

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Fotoalbumy

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

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

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3062>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

albumy fotograficzne; wystawa; fotografia; pamięć; materialność; gest

streszczenie:

Wstęp do numeru poświęconego albumom fotograficznym.

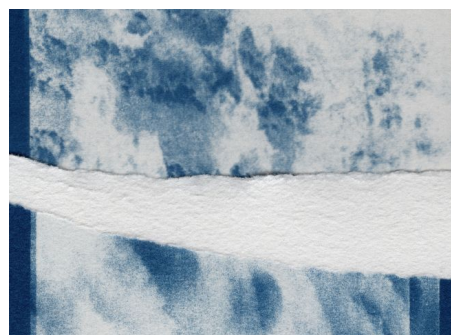
-

Fotoalbumy

Różne formy albumów domagają się różnych ruchów i gestów – pochylenia ciała, zbliżenia zdjęć do oczu, delikatnego przełożenia bibułki dłonią. Albumy nie tylko się ogląda, wymagają angażowania znacznie więcej niż wzroku.

Najpierw to jakby album porusza nami, i już na tym etapie nawiązujemy z nim relację. Fotografie nie są w nim ilustracjami, a jego lektura nie jest linearnym czytaniem. Ta forma zachęca do złożonej interakcji, otwiera przestrzeń dla wyobraźni i w szczególny sposób lokuje się w pamięci. Wiemy, że mamy do czynienia z albumem, dzięki temu, co z nim robimy i co on robi z nami.

Poświęcony fotoalbumom numer „Widoku” powstał we współpracy z Centrum Fotografii Muzeum Warszawy. Zespół kuratorski wystawy *Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850–1950*¹ chciał na nowo zbadać kolekcję albumów fotograficznych Muzeum Warszawy, gromadzoną przez pokolenia zafascynowanych tym medium pracowniczek i pracowników muzeum. Z różnych względów przeważnie wykorzystywano te obiekty jako zbiór fotografii, nie dostrzegając albo pomijając ich osobliwy charakter, na który składają się liczne znaczące szczegóły. W kolekcji tej instytucji są albumy, które zespołowi kuratorskiemu nie dawały spokoju. Jako jedne z osób zaangażowanych w ten proces wiedziałyśmy, że jeśli tylko zada się im właściwe pytania, mogą powiedzieć znacznie więcej lub coś innego niż dotąd. Zaczęłyśmy od konstatacji, że albumy są naturalnym środowiskiem fotografii. To w nich odkrywa się jej największy potencjał – działa tak, jakby została uwolniona od reguł. Zarazem albumy stanowią wyzwanie badawcze



An over air pursuit of likeness (formation study 1) (detail) 2021

i kuratorskie, a do pracy nad nimi potrzebne są nowe narzędzia, języki i procedury pozwalające uchwycić je jako coś innego niż wytwór, dokument czy dzieło. Polem do ich poszukiwań była wspólna praca nad poświęconą im wystawą, a także nad aktualnym numerem „Widoku”.

Istotne było dla nas, że album to przedmiot performatywny – ewokuje opowieści, więzi i afekty, a jego działanie daleko wykracza poza to, co da się zobaczyć na fotografiach. Zmiany nawyków pracy wymagało od nas również rozpoznanie, że autorstwo bywa tu bardzo złożone². Album współtworzą osoby, które zdjęcia robiły, wybierały, wklejały, podpisywały, czasem usuwały, wreszcie oglądały je, opowiadając za każdym razem inną historię. Album się robi czy się go prowadzi? Jest się jego twórczynią, właścicielką czy kompilatorką? Czy może raczej osobą uczestniczącą, jeśli album rozumieć przede wszystkim jako szczególną praktykę? Niekiedy najistotniejsza wydaje się osoba ofiarująca album lub nim obdarowana. Już samo dostrzeżenie tych różnych ról i etapów powstawania bywa odpowiedzią, bo często nie da się ustalić, kto konkretnie stworzył dany zbiór, skoro jest to zajęcie niewymagające podpisu. Albumy tracą, gdy oczekuje się od nich równiej dziełom artystycznym wyjątkowości i koherencji. To namysł nad tym, co w nich powtarzalne, banalne czy niedokończone kieruje uwagę na związane z nimi praktyki³. Podczas pracy zespół zrozumiał także, że album fotograficzny trwa – jego historię tworzą wyrwane zdjęcie, dodany podpis lub numer oraz zmieniający się właściciele. Każde jego otwarcie, ingerencja i interpretacja budują kolejne warstwy. Jedną z nich tworzy także nasz gest publicznego eksponowania albumów, z których wiele powstało przecież z myślą o wąskim kręgu odbiorców.

Pracując nad wystawą, wraz z zespołem kuratorskim szukaliśmy klucza do ułożenia obiektów, ale nasuwające się podziały ze względu na formę czy funkcję zawsze trafiały gdzieś obok tego, co szczególnie nas interesowało i co chcieliśmy

pokazać. Zastanawiało nas, jak album działa – jak mógł działać na dawnych odbiorców i jak działa na nas dziś. Czy budzi uczucia, pozwala tworzyć skojarzenia i opowieści, poczuć więź, a może raczej zdaje się relacjonować wydarzenia albo zobowiązywać do pamiętania? Dwie główne części ekspozycji nazwaliśmy *Wywoływanie* i *Utrwalanie*, chcąc wskazać na napięcie i splot tych sposobów działania, zwłaszcza w kontekście muzeum, gdzie odbiór każdego przedmiotu jest nieodłączny od jego statusu świadectwa przeszłości.

Dostrzegliśmy, że wiele albumów mogłoby się znaleźć i w jednej, i w drugiej części wystawy. Zyskiwałyby wtedy inne znaczenia, co innego stałoby się najważniejsze, a cała konstelacja nