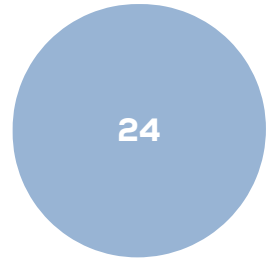




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

Twarzą do tego co umyka. Przypadek fotografii „ukrytych matek” w projekcie artystycznym Lindy Fregni Nagler

**autor:**

Anna Zarychta

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/twarza-do-tego-co-umyka>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

## Twarzą do tego co umyka. Przypadek fotografii „ukrytych matek” w projekcie artystycznym Lindy Fregni Nagler

Sens ucieka wówczas, gdy powinniśmy rozumieć, wówczas, gdy sądzimy, że moglibyśmy zrozumieć, gdybyśmy poszukali głębiej, kiedy niewiele brakowało, a zrozumielibyśmy, i kiedy tak bardzo chcemy zrozumieć <sup>1</sup>.

Vincent Descombes

Georges Didi-Huberman, kończąc rozdział *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, pisze o emocjach towarzyszących eksploracji obrazów „rozdartych”, „natarczywych” <sup>2</sup>, obrazów, wobec których musimy zebrać się na swoisty akt odwagi zakładający porażkę niewiedzy. Cytując formułę Henriego Michaux, autor stawia nas „twarzą do tego, co umyka”. W relacji tej, jak pisze, „cała trudność polega na tym, by nie obawiać się ani wiedzy, ani niewiedzy” <sup>3</sup>. Kiedy patrzymy na tego typu obrazy, mamy nieodpartą potrzebę ich rozszyfrowania, nazwania, zrozumienia czy zaklasyfikowania, a jednocześnie musimy skonfrontować się z tym, co z różnych przyczyn wymyka się zarówno naszej percepcji, jak i rozumieniu. Umyka, choć jednocześnie jest obrazem „natarczywym”, uderzającym swą niecodziennością czy ułomnością, która w specyficznej sytuacji odbioru staje się dla nas nadrzędną wizualną wartością. Jest właśnie tym, na co patrzymy. W tej sytuacji to nie kulturowa (czy religijna) ranga obrazu oddziałuje, ale raczej jego ułomność wzbudza naszą ciekawość, podsycia pragnienie, żeby sprawdzić, czy pod zasłoną znajdziemy klucz do zagadki <sup>4</sup>.

Do takich obrazów zaliczyć można fotografie zebrane w projekcie Lindy Fregni Nagler *The Hidden Mother* (2013) – wystawie i albumie, które pociągnęły za sobą swoistą internetową modę na kolekcjonowanie i komentowanie fotografii postaci określanych mianem czy „ukrytych matek” <sup>5</sup>. Nagler

przyznaje, że jej „praca miała za zadanie podkreślić dystans, jaki dzieli interpretacje współczesnych i ówczesnych odbiorców tych zdjęć oraz zwrócić uwagę na kulturową dynamikę wzmacniającą nasz obecny odbiór takiego obrazowania”<sup>6</sup>. Jej kolekcja stała się czymś na kształt wizualnego wydarzenia, o którym kurator i krytyk fotografii Massimiliano Gioni pisze:

*The Hidden Mother* jest aktem miłości; jest próbą zabezpieczenia, odtworzenia i zachowania całego ikonograficznego wszechświata, ochrony obrazów, które w przeciwnym wypadku zostałyby skazane na zapomnienie. *The Hidden Mother* to sanktuarium zdjęć, miejsce ich przechowywania i akumulacji aż do osiągnięcia takiego stanu skupienia, z którego czerpać będą nowy cel i intensywność swojego istnienia .

Wspomniany przez Nagler dystans odbiorczy, który dzieli współczesnych i ówczesnych odbiorców fotografii, stał się dla mnie bodźcem do prześledzenia recepcji zarówno obrazów zebranych przez artystkę, jak i samego projektu. Punktem wyjścia były umieszczone w albumie teksty krytyczne oraz dostępne online opisy i interpretacje towarzyszące wystawie. Kolejnym istotnym obszarem analizy jest społeczna reakcja na „wizualne wydarzenie”, jakim stały się „ukryte matki”.

W pewnym momencie – w swego rodzaju szczyście zainteresowania – reakcja ta przyjęła formę „epidemii” kolekcjonowania i komentowania tych fotografii<sup>8</sup>. Wspomniana powyżej nieodparta potrzeba rozszyfrowania tego, co ukryte, wpłynęła na formę tekstu, w którym pojawiają się



Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, Monaco 2013

pytania o dodatkowe możliwe sensy interpretacyjne wyłaniające się na poszczególnych etapach analizy odbiorczych kontekstów, w których umieszczono zebrane przez Nagler fotografie. Tym samym w nowym, „intensywnym” otoczeniu, typowym dla wieloobiektowej kolekcji, fotografie te zostały wystawione na ogląd w stanie rozproszonej uwagi charakteryzującej współczesny odbiór. Znaczenie wyłania się tu z przelotnych zerknięć, oderwanego od pierwotnego kontekstu „patrzenia-niepatrzenia” – a innym znów razem z wpatrywania się w detale, często kosztem sensu całości. W przypadku projektu Nagler znaczenie zasugerowane tytułem zakrywa inne możliwe odczytania. Dla wielu internautów oglądanie różnych typów obrazów dostępnych online jest rodzajem świadomego własnej słabości widzenia slangowego (dialektu widzenia). Ten typ oglądania w połączeniu z wirtualnym kolekcjonowaniem stworzył dodatkowy kontekst, wywołując wybuch swoistej epidemii, o jakiej w odniesieniu do innego przypadku pisze W.J.T. Mitchell.

Okazuje się, że wpisana w historyczną specyfikę tych obrazów niedoskonałość daje im niezwykłą żywotność i moc przetrwania. Obrazy krążą i mnożą się, zależne od odbiorców, pasożytują niejako na ich pragnieniach, potrzebach patrzenia i kolekcjonowania – uzależniają od siebie<sup>9</sup>. Niedoskonałość fotografii staje się atrakcją, a poprzez nagromadzenie i nakierowujący opis wskazuje nam, co i jak mamy widzieć, kiedy śmiać się, a kiedy przerażać. Wyłania się tu ciekawy proces społecznego wytwarzania znaczenia – a w przypadku fotografii „ukrytych matek” nadaje on jednocześnie wartość temu, co niedoskonałe, ułomne i „niewidoczne”, często kosztem głębszej refleksji.

Doskonale oddają to setki komentarzy internautów, które towarzyszyły artykułom, wpisom na blogach albo pojawiały się w serwisach typu Flickr czy Pinterest. Jedną z najczęstszych narzucających się odbiorczych klasyfikacji jest w tym przypadku oglądanie „dziwnych” (czasem przez swą niedoskonałość

określanych mianem „śmieciowych”<sup>10</sup> , a tym samym dla wielu „śmiesznych” zdjęć<sup>11</sup> , co zresztą było punktem wyjścia dla stworzonej przez Nagler kolekcji. Jak sama wspominała w wywiadach, pierwsze zdjęcie z „ukrytą matką” znalazła przypadkowo w serwisie eBay – był to portret dziecka podpisany: „śmieszne zdjęcie z ukrytą matką”<sup>12</sup> . Zaintrygowana tą fotografią, włosko-szwedzka artystka przez siedem lat poszukiwała podobnych obrazów, tworząc z nich kolekcję, na którą złożyło się ponad tysiąc obiektów, odnalezionych przede wszystkim w Wielkiej Brytanii, ale także w Stanach Zjednoczonych i w Australii (obszar ich występowania, obejmujący strefę wpływów kultury anglosaskiej, nie jest tu bez znaczenia<sup>13</sup> ). Jak czytamy w opisie wystawy, większość fotografii wykonano w ciągu osiemdziesięciu lat, pomiędzy 1840 a 1920 rokiem<sup>14</sup> .

Wśród zebranych zdjęć odnajdziemy między innymi dagerotypy, ferrotypy i ambrotypy oraz różne formaty odbitek i opraw, w tym także popularne wówczas *cabinet cards* i *cartes de visite*. Większość z nich wykonano w atelier, ale zdarzają się także ujęcia plenerowe czy wykonane w prywatnej przestrzeni domu.



Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, widok wystawy, Biennale w Wenecji, 2013  
źródło: domusweb

W wielu przypadkach kolekcja naznaczona jest licznymi niedoskonałościami nie tylko na poziomie treści, ale także technicznej realizacji obrazu fotograficznego. To ciekawy przypadek prezentacji setek fotografii, spośród których spora część to obrazy ułomne – niestandardowo kadrowane, prześwietlone, nieostre, źle wyretuszowane czy poddane wadliwym procesom wywoływania (do kwestii tej wrócę jeszcze w dalszej części tekstu). Nie jest to oczywiście nic nowego; można by uznać, że to wręcz sposób na wpisanie się w wystawienniczy

trend. Tym, co zaskakuje, jest skala społecznego odzewu.

Kolekcję Nagler pokazano po raz pierwszy w 2013 roku na biennale w Wenecji i od razu odbiła się szerokim echem<sup>15</sup>. Na wielu stronach internetowych zajmujących się sprzedażą starych fotografii pojawiły się podobne obrazy, a ich ceny zaczęły rosnąć. Spopularyzowane w ten sposób portrety dzieci z ukrytymi czy wymazanymi opiekunkami sklasyfikowano – nadając im tym samym jednoznaczny etykietę. Za klucz przyjęto „niewidoczność”, zupełną lub częściową, i według tego klucza wyszukuje się oraz selekcjonuje archiwalne fotografie z XIX i pierwszych dwóch dekad XX wieku.

Na opisy i interpretacje tak tworzonych zbiorów duży wpływ miały także zamieszczone w albumie Nagler eseje autorstwa kuratorów i krytyków fotografii Francesca Zanoty (który przeprowadził wywiad z artystką), Massimiliana Gioniego oraz historyka fotografii Geoffreya Batchena. W ich tekstach definiowanie obrazów „ukrytych matek” odbywa się poprzez to, co zakryte i co, pomimo wyraźnego trudu ówczesnych fotografów oraz pozostałych uczestników całego procesu fotografowania, przez swoją zaskakującą nas dziś „nieudolność” staje się jeszcze bardziej widoczne<sup>16</sup>. Odbiór dawnego ukrycia postaci jako swoistej „porażki” stał się kluczem, wedle którego stworzono większą część kolekcji. W pewnym sensie pozwala to myśleć o tych fotografiach jako „mocnych” obrazach<sup>17</sup>, do których Marek Krajewski zalicza między innymi obiekty, które stają nam na drodze i zmuszają nas do podjęcia działania – żądają, byśmy je usunęli, przestali dalej, opatrzyli komentarzem, roześmiali się lub oburzyli. Mocny obraz oddziałuje siłą tego, co nowe – czego wcześniej nie widzieliśmy – lub co stare, ale co wyłania się w nowy sposób (i niekoniecznie wiąże się z poprawnym odczytaniem). Siła takiego obrazu „płyynie z wytrącania nas z przyzwyczajień i rutyny, z zaburzenia naszego pola percepcyjnego przez element, który do niego nie pasuje, który się od niego odkleja, z którego zrozumieniem, kategoryzacją

i uznaniem mamy problem”<sup>18</sup> .

Intensywność kolekcji Nagler wynika z liczby zebranych obrazów oraz ich układu. Zarówno na wystawie, jak i w albumie fotografie ułożono w sekwencje oddające między innymi skalę powtarzających się motywów<sup>19</sup> . Znajdują się wśród nich postacie zakryte różnymi formami płóciennych zasłon lub jakby wychylające się spoza kadru czy też „zdradzane” przez widoczne na zdjęciu dłonie. Innym razem to zbiór portretów dzieci, z postaciami ukrytymi za meblami (najczęściej fotelami) czy nieudolnie usuniętymi za pomocą różnych form retuszu. Także w tym przypadku zestawione zostają grupy obrazów poddanych podobnej próbie usunięcia danej osoby, co dodatkowo wzmacnia efekt wizualny. Zebranie razem fotografii przedstawiających postacie, które zamiast twarzy mają rozlane plamy tuszu czy wydrapane dziury, zwłaszcza w takiej masie wywołuje dość upiorne skojarzenia. W albumie znajdziemy również kontrastujące ze sobą zestawienia, jak choćby duże ujęcia białej i czarnej zasłony, a także stronę poświęconą fotografiom lalek oraz ukrytych postaci, które je podtrzymują, czy też amatorskie fotografie rodzinne, w których zamierzone czy przypadkowe „ukrycie” ma zupełnie inny charakter.

Autorka wprowadza nas w swoją kolekcję z jednej strony fotografią umieszczoną na okładce i skrytą pod swoistym *passe-partout* (co ciekawe, to dynamiczne zdjęcie wyraźnie odstaje od innych zebranych w albumie), z drugiej zaś obrazem ze strony kontrtytułowej, przedstawiającym dwoje pozujących w ogrodzie dzieci i skrytą postać, która wygląda zza drzewa i której twarz usunięto w dość drastyczny sposób, zamazując ją tuszem. Ten zabieg kojarzy się nie tyle z formą ukrycia, ile raczej z bardziej opresyjną praktyką wymazywania postaci z obrazu. Dopiero na kolejnych stronach pojawiają się fotografie, które wzbudziły największe zainteresowanie odbiorców, przedstawiające osoby skryte pod różnymi rodzajami narzut: płócien, koców, okiennych

zasłon itp.

W umieszczanych w internecie komentarzach widzów białe płótna kojarzone są najczęściej z duchami, co dobrze wpisuje się w jeden z nurtów fotografii wernakularnej z przełomu XIX i XX wieku, obecnej także w popularnych cyfrowych archiwach gromadzących „dziwne” stare zdjęcia. Czarne zasłony, w przeciwieństwie do białych, kojarzone są najczęściej ze strojami noszonymi przez kobiety w niektórych krajach muzułmańskich (takie tropy znajdujemy także w wypowiedziach Nagler<sup>20</sup>), co sprowadza dyskusję wokół „ukrytych matek” na jeszcze inne płaszczyzny znaczeniowe. Z jednej strony ten dodatkowy, współczesny kontekst odczytania jest kulturowo i historycznie odległy od tego, co fotografia rzeczywiście przedstawia; z drugiej strony wydaje się bliski pierwotnej intencji usunięcia z publicznego widoku twarzy lub ciała określonej osoby, ukrycia jej przed „cudzym spojrzeniem”. Chociaż pierwotna intencja była zupełnie inna, niektórzy komentatorzy dość swobodnie zestawiają sytuację między innymi afgańskich kobiet z kondycją wiktoriańskich matek. Warto zauważyć, że skojarzenia te często prowokowały rasistowskie komentarze wynikające z uogólnionej i powierzchownej interpretacji tradycji zakrywania ciała przez muzułmanki<sup>21</sup>. W tych przypadkach pojawia się z jednej strony odruch troski i współczucia, z drugiej zaś islamofobiczne ostrzeżenie.

Rozmowa o funkcji nikabu czy wiktoriańskiej „zasłony” wpisuje się w obecną we współczesnej przestrzeni kulturowej dyskusję o sytuacji kobiet podporządkowywanych różnym formom męskiej dominacji, także, a może przede wszystkim w polu wizualnym. Warto nadmienić, że również dla wielu religijnych muzułmanek burka jest formą opresyjnej izolacji społecznej. Dodatkowo w ostatnich latach czarna burka, kojarzona z kobietami z tak zwanego Państwa Islamskiego, obrosła nowymi konotacjami, stając się z jednej strony znakiem „niebezpiecznych kobiet”, z drugiej zaś – na przykład w obrazach palących swe nikaby



kobiet uwolnionych z niewoli ISIS – symbolem opresji narzuconej przez zdominowany przez mężczyzn islamski reżim. Fotografie „ukrytych matek” odczytywane są w podobny sposób: jako próba wyeliminowania kobiet z pola społecznej widoczności, sprowadzenia ich do roli matki – istotnej, ale jednak traktowanej jako służebna<sup>22</sup>. Obecność / widoczność kobiety na fotografii portretującej dziecko nie jest już konieczna, a w wielu przypadkach, tam gdzie twarze kobiet zostały zamazane czy wydrapane, wydaje się wręcz niepożądana (do tej kwestii jeszcze powrócę). Obraz macierzyństwa w epoce wiktoriańskiej i wpisana w rolę kobiety Kinga Wasilewska przenosi na współczesne rozważania:

Kulturowe i socjologiczne postrzeganie kobiety w okresie odpowiadającym powstaniu omawianych fotografii jest moim zdaniem kluczowe dla zrozumienia korelacji między sposobem, w jaki fotograf (choćby nieświadomie) ujął na fotografii matkę, a jej społecznym „portretem”. Zagłębiając się w źródła historyczne i literaturę poświęconą wiktoriańskiemu społeczeństwu można odnieść bowiem wrażenie, że sposób, w jaki fotografia dziecięca prezentuje obraz współczesnych jej kobiet niezwykle trafnie odzwierciedla faktyczną<sup>23</sup> pozycję matki w społeczeństwie z przełomu wieków .

W jej analizie sytuacji kobiet, a w szczególności dziewiętnastowiecznych matek, fotografie zebrane przez Nagler doskonale obrazują przywoływane tu tezy. Wpisują się także we współczesny nam feministyczny dyskurs na różnych płaszczyznach obrazujący sytuację kobiet, w tym konsekwencje działania mocno ugruntowanych schematów<sup>24</sup>. Mam jednak wrażenie, że w tym przypadku próba obnażenia jednego z obecnych już kulturowych wzorców jednocześnie buduje kolejny, zbyt łatwo sprowadzając omawiane tu obrazy niewidzialnych opiekunek/ów do wspólnej płaszczyzny znaczeniowej.

Wracając do analizy postaw interpretacyjnych odbiorców fotografii z kolekcji Nagler, chciałabym zaznaczyć, że nie dla wszystkich internautów – zwłaszcza traktujących te zdjęcia w kategorii czegoś, co się „nie udało” – czytelna jest kwestia wspomnianego już pierwotnego „pominięcia” niedoskonałości końcowego efektu artystycznego (jeżeli w ogóle powinniśmy w tym kontekście mówić o efekcie artystycznym). Dla pierwotnych odbiorców formalna niedoskonałość w wielu przypadkach nie miała większego znaczenia – liczyło się samo uwiecznienie, pamiątkowy obraz dziecka, często jeden z niewielu, jakie rodzina posiadała, a co ważne, stanowiący już w drugiej połowie XIX wieku istotną pamiątkę, także w rodzinach niezamożnych<sup>25</sup>. Dowcip rysunkowy z epoki opublikowany w magazynie „Harper’s Bazaar” wskazuje zarówno na techniczną trudność fotografowania małych dzieci, jak i na pewien dystans wobec fotografii z ukrytymi postaciami dorosłych podtrzymujących maluchy. Taka forma ich fotografowania ówczesnie też budziła rozbawienie – na rysunku widzimy skrytego pod zasłoną ojca, matka natomiast stoi z boku i zabawia dziecko. Zaprezentowany ostateczny efekt nie przypomina obrazów, które znamy z kolekcji Nagler, choć sama idea i swego rodzaju niedoskonałość mają tu podobny charakter.

Dostrzegana przez współczesnych odbiorców „śmieszno-straszna ułomność” tych fotografii wynika także ze stosowanych ówczesnie metod retuszu oraz ze starzenia się odbitek, wzmacniającego niektóre pierwotnie niezakładane efekty wizualne. Stosowane ponad sto lat temu techniki „ukrywania” postaci zależne były od wielu czynników, w tym od ceny umiejętnego retuszu oraz jego precyzji przy założeniu,



“Harper’s Bazaar”, 1888, źródło [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harper's_Bazaar_1888.jpg)

że podtrzymująca dziecko postać i tak zostanie ukryta pod ozdobną oprawą<sup>26</sup>.

Warto podkreślić, że nie każdy z dawnych odbiorców widział pierwotny kształt oprawionych zdjęć, który z naszego punktu widzenia może nadal nie byłby doskonały, ale na pewno wydawałby się mniej zaskakujący. W wielu wypadkach „ukryte” postacie dodatkowo zakrywało ozdobne *passe-partout* czy też chroniące fotografie ozdobne etui. Dla ówczesnego końcowego odbiorcy ukryta postać nie była w ogóle widoczna, w niektórych przypadkach poza ozdobną oprawę wystawał jedynie niewielki kawałek materiału, często stanowiącego swoiste pofałdowane tło, które w żaden istotny sposób nie wpływało na odbiór portretu dziecka. Część „niechcianych” postaci usuwano przy użyciu na przykład ołówka, tuszu chińskiego czy sadzy – i były to retusze zarówno negatywowe, jak i pozytywowe<sup>27</sup>. Stosowano także ścieranie emulsji – raz bardziej, innym razem mniej precyzyjne. Te najbardziej ostentacyjne „wydrapania” twarzy, które robią dziś na nas największe wrażenie, najprawdopodobniej wykonano już poza zakładem fotograficznym, często w znacznym stopniu uszkadzając przy tym odbitkę<sup>28</sup>.

Zastanawiającym przypadkiem są także obecne w albumie fotografie, które w niezamierzony sposób przywodzą na myśl popularny w czasach wiktoriańskich *horsemaning*, czyli techniczny zabieg pozbawienia postaci na obrazie głowy (choć cel był tu zupełnie inny niż w przypadku starych trickowych fotografii<sup>29</sup>). W tym kontekście zastanawia fotografia umieszczona w albumie na stronie 287 – w porównaniu do innych zdjęć postać kobiety pozbawiono głowy dość starannie, pozostawiając dobrze widoczną resztę ciała. Retusz ten wymagał większego nakładu pracy i staranności, co dodatkowo utrudnia zrozumienie sensowności takich działań, szczególnie jeśli głowy miałyby być pozbawiona matka<sup>30</sup>. Pytanie o to, dlaczego tak starannie usunięto głowę, pozostawiając resztę ciała, czy na przykład wydrapywano same twarze, pozostawiając póki co

otwarte.

Na marginesie zaznaczę tylko, że w zebranej przez Nagler kolekcji mamy też kilka przypadków widocznych w kadrze mężczyzn trzymających dzieci, wspomniane już fotografie lalek, a także ujęcia zwierząt (psów i kotów) podtrzymywanych przez ukryte postacie<sup>31</sup>. To poszerza możliwości interpretacji zbioru i wychodzi zarówno poza nadany mu tytuł, jak i idee zawarte w towarzyszących mu tekstach krytycznych. Zdjęcia te sprawiają w albumie wrażenie dysonansów i ciekawostek – z jednej strony przerywają rytm powtarzających się, podobnych do siebie fotografii, z drugiej zaś tworzą kolejny poziom odbiorczej zagadki, sugerując nam potrzebę postawienia sobie pytania o to, kogo w istocie skrywają zasłony.

