



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Dotknięcia rodziny

autorka:

Tina Campt

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/dotkniecia-rodziny>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3040>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

rodzina; album; fotografia; czarność; diaspora; pamięć; obraz; czarny podmiot

streszczenie:

Polski przekład pierwszego rozdziału cenionej książki Tyny Campt, *Image Matters* (Duke University Press 2012), która śledzi wyłanianie się czarnego europejskiego podmiotu, badając, w jaki sposób określone czarne społeczności europejskie wykorzystywały fotografię rodzinną do tworzenia form identyfikacji i wspólnoty. Autorka bada dwa archiwa fotograficzne, z których jedno składa się głównie z migawek czarnych niemieckich rodzin wykonanych w latach 1900–1945. Pokazuje, w jaki sposób fotografie te przekazywały głębokie aspiracje do form przynależności narodowej i kulturowej. *Image Matters* to niezwykła refleksja nad tym, co fotografia wernakularna pozwoliła czarnoskórym Europejczykom powiedzieć o sobie i swoich społecznościach.

Tina Campt – Roger S. Berlind '52 profesor nauk humanistycznych na Uniwersytecie Princeton, gdzie pracuje na Wydziale Sztuki i Archeologii oraz w Lewis Center for the Arts. Campt jest czarną feministyczną teoretyczką kultury wizualnej i sztuki współczesnej. Jest jedną z założycielek Black European Studies, a jej zainteresowania badawcze dotyczą formacji płciowej, rasowej i diasporycznej w czarnych społecznościach, tworzenia wernakularnych obrazów w czarnych społecznościach diasporycznych oraz interwencji czarnych współczesnych artystów w przekształcanie tego, jak postrzegamy siebie i nasze społeczeństwa. Jest autorką m.in. *Listening to Images, Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe* (2012), *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography* (with Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis) 2020 oraz *Black Gaze. Artists Changing How We See* (2023)

Dotknięcia rodziny

Wstęp: „Trzech żołnierzy o imieniu Hans”

WIOSNA 1943. Trzej żołnierze. Bracia broni. Zrównani przez wojsko, co sygnalizują identyczne czapki, pasy, klamry i buty. Stoją wyprostowani, z dłońmi splecionymi za plecami, stopy szeroko rozstawione. Nie jest to obraz ikoniczny, heroiczny ani ceremonialny, lecz migawka z ich codzienności – chwila bezczynności, czas „spoczynku”. W tle rysuje się nieokreślony budynek, skryty w gąszczu drzew. Słoneczny dzień?



Trudno to stwierdzić w sepiowej tonacji fotografii. Ciepłe, rozproszone światło przesączające się przez rozmyte gałęzie przyciąga wzrok ku twarzy młodego mężczyzny z lewej strony kadru. Jego spojrzenie, podobnie jak towarzyszy, jest skupione na obiektywie. Jednak jego twarz, w odróżnieniu od ich twarzy, zdradza ledwo dostrzegalny uśmiech. Delikatnie uniesiony kącik ust sugeruje zadowolenie, skrywane rozbawienie, które pulsuje pod maską powagi. Ten subtelny szczegół zaburza surowy, solidny wojskowy profesjonalizm, którym emanuje to zdjęcie, i prowadzi nas ku innym dysonansom w jego kompozycji.

Fotografia ujawnia sprzeczne oznaki spójności. Mundury wojskowe, stworzone, by maskować, niwelować lub zacierać różnice, w efekcie je podkreślają. Uwagę przykuwa nie tylko młodzieńcza aparycja tego gładkoliczego tercetu, lecz także

zróżnicowana kolorystyka postaci. Od lewej: brunet, blondyn oraz ich towarzysz o ciemniejszej karnacji. Fotografia, wykonana gdzieś na wschodnim pograniczu Niemiec, na terenie Polski lub w jej pobliżu, została zachowana przez czarnego młodzieńca po prawej – Hansa Haucka, Afro-Niemca, urodzonego w 1920 roku z niemieckiej matki i algierskiego ojca.

Archiwum, fotografia, diaspora

Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system, który rządzi zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych.

Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*

Archiwa składają rzeczy w całość. Ich działanie nie polega tylko na mniej lub bardziej biernym gromadzeniu, lecz raczej na aktywnej produkcji, która nadaje faktom historyczną czytelność. (...) [Archiwa] niosą ze sobą autorytet, wyznaczają normy wiarygodności i wzajemnych zależności, a także wspomagają wybór opowieści, które zasługują na uwagę.

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past*

Czym jest wizualne, a zwłaszcza fotograficzne archiwum diaspor afrykańskiej? Jakie obrazy składają się na ten zasób wiedzy wizualnej i pomyślnie przechodzą proces „konsygnacji”, jak Jacques Derrida określił mechanizm, poprzez który archiwum jednoczy, identyfikuje i klasyfikuje zbiór obiektów lub znaków – „ma na celu uzgodnienie pojedynczego korpusu w postaci systemu lub synchronii, w której wszystkie elementy wyrażają jedność konfiguracji idealnej”¹? Jak, odrzucając uproszczone postrzeganie archiwum jako bezwładnego składu lub zbioru przypadkowych obrazów, powinniśmy rozumieć „prawa” fotograficznego archiwum diaspor afrykańskiej?

W swojej ważnej książce *Silencing the Past* [Uciszenie przeszłości] Michel-Rolph Trouillot nawołuje historyczki i historyków, by skupili się nie na samych pominięciach czy historycznych lukach, lecz na czynnych *procesach* uciszenia (*silencing*) i unieobecniania (*absenting*), które zachodzą przy tworzeniu narracji historycznych. W historiografii podejście to polega nie tylko na odzyskiwaniu faktów i wypełnianiu luk nowymi opowieściami. To próba zakłócenia porządku, który kształtuje obowiązujący zapis historyczny oraz ujawnienia logiki, która organizuje archiwum i nadaje mu status źródła wiedzy historycznej, znaczenia i prawdy. Wizualne archiwum diaspory afrykańskiej nie jest wyłączone z instytucjonalnego układu sił opisanego w cytowanych wyżej fragmentach. Stanowi ono odrębny, ale równie autorytatywny i selektywny zbiór istotnych historii, których waga jest zróżnicowana. Jakże *zakłócające i podważające* relacje historyczne generuje to archiwum, ustanawiając jednocześnie prawo widzialności diaspory? W jaki sposób rodzi ono zbiór opowieści, które mogłyby zakwestionować lub zmienić obecną logikę pojmowalności, określającą, *co można, a czego nie można powiedzieć* o podporządkowanych (*subaltern*) podmiotach diasporycznych, które to wizualne archiwum nawiedzają, zakłócają jego porządek i ujawniają się w nim w ambiwalentny sposób?

Niniejszy rozdział świadomie i aktywnie wpisuje się w proces konsygnacji, który opisał Derrida, a zarazem stanowi wyraz dążenia do zakwestionowania zarówno uprzednich, jak i potencjalnych aktów konsygnacji. Pojawia się tu szereg zdjęć, które chciałabym konsygnować do fotograficznego archiwum diaspory afrykańskiej, uwidaczniając przy tym logikę definiującą widzialność oraz widoczność diaspory. Te obrazy to, o ile mi wiadomo, zaledwie anomalie lub wyjątki w jednolitym, oficjalnym rejestrze. Nie znajdziemy ich w żadnym z istniejących obecnie archiwów diaspory afrykańskiej. W ten sposób realizuję w tym

rozdziale, oraz szerszym projekcie, którego jest on częścią, wstępną pracę konsygnacji, podejmując fragmentaryczne próby zebrania, narratywizacji i przekształcenia rozproszonego zbioru obrazów w spójny korpus, który może dostarczyć wiedzy na temat czarnego niemieckiego podmiotu diasporycznego.

Obrazy te podważają zarówno dominującą narrację o wysiedleniu i ponownym osiedleniu się diaspory, jak i wszelkie uproszczone rozumienie jej jako jednolitej wspólnoty. Skłaniają nas natomiast do myślenia o diasporze zgodnie z koncepcją Stuarta Halla, czyli w kategoriach nieodłącznej relacji „różnicy w jedności” oraz usilnej i celowej *artykulacji*, która przywołuje relację będącą jednocześnie ekspresywnym połączeniem oraz rekrutowaniem do lub zjednoczeniem w jedności, ukształtowanej przez *różnice jej konstytutywnych, artykułowanych części*². Czerpiąc inspirację z Halla, Jacqueline Nassy Brown proponuje równie przekonujące ramy dla zrozumienia artykulacji diaspory jako różnicy. Jest to artykulacja, którą Brown (cytując Davida Scotta) opisuje jako „usytuowany argument”, w którym czarni rozpoznają się wzajemnie i kwestionują znaczenie swojej relacji jako „równoważnych” („*counterparts*”) względem punktów różnicy i podobieństwa, ukształtowanych przez płeć, pokolenie, seksualność oraz klasę. Brown rozszerza jednak pojęcie równoważnych za pomocą ukośnika, definiując diasporę jako „relację równo/ważnych, opartą na kulturowych i historycznych odpowiedniościach”. „Ustalenie *równoważności* oznacza umieszczenie znaczących różnic (takich jak odrębne historie kolonialne) od samego początku na tej samej płaszczyźnie analitycznej, aby następnie ujawnić, w jaki sposób wpływają one na praktykę społeczną. Ukośnik w równo/ważnym oraz nacisk, jaki można położyć na każdy z członów tej frazy, wskazują na zmienne relacje antagonizmu i powinowactwa; te dwa ostatnie terminy są równie zależne od *różnicy*, podkreślając jednocześnie dwa możliwe sposoby wykorzystania jej przez ludzi”³

.

Przenosząc dyskusję o diasporze w sferę kultury wizualnej, Leigh Raiford stawia bardziej precyzyjne pytanie o to, jak mogłaby wyglądać „fotograficzna praktyka diaspory”, analizując rolę fotografii jako często pomijanego „zasobu diaspory”. Pyta: „W jaki sposób fotografia służyła [i służy] artykulacji – łączenia i wyrażania – transnarodowych wspólnot i tożsamości czarnych? Lub, parafrazując Paula Gilroya, «Jakie formy przynależności kształtowane są przez kultury wizualne?»”⁴. Raiford proponuje wstępną odpowiedź, twierdząc, że „zdolność fotografii do kreowania lub wyobrażania wspólnoty w różnych lokalizacjach geograficznych oraz jej potencjał do angażowania widzów zarówno na poziomie krytycznym, jak i ekspresyjnym i emocjonalnym” czynią ją wyjątkowo odpowiednim medium dla mobilizacji diaspory. Równie istotne jest jednak zakwestionowanie nacechowanego rasowo indeksu lub czytelności rasy, które często przyjmuje się domyślnie jako podstawę fotograficznej artykulacji diaspory. Raiford podkreśla: „Diasporyczna praca fotografii to wysiłek oparty na założeniu indeksalności zdjęcia, «wizualnego faktu czarnośći», i przekształcający go w łatwo przekładalne, wysoce mobilne sposoby poznawania”⁵.

Kontynuując analizę Raiford, chcę zadać bardziej ogólne pytanie: w jakim stopniu zakładana czytelność rasy determinuje logikę fotograficznego archiwum diaspory afrykańskiej? Pragnę w ten sposób uruchomić krytyczną refleksję nad relacją między fotografią, archiwum a diasporą, ujmując tę relację nie jako kwestię nieobecności lub obecności, lecz jako kluczowy element dynamiki autorytetu i widoczności historiograficznej. Konkretnie rzecz ujmując, w tym rozdziale zapraszam czytelniczki i czytelników do rozważenia następującego, sugerowanego, a czasem postawionego wprost pytania: Czy to zdjęcie oraz kolejne prezentowane fotografie należałoby konsygnować do wizualnego archiwum diaspory afrykańskiej? A jeśli tak, to

na jakiej podstawie? A jeśli nie, jakie zasady lub prawa uzasadniałyby jego wykluczenie?

Ujęcie pierwsze: Dotyk rodziny...

WIOSNA 1921 lub 1922 roku.
Fotografia niemowlęcia emanuje niewinnością, słodyczą i urokiem. Z pozoru zwyczajne zdjęcie, jakich wiele w rodzinnych archiwach. Najpewniej dumny rodzic lub krewny pragnął uchwycić ulotną chwilę z wczesnego dzieciństwa nowego członka rodziny. Fotografia sytuuje to maleństwo w centrum uwagi. Siedzi ono boso na ogrodowym krześle. Ubrane w proste, codzienne ubranko, które jednak nie leży idealnie. Strój po jednej stronie jest niedbale zsunięty, odsłaniając ramię, jakby malec dopiero co zrzucił rękawek.



W fotografii tej zawiera się równocześnie zarówno beztroska i przypadkowość, jak i świadomy, zamierzony wysiłek. Poduszka, na której usadzone zostało dziecko zsuwa się z krzesła, co sugeruje figle i wiercenie się malucha. Choć zdjęcie sprawia wrażenie wykonanego spontanicznie, portretowanie tego dziecka z pewnością było procesem pracochłonnym. Jak zresztą potwierdzi większość rodziców, potrzeba długotrwałych zabiegów, by dziecko w tym wieku choć na moment znieruchomiło.

LATO 1926 roku – data, podobnie jak poprzednio, jest zaledwie przybliżona. Nie żyje już właściciel zdjęcia oraz jego rodzina i osoby z tamtego okresu, które mogłyby dostarczyć dokładniejszych informacji o fotografii i kontekście jej powstania. Niemniej, sam obraz przetrwał. Stanowi materialny ślad życia

i przeszłości, a fakt jego zachowania świadczy o tym, że przedstawiał dla kogoś wartość. Fotografia miała swoje miejsce w domowym zaciszu, w szufladzie lub pudełku po butach, w portfelu lub ramce – przechowywano ją i dbano o nią. To artefakt, którego historia jest zarazem materialna i ulotna, wizualna i zmysłowa, dotykowa i emocjonalna.

W otoczeniu bujnego, kwitnącego ogrodu, w jednym kadrze uchwycono trzy pokolenia rodziny. Bujna zielona sceneria kontrastuje z surowymi wyrazami twarzy siostry i brata z tyłu po prawej i w centrum grupy. Ich powściągliwość równoważy radosny wyraz twarzy siostry po lewej. Jej ciepłe, życzliwe oblicze zdradza radość z bycia fotografowaną. Siedząca w środku dostojna postać pozuje z lekko przechyloną głową, ukazując się po części z profilu. Czyżby zwracała się ku małemu dziecku, które się o nią opiera? A może właśnie już wraca wzrokiem, by znów spojrzeć w obiektyw? Wnuk wygodnie opiera się o jej bok, pewien oparcia i wsparcia, które tak wyraźnie od niej otrzymuje.

Fotografia ta ukazuje symetryczną kompozycję, w której osoby różnego wzrostu, płci i wieku tworzą harmonijną rodzinną całość. Gest wyciągniętych ramion dwóch sióstr otaczających brata wyraża więź rodzinną, łącząc pokolenia i dopełniając krąg pokrewieństwa. Usytuowana w centrum kadru seniorka rodu trzyma dłoń wnuka, wyrażając głęboką relację rodzinną poprzez dotyk. Relacja znajduje potwierdzenie w taktylnej bliskości ciał, w fizycznym łączeniu się i zespalaniu rodziny.

Co dostrzegamy, gdy zatrzymujemy wzrok na takich obrazach? Co ujawniają, a co ukrywają, gdy wydają się odsłaniać prawdę? Jakie niewidzialne formy pracy – opiekuńczej, semiotycznej, emocjonalnej – uwidaczniają się na takich fotografiach jako praktyki kształtujące diasporę? Jakie techniki wizualne, polityczne



interpretacje oraz zmysłowe praktyki archiwizacji, gromadzenia i rozpowszechniania ujawniają nam ten niewidoczny trud?

Zamiast przyglądać się z bliska, może powinniśmy najpierw cofnąć się, aby bardziej docenić pracę, jaką wykonują te obrazy. Wszystkie trzy ukazują Hansa Haucka, który przyszedł na świat we Frankfurcie nad Menem w Niemczech i dorastał w Dudweiler-Saarbrücken. Fotografowano go jako dziecko w wieku od dwóch do sześciu lat, kiedy to aż do schyłku II wojny światowej przebywał przeważnie w Dudweiler. Kilka lat po wojnie powrócił i dożył tam śmierci w 2002 roku. Idąc jeszcze krok dalej wstecz, ze zdjęcia nie dowiemy się, że jego ojciec służył we francuskich oddziałach kolonialnych, które okupowały Nadrenię po I wojnie światowej. Fotografia nie ujawnia publicznych i dyplomatycznych kontrowersji związanych z dziećmi takimi, jak on. Nie mówi o kampanii propagandowej w niemieckiej, francuskiej i brytyjskiej prasie przeciwko obecności afrykańskich żołnierzy i ich mieszanego rasowo potomstwa – „czarnej zarazy kultury i cywilizacji europejskiej”⁶. Nie ujawnia również faktu, że jako „bękart nadreński”, dziecko ze zdjęcia jedenaście lat później zostało poddane sterylizacji oraz żyło z piętnem stygmatyzacji zarówno w okresie międzywojennym, jak i w reżimie nazistowskim.⁷

Warto podkreślić jeszcze jeden wymiar oddziaływania tej fotografii. Znajomość kontekstu historycznego zmienia nieco nasze widzenie. Skupiamy wzrok na kolorze skóry, typie włosów, starając się zidentyfikować czarność. Próbujemy zastosować wobec tego zdjęcia własne regionalne i kulturowe kryteria wyróżniające rasę. Kwestionując optykę tego przedstawienia rasy, można zapytać na ile osoba ta jest lub była „czarna”, „brązowa” czy „kolorowa”. Staramy się dostrzec oznaki rasy i ślady momentu historycznego, jakie może zawierać to zdjęcie. Czy opowiada ono o losach Haucka jako Niemca o afrykańskich korzeniach pod rządami nazistów? Czy „koloryzuje” go, czy też wpisuje w kategorię „bękart nadreńskiego” – pojęcia, które, jak

zakładamy, trwale ukształtowało i napiętnowało jego ówczesne życie?

W interpretacji dążenia do wizualizacji rasy na tej fotografii należy uwzględnić trzy kluczowe aspekty: historyczny, afektywny i archiwalny. Pragnienie to pojawia się w kontekście historycznym jako chęć „zobaczenia” pochodzenia Haucka jako dziecka afrykańskiego żołnierza. Fotografia oddziałuje jednak równie mocno na poziomie afektywnym. Kreuje swój podmiot, utrzymując czułe, opiekuńcze spojrzenie, które buduje bliską relację widza z obrazem. Odnajdujemy się w jego podobieństwie do wielu innych fotografii – zdjęć rodzinnych przedstawiających dumnych rodziców i bliskich, które przywołują wspomnienie czułości i akceptacji, bezpieczeństwa i komfortu. Zdjęć rodzinnych, które nas drażnią, przypominając o pełnych napięcia relacjach opartych na zależności i sprzeczności, karność i kontroli, krytyce i braku akceptacji. Przyciągają nas i angażują formy rodzinnego przywiązania, które w nich rezonują – zarówno pozytywnie, jak i negatywnie, w sposób ukryty i jawny – i to silniej niż same przedstawione osoby czy sytuacje. Te rodzinne zdjęcia przemawiają do nas poprzez ukazaną na nich więź i bliskość, nawet jeśli nie znamy tych konkretnych osób.

W uznanej książce *Imperial Leather* Anne McClintock stawia słynną tezę, że dom to zarówno *przestrzeń*, jak i przede wszystkim *społeczna relacja władzy*. Odnosi się do miejsca relacji domowych, a także różnych pozycji zajmowanych w tych relacjach i kształtujących je. Domowe nie ma oczywistego, przezroczystego znaczenia – jego sens musi być aktywnie konstruowany⁸. W oparciu o kluczowe wnioski McClintock, Laura Wexler podkreśla funkcję fotografii domowej jako kluczowego zasobu symbolicznego, który konstytuuje pojęcie domowości: „Zdjęcia domowe mogą, lecz wcale nie muszą odzwierciedlać i służyć tzw. życiu rodzinnemu jako odrębnej sferze. Mogą przedstawiać również sceny bliskości zaaranżowane na pokaz dla innych (...) lub (...) zawierać metonimiczne odniesienia do

nieujawnianych relacji (...) rozumiane tylko w domu. Chodzi o *użycie* zdjęcia do oznaczenia sfery domowej”⁹. To zdjęcie powstało z potrzeby bliskości i zmanifestowania przynależności. Zostało zrobione właśnie po to, by uchwycić „relację”. O jego domowym charakterze w równej mierze świadczy prywatna chęć archiwizacji, która sprawia, że takie obrazy trafiają w nasze ręce. Fotografia ta jest pamiątką, indywidualnym śladem prywatnej pamięci, nośnikiem wspomnień. Jest obrazem domowym, ukonstytuowanym w wyniku szalenie osobistych i wysoce *dotykowych* praktyk gromadzenia i przechowywania. Takie fotografie są obrazami *haptycznymi*.

hap·tycz·ny – przym. związany ze zmysłem dotyku lub wynikający z niego.

Obrazy haptyczne to obiekty, których oddziaływanie kształtowane jest przez dotyk w jego trzech znaczeniach: indeksalnym, fizycznym i afektywnym. Dotyk ten wnika zarówno w kompozycję obrazu, jak i kształtuje naszą reakcję i stosunek do niego. Te zdjęcia są naznaczone dotykiem osób, które przedstawiają, i tych, które na nie patrzą lub się z nimi stykają, ale same również dotykają tych, którzy je oglądają. To obiekty, które „poruszają” nas poprzez kontakt fizyczny kontakt i zaangażowanie emocjonalne, jakim je obdarzamy. Elizabeth Edwards pisze o fotografii nie tylko jako medium wizualnym, lecz – co ważne – także jako o medium dotykowym. Chociaż wzrok niewątpliwie odgrywa tu kluczową rolę, Edwards wraz z innymi współczesnymi badaczkami fotografii podkreślają, że obraz fotograficzny dociera do nas również głęboko cielesnymi i zmysłowymi kanałami percepcji, a zwłaszcza poprzez dotyk: „Obcowanie z fotografiami od zawsze wymaga kontaktu fizycznego – fotografie jako przedmioty istnieją w relacji z ludzkim ciałem, co czyni je obiektami z natury czynnymi, bowiem trzyma

się je, dotyka i gładzi (...) rozumieniu treści towarzyszy silna chęć dotknięcia, może nawet pogłaskania zdjęcia... [W ten sposób] widz nawiązuje fizyczny kontakt ze śladem wspomnienia"¹⁰. Być może wszystkie fotografie są obiektami dotykowymi, ale moim zdaniem nie wszystkie można nazwać obrazami haptycznymi. Haptyczność zdjęcia nie sprowadza się do jego materialności i możliwości fizycznego kontaktu, ani do wizualnych wrażeń, jakie wywołuje obraz. W przypadku zdjęć domowych wywodzi się ona z ich potencjału do inicjowania społecznych wymian, które budzą zmysłowe, cielesne i emocjonalne reakcje. Te reakcje łączą, splatają i angażują oglądających, fotografowane osoby i twórców poprzez różnorodne zmysłowe doświadczenia – wzrokowe, dotykowe i emocjonalne – które towarzyszą oglądaniu domowej fotografii.

Dotykowe aspekty tych zdjęć Haucka i jego bliskich również biorą się z instynktownej potrzeby uwiecznienia chwili w fizycznej, namacalnej postaci. Wynikają także z subtelnych cech, jakie zyskały te pamiątki dzięki pieczołowitemu układaniu w albumach, dzięki ich starannemu eksponowaniu w ramkach i domach, a także poprzez przekazywanie i wymienianie tych drogocennych przedmiotów pamięci w ramach rodzinnych powiązań pokoleniowych i międzypokoleniowych¹¹. Obrazy haptyczne są jednak czymś więcej niż tylko przedmiotami. Inwestujemy w nie emocje i przywiązujemy się do nich. Nie chodzi tylko o chęć ich dotknięcia – my je wręcz chwytamy, zarówno dosłownie, jak i w przenośni, i mocno się ich trzymamy. Wystawiamy je i dzielimy się nimi, chcąc wywołać u innych poczucie więzi. Ich oddziaływanie jest równie silne na zmysł dotyku, co na wzrok, a to, jak je widzimy, zależy od ich haptycznego charakteru.

Dotyk to w wielu aspektach jeden z najbardziej emocjonalnych zmysłów ludzkiego ciała. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty, „Mogę skutecznie dotykać tylko wtedy, gdy to zjawisko wywołuje we mnie rezonans, gdy jest zgodne z pewną naturą mojej świadomości i gdy mój narząd dotyku jest z nim zharmonizowany”¹².

Rozwijając tę myśl, Susan Stewart pisze: „Bycie «dotkniętą» lub «poruszoną» słowami czy przedmiotami implikuje proces identyfikacji i separacji, poprzez który postrzegamy świat estetycznie. (...) Kontakt z przedmiotem oznacza doznanie jego wpływu – odczucie nacisku jego istnienia w relacji z naciskiem naszej własnej, fizycznej egzystencji. Nacisk ten, odczuwany przez dotyk, wiąże się z konkretną zmianą – zarówno my, jak i przedmiot, ulegamy transformacji”¹³. Jednak to nie wyjątkowość dotyku jako silnie nacechowanej emocjonalnie ludzkiej zdolności nadaje mu kluczowe znaczenie w odbiorze fotografii. Istotniejsze jest głębokie, synestezyjne połączenie wzroku z innymi zmysłami, zwłaszcza dotykiem, które sprawia, że fotografie stają się tak poruszającymi i afektywnymi nośnikami pamięci, tożsamości, więzi rodzinnych, narodowych, wspólnotowych, a nawet wyobraźni¹⁴. Według Geoffreya Batchena dzisiejsza kultura uprzywilejowuje fotografię, ponieważ aparat fotograficzny nie tylko rejestruje świat wzrokowo, ale również doświadcza go poprzez dotyk. „To tak, jakby te przedmioty same sięgnęły i odcisnęły się na powierzchni fotografii, pozostawiając wizualny ślad. (...) Właśnie ta łączność doznań haptycznych i wzrokowych, ten splot dotyku i oka, sprawia, że fotografia jest tak pociągającym medium”¹⁵. Jednak haptyczne aspekty fotografii, szczególnie tej o charakterze domowym, nie ograniczają się do chwili wykonania, przedmiotowego statusu czy użytej technologii. Domowe zdjęcia poruszają nas, a ich dotykowość wykracza poza ich fizyczną powierzchnię i nie ogranicza się jedynie do kojących uczuć związanych z rodziną. Te haptyczne obiekty generują poczucie bliskości, intymności i więzi, które bierze swój początek z bezpośredniego kontaktu fizycznego, ale nie jest od niego całkowicie zależne. Fotografie ustanawiają łączność, pośrednicząc w bezpośredniej interakcji fizycznej; działają jak kanały komunikacji, które łączą nie tylko poprzez dotyk, ale i wykraczają poza niego. W gruncie rzeczy, istnienie obrazu jako substytutu nieustannie przypomina nam o więzi, która jest

nieobecna fizycznie, ale wciąż obecna w naszej świadomości. Według Patrizii di Bello jest to „ekstrawagancka obietnica fotografii – pełna obecność – zawsze złamana przez rzeczywistą zupełną nieobecność”¹⁶.

