

Witold Kanicki

Ujemny biegun fotografii

Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej

fundacja terytoria książki

Babci – Elfrydzie Makowieckiej

Przedmowa

W pracy historyka sztuki inspiracje przychodzą z różnych, czasem najmniej oczekiwanych źródeł. Niekiedy fakty i wydarzenia pozornie niezwiązane z tematem badań wywołują nagle myśli i skojarzenia otwierające przed humanistą zupełnie nowe drogi interpretacji. Nieraz tekst pochodzący z innej dziedziny przyczynia się do powstania odmiennego spojrzenia na przedmiot badań. Przypadkowość bez wątpienia odegrała znaczącą rolę w procesie myślenia nad poszczególnymi fragmentami tej książki, której temat także narodził się w wyniku splotu nieoczekiwanych zdarzeń. Kluczowe okazało się spotkanie z profesorem Janem Berdyszakiem na początku 2005 roku, którego efektem była propozycja współpracy badawczej i kuratorskiej w ramach organizowanej wówczas retrospektywy tego wybitnego poznańskiego artysty. Propozycja ta skłoniła mnie do poszukiwania literatury historyczno-artystycznej, odnoszącej się do jednego z naczelných problemów przewijających się przez twórczość fotograficzną Berdyszaka – „negatywowości”. W ramach tej inspirującej współpracy powstały w 2006 roku dwa kuratorskie projekty wystaw poświęconych problematyce negatywu w pracach Berdyszaka oraz tekst w katalogu retrospektywy¹. Jak się jednak okazało, tekst ten stanowił jedynie impuls do dalszych poszukiwań, których rezultatem były artykuły na temat fotograficznego negatywu, publikowane przy różnych okazjach², a przede wszystkim dysertacja doktorska pod tytułem *Negatywowy opis rzeczywistości w nowoczesnej twórczości artystycznej*, napisana pod kierunkiem profesora Tadeusza J. Żuchowskiego i obroniona na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w 2011 roku. To właśnie na niej w dużej mierze opierają się rozważania zawarte w tej książce.

Choć w pierwotnym zamyśle przedmiotem badań przedstawionych w dysertacji miały być również mniej dosłowne formy „negatywowości artystycznej” (negatywu funkcjonującego w grafice, malarstwie, rzeźbie, instalacjach i innych działaniach przestrzennych), poczynione odkrycia jednak doprowadziły do znacznego zawężenia obszaru badawczego, który w obecnej wersji ogranicza się niemal wyłącznie do fotografii i mediów z niej się wywodzących, a zatem fotomontażu, filmu i kopiującego fotograficzną realność malarstwa. Już wstępne kwerendy przeprowadzone w bibliotekach berlińskich, obfitujących w prace poświęcone fotografii, uzmysłowiły mi ogromną lukę w badaniach nad negatywem i negatywową konwencją w sztuce. Nieliczne, zazwyczaj krótkie publikacje na ten temat powstały przede wszystkim w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Prócz tego negatyw pojawia się w tekstach skupionych na warsztatowych aspektach fotografii, w których omawia się tylko jego funkcję technologiczną³. O wiele rzadziej znaleźć można artykuły traktujące o negatywie rozumianym jako jedna z wielu artystycznych konwencji. Tak pojmowany negatyw występuje w tek-

stach dotyczących twórczości artystów, którzy wykonywali odbitki negatywowe. To właśnie zdjęcia charakteryzujące się inwersją tonalną stały się głównym przedmiotem moich poszukiwań.

Kilkuletnie badania nad fotografią negatywową pozwoliły ukazać na nowo liczne przykłady negatywowych zdjęć, marginalizowanych w dotychczasowych publikacjach na temat fotografii. Okazuje się, że wielu fotografów, czy też filmowców, przynajmniej w pojedynczych eksperymentach, korzystało z symbolicznych i formalnych właściwości negatywu. Negatywowe obrazy obecne są również w obszarze współczesnej kultury wizualnej – w reklamie, teledyskach, popularnych serialach. Im głębsze poszukiwania prowadziłem, tym bardziej rosło we mnie zdziwienie powodowane niewielką liczbą naukowych tekstów odnoszących się do istoty fotograficznego negatywu. Brak akademickich publikacji na ten temat okazuje się odwrotnie proporcjonalny do zainteresowania artystów, jakie towarzyszyło negatywom, począwszy od momentu odkrycia medium fotografii. Wśród nielicznych współczesnych badaczy dostrzegających problem negatywu wciąż dominuje przekonanie o bezużyteczności odwróconych tonalnie klisz w naszych czasach, zepchniętych do historii za sprawą narodzin cyfrowych sposobów rejestracji obrazu⁴. Również związane ze sztuką instytucje do niedawna całkowicie ignorowały negatywy fotograficzne. John Loengard opisuje przypadek dotyczący jednego z największych domów aukcyjnych – Sotheby, który całkiem niedawno odrzucił możliwość przyjęcia do sprzedaży negatywów, uznając, że nie ma dla nich rynku⁵. Efektem braku instytucjonalnego zainteresowania negatywami było niszczenie klisz, jak zdarzyło się to w wypadku archiwum amerykańskiego mistrza tego medium – Alfreda Stieglitza⁶. Dopiero w ostatnim okresie sytuacja się poprawiła, co można tłumaczyć dwojako. Z jednej strony instytucje zaczęły traktować negatywy niczym dochodowe matryce, wykonując i sprzedając odbitki prac artystów cieszących się popularnością na rynku sztuki. O zachowaniu negatywów decyduje zatem głównie komercyjny potencjał tkwiący w oryginalnych kliszach. Z drugiej zaś wzmożona uwaga muzeów świadczy o uznaniu negatywów za przeżytek i zjawisko historyczne, które w dobie fotografii cyfrowej wymaga muzealnej opieki i ochrony.

Opisany tu znikomy stan wiedzy i zainteresowania negatywami wpłynął na strukturę niniejszej książki. Zawiera ona analizy specyfiki obrazów odwróconych tonalnie oraz wyznacza główne obszary funkcjonowania negatywowych przedstawień w sztuce. Oprócz zdefiniowania istoty konwencji negatywu kluczowym zagadnieniem okazał się również inny problem, pojawiający się w licznych współczesnych tekstach teoretycznych. Chodzi tu o relację pomiędzy obrazem fotograficznym a rzeczywistością w kontekście tradycji artystycznej ostatnich dwóch stuleci. Wprowadzenie negatywu w obszar rozważań poświęconych tej kwestii pozwoliło na podjęcie krytycznej dyskusji z powielanymi i utrwalonymi poglądami na temat ontologii fotografii. Odwróce-

nie punktu widzenia i ustawienie negatywu w centrum rozważań sprawiają, że książka *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* podejmuje próbę dialogu z dotychczasowymi perspektywami historycznymi i teoretycznymi i ich odświeżenia.

Pomimo zachodzącej właśnie rewolucji w dostępie do zdigitalizowanych informacji różnego rodzaju praca badacza fotografii w naszym kraju wciąż nie należy do najłatwiejszych. Wyraźny wzrost zainteresowania tą dziedziną, jaki można było zauważyć w ostatnich kilkunastu latach, korzystnie wpłynął na stan wiedzy na temat fotografii, choć pisanie o niej wciąż wydaje się naukową egzotyką. Brakuje opracowań ogólnych, a tłumaczenia kanonicznych tekstów francuskich, niemieckich czy anglojęzycznych – a zatem z krajów, w których badania nad fotografią wyznaczają osobną gałąź nauki – ciągle należą do rzadkości. Nie ma w Polsce bibliotek ani instytucji badawczych *stricte* fotograficznych. Jak wobec tego pisać historię fotografii z tej trudnej polskiej perspektywy? Czy warto podejmować się badania materii obcej w momencie, gdy rodzima twórczość wciąż pozostaje nieopracowana?

Przedstawiona tu sytuacja nie ułatwia pracy historykowi sztuki. Ze względu na brak polskiej literatury przedmiotu, przygotowując niniejszą książkę, opierałem się głównie na publikacjach francuskich i anglojęzycznych. Teksty obcych autorów odegrały istotną rolę, dostarczając niezbędnych materiałów źródłowych, reprodukcji fotograficznych, a także metodologicznych inspiracji. W tej materii najbardziej znaczące okazały się książki i artykuły Barbary Babcock, Geoffreya Batchena, Viléma Flussera, Michela Frizota, Amy Lyford oraz Victora Stoichity.

Podziękowania

Niniejsza książka nie powstałaby, a przynajmniej miałaby zupełnie inny kształt, gdyby nie pomoc wielu osób towarzyszących mi w ostatnich latach. Na podziękowania zasługują przede wszystkim profesorowie i koledzy – historycy sztuki, wysłuchujący bądź czytający przygotowywane przeze mnie fragmenty książki. To im zawdzięczam cierpliwe korekty, a także bezmiar interesujących wskazówek, kierujących moje poszukiwania na zupełnie nowe tory. W tej materii nieocenioną troską wykazał się profesor Tadeusz J. Żuchowski – promotor mojej rozprawy doktorskiej. Bezcenną i wielopłaszczyznową pomoc zawdzięczam Dorocie Łuczak, bez której fachowych uwag i nadludzkiej cierpliwości trudno byłoby mi zakończyć rozpoczęte niegdyś badania. Ponadto osobne podziękowania należą się profesorowi Piotrowi Piotrowskiemu i profesorowi Tomaszowi Gryglewiczowi, których wskazówki, trudne pytania i krytyczne opinie zawarte w recenzjach rozprawy doktorskiej wpłynęły na końcową formę książki. Istotny był także wkład wielu innych naukowców, w tym między innymi doktora Sebastiana Dudzika, profesora Marcina Giżyckiego, profesor Joanny Imielskiej, doktor Izy Kowalczyk, doktora Dariusza Pniewskiego, doktor Justyny Ryczek, doktor Marty Smolińskiej, doktora Macieja Szymanowicza, pomocnych w wielu różnych sytuacjach. Warte podkreślenia są również niezwykle inspirujące rozmowy z nieżyjącymi już artystami – wspomnianym Janem Berdyszakiem oraz fotografem Jerzym Lewczyńskim. Dziękuję moim przyjaciołom i znajomym, między innymi doktor Agnieszce Kluczewskiej-Wójcik, Julienowi Llorens, Magdalenie i Piotrowi Rychlikom, Remigiuszowi Stachowiakowi, Waldemarowi Śliwczyńskiemu, bez których pomocy nie mógłbym podjąć jakichkolwiek kwerend zagranicznych. Osobne podziękowania kieruję do bliskich mi osób: Elfrydy Makowieckiej, Wiesławy i Piotra Kanickich, Joanny i Krzysztofa Kaliszów oraz Sabiny i Andrzeja Łuczaków, okazujących mi życzliwość w trudnych momentach. Wszystkich tych, których tu nie wymieniłem z nazwiska, zapewniam o swojej szczerzej wdzięczności.

Wstęp

Książki są negatywowymi obrazami myśli. **Oliver Wendell Holmes**¹

Wydaje się, że potrzebujemy „granicy nieporządku”, kategorii „istot odwróconych”, ażeby zdefiniować i zakwestionować porządku, wedle których żyjemy. **Barbara Babcock**²

W odautorskim wprowadzeniu do książki Victora I. Stoichity *Krótką historia cienia* pada takie oto stwierdzenie: „Za fakt wielkiej wagi należy uznać, iż początek tradycji artystycznej Zachodu wyznacza «przedstawienie w negatywie»”³. Termin „negatyw” zastosowany przez wybitnego badacza sztuki odnosi się w jego tekście do obrysu cienia. Polaryzacja pozytyw–negatyw nawiązuje tu do biegunowości światła i cienia, niewątpliwie związanej z wieloma mitami początku⁴. Wedle przytoczonego przez Stoichitę passusu *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego to właśnie obrysowany przez córkę Butadesa cień⁵, określanej przez rumuńskiego badacza mianem „bytu negatywnego”⁶, zapoczątkował istnienie zarówno malarstwa, jak i rzeźby. Nieco dalej autor wskazuje na przenikającą całe dzieje artystyczne „dialektykę obecności/nieobecności”, która zapewne miała wpływ na to, że już na pierwszych stronach *Krótkiej historii cienia* Stoichita posłużył się właśnie pojęciem „negatyw”. Często bowiem słowo to pojawia się w obrębie terminologii artystycznej w odniesieniu do jednego z biegunów zjawisk ze świata sztuki, które definiowane są za pomocą pojęć uznawanych za przeciwstawne, takich jak chociażby światło–cień, forma–odlew, wklęsły–wypukły, biały–czarny, pusty–wypełniony, wewnętrzny–zewewnętrzny. Świadczą o tym inne przykłady: Ernst H. Gombrich sięga po termin „negatyw” w swoich rozważaniach nad odwrotnością, charakteryzującą zarówno wazowe malarstwo czarno- i czerwonofigurowe, jak i wykorzystujące inwersję techniki tkackie⁷. Franz Roh (1890–1965), historyk sztuki i fotograf, opisujący podobieństwo polaryzacji negatyw–pozytyw do innych zjawisk, prócz wspomnianego przez Gombricha tkactwa wymienia również metody wyplatania koszyków oraz muzykę, w której polaryzacja ta odpowiada tonacjom minorowej i majorowej⁸. Inny teoretyk Nowej Wizji, László Moholy-Nagy (1895–1946), dopatruje się negatywowo–pozytywnego układu w malarstwie Rembrandta van Rijna oraz Paula Cézanne’a⁹. Interesujące nas pojęcie odnaleźć można w tekstach poświęconych rzeźbie, bądź też grafice. Współcześni artyści, tacy jak Michael Heizer czy Jarosław Kozłowski, stosują je w nazwach własnych dzieł – environmentu lub instalacji¹⁰. Inny twórca, Cerith Wyn Evans, nazywa negatywem jedną ze swych neonowych realizacji¹¹. Jednakże pierwsze skojarzenia, jakie przychodzi na myśl słowo „negatyw”, odnoszą się do fotografii, od której rozpoczyna się historia tego pojęcia w obrębie słownictwa związanej ze sztuką.

W powszechnym rozumieniu negatywowo obraz fotograficzny reprezentuje świat, odwracając rzeczywisty układ światła i cienia na przeciwny. William Henry Fox Talbot

(1800–1877), angielski odkrywca procesów negatywowo–pozytywnych, za radą swojego przyjaciela, sir Johna Herschela (1792–1871), zastosował ten termin w odniesieniu do zjawiska ciemnienia naświetlonych fragmentów materii światłoczułej¹². Pierwsze odbitki negatywowe uzyskane zostały metodą kontaktową, bez pomocy *camera obscura*, a efektem tego były negatywowe obrazy, przedstawiające „białe cienie” przedmiotów umieszczonych na światłoczułym materiale. Pochodzący z 1839 roku komentarz Talbota uwypukla rolę cienia w tym prefotograficznym procesie: „Najbardziej krótkotrwała z wszystkich rzeczy, cień, emblemat wszystkiego, co ulotne i chwilowe, może być schwytany dzięki zakłębom naszej «magii naturalnej» i może być utrwalony na zawsze w pozycji, którą miał zajmować jedynie przez krótką chwilę”¹³. Talbot określał opisaną tu technikę fotograficzną, posługując się starogreckim terminem „skiografia”, pod którym rozumiał sztukę utrwalania przedmiotów poprzez cień¹⁴. W przeciwieństwie do niepotwierdzonej relacji Pliniusza, uznającego obrys cienia za początek malarstwa, w wypadku fotografii nie ma wątpliwości – jej korzenie tkwią w negatywie, a pierwsze odbitki fotograficzne były zapisami cieni¹⁵. Tym samym zjawisko negatywu wyprzedza późniejsze odkrycia obrazów pozytywnych, uznawanych obecnie za właściwą formę przedstawień fotograficznych. Nie dość, że od negatywu rozpoczyna się historia fotografii, to w dodatku obrazy tego typu stanowią prototyp pozytywnych odbitek we wszelkich dwuetapowych procesach fotograficznych, które dominowały w praktyce fotograficznej do końca XX wieku. Paradoksalnie nawet techniki polaroidowe, w powszechnej świadomości uznawane za bezpośrednio pozytywno, w istocie również wykorzystują negatywy, niezbędne w toku wywoływania obrazów¹⁶. Radykalnie rzecz ujmując: bez negatywów nie byłoby fotografii.

Pomimo wszechobecności negatywu w fotograficznym warsztacie ostatnich dwóch stuleci historyk sztuki próbujący rozpoznać jego funkcję w twórczości artystycznej na wstępie swoich poszukiwań boryka się z problemem niezdefiniowania tego zjawiska. Wielość kontekstów, w jakich się pojawia termin „negatyw”, stosowany do różnorodnych mediów, zmusza do zawężenia obszaru badawczego. Dlatego właśnie – jak już wspomniano – przedmiotem badań zawartych w tej książce jest negatyw fotograficzny, ze szczególnym uwzględnieniem jednego ze sposobów jego funkcjonowania. Chodzi mianowicie o obraz negatywowo (respektujący zasady fotograficznej inwersji tonalnej), pojawiający się w sztuce nowoczesnej jako dzieło ostateczne, a nie etap pośredni. Owa negatywowość, która wynika ze światłocieniowej dyspozycji tonów danego przedstawienia i stanowi osobną konwencję w sztuce, pozostaje zjawiskiem niemal zupełnie niezbadanym, wciąż domagającym się wnikliwych analiz.

Skoncentrowanie problematyki prezentowanych tutaj badań na fotograficznym obrazie negatywowym wynika również z tego, że prześledzenie dziejów negatywu w szerokim rozumieniu tego słowa wymagałoby opisanego niemal całej historii sztuki. Wszak od specyficznie pojmowanego przez Stoichitę „negatywu” rozpoczynają się

dzieje malarstwa, a związana z nim „dialektyka obecności/nieobecności” występuje w dziełach powstających w innych mediach do dziś. Ponadto wielu badaczy posługuje się pojęciem „negatyw” w sensie odległym od pierwotnego znaczenia tego słowa, stosując je w odniesieniu do zjawisk, którym wcześniej odpowiadały całkowicie odmiennie pojęcia. Czym innym jest przecież negatyw definiujący cień w tekście Stoichity, czy też *intaglio* w publikacjach na temat reliefów czy grafik, czym innym są natomiast „białe cienie”, charakterystyczne dla negatywowych rysunków fotogenicznych Talbota. Zebranie i opracowanie tych wszystkich znaczeń i sposobów rozumienia negatywu na kartach jednej książki doprowadziłoby do niepotrzebnego chaosu i przekroczenia ram spójnej monografii.

Choć niniejszy tekst skupia się na negatywie fotograficznym, to jednak szerokie znaczenie negatywu nie pozostanie bez wpływu na dociekania tu prowadzone. Opisu- jąc etymologiczne pochodzenie pojęcia negatywu fotograficznego, wywodzącego się z terminologii nauk ścisłych, francuski historyk fotografii i jeden z nielicznych badaczy przedstawił odwróconych tonalnie, Michel Frizot, stwierdza: „Rozwijająca się definicja «negatywowości» [ujemności – W.K.] w naukach wyprzedza logicznie rozpoznanie prawomocności «obrazu negatywowego». Prawdę mówiąc, począwszy od tego neologizmu, fotografia pojawia jako część fizyki, a wynalezienie negatywu umacnia się w pojęciu o wiele szerszym – inwersji”¹⁷.

Wspomniane przez Frizota szerokie znaczenie pojęcia inwersji dotyczy również wielu zjawisk artystycznych i pozaartystycznych przekraczających medium fotografii, wobec których nierzadko stosowano termin „negatyw”. Twórcy podejmujący temat negatywu fotograficznego w swoich rozważaniach (na przykład Hans Richter [1888–1976] czy László Moholy-Nagy) zwykli przyrównywać opozycję negatyw–pozytyw do poza-fotograficznych zjawisk, teorii czy systemów religijnych bądź światopoglądowych, zbudowanych na dwubiegunowej konstrukcji. Często łączyli oni fotograficzne i poza-fotograficzne znaczenie tego słowa. Nierzadko treści, które można odczytać z ich dzieł, również odnoszą się do przeróżnych znaczeniowych polaryzacji, bądź też zjawisk opartych na prawach inwersji. Innymi słowy, w sztuce i teorii artystycznej wielokrotnie dochodziło do konfrontacji odkrytego w początkach XIX wieku fenomenu fotograficznej negatywowości z ponadczasowymi przejawami polaryzacji i inwersji w kulturze i nauce; fotograficzny negatyw współlistnieje w tych obszarach w ścisłym (fotograficznym) i szerokim znaczeniu tego słowa.

Trzy krótkie historie negatywu fotograficznego

Od początków istnienia fotografii negatyw bywa rozumiany i używany w dwojaki sposób. Najczęściej kojarzy się z etapem pośrednim w negatywowo-pozytywowym procesie fotograficznym. W takim ujęciu negatyw postrzegany jest zazwyczaj jako

błędny zapis obrazu świata, wymagający ponownego odwrócenia, zamiany na pozytyw, koniecznej korekty doprowadzającej do upodobnienia finalnych fotografii do obrazu rzeczywistości widzianej i jej konwencjonalnych wyobrażeń w sztuce. Począwszy od pionierskich doświadczeń fotograficznych Talbota, negatyw pojawia się również jako obraz zamierzony i ukończony, jako jeden z wielu artystycznych sposobów przedstawiania rzeczywistości. Późniejsi fotografowie nierzadko poprzestają na etapie negatywu¹⁸, bądź też wykonują negatywowe odbitki, korzystając przy tym z klisz pozytywowych. W przeciwieństwie do negatywu pośrednika, który służy otrzymaniu obrazów pozytywowych, negatyw jako konwencja jest etapem docelowym w procesie fotograficznym. Różnica pomiędzy negatywem pośrednikiem a negatywem konwencją wynika zatem z odmienności obszarów funkcjonowania tych pojęć: technologicznego (negatyw jako etap) i formalnego (negatyw jako obraz finalny, charakteryzujący się inwersją tonalną). W niektórych wypadkach funkcja negatywu jako produktu fazy pośredniej ulega zmianie: używany w procesie technologicznym negatyw może zostać uznany przez artystę za dzieło finalne, albo też fotograficzne przedstawienie wykonane w konwencji negatywu może posłużyć do sporządzenia pozytywowych odbitek.

Ażeby właściwie rozpoznać dwojaki sposób funkcjonowania negatywu w dziejach sztuki, warto w tym miejscu prześledzić dwie zupełnie inne, aczkolwiek przenikające się wzajemnie historie tego zjawiska. Pierwsza z nich dotyczy negatywu uznanego za błędny wobec rzeczywistości pośrednik technologiczny, druga natomiast odnosi się do dziejów negatywowych przedstawień pojawiających się w twórczości różnych fotografów, filmowców i malarzy. Dopełnieniem rozważań na temat historii negatywu będzie krytyczna analiza dziejów pojęcia „negatyw”, rozmaicie pojmowanego w dotychczasowych opracowaniach słownikowych. Dopiero podstawowe, szerokie zdefiniowanie negatywu pozwoli na wyznaczenie właściwego przedmiotu analiz i głównych tez niniejszej książki.

1. Krótka historia negatywu-pośrednika

Od pierwszych dni istnienia fotografii aż do czasów nam współczesnych ukazało się kilkadziesiąt syntetycznych opracowań podejmujących próbę spisania całej historii fotografii¹⁹. Co prawda w wielu z nich odnaleźć można podobne reprodukcje, powtarzające się kanony nazwisk i faktów, lecz żadnej z wydanych dotąd rozpraw historycznofotograficznych nie sposób nazwać uniwersalną. W każdym wypadku autor posługuje się określoną metodą badawczą, dokonuje wyborów, ograniczając obszar swych rozważań, odmiennie postrzega te same wydarzenia i fakty, inaczej definiuje pojęcia, czasem ignoruje niewygodne elementy, włączając zarazem jak najwięcej tych, które sprzyjają postawionym przez niego tezom. Różnice te widoczne są mię-

dzy innymi w wartościowaniu różnych postaci w poszczególnych krajach Europy. Francuzi widzą początki tego medium w odkryciach swoich rodaków Nicéphore'a Niépce'a (1765–1833) czy Louisa Jacques'a Mandé Daguerre'a²⁰ (1787–1851); Anglicy – w doświadczeniach Williama Henry'ego Foxa Talbota²¹, ale i jego poprzedników: Thomasa Wedgwooda (1771–1805) i Humphry'ego Davy'ego (1778–1829); z kolei austriacki chemik i historyk fotografii, Josef Maria Eder²², mianuje pierwszym odkrywcą fotografii działającego w XVIII wieku niemieckiego naukowca Johanna Heinricha Schulzego (1687–1744); natomiast polski badacz Wacław Żdżarski²³ zgodnie z motywowanym politycznie zwyczajem obowiązującym w czasie pisania jego książki jako pierwszego typuje rosyjskiego chemika A.P. Bestużewa-Riumina, który ponoć dwa lata przed Schulzem odkrył światłoczułość soli żelazowych. Co warte podkreślenia, Żdżarski szeroko omówił polski (notabene znikomy) wkład w rozwój samego medium.

Pomimo tak zakreślonych – skądinąd zrozumiałych – różnic w dyskursie historycznym dotychczasowe wydania „historii fotografii” mają kilka cech wspólnych. Jedną z nich jest „pozytywoцентрична” postawa badaczy, którzy nie dość, że wybierają przede wszystkim pozytywowe przykłady fotograficznych reprezentacji, to jeszcze swoje narracje historyczne wielokrotnie rozpoczynają od momentu, w którym powstały pierwsze pozytywowe zdjęcia. Najczęściej zgodnie wyznacza się początek fotografii na rok 1839, kiedy to upubliczniono pozytywowe efekty prowadzonych od ponad kilkudziesięciu lat eksperymentów. Wtedy właśnie, już po ogłoszeniu wynalazków Niépce'a, Daguerre'a i Talbota, do urzędów patentowych zgłosiło się kilkunastu innych eksperymentatorów pretendujących do roli pierwszego odkrywcy²⁴. Warto podkreślić, że fotografia, która powstała z połączenia dwóch elementów znanych od wielu lat: aparatu *camera obscura* oraz chemicznej światłoczułości soli srebra, narodziła się równolegle w kilku miejscach w efekcie poszukiwań prowadzonych przez niezależnych odkrywców. Ważny badacz początków fotografii Helmut Gernsheim zastanawia się, dlaczego stało się to tak późno, skoro znane już w początkach XVIII wieku reakcje chemiczne, opisane przez Schulzego, otwierały drogę do właściwej fotografii; niemiecki historyk fotografii nazywa tę niejasność „największą zagadką jej historii”²⁵. Jedną z odpowiedzi na „zagadkę Gernsheima” podsuwa analiza historii prefotografii²⁶.

Wszystkie znane do początków XIX stulecia procesy fotochemiczne pozwalały wyłącznie na ciemnienie materii światłoczułej. Innymi słowy, światło padające na materiał światłoczuły pozostawiało ciemny – a zatem negatywowy – ślad. Eder zwrócił uwagę na przeróżne, wykorzystywane już w antyku, substancje organiczne, które wchodziły w reakcję ze światłem słonecznym, ciemniejąc lub radykalnie zmieniając swój kolor. Austriacki historyk fotografii przywołał między innymi używany w antyku barwnik – cynober, ciemniejący pod wpływem naświetlenia. Kolejne przykłady podane przez Edera to mięczaki z gatunków *Murex brandaris* i *Murex trunculus*, których

żółtawa wydzielina zmienia się podczas naświetlania w purpurowoczerwony lub fioletowy pigment, w antyku często używany do barwienia tkanin²⁷. W wypadku każdego z tych zjawisk, które Eder uznał za istotne dla późniejszego odkrycia fotografii, powstaje negatywowy ślad. Podobna reakcja zachodzi w procesach odkrytych przez wspomnianego już Schulzego, którego eksperymenty ze światłoczułością przeróżnych związków srebra z początków XVIII wieku wyprzedzały pierwsze dokonania Niépce'a, Talbota i innych. Schulze poszukiwał chemicznych mikstur, które poprzez absorbowanie światła stałyby się „światliste”. Według jego słów substancje takie miałyby być „nosicielami światła” (niem. *Lichtträger*)²⁸. Zamiast poszukiwanych fosforyzujących właściwości niemiecki fizyk odkrył jednak tylko ciemniejące pod wpływem światła słonecznego związki, określane mianem „nosicieli ciemności” (niem. *Dunkelheitsträger*). Czyż negatyw fotograficzny nie jest właśnie owym „nosicielem ciemności”?

Odkryte przez Schulzego reakcje fotochemiczne nie pozwalały mu uzyskać obrazu, który realizowałby postawione mu wymagania – byłby bezpośrednio pozytywowym „nosicielem światła”. Niemiecki fizyk nie znał procesu wtórnej inwersji tonalnej, umożliwiającego zamianę negatywu w poszukiwany przezeń efekt pozytywowego. Można przyjąć, że po raz pierwszy zjawisko negatywu zostało potraktowane jako błędne i bezcelowe. Taka ocena wynika z niezgodności ciemnego śladu z przedmiotem zapisu – światłem. Ponadto odkryte przez Schulzego reakcje negatywowe nie znalazły w tamtych czasach żadnego praktycznego zastosowania. To właśnie bezpośrednio pozytywu szukali przeróżni późniejsi badacze działający w XVIII i w początkach XIX wieku²⁹.

Nie tylko Schulze, ale także inni pionierzy fotografii nie zauważali doniosłości własnych eksperymentów fotochemicznych. Mało kto pamięta obecnie, że Niépce, kojarzony głównie z procesami heliografii i dagerotypii oraz najczęściej uznawany za pierwszego odkrywcę fotografii, w początkowej fazie swoich doświadczeń, już około roku 1816, uzyskiwał odbitki, które później określano mianem negatywów. W korespondencji pochodzącej z tego okresu francuski pionier fotografii relacjonował rezultaty procesów fotochemicznych, skutkujących zapisem obrazu rzeczywistości wedle zasad inwersji tonalnej (jasny przedmiot na ciemnym tle) i kierunkowej³⁰. Co prawda uznał je za niezadowolające, ale w jednym z listów wyraził nadzieję otrzymania obrazów zbliżonych do „porządku naturalnego” i co za tym idzie – właściwej dyspozycji „światła i cieni”³¹. Choć uzyskany w owym czasie obraz negatywowy stanowił rewolucyjne potwierdzenie słuszności jego poszukiwań, odwrócenie tonów i kierunków wzbudziło w nim poczucie niepełności odkrycia. Jego nadzieje na udoskonalenie doświadczeń fotograficznych spełniły się dopiero około połowy lat dwudziestych, kiedy to stosując proces zbliżony do używanego później w dagerotypii, uzyskiwał niedoskonałe jeszcze zdjęcia przypominające konwencjonalne przedstawienia pozytywowe.

Podobnie jak Niépce, również inni pionierzy fotografii nie byli zadowoleni z własnych – negatywowych – odkryć. W korespondencji z 1839 roku, relacjonującej wrażenia z oglądu dagerotypów, Samuel Morse (1791–1872) pisał: „To jedno z najpiękniejszych odkryć naszej epoki. Nie wiem, czy przypominasz sobie niektóre moje eksperymenty z New Haven, sprzed wielu lat, [...] eksperymenty mające na celu ustalenie, czy będzie możliwe zatrzymanie obrazu w *camera obscura*. Potrafiłem jedynie wytworzyć różne stopnie cienia na papierze zanurzonym w azotanie srebra, powstałe za sprawą różnych stopni światła. Lecz odkrywając, że światło wytwarza cień, a cień – światło, uznałem możliwość wytworzenia prawdziwego obrazu za nierealną i zaprzestałem swoich poszukiwań”³². W mniemaniu Morse’a negatyw po raz kolejny jawił się jako interesujący proces, który jednak nie spełniał oczekiwań naukowca poszukującego bezpośredniego pozytywu. Nawet tak doświadczony i zasłużony badacz nie widział sensu dalszej eksploatacji zjawiska negatywu, skoro w jego opinii odwrócenie rzeczywistego światłocienia czyniło obraz nieprawdziwym i nieprzydatnym.

Za właściwego odkrywcę negatywu oraz procesów negatywowo-pozytywowych uznaje się wspomnianego już Talbota, który pierwsze odbitki tego typu wykonał w połowie lat trzydziestych XIX wieku. W tym samym okresie notował on w swoim dzienniku: „W procesie fotogenicznym lub skiagraficznym (sztuka cieni), jeśli tylko papier jest przezroczysty, pierwszy rysunek może być obiektem służącym do produkcji drugiego rysunku, w którym światła i cienie będą odwrócone”³³. W 1839 roku kontynuował rozważania na ten temat, podkreślając, że za pomocą ponownego przeniesienia (ang. *re-transferring*) można „za jednym razem poprawić dwa błędy pierwszego obrazu, inwersję prawego na lewe oraz odwrócenie światła i cienia”³⁴. Niewątpliwie zatem w latach 1835–1839 ukształtowała się metoda reprodukcji oparta na procesie negatywowo-pozytywowym. Tym samym negatyw, opisywany wówczas jako „pierwszy rysunek” lub „pierwszy obraz”, cechujący się „błędnością” podwójnej inwersji (tonalnej i kierunkowej), odnalazł swoje miejsce i została mu przypisana rola pośrednika, rola, która do dziś determinuje sposób myślenia o negatywie. Od tego momentu rozpoczęła się drugoplanowa kariera negatywu, niezbędnego, choć często spychanego do funkcji pośredniej i podrzędnej wobec obrazu właściwego – pozytywowego.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Jak się okazuje, również wynaleziona w owym czasie technika dagerotypii oparta jest na charakterystycznym dla negatywu procesie ciemnienia pod wpływem światła. O ile te same związki chemiczne na papierze pozostawiłyby tylko negatywowy ślad, o tyle w wypadku metalowej płytki pojawia się iluzja pozytywowości. Zamiana papieru na srebrzystą lustrzaną płytkę, na której powstaje obraz negatywowy, pozwoliła skorygować błąd, wspomniany wcześniej przez Niépce’a. Różnica dotyczy więc przede wszystkim materiału światłoczułego: metalowej płytki w dagerotypii, bądź też papieru, stosowanego wtedy głównie w Anglii. Warto w tym miejscu dodać, że dagerotypy zmieniają

swoją tonalność pod różnymi kątami oglądu, co utrudnia jednoznaczne przypisanie tej techniki fotograficznej do którejkolwiek grupy tonalnej (il. 0.1 i 0.2).

Dagerotypia i odbitki pozytywowe wykonane w dwuetapowym procesie Talbota rozpoczynają właściwą historię fotografii. Żaden z wcześniejszych odkrywców zgłębiających procesy fotochemiczne nie znalazł sposobu na uzyskanie poszukiwanego w tamtym czasie obrazu właściwego – pozytywowego. Dopiero możliwość wykonywania pozytywów uzmysłowiła pionierom fotografii sens zapisywania świata w odwróconym porządku, który zawiesza wzmiankowane w źródłach poczucie bezużyteczności i błędności negatywowego obrazu. Dwuetapowość procesu i pozytywowa iluzja metalowej, negatywowej płytki dagerotypu to zatem kolejne niezwykle doniosłe odkrycia, które uzupełniły znane wcześniej procesy chemiczne i fizyczne. Nieznajomość sposobów otrzymania pozytywowych fotografii w czasach poprzedzających odkrycie Niépce’a i Talbota tłumaczy późne odkrycie fotografii, podsuwając jedno z rozwiązań zagadki Gernsheima.

Od momentu uzyskania iluzorycznych, pozytywowych obrazów świata negatyw stał się coraz bardziej ukrywanym pośrednikiem. W powszechnym mniemaniu utrwalalo się przekonanie o błędności odwróconych zapisów rzeczywistości, które – jak zwykło się sądzić – zawsze wymagają ponownej inwersji tonalnej. Podrzedną rolę negatywu ugruntował popularny w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku proces kalotypii, odkryty przez Talbota w 1840 roku i później udoskonalany. Technika ta zaczęła wypierać pojedyncze dagerotypy oraz inne procesy bezpośrednio pozytywowe, niepozwalające fotografom na powielanie odbitek, a zdolność fotografii do reprodukcji wkrótce zaczęła stanowić esencjonalną właściwość tego medium. Pomijając bezmiar przeróżnych procesów mniej lub bardziej odległych od Talbotowskiej kalotypii, które pojawiły się w pierwszych dwóch dziesięcioleciach istnienia fotografii, warto w tym miejscu wskazać dwa kolejne ważne punkty na mapie technologicznej historii negatywu, rozumianego jako etap pośredni³⁵. Pierwszy z nich związany jest z wynalezieniem negatywu na szkle, który – jak różnie podają badacze – został wprowadzony w latach 1847–1851 i cieszył się ogromną popularnością jeszcze w pierwszej połowie XX stulecia³⁶. Drugi przełom nastąpił za sprawą wykonywanych od lat osiemdziesiątych XIX wieku negatywów na elastycznych błonach celuloidowych. Podczas gdy szklane negatywy ułatwiły reprodukcję fotografii, częściowo



0.1. Jarosław Klupś, bez tytułu, z cyklu *Aparat Melquiadesa*, 2011 (pozytyw)

→ I



0.2. Jarosław Klupś, bez tytułu, z cyklu *Aparat Melquiadesa*, 2011 (negatyw)

→ I

utrudnioną półprzezroczystością popularnych wcześniej negatywów na papierze, wprowadzenie elastycznych materiałów celuloidowych pozwalało zwolennikom procesów negatywowo-pozytywowych na stosowanie zwiniętych klisz wieloklatkowych, usprawniających pracę fotografa. Właśnie te wynalazki wpłynęły na marginalizację negatywu, który został zepchnięty do roli ukrytego pośrednika, trafiającego wyłącznie do rąk fachowców obeznanych z warsztatem fotograficznym.

Według Frizota postępujące zjawisko „ukrycia negatywu” (*l'occultation du négatif*)³⁷ miało rozmaite skutki i oblicza. Autor wskazuje w swoim tekście na nieobecność negatywu w analizach estetycznych oraz historycznych na temat fotografii, a także na brak zainteresowania teoretyków tego medium, skupionych wyłącznie na odbitkach finalnych – pozytywowych. Zgodnie z wykładnią Frizota przyczyną takiego stanu rzeczy są coraz bardziej popularne techniki bezpośrednio pozytywowe (polaroid, fotografia cyfrowa) oraz miniaturyzacja filmów i automatyzacja procesów fotograficznych (laboratoria i asystenci, którym zleca się wykonanie odbitek). Również amerykański fotograf John Loengard w tekście do katalogu własnych prac zwraca uwagę na postępujący proces marginalizacji negatywu³⁸. Z jego publikacji dowiadujemy się między innymi o fotografach (takich jak André Kertész), którzy korzystali z pomocy asystentów, przekazując w ich ręce wykonane przez siebie negatywy. Z zupełnie innych przyczyn do destrukcji negatywów nawoływali polscy fotografowie piktorialiści. Negatyw w ich rozumieniu stanowił jedynie pośredni szkic, który pomaga artyście fotografowi w stworzeniu końcowej odbitki pozytywowej. W chwili gdy pozytywowa odbitka finalna zostanie ukończona, negatyw przestaje być potrzebny i okazuje się dla artysty bezwartościowy. Z tego właśnie powodu Henryk Hermanowicz apelował o niszczenie negatywów i wykonywanie wyłącznie pojedynczych odbitek pozytywowych³⁹. Dzięki takim zabiegom fotografia zbliżyłaby się do pojedynczego obrazu malarskiego, co znacząco wpłynęłoby na rynkową wartość odbitki. Pojawiające się sporadycznie w dziejach fotografii postulaty niszczenia negatywów mogą także wynikać z chęci zatarcia szczegółów procesu pracy fotografa, często opartego na manipulacyjnych ingerencjach w fotograficzną rzeczywistość.

Jakkolwiek niszczenie i miniaturyzacja fotograficznych filmów, a także przekazywanie ich asystentom mogłyby świadczyć o niechęci fotografów do klisz negatywowych, to żadna z technik bezpośrednio pozytywnych nie osiągnęła takiej popularności, jaka w ciągu pierwszych 170 lat istnienia fotografii towarzyszyła procesom negatywowo-pozytywowym. Dopiero w ostatnim czasie cyfrowe sposoby rejestracji fotograficznej niemal zupełnie wyparły tradycyjne, dominujące dotąd procesy dwuetapowe. W wydanej niedawno angielskiej encyklopedii fotografii, *The Oxford companion to the photograph*, Graham Saxby – autor definicji pojęcia „negatyw” – zamiast koncentrować się na istocie obrazu odwróconego, manifestuje wyższość technik cyfrowych i uznaje negatyw za niepotrzebne utrudnienie w procesie uzyskiwania odbitek właściwych – pozytywnych⁴⁰. Zgodnie z wykładnią Saxby’ego negatyw to już prze-

szłość, którą obecnie wykorzystuje tylko grupa entuzjastów posługujących się tradycyjnymi technikami. Poglądy tego typu stanowią dowód symbolicznej śmierci negatywu, następującej wraz z ekspansją nowoczesnych procesów cyfrowych.

Podsumowując historię negatywu pośrednika, warto wyznaczyć kilka okresów jego funkcjonowania. Począwszy od przypadających na początek XVIII wieku odkryć Schulzego, do czasów Niépce’a i Morse’a zjawisko negatywu postrzegane było jako błędne, bezużyteczne i bezcelowe. Druga połowa lat trzydziestych oraz lata czterdzieste XIX wieku to czas poszukiwania sensu i dojrzenia właściwej funkcji obrazów odwróconych, które wykonywano wówczas na papierze. Od połowy XIX stulecia rozpoczyna się ugruntowana przezroczystymi nośnikami ekspansja negatywu, funkcjonującego w zdefiniowanej już roli pośrednika. Technologicznej ekspansji negatywu towarzyszy jednak postępujące ukrywanie jego funkcji i utrwalanie opinii o fałszywości obrazów odwróconych tonalnie. Procesy negatywowo-pozytywowe oddają pozycję lidera dopiero w początkach XXI wieku, kiedy to, mimo że wciąż stosowane, tracą popularność na rzecz bezpośrednio pozytywnych technologii cyfrowych. Efektem tego jest zjawisko symbolicznej śmierci negatywu pośrednika oraz uznanie go za element typowy dla przestarzałych sposobów obróbki fotograficznej.

Tym, którzy wciąż uprawiają tradycyjną fotografię, opartą na procesie negatywowo-pozytywowym, pozostaje wiara, że – podobnie jak wielokrotnie zdarzało się to w dziejach artystycznych – niedługo dojdzie do ponownego odkrycia technik, które tymczasowo ustąpiły miejsca powszechnej modzie na technologiczne nowości.

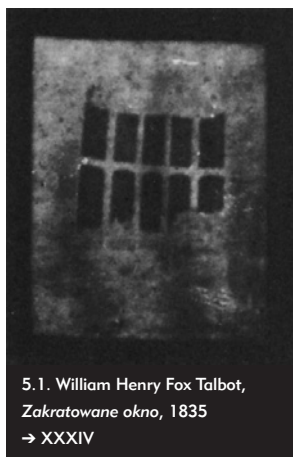
2. Historia konwencji negatywowej

Jedną z wielu funkcji najpopularniejszego współczesnego programu cyfrowej obróbki fotografii Adobe Photoshop jest tak zwana „odwrotność”, która umożliwia zamianę kolorów i tonów na ich negatywowe odpowiedniki. Dzięki temu można dokonać inwersji tonalnej zeskanowanych uprzednio negatywów, zamieniając je na pozytywy; i odwrotnie – każde cyfrowe zdjęcie pozytywowe można z łatwością zamienić na negatyw. Błędem byłoby stwierdzenie, że funkcja ta służy wyłącznie odwróceniu na pozytyw wcześniej zeskanowanych klisz negatywowych. Mimo że dla wielu fotografów negatyw pośrednik przeszedł już do historii, w otaczającej nas kulturze wizualnej wciąż odnajdujemy fotografie odwrócone tonalnie. Przedstawienia świadomie i celowo posługujące się inwersją tonalną są bowiem kontynuacją zupełnie innego nurtu artystycznego, równoległej tradycji negatywu, będącego jedną z konwencji artystycznych – negatywu jako obrazu zamierzonego, finalnego, a nie przejściowego.

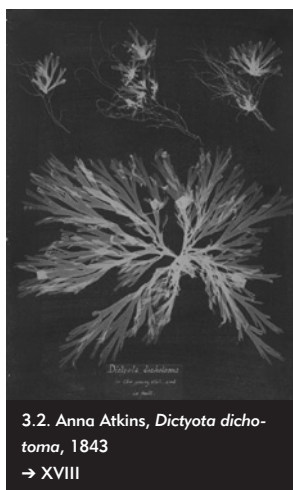
Dzieje konwencji negatywu rozpoczynają się w początkach XIX wieku, a więc w okresie charakteryzującym się wzmożonymi poszukiwaniami naukowymi w obszarze fotochemii. Komentując wczesne negatywowe eksperymenty fotochemiczne, Niépce



0.3. William Henry Fox Talbot,
Koronka, około 1845
→ II



5.1. William Henry Fox Talbot,
Zakratowane okno, 1835
→ XXXIV



3.2. Anna Atkins, *Dictyota dichotoma*, 1843
→ XVIII

stwierdził: „Sądzę, że ta maniera malowania nie jest niczym niezwykłym oraz że widziałem grafiki tego rodzaju”⁴¹. Przyrównując obrazy odwrócone do grafiki czy malarstwa, Niépce – pomimo niezadowolonia z rezultatów swoich poszukiwań – uznał negatywy za czytelne i podobne do istniejących dzieł sztuki. Podobnie uczynił Talbot dwie dekady później, kiedy to odbijając liście i koronki metodą kontaktową, określił uzyskane w ten sposób obrazy mianem „rysunków fotogenicznych” (il. 0.3). Genezę wybranej przez Talbota nazwy można wiązać z podobieństwem negatywowych efektów do uproszczonych rysunków naukowych. Liście i koronki fotografowane tą techniką były – zgodnie z przekonaniem Talbota – znajome dla oka i dlatego nie wymagały wtórnej inwersji⁴², a zatem nie pełniły funkcji pośredniej. Co prawda w jednym z cytowanych wcześniej fragmentów angielski pionier fotografii pisze o „błędach” negatywu, lecz owa błędność nie przeszkadzała mu w wykonywaniu i publikowaniu zdjęć charakteryzujących się inwersją tonów. Ponadto Talbotowi zdarzało się podpisywać negatywowe rysunki fotogeniczne i w tej postaci wysyłać je znajomym⁴³. Bez wątpienia sygnatura i rozpowszechnianie negatywowych przedstawień fotograficznych potwierdzają finalność dzieła charakteryzującego się tonalną inwersją. Tego typu praktyka nie dotyczy zresztą wyłącznie bezkamerowych rysunków fotograficznych, gdyż w dorobku angielskiego odkrywcy fotografii odnaleźć można również serię negatywowych „Okien”, wykonanych już przy użyciu aparatu⁴⁴ (il. 5.1).

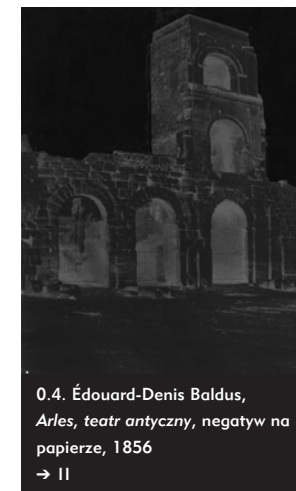
Szczególnie ważnym obszarem, w którym konwencja negatywowa pojawia się od początków istnienia medium fotografii, jest nauka. Już wykonywane przez Talbota rysunki fotogeniczne, przedstawiające liście różnych gatunków roślin, wiązały się z botanicznymi zainteresowaniami angielskiego odkrywcy kalotypii. W tym miejscu warto też wspomnieć o cyjanotypii – technice wynalezionej przez Herschela, która wedle jego aspiracji miała stanowić pomoc w kopiowaniu grafik⁴⁵. Właśnie cyjanotypię wykorzystywała Anna Atkins (1799–1871), która już w latach czterdziestych XIX wieku publikowała zbiory negatywowych fotogramów ukazujących przeróżne okazy roślin (il. 3.2). Cyjanotypia, nazywana później również blue-printem, jako metoda kopiowania planów architektonicznych cieszyła się popularnością aż do czasów rewolucji cyfrowej⁴⁶. Wynalezione w Anglii techniki fotograficzne zdobywały uznanie w innych krajach. Papierowe negatywy, które upowszechniły się we

Francji już pod koniec lat czterdziestych, stopniowo wypierając rodzime metody fotograficzne, cieszyły się szczególną popularnością wśród twórców określanych mianem heliografistów. Należeli do nich między innymi Édouard-Denis Baldus (1813–1889; il. 0.4), Gustave Le Gray (1820–1884), Henri Le Secq⁴⁷ (1818–1882). Stosowany przez nich proces fotograficzny, oparty na papierowym negatywie, miał duży wpływ na odbiór odwrotności tonalnej w fotografii. Jak twierdzi Frizot, „Heliografować około 1850 roku to pracować w celu otrzymania negatywu, to pracować w negatywie i na negatywie, to w konsekwencji studiować pojęcie odwrotności, materialnie i mentalnie”⁴⁸.

Heliografisci oraz kilku niezależnych fotografów działających we Francji około połowy XIX wieku (między innymi Alphonse Poitevin [1819–1882]) często pozostawali na etapie papierowego negatywu, zawieszając jego funkcję reprodukcyjną. Wykonywane przez nich widoki nocy, uzyskiwane za sprawą negatywowego odwrócenia fotografii wykonanej za dnia, znalazły trwałe miejsce w obszarze artystycznych sposobów przedstawiania rzeczywistości.

Pośród heliografistów szczególnym entuzjastą konwencji negatywu okazał się wspomniany Le Secq, który – jak wskazują źródła – często poprzestawał na etapie negatywu, uznając go za etap wystarczająco czytelny⁴⁹. Działający również na polu grafiki Le Secq pozostawił po sobie prace, które w oczywisty sposób naśladują efekt nienaturalnego światłocienia negatywu fotograficznego (il. 1.14). Po raz pierwszy negatyw stał się niezależną konwencją przedstawiania świata, funkcjonującą w pozafotograficznych mediach artystycznych.

Negatywowa konwencja w twórczości Le Secqa wzbogaciła kanon stosowanych w owym czasie systemów fotograficznej reprezentacji i wyznaczyła alternatywę dla dominujących pozytywów. Inną techniką, odkrytą w latach czterdziestych XIX wieku, która także umożliwiła uzyskanie obrazu niepozytywowego, jest proces solaryzacji, określanej również mianem efektu Sabattiera⁵⁰. Do solaryzacji dochodzi za sprawą dodatkowego naświetlenia materiałów światłoczułych w trakcie wywoływania. Zachodząca wówczas reakcja doprowadza do częściowego lub całkowitego odwrócenia tonów widocznych na przedstawieniu fotograficznym. Najczęściej solaryzacja wpływa na obrysowanie sylwetek postaci i przedmiotów, których kontur zostaje obwiedziony dodatkową, kontrastową linią. Częściowe odwrócenie tonalne obrazu powoduje, że solaryzacje – niczym dagerotypy – trudno jednoznacznie zakwalifikować do grupy pozytywów lub negatywów. To właśnie odmienna, ambiwalentna, pozytywowo-negatywowa tonalność



0.4. Édouard-Denis Baldus,
Arles, teatr antyczny, negatyw na
papierze, 1856
→ II



1.14. Henri Le Secq, *Głowa mnicha*, grafika imitująca efekt negatywu, po 1860
→ VI

tych obrazów zdecydowała o ich późniejszej popularności. Apogeum artystycznego zainteresowania solaryzacją przypadło na okres międzywojenny.

W 1931 roku Karel Teige pisał: „Prawdę mówiąc, pierwsze fotografie były znacznie bardziej nowoczesne niż cała późniejsza twórczość artystyczna. Możemy dostrzec dwa kulminacyjne okresy w procesie rozwoju twórczości fotograficznej do dnia dzisiejszego: pierwszy w początkach jej istnienia – w czasach Daguerre’a, a drugi obecnie”⁵¹. Początek istnienia medium, do którego odwołuje się Teige, cechował się poszukiwaniem sensu fotografii, jej właściwego miejsca i znaczenia. Towarzyszyła temu różnorodność technik fotograficznych i sposobów fotograficznego opisu rzeczywistości. Począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku, znacznie rzadziej niż w pierwszym okresie pojawiają się nowości techniczne, a rozwój, który niewątpliwie wciąż postępował, dotyczył raczej udoskonalania wykorzystywanych już wtedy technik, materiałów i aparatów. W owym czasie doszło do wyraźnego zawężenia panującej uprzednio różnorodności w sposobach rejestracji, a zamiast eksploatować możliwości medium, artyści coraz częściej pragnęli zbliżyć fotografię do malarstwa. Zapewne dlatego Teige podkreślił znaczenie fotografii międzywojennej. Teoria i praktyka artystyczna lat dwudziestych i trzydziestych koncentrowała się na relacjach pomiędzy fotografią a rzeczywistością, natomiast wielu z ówczesnych fotografów skupionych wokół Nowej Wizji zrywało z tradycją mimetyczną i „wzrokocentryzmem” – dominacją wzroku w sztuce i poznaniu naukowym. Ów „wzrokocentryzm” miał znaczący wpływ na fotografię, która zazwyczaj konfrontowana była z widzeniem ludzkim i pretendowała do funkcji dostarczycielki obrazów najbliższych rzeczywistości postrzeganej zmysłowo⁵². To właśnie ze względu na różnice między negatywem a realistycznym, naśladowującym naturalny widok obrazem konwencja negatywu nie cieszyła się zbyt dużą popularnością pomiędzy rokiem 1860 a 1920. Natomiast w fotografii międzywojennej nie chodziło bynajmniej o ślepe powtarzanie panujących w malarstwie konwencji, czy też odtwarzanie obrazu rzeczywistości widzianej, a wykonywane wówczas zdjęcia znacząco odbiegały od dominujących w tradycji artystycznej obrazów. Medium fotografii odzyskało w tym czasie autonomię, uwalniając się od kompleksu naśladowanego wcześniej malarstwa.

Autonomię fotografia w twórczości artystów tego okresu uzyska między innymi za sprawą ponownego odkrycia pierwszych technik fotograficznych. Znamiennym przykładem owej wtórnej inwencji esencjonalnych właściwości medium jest fotogram negatywowo. Ta kontaktowa technika, której pojawienie się wyznacza początek historii fotografii na gruncie angielskim, w XX wieku została odkryta na nowo przez Christiana Schada (1894–1982) pod koniec drugiego dziesięciolecia oraz Man Raya (1890–1976) i Moholy-Nagy’a w początkach lat dwudziestych⁵³.

Prócz negatywowego fotogramu, a także pozostającej w powszechnym użyciu solaryzacji w okresie międzywojennym ponownie odkryto również fotograficzny negatyw,

który stał się ważną konwencją przedstawiania rzeczywistości w twórczości artystów kojarzonych najczęściej z dadaizmem, konstruktywizmem, Nową Wizją czy surrealizmem. Na tym polu szczególne zasługi położyli tacy twórcy, jak: Hans Bellmer (1902–1975), Raoul Hausmann (1886–1971), Andreas Feininger (1906–1999), Edmund Kesting (1892–1970), El Lissitzky (1890–1941), Dora Maar (1907–1997), László Moholy-Nagy, Walter Peterhans (1897–1960), Man Ray, Aleksander Rodczenko (1891–1956), Franz Roh, Maurice Tabard (1897–1984).

W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznego, bezpośredniego negatywu na papierze, negatywowe odbitki z międzywojnia często powstawały w pośredni sposób. Jak można przypuszczać, proces ten zwykle obejmował trzy etapy: naświetlenie filmu negatywowego, wykonanie pozytywowej kliszy w ciemni fotograficznej oraz uzyskanie finalnych negatywowych odbitek z tejże kliszy⁵⁴. To zatem pozytywowe klisze pozwalały na reprodukcję negatywowych odbitek. Również egzemplaryczne fotogramy, które powstawały jako bezpośrednie zapisy cieni przedmiotów rzuconych na materiał światłoczuły, bywały reprodukowane za pomocą klisz pozytywowych wykonywanych na ich podstawie. Artystom, takim jak El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Stefan Themerson (1910–1988), zdarzało się czasem odbijać „pozytywowe” fotogramy, w których ciemne sylwetki przedmiotów i figur rysowały się na jasnym, a więc pozytywowym tle⁵⁵. Zarówno w wypadku fotografii powstałej przy użyciu aparatów, jak i bezkamerowego fotogramu międzywojennego dochodzi zatem do paradoksalnej sytuacji: to pozytywowe klisze przyjmują rolę pośrednika, przypisywaną zwykle negatywom. Dzięki takim pozytywowym matrycom negatywowe przedstawienia mogły być powielane w nieograniczonej liczbie odbitek.