Powracając do zjawiska popularności „ukrytych matek”, przyjrzyjmy się samemu tytułowi – *The Hidden Mother* – którym Nagler narzuciła sposób widzenia i interpretacji zebranych przez siebie obrazów. W 2013 roku i w latach kolejnych większość dyskusji prasowych oraz tych prowadzonych w sieci, a odnoszących się do wystawy i towarzyszącego jej albumu, dotyczyła sytuacji matek w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku<sup>32</sup>, koncentrując się jednocześnie wokół trudności towarzyszących fotografowaniu dzieci, zwłaszcza przy ówczesnych możliwościach technologicznych<sup>33</sup>. Kolejna kwestia poruszana przy okazji wystawy to uchronienie starych fotografii przed zapomnieniem i ich ponowne wpisanie we współczesną narrację, swego rodzaju „drugie życie”<sup>34</sup>. W zamykających omawianą publikację tekstach nie pojawia się jednak odniesienie do tego, o czym pisał między innymi John Berger, że dawna fotografia przeniesiona w teraźniejszość nie reprezentuje „tego, co widać”, nie jest również zapisem historycznych faktów, „tego, co się zdarzyło”, ale raczej odnosi się do teraźniejszości w postaci narracji o przeszłości<sup>35</sup>. To, co widzialne, nie zawsze jest w niej widoczne, a relacja między tym, co postrzegane, a znaczeniem nie

jest ani jednorodna, ani stabilna.

We wspomnianym już tekście Batchena na plan pierwszy wysuwa się znaczenie matek / opiekunów istotnych poprzez sposób, w jaki zostali „ukryci”, stając się przez to główną treścią fotografii. Skryte pod zasłoną postacie są dla niego jednocześnie znakiem, że dzieci przedstawione w kadrze są żywe. Batchen nawiązuje tu do popularnych na przełomie XIX i XX wieku portretów *post mortem*<sup>36</sup>. Gdy jednak uważniej przyjrzymy się kilku fotografiom z albumu Nagler, zauważymy, że prawdopodobieństwo przedstawienia na nich także martwych dzieci jest całkiem duże<sup>37</sup>. Dla amerykańskiego badacza istotny jest zamysł artystyczny autorki (porównywany między innymi do *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga czy *Atlasu* Gerharda Richtera), która stworzyła coś na kształt nowego „gatunku” fotografii. Przez swoje nowe – publiczne – umiejscowienie fotografia stała się stereotypem czy nawet komunałem, obrazem, który w wielokrotnym powtórzeniu zatracą swój pierwotny sens, ale jednocześnie nabiera nowej mocy<sup>38</sup>. W tekście Batchena odnajdziemy także odwołanie do sytuacji kobiet / matek w świecie zdominowanym przez patriarchat. Ale jest tu także obraz matki jako obiektu pożądania, poddawanego represjom i zastępowanego przez substytuty, zastępujące to, czego naprawdę pragniemy, czyli zjednoczenia z matką / *m(other)*<sup>39</sup>, postacią z naszych marzeń. W trochę innym kierunku poszły przemyślenia Marcina Grabowieckiego, który zainspirowany tytułem kolekcji, opisuje album Nagler jako przypadek obrazów pokazujących „negację rodzica w interesie czytelności dziecka”, a następnie skupia się na opisie metod usuwania opiekuna / matki z kadru<sup>40</sup>.

W tekstach towarzyszących albumowi pojawiły się także odwołania do molowej tonacji zdjęć i tego wszystkiego, co można znaleźć na krawędzi obrazu, czyli wyłaniającego się z nich niezamierzonego dramatyzmu kierującego nas ku symbolicznej śmierci. Jest tu słodczy, a także – paradoksalnie – ironia, jak opisuje wystawę Federico Nicolao<sup>41</sup>. Zakryte postacie stały się symbolem przejścia pomiędzy światami, między życiem a śmiercią. Motyw ten pojawia się także w rozważaniach Batchena (skojarzenie ze słynnym opisem fotografii matki autorstwa Rolanda Barthes'a) i Gioniego, który odwołuje się do André Bazina i jego interpretacji fotografii jako aktu balsamowania. Zdaniem Gioniego w albumie Nagler proces mumifikacji ma dwa oblicza: widzimy tu z mumifikowanymi wizerunkami dzieci oraz matki przemienione w mumie. Oblicze śmierci jest fundamentem wpisany w założycielski mit obrazu – *image* jest tu starożytną pośmiertną maską<sup>42</sup>.

Warto zastanowić się, dlaczego w tekstach prasowych opisujących projekt Nagler oraz w internetowych komentarzach, którymi obrosły strony poświęcone „ukrytym matkom”, rzadko pojawia się wątpliwość, czy postacie niewidoczne na zdjęciach na pewno są matkami portretowanych dzieci. Kogo jeszcze mogłaby skrywać zasłona<sup>43</sup>? Zarówno na zdjęciach zgromadzonych przez artystkę, jak i na tych zebranych przez internautów łatwo dostrzec reprezentację różnych grup społecznych, biorąc choćby pod uwagę stroje dzieci i wystrój studia fotograficznego. I tu pojawia się istotna kwestia obecności fotografii z postaciami wydrapanymi w jeszcze świeżej emulsji,



źródło:  
flickr

zamalowanymi tuszem czy później dosłownie zamazanymi.

Akt pozbawienia twarzy, jej wymazania czy wydrapania niesie w sobie spory ładunek przemocy. Historycznie tego typu gest kojarzy się ze starożytną tradycją pozbawiania twarzy zdetronizowanych władców czy strąconych z panteonu bogów;



źródło:  
flickr

w późniejszych czasach – z zamazywaniem niechcianych postaci na oficjalnych fotografiach na przykład w III Rzeszy czy w ZSRR (tam, gdzie z różnych przyczyn nie dało się ich wyretuszować, co było najczęstszą praktyką). Na zamazane czy wydrapane (czasem wycięte) postaci możemy też natknąć się w albumach rodzinnych – taki akt symbolicznej przemocy dotykał najczęściej osoby, które z różnych powodów wykluczono z rodziny. Znany przykład z eksperymentem niszczenia fotografii bliskiej nam osoby podaje W.J.T. Mitchell w książce *Czego chcą obrazić?* Studenci poproszeni o zniszczenie zdjęć z wizerunkiem ich matek, o wyklucie im oczu, czują dyskomfort i w większości przypadków powstrzymują się od wykonania polecenia<sup>44</sup>. Jak sama się przekonałam – powtarzając na zajęciach ten eksperyment – chętniej „okaleczę” własne wizerunki niż wizerunki swoich matek, a jeśli już to zrobię, czuję emocjonalny dyskomfort. Oczywiście można to sprowadzić do stwierdzenia, że podejście do fotografii uległo zmianie i zależy od kontekstu kulturowego. Równocześnie jednak intuicyjnie wyczuwamy – na co zresztą wskazują różne, w tym antropologiczne i etnograficzne badania – że niszczenie jakichkolwiek wizerunków rzadko bywa czynnością przypadkową i emocjonalnie obojętną<sup>45</sup>.

Dlatego też warto się zastanowić, czy aby zrobić dziecku samodzielny portret, postać matki należało dodatkowo zamazać, wydrapać, w istocie zadając przemoc jej wizerunkowi? Kolejne pytanie dotyczy kontekstu klasowego: czy matki z wyższej czy

średniej klasy pozwoliłyby się nakryć widocznymi na zdjęciach narzutami?

