeńską ulega często zawieszeniu, a skutki zmian światopoglądowych widoczne są nie tylko w modzie, ale i w propagowanych przez kulturę popularną kanonach ciała. Pośród wymienionych przez francuskiego filozofa protagonistów popkultury właśnie Michael Jackson dokonał najbardziej znaczących ingerencji we własny wygląd, zmieniając nie tylko sugestię płci, ale i rasy. Porównanie wczesnych i późnych zdjęć gwiazdora pozwala dostrzec różnego rodzaju transformacje – zmienia się kształt twarzy, kolor skóry, ale i ubrań; pod koniec życia muzyk stał się przez nie przeciwieństwem samego siebie z młodych lat. Zmiana wyglądu nie pociągnęła za sobą jednoznacznego zakwestionowania rzeczywistej rasy i płci Jacksona. Innymi słowy, jego tożsamość zdaje się funkcjonować w przestrzeni „pomiędzy”, w stanie nieokreślonej płci i rasy. Oksymoroniczne określenia „kobięcy mężczyzna” i „biały Murzyn” ponownie najlepiej oddają ową nieokreśloność.

W rezultacie serii operacji chirurgii plastycznej, polegających między innymi na wybieleniu skóry³², Michael Jackson dokonał przewrotnego zabiegu, odwracającego na wspak czarny makijaż (ang. *blackface*) typowy dla popularnych w dziewiętnastowiecznej Ameryce Północnej przedstawień rozrywkowych (ang. *minstrelsy*). Zadaniem charakteryzacji tego rodzaju, stosowanej niegdyś przez białych aktorów, była imitacja cech fizjonomicznych i zarazem parodia przedstawicieli ras negroidalnych³³ (il. 7). Wywodząca się z popularnych i zarazem prześmiewczych spektakli charakteryzacja, skutkująca inwersją rasy, znajdowała kontynuację w przeróżnych sferach kultury XX wieku. Badacze zwracają uwagę, że najczęściej utożsamiana z rasistowskim dyskursem tradycja makijażu *blackface* w niektórych przypadkach mogła mieć

³¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 64.

³² H.J. Manning, *Michael Jackson and the Blackface Mask*, Newcastle 2013, s. 44.

³³ *Ibidem*, s. 5–6; autorka szeroko omawia literaturę poświęconą problematyce Blackface Minstrelsy.



7. Plakat do Minstrel Show, 1900, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Waszyngton

wpływ na promocję kultury czarnoskórych³⁴. W czasach nam współczesnych nie brakuje przewrotnych sposobów wykorzystania charakteryzacji, sugerujących inwersję rasy. Jak słusznie zauważyła Harriet J. Manning, za sprawą transformacji swojej twarzy w białą maskę Jackson unieważnił „czarność” jedynie jako fakt biologiczny, a jego gest stanowi zakwestionowanie binarnego podziału na Siebie i Innego, białego i czarnego. Zdaniem badaczki: „Jackson wzięł maskę *blackface* i obrócił ją na nice”³⁵.

Jakkolwiek przemiana Michaela Jacksona wpisuje się w postmodernistyczną krytykę dawnych polaryzacji, zupełnie inaczej rozumiano inwersję koloru twarzy w czasach powstania medium fotografii. We wspomnianym artykule Sheehan szeroko omawia przykłady związków tego medium z tradycją przedstawień *blackface minstrelsy*, podając przy tym opisy poczernienia twarzy, następujące przy użyciu materiałów wykorzystywanych w procesie fotograficznym. W tym kontekście interesującym źródłem stała się pierwsza książka na temat fotograficznych żartów – *Photographic Pleasures*, autorstwa Cuthberta Bede³⁶, zawierająca wiele rasistowskich odniesień. Opisana przez