Haptyczność to rejestr sensoryczny, który bierze początek z dotyku, jednak Laura U. Marks, odwołując się do myśli Aloisa Riegla za pośrednictwem Deleuze’a i Guattariego, definiuje „haptyczną wizualność” jako idealną relację wzajemności, w której odbiorcy mogą zatracić się w obrazie lub stracić poczucie proporcji. „Haptyczna wizualność zakłada napięcie pomiędzy oglądającym a obrazem (...) ponieważ zawsze obecny jest potencjał przemocy. Haptyczna wizualność wymaga od odbiorcy otwarcia się na wrażliwość wobec obrazu, co odwraca relację dominacji, charakterystyczną dla postrzegania optycznego”¹⁷. Na podobnej zasadzie w dwie strony działa także haptyczny aspekt fotografii rodzinnej. Ten dotyk może zarówno koić, jak i ranić. Obosieczność haptycznej wrażliwości, którą dostrzegamy w pokazanych tu fotografiach jest silnie powiązana ze sferą domową. Daje możliwość zarówno głębokiej bliskości, jak i intymnej przemocy.

Fotografia Hansa Haucka przedstawiająca międzypokoleniowe rodzinne zgromadzenie to nie tylko dokument, ale też pole wielu dotykowych doświadczeń, które emanują z tego obrazu jako przedmiotu materialnych praktyk – prezentacji i wymiany, zatrzymywania w pamięci i pielęgnowania, trzymania i wspominania, radości i rozpacz, żałoby i tęsknoty. Ta fotografia jest zarówno świadectwem przeszłości, jak i fizycznym ucieleśnieniem sentymentu, który według Batchena wynika z „palącego pragnienia” utrwalenia namacalnego śladu miłości i straty. Z tego powodu, analizując historyczne znaczenie takich zdjęć, musimy uwzględnić zarówno ich wartość dowodową jako archiwaliów, jak i sensoryczne oraz afektywne motywacje, które kierowały ich produkcją, przechowywaniem i rozpowszechnianiem jako ważnych elementów więzi społecznych

i emocjonalnych. Zdjęcia te tworzą poczucie bliskości, intymności i relacji, budując swojskość i więź, ale zawsze czynią to, pomijając inne aspekty rzeczywistości.

Jak interpretować przekaz tej rodzinnej fotografii, łącząc jej dotykowe aspekty z przedstawionym wcześniej kontekstem biograficznym i historycznym? W wielu miejscach rodzinne archiwum Haucka skłania nas do odczytywania obecnych w nim kwestii rasowych przez pryzmat naszych własnych, kulturowo uwarunkowanych kryteriów lub do postrzegania go jako typowego zdjęcia z epoki, co może prowadzić do pominięcia problematyki rasowej. Choć fotografia została wykonana na zewnątrz, prawdopodobnie w rodzinnym ogrodzie, jej kompozycja sugeruje ingerencję profesjonalnego oka fotografa w ustawienie osób. To spojrzenie powieliła tradycyjne konwencje portretowe, aktywnie konstruując wizerunek tej grupy jako reprezentatywnej i szanowanej rodziny z ówczesnej klasy średniej. Umieszcza ono osoby w kadrze w określonych pozycjach klasowych, dążąc do naśladowania norm i konwencji tej klasy. Jakie dodatkowe elementy historycznego kontekstu mogłyby pomóc w zrozumieniu narracji budowanej przez zdjęcia Haucka i jego rodziny?

Dla pełnego zrozumienia kontekstu historycznego nie można pominąć faktu, że ruch eugeniczny już we wczesnej fazie rozwoju dostrzegł potencjał fotografii rodzinnej, w szczególności wizerunków dzieci. Analizując omawiane zdjęcie, warto uwzględnić szersze zastosowanie fotografii w legitymizowaniu koncepcji czystości rasowej. Badając dziewiętnastowieczne fotografie rodzinne, Shawn Michelle Smith słusznie zauważa, że nie były one jedynie nośnikami prywatnych uczuć. Prezentowana na nich duma służyła również podkreśleniu nieskazitelności rasowej i genealogicznej. Fotografia rodzinna, zwłaszcza portrety dzieci, stała się kluczowym narzędziem ruchu eugenicznego, idealnym do wizualnego potwierdzania i dokumentowania rodowodów oraz idei czystości i wyższości

rasowej oraz społecznej¹⁸. Jak wykazała Julia Hirsch w swojej wcześniejszej publikacji, „fotografia rodzinna to nie tylko dokumentacja cech dziedzicznych i majątku, lecz także relacji oraz wzorców zachowania, które kultura przypisuje więzom rodzinnym”¹⁹.

Uwiecznianie rodzin miało kluczowe znaczenie dla rozwoju fotografii od samego początku. Rodzinne zdjęcia dały klasie średniej możliwość tworzenia własnych wizerunków, podobnych do tych, jakie wcześniej oglądano tylko u bogatych i sławnych. Później zbliżoną funkcję zaczęły pełnić albumy rodzinne i zdjęcia dzieci. Portret rodzinny był medium, za pomocą którego klasa średnia wyrażała swoją tożsamość klasową i narodową, dążąc do podkreślenia swojej odrębności i wyższości w okresie burzliwych przemian gospodarczych i społecznych. Historycy fotografii dowodzą, że wczesne portrety wykorzystywały motywy rodziny, rodowodu, reputacji i statusu społecznego w sposób kluczowy dla formowania się narodowej tożsamości klasy średniej²⁰.

Antropolożka Deborah Poole dodaje, że portret rodzinny stanowi akt publiczny, który komunikuje tożsamość i status przedstawionych osób, i dlatego powinien być interpretowany jako „wyraz świadomej chęci fotografowanej osoby, by obecni i przyszli postrzegali ją, odtwarzali jej obraz i pamiętali ją w taki sposób”²¹. Zamówienie takiego portretu nie musiało świadczyć o przynależności do klasy średniej, ale ujawniało takie aspiracje, które przejawiały się w naśladownictwie gestów i poz, doborze rekwizytów i konwencji typowych dla rodzinnych portretów fotograficznych pożądanej warstwy społecznej²². Jak pokazała zwłaszcza Poole, im niższy był faktyczny status portretowanych rodzin, tym częściej uciekano się do atrybutów kojarzonych z klasą średnią²³. Tym samym, jak zauważa Wexler, rodzinne fotografie „pomagały kreować, a nie tylko odzwierciedlać życie domowe”; działały poprzez „inscenizowanie afektów lub wyobrażanie relacji – dosłowne *dostrzeganie uczuć* jako

elementu organizacji życia rodzinnego”²⁴.

Wczesna fotografia rodzinna przedstawiająca czarnych Niemców ukazuje rasę w sposób ściśle powiązany z płciowo uwarunkowanym wizerunkiem przynależności narodowej. Perspektywa sfery domowej jest w tym kontekście dla tego wizualnego archiwum szczególnie istotna, ponieważ te obrazy niemieckiego życia domowego ukazują rodzinę o płciowo określonej strukturze, w której różnice rasowe są głęboko w tle, a rodzina odgrywa kluczową rolę w stabilizowaniu i kształtowaniu narodu niemieckiego. Obrazy te konstruuje obraz rodziny w taki sposób, że aktywnie wytwarzają relacje między jej członkami, posługując się konwencjami fotograficznymi, które odwołują się do normatywnych koncepcji rasy, klasy i narodu. Marianne Hirsch, w swojej pracy badającej emocjonalne więzi i relacje synowskie, które powstają dzięki fotografii rodzinnej wśród drugiej generacji dzieci ofiar Holokaustu, ocalałych i świadków, opisuje konstytutywną moc fotografii rodzinnej następująco: „Zdjęcia, jako jedyne materialne ślady nieodwracalnej przeszłości, czerpią swoją siłę i istotną rolę w kulturze ze swojego miejsca w zasadniczych obrzędach życia rodzinnego. (...) Fotografie rodzinne zarówno demonstrują jedność rodziny, jak i budują jej spójność; dokumentują rodzinne rytuały i jednocześnie stanowią ich główny powód. Zdjęcie sprawia wrażenie prostego odbicia rzeczywistości, jakby było dosłownym śladem uchwyconego momentu. Właśnie dlatego potrafi sprawić, że pewne kulturowe zwyczaje wydają się naturalne, ukrywając ich stereotypowy i podskórny charakter. Zatrzymując ulotne chwile rodzinnego życia w kadrach, fotografia utrwala rodzinne legendy, jednocześnie stwarzając iluzję, że po prostu zapisuje prawdziwe momenty z historii rodziny”²⁵. Fotografie rodzinne można więc potraktować jako spoiwo. Pokazuje ona, że ludzie są rodziną, ale też łączy tę rodzinę z większą społecznością, przede wszystkim z całym narodem. Fotografia tutaj nie tylko zapisuje i pokazuje te relacje, ale też

aktywnie je tworzy, sprawiając, że ludzie czują się ze sobą związani wizualnie i emocjonalnie. Kiedy spojrzymy na rodzinne portrety przez pryzmat tego, jak fotografia wpływała na postrzeganie rasy i płci w kontekście klas społecznych i narodu, zobaczymy ważne schematy, do których odwołują się te zdjęcia. Oddają one raczej pewne wyobrażenia niż rzeczywistość dotyczącą czarności, czystości rasowej, narodu czy niemieckiej rodziny z klasy średniej, która jest traktowana jako wzór.

Fotografia rodzinna, która pełni ważną funkcję w tworzeniu więzi w diasporze, to coś więcej niż tylko zwykłe zdjęcia. To *praktyka performatywna*, która buduje złożone relacje społeczne i kulturowe. Ujmując fotografię rodzinną jako sposób na wyrażanie siebie i tworzenie własnych obrazów, musimy dostrzec w niej złożony indeks, który ma wiele znaczeń i rejestruje więcej niż tylko to, co było przed obiektywem²⁶. Jest to praktyka, która poprzez działania uwarunkowane płcią i przynależnością klasową aktywnie *urzeczywistnia* zarówno rasę, jak i relacje diasporyczne, jednocześnie kwestionując i potwierdzając przynależność narodową²⁷. Wczesne dwudziestowieczne niemieckie fotografie rodzinne, przedstawiające osoby czarne, oddają złożoność rasy i doświadczeń diasporycznych poprzez to, co nazywam *performatywną indeksalnością*. Polega ona na tym, że na zdjęciach rodzina przedstawia swoich członków jako osoby przynależące zarówno do niemieckiej tożsamości, jak i do diaspory. W kontekście ukazywania rasy w fotografii, ta performatywna indeksalność nabiera szczególnego znaczenia. Fotografia bowiem odgrywa kluczową rolę w wizualnym przedstawianiu rasy jako cechy odróżniającej ludzi, a jednocześnie aktywnie ją tworzy i utrwala jako istotną kategorię człowieczeństwa²⁸. Te fotografie aranżują twórcze tryby przynależności i podmiotowości czarnych jako Niemców, podkreślając skrypty dotyczące rasy, diaspory oraz dynamiki przynależności i jej braku, które zdjęcia rodzinne przedstawiające

czarnych Niemców odzwierciedlają, tworzą i z którymi polemizują.

Marianne Hirsch prezentuje niezwykle wnikliwie i wyrafinowane spojrzenie na fotografie rodzinne, które uwzględnia złożone mechanizmy projekcji, pragnień, performansu i przynależności. Jej rozumienie fotografii rodzinnych uwzględnia strukturę kompozycyjną obrazu jako przedmiotu; więzi emocjonalne aktywnie projektowane na niego; zróżnicowany performans relacji wewnątrz kadru i wokół niego, a także kulturowe i historyczne ideologiczne ramy władzy, które kształtują przedstawione na fotografiach sceny rodzinne. Definicja fotografii rodzinnych Hirsch opiera się na złożonej interakcji między „rodzinnymi wizerunkami” a „rodzinnymi spojrzeniami”.

Skoro patrzenie odbywa się poprzez projekcję, a obraz na zdjęciu jest pozytywem wywołanym z negatywu, fotografie, będące pełnią spełniającą nasze pragnienia, łatwiej ukazują nam, jak chcielibyśmy widzieć naszą rodzinę – a tym samym, jak często odbiega ona od idealnego wyobrażenia. (...) „Rodzina” to grupa osób połączonych więziami, a więzi te tworzone są przez rozmaite procesy relacyjne, kulturowe i instytucjonalne – takie jak na przykład akt „patrzenia” i fotografia. „Rodziny” kształtowane są przez indywidualne reakcje na naciski ideologiczne, które wywiera rodzinne spojrzenie. (...) W moim przekonaniu, to rodzinne spojrzenie umieszcza podmioty ludzkie w ideologicznym i mitologicznym kontekście rodziny jako instytucji, rozpościerając między aparatem a fotografowanymi ekran rodzinnych mitów. (...) Z kolei spojrzenia, które wymieniają członkowie rodziny są osadzone w konkretnych momentach; są lokalne i incydentalne; wzajemne i zmienne; przeniknięte pragnieniem i definiowane przez brak. (...) Dlatego też rodzinny wizerunek jest formą zaangażowania w szczególną relację, wzajemnie kształtującą obie strony, zapośredniczoną przez rodzinne spojrzenie, lecz przekraczającą je poprzez swoją podmiotową incydentalność²⁹.

