

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Stale obecne, wciąż w nowych odsłonach. Aktywne życie historycznych albumów fotograficznych

autorka:

Andrea Kunard

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/stale-obecne-wciaz-w-nowych-odslonach>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3076>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

album fotograficzny; społeczność; materialność; historia mówiona; gest performatywny

streszczenie:

Niniejszy artykuł wykracza poza rozważania na temat fotografii jako pojedynczego obrazu i bada jej aktywne życie jako wydarzenia, które rozgrywa się w wielu przestrzeniach i czasach. Album fotograficzny, jako przestrzeń wyobraźni i kreatywności, oddziałuje na wiele zmysłów. Jest miejscem dotykowym i oralnym, które pozwala twórcy lub właścicielowi albumu wyrażać zmieniające się narracje. Funkcja ta obejmuje również inny zmysł – słuchanie opowiadanych historii i angażowanie się w nie wyobraźnią. Oralny/słuchowy/wizualny/dotykowy aspekt albumu, który funkcjonuje jako refleksyjna, wewnętrzna, ewokacyjna przestrzeń, otwiera się również na przestrzeń publiczną i wspólną poprzez performans i inne kreatywne środki wyrazu. Fotografia, poprzez czynności związane z jej wykonaniem, wymianą, kolekcjonowaniem i eksponowaniem w albumach, angażuje widzów w rzeczywiste i wyobrażone społeczności, jako miejsce dzielenia się i nawiązywania więzi.

Andrea Kunard – Starszy kurator ds. fotografii w Narodowej Galerii Kanady zajmuje się kuratorstwem, badaniami i publikacjami dotyczącymi fotografii historycznej i współczesnej. Autorka wystaw: *Shifting Sites* (2000), *Susan McEachern: Structures of Meaning* (2004), *Steeling the Gaze* (2008), *Scott McFarland: A Cultivated View* (2009), *Fred Herzog* (2011), *Clash: Conflict and Its Consequences* (2012), *Michel Campeau: Icons of Obsolescence* (2013), *Photography in Canada 1960–2000* (2017), *Marlene Creates – Places, Paths, and Pauses* (2017) wraz z Susan Gibson Garvey *Photostories Canada* (wirtualna wystawa z 2017 r.); *Anthropocene* (2018) wraz z Sophie Hackett i Ursem Stahelem; *Moyra Davey: The Faithful* (2020), *Movement: Expressive Bodies in Art* (2022) oraz *Kan Azuma: A Matter of Place* (2024) wraz z asystentką kuratora Euijung McGillis. Kunard wykłada historię fotografii,

sztukę kanadyjską i teorię kultury na Uniwersytecie Carleton i Queen's University, a także prowadzi wykłady na temat fotografii w całej Kanadzie. Jej ostatnie opublikowane eseje to Still Moving: Fugitive and Unfolding, Jin-me Yoon and Photography w Jin-me Yoon: Scotiabank Photography Award (Steidel 2023) oraz James Nicholas and Sandra Semchuk: Photography and Collaboration w Ithin-en-wuk—we place ourselves at the centre: James Nicholas and Sandra Semchuk (MacKenzie Art Gallery 2023).

Współredaktorka książki The Cultural Work of Photography in Canada (McGill Queen's U.P. 2008), publikowała również w "National Gallery of Canada Review" (University of Toronto Press), "The Journal of Canadian Art History", "International Journal of Canadian Studies" oraz "Early Popular Visual Culture".

Stale obecne, wciąż w nowych odsłonach.

Aktywne życie historycznych albumów fotograficznych

Myśleniu o fotografii od zawsze towarzyszyło kilka kluczowych idei dotyczących jej związku z czasem¹. Według jednej z nich, głęboko zakorzenionej i sięgającej samych początków medium, fotografia to przede wszystkim obraz „nieruchomy”. Jak mówił w 1839 roku Louis Jacques Mandé Daguerre, sukces jego wynalazku polega na tym, że dzięki działaniu światła i chemikaliów „cienie nie zdążają zmienić swojego położenia”². Również William Henry Fox Talbot zmagął się z zatrzymaniem na papierze nieuchwytnych scen rzutowanych w *camera obscura* – „bajecznych obrazów, tworów jednej chwili, którym pisane jest równie szybkie zniknięcie”. Rozmyślał: „jakże cudownie byłoby, gdyby można było sprawić, by te naturalne obrazy trwale się odcisnęły i pozostały utrwalone na papierze!”³. Ta koncepcja fotografii, wynikająca z pragnienia, by zatrzymać płynność i zmienność żywego, wiecznie ruchomego świata, zrodziła także nieszczęsne przekonanie, że to, co utrwalone na zdjęciach, zostało zatrzymane w przeszłości. Aktywne cechy fotografii – jej zdolność do przemieszczania się po świecie, gromadzenia opowieści i formowania kręgów zaangażowanych osób – w przeważającej mierze ignorowano.

Takie jednostronne postrzeganie fotografii pomija związane z nią działania oraz wielość reprezentowanych przez nią wymiarów czasowych. Chodzi tu zarówno o wydarzenia z chwili jej wykonania, jak i warunki wokół fotografowanych postaci – czy to podczas sformalizowanej sesji w studiu, czy w mniej ograniczającym środowisku, które sprzyja większej spontaniczności. Fotografia, krążąc i trafiając w nowe konteksty, zyskuje kolejne znaczenia i zastosowania. Co najważniejsze, buduje ona wspólnotę. Przechodząc z rąk do rąk, staje się

przyczynkiem do opowiadania historii, wymiany informacji i budowania intymnych więzi.

Fotografie jako przedmioty są gromadzone i użytkowane na rozmaite sposoby. W kręgu rodzinnym często traktuje się je jako cenne pamiątki, które wymagają troski, ochrony, a niekiedy ekspozycji. Poza sferą prywatną niektóre obiekty fotograficzne trafiają do innych typów zbiorów, z których każdy ma odmienną zawartość i charakter. Kolekcje instytucjonalne, jak ta w Galerii Narodowej Kanady (NGC), wzbogacają się o zbiory fotografii wernakularnej i historycznej, pozyskiwane z różnych źródeł: na targach sztuki, aukcjach czy od handlarzy. Ważną drogą jest darowizna – tak było w przypadku kolekcji Matthew Isenburga, z której przykłady przywołane zostaną w niniejszym tekście. Isenburg był zachłannym kolekcjonerem wczesnej fotografii, głównie amerykańskiej. Zgromadził największy prywatny, wszechstronny zbiór obiektów pochodzących z pierwszych czterech dekad jej istnienia (od końca lat 30. do lat 60. XIX wieku)⁴. Wśród innych podawanych tu przykładów znajdują się albumy przekazane Galerii Narodowej przez darczyńców prywatnych, a także albumy z archiwum narodowego – Biblioteki i Archiwum Kanady (LAC)⁵.

Mimo że omawiane tu fotografie i albumy pochodzą ze zbiorów instytucjonalnych, gdzie mają jasno określone miejsce w ramach poszczególnych działów i ich specjalizacji, to i tak stanowią wyzwanie dla tradycyjnej metodologii historycznej. Ich zawieszenie między tym, co znane, a tym, co bezpowrotnie utracone, podważa możliwość jednoznacznej interpretacji. Zmienne losy tych obiektów sprawiają, że informacje o proveniencji, autorstwie czy pochodzeniu geograficznym często pozostają nieuchwytnie, a ich ustalenie bywa niemożliwe. Jako obiekty powstałe w procesach historycznych, fotografie i albumy stanowią wyraz niezliczonych kwestii kulturowych, lecz ich natura sprawia, że nie sposób ich w pełni odczytać. W świetle współczesnych analiz album uruchamia to, co Margaret J. M.

Ezell i Katherine O'Brien O'Keeffe określiły mianem „dialektyki tworzenia i recepcji”. Obejmuje ona nie tylko akt tworzenia obiektu i okoliczności jego pierwotnego odbioru, lecz także rekonstrukcję jego celu i warunków recepcji przez dzisiejszego widza. Porównanie tych odmiennych perspektyw pozwala zyskać świadomość i wgląd w wartości zarówno przeszłe, jak i współczesne⁶.

Postrzeganie historycznych fotografii, a co za tym idzie również albumów, jako obiektów znajdujących się w procesie nieustannego stawania się, wzmacnia ich rolę we współczesnych badaniach i piśmiennictwie. Odkrywanie losów fotografii sprawia, że poszukiwanie jej jednej „prawdy” schodzi na dalszy plan. Takie podejście koryguje metodologie opierające wartość historyczną na pewności płynącej z oficjalnych, instytucjonalnych zapisów i dokumentacji. Gdy takich źródeł brakuje lub gdy ulegają one zniszczeniu na skutek wojen czy przesiedleń ludności, obiekty historyczne zostają osierocone. Niniejszy tekst bada znane i nieznane trajektorie czasowe i przestrzenne fotografii, kładąc nacisk na ich materialność, a nie na indeksykalny charakter samego obrazu, choć oczywiście ta druga cecha ma kluczowe znaczenie w innych typach badań historycznych. Jak zauważa Geoffrey Batchen, fotografie i albumy to fizyczne przedmioty, które noszą ślady kontaktu z innymi ludźmi: były trzymane w dłoniach, wymieniano się nimi, stawały się tematem rozmów i zajmowały miejsce w konstelacjach relacji, które same w sobie rodzą kolejne historie i wspomnienia⁷. Elizabeth Edwards przekonuje, że obiektu „nie



Il. 1 Nieznany autor, *Julianna Wood* w wieku 5 lat, trzymająca lalkę w prawej ręce i wskazująca stronę w otwartym albumie leżącym na stole obok niej, ok. 1853 r. Library Company of Philadelphia

można w pełni pojąć w żadnym pojedynczym momencie jego istnienia, lecz należy go postrzegać jako element ciągłego procesu produkcji, wymiany, użytkowania i nadawania znaczeń. W związku z tym obiekty są uwikłane w relacje społeczne i aktywnie w nich uczestniczą, nie będąc jedynie pasywnymi bytami w tych procesach⁸. Albumy fotograficzne zajmują szczególną pozycję w sferze działań społecznych. Jako obiekty wywołują one różnorodne reakcje u swoich twórców i odbiorców, a niektóre z tych reakcji mają charakter performatywny. Odbiorcy fotografii i albumów wchodzą w dialog z przedstawionymi im obrazami, a gdy fotografia i album – jako „dotykowe, zmysłowe przedmioty istniejące w czasie i przestrzeni” – przemieszczają się przez liczne konteksty, zostają⁹ „ukonstytuowane przez relacje społeczne i za ich pośrednictwem”. Odmienne warunki materialne stwarzają odmienne możliwości interakcji. Według Edwards, duży album może połączyć kilka osób we wspólnym akcie oglądania, tworząc doświadczenie społeczne, które pod względem fizycznym będzie się różnić od oglądania mniejszego albumu, wymagającego większej bliskości z obiektem i często ograniczającego grono odbiorców do jednej lub dwóch osób¹⁰.

Rozważania nad materialnością fotografii i albumów ujawniają także ich wielorakie funkcje. Choć na pewnym poziomie służą przypominaniu przeszłości, stanowią również deklarację pragnień, są gestem skierowanym ku przyszłości. David Green i Joanna Lowry przekonują, że fotografia stanowi „rodzaj performatywnej wypowiedzi, środek, za pomocą którego rzeczy nie tyle są reprezentowane, co desygnowane”. Fotografia, „jako akt ostentacji (...) nadaje czemuś znaczenie poprzez wskazanie na to”¹¹. W konsekwencji samo zrobienie zdjęcia, pozowanie do niego, umieszczenie go w albumie czy wysłanie pocztą do dalekiego przyjaciela lub krewnego staje się performansem – aktem, który z teraźniejszości wybiega w przyszłość¹². Margaret Olin dodaje, że sama fotografia jest wytworem licznych powiązanych z nią działań. Istnieje wiele gestów, „które otaczają fotografię, gdziekolwiek się znajdują, wykonywanych na wszystkich poziomach praktyk fotograficznych, od tworzenia do oglądania”¹³. To rozumienie aktywnego życia fotografii – obejmujące pozowanie przed aparatem i kierowanie obiektywem, udostępnianie zdjęć, a nawet samo poszukiwanie w świecie tematów do sfotografowania – „kształtuje (...) oczekiwania, jakie ludzie mają wobec fotografii (...) oraz sposoby, w jakie fotografie nabierają znaczeń lub spełniają swoje zadania”¹⁴.



Il. 2 Nieznany autor, *Julianna Randolph Wood i inna niezidentyfikowana kobieta z albumem*, ok. 1853 r. Library Company of Philadelphia

Do licznych działań składających się na życie i funkcjonowanie fotografii należy także umieszczanie ich w albumach. Przez cały XIX wiek albumy odgrywały ważną rolę społeczną: służyły zacieśnianiu więzi osobistych i towarzyskich, stanowiąc zarazem repozytorium wspomnień, myśli i uczuć.

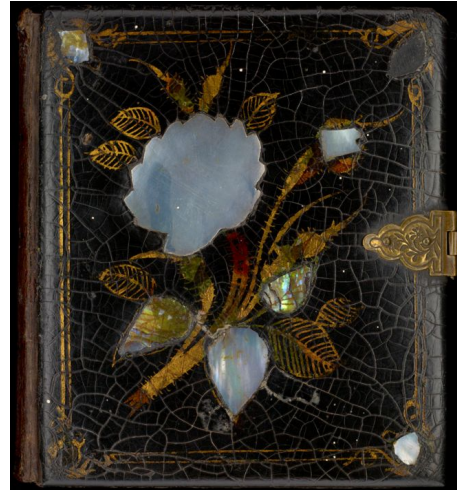
W okresie tym dominowały dwa typy albumów: przedfotograficzny album sentymentalny (zwany też albumem przyjaźni) oraz album fotograficzny, spopularyzowany dzięki pojawieniu się *carte de visite* w 1860 roku¹⁵. Oba typy angażowały swoich twórców i odbiorców w szereg działań, choć zachodziły między nimi istotne różnice. Album sentymentalny, popularny w latach 1820–1850, tworzyły młode kobiety z klasy wyższej, zabiegając o wpisy od przyjaciół i znajomych w postaci rysunków, wierszy, akwareli czy autografów. Niektóre z nich, jak Lady Belleau (1811–1884), prowadziły takie albumy przez całe życie. Zasadnicza różnica między albumem sentymentalnym a fotograficznym polegała jednak na tym, że ten pierwszy krążył w obiegu towarzyskim. Właścicielka powierzała go wybranej osobie, by dać jej czas na napisanie wiersza lub wykonanie szkicu. Ze względu na ten otwarty i publiczny charakter, album tego rodzaju groził towarzyskimi niezręcznościami, gdyż wpisy mogły zostać opacznie zrozumiane lub zdradzać zbyt wiele na temat wykształcenia i gustu właścicielki albumu oraz autora wpisu.



