



BLACKFACE

Jean-Marie Donat

'You must black up to be the latest rage.'

« Il faut se noircir pour être dans le coup. »

Gene Buck

B L A C K F A C E

For Nathalie



BLACKFACE

PHOTOGRAPHY C. 1860-1960

COLLECTION

Jean-Marie Donat

series #2

INNOCENCES











Douchard, Jordan - "The Contrast Kids" March 10/18

































PHOTOGRAPHIES NOIR SUR BLANC

Robert C. Morgan

La rédaction de critiques d'art et de photographie dans le New York de la fin des années 1980 et des années 1990 a été affectée de façon significative par la vague du « politiquement correct » apparue dans la critique contemporaine. Dans l'ensemble, le résultat s'est avéré pour le moins mitigé. Néanmoins, certains points méritent que l'on s'y attarde plus avant. Ainsi, il a été suggéré que la production et la diffusion de l'art était une pratique largement élitiste réservée à la classe moyenne blanche. En d'autres termes, l'Art était important, mais une structure sociétale diversifiée et cultivée l'était tout autant. Peu après que cette révélation est devenue de notoriété publique, les publications culturelles américaines, réalisant qu'elles n'étaient pas épargnées par ce problème, ont commencé à traiter la question de l'élitisme en leurs propres termes.

À cette époque, en ce qui concerne la question raciale, il existait de véritables défis à relever et des barrières tout à fait concrètes qui empêchaient l'intégration culturelle dans le monde de l'art. Il va sans dire que de nombreux artistes afro-américains de

BLACK ON WHITE PHOTOGRAPHS

Robert C. Morgan

For those who wrote critically about art and photography in New York during the late 1980s and 90s, the wave of 'political correctness' that entered into reviews of contemporary art had a significant impact. It was not altogether positive. However, there were some points worthy of critical attention. One suggested that the production and dissemination of art was largely an exclusionary venture confined to the white middle class. Put another way: Art was important, but so was a richly diverse and culturally informed societal structure. Soon after this revelation entered the mainstream, American cultural publications – realizing they were not exempt from the problem – began to address the issue of exclusivity on their own terms.

Focusing on the racial issue, there were some very real and challenging barriers that prevented cultural integration in the art world at the time. There was no question as to the obvious neglect of many talented Afro-American

talent étaient passés sous silence. Certains magazines ont tenté de pallier cette difficulté en se focalisant sur l'œuvre d'artistes singuliers sans évoquer les racines sociales de la question. Indirectement, cette approche, ou plutôt cette absence d'approche, leur a permis de restructurer leurs articles et leurs critiques à travers un filtre éditorial révisionniste. Soudain, les critiques ne pouvaient plus dire tout ce qu'ils voulaient et devaient se conformer au « style de la maison ». La moindre critique concernant une photographie, une vidéo ou une installation réalisée par tout autre artiste qu'un homme blanc issu de la classe moyenne exposait son auteur à des rumeurs fallacieuses et souvent désobligeantes, entachées de racisme, de sexisme ou d'homophobie.

À une écriture honnête et sans compromis s'est substituée une méthode standardisée d'écriture critique qui incluait des descriptions détaillées des œuvres, assaisonnées d'une pincée d'humour cynique. Les critiques étaient vivement encouragés à écrire de la sorte, quand ils n'y étaient pas tout simplement forcés. Il en subsiste encore quelques traces aujourd'hui. L'ombre du « politiquement correct », tel que le perçoivent les Américains, ne cesse de se transformer, de s'adapter afin de rester connecté aux courants actuels. L'une des alternatives majeures à cette situation est la récente prolifération de

artists. Some magazines tended to resolve the issue by foregrounding the work of singular artists without addressing the social roots of the problem. Indirectly, this approach, or lack thereof, empowered them to restructure critical articles and reviews through a revisionist editorial protocol. Critics were suddenly limited in what they could say, and were expected to conform to a 'house style'. The slightest critique given to a photograph, video or installation by an artist other than a white middle class male could subject the writer to spurious, often disparaging rumors implying racism, misogyny, or homophobia.

Instead of honest, straightforward writing, critics were often cajoled, if not forced into a standardized method of reviewing, involving straight-out descriptions of the work, offered with a dose of cynical humor. Some of these reverberations continue to linger. The shadow of 'political correctness' – from an American perspective – keeps shifting, making adjustments, in order to focus on the trends. An important alternative is the recent influx of professional art blogs, some of which are attempting to retain the dignity of open-minded critical writing through inspired editing and

blogs d'art professionnels, parmi lesquels certains essaient actuellement de conserver l'intégrité d'une écriture critique ouverte d'esprit grâce à une rédaction inspirée et à une conception soignée. Cela fait partie intégrante de la formation d'une approche multiculturelle qui est à l'origine d'une perspective essentielle en lien avec l'art et avec la société à laquelle il appartient. Le succès du marché de l'art, mais aussi la qualité de la vie dépendent entièrement du soutien apporté à cette diversité.