Wielu autorów i autorek odnoszących się do projektu Nagler pisało o „ukrytych matkach” w kontekście sytuacji kobiet w epoce wiktoriańskiej. Teksty skupiały się na ograniczonej roli kobiet oraz na specyfice ówczesnego macierzyństwa – w XIX wieku mocno ewoluowało ono w stosunku do epok wcześniejszych, w szczególności w odniesieniu do przedstawicielek klas wyższych i ciągle rozrastającej się zamożnej klasy średniej, której ideały, jak pisze Kaari Utrio,

koncentrowały się przede wszystkim na domu<sup>46</sup>. Druga połowa XIX wieku to z jednej strony okres, w którym pojawiły się poradniki namawiające matki ze wszystkich klas społecznych do karmienia piersią, z drugiej zaś czas, gdy podkreślano rolę kobiety jako tej, której tożsamość oparta jest przede wszystkim na zewnętrznym wyglądzie, godności i powściągliwości<sup>47</sup>. W „społecznym teatrze epoki wiktoriańskiej” powierzchowność kobiety, jej uroda, wygląd i ubiór były niezwykle ważne. Dlatego trudno wyobrazić sobie ówczesną damę, która z całą swoją godnością, odpowiednio ułożoną fryzurą i w kapeluszu<sup>48</sup> pozwala się nakryć narzutą. Jak zauważyli niektórzy internauci, osoby nakryte mogą być pomocnikami (lub pomocnicami<sup>49</sup>) fotografów czy fotografek – i zapewne tak jest na części tych zdjęć.

Jeśli jednak przyjrzymy się niektórym kadrom, to łatwo dostrzeżemy, że pomimo usunięcia twarzy – poprzez wydrapanie czy zalanie tuszem – białe dziecko podtrzymywane jest przez



źródło:  
[annacreasy.blogspot.com](http://annacreasy.blogspot.com)



niebiałą kobietę. Możemy założyć, że w niektórych przypadkach na świeżym, jeszcze mokrym zdjęciu na życzenie klientów usuwano „zbędną” osobę, która nie powinna być widoczna, nie należała bowiem do rodziny, była „dodatkiem”. Nie tylko na pamiątkowej fotografii, ale także w codziennym życiu usługujące i opiekujące się dziećmi kobiety musiały pozostawać niewidoczne. Tego typu wykluczenie dotyczyło też mocno zhierarchizowanej służby w czasach wiktoriańskich, w tym kucharek, pomocy domowych i kuchennych, służących, opiekunek do dzieci, bon i guwernantek, nie wspominając o mamkach. Na niektórych zdjęciach możemy dostrzec strój charakterystyczny dla wykwalifikowanych opiekunek – w tym przypadku osoby te podtrzymują dziecko z boku lub są tylko częściowo zakryte, ich społeczny status nie pozwalał bowiem na ich bezceremonialne nakrycie płótnem czy narzutą. Osoby całkowicie zakryte zajmują więc niskie pozycje w hierarchii, pomagając w zakładzie fotograficznym, lub też znają dziecko na tyle dobrze, że są w stanie je uspokoić, ale należą do grupy społecznej, której prestiż nie zostałby naruszony takim nakryciem; niewidoczność tych postaci w wielu przypadkach jest wręcz wymagana, w szczególności wobec osób funkcjonujących w strukturach społecznych poza „oficjalnym spojrzeniem”. Niewidoczność na fotografiach często ma charakter nie tyle genderowy, ile społeczny (klasowy) i rasowy, i wydaje się zaskakujące, jak łatwo została pominięta w rozważaniach nad tym, co naprawdę widać, czy raczej: kogo nie widać.

„Zabawna niedoskonałość” tych zdjęć, wtłoczona w coś na kształt „myślowego kolektynu”, o którym pisał Ludwik Fleck<sup>50</sup>, ukierunkowała ich postrzeganie i w subtelny sposób zawęziła ich odczytanie. Dyskretny mechanizm kulturowej przemocy skrył się tu pod całkiem realną zasłoną, o której w wymiarze symbolicznym wspomina przywoływany przez Mitchella amerykański pisarz, socjolog i działacz społeczny W.E.B. Du Bois, jeden z czołowych aktywistów występujących przeciwko dyskryminacji oraz segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych<sup>51</sup>.



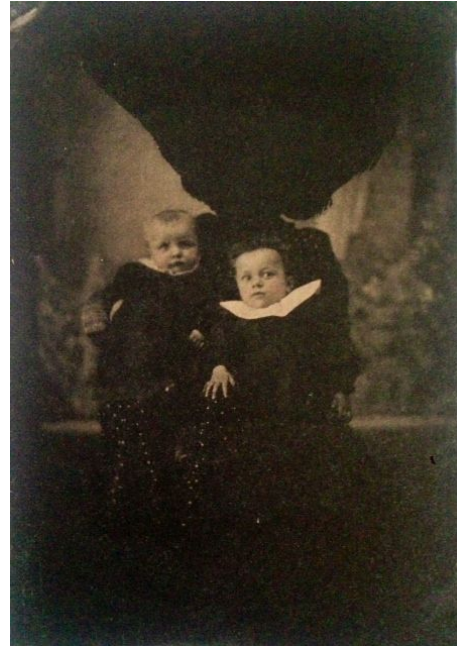
źródło:  
[lauraleeshill.com](http://lauraleeshill.com)

Idąc tropem Alana Sekuli, można powiedzieć, że przypadek fotografii „ukrytych matek” to przykład swego rodzaju „archiwum poddaństwa”, produktem społecznego procesu, który we współczesnym popkulturowym obiegu zatracił swój pierwotny sens. Zasłonięcie, wymazanie, wydrapanie – te różne mniej lub bardziej przemocowe formy niewidoczności wynikające między innymi z niedoskonałości użytej techniki są tu przykładem próby usunięcia „czarnych (kolorowych) twarzy”, o których wspomina Mitchell. Praktyka ta wpisuje się w rytuały rasistowskiej reprezentacji, w tym jej założonego braku / niewidoczności<sup>52</sup>. Taka społeczna i rasowa niewidoczność obejmowała także wyznaczanie stref i sytuacji, w których danym osobom wolno było się poruszać i pokazywać. Chociaż trudno porównywać sytuację niewolnictwa i późniejszej dyskryminacji rasowej osób zaklasyfikowanych jako niebiałe do kondycji służących w Europie, to jednak w jednym i drugim przypadku znajdujemy podobne przykłady segregacji w polu wizualnym: oddzielne klatki schodowe<sup>53</sup>.

, toalety, wejścia do domu, sale w restauracjach czy podział przestrzeni w środkach transportu<sup>54</sup>. W obu przypadkach mamy też do czynienia z narzucaniem imion<sup>55</sup> – to jedna z form pozbawiania pełnej tożsamości i podmiotowości. W Stanach popularne imiona to Mary Jane czy Dilcey, a służące w zależności od pełnionej funkcji określane były albo po prostu jako kucharki (*cook*) lub niańki (*nurse*). W południowych stanach kobiety opiekujące się dziećmi określano mianem *mammy*, co wskazywało na ich specjalny status, ale również wiązało się ze specyficzną widocznością (czy niewidocznością). Na przykład, gdy opiekowały się białymi dziećmi w miejscach publicznych, były jakby „społecznie niewidoczne” i tym samym akceptowalne także w przestrzeniach przeznaczonych wyłącznie dla białych; bez dzieci ich widoczność stawała się automatycznie rażąca<sup>56</sup> i odbierana była jako naruszenie społecznego porządku<sup>56</sup>. W Ameryce dyskryminacja rasowa została prawnie uregulowana po zakończeniu wojny secesyjnej (tzw. *Jim Crow Laws*) – w niektórych stanach przepisy te obowiązywały do połowy lat 60. XX wieku. Swoista niewidoczność osób niebiałych obejmowała wiele obszarów życia społecznego, w tym ówczesne media, gdzie przywilej widoczności obejmował tylko wyraźnie określone społecznie role. W odbiorze społecznym obrazy osób niebiałych jeśli nie pojawiały się jako ciekawostka antropologiczno-etnograficzna czy karykatura, lub też nie były przypisane do wspomnianych powyżej określonych ról, zaczynały wkraczać w obszar obrazów „nikczemnych”, wymagających<sup>57</sup> zniszczenia bądź przeobrażenia w to, co niegroźne<sup>57</sup>.

Tu pojawia się dodatkowo kwestia estetyczna, poczucie „dobrego smaku”, które wpływa na przyjęte formy widzialności (mogą one być równoznaczne z niewidzialnością) w sferze publicznej (*public invisibility*) – opisywał je Jacques Rancière<sup>58</sup>. Ten swoisty ikonoklazm, o którym wspomina Mitchell<sup>59</sup>, czy fotografia jako „podwójny agent” w ujęciu Victora Burgina powoduje wzmocnienie żywotności i siły wzgardzonego obrazu<sup>60</sup>, choć taki żywotny przykład nie zawsze jest czytelny w kontekście historycznym; wskazuje na to choćby omawiany tu przypadek „ukrytych matek”. Ale, jak podkreśla Burgin, fotografia jako „podwójny agent”, sprawiając pozory współpracy z systemem, w istocie służy jego rozmontowywaniu, pozwala obnażyć to, co ukryte w przyjętych reprezentacjach, które pozornie służą strategiom ideologicznym<sup>61</sup>.

Takie obnażenie zasłony w przypadku omawianych tu zdjęć nie jest proste. Z jednej strony postacie, które miały być niewidoczne, najsilniej skupiają naszą uwagę, ale jednocześnie skryte pod zasłoną, często nie ujawniają swojej tożsamości. Nigdy nie będziemy pewni, kogo skrywa zasłona, chociaż wiemy, że w niektórych przypadkach było to inne dziecko. W albumie Nagler pojawia się kilka fotografii czarnoskórych dzieci także podtrzymywanych przez ukryte postacie – czy była to matka / opiekunka, pomocnik pracujący w atelier czy opiekunka dziecka albo służąca<sup>62</sup> ?



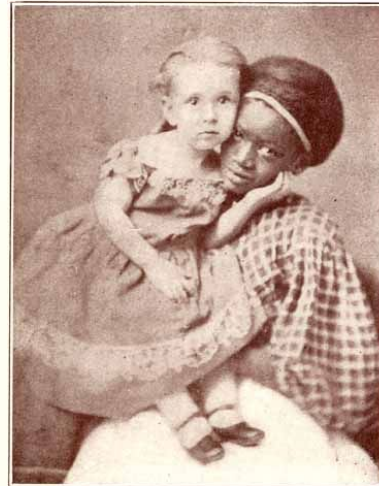
Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, Monaco 2013, s. 131

Siła jednego z możliwych „ujawnień” może tkwić w zestawieniu ukrytych postaci na przykład z fotografiami afroamerykańskich nian (a takie zdjęcia też zachowały się w archiwach). Nasze widzenie samej zasłony zmienia się także wówczas, gdy wiemy, kogo może skrywać. We wspomnieniach Emmy Ray możemy przeczytać, że gdy miała jedenaście lat, jej pani zabrała ją na zakupy do St. Louis, a przy okazji chciała zrobić pamiątkową fotografię swojej córki. Dziewczynka nie chciała sama usiąść na krześle i płakała, wołając Emmę, którą kochała jak matkę. Gdy opiekunka wzięła małą na kolana, ta przytuliła się do jej twarzy, na co matka dziecka powiedziała do fotografa: „*There, take her just as she is*” (proszę zrobić, jak jest)<sup>63</sup>. Ta fotografia w czasach, w których powstała, mogła wywołać skandal, i jest mało prawdopodobne, że została umieszczona w rodzinnym albumie czy w widocznej przestrzeni domu.

Historia ta kojarzy mi się z opisanym przez Nicholasa Mirzoeffa, namalowanym niecałe sto lat wcześniej *Autoportretem z córką* (1789) autorstwa Élisabeth-Louise Vigée Le Brun<sup>64</sup>.

Bezpośrednie spojrzenie i nieformalna poza osób spoza "kanonu" miały i wciąż mają niezwykłą siłę. Obydwa obrazy w czasach, w których powstały, dla niektórych mogły być skandalem – skandalem równorzędności przedstawiania. Skandalem widoczności.

Recepcja albumu Lindy Fregni Nagler została znacząco ograniczona przez nadany mu tytuł, towarzyszące teksty krytyczne i wywiad z autorką. To zaskakujące, jak wyraźnie



"NURSE EMMY" AND THE CHILD  
WHO LOVED HER

Fotografia wykonana w 1870 roku ilustrująca publikację wydaną przez widoczną na fotografii Emmy Ray, zatytułowaną *Twice Sold. Twice Ransomed: Autobiography of Mr. and Mrs. L. P. Ray*, wydaną w 1926 roku; źródło: docsouth.unc.edu

schemat ten zdominował współczesne odczytanie fotografii z postaciami pod „zasłoną” i w jak niewielu przypadkach w wypowiedziach odbiorców pojawiła się wątpliwość wobec zasugerowanej „kolektywnej” interpretacji. Można powiedzieć, że narzucony schemat odczytania wytworzył „końcowy” obraz. W odbiorze projektu Nagler, poza prostą fascynacją tym, co „dziwne”, najczęściej ujawniają się dość powierzchowne, nacechowane feministycznie odczytania; zdarzają się także rozważania nad niedoskonałością dawnych technik fotograficznych, ale właściwie w ogóle nie ma dyskusji o społecznym czy rasowym wykluczeniu, o kulturowych skutkach uprzedzeń klasowych, kolonializmu czy niewolnictwa. Zaproponowana powyżej próba rozszerzenia interpretacji i sprobematyzowania tego materiału jest jedną z wielu możliwości analizy tego, co wyłania się z „płynnej narracji” natarczywych w swojej wizualności obrazów, o których niełatwo zapomnieć, a jednocześnie wobec których w dużej mierze skazani jesteśmy na możliwą porażkę niewiedzy. W większości przypadków nie wiemy bowiem, na co patrzymy i kogo nie widzimy.