Il. 3 Nieznany autor, *Pamiątka po śmierci Julie Helene Van Felson*, 1867 r. Kolaż z albumu Lady Belleau. Biblioteka i Archiwa Kanady/Album Lady Belleau/e011093457

Moda na tworzenie tego typu albumów przeminęła, gdy w latach 60. XIX wieku swoją pozycję ugruntował komercyjny przemysł fotograficzny. W sferze prywatnej album fotograficzny szybko zyskał na popularności. Oglądanie go było mniej krępujące niż w wypadku jego poprzednika, ponieważ atelier fotograficzne standaryzowało publiczną autoprezentację za pomocą społecznie przyjętych konwencji wizualnych. Osoby tworzące albumy mogły wsuwać fotografie w specjalnie wycięte okienka, niekiedy zdobione litografiami, lub układać je w kreatywne kompozycje wzbogacone rysunkami bądź akwarelami. Było to zajęcie domowe, opisywane w działach poradniczych magazynów dla kobiet ¹⁶.

Chociaż różniły się sposobem tworzenia i odbioru, zarówno album sentymentalny, jak i fotograficzny umacniały więzi społeczne i osobiste poprzez czynności takie, jak ich komponowanie, wspólne oglądanie oraz dzielenie się myślami, uczuciami i opowieściami. W zamian karty albumu stawały się dla ich autora namacalnym świadectwem jego osobistych relacji i wartości ¹⁷. W tej wyobrażonej przestrzeni albumu negocjowało się pożądaną wizerunek własny oraz wizerunki innych, posługując się kodami zachowań definiującymi szersze kręgi społeczne, zawodowe i rodzinne ¹⁸.



Il. 4 Nieznany autor, inkrustowana kopertka, dagerotyp *Kobieta w czepku*. Biblioteka i Archiwum Kanady/John Robert Connon fonds/e011154404_s2

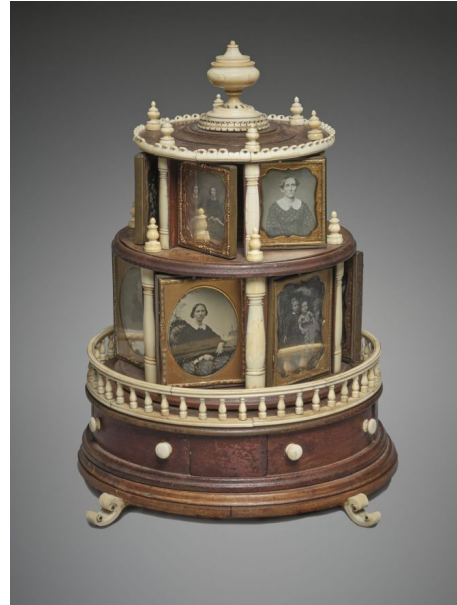
Stworzona przez album przestrzeń życia wewnętrznego stanowi istotny wkład w kulturę. Co więcej, ta otwierająca wyobraźnię przestrzeń miała wymiar nie tylko wizualny, ale i haptyczny. Lady Belleau otoczyła jedną z fotografii w swoim albumie kompozycją z suszonych kwiatów, pukla włosów i rysunków. Podobnie w albumach fotograficznych ich autorzy układali z odbitek atrakcyjne wizualnie kompozycje. Interakcje te świadczą o kulturowym procesie uczenia się, jak obcować z obrazami i dostrzegać ich materialne właściwości. W tym kontekście należy uwzględnić inny wynalazek fotograficzny, który wniósł istotny wkład w kulturową historię materialności obrazu, czyli dagerotyp. Obok innych obiektów wizualnych, takich jak miniatury i sylwetki, dagerotypy były jednym ze sposobów, dzięki którym odbiorcy oswajali się z materialnym wymiarem obrazu. Dagerotypy, podobnie jak albumy, były otwieranymi obiektami w ozdobnej oprawie, przeznaczonymi do trzymania w dłoniach. Związek obrazu z materialnością wzmacniały także oprawy dagerotypów, które mogły być zdobione inkrustacjami z macicy perłowej lub wzorami odcisniętymi w termoplastycznej okładce. (il. 4) Pojedyncze wizerunki, na wzór albumów fotograficznych, mogły być aranżowane w atrakcyjne wizualnie zestawy. Przykładowo, w większym, wspólnym etui autor kompozycji mógł umieszczać, układać i przekładać dagerotypy wedle własnego uznania, a następnie opatrywać tę konfigurację komentarzem i nadawać jej znaczenie, wybierając do niej odpowiednie opowieści. (il. 5)



Il. 5. Nieznany autor, *Osiem portretów nieznanymi osobami w albumie z tworzywa termoplastycznego, drewna, satyny i mosiądzu, ok. 1850 r.* Zdjęcie: NGC

Obiekty w oprawach można było również kreatywnie wzbogacać o osobiste akcenty, tak samo, jak ozdabiano odbitki: malowane pejzaże i kwiaty mogły być prezentowane wraz z portretami. Co więcej, wewnętrzna płyta często nosiła ozdobne tłoczenia, a oprawa wizerunku była dodatkowo wzbogacana wzorami. W wypadku pracy *Portret dziecka* (*Portrait of a Child*) użyto motywu kwiatowego, którego deseń korespondował ze wzorem poduszki znajdującej się za postacią. Twarz dziecka jest także delikatnie pokolorowana – policzki muśnięte różem. Wszystkie te zabiegi są niezwykle wymowne i choć potęgują przyjemność płynącą z oglądania wizerunku, przypominają zarazem o śmiertelności sportretowanej osoby i oglądającej.