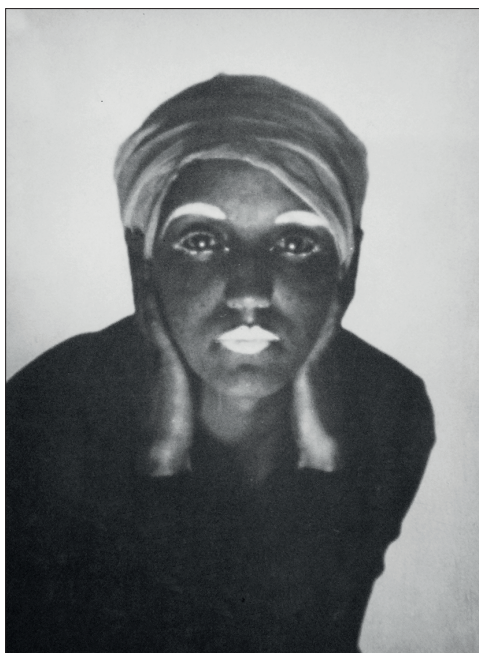
³⁴ E. Lott, *Blackface and Blackness: The Minstrel Show in American Culture*, w: *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, red. A. Bean, J.V. Hatch, B. McNamara, Middletown 1996, s. 3–32, informacje ze strony 5.

³⁵ Manning, *Michael Jackson...*, s. 48.

³⁶ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 136–138; C. Bede, *Photographic Pleasures, Popularly Portrayed with Pen & Pencil*, London 1855.

Herschela zmiana białych kobiet w Murzynki zdaje się zatem wyznaczać analogię dla prześmiewczego czarnego makijażu z popularnych przedstawień dziewiętnastowiecznych. Tym samym przestrzeń negatywu interpretowana być może właśnie jako rodzaj sceny teatralnej, w której dochodzi do zabawnych odwróceń i inwersji rzeczywistego świata, przemienionego w karnawałowy świat parodii, zaprzeczeń, wizualnych i symbolicznych negacji. Jak już wspomniano, wraz z nadejściem awangardy zabieg negatywowej inwersji traci jednak swój prześmiewczy bagaż na rzecz zaangażowania politycznego. Karnawałowe inwersje mogą być wykorzystywane jako narzędzie krytyki obowiązującego porządku politycznego i dawnych systemów ontologicznych.

Prócz opisanych wcześniej awangardowych inwersji rzeczywistości, powstałych w rezultacie zmian światłocieniowych, odnaleźć można również przykłady bezpośredniego nawiązania do tradycji makijażu *blackface*. W jednej ze swoich pozytywowych fotografii (*Portret negatywowy*, ok. 1925–1930, il. 8) Man Ray uwiecznił wizerunek kobiety, której objęta dłońmi głowa ukształtowana została na negatywową. Podczas gdy skóra twarzy pomalowana została na ciemny kolor, usta i brwi modelki podkreślono jasną farbą. Nienaturalny kolor oczu i ust portretowanej oddala jej wizerunek od konwencjonalnych przedstawień osób ras negroidalnych. Zwykle stosowany w gro-



8. Man Ray, *Portret negatywowy*, 1925–1930, odbitka żelatynowo-srebrowa

teskowych imitacjach czarnoskórych makijaż *blackface*, który nałożono na jej twarz, przemienił ją w osobę ujemną – w fizycznym lub fotochemicznym rozumieniu tego słowa. Niewidoczne włosy, które mogłyby zdradzić właściwą tonację fotografii, zostały schowane pod chustką. Jedynym elementem nieodwracalnym pozostały oczy sfotografowanej kobiety. Inwersje zachodzące za sprawą charakteryzacji sprawiają, że ciało modelki zmienia się w jej fotograficzne przeciwieństwo. Pozytywowa przestrzeń fotografii ukazuje negatywowe ciało; maska naniesiona na twarz kobiety zdaje się być odpowiednikiem karnawałowego gestu ukrycia tożsamości. Jednakże karnawałowa inwersja, która tutaj ma miejsce, nie dotyczy rasy, ograniczając się do fotograficznego światłocienia. Karnawałowy wymiar tej pracy umacnia fakt, że po jej wtórnym odwróceniu na negatyw naszym oczom ukaże się nienaturalnie biała twarz, przypominająca raczej oblicze ucharakteryzowanego mima. W pracy Man Raya dochodzi do zderzenia negatywowości z tradycją makijażu *blackface*, z pominięciem rasistowskiego uwikłania takiej charakteryzacji. Imitacja fotograficznej konwencji zdaje się być głównym celem pracy amerykańskiego surrealisty.