Prócz fotografii negatywowa konwencja pojawiła się również w innych mediach. Efekty inwersji tonalnej są zauważalne w twórczości rysunkowej i graficznej artystów kojarzonych z Bauhausem. W szkole tej badano specyfikę relacji przedmiot–tło w negatywowym i pozytywowym ujęciu. Innym przykładem ekspansji negatywu są „białoliniowe”, nokturnowe rysunki Bellmera, wskazujące na inspirację konwencją fotograficznego negatywu⁵⁶. Poza malarstwem, grafiką i rysunkiem negatywowe przedstawienia bywały wykorzystywane w mediach pokrewnych fotografii, takich jak fotomontaż i film. Artystą, który najczęściej sięgał po fragmenty negatywowych fotografii w fotomontażu, był Rodczenko. Natomiast w filmie negatywowe kadry obecne są w produkcjach takich międzywojennych twórców, jak Henri Chomette (1896–1941), Man Ray, Hans Richter, Franciszka (1907–1988) i Stefan Themersonowie. Właśnie w okresie międzywojennym negatywowa konwencja przeniknęła do kultury popularnej, czego przykładem jest film *Nosferatu – symfonia grozy*, wyreżyserowany przez Friedricha Wilhelma Murnaua (1888–1941) w 1922 roku. W jednej z sekwencji tego filmu pojawiają się kadry negatywowe, symbolizujące noc oraz przestrzeń zła.

Eksperymenty międzywojnia położyły fundament pod działania artystyczne drugiej połowy XX wieku. Sporo popularnych w dwudziestoleciu konwencji fotograficznych pojawia się w sztuce do dziś. Za sprawą przełomów, jakie dokonały się w latach dwudziestych i trzydziestych, negatyw na stałe zdomował się w obszarze przeróżnych powojennych nurtów artystycznych. Twórcy związani z powojenną Fotografią Subiektywną wykorzystywali fotograficzne techniki propagowane przez artystów Bauhausu. Zarówno Otto Steinert (1915–1979), jak i Heinz Hajek-Halke (1898–1983), a także wielu innych fotografów związanych z tym nurtem wielokrotnie posługiwało się w swoich dziełach negatywową inwersją tonalną.

Niemiecka Fotografia Subiektywna nie należała do wyjątków w sztuce powojennej. Również w malarstwie pop-artu pojawiła się konwencja negatywowa. Dotyczy to przede wszystkim twórczości Andy’ego Warhola (1928–1987), który często posługiwał się nią w swoich dziełach⁵⁷. Analogiczne motywy były obecne w twórczości spadkobierców artystycznej doktryny Warhola (takich jak David LaChapelle), często sięgających po negatywowe przedstawienia. Podobne tendencje można zaobserwować również we współczesnym malarstwie, które sporo czerpie z estetyki amerykańskiego pop-artu i hiperrealizmu; artyści, tacy jak pochodzący z Niemiec Eberhard Havekost czy Polak Rafał Bujnowski, posługują się negatywową konwencją w niektórych swoich obrazach.

Konwencją negatywu okresowo interesowało się także wielu fotografów niezwiązanych z żadnym powojennym nurtem artystycznym. Van Deren Coke, Silke Großmann, Dan Holdsworth, Edgar Lissel, Henry Ries, Minor White i David Wojnarowicz to tylko nieliczni fotografowie działający w ciągu kilku ostatnich dziesięcioleci, dla których odwrócona tonalność odgrywała ważną rolę. Również w polskiej sztuce powojennej wielu artystów sięgało – z różną intensywnością – po negatywowe przedstawienia (na przykład Zdzisław Beksiński, Jan Berdyszak, Zbigniew Dłubak, Aneta Grzeszykowska, Edward Hartwig, Jerzy Lewczyński, Fortunata Obrąpalska, Jerzy Olek, Andrzej Pawłowski, Bronisław Schlabs i inni). W ostatnich latach coraz więcej przykładów wykorzystania obrazu negatywowego pojawia się także w polskiej i światowej kulturze popularnej – w reklamie, teledyskach, filmach fabularnych i serialach. Mimo przewidywanej śmierci negatywu, spowodowanej ekspansją cyfrowych sposobów rejestracji, negatyw jako konwencja nie stracił na popularności. Lata wykorzystywania inwersji tonalnej w kulturze wizualnej doprowadziły do umocowania autonomicznej pozycji takich form przedstawieniowych, które stanowią ważny element języka obrazowego, pomimo rewolucyjnych zmian w procesach fotograficznych.

3. Negatyw – historia pojęcia

Jakkolwiek termin „negatyw” istnieje w słownictwie fotograficznym od 175 lat, to z racji niewielkiego zainteresowania samym zjawiskiem negatywowości nie powstała żad-

na wyczerpująca definicja tego słowa. Hasła zamieszczone w słownikach i encyklopediach są nieprecyzyjne. Niejednokrotnie brakuje w nich podstawowych informacji na temat pochodzenia pojęcia. Pomijany jest również problem wieloznaczności negatywu. Doprecyzowanie słownikowych definicji wydaje się zatem niezbędne, zanim podjęta zostanie analiza innych problemów dotyczących odwróconych przedstawień w sztuce.

Pochodzenie terminu

Etymologia angielskiego słowa *negative* wskazuje na późnołaciński przymiotnik *negātivus*, a ten wywodzi się od wcześniejszego czasownika *negāre* (przeczyć, zaprzeczać, mówić „nie”) oraz rzeczownika *negatio* (negacja, przeczenie, odmowa, odrzucenie)⁵⁸. Dlatego właśnie w języku angielskim, w którym słowo to po raz pierwszy zostało użyte w stosunku do fotografii, przymiotnik *negative* oznacza tyle, co negatywowo, ale też negatywno bądź ujemno, a rzeczownik *negative* tłumaczy się jako przeczenie, odmowa. „Negatyw” w erze nowoczesnej został zaaplikowany do języka matematycznego (liczby ujemne), elektromagnetycznego (biegun czy ładunek ujemny). Jak słusznie zauważył Frizot, to właśnie w popularnej na początku XIX stulecia terminologii naukowej⁵⁹ należy szukać właściwych korzeni zastosowania tego terminu w fotografii. Sir John Herschel, reprezentujący Talbota przed Royal Society, 20 lutego 1840 roku tłumaczył wprowadzenie takiego pojęcia: „Ażeby uniknąć zbyt wielu okrężnych słów, niech mi będzie wolno zastosować terminy «pozytywowy» i «negatywowo» w celu wyrażenia odpowiednio obrazów, w których światła i cienie są jak w naturze lub w oryginalnym modelu, oraz tych, w których są przeciwne, na przykład światło reprezentowane przez cień i cień przez światło. Terminy «bezpośredni» i «odwrócony» będą również użyte, ażeby określić zdjęcia, w których przedmioty pojawiają się (jeśli chodzi o prawo i lewo) tak jak w naturze lub w oryginale i odwrotnie”⁶⁰.

Objasniając odkrycia Talbota, Herschel użył zatem pojęć naukowych, powszechnie zrozumiałych w środowisku uczonych związanych z Royal Society. W owych czasach pojęcia te często się pojawiały w naukowym dyskursie, a wiele opatentowanych wówczas wynalazków opierało swój sposób działania na zasadach fizycznej dwubiegunowości. Przykładem takiego wynalazku jest chociażby skonstruowany w latach 1837–1838 telegraf elektryczny Morse’a, adaptujący modalność indukcyjną i inwersję elektromagnetyczną⁶¹. Do wymienionych przez Frizota teorii elektryczności, magnetyzmu i liczb ujemnych należałoby dodać jeszcze jedno potencjalne źródło, które wpłynęło na zastosowanie terminu „negatyw” w fotografii, a mianowicie optykę, która niewątpliwie była równie bliska angielskiemu fizykowi⁶². Co prawda w naszym kraju, do określenia fizycznej ujemności, językowej odmowy i przeczenia oraz fotograficznego negatywu używa się obecnie różnych pojęć, ale jeszcze na przełomie XIX i XX wieku nazywano negatywy „reprodukcjami odjemnymi”, a więc za pomocą słowa wyraźnie kojarzącego się z matematyką⁶³.