- 1 Vincent Descombes, *Umykanie sensu*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 320.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, w tegoż, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 97–153.
- 3 Ibidem, s. 153.
- 4 Por. ibidem.
- 5 W 2013 i 2014 roku pojawiło się w internecie wiele stron i innych medialnych informacji poświęconych „ukrytym matkom”. Jeden z internautów umieszczających na swojej wirtualnej tablicy kolejną fotografię zaliczoną do tego cyklu pisał o swoistym nałogu, obiecywał sam sobie, że to już ostatnie zdjęcie z „ukrytą matką”, które odnalazł i które wpina na Flickr, bo boi się, że się uzależnił. Między innymi na portalach Pinterest czy Flickr powstają tablice zawierające po kilkaset zdjęć, często z komentarzami; możemy

- tam śledzić liczbę kliknięć poszczególnych zdjęć – niejednokrotnie jest to kilka tysięcy odsłon poszczególnych fotografii z tego cyklu. Od 2013 do 2019 roku, między innymi na portalu Pinterest powstało wiele stron kolekcjonujących fotografie zatytułowane „The hidden mother”, na przykład *628 Best Hidden Mother Photos images in 2019*, <https://pl.pinterest.com/nanasneedlework/hidden-mother-photos/>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 6 Francesco Zanut, *Houdini's Burqa*, w: Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, Monaco 2013, s. 409, tłumaczenie własne.
  - 7 Massimiliano Gioni, *Mothers of Invention*, w: Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, Monaco 2013, s. 402, tłumaczenie własne.
  - 8 Tekst zainspirowany jest również „akademickim sporem” z magistrantką Kingą Wasilewską, piszącą pracę dyplomową o albumie Lindy F. Nagler, obronioną w PWSFTviT w Łodzi w 2015 roku. Spór dotyczył analizy zebranych przez Nagler fotografii w kontekście sytuacji matek w XIX wieku. Przyjęcie takiego kontekstu analitycznego było znaczącym zawężeniem interpretacji tego, co w rzeczywistości mogą przedstawiać te fotografie – zwłaszcza że zawartość albumu sugeruje szersze odczytanie zjawiska. Prezentowany tu tekst w nieco innej formie przedstawiany był na konferencji *Zakłócone spojrzenie. Prawo do patrzenia i fotografia*, Kraków, 9–10 czerwca 2016.
  - 9 Por. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 117, 123.
  - 10 Dla niektórych zaliczane do tej grupy odnalezione w archiwach fotografie mieszczą się także w pojęciu „fotografii trashowej” jako swego rodzaju „zabawnego bubla”, czegoś nieudanego, „śmieciowego”, co dodatkowo ma – zdaniem części odbiorców – aurę niczym z tandetnego horroru (stąd w niektórych anglojęzycznych komentarzach internautów odnajdziemy określenia typu *creepy*; przykładowe opisy to: „*Luisiana Hidden Mother, Tintype Photo of Identical Twins Ghost Mom Under Blanket*”, „*Unusual Tintype Photo – Creepy Hidden Mother with Scratched Out Face Like Mask*”, „*84 Best Creepy Hidden Mother Photos*” – a są takich podpisów tysiące, por. [www.etsy.com/listing/209568911/reserved-unusual-tintype-photo-creepy?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=PageTools&utm\\_campaign=Share](http://www.etsy.com/listing/209568911/reserved-unusual-tintype-photo-creepy?utm_source=Pinterest&utm_medium=PageTools&utm_campaign=Share); <https://pl.pinterest.com/sydneyj1996/creepy-hidden-mother-photos/>, dostęp 20 czerwca 2019).

- W tekście opublikowanym na portalu Gazeta.pl w 2017 roku znajdujemy określenie „upiorne matki”, por. *Wyglądają jak duchy, nazywane są „upiornymi matkami”*. *Niesamowite zdjęcia z przełomu XIX i XX wieku*, „Gazeta.pl” z 3 lipca 2017, <http://wiadomosci.gazeta.pl>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 11 Dystans czasowy i technologiczny, jaki dzieli nas od powstania tych fotografii, oraz „wyołbrzymia widoczność” skrytych pod zasłonami postaci, które stają się tym samym bardziej intrygujące, przez wielu odbierane są jako zabawne czy „zabawnie przerażające”. Jeden z polskich internautów, opisując zdjęcia „ukrytych matek”, dokonał ich podziału na typy: krzesła, kanapy i zasłony. Podkreślał dalej: „Pomysł prosty, ale sprytny – wszyscy chyba musieli być co do powyższego zgodni, najwyraźniej solidarnie ignorując kontrowersyjną wymowę efektu artystycznego, czyli czegoś na kształt wyobrażenia niewinnej duszyczki ściskanej przez ponurego żniwiarza. Niebawem. Z drugiej strony – po prostu założę się, że w przyszłości Ziemianie będą tak samo się dziwić oglądając «upiększenia zdjęć», które nam współcześni wyprawiają z fotoszopem – nie dla żartów, ale z całą powagą, żeby zdjęcie wyglądało LEPIEJ”; *Ukryte matki, albo wiktoriańskie superpomysły*, „Trumieniec”, wrzesień 2014, <http://trumieniec.blogspot.com/2014/09/>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 12 Federico Nicolao, *The Hidden Mother*, „Domus” z 17 czerwca 2013, [www.domusweb.it/en/art/2013/06/17/the\\_hidden\\_mother.html](http://www.domusweb.it/en/art/2013/06/17/the_hidden_mother.html), dostęp 20 czerwca 2019.
- 13 Niewiele podobnych fotografii znajdziemy w archiwach z innych krajów – w szczególności z postaciami przykrytymi różnymi rodzajami narzut; częściej są to postacie podtrzymujące dzieci, ale ukryte za krzesłami czy fotelami, na których dzieci siedzą. Obecność tego typu obrazów w obszarze kultury anglosaskiej jest kwestią na tyle skomplikowaną, że jedynie w niewielkim stopniu odniosę się do niej w dalszej części tekstu. Warto tu jednak podkreślić, że poza znaczeniem relacji społecznych ogromny wpływ na powstawanie tego typu fotografii miała spuścizna kolonialna.
- 14 Federico Nicolao, *The Hidden Mother...*
- 15 Projekt Nagler był w Wenecji wystawiany jako część sekcji wystawy *Il Palazzo Enciclopedico* Massimiliana Gioniego, której kuratorką była Cindy Sherman.
- 16 Teksty umieszczone są na końcu albumu, z osobną numeracją: Massimiliano Gioni, *Mothers of Invention* (s. 2–3), Geoffrey Batchen, *Hiding in Plain Sight* (s. 4–8), wywiad: Francesco Zano, *Houdini's Burqa*, (s. 9–16), w: Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother...*



- 17 Zob. Marek Krajewski, *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 9, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/267/512>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 18 Ibidem.
- 19 Na tę formę zestawienia zwraca uwagę między innymi Geoffrey Batchen, *Hiding in Plain Sight...*, s. 5–6.
- 20 Artystka wspomina o tym w wywiadzie, zob. Francesco Zanoł, *Houdini's Burqa...*, s. 9.
- 21 Por. wpis blogerki cytowany na jednym z portali kobiecych: „Długo nie mogłam odgadnąć, jaki jest sens zdjęć z dziećmi, na których widać kształt dorosłych kobiet, przykrytych kotarami. Zastanawiałam się, czy może chodzi o jakiś zwyczaj, a może jest to praktyka związana z kulturą islamu”; „Kobieta.Interia.pl” z 12 grudnia 2013, <https://kobieta.interia.pl/zycie-i-styl/news-poznaj-zagadke-ukrytych-matek,nld,1073650>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 22 Taką formę myślenia o roli matki w tamtych czasach dobrze oddaje fragment listu królowej Wiktorii: „Jesteśmy biednymi stworzeniami urodzonym dla przyjemności i rozrywki mężczyzn i przeznaczonymi do przechodzenia przez niekończące się cierpienia i procesy [...]; mężczyźni są samolubni, a poświęcenie kobiet jest zawsze rodzajem poddaństwa, które powoduje, że położenie naszej płci nie jest godne pozazdroszczenia”; za Agnieszka Gromkowska-Melosik, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2013, s. 12.
- 23 Kinga Wasilewska, *Hidden Mothers – ukryte matki w wiktoriańskiej fotografii*, Łódź 2015 (praca magisterska w Archiwum PWSFTviT), s. 58.
- 24 Takie odczytanie wspomniane jest także w tekście Geoffreya Batchena *Hiding in Plain Sight...*, s. 7.
- 25 Zob. np. Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*, Neriton, Warszawa 2005.
- 26 W albumie Nagler znajdujemy zbiór pięknie oprawionych fotografii, które pod *passepout* lub etui skrywają postacie podtrzymujące dziecko, między innymi na stronach: 280–281, 288–289, 309.
- 27 Dodajmy, że w albumie znajdziemy niewiele udanych czy starannych retuszy.
- 28 Zob. Nagler, s. 80.