Fotografia rodzinna jako medium, które pozwala rodzinom wyrażać i zarazem projektować swoje pragnienia oraz aspiracje

dotyczące statusu społecznego i autokreacji, pełni funkcję praktyki afektywnej i materialnej. Praktyka ta buduje i utrwała obraz rodziny niekoniecznie takiej, jaka jest lub była, ale raczej takiej, jaką chciałyby być widziana. Jak należałoby wobec tego rozumieć użycie normatywnych tropów rodziny i domowego życia, obecnych na zdjęciach Haucków jako rodziny, która tak wyraźnie odbiegała od ówczesnych niemieckich norm czystości rasowej?

Ujęcie drugie: Domowa sfera diaspory

PIERWSZA KOMUNIA
I PORTRET ŚLUBNY, 1931 LUB
1932 ROK. Akcesoria i dekoracje
rozstawione zostały z dbałością
o ich położenie względem
fotografowanych osób.
Uwiecznione na zdjęciach postacie,
ustawione z precyzją
i wyśrodkowane w kadrze,
zastygają jakby czas przestał
płynąć. To fotografie okolicznościowe, upamiętniające ważne
wydarzenia rodzinne – emblematyczne chwile, w których
spotykają się bliscy i które za pomocą rytuałów więzi,
przynależności i pokrewieństwa wytwarzają sferę domową.
Zatem te obrazy stanowią wyraz wspólnoty, zarówno rodzinnej,
jak i kulturowej. Hans Hauck, podobnie jak na wcześniejszych
zdjęciach, zajmuje centralne miejsce w każdej kompozycji. Jego
obecność jest niezmienna, także na późniejszych fotografiach
wykonanych po śmierci matki.

Fotografie te ukazują rodzinę, która za pomocą portretów
usiłowała zmanifestować mieszczańską nobliwość i status,



ukrywając na widoku mieszane pochodzenie rasowe jej członków. Ta okoliczność mogłaby bowiem podważyć ich starania o utrzymanie statusu społecznego, szacunek i niemiecką tożsamość, które tak pieczołowicie konstruowali. Szczególną wymowę zyskuje w tym kontekście usytuowanie Hansa Haucka jako mieszanego rasowo dziecka o afrykańskim pochodzeniu w centrum fotografii jego białej, niemieckiej rodziny. Konsekwentne umieszczenie chłopca w samym środku tych kadrów czyni go nie tylko nieodłączną częścią rodziny, lecz także Afro-Niemcem na długo przed tym, zanim dyskursy społeczno-polityczne zaczęły definiować tę tożsamość kilkadziesiąt lat później.

Oczekujemy, że fotografia jako medium indeksalne uwidoczni rasę w formie czytelnego znaku. Pełni ona kluczową funkcję, będąc, jak to określił Nicholas Mirzoeff, „miejscem performansu rasowego indeksu”³⁰. Niemniej jednak, obrazy te przeczą takim założeniom, zmuszając do refleksji nad tym, dlaczego i w jaki sposób rasa ma znaczenie oraz co determinuje przynależność do diaspory, gdy brakuje ku temu odpowiednich, widocznych oznak. Domowy charakter tych ujęć niweluje różnice rasowe, dając Hauckowi i jego rodzinie narzędzie służące wpisaniu się w normę, a jednocześnie tworząc alternatywny, urasowiony podmiot diasporyczny, który drastycznie odbiega od normatywnego ideału niemieckości. W fotografiach tych dzieje się to poprzez odniesienie do form przynależności, które oznaczają i kreują rodzinę *jako dom* i życie domowe.

To archiwum fotografii domowej realizuje praktyki, które określam mianem *diasporycznego tworzenia domu*. Są one kluczowe dla formowania się diaspory, lecz często pomijane na rzecz analiz jej mobilności. Te sceny z życia domowego ukazują białą niemiecką rodzinę, która w niemal dosłownym sensie „tworzy dom” dla swojego dziecka o mieszanym pochodzeniu rasowym, kształtując w ten sposób domowy podmiot w miejscach, gdzie ostatecznie osiedla się i zapuszcza korzenie

diaspora. Tym samym, te domowe fotografie przedstawiają czarnego Niemca i jego rodzinę *tworzących dom*, co stanowi istotne uzupełnienie badań nad migracjami diasporycznymi, poprzez położenie nacisku nie na ruch, lecz na osiedlanie się i zamieszkiwanie oraz na znaczenie lokalnego i narodowego zakorzenienia w tych procesach. Bowiem choć w świetle ówczesnego oficjalnego dyskursu niemieckości Hauck był postacią obcą ze względu na swoją rasę, na tych zdjęciach nie jest on ukazywany jako kuriozum czy obiekt pogardy, lecz jako *podmiot*, rodowity czarny i niemiecki podmiot, zakorzeniony w istniejących strukturach i praktykach niemieckiej rodziny.

LATO 1927 LUB 1928 ROKU.

Sceneria to ten sam rodzinny ogród. Hauck, pochylony identycznie jak na wcześniejszym zdjęciu, i tu uczestniczy w zaaranżowanej, haptycznej, matczynej relacji pełnej czułości i bliskości. Utrwalając uścisk matki i syna, fotografia zatrzymuje czas, by przedłużyć intymność minionej chwili i zachować ją na przyszłość.



Zrobione na około rok przed śmiercią matki zdjęcie łączy jej czułość z synem oraz gest babci i wnuka uwieczniony na wcześniejszej fotografii w tym samym rodzinnym ogrodzie, gromadząc trzy pokolenia rodziny. Pełen wsparcia dotyk z poprzedniego zdjęcia odzwierciedla strukturę rodziny, która zaopiekowała się Hauckiem po śmierci matki. Osadzenie tych fotografii w kontekście historycznym i biograficznym uwypukla ich haptyczne oddziaływanie, ponieważ stanowią one fizyczny łącznik z utraconą matką.

Tak jak w wypadku pierwszej fotografii, również tutaj musimy wsłuchać się w nieme echa i dostrzec nieobecne osoby, które

wypełniają ukryte przestrzenie drugiego obrazu. Zdjęcia te zbudowane są wokół matczynego dotyku, świadczącego o rodzinnym wsparciu, wystawionym na ciężką próbę przez rasową politykę nazistów. Matka, którą stracił Hauck była kobietą uznaną za winną zdrady rasowej poprzez intymny związek z wrogiem. Afrykańskie pochodzenie syna było trwałym dowodem tej zdrady. Jak wspominał Hauck, pomimo akceptacji ze strony rodziny, jego pochodzenie jako dziecka afrykańskiego żołnierza kolonialnego zrodziło znaczące i bolesne konsekwencje w jego późniejszym życiu³¹. Około 1936 roku, mniej więcej osiem lat po tym, jak zrobiono mu zdjęcie z matką, Hauck został poddany sterylizacji ze względu na swoje pochodzenie rasowe w ramach tajnej akcji Gestapo skierowanej przeciwko afro-niemieckim dzieciom z Nadrenii.

Zgodnie z obowiązującym ustawodawstwem rasowym procedura ta była nielegalna, ponieważ dzieci te nie miały tak zwanych chorób genetycznych, które mogłyby uzasadniać przymusową sterylizację. Niemniej jednak sądy lekarskie sankcjonowały te zabiegi, argumentując to zagrożeniem eugenicznym, które te dzieci rzekomo stanowiły dla czystości rasy aryjskiej. Hauck i inne niemieckie dzieci afrykańskich żołnierzy nie były prześladowane przez donosy czy rozpoznawanie na ulicy. Obierano je za cel w sposób mniej okrutny, choć równie perfidny: poprzez biurokratyczne zapisy o ich „nieślubnym pochodzeniu”. Tak jak pozostałe dzieci urodzone w tamtych czasach poza związkami małżeńskimi, afro-niemieccy chłopcy i dziewczęta formalnie znajdowali się pod opieką państwa. Jednak w przeciwieństwie do ich białych rówieśników w tej samej sytuacji, rzekomy nadzór Trzeciej Rzeszy nad ich dobrostanem doprowadził do sterylizacji od sześciuset do ośmiuset czarnych dzieci okresu okupacji³². Mimo to, nawet orzeczenia sądów lekarskich nie były wystarczającą podstawą do sterylizacji tych nieletnich. Podobnie jak w wypadku innych programów eugenicznych, architekci tego procederu wymagali dobrowolnej

zgody rodzica lub najbliższego krewnego³³. W rodzinie Haucka, decyzję podjęła jego babka. Zatem, podobnie jak relacje domowe w ogóle, haptyczny aspekt prezentowanego tu zdjęcia okazuje się być mieczem obosiecznym – dotyk ten jednocześnie koi, jak i kaleczy, wyobcowuje i rani.

Chciałabym jeszcze raz postawić pytanie o relację tej fotografii wobec wizualnego archiwum afrykańskiej diaspory. Czy przedstawia ona podmiot diasporyczny i stanowi to wystarczającą podstawę, by uznać ją za część tego archiwum? Czy zgodnie z jego zasadami wymagana jest obecność czarnego podmiotu i czy rasa musi być wyraźnie widoczna? I jak mamy interpretować ambiwalentną odpowiedź, jaką daje nam ta fotografia? W świetle historii, która ukształtowała te obrazy, niejednoznaczność wizualnej identyfikacji rasowej skłania nas do poszukiwania w nich wizualnych śladów rasy, do analizy fenotypu. Jednak zdjęcia uporczywie opierają się próbom zredukowania ich do tego poziom lektury. Bo niezależnie od tego, jak Hauck był postrzegany społecznie czy wizualnie, w Trzeciej Rzeszy jego afrykańskie pochodzenie zostało rasowo sklasyfikowane jako „czarne” zgodnie z nazistowskim prawem rasowym, które definiowało go jako „mieszkańca negroidalnego” (*Negermischling*) i na tej podstawie uzasadniało jego sterylizację.

Wbrew oficjalnemu wizerunkowi Haucka jako zagrożenia rasowego, kompozycja tych zdjęć uwypukla normatywność jego statusu społecznego i środowiska. Charakterystyczny dla okresu Republiki Weimarskiej strój i fryzura pełnią funkcję swego rodzaju uniformu, który umiejscawia go zarówno historycznie w tej konkretnej epoce, jak i społecznie wśród rówieśników. Niczym mundur, wpisują go w ramy konformizmu i społecznej akceptacji, zamiast przedstawiać jako wyjątek w dominującej grupie. Ale w jakim celu? Jaką rolę odgrywała ta manifestowana na zdjęciach nobliwość dla rodziny naznaczonej piętnem bliskości z wrogiem, okupantem i rasowym Innym, o czym świadczyło dziecko będące żywym dowodem tego faktu i odejścia rodziny od

wyobrażonej normy rasowej?

Przedstawiając syna z matką – ramię w ramię, głowa tuż przy głowie, jego ręka w jej dłoni, raz jeszcze w ogrodzie – obraz ten ukazuje ciągłość więzi rodzinnych wyrażanych poprzez dotyk, który przewija się przez tę serię portretów i opiera się przeciwnościom wynikającym z rasowego reżimu. Jako zbiór zdjęć konsekwentnie gromadzonych przez rodzinę na przestrzeni lat, opisane tu archiwum fotograficzne odzwierciedla nie ulotną czy przypadkową praktykę, lecz trwałość relacji, aktywne budowanie więzi, i wskazuje na swoiste osadzenie i zakorzenienie, które są moim zdaniem naturalną konsekwencją osiedlania się diaspory. Mimo że diaspora rozpoczyna się od migracji lub opuszczenia rodzinnego domu znajdującego się *gdzieś indziej*, nie oznacza ona nieskończonej wędrówki, która zawsze byłaby ważniejsza od faktu przybycia w *jakieś miejsce*. Innymi słowy, dla diaspor, które tak głęboko zadomowiły się w nowych warunkach, równie ważne jest uwzględnienie znaczenia zarówno przybycia, jak i odejścia – przybycia kształtującego podmioty, które aktywnie roszczą sobie prawo do statusu rdzennych mieszkańców, tubylców, a nawet członków narodu, zamiast trwać w nieustannym konflikcie i sprzeciwie.

Sceny z życia domowego niemieckiej rodziny z czarnym synem skłaniają nas do zastanowienia się, czy diaspora zawsze musi być z natury antynarodowa, czy też, parafrazując Jacqueline Nassy Brown, wchodzi w relację „równo/ważności”, która jednoznacznie dotyczy miejsca i bycia „właśnie tu, w tym miejscu”. Innymi słowy, te obrazy skłaniają nas do uznania stopnia, w jakim międzypokoleniowa polityka formowania się diaspory zależy od – i w istotny sposób kształtuje się poprzez – aspiracje do przynależności do narodu, włączenia w jego struktury i/lub uzyskania w nim podmiotowości, będąc jednocześnie nieodłącznym elementem przekroczenia tych kategorii. Prowokuje do namysłu nad tym, jak napięcie między poczuciem przynależności a wykluczeniem wpływa na to, kim stają się naród,

rodzina i diaspora.