Gardant cela à l'esprit, je voudrais présenter une série exceptionnelle de photographies en noir et blanc qui, pour la plupart, donnent à voir des personnes blanches au visage peint en noir, prises approximativement entre 1880 et les années 1960. Bien que les *minstrel shows*, des divertissements consistant à voir des Blancs « travestis » en Noirs, soient apparus dès 1843, les photographies ont été mises de côté, peut-être à dessein, au moins pour la raison que nous évoquons ici. Même si toutes les images ne se rapportent pas directement aux *minstrel shows*, ce type de représentation comportait souvent des implications raciales (et sexuelles) pour le moins complexes. Généralement, des musiciens blancs se maquillaient le visage de suie avec un bouchon brûlé ou du cirage, afin de créer un personnage de Nègre. C'était tout particulièrement populaire dans le Sud des États-

attention to design. This is intrinsic to the formation of a diverse cultural approach that instigates the importance of a crucial perspective in relation to art and to the society of which it is a part. The support basis for such diversity is essential to the success of not only a market for art, but for recognition of the quality of life.

With this in mind, I would like to introduce an exceptional group of black and white photographs taken mostly of white people in blackface, roughly between 1880 and the 1960s. Although the blackface minstrel shows in America begin as early as 1843, the photographs were deferred, maybe postponed, at least in relation to what we are seeing here. Although not all of the images pertain directly to minstrelsy, the entertainments of white people 'cross-dressing' as black often had rather complex racial (and sexual) undertones. Generally, white male musicians covered their faces with soot, using a burnt cork, or shoe polish, in order to create a Negro personage. This was popular in the Southern sector of the United States despite the fact that minstrel origins were reputed to have started either in New Orleans or Pittsburg. By the 1960s, the blackface photographs began

Unis, bien que l'on situe l'origine des *minstrel shows* à La Nouvelle-Orléans ou à Pittsburg. Au cours des années 1960, les photographies de Blancs grimés en Noirs ont commencé à disparaître, leur déclin correspondant plus ou moins avec la promulgation et l'application de la loi sur les droits civiques.

Il est curieux, voire ironique, que ces photographies n'aient pas été choisies par un Américain, mais par un éditeur français indépendant, si ce n'est modeste, sans aucun autre motif apparent que l'étonnement et la curiosité suscités par le sujet. À mesure qu'il découvrait ces photos, M. Jean-Marie Donat n'a cessé de se demander pour quelles raisons elles avaient été prises, et ce qu'elles pouvaient bien représenter. Pratiquement toutes ces photographies ont été prises aux États-Unis, mais semblent avoir été un secret bien gardé. Certes, on a beaucoup écrit, théorisé et vivement critiqué les *minstrel*, qui sont chargés des projections raciales les plus haineuses. Dans ce sens, ces photographies ne représentent rien de moins que l'exégèse psycho-sociologique d'un aspect de l'histoire de la société américaine que beaucoup préféreraient ignorer.

Cependant, dans certains cas, les photographies semblent ne présenter que peu, si ce n'est aucun caractère raciste. Et si cela était, il faut tenir compte

to disappear, terminating more or less concurrently with the legislation and enactment of the Civil Rights.

It is curious, if not ironic, that these photographs were chosen not by an American, but by an independent, albeit modest French publisher, if for no apparent reason other than his astonishment and curiosity regarding the subject matter. In the process of discovering these images, M. Jean-Marie Donat would raise the question, time and again, as to what motivated the taking of these photographs? What was the source of their representation? Virtually all the photographs were taken in the United States; yet they seem to have been a well-kept secret. There is no doubt that blackface minstrels have been written about, theorized, adamantly criticized, and laden with the most heinous of racial projections. In this sense, they constitute nothing less than a psycho-sociological exegesis on an aspect of American social history that many would chose to ignore.

Yet, in some cases, the photographs appear to have little if any trace of racial invective. Even so, one must account for the eerie simulation rendered in the participants' pose. Rather than

de l'étrange simulation qui émane de la pose des participants. Pourrait-il s'agir d'autre chose que d'un déguisement de substitution ? Se pourrait-il qu'une autre motivation inconsciente dépasse les conventions photographiques du portrait de l'époque ? Le photographe a généralement appliqué ces conventions afin que le portrait – avec ou sans *blackface*, soit visage peint en noir – produise l'effet désiré. L'ambiguïté entre les conventions et la sublimation qui émane de ces photographies est très forte. Plutôt que d'assumer que le spectre du racisme affleure à leur surface, est-il possible que les portraits captent la noirceur (le narcissisme) de l'autre ? Se pourrait-il que l'on y retrouve la candeur d'une sorte de jeu totalement dénué des notions de haine et de vengeance théorisées par Freud ?

L'accent qui est porté sur le contexte social et racial de la pratique du *blackface*, non seulement au sein des *minstrel*, mais également dans le cadre plus intime des réunions familiales ou entre amis que l'on retrouve dans la collection Donat, apporte une dimension plus vaste au concept du *blackface* en Amérique et approfondit son mystère. En regardant ces images, il faudrait dissocier les photographies de portraits intimes de celles des *minstrel shows*, de même qu'une autre distinction devrait être faite entre l'atmosphère créée par la pose et l'instanta-

a surrogate disguise, could there be something else? Could there be another unconscious motive beyond the conventions of portrait photography at the time? The photographer generally dictated such conventions with the expectation that the portrait – with or without blackface – should appear a certain way. The ambiguity between convention and sublimation is important as we observe these photographs. Rather than assuming the disquietude of racism seething beneath the surface, is it possible the portraits hold the blackness (narcissism) of the other? Could there be a sense of naivety in the form of play utterly removed from the hatred and vengeance one might assume from Freud?

Emphasis on the social and racial context of blackface as a practice not only in the minstrels but also as a more intimate affair existing among gatherings of families and friends, included in the Donat Collection, gives the concept of blackface in America a greater breadth, and, with it, a more penetrating mystery. In seeing these images, a distinction should be made between the intimate portrait photographs and the blackface minstrel shows. Moreover, a distinction should be made between the aura

néité de la documentation prise sur le vif. Quoi qu'il en soit, on pourrait y voir une connotation raciste. Mais l'autre possibilité qui s'offre à nous est de soumettre dès le départ ces photographies à un examen minutieux, comme n'importe quelles autres photographies, au lieu de les voir comme une occasion de rechercher l'injustice raciale.

Des photographies telles que celles-ci pourraient attirer l'attention de critiques académiques aux inclinations biaisées en matière d'exploitation raciale ou sexuelle. Elles tendent à susciter des réponses réactionnaires évoquant la discrimination et les motivations racistes à l'origine du comportement socio-psychologique si souvent attribué à l'ère du *minstrel*. Néanmoins, le *blackface* était une forme de vaudeville largement associé aux *minstrel shows* au moins deux décennies avant la guerre de Sécession, et qui a perduré jusqu'au début des années 1960 lors du mouvement pour les droits civiques. Si ces images avaient été plus facilement disponibles aux États-Unis il y a trente ans, le retour de bâton du politiquement correct à leur rencontre aurait indubitablement été d'une plus grande ampleur qu'il ne l'est aujourd'hui.

Mais aujourd'hui, c'est en France et non aux États-Unis que ces photographies sont exposées.

achieved by posing and the instantaneity of direct documentation. In either case, one might discern a racist comment. But another possibility is to see these photographs initially as photographs through close scrutiny rather than as an occasion to extort racial injustice.

Such photographs may attract the attention of academic critics whose proclivities are bent on issues of racial and sexual exploitation. They tend to incite reactionary forms of attribution that suggest discrimination and allude to racist motives behind the traces of socio-psychological behavior of which the minstrel era has been so often credited. Yet blackface was a form of vaudeville entertainment associated largely with minstrel shows at least two decades prior to the Civil War and continued through the early 1960s during the activist of Civil Rights. Had these images been more readily available in America thirty years ago, undoubtedly the politically correct backlash against them would have been of even greater significance than they appear today.

But today these photographs are being shown and viewed in France, not the United States. America is not France, and France is not Ame-

L'Amérique n'est pas la France, et la France n'est pas l'Amérique, malgré toutes les idées importantes, les valeurs communes ou les querelles qui ont marqué les échanges entre ces deux nations au cours des siècles. D'aucuns pourraient avancer qu'il était impossible de montrer ces photographies aux États-Unis en raison d'un conflit de droits d'auteur, ou parce qu'il était trop embarrassant d'avoir en sa possession autant de photographies de bons chrétiens au visage peint en noir, dans une tentative désespérée d'incarner l'autre. L'histoire de ces images est aussi confuse que complexe, tout aussi complexe que leurs origines psychologiques.