Warto również zwrócić uwagę na budowę dagerotypu i albumu fotograficznego, oba te obiekty brało się bowiem do rąk – dagerotyp być może w sposób bardziej intymny. Czynność ta jest bardzo bliska lekturze, co może tłumaczyć, dlaczego powstało tak wiele fotografii z tym motywem. Postać przedstawiona w trakcie lektury nie tylko demonstruje obycie z pismem, ale co ważniejsze, wizerunek ten potwierdza istnienia prywatnego, subiektywnego życia jej umysłu.



Il. 6a-d. Nieznany autor, *Karuzela z kłów morsa z 12 ukrytymi obrazami*, ok. 1890 r. Dagerotypy i ambrotypy w drewnianej karuzeli z kłów morsa, 45,7 × 35,6 × 35,6 cm. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Dar anonimowego darczyńcy, 2015 r. Zdjęcie: NGC

Ideę albumu jako wyobrażonej, twórczej przestrzeni, która odzwierciedla życie wewnętrzne autora i stanowi sferę dotyku, dopełnia wymiar oralny – autor lub właściciel albumu może formułować zmienne narracje.

Funkcja ta angażuje kolejny zmysł, słuch w akcie słuchania opowiadanych historii

i nawiązywania z nimi wyobrażeniowego dialogu. Ten oralno-audytywny aspekt fotografii skłania do dalszych wniosków na temat kulturowego znaczenia albumu. Jego refleksyjna, intymna i sugestywna przestrzeń, która jako sfera prywatna zachęca do twórczych i wyobrażeniowych interakcji, otwiera się zarazem na sferę publiczną i wspólną poprzez performans oraz inne kreatywne środki wyrazu. W swoich wędrówkach fotografia wyrusza w świat, funkcjonując jako przypomnienie, pamiątka, substytut pamięci i impuls do snucia opowieści. Dzięki tej mobilności ustanawia sieci komunikacji poprzez wymianę, kolekcjonowanie i rozmaite zabiegi edytorskie.



Il. 7. Nieznany autor, *Portret dziecka*, ok. 1850 r. Dagerotyp z naniesionymi kolorami, obudowa z tworzywa termoplastycznego, satyna i mosiądz. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Dar anonimowego darczyńcy, 2015 r. Zdjęcie: NGC

Choć *carte de visite* czerpała z oferowanego przez fotografię potencjału multiplikacji (czy to przez reprodukcję, czy wykonywanie kilku identycznych ujęć aparatem wieloobiektywowym podczas jednej sesji), to jednocześnie oswoiła publiczność z ideą przestrzennej sprawczości tego medium. Wizerunek danej osoby zyskał globalny zasięg, a to samo zdjęcie teoretycznie mogło oddziaływać na wiele osób w różnych miejscach i w różnym czasie. Co więcej, fotografia implikowała inne wymiary czasowe, w dużej mierze oparte na performansie. Na początek performans wizyty w atelier i samego aktu fotografowania, inicjowany przez portretowaną osobę, która pragnęła urzeczywistnić swoje pragnienia. Działania te zyskiwały na mocy dzięki denotacyjnej funkcji medium, a fotografia służyła za dowód określonych wartości i przekonań. Co istotne, ten zapis performansu nie należy wyłącznie do przeszłości. Przeciwnie, inicjuje on kolejne performanse do tego stopnia, że wszystkie fotografie, również te historyczne, nieustannie oddziałują na widzów, wchodząc z nimi w interakcję w różnych momentach.

Częstym motywem w fotografii jest na przykład wizerunek matki i dziecka. Fotografia funkcjonuje tu jako zapis sesji zdjęciowej, a zarazem jako akt ekspozycji, który potwierdza realność danej chwili oraz wagę określonych wartości i przekonań. Sesja studyjna jest wykorzystywana przez kobietę w sposób performatywny, by zmanifestować swoje



Il. 8. Hills & Saunders, *Księżna Mary Adelaide, księżna Teck (1833-1897)*, ok. 1880 r. Odbitka albuminowa, 9,9 x 5,8 cm. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Zdjęcie: NGC

Il. 9. Nieznany autor (brytyjski – koniec XIX wieku), *Reverend Goring*, ok. 1880 r. Odbitka albuminowa, 9,3 x 5,8 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Zdjęcie: NGC

macierzyństwo teraz. Działanie to zachowuje swoją terażniejszość także w przyszłości, wywołując komentarze i gesty, które poprzez afirmację więzi matki z dzieckiem zacierają granice między wymiarami czasu: „To ja z moim dzieckiem”. Jednocześnie fotografia może wprowadzić w przeciwną czasowość, wyrażoną w słowach: „To byłam ja z moim dzieckiem”. Jak zauważył Roland Barthes i inni, reakcje te wskazują na wieloczasowość fotografii – jej zdolność do jednoczesnego wyrażania diametralnie różnych doświadczeń czasu: tego, co było, i tego, co jest; „tu-teraz” (*here-now*) i „tam-wtedy” (*there-then*)¹⁹.