- 29 Zainspirowana archiwalnymi zbiorami moda na „fotografie bez głowy” powróciła tym razem w sieci i została na Facebooku okrzyknięta fototrendem 2011 roku. Por. *Top 10 Facebook Sensations of 2011*, „International Business Times” z 26 grudnia 2011, [www.ibtimes.com/top-10-facebook-sensations-2011-387476](http://www.ibtimes.com/top-10-facebook-sensations-2011-387476), dostęp 14 maja 2016.
- 30 Zob. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother...*, s. 287.
- 31 Fotografie lalek zob. s. 78–79, zwierząt s. 18–19, 58–59.
- 32 Np. recenzję rozpoczynającą się od „zajawki”: „Pokazane na weneckim biennale archiwum Lindy Fregni Nagler składa się z 997 obrazów kobiet: ukrytych przez ich dzieci, co wskazuje na rolę kobiety w XIX i XX wiecznym społeczeństwie; Federico Nicolao, *The Hidden Mother...* Informacje o wystawie i publikacji Nagler przekopiowano na wielu stronach poświęconych macierzyństwu i fotografowaniu dzieci (także w polskim internecie). Znajdziemy też wpis objaśniający proces wykonywania tego typu fotografii – portretów małych dzieci – i konieczne ukrycie matek, które uspakajają dzieci, na blogu poświęconym psychologii fotografii; informację tę podlinkowały także inne strony omawiające zjawisko „ukrytych matek”. Por. Emilia Mańk, *O robieniu zdjęć z perspektywy psychologa*, „Psychologiafotografii.pl”, <https://psychologiafotografii.pl/ukryte-matki-na-fotografiach-hidden-mothers/>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 33 Zob. Geoffrey Batchen, *Hiding in Plain Sight...*, s. 4.
- 34 Zob. np. Massimiliano Gioni, *Mothers of Invention...*, s. 2 i nast.
- 35 John Berger, *O patrzeniu*, za: Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawiania. Od camery obscury do fotografii współczesnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2017, s. 51.
- 36 Ibidem.
- 37 Zob. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother...*, s. 200–201.
- 38 Geoffrey Batchen, *Hiding in Plain Sight...*, s. 6.
- 39 Ibidem, s. 7.
- 40 <https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/15944-linda-fregni-nagler-the-hidden-mother-recenzja> dostęp 20 czerwca 2019.
- 41 Federico Nicolao, *The Hidden Mother...*
- 42 Massimiliano Gioni, *Mothers of Invention...*, s. 2.

- 43 Na polskich stronach dopiero w 2017 roku w jednym z internetowych wpisów pojawił się temat ukrytej pod zasłonami służby, niań czy guwernantek. W reakcji na ten wpis inni internauci podziękowali za w końcu sensowne dla nich wyjaśnienie; „Posztukiwania.pl” z 9 listopada 2017, <http://posztukiwania.pl/blog/2017/11/09/ukryte-matki-z-dawnych-fotografii/>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 44 W.J.T Mitchell w *Czego chcą obrazy?...*
- 45 Píše o tym m.in. Joanna Bartuszek w książce *Między reprezentacją a „martwym papierem”...*, s. 93–96.
- 46 Kaari Utrio, *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, przeł. M. Gąsiorowska-Siudzińska, Wydawnictwo 69, Warszawa 1998, s. 219.
- 47 Dążenie do uzyskania fizycznego piękna było zawsze źródłem konstytutywnego dla tożsamości kobiety i odrębnego dla niej – w porównaniu z mężczyzną – doświadczenia biograficznego. Kobiety z „wyższych sfer” (lub pretendujące do tego statusu) były przeznaczone dla „teatru społeczeństwa – odpowiednika arystokratycznego dworu z minionej ery”. Ich ciało, a w konsekwencji i umysłowość, były dyscyplinowane przez modę oraz etykietę dotyczącą właściwej ekspresji obowiązujących ideałów kobiecości, odnoszących się zarówno do zewnętrżności kobiety, jak i do jej tożsamości oraz możliwych do zaakceptowania pełnionych przez nią ról społecznych. Piękno miało wówczas stanowić jedno z głównych powołań kobiety. Tym bardziej trudno sobie wyobrazić nakrycie się takiej osoby płachtą w atelier fotograficznym; *ibidem*.
- 48 W wieku XIX i na początku XX „szanujące się” kobiety rzadko pokazywały się w przestrzeni publicznej bez nakrycia głowy.
- 49 Nie zapominajmy, że prowadzenie salonu fotograficznego było jednym z zawodów, które mogły wykonywać kobiety, a niektóre z nich wyspecjalizowały się właśnie w portretach dzieci.
- 50 Ludwik Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. M. Tuskiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.
- 51 W.E.B. Du Bois w wydanej w 1903 roku książce *The Souls of Black* pisał: „Zaświtało mi wtedy w głowie, dość nagle, że jestem inny od pozostałych, albo też, że być może, taki sam jak pozostali w sercu, życiu i pragnieniach, lecz wyłączony z ich życia za sprawą ogromnej zasłony”. Cyt. za: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 323.

- 52 Ibidem, s. 324.
- 53 Służba może się na schodach pańskich pojawić tylko w wyjątkowych sytuacjach; Joanna Kuciel-Fryderyszak, *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2018, s. 140.
- 54 Na tego typu podziały wyraźnie wskazują między innymi przepisy umieszczone w tzw. *Jim Crow Law*, por. [www.britannica.com/event/Jim-Crow-law](http://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law), dostęp 20 czerwca 2019.
- 55 Jak pisze Joanna Kuciel-Fryderyszak, zarówno w Polsce, jak i w wielu krajach europejskich idące na służbę dziewczęta traciły swoje imiona. Autorka przywołuje formułę, którą francuskie dziewczyny słyszały na początku służby: „Moja droga, będziesz się nazywać Marie” i, jak pisze dalej, „służąca nie ma swojego imienia ani nazwiska, nie ma też głosu. Jest niema jak naiwna bretońska służąca Bécassine z francuskiego komiksu z 1905 roku, która stała się bohaterką popkultury, a namalowana została bez ust”; Joanna Kuciel-Fryderyszak, *Służące do wszystkiego...*, s. 12.
- 56 Zob.: *More Slavery at the South*, „Independent”, 25 stycznia 1912, cyt. za „*We Are Literally Slaves*”: *An Early Twentieth-Century Black Nanny Sets the Record Straight*, „History Matters”, <http://historymatters.gmu.edu/d/80/>, dostęp 12 stycznia 2019.
- 57 Por. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 324–325.
- 58 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 38.
- 59 Swego rodzaju ikonoklazm, związany między innymi z zastępowaniem obrazów groźnych potencjalnie niegroźnymi (czyli na przykład takimi, które czynią kogoś lub coś niewidocznym); W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, s. 325.
- 60 Victor Burgin *Nieobecność obecności: konceptualizm i postmodernizm*, za: Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawiania...*, s. 43–45.
- 61 Ibidem, s. 45.

- 62 Zob. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother...*, s. 58, 249, 301, 344–345, 358.
- 63 *Twice Sold. Twice Ransomed: Autobiography of Mr. and Mrs. L.P. Ray*, „Documenting the American South”, <https://docsouth.unc.edu/neh/rayemma/rayemma.html>, dostęp 20 czerwca 2019.
- 64 Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 54–55.