On pourrait également supposer que ces photographies seront perçues différemment en France et aux États-Unis. Là où les Américains soulèveront immédiatement la question raciale, les Français pourront les considérer comme des représentations, c'est-à-dire comme un spectacle ou même une performance, en se demandant d'où peut bien provenir un tel phénomène. Mais les Français savent qu'un tel phénomène est non seulement possible en Amérique, mais qu'il est également inévitable. Ces imitations de Noirs par des Blancs peuvent être vues comme des photos en noir et blanc, mais aussi comme des fenêtres métaphoriques qui capturent une sorte de fixation, un manque lacanien persis-

rica, despite the exchange of significant ideas, values, and altercations that have prevailed between these nations over the years. One might argue that these photographs were not accessible to be shown in America because of a denial of ownership, or the embarrassment of hording photographs taken of ordinary Church-going people whose faces with covered in black in a desperate attempt to impersonate the other. The history of these photographs is a confused and complex one, in many ways equal in complexity to the psychologies that motivated them.

One might further speculate that the reception to these photographs will be different in France from how they are viewed in the United States. Whereas Americans will go immediately toward the racial issue, the French may see them as representations in terms of the spectacle or even performance, still wondering what would make such a phenomenon. But the French know that in America such a phenomenon is not only possible, but also inevitable. These black on white impersonations may read as black and white photographs, but also as metaphoric windows that encapsulate a type of fixation, a persistent Lacanian lack

tant qui continue à couvrir dans l'inconscient américain. Elles traduisent une réalité extériorisée sous l'apparence d'une fausse opposition. Les Américains, Blancs comme Noirs, sont pris dans le carcan qu'ils ont eux-mêmes créé, leurs propres dissensions internes reposant sur un sentiment primal et distordu d'identité et de faux pouvoir, lequel a par le passé atteint des proportions tragiques.

En 1962, un livre intitulé *Dans la peau d'un Noir* a été publié à partir des journaux de John Howard Griffin, un musicologue de Mansfield, au Texas. Griffin désirait savoir ce que cela ferait d'être noir dans le Sud ségrégationniste, la moitié méridionale des États-Unis, au milieu du xx^e siècle. Il était curieux de découvrir les ignominies auxquelles il serait exposé, et comment il pourrait vivre en tant qu'homme noir dans une société fondée sur des préjugés raciaux. Suivi par son médecin, il a alors commencé à prendre de l'Oxsoralen, un dérivé de méthoxsalen, qui allait modifier la pigmentation de sa peau du blanc vers le noir. Il devait également passer quinze heures par jour sous des lampes à ultraviolets.

Une fois sa peau devenue plus foncée, Griffin a décidé de visiter les différents états ségrégationnistes du Sud en bus Greyhound, en commençant son

that continues to fester within the American unconscious. They manifest a sense of reality outwardly in terms of a false opposition. Both white and black Americans are locked in the grip of their own making, their own internal oppositions based on a distorted, primal sense of identity and false power, having in the past reached tragic proportions.

In 1962, a book, titled *Black Like Me*, was published based on the journals of a musicologist from Mansfield, Texas named John Howard Griffin. It tells the story of Griffin's desire to know how it would feel to be black living in the Jim Crow South, the southern tier of the United States in the mid-twentieth century. Griffin was curious to know what indignities would he suffer and how he would manage a life as a black man in a racially prejudiced society. Under his doctor's supervision, Griffin began taken Oxsoralen, a brand of methoxoxen, which over time would change the pigment of his skin from white to black. In addition, he would have to spend 15 hours a day under ultra-violet lamps.

Once his skin had darkened, Griffin decided he would take a Greyhound Bus through the

périple à Dallas. L'un des défis majeurs qu'il devait relever était de trouver des toilettes où il lui serait permis d'aller, car, à présent qu'il était noir, toutes les toilettes publiques ne lui étaient pas accessibles. Il a fait l'expérience de la ségrégation, et subi à maintes reprises des regards de haine, essayant de se faire le plus discret possible et de vivre au sein d'une société hostile à son encontre. Il n'y avait pas de rédemption. Tout n'était que haine, dégoût et colère, et il fallait se contenter des restes de ce que les Blancs possédaient en quantité. Étranger à lui-même – l'autre anonyme – dans les rues de Dallas, d'Atlanta, de Birmingham, de Montgomery, de Jackson et de La Nouvelle-Orléans. Le *blackface* lui a permis de connaître l'altérité.