Performanse związane z fotografią nabierają materialnego wymiaru także dzięki jej fizyczności. Fotografie jako obiekty są obecne i skłaniają do działania. W XIX wieku fotografie studyjne na kartonowych podkładkach były przedmiotem wymiany: wysyłano je sobie jako dowody przyjaźni i w celu umacniania więzi rodzinnych. Ten fotograficzny gest implikuje wielorakie wymiary czasowe: fotografia utrwala terażniejszość chwili odegranej przed aparatem, a jej odbiór przez inną osobę dopełnia pożądane przez nadawcę przyszłe oddziaływanie. Oczekuje on, że odbiorca uzna zarówno minione wydarzenie, jak i terażniejszość samego wizerunku. Odbiorca może odnieść się do terażniejszości fotografii: „Oto Maria ze swoim dzieckiem” – lub wyrazić inne reakcje, związane na przykład z nieobecnością i stratą: „Oto Maria ze swoim dzieckiem. Pamiętam ich wizytę i tęsknię za nimi”²⁰.



Il. 10. R.D. Ewing, *Portret kobiety z dzieckiem*, ok. 1868–1876. Odbitka albuminowa, 8,8 x 5,8 cm; obraz: 8,6 x 5,6 cm, owalny. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Zdjęcie: NGC

Oprócz różnych wymiarów czasowych, których doświadczamy poprzez performanse inicjowane przez fotografię, istnieją także te wpisane w jej fizyczną strukturę. Fotografie to obiekty przechowujące komunikaty z przeszłości: zatarcia, dopiski ołówkiem, tłoczone pieczęcie atelier i inne znaki, które świadczą o ludzkiej ingerencji i mają charakter indeksykalny (tym razem jako materialny ślad). Choć znaki te stanowią dowód nieobecności danych osób, mogą być również postrzegane jako substytut ich obecności. Podobnie jak wpatrywanie się w wizerunek, kontemplacja odręcznego podpisu lub notatki sprawia, że nieobecna osoba staje się bardziej realna, nawet jeśli widz jest od niej oddalony w czasie i przestrzeni.

W albumie fotograficznym wieloczasowy wymiar fotografii zyskuje charakter tymczasowy i elastyczny, pozwalając autorom na tworzenie rozmaitych narracji o przedstawionych postaciach, zgodnie z ich własnymi pragnieniami. Postacie pojawiają się w albumach i znikają z nich, a ich nieobecność podkreśla niekiedy puste okienko. Kompozycje z wklejonych fotografii stanowią trwalszą wypowiedź autora na temat przedstawionych osób.

Przykładowo, w *Albumie Rodziny Sewell* ze zbiorów Galerii

Narodowej Kanady, autor umieścił

fotografię Jacka Heighama w uprzywilejowanym miejscu na jednej ze stron, na szczycie układu w kształcie piramidy, podczas gdy na innej stronie wizerunek ten został niemal pogrzebany na dnie kompozycji przypominającej stos kart²¹. Choć powody tych decyzji nie są znane, zmienne usytuowanie postaci



Il. 11. James M. Dow, *Portret niemowlęcia*, ok. 1875 r. Odbitka albuminowa, 8,4 x 5,9 cm. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Dar spadkobierców Franka C.C. Lyncha, Ottawa, 1967 r. Zdjęcie: NGC

ilustruje performatywny charakter fotografii – jej aktywne życie, które toczy się także po jej wykonaniu.

Fotografie odgrywają istotną rolę w konstruowaniu i podtrzymywaniu porządku społecznego. Christopher Pinney zauważa, jak istotne jest, by dostrzec, że „fotografie działają, a nie reprezentują”. Przekonuje on, że „wiele tekstów o fotografii – w swej trosce o ideologiczne skutki *chwytania* obrazów – straciło z oczu dialogiczną przestrzeń, która często wyłania się podczas procesu *tworzenia* obrazu”²². Zdolność tego samego obrazu do oddziaływania na wiele osób w różnych miejscach i czasie, a także do angażowania widzów i twórców w doświadczanie wielorakich wymiarów czasu, tworzy wspólnoty – zarówno rzeczywiste, jak i wyobrażone. Fotografie nie tylko przedstawiają wspólnotę w sposób dokumentalny, ale także „uczestniczą w relacjach i wspólnotach oraz je tworzą, (...) [kształtują] sposoby, w jakie wspólnoty gromadzą się wokół fotografii”²³.