Jakiego rodzaju podmioty diaspery widzimy na fotografiach tej niemieckiej rodziny? I w jaki sposób zmieniają one nasze widzenie bliskich więzi w obrębie różnic, diaspery, narodu i rodziny w tym kluczowym momencie kształtowania się czarnej kultury w Europie? Oglądane fotografie miały utrwalić konkretne chwile dla przyszłych pokoleń i dlatego zachowano je na długo po ich upływie. Dokumentują one zarówno doświadczenie włączenia, jak i wykluczenia – nie są jedynie odosobnionymi przypadkami z marginesu. Ukazują troskliwą rodzinę z dzieckiem o mieszanym pochodzeniu, przywołując znane obrazy z niemieckiego życia rodzinnego, ale w sposób, który podważa dominujące narracje o przynależności narodowej, oparte na fałszywym micie niemieckiej czystości rasowej. Dlatego przedstawiają odmienną perspektywę na kształtowanie się tożsamości zarówno niemieckiej, jak i diasporycznej. Różnica rasowa nie jest w tych obrazach ukazywana jako „czarność”, lecz poprzez podważenie tych narzędzi widzenia, które określają nasze ogólne rozumienie rasy w kontekście diaspery. Ten paradoksalny sposób jej ukazania podważa bezpośrednio te same dyskursy dotyczące narodu i rodziny, uwzględniające aspekty płciowe, rasowe i seksualne, które były w przeszłości wykorzystywane do wykluczania czarnych, postrzeganych jako jednostki niebezpieczne, niechciane i nieposłuszne, zagrażające czystości tak zwanej niemieckiej rasy i przetrwaniu niemieckiej kultury narodowej.

Spójrzmy teraz na zupełnie inne fotografie. One również rzucają światło na te same problemy, ale ze szczególnej perspektywy strukturalnej.

Ujęcie trzecie: Od chłopców do mężczyzn: kształtowanie czarnej niemieckości

DUDWEILER, 1928 I 1935 ROK.

Chłopcy w marynarskich mundurkach, każdy trochę w nieładzie. Skrzyżowane nogi, zgarbione plecy – wyglądają, jakby ledwo mogli znieść ten wymuszony bezruch i powagę. Ściśnięcie na twardych, betonowych schodach szkoły musiało trwać dla nich całą wieczność, bo normalnie są przecież w ciągłym ruchu.

Pragnienie, by się poruszyć aż kipi z ich min: od nieśmiałyłch uśmiejchów, po grymasy

i znuđenje, od mrużenia oczu, po bunt i radość. Ale surowa postać po prawej trzyma dyscyplinę. Po przeciwnej stronie, tak daleko, jak to możliwe pozostając jednocześnie w kadrze, Hans Hauck stoi w ostatnim rzędzie, skrajnie po lewej. Mógłby nawet umknąć uwadze, gdyby nie to, skąd pochodzi ta fotografia.

W zestawieniu z późniejszym, bardziej dojrzałym zdjęciem mamy tu obraz przygotowań do dorosłości. Widać jak z chłopców wyłaniają się mężczyźni, a proces ten podkreślają mundury i ich postawa. Na drugim zdjęciu Hauck powraca do centrum kadru i jako jedyny chłopak z tyłu trzyma przedramiona skrzyżowane w buntowniczej pozie. Tło niemalże przejmuje obraz, wysuwając się na pierwszy plan. Ogromny nazistowski sztandar i swastyki przytłaczają chłopców, podkreślając potęgę narodu i ojczyzny. To zdjęcie łączy wizerunek narodu z męskością, tworząc stereotypowo męski i nacjonalistyczny obraz niemieckiej



tożsamości.

W odróżnieniu od poprzednich zdjęć, te mają charakter portretów zbiorowych. To fotografie grupowe, umieszczające jednostki w kontekście konkretnych instytucji: szkoły podstawowej i grupy praktykantów kolejowych. Kompozycja tych typowych przykładów fotografii instytucjonalnej wydaje się płaska i mechaniczna w porównaniu z wcześniejszymi, tradycyjnymi zdjęciami rodzinnymi. Ich ustawienie jest proste i przewidywalne. Jego kolejność nie mówi nic o poszczególnych osobach, rozmieszczonych schematycznie, tylko na podstawie wzrostu, z wychowawcami po bokach. Na obydwu zdjęciach jednostka znika w tłumie, liczy się tylko grupa.

Jeśli skupimy się na tym, czego te obrazy nie mówią bezpośrednio – co widzimy, ale nie jest wyjaśnione – to każdy z nich umiejscawia Haucka w pozycji względnego przywileju. Pozwolono mu chodzić do szkoły pomimo nazistowskich praw rasowych, które ograniczały liczbę tak zwanych niearyjskich uczniów w placówkach oświatowych. Oprócz tego, jak sam wspominał, praktyka na kolei również była wyróżnieniem zdobytym dzięki przynależności do wpływowej organizacji Hitlerjugend. Członkostwo w zrzeszeniu, które miało być ostoją aryjskiej indoktrynacji młodzieży jest godne odnotowania nie tylko z powodu jego afrykańskiego pochodzenia, ale też ze względu na specyficzny moment w historii tej instytucji w regionie. Hauck wstąpił do Hitlerjugend w Dudweiler w 1933 roku (tym samym, w którym Hitler przejął władzę), kiedy członkostwo było dobrowolne, na długo przed wprowadzeniem obowiązkowej służby młodzieżowej (*Jugenddienstpflicht*) w 1936 roku i dwa lata przed włączeniem Saary do Trzeciej Rzeszy w 1935 roku. Jak wspominał Hauck, dołączył do Hitlerjugend „jak wszyscy chłopcy w jego wieku”. Został przyjęty pomimo swojego niearyjskiego pochodzenia dzięki temu, że liderem lokalnego oddziału był ojciec

jego przyjaciela z dzieciństwa.

Mimo sztywności układu, zdjęcia te przedstawiają chłopców w sferze będącej dla nich drugim domem, stanowiąc jedne z najbardziej intrygujących przedstawień w tym archiwum. Jak przypomina Wexler, charakter zdjęcia domowego wynika z „użycia obrazu do oznaczenia sfery domowej”³⁴. Te fotografie są świadectwem złożonych procesów „metamorfozy społecznej i politycznego podporządkowania”, o których pisze McClintock,³⁵ a które stanowiły mechanizmy budujące różnicę rasową i płciową. Od wcześniejszego cyklu zdjęcia te odróżnia wyraźne uwypuklenie roli płci, która w kluczowy sposób wpływa na kształtowanie rasy i tożsamości.

Te fotografie, choć o charakterze domowym, przedstawiają członkostwo w instytucjach. Ich oglądanie miało wywołać poczucie wspólnoty, budując kontakt między odbiorcą a osobami na zdjęciu. Leżące u podstaw tych zdjęć spojrzenie jest determinowane siłą instytucji mających na celu kształtowanie młodych ludzi powierzonych im w celach opiekuńczych czy edukacyjnych. Fotografie te powstały nie tylko w celu udokumentowania przynależności ich bohaterów do tych instytucji, lecz także po to, by zbudować relację dumy i identyfikacji między tymi, którzy je otrzymali i osobami na zdjęciach. Mimo że mają dokumentować rzeczywistość, to u ich podstaw leży pragnienie afiliacji, więzi i potwierdzenia. Świadczą o przynależności jednostki do grupy, jednak ukazanie jej liczy się tylko wtedy, gdy członkowie zostają rozpoznani jako swoi, jako „jedni z nas”. Ale kim właściwie jesteśmy „my”? Jakie znaczenie ma przynależność w historycznym kontekście, w którym rasa i naród były ze sobą nierozzerwalnie związane, członkostwo w politycznej wspólnotie narodowej opierało się na czystości krwi i pochodzeniu, a rodzina stanowiła centrum hiper-rasowej reprodukcji narodu? W jaki sposób takie obrazy, poprzez budowanie poczucia wspólnoty, charakterystycznego dla

fotografii domowych, i bezpośrednio zwracanie się do widzów, komplikują rozumienie tych zjawisk?

Powtórka. Zobaczyć i odczuć rasę...

Spójrzmy ponownie na tę fotografię. Czy teraz widzimy ją tak samo? Niewątpliwie, na pierwszy plan wciąż wysuwa się przynależność do wojska, manifestowana przez mundur. Ten symbol oddania obronie ojczyzny i wspólnoty przestania inne, bardziej subtelne różnice. A może to złudzenie? Co, jeśli ta „ojczyzna” to nazistowskie Niemcy, a „wspólnota” to samozwańcza czysta rasa aryjska? Ten obraz, ukazując jednocześnie wspólnotę i indywidualność, odsłania i zarazem maskuje relacje odmienności. To sprawia, że trudno nam jednoznacznie stwierdzić, gdzie i jak „dostrzegamy rasę” i czy to postrzeganie ogranicza się jedynie do wzroku czy tego, co widoczne.



Zdjęcie przedstawia Haucka i jego towarzyszy z wojska po jego wcieleniu do Wehrmachtu w 1942 roku. Mówił o tej fotografii „trzech żołnierzy o imieniu Hans”, bo jest na niej w towarzystwie dwóch bliskich przyjaciół o tym samym imieniu. Mundur wojskowy działa tu niczym wszechogarniający indeks, który niemalże zmusza nas do jednoznacznej interpretacji. Ta wojenna migawka, stworzona przez i przedstawiającą żołnierzy, w oczywisty sposób odsyła do uczestnictwa, zaangażowania i współodpowiedzialności za militarizm, nacjonalizm i wojnę. Jak zatem powinniśmy odczytać pragnienie zwizualizowania sobie rasy w tak silnie nacechowanym obrazie?

To dążenie do wizualizacji rasy jawi się w kontekście

historycznym jako chęć pogodzenia wizerunku zmilitaryzowanego nazistowskiego podmiotu z jego pochodzeniem jako dziecka afrykańskiego żołnierza okupacyjnego – oraz z faktem, że został on poddany sterylizacji przez reżim, który sam reprezentuje na tym zdjęciu. Mimo braku oczywistych elementów rodzinnych, zdjęcie wpisuje się w sferę domową dzięki bliskiemu kadrowi i temu, jak krąży wśród ludzi. Podobnie jak poprzednie obrazy, ten również przywodzi na myśl znajome motywy przedstawień braci, synów, rodzeństwa czy par. Intrygują uchwycone tu niewinność i młodość, przyjaźń i koleżeństwo, męskość i wspólnota narodowa. Ta fotografia jak wcześniejsze, bardziej rodzinne ujęcia, również powstała z myślą o pokazywaniu jej sobie w gronie przyjaciół i poza nim.

Niezależnie od instytucjonalnych i oficjalnych oznaczeń osób przedstawionych na zdjęciu, jest ono również obrazem haptycznym, ukształtowanym przez prywatne i dotykowe praktyki kolekcjonowania i przechowywania, które potrafią jednocześnie wywołać zarówno czułość, jak i niepokój. To połączenie ukrywania i odkrywania tożsamości rasowej wywołuje w nas poczucie zrozumienia, jakiego w naturalny sposób domaga się taki obraz młodych rekrutów. Odczuwamy jednocześnie głęboki dyskomfort widząc Afro-Niemca w mundurze reżimu, który dopuścił się rasowego ludobójstwa. Podkreślmy jednak, że służba wojskowa Haucka *nie była* dobrowolna, *nie był* on członkiem partii, ani *nie był* ideologicznym zwolennikiem rasistowskiego projektu narodowego socjalizmu – wręcz przeciwnie. Niemniej jednak, to zdjęcie komplikuje opowieść o pęknięciach i sprzecznościach



Dzięki uprzejmości Archiv Dr. Peter Martin, Hamburg

w jego tożsamości.

Należy zwalczyć pokusę uznania tego obrazu za coś wyjątkowego, co łatwo byłoby zlekceważyć jako archiwalną anomalię, której rzadkość łagodzi i zmienia odbiór związanych z nim afektów dotykowych. Haptyczny wymiar domowego wizerunku czarnego niemieckiego żołnierza w nazistowskiej armii opiera się jednak nie na jego wyjątkowości, lecz bliskości z innymi ludźmi. Zdjęcie to nie tylko opowiada własną historię, ale jest też synekdochą wielu innych, podobnych – nawet jeśli pozostają one nieodkryte. Co zobaczymy analizując te obrazy łącznie, jako część większego *zbioru* lub *archiwum*? Jak zmieni się nasze spojrzenie, gdy porzucimy traktowanie pojedynczego obrazu jako odosobnionego przypadku i zaczniemy badać go w kontekście archiwum i wzajemnych powiązań – jako synekdochiczną wielość, znaczącą nie tylko w świetle ogólnych motywów fotografii rodzinnej, lecz także dla ukrytego archiwum zdjęć czarnych niemieckich rodzin?

Samotny żołnierz i kolejne dwa wojskowe tria. Mandenga Ngando ma na sobie mundur Reichsarbeitsdienst (Służby Pracy Rzeszy), a Ekwin Ngando – mundur Wehrmachtu. Znów bracia w mundurach swojej ojczyzny. To już zupełnie inne zdjęcia, a jednak niebywale mocno rezonują w kontekście tych pokazanych wcześniej. Jak pisałam na początku tego rozdziału, moje archiwalne poszukiwania nie dostarczyły tak obszernego opisu tych fotografii, jaki mamy w przypadku Haucka. Jednak nie możemy odczytać tych obrazów afro-niemieckich braci w mundurach bez pomocy innej fotografii tych samych postaci, zrobionej parę dekad wcześniej.

Ukazana tu dumna głowa rodziny, czyli Ekwe Ngando, urodził się w 1876 roku w kameruńskim mieście Duala i przybył do Niemiec w 1910 roku jako członek trupy Askari, występującej w widowisku na cześć księcia Wilhelma Hohenzollerna. Jego żoną i matką dzieci była Ida Kleinfelt, urodzona w 1885 roku na Śląsku. Nie wiemy, gdzie i jak się spotkali, ani w jakich okolicznościach

doszło do zaręczyn i ślubu. Wiemy jedynie, że poznali się po przybyciu Ekwego do Niemiec a przed narodzinami ich najstarszego syna w 1912 roku. Para miała czworo dzieci, które widzimy na tym zdjęciu: najstarszego syna Ekwina (znanego też jako Evan, ur. 1912), córkę Erikę (ur. 1915) oraz dwóch młodszych synów, Mandegę (ur. ok. 1917) i niemowlę o imieniu Manga (ur. 1919).

To właśnie Mandze i jego późniejszej żonie Hercie Pilisch Ngando zawdzięczamy wiele informacji i szczegółów, a także same te unikatowe świadectwa wizualne historii czarnych Niemców ³⁶



Dzięki uprzejmości Archiv Dr. Peter Martin, Hamburg

. Około 1930 roku Manga dołączył do objazdowego cyrku, utrzymując się z tej pracy przez całą wojnę. Dorabiał też w fabrykach i występował w epizodycznych rolach filmowych. Do czasu powrotu do Hanoweru w 1935 roku sporadycznie kontaktował się z rodzeństwem, jednak, jak widać po zachowanych zdjęciach, rodzinna więź nigdy nie została zerwana. Manga i Hertha poznali się w 1942 roku, a rok później urodziła im się córka Hannelore (widoczna na zdjęciu z ok. 1944 roku). Ze względu na restrykcje wynikające z ustaw norymberskich, które zakazywały małżeństw osób rasy aryjskiej i niearyjskiej, para mogła zawrzeć związek dopiero po upadku nazizmu w 1945 roku.

Wracając do doroślejszych portretów braci Ngando w mundurach, nawet jeśli zapomnimy na chwilę o tle biograficznym i informacjach archiwalnych, które siłą rzeczy ożywiłyby te obrazy i umieściły je w konkretnym kontekście, to mimo swojej częściowej anonimowości, fotografie te stanowią cenny zapis historyczny. Ich wymiar haptyczny jako obrazów domowych pozwala uchwycić silne historyczne ślady przynależności braci do kluczowych instytucji III Rzeszy. Na tych

zdjęciach nie widzimy tylko żołnierza Wehrmachtu, ale też człowieka spędzającego wolny czas z kolegami. Jedno z nich przedstawia członka Reichsarbeitsdienst z innymi żołnierzami z oddziału. To portret człowieka na służbie i jednocześnie czarnego mężczyzny lojalnego wobec Rzeszy w czasach i kontekście, w których – jak dotąd sądzono – nie-Aryjczycy, zwłaszcza czarni Niemcy, byli nieobecni w sferze publicznej. Podobnie jak inne analizowane obrazy, te fotografie ukazują czarnych Niemców jako zintegrowanych członków kluczowych instytucji niemieckiego społeczeństwa i dokumentują przestrzeń publiczną, która zdaje się akceptować ich obecność.

Matka ściska kurczowo ramię syna, przyciągając go do siebie, podczas gdy oboje z rozpromienionymi twarzami spoglądają w obiektyw. Za nimi poręcz, zielone drzewa i łagodnie falujące wody jeziora lub stawu, z łódką zacumowaną przy brzegu. Zdjęcie emanuje spokojem leniwego dnia spędzonego w parku.



Dzięki uprzejmości Archiv Dr. Peter Martin, Hamburg

Ukazuje chwile wytchnienia w cieniu wojennej zawieruchy i świadczy o niezmienności życia codziennego, które toczy się niezależnie od wielkich wydarzeń. Spektakl wojskowej autoprezentacji ukazany na poprzednich zdjęciach żołnierzy na służbie kontrastuje, a jednocześnie dopełnia się z obrazami bardziej zwyczajnych, nieheroicznych i nieceremonialnych chwil z życia żołnierza. Migawki te niewiele różnią się od licznych zdjęć robionych w tamtym czasie przez zwykłych Niemców. Te zdjęcia, wykonane przez towarzyszy broni lub krewnych, przedstawiają osoby tak mocno wpisane w ówczesną społeczną narrację, że ich rasa i niearyjskie pochodzenie wydają się niemal nie mieć znaczenia.

Te zdjęcia, stanowiące fragment obszernego archiwum

fotografii rodzin czarnych Niemców, powstały, aby uchwycić i zachować konkretną chwilę dla potomności. Z kadrów emanuje duma z krewnego w mundurze oraz cześć i uznanie, jakimi otaczano jego mundur, a poprzez niego także jego bliskich, nawet wbrew faktowi, że ten sam mundur wyrażał wierność władzy, pragnącej oczyścić Niemcy z wszelkich nie-Aryjczyków, w tym z samego mundurowego. Zdjęcia nie celebrują doniosłych momentów, lecz ukazują zwykłą codzienność – chwile relaksu, przyjemności, komfortu i bez troski, gdy człowiek jest sobą. Choć te zdjęcia są mniej upozowane niż portrety ze studia, to wciąż pewnego rodzaju performans. Nie opiera się on na rekwizytach i pozach z atelier, ale na powszechnie przyjętych sposobach okazywania męskości, które widać w męskich relacjach i wojskowej prezencji. Ukazują mężczyzn w mundurach – na luzie i na służbie, z łopatką w ręku lub z dziewczyną na ramieniu – którzy poprzez swoje zachowanie demonstrują męską pewność siebie i powagę.

Przedstawiając uosobienie wojskowej męskości, zdjęcia te afirmują wizualnie kształtowanie się narodowej tożsamości, pokazując, że portretowani pragną statusu uprzywilejowanego, zarezerwowanego dla męskiego, niemieckiego żołnierza.

W przeciwieństwie do zdjęć

Haucka, postrzeganie rasy nie jest tu naznaczone widmem braku jej niewidoczności, ponieważ obrazy te są rasowo bardziej jednoznaczne. Ale ten pozorny brak wątpliwości prowadzi do paradoksu. Mundury braci Ngando nie skłaniają nas do przyglądania się rasie, lecz niemalże do jej pominięcia, choć jest przecież widoczna. Zmuszają nas tym samym do zastanowienia się, czy rasa ma tu w ogóle znaczenie, nawet jeśli wyraźnie ją



Dzięki uprzejmości Archiv Dr. Peter Martin, Hamburg

dostrzegamy.

Ten poruszający zestaw zdjęć czarnych Niemców w mundurach oglądany jako archiwum lub zbiór na nowo ukazuje rasę w sposób, którego nie da się oddzielić od upłciowionego uosobienia przynależności narodowej. Widzimy Afro-Niemców uwikłanych w unarodowioną męskość, choć ta nacjonalistyczna wizja opiera się na tuszowaniu, represjonowaniu i eliminowaniu właśnie tych rasowych odmienności, które widzimy na zdjęciach. Domowość – rozumiana jako perspektywa afektywna i haptyczna praktyka archiwalna – pozwala tym zdjęciom istnieć i jednocześnie je oswaja. Sprawia, że początkowo wydają się normalne i bliskie, by w efekcie spotęgować ich wymowę. Ich codzienny, domowy charakter sprawia, że są zarazem wzruszająco sentymentalne i dziwnie niepokojące. Obrazy te poruszają nas, ponieważ widzimy w nich lub wyczuwamy potencjalne więzi rodzinne. Każde z tych zdjęć pokazuje wojskowe koleżeństwo jako braterską więź, którą domowy charakter fotografii wiąże także z rodziną i krewnymi. Ten dotykowy charakter obrazów żołnierzy jako bliskich to rodzaj „kin estetycznej” haptyczności („kinesthetic” – kursywa w nawiązaniu do ang. słowa *kin* – krewny), która porusza nas na dwa sposoby:³⁷

- wzbudza emocjonalną więź i albo zbliża, albo oddala od obrazu, w zależności od bliskości, która mogłaby się pojawić, ale której za wszelką cenę należy unikać. Fotografie te nie tylko utrwalają „to, co było” (*ça a été*), co Roland Barthes i inni uznawali za specyfikę fotografii, ale także rejestrują ambiwalentny, warunkowy czas przeszły dokonany, który Jacqueline Goldsby, analizując fotografie linczu, nazwała przedstawieniem „tego, co nie powinno było się zdarzyć”³⁸.

Spróbujmy raz jeszcze przyjrzeć się zdjęciu Haucka, które nadal intryguje i opiera się prostym interpretacjom. Podobnie jak wcześniejsze zdjęcia braci Ngando, fotografia Haucka przedstawiająca go z towarzyszami broni ukazuje formowanie się urasowanego podmiotu, który wyłania się poprzez domowe

spojrzenie, zbudowane i zainicjowane przez ramy tego pozornie niewinnego ujęcia trzech żołnierzy stojących „na spoczynku”, których łączyło imię Hans. Tryby społecznej przemiany i podporządkowania, które ukazuje to zdjęcie sprawiają, że rasa *materializuje się* wbrew założeniom i jakby w ukryciu. Domowy charakter tej fotografii tworzy niejednoznaczność relacji z narzuconą iluzją rasowej czystości i widoczności. Paradoksalnie, ta iluzja w przypadku Haucka dała mu szansę na przetrwanie jako Afro-Niemcowi, który całkowicie odbiegał od wzorca rodowitego obywatela Trzeciej Rzeszy. Przetrwał dzięki służbie w wojsku i zyskanemu w ten sposób statusowi unarodowionego męskiego podmiotu, który mógł ponownie ukryć się na widoku – tym razem nie w domu, lecz w jednej z kluczowych instytucji tego rasistowskiego systemu.

Ale choć to zdjęcie wiele mówi, pokazując członkostwo Haucka w instytucji o takim znaczeniu dla tożsamości narodowej, to ukrywa, że widział w on armii „szansę” na przeżycie w Trzeciej Rzeszy. Jego decyzja o zaciągnięciu się była desperackim krokiem po nieudanej próbie samobójczej w 1942 roku, by uniknąć aresztowania. Fotografia nie zdradza, że wkrótce po wcieleniu i wysłaniu na front wschodni Hauck trafił do niewoli rosyjskiej, gdzie przebywał od 1945 do 1949 roku. Nie dowiemy się z niej, że jak sam wspominał, służba wojskowa była dla niego istotna, bo tam po raz pierwszy czuł się „traktowany przez rodaków jak równy”. Podobnie wieloznaczny jest fakt, że lata niewoli zapamiętał jako cenny okres, gdy „traktowano go jak każdego innego Niemca”. W przeciwieństwie do jego rodaków, Rosjanom, jak sam mówił, „nie robiło to żadnej różnicy”.

Zdjęcie to paradoksalnie zwraca naszą uwagę na różnice rasowe, sprawiając jednocześnie, że stają się one niemal nieistotne w kontekście wojskowej jednorodności, która czyni z trzech Hansów równych partnerów w obronie Rzeszy. Dynamika ukrycia i odkrycia, którą widzimy na tym zdjęciu, rzuca światło na skomplikowaną historię rasy w życiu Haucka. Przez

całe życie doświadczał rasy jako czegoś zarówno znacznie więcej, jak i znacznie mniej niż cechy fizyczne. Jak wielu innych w tym reżimie, cierpiał nie z powodu wyglądu, ale dlatego, że został zakwalifikowany jako nie-Aryjczyk o afrykańskich korzeniach, który miał rzekomo zagrażać czystości krwi aryjskiej rasy. Na tej samej zasadzie, potworne ludobójstwo, jakim był Holocaust, nie było motywowane odmiennością wizualną, lecz rasowym konstruktem wyróżniającym nie-Aryjczyków i tzw. jednostki nieproduktywne, które w rozumieniu tego reżimu, uznawano za „życie pozbawione wartości”.

W przeciwieństwie do fotografii braci Ngando, zdjęcie trzech Hansów jednocześnie tuszuje wizualną oczywistość czarność, jak i świadczy o jej obecności w przestrzeniach, które miały być symbolem jej wyrugowania. Widzimy tu bowiem Afro-Niemca, który niecałe dziesięć lat wcześniej został wysterylizowany przez Gestapo z powodu swojego afrykańskiego pochodzenia. Rasa jest na tych fotografiach jednocześnie widoczna i nieuchwytna, znacząca i niejednoznaczna. Dają one odpowiedzi, ale rodzą również pytania. Świadczą o przynależności do diaspory, a równocześnie tę przynależność podważają. W archiwum zdjęć Haucka, zwłaszcza na tej fotografii, różnica rasowa manifestuje się nie jako czarność, lecz jako *niemożliwość czarnośći*, która jest jednak potrzebna jako stałe zagrożenie i negatywny punkt odniesienia dla rasowej czystości. Próba uczytelnienia rasy stanowi reakcję na haptyczną ambiwalencję tego domowego obrazu. To chęć wyjaśnienia i pogodzenia sprzeczności. Niemniej jednak fotografia ta pozostaje równie niepokorna i nieprzystająca, jak jej obraz rasy. W istocie, dla Haucka to właśnie niemożność jednoznacznego określenia rasy ostatecznie pozwoliła mu przeżyć.

Jak już stwierdziłam w innym tekście, Trzecia Rzesza stanowi jeden z najbardziej jaskrawych przykładów tego, że rasa zawsze oddziałuje w połączeniu z płcią, a płeć wraz z rasą. W reżimie

nazistowskim przynależność do narodu definiowano nie tylko rasą, ale także w oparciu o jej łączność ze stosownymi i uznanymi sposobami manifestowania płci i ról płciowych. Hauck mógł poszukiwać wizualnego potwierdzenia swojej męskości wstępując do organizacji wojskowych, takich jak Hitlerjugend czy Wehrmacht, które legitymizowały go jako Niemca, gdy stawał się mężczyzną. W późniejszych latach wojsko zastąpiło mu rodzinę w roli głównego źródła poczucia przynależności do narodu w czasie wojny. Ale, jak mówiłam, jego status niemieckiego obywatela zawsze był związany z płcią i zależał od uznania odpowiednich form męskości, których indeks i performans obserwujemy na niektórych z pokazywanych tu zdjęć. Tym samym, nie sposób zobaczyć na tych fotografiach archetypicznego Niemca nie rejestrując jednocześnie rasowych i płciowych mechanizmów kształtowania podmiotowości, które uczyniły Haucka tym, kim był.

W kręgu rodzinnych więzi i wyznań...

Rozpoczęłam te rozważania stawiając pytanie o relację między diasporą afrykańską, archiwum i fotografią rodzinną. Zastanawiałam się, co dostrzegamy, gdy przyglądamy się rodzinnym fotografiom jako obiektom, które odbijają i załamują skomplikowane formy pracy kształtującej podmiot diasporyczny. Okazało się jednak, że fotografie w równej mierze ukazują to, co widoczne, jak i to, co ukryte w obrazie, a ujawnienie nigdy nie przebiega w sposób oczywisty. Równie jasne jest, że fotografie oddziałują na zmysły na poziomie wykraczającym poza to, co widzimy. Zawarte w nich przedstawienia nabierają życia dzięki praktykom haptycznym i materialnym oraz emocjonalnemu i archiwizacyjnemu zaangażowaniu osób, które je tworzą, przechowują, kolekcjonują i oglądają.

Przedstawione tu obrazy skłaniają nas do refleksji nad dialektyką ujawniania i ukrywania, stosowaną jako strategia przetrwania i budowania tożsamości przez „marginalne”

diasporyczne podmioty, takie jak Afro-Niemcy. Hauck i bracia Ngando nie manifestowali swojego pochodzenia jako członków diaspory, dążąc do odróżnienia się od Niemców oraz uwypuklenia różnic rasowych czy afrykańskiego dziedzictwa. W nazistowskim reżimie ich niemieckość nie była oczywista, a czasem wręcz odrzucano ich jako obcych, traktując afrykańskie pochodzenie jako zaprzeczenie niemieckości. Zdjęcia Haucka i jego mieszanej rasowo, niemieckiej rodziny, osadzone w codzienności nazistowskiego reżimu, to dwuznaczne artefakty, które jednocześnie potwierdzają i podważają miejsce tej rodziny w wizualnym archiwum afrykańskiej diaspory. Rodzinne zdjęcie ukazuje zarówno ich odmienność od społeczeństwa, które chciało wyprzeć ich istnienie i diasporyczne losy, jak i ich miejsce wewnątrz tego społeczeństwa. Różnice wynikające z rasy i przynależności do diaspory są na tych zdjęciach jednocześnie widoczne i częściowo ukryte. Wizerunki te zmieniają i problematyzują nasze postrzeganie afrykańskiej diaspory i jej podmiotów, uwypuklając nasze oczekiwanie, że obrazy wyjaśnią nam kwestie rasy i migracji. Rodzinna fotografia ujawnia zatem pewne techniki widzenia i logiki archiwizacji, które kształtują nasze sposoby postrzegania zarówno rasy, jak i diaspory oraz naszą zdolność do sytuowania tych jednostek w perspektywie diasporycznej lub poza nią.

Na zakończenie rozdziału powrócę do pytań postawionych na początku. Czy widoczność rasy jest czynnikiem decydującym o tym, czy zaliczamy omawiane fotografie do wizualnego archiwum diaspory, czy też traktujemy je jako coś odrębnego. Czy uznajemy opowieści, które z nich wypływają za historie ważne dla diaspory? Nie ma na to jednoznacznej odpowiedzi. Zdjęcia te ukazują rasę w sposób, który jednocześnie podaje w wątpliwość jej znaczenie. Fotografie dzieci, zdjęcia rodzinne, ujęcia przyjaciół, towarzyszy i bliskich – każdy z takich obrazów przedstawia splot relacji, które dotykają nas tak mocno, że rasa i różnice rasowe zdają się schodzić na dalszy plan. Istotną rolę odgrywają tu

haptyczne i domowe aspekty tych zdjęć, ponieważ ich materialne życie zarówno narusza zasady archiwum, jak i przyczynia się do jego kształtowania. Ich domowy charakter skłania nas do doszukiwania się śladów rasy tam, gdzie nie powinno ich być, a kiedy już myślimy, że je znajdujemy, ich znaczenie ponownie rozplątywa się w kojących obrazach bliskości i więzi.

Czytelność rasy konstytuuje wizualne archiwum diasporę jako zbiór, do którego konsygnujemy oglądane obrazy. Ale co istotniejsze, to ta sama logika czyni nas aktywnymi uczestnikami tego procesu archiwizacji. Skupiając się na braku indeksykalnych śladów rasy czy czarność, ja również nie jestem wolna od tego aktu tworzenia archiwum ani nie mogę się od niego zdystansować. Wręcz przeciwnie, odtwarzam go i biorę udział w procesie konsygnacji, proponując spojrzenie na te zdjęcia jako na część fotograficznego archiwum diasporę. Ja także podlegam i wzmacniam zasadę, która wymaga obecności rasy, nawet poprzez zwracanie uwagi na jej brak.

Czy zaliczamy zdjęcie afro-niemieckiego żołnierza Wehrmachtu do wizualnego archiwum diasporę? Czy dostrzegamy rasę w uroczym dziecku? Czy postrzegamy tę rodzinę jako podzieloną, czy też jako zjednoczoną przez jej wielorasowość? Każde takie odczytanie i spojrzenie zmusza nas do zajęcia stanowiska wobec zasad archiwum, które z jednej strony tworzą spójny zbiór, a z drugiej dają możliwość jego zakwestionowania i rozbicia. Rodzinne zdjęcia Haucka pokazują rasę w taki sposób, że musimy odczytać jej znaczenie właśnie tam, gdzie jej nie widać. Nie objawia się ona jako czarność, ale jako to, czym rasa zawsze naprawdę jest: usilnym procesem tworzenia tożsamości w oparciu o różnicę, poprzez nią i z niej.

Dokąd prowadzi nas to wywrotowe odczytanie archiwum? Do praktyki, która w samym centrum analizy archiwów stawia obnażanie ich praw, logiki i zasad porządkujących, nieustannie podważając ich stałość. Nacisk położony zostaje tu także na historiografię diasporę, którą Ann Cheng elokwentnie ujmuje

jako „materialną historię rasy, odrzucającą jej iluzoryczną faktyczność”³⁹. Inaczej mówiąc, celem jest historyczne przedstawienie formowania się diaspory, które nie skupia się na tym, czy rasa jest widoczna, ani na jej „faktyczności”, ale podkreśla relacje o materialnych kosztach i skutkach odmiennych, a często sprzecznych procesów urasowienia, które tworzą diasporę afrykańską jako „jedność w różnorodności”. Spojrzenie na to archiwum jako na zbiór wielorakich narracji odsłania relacyjną naturę diaspory, wytyczając alternatywną trajektorię kształtowania się diasporycznej tożsamości. Droga ta skłania nas do spojrzenia głębiej, poza to, co widzimy w archiwum afrykańskiej diaspory i czym to archiwum się staje. Dopiero wtedy możemy zobaczyć to w zupełnie nowy sposób.

Redakcja dziękuje autorce i Duke University Press za zgodę na publikację przekładu fragmentu książki *Images Matters*. Dziękujemy Archiv Dr. Peter Martin, Hamburg za zgodę na przedruk części fotografii. Mimo usilnych nie udało nam się ustalić źródeł niektórych ilustracji w tekście. Jeśli znajdą się osoby posiadające prawa do tych ilustracji, prosimy o kontakt z redakcją.

- 1 Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 12.
- 2 Stuart Hall, *Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance*, w: *Black British Cultural Studies: A Reader*, red. Houston A. Baker Jr., Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg, University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 16–60. Zob. także mistrzowską egzegezę pojęcia diaspory jako artykulacji u Halla, autorstwa Brenta Haysa Edwardsa, wynikającą z wczesnego zainteresowania Halla myślą Antonio Gramsciego w Brent Hays Edwards, *The Uses of Diaspora*, „Social Text” 2001, r. 19, nr 1, s. 45–73 (s. 59–60).
- 3 Jacqueline Nassy Brown, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton University Press, Princeton 2005, s. 99–100.
- 4 Leigh Raiford, *Notes toward a Photographic Practice of Diaspora*, „English Language

- Notes" 2006, r. 44, nr 2, s. 209–16, cyt. s. 212 (kursywa aut.).
- 5 Ibidem, s. 213.
 - 6 Gisela Lebzelter, *Die 'Schwarze Schmach': Vorurteile–Propaganda–Mythos*, „Geschichte und Gesellschaft” 1985, r. 11, nr 1, s. 37–58; Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; Keith L. Nelson, ‘*The Black Horror on the Rhine*’: Race as a Factor in Post–World War I Diplomacy, „Journal of Modern History” 1970, r. 42, nr 4, s. 606–27; Robert Reinders, *Racialism on the Left: E. D. Morel and the 'Black Horror on the Rhine'*, „International Review of Social History” 1968, r. 13, nr 1, s. 1–28.
 - 7 Michael Burleigh, Wolfgang Wippermann, *The Racial State: Germany, 1933–1945*, Cambridge University Press, New York 1991; Tina M. Campt, *Other Germans: Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004; Fatima El-Tayeb, *Schwarze Deutsche: Der Diskurs um "Rasse" und nationale Identität 1890–1933*, Campus Verlag, Frankfurt/Main 2001; Henry Friedländer, *The Origins of Nazi Genocide: From Euthanasia to the Final Solution*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1995; Robert W. Kesting, *Forgotten Victims: Blacks in the Holocaust*, „Journal of Negro History” 1992, r. 77, nr 1, s. 30–36; Clarence Lusane, *Hitler's Black Victims: The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans, and African Americans in the Nazi Era*, Routledge, New York 2003; Reiner Pommerin, *Sterilisierung der Rheinlandbastarde: Das Schicksal einer farbigen deutschen Minderheit 1918–1937*, Droste Verlag, Düsseldorf 1979; Robert Proctor, *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*, Harvard University Press, Cambridge 1988.
 - 8 Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, New York 1995, s. 14.
 - 9 Laura Wexler, *Seeing Sentiment: Photography, Race, and the Innocent Eye*, w: *The Familial Gaze*, red. Marianne Hirsch, University Press of New England, Hanover, N.H. 1999, s. 248–75, cyt. s. 21 (kursywa aut.)
 - 10 Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, w: *Material Memories: Design and Evocation*, red. Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley, Berg, Oxford 1999, s. 221–36, cyt. s. 225–28.
 - 11 Patrizia di Bello proponuje feministyczne odczytanie haptycznych aspektów wczesnej fotografii, analizując kobiece albumy fotograficzne. Stwierdza, że „feministyczna przestrzeń albumu, ukształtowana fizycznie i społecznie przez nowoczesność, była dla kobiet narzędziem do wyrażania siebie w sposób, który nie był ani realistyczny, ani

na siłę artystyczny. Wykorzystywały realistyczny potencjał fotografii, by wzmocnić swoje wyobrażenia i nadać autentyczność swoim doświadczeniom, ukazując je z perspektywy własnych odczuć, w tym dotyku, a nie poprzez przyjęte schematy reprezentacji” (Patrizia Di Bello, *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, and Flirts*, Ashgate, Aldershot, Hampshire 2007, s. 27). Dalej: „Dotyk był zmysłem kojarzonym najczęściej z kobietami i ich typowymi czynnościami, takimi jak tkactwo. (...) Dziewiętnastowieczna kultura kobieca obdarzała kobiety dotyk niemalże czarodziejską zdolnością do zaprowadzania zgody w domowym ognisku i w relacjach z rodziną oraz przyjaciółmi. Ten często wspomniany «kobięcy dotyk» miał moc personalizowania nabytych, często fabrycznie wytworzonych przedmiotów, przekształcając je w znaki ludzkiej opieki. Dzięki kobiecym dłoniom, przedmioty przestawały być jedynie towarami o określonej cenie, a stawały się fetyszami nasyconymi emocjonalnym znaczeniem. (...) Wizualne odzwierciedlenie tych działań znajdujemy w powtarzających się w kobiecych albumach z lat 60. XIX wieku przedstawieniach przedmiotów osobistych lub domowych, które zostały spersonalizowane poprzez dodanie portretów fotograficznych. (...) Wydaje się, że strony albumów ukazują nie tylko realne lub wymyślone przedmioty, ale też złożone relacje między nimi a ludźmi, tak jak zostały one ułożone i przekształcone wprawną ręką kobiety” (s. 145).

- 12 Maurice Merleau-Ponty, cyt. za: Susan Stewart, *Prologue: From the Museum of Touch*, w: *Material Memories: Design and Evocation*, red. Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley, Berg, Oxford 1999, s. 17–36, cyt. s. 31.
- 13 Ibidem, s. 31–32.
- 14 W książce *Pleasures taken [Doznane przyjemności]* Carol Mavor interpretuje synestezyjną więź między wzrokiem a dotykiem oraz haptyczne zetknięcie z fotografią przez pryzmat twórczości Charlesa Haya Camerona: „Wyłącznie zmysł dotyku pozwala nam natychmiast zrozumieć ideę zewnętrżności i postrzegać obiekty znajdujące się poza nami. Oko odbiera jedynie światło w jego różnych odcieniach i natężeniach. Jednak doświadczenie szybko nas uczy, że wiele z tych wizualnych cech jest związanych z rzeczami, których możemy dotknąć. Kiedy to powiązanie między tymi dwoma zmysłami mocno zakorzeni się w naszym umyśle, zaczynamy ufać wzrokowi w kwestii oceny odległości i kształtów przedmiotów. Dotyk, który początkowo tłumaczył nam znaczenie zmian w świetle, jest potem pomijany, podobnie jak zapomniany słownik, który kiedyś pomógł nam zaznajomić się z językiem”.

Trafiają do mnie słowa Charlesa Haya Camerona, które mówią, że to dzięki dotykowi zaczęliśmy rozumieć, jak widzimy świat. Według niego nadal pojmujemy wzrok

- haptycznie. Przestaliśmy zauważać to połączenie tylko dlatego, że tak silnie się w nas utrwaliło. Dotyk jest «Słownikiem» wzroku” (*Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Duke University Press, Durham 1996, s. 69).
- 15 Geoffrey Batchen, *Vernacular Photographies*, „History of Photography” 2000, r. 24, nr 3, s. 262–72, cyt. s. 263.
 - 16 Patrizia di Bello, *Women’s Albums and Photography in Victorian England*, s. 137.
 - 17 Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, s. 184.
 - 18 Francis Galton, postać uznawana za ojca eugeniki, pokładał w fotografii, analizowanej przez pryzmat ówczesnej, rzekomo naukowej fizjonomiki, nadzieję na dokładniejsze udowodnienie praw dziedziczenia i teorii wyższości ras. Smith szczegółowo opisuje, jak w ramach eugeniki Galton wykorzystywał rodzinne fotografie i drzewa genealogiczne, organizując publiczne konkursy. Ich celem było zgromadzenie albumów rodzinnych i zdjęć, które miały wizualnie potwierdzać czystość rodowodu i eugeniczne twierdzenia o rasowej supremacji. (Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton University Press, Princeton 1999, s. 5–132). Allan Sekula argumentował, że ruch eugeniczny przejął technikę fotograficzną w podobny sposób, w jaki Alphonse Bertillon wykorzystywał zdjęcia w kryminologii do katalogowania i klasyfikowania ludzkich ciał. Celem było naukowe usystematyzowanie fizycznych cech dewiacji, przestępczości i patologii, które uważano za oznaki ukrytych problemów społecznych. Sekula opisywał ten formacyjny zbiór obrazów i praktyk obrazowania stworzony przez Galtona i Bertillona jako „archiwum cienia” fotografii, w opozycji do którego budowano dominujący, normatywny obraz ludzkości, oparty na ówczesnej archiwistycznej logice wizualności (Allan Sekula, *The Body and the Archive*”, „October” 1986, nr 39, s. 3–64, cyt. s. 10). W oparciu o wnioski Sekuli, Smith twierdzi, że „w XIX wieku «zdjęcie dziecka», «skarb» rodzinnego albumu, stało się dowodem w eugenicznym portfolio, rejestrem fizycznych cech dziedziczonych po przodkach i ich rzekomych analogii, to znaczy cech charakteru przypisywanych rasom” (Shawn Michelle Smith, *American Archives*, s. 125). Konkluduje, że „rosnące zainteresowanie «zdjęciami dzieci» można interpretować nie tylko jako komercyjny trend czy sentymentalny rytuał, ale także pragnienie, by za pomocą fotografii wyznaczyć przyszłość rodowodów rasowych. W szerszym kontekście kulturowym «zdjęcie dziecka» to nie tylko sentymentalna pamiątka, ale i naukowy «dowód» rasowej reprodukcji rodziny” (s. 132).

- 19 Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning, and Effect*, Oxford University Press, London 1981, s. 81.
- 20 Laura Wexler, *Seeing Sentiment: Photography, Race, and the Innocent Eye*, w: *The Familial Gaze*, red. Marianne Hirsch, University Press of New England, Hanover, N.H. 1999, s. 248–75; Shawn Michelle Smith, *American Archives*, s. 118–22; zob. także Philip Stokes, *The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses*, w: *The Portrait in Photography*, red. Graham Clarke, Reaktion Books, London 1992, s. 193–205, cyt. s. 194.
- 21 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 203.
- 22 Ibidem, s. 205–6.
- 23 Ibidem, s. 202–12.
- 24 Laura Wexler, *Seeing Sentiment*, s. 255.
- 25 Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, s. 7.
- 26 Indeksalność najczęściej kojarzona jest z pracami amerykańskiego filozofa i pragmatyka Charlesa Sandersa Peirce’a, który w swojej trójdzielnej definicji znaków ikonicznych, indeksowych i symbolicznych, określił indeks jako rodzaj znaku, który *odnosi się* do realnie istniejącej rzeczy. Rozwijając myśl Peirce’a, Roland Barthes omawiał indeksalny charakter fotografii jako innowacji technologicznej, która stanowi formę reprezentacji utrwalającej materialny ślad obiektu znajdującego się przed obiektywem w chwili wykonania zdjęcia. Jak wyjaśnia Marianne Hirsch, teoretyzacja specyficznie indeksalnej natury fotografii przez Barthes’a rozszerza pojęcie indeksu Peirce’a. „[W systemie Peirce’a] fotografia jest definiowana jako indeks, oparty na relacji styczności, przyczyny i skutku, jak *odcisk stopy*. Zatem fotografia odcisków stóp na śniegu jest śladem śladu. Jednocześnie jest to ikona, oparta na fizycznym podobieństwie między znakiem a tym, do czego się odnosi. W *Świetle obrazu* Roland Barthes idzie dalej niż Peirce, podkreślając, że fotografia utrzymuje *szczególnie* referencyjną relację z rzeczywistością, definiowaną nie przez pryzmat artystycznej reprezentacji, lecz magii, alchemii i indeksalności: «Nazywam ‘odniesieniem fotograficznym’ nie rzecz *względnie* realną, do której odsyłają obraz czy znak, ale rzecz *koniecznie* realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia. (...) Dostłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia» (Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, „Yale Journal of Criticism” 2001, r. 14, nr 1,

s. 5–37, cyt. s. 1, 14 [kursywa aut.]; cyt. z Rolanda Barthes'a za: Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 137, 144).

- 27 Wyróżniając trzy typy znaków „niezbędne do wszelkiego rodzaju rozumowania”, Peirce zdefiniował znak indeksowy jako ten, który reprezentuje obiekt poprzez rzeczywiste połączenie z nim (Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers*, Vols. 1–2, red. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks, Harvard University Press, Cambridge 1974, s. 195). W przeciwieństwie do ikony, która reprezentuje obiekt przez naśladowanie, indeks postrzegany jest jako zamiennik dla tego, co przedstawia. Jak pisze Peirce w *What Is a Sign? [Czym jest znak?]*, fotografie są zarówno ikoniczne (gdyż nawiązują mimetyczną relację ze swoim odniesieniem), jak i indeksalne (gdyż wykazują oczywiste fizyczne połączenie z nim), ponieważ „są pod pewnymi względami dokładnym odwzorowaniem obiektów, które przedstawiają. Owo podobieństwo wynika jednak z tego, że fotografie powstały w warunkach, które wymusiły na nich precyzyjne dopasowanie do natury. W tym aspekcie przynależą zatem do drugiej klasy znaków, czyli tych mających łączność fizyczną” (Charles Sanders Peirce, *What Is a Sign?*, w: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, red. the Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 6). Tym, co stanowi o indeksalnym charakterze danego znaku jest jego rzekomo realne lub bezpośrednio połączenie z obiektem. W tym sensie fotografia jest śladem, który „zastępuje” nieobecne odniesienie i pełni funkcję znaku indeksalnego. Dokładne podobieństwo uchwycone na fotografii i jej nierozzerwalna łączność z odniesieniem stanowi również o jej ikoniczności. Jednak Mieke Bal i Norman Bryson utrzymują, że „jakiegokolwiek utożsamianie ikony z całym obszarem wizualnym jest błędne”. Zwracają uwagę, że Peirce starannie zaznacza, iż „ikoniczność jest cechą znaku w relacji do obiektu; najlepiej postrzegać ją jako zdolność znaku do przywoływania obiektów nieistniejących, gdyż proponuje on wyobrażenie obiektu podobnego do samego znaku. Ikoniczność jest przede wszystkim sposobem lektury, opartym na hipotetycznym podobieństwie między znakiem a obiektem” (Mieke Bal, Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, „Art Bulletin” 1991, r. 73, nr 2, s. 174–298, cyt. s. 189). Interpretując Peirce’a, Bal i Bryson rozróżniają ikonę, która nie jest ani realistyczna, ani nie jest „wizualnością jako taką”, lecz zostaje zdefiniowana przez „decyzję o założeniu, że obraz odnosi się do czegoś na podstawie podobieństwa [które] jest aktem ikonicznym, a jego rezultatem jest poczucie odzwierciedlenia” (s. 190). Z drugiej strony, według Bal i Brysona indeks Peirce’a jest odwrotnością ikony: „Podczas gdy ikona nie wymaga istnienia obiektu, indeks działa właśnie na podstawie tego istnienia. Jego przykład sugeruje, że rzeczywista, egzystencjalna styczność między znakiem indeksowym a obiektem (lub znaczeniem) jest zbyteczna. Jednak to istnienie nie musi ograniczać się do

«rzeczywistości»; znak indeksowy i jego znaczenie mogą utrzymywać taką relację styczności w obrębie samego obrazu” (s. 190).

- 28 Rozwijana tu koncepcja „performatywnej indeksalności” nawiązuje do prac takich badaczy, jak John Tagg, Elizabeth Edwards i Nicholas Mirzoeff, którzy także podkreślają, że indeksalność fotografii ma równie istotny wymiar performatywny, który uobecnia i tym samym kreuje to, co rzekomo rejestruje (zob. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Massachusetts Press, Amherst 1988; Nicholas Mirzoeff, *The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index*, w: *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. Coco Fusco, Brian Wallis, International Center of Photography/Harry N. Abrams, New York 2003, s. 111–27; Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photography, Anthropology, and Museums*, Berg, New York 2001). Jak pisze Edwards, „Fotografie cechuje performatywność, afektywny ton, relacja z odbiorcą, a także fenomenologia nie tyle samej ich treści, ile wynikająca z ich roli jako aktywnych obiektów społecznych. (...) Heurystyczny koncept performatywności pozwala postrzegać obrazy jako aktywne, gdzie przeszłość jest czynnie projektowana na teraźniejszość poprzez naturę samej fotografii i akt jej oglądania” (*Raw Histories*, s. 18). Odwołując się do tezy Tagga, że fotografia jest medium bez wrodzonej tożsamości, technologią ukształtowaną przez relacje władzy, w które jest uwikłana, Mirzoeff utrzymuje, że fotografia odgrywa rolę ekranu, na którym ujawniają się szersze siły społeczne. Działa więc dialektycznie jako indeks tego, co stara się wizualnie uchwycić, podczas gdy jednocześnie wytwarza i staje się zarówno uwikłana, jak i zaangażowana w znaczenia, które produkuje. Skoro rasa jest analogicznie kategorią różnicowania społecznego, która ma sens tylko jako konstrukcja społeczna i polityczna, to fotografia zdaje się uwidaczniać rasę jako „proces, w którym «nic» zostaje uwidocznione przez coś, co nie istnieje” (*The Shadow and the Substance*, s. 111). Rozwijając ideę Mirzoeffa, performatywna indeksykalność rasy w fotografii określa proces nadawania znaczenia, który urzeczywistnia rasę jako istotną kategorię pojmowania jednostek uchwyconych w kadrze, aczkolwiek w sposób, który rodzi sprzeczny i polemiczny podmiot.
- 29 Marianne Hirsch, *Family Frames*, s. 8–11.
- 30 Nicholas Mirzoeff, *The Shadow and the Substance*, s. 111.
- 31 Zob. Tina M. Campt, *Other Germans*, s. 94–99.
- 32 Ibidem, s. 73–79.
- 33 Ibidem.
- 34 Laura Wexler, *Tender Violence: Domestic Visions in an Age of U.S. Imperialism*,

University of North Carolina Press, Chapel Hill 2000, s. 21.

35 Anne McClintock, *Imperial Leather*, s. 14.

36 Relacje braci Ngando stanowią fragment obszerniejszego zbioru zdjęć i wywiadów przechowywanych w prywatnym archiwum Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft

und Kultur (Fundacji Hamburskiej na rzecz Promocji Nauki i Kultury), które zgromadzili założyciele archiwum, Peter Martin i Christine Alonzo. Manga i Hertha Ngando podzielili się historią swojej rodziny z Martinem i Alonzo oraz z historykiem Tobiasem Naglem, który zapisał ich opowieści w ramach wywiadów historii mówionej, wraz z relacjami innych członków czarnych niemieckich rodzin z pokolenia seniorów, które szybko już odchodzi.

37 Dziękuję Ericie Fretwell za zwrócenie uwagi na tę relację w komentarzach do wcześniejszej wersji tego rozdziału.

38 Jacqueline D. Goldsby, *A Spectacular Secret: Lynching in American Life and Literature*, University of Chicago Press, Chicago 2006, s. 280; Roland Barthes, *Światło obrazu*, s. 136–138.

39 Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, Oxford University Press, New York 2011, s. 14.