Les images de cette exposition intitulée *Blackface* racontent une autre histoire que celle du roman autobiographique de Griffin, tout d'abord parce que ce sont des photographies, et non un journal intime écrit dans les affres du racisme et de la discrimination encore bien présents à la veille du mouvement pour les droits civiques. *Blackface* raconte une histoire différente, qui s'enracine au plus profond de la psychologie et de l'esthétique de la population blanche ordinaire qui partage son univers avec les Noirs. Les deux peinent à se trouver un dénominateur commun. De nombreuses photographies

various segregated states in the South, beginning in Dallas. One of the most challenging problems was in locating toilet facilities that he could use, because now he was a black man and not all public toilets were available to him. He experienced segregation and absorbed the stares of hate time and again, trying to make himself as little known as possible, trying to live in a society that was bent against him. There was no redemption, only hatred, disgust, anger, and the leftovers of whatever was fully available to white people. He was a stranger to himself – the anonymous other – walking the streets of Dallas, Atlanta, Birmingham, Montgomery, Jackson and New Orleans. He performed otherness through blackface.

The photographs in this exhibition, titled *Blackface*, tell a different story from Griffin's autobiographical novel, primarily because they are photographs, not a journal written in the throes of extant racism and discrimination on the eve of Civil Rights. Blackface tells a different story in a way that reaches deeply within the psychology and aesthetics of ordinary white people who share a world with black people. Both are struggling to find a common thread. Many of the photographs

témoignent d'un sentiment d'admiration pour la culture noire, notamment la musique. Outre cela, certains pourront y percevoir la peur, la culpabilité, l'intimidation et la haine régressive.

Porter le visage de l'autre est un rituel primitif qui peut permettre de se libérer des émotions primaires. Les photographies de la collection Donat nous transportent du côté obscur de la réalité, au cœur de ce qu'il y a de plus mystérieux en nous, cette part qui cherche à tout prix à savoir qui nous sommes et à éprouver plus profondément notre réalité hallucinatoire, notre délire pathétique. Mais la dimension raciale que revêt l'acte de devenir un autre repousse les limites de ce que nous pouvons saisir tant que nous n'avons pas accepté que la peau n'est rien d'autre que ce qui recouvre l'âme d'une personne, et que, finalement, nous sommes tous semblables.

Robert C. Morgan, écrivain et artiste, a été commissaire de plus de 80 expositions, et a publié des critiques, des catalogues, des essais et des livres traduits dans vingt langues. Il enseigne actuellement à l'École d'arts visuels de New York. Titulaire d'une maîtrise (University of Massachusetts, Amherst) et d'un doctorat (New York University), il est membre de l'Académie européenne des sciences et des arts de Salzbourg depuis 2011. Morgan est rédacteur en chef du bureau d'Asian Art News de New York, et écrit également pour Hyperallergic.com.

communicate a sense of admiration for the culture of black people, particularly in music. In addition, one may read emotions of fear, guilt, intimidation, and regressive hatred.

To put on the face of the other is a primitive ritual that may release primitive emotions. M. Donat's photographs take us to the dark side of reality, the mysterious side of ourselves, filled with desire to know who we are and to feel more deeply our hallucinatory reality, our pathetic delirium. But the racial dimension of being another is something beyond the scope of what we can grasp unless we accept that skin is merely a covering of a person's soul, and that ultimately we are all the same

Robert C. Morgan is a writer and artist, who has curated more than eighty exhibitions and published reviews, catalogs, essays, and books in twenty languages. He currently teaches at the School of Visual Arts in New York. He holds both an MFA (University of Massachusetts, Amherst) and a Ph.D. (New York University). In 2011, he was inducted into the European Academy of Arts and Science, Salzburg. Morgan is the New York Editor for Asian Art News and writes for Hyperallergic.com.



Special thanks to Laurence Godec and Robert C. Morgan.

My deep gratitude to Vera Terrier Hermann and Sam Stourdzé.

And finally, thank you to Nathalie Van Doxell, without whom all of this would be impossible.

Published by INNOCENCES on the occasion of the **Rencontres de la Photographie Arles 2015**

Copyright © INNOCENCES 2015

Collection copyright © Jean-Marie Donat 2015

Text copyright © Robert C. Morgan 2015

Translation by Morris Traduction © Morris Traduction 2015

Jean-Marie Donat has asserted his right under the Copyright and Design to be identified as the author of this work.

Printed in Italy by Castelli Bolis

Published in France in 2015 by

INNOCENCES

4 rue Saint Nicolas

75012 Paris

France

www.innocences.net

ISBN 979-10-95154-01-3



Il à été imprimé, en un tirage unique, cinq cents exemplaires de *BLACKFACE*
numérotés de un à cinq cents.

BLACKFACE has been printed in a limited edition of five hundred numbered copies.