Późniejsze przykłady zastosowania makijażu *blackface* w kontekście fotograficznej negatywowości jeszcze bardziej oddalają się od rasistowskiego dyskursu. Charakteryzacja tego rodzaju powróciła np. w fotograficznej twórczości Anety Grzeszykowskiej. W serii czarno-białych negatywowych zdjęć powstałych w ramach projektu *Negative book* z roku 2012 poszczególne odbitki pokazują artystkę w sytuacjach przypominających momentami intymne sceny życia codziennego (il. 9) – odpoczynek w łóżku, sytuacje rodzinne, portrety z córką, spacer, podróże itp. Paradoks polega jednak na tym, że w negatywowych przestrzeniach tych przepełnionych czernią fotografii twarz, a momentami całe nagie ciało artystki, wygląda jak pozytywowe. Sposób, w jaki Grzeszykowska uzyskała powyższy efekt, zdradza film, towarzyszący zwykle publicznym odsłonom projektu. Ponad sześciominutowe nagranie wideo pt. *Negative process* ukazuje stojącą na jednolicie jasnym tle artystkę, która skrupulatnie pokrywa całe nagie ciało czarną farbą. W dalszej kolejności dokonuje korekt przy użyciu białej farby, barwiąc w ten sposób okolice łona, sutki, spody piersi, a także usta, fragmenty szyi, rąk, obojczyków, oczu, brwi, spodu nosa. Na koniec zakłada białą perukę. Tytuł filmu nawiązuje do fotograficznej inwersji światłocieniowej, zachodzącej w momencie naświetlania negatywu. Performance polegający na zamalowaniu ciała przypominać ma właśnie skutki fotograficznej inwersji tonalnej. Natomiast negatywowe fotografie z omawianego tutaj cyklu ukazują wtórne odwrócenie walorów tonowych pomalowanego ciała artystki, usytuowanego w ujemnej przestrzeni fotografii. Za sprawą specyficznego makijażu poszczególne zdjęcia nabierają



9. Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #56*, 2012–2013, fotografia, dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa

ambiwalentnego, negatywowo-pozytywowego charakteru. W ten sposób dochodzi do zakwestionowania jednoznaczności binarnego układu świata. Pozytywowa sylwetka kobiety, pojawiająca się w negatywowej przestrzeni fotografii, przypomina w tym przypadku zderzenie przedstawień powstałych w różnych systemach geometrycznych. Współistnienie przeciwieństw odczytywane być może jako wizualizacja stanu pośmiertnego lub pozaziemskiego, w którym uznane za przeciwne kategorie i symbole podlegają uzgodnieniu. Negatywowy makijaż *blackface* staje się też formą ochronnej maski, zabezpieczającej przed ujemną energią otaczającego ją na zdjęciach świata.

Problematyka zabarwienia twarzy, prowadzącego do zakwestionowania jednoznacznej tożsamości portretowanych osób, omówiona być może również na przykładach pozytywowych zdjęć. W pracy pt. *White Nigger* (Biały Czarnuch) z serii *Interpretacja snów* z roku 2001 Andres Serrano uwiecznił portret mężczyzny o nieokreślonej tożsamości rasowej – jego skóra, która poniżej piersi przyjmuje odcień charakterystyczny dla indoeuropejskiej karnacji, w pozostałych częściach została pomalowana na ciemny kolor, imitujący barwę ciała osób czarnoskórych. Nie bez przyczyny praca ta pojawiła się na jednej ze współczesnych wystaw podejmujących kwestie rozmycia kategorii rasowych we współczesnym świecie³⁷. Co warte

³⁷ Chodzi o wystawę „Black Is, Black Ain’t”, która miała miejsce w The Renaissance Society, Chicago, w dniach 20 kwietnia – 8 czerwca 2008.

podkreślenia, podobne charakteryzacje pojawiają się w obszarze fotografii modowej. Polski fotograf Jacek Kołodziejski w jednym ze swoich ostatnich projektów wykorzystał białą modelkę, której skóra została pomalowana na czarny kolor (il. 10). Uwieczniając ingerencje tego rodzaju, fotograf zda się odświeżać istniejące kanony piękna. Zastosowany w tym wypadku makijaż *blackface* całkowicie zaprzecza dawnym sposobom funkcyj-



10. Jacek Kołodziejski, *Fotografia z projektu „Aphelium” dla marki biżuteryjnej TAKK, 2016, dzięki uprzejmości artysty*

wania groteskowych charakteryzacji, wychodząc poza kwestie parodii i rasistowskich uprzedzeń. Paradoksalnie, tego rodzaju interpretacje niekoniecznie stają się regułą. Wykonana przez Stevena Meisela dla włoskiej edycji czasopisma „Vogue” sesja, ukazująca białą modelkę Saskię de Brauw ucharakteryzowaną na czarnoskórą, wzbudziła spore kontrowersje właśnie poprzez analogię do makijażu *Blackface minstrelsy* i przez to uznana została za rasistowską³⁸. Zapewne wpływ na tego rodzaju interpretacje miała przepelniona „prymitywnymi” artefaktami scenaria zdjęć, a także zła renoma czasopisma, oskarżanego o propagowanie białego kanonu piękna.

Jeszcze inaczej do kwestii współczesnej erozji dawnej polaryzacji rasowej podszedł Pieter Hugo, którego seria czarno-białych fotografii pt. *There’s a Place in Hell for Me & My Friends* ukazuje portrety jego samego i jego białych znajomych, których łączy południowoafrykańska tożsamość narodowa. Hugo wykorzystał możliwości współczesnej fotografii (wydobywając melaninę w procesie cyfrowej obróbki kolorowych fotografii), podkreślając za jej pomocą ciemny pigment skóry ludzi, których poczernione w ten sposób twarze mocno kontrastują z białym tłem portretu. Fotograficzne środki umożliwiają zatem uzyskanie wizerunków zaprzeczających dawnym konwencjom portretowania białych ludzi.

³⁸ Por. <http://www.huffingtonpost.com/2014/03/08/vogue-blackface-fashion-feature-racist-_n_4925215.html> [dostęp: 15 lutego 2017].

PODSUMOWANIE

Jednym z najczęściej dyskutowanych przykładów manipulacji fotograficznej okazała się okładka magazynu „Time” z czerwca 1994 roku, ukazująca przyciemnioną twarz amerykańskiego futbolisty O.J. Simpsona³⁹. Ingerencje grafików miały na celu uwypuklenie i wyolbrzymienie fizjonomicznych cech negroidalnych oskarżonego o zbrodnię celebryty, odwołując się tym samym do prymitywnych skojarzeń czerni i zła, które stały często u podstaw rasistowskich uprzedzeń. Twarz czarnoskórego sportowca pokryta została fotograficznym makijażem *blackface*. Zmanipulowany portret Simpsona wykorzystywał autorytet, jakim fotografia była obciążona od samych początków. Uznanie tego medium za nośnik prawdy, indeksowe i przez to bezsporne potwierdzenie zarejestrowanej rzeczywistości, umożliwia właśnie nadużycia tego rodzaju. Jednakże w przeciwieństwie do pozytywu, którego powstanie w tradycyjnych, analogowych procesach dopuszcza możliwość zmian, korekt i retuszu, to właśnie negatyw stanowi właściwy indeks rzeczywistości. Wszak w przypadku pozytywu najczęściej zerwany zostaje kluczowy dla Peirce’owskiego rozumienia znaków indeksowych związek fizyczny pomiędzy rzeczywistością i jej znakiem. Odcisk rzeczywistości na negatywie zaprzecza widzialnej rzeczywistości, potwierdzając jednak fizyczną obecność światła na papierze światłoczułym. Indeksalnym znakiem białego człowieka jest zwykle sylwetka o nienaturalnie ciemnej karnacji.