Należy jednak zauważyć, że elastyczny charakter medium fotograficznego ma również inne właściwości. Choć fotografia wiele ujawnia, to jeszcze więcej pozostawia w ukryciu, co wprowadza element niestabilności w pozornie solidne ramy obrazowania. A ponieważ albumy były niemal zawsze dziełem otwartym, puste okienko jest równie wymowne – sugeruje stały stan oczekiwania lub niespełnienia. Co więcej, choć albumy dają wiele okazji do ujawniania i utrwalania osobistych historii, stwarzają również możliwość ich ukrywania lub wymazywania²⁴. Dzięki możliwości selekcji obrazów i narracji, albumy oferują ludziom elastyczne narzędzie do negocjowania granicy między sferą prywatną a publiczną, pozwalając na podtrzymywanie fasady konwenansu zarówno w domu, jak i poza nim.

Fotografia potrafi angażować, przywoływać wspomnienia i prowokować. Dzięki temu z jednej strony zacieśnia więzi i utrwała rodzinne zwyczaje, a z drugiej pomaga w osiągnięciu celów zawodowych. Kwestia intencji wpisanej w fotografię jest niejednoznaczna i otwarta, ponieważ zależy od tego, kto i w jakim celu na nie patrzy. Myśl ta ma kluczowe znaczenie w badaniach nad albumami. Urzędnicy kolonialni czy przedstawiciele innych profesji tworzyli na przykład albumy, by legitymizować teorie naukowe lub realizować inne cele. Szczególnie problematyczne są portrety studyjne przedstawicieli rdzennej ludności, których zdolność do wyrażania własnej kultury była znacznie



Il. 12. Nieznany autor (Kanadyjczyk? – koniec XIX wieku), *Portrety Jacka Heighama, Arthura L. Sewella, Justina Heathcote'a, pułkownika Thomasa B. Butta i czterech niezidentyfikowanych osób*, ok. 1885 r. Odbitki albuminowe, niektóre z naniesioną kolorystyką, montaż: 27,2 x 22,3 cm. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Zdjęcie: NGC

Il. 13. Nieznany autor (Kanadyjczyk? – koniec XIX wieku), *Portrety Edwarda Bonnera, Connie Sewell, Ruth Sewell i siedmiu nieznanymi osobami*, ok. 1885 r. Odbitki albuminowe, montaż: 27,2 x 22,3 cm. Narodowa Galeria Kanady, Ottawa. Zdjęcie: NGC

ograniczona, jako że kolonizatorzy ujmowali ich w ramy eurocentrycznych konwencji obrazowania i zatrzymywali fotografie na własność²⁵. Jednak zgodnie z wysuwany wcześniej stwierdzeniem, performatywny charakter fotografii i albumu otwiera pole do wielu interpretacji. Dlatego też odczytania zdjęć i ich układów dokonywane przez członków rdzennych społeczności potwierdzają znaczenie sportretowanych osób dla ich wspólnot, oferując tym samym kontrnarracje wobec dyskursu kolonialnego. Podobny argument wysuwa Hulleah Tsinnahjinnie (Seminole-Muscogee-Diné), zauważając: „Gdy zacznę opowiadać historie moim licznym siostrzenicom i bratankom, najpierw stworzę w ich młodych umysłach album fotograficzny (...). Album pełen pięknych ludzi o brązowej skórze, album wizualnej afirmacji”²⁶.

Różne działania i performanse związane z fotografiami i albumami objawiają wizerunki ich autorek, odbiorców i bohaterów, istniejące w wielości motywów zmysłowych i wymiarów czasowych. Dzięki swej zdolności do angażowania odbiorcy, albumy i fotografie przechowują nie tylko obrazy, ale też ślady zdarzeń będących rezultatem nieustających performansów fotograficznych. Interakcje te sprawiają, że przeszłość trwa jako żywy element, potwierdzając nie brak, lecz aktywną i celebrowaną terażniejszość, z całym jej potencjałem przyszłych aktów dzielenia się i budowania wspólnoty.

- 1 W eseju wykorzystano badania opublikowane wcześniej w: Andrea Kunard, *Assembling Images: Interpreting the Nineteenth-Century Photographic Album with a Case Study of the Sir Daniel Wilson Album*, niepublikowana praca magisterska, Carleton University, Ottawa 1996; Andrea Kunard, *Traditions of Collecting and Remembering: Gender, Class and the Nineteenth-Century Sentiment Album and Photographic Album*, „Early Popular Visual Culture”, r. 4, nr 3, listopad 2006, s. 227–243; Andrea Kunard, *Assembling Images: The Interplay of Personal Expression and Societal Expectation in the Nineteenth-Century Photographic Album*, w: *Raven Papers: Remembering Natalie Luckyj*, red. A. Carr, Penumbra Press,