Potencjalność manipulacji pozytywów powoduje, że topos lustra obdarzonego pamięcią, którym fotografia została obciążona w pierwszych miesiącach istnienia, nie odpowiada faktycznej roli medium w historii reprezentacji wizualnych. W roku 1839 pozytywowa fotografia stanowiła kontynuację dawnego ciągu realistycznych sposobów myślenia o świecie, podporządkowanych konwencji, kanonom i określonym sposobom odczytu. Do problemu lustrzaności fotografii i związanego z nią uwikłania medium w stereotypowe metody interpretacji w interesujący sposób odwołuje się praca afro-amerykańskiej artystki Carrie Mae Weems *Mirror, mirror* z roku 1986, ukazująca czarnoskórą kobietę trzymającą w rękach ramę, nawiązującą do konwencjonalnej formy lustra, z której wyłania się inna kobieca twarz. Zainspirowany baśnią *Królowna Śnieżka* braci Grimm podpis, towarzyszący fotografii, głosi: „Patrząc w lustro, czarna kobieta zapytała «Lustro, lustro na ścianie, która jest najpiękniejszą z nich wszystkich?»» Lustro odpowiedziało «Śnieżnobiała, ty

³⁹ O przyciemnieniu twarzy O.J. Simpsona wspomina m.in. N. Mirzoeff, *The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index*, w: *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. C. Fusco, B. Wallis, New York 1994, s. 111–127.

czarna suko, i nie zapomnij o tym!!!»". Współczesna kultura wizualna, w której często dochodzi do zakwestionowania dawnych kanonów, wiele zawdzięcza negatywowym czarnym lustrum. Negatywowe dagerotypy i papierowe zdjęcia Talbota umożliwiały właśnie przejrzenie się w odwracającym walory światłocieniowe zwierciadle, pozwalając na zobaczenie siebie (*Self*) jako kogoś innego (*Other*). Śnieżnobiałość skóry portretowanych kobiet ustępowała w nich na rzecz ciemności.

Przyglądając się sposobom wykorzystania fotografii wobec kwestii Innego, zauważyć można, że to właśnie pozytywy wykorzystywane były w badaniach mających na celu udowodnienie wyższości rasy białej. Innymi słowy, to realistyczne i konwencjonalne pozytywy współtworzyły rasistowski dyskurs kulturowy, dostarczając narzędzi segregacji, archiwizacji i uprzedmiotowienia ciała innego niż białe. Negatywy pełniły tu jedynie funkcje pośrednie. Negatywowe przedstawienia wydają się nieprzydatne w procesie analizy ciała i koloru skóry, wymagając od odbiorcy zbyt dużej biegłości w czytaniu zawartości fotografii odwróconej tonalnie. Widz niemający doświadczenia w rozszyfrowywaniu negatywów w wielu przypadkach mógłby źle zidentyfikować rasę sportretowanego.

Jakkolwiek wydawałoby się zatem, że pojawiający się w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku negatyw współuczestniczy i potwierdza fundamentalną dla dawnych systemów ontologicznych różnicę pomiędzy światłem (ale i mężczyzną, białym, kulturą, Bogiem) i cieniem (kobietą, czarnoskórym, naturą, diabłem), w istocie stał się narzędziem walki z uproszczonymi polaryzacjami w kulturze. Dowodzi tego właśnie wykorzystanie negatywowych przedstawień w międzywojennej praktyce artystycznej, ale i przede wszystkim współczesne sposoby zaadaptowania ujemnej konwencji. To dzięki nim współczesny odbiorca świadomy jest faktu, że negatyw nie dokonuje jednoznacznej inwersji rasowej, prowadząc do oksymoronicznego stanu „pomiędzy”. Negatyw neguje społeczne i polityczne polaryzacje, zamiast je potwierdzać. Nie bez przyczyny w styczniu 2017 roku słynny rzeźbiarz i autor instalacji Anish Kapoor zdecydował się zaprotestować przeciwko antyimigracyjnej polityce nowego prezydenta Stanów Zjednoczonych – Donalda Trumpa, wykorzystując swój negatywowo portret, któremu towarzyszy napis zapisany gotycką (ulubioną przez nazistów) czcionką: „I like America and America doesn't like me”.

Podsumowując tę kwestię, należy pamiętać, że właściwy odczyt znaczeń idących za słowem „negatyw”, ale i obrazem odwracającym pozytywowo światłocien, uzależniony jest od kontekstu ich funkcjonowania. Rasistowskie uprzedzenia, które przenikały nawet umysły wybitnych pionierów fotografii,

takich jak chociażby Samuel Morse⁴⁰, bez wątpienia wpływały na sposoby wykorzystania i interpretacji zdjęć. Gdyby to właśnie z jego ust padło porównanie fotograficznego negatywu i czarnoskórych, negatywny wydzźwięk takiego zderzenia byłby bezsporny. W wypadku innych nestorów medium sprawa nie jest tak oczywista – angielski wynalazca Thomas Wedgwood, który już pod koniec XVIII wieku eksperymentował ze światłoczułością, otwierając drogę do późniejszych odkryć, był aktywnym abolicjonistą, walczącym o prawa czarnoskórych niewolników⁴¹. Z odkryć Wedgwooda korzystał Talbot, a jego serdeczna korespondencja z sekretarzem brytyjskiego stowarzyszenia abolicjonistów (Anti-Slavery Society) Johnem Crispem stanowi dowód równie postępowych poglądów na temat miejsca czarnoskórych w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie. Negatyw został zatem odkryty przez osobę negującą powszechną w tamtym czasie polaryzację ras. Pomimo zmian światopoglądowych, które nastąpiły na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, rola kontekstu nie zmieniła się. Wypowiedziane przez białych określenie „czarnuch” jest skrajnie obraźliwe, co nie zmienia faktu, że miejski slang czarnoskórych dopuszcza użycie tego słowa w stosunku do innych kolorowych mieszkańców USA. Podobnie byłoby z terminem „negatyw”, który zastosowany przez ludzi o jasnej karnacji wobec czarnoskórego byłby wciąż gestem jednoznacznie rasistowskim.

Witold Kanicki

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny, Poznań

BLACKFACED WHITE:
THE RACIAL VICISSITUDES OF THE NEGATIVE

Summary

In her essay on the involvement of photography in the system of racial division, Tanya Sheehan ("Comical Conflations: Racial Identity and Science of Photography," *Photography & Culture* 2011, 4(2): 133–156) focused her attention on common comparisons of the photographic negative to the Negroid race. Such a tendency may imply a claim that the negative is racist; once connected, just as African Americans, with pejorative features. The negative picture, different from reality as such but above all negating a realistic (positive) tradition in art, because of being different (other) can be considered wrong or inferior to the positive so that it must be hidden or even destroyed. In such

⁴⁰ Ibidem, s. 113.

⁴¹ Ibidem.

a context, the present paper focuses on the relationship between the photographic negative and the question of race. Although apparently the reversal of the color of skin might result in a racial transformation of the photographed whites, the artistic practice of the 20th and 21st centuries demonstrates that quite often the reversed color does not necessarily mean a change of race. What is more, the negative has been used to oppose by artistic means the simplifying polarization of society. Such avant-garde photographers as Hans Bellmer, Man Ray, and Alexandr Rodchenko used the inversion of tone in their works critiquing colonial and racist stereotypes. Contemporary artists use the negative convention to subvert the dominant positive, realism, light, day, the white male, and other concepts associated with one of the poles constituting the binary value system. Painting one's face black, in the 19th century used in evidently racist performances called "minstrel shows," may now convey a positive message.

Keywords:

photography, negative, race, racism, colonialism, black-skinned, blackface minstrelsy