- Manotick, ON 2010; Andrea Kunard, *Photography, Ethnology, and the Domestic Arts: Interpreting the Sir Daniel Wilson Album*, w: *The Cultural Work of Photography in Canada*, red. C. Payne, A. Kunard, McGill-Queen's University Press, Montreal 2011; Andrea Kunard, *Photography as Gesture: How Photographs Make Things Happen*, „National Gallery of Canada Review”, r. 9, maj 2018, s. 22-35, <https://ngcr.utpjournals.press/doi/full/10.3138/ngcr.9-002>, dostęp 1.08.2025.
- 2 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerreotype*, w: *Classic Essays on Photography*, red. A. Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven, CT 1980, s. 12.
 - 3 William Henry Fox Talbot, *A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art*, w: *Classic Essays on Photography*, s. 29.
 - 4 Isenburg kolekcjonował nie tylko portrety fotograficzne na różnych nośnikach (dagerotyp, ambrotyp, ferrotyp, odbitka albuminowa), lecz także zgromadził bogaty zbiór pokazujący ówczesną technologię fotograficzną i efemera. Osobna podkolekcja obejmuje rzadkie dagerotypy pejzażowe oraz portrety zawodowe z okresu kalifornijskiej gorączki złota (lata 50. XIX wieku). Kolejną część zbiorów stanowi duża kolekcja dagerotypów ze słynnego atelier Southworth & Hawes. Isenburg zgromadził także obszerną bibliotekę, obejmującą literaturę z epoki oraz inne studia poświęcone medium fotografii. W swoim domu tworzył z tych obiektów wystawy, aby zapewnić badaczom szeroki kontekst. Sprzedając kolekcję, nalegał na zbycie jej w całości, aby zachować integralność zbioru. Szerzej na temat tej kolekcji w: Heather Courtney, *The Matthew R. Isenburg Collection: The Dissemination of Information on a Private Photographic Collection, 1972 – 2012*, niepublikowana praca magisterska, Ryerson University, Toronto 2014.
 - 5 W tym pierwszym przypadku przywoływane tu fotografie z *Albumu botanicznego (Album Botanique)* i *Albumu rodziny Sewell (Sewell Family Album)* pochodzą z prywatnych albumów dokumentujących losy konkretnych rodzin. Pierwszy z nich opowiada historię prominentnej rodziny z Ottawy z przełomu XIX i XX wieku, drugi – dwóch rodzin mieszkających w mieście Québec i na Staten Island. Szerzej na temat *Albumu rodziny Sewell* pisze Hilary Dow w *The Rise and Fall of a Family Dynasty*, „Magazine”, 31 maja 2018, <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/the-rise-and-fall-of-a-family-dynasty>, dostęp: 1.08.2025. Z kolei w zbiorach LAC znajduje się *Album Lady Belleau (Lady Belleau Album)*. Został on skompletowany przez Lady Marie-Reine-Josephite Belleau (1812–1884), która prowadziła ożywione życie towarzyskie w wyższych sferach miasta Québec. W jej kręgu znajdowali się artyści, poeci i urzędnicy państwowi, z których wielu zapraszała do współtworzenia albumu.

- 6 Margaret J. M. Ezell, Katherine O'Brien O'Keeffe, *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994, s. 3.
- 7 Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nowy Jork 2004.
- 8 *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, Routledge, Londyn – Nowy Jork 2004, s. 4.
- 9 Elizabeth Edwards, *Objects of Affect: Photography Beyond the Image*, „Annual Review of Anthropology”, r. 41, 2012, s. 228, cyt. za Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 25.
- 10 *Photographs Objects Histories...*, s. 11.
- 11 David Green, *Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image*, w: *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, red. D. Green, J. Lowry, Photoworks/Photoforum, Brighton 2006, s. 17.
- 12 Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 22.
- 13 Margaret Olin, *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago – Londyn 2012, s. 15.
- 14 Ibidem, s. 11, cyt za: Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 25.
- 15 Zob.: Andrea Kunard, *Traditions of Collecting and Remembering...*
- 16 Np. w „Godey's Lady's Book and Magazine”.
- 17 Andrea Kunard, *Traditions of Collecting and Remembering...*, s. 240.
- 18 Ibidem.
- 19 Lub, jak ujmuje to Ann Banfield, tego, co „było tutaj teraz”. Ann Banfield, *L'Imparfait de l'Objectif: The Imperfect of the Object Glass*, „Camera Obscura”, r. 8, nr 3 (24), wrzesień 1990, s. 65–87, cyt. za: David Green, Joanna Lowry, *From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality*, w: *Where is the Photograph?*, red. D. Green, Photoforum, Brighton 2003, s. 57, cyt. za: Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 24.
- 20 Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 24.

- 21 Szerzej na ten temat pisze Kunard w *Assembling Images...*, s. 124–126.
- 22 Christopher Pinney, *Introduction: 'How the Other Half ...'*, w: *Photography's Other Histories*, red. Ch. Pinney, N. Peterson, Duke University Press, Durham, NC 2003, s. 14, cyt. za: Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 26.
- 23 Margaret Olin, *Touching Photographs...*, s. 15, cyt. za: Andrea Kunard, *Photography as Gesture...*, s. 25.
- 24 Przykład ukrytych historii w albumie w: Hillary Dow, *The Rise and Fall...*
- 25 Andrea Kunard, *Photography, Ethnology, and the Domestic Arts...*, s. 48.
- 26 Hulleah J. Tsinhnahjinnie, *When Is a Photograph Worth a Thousand Words?*, w: *Photography's Other Histories*, s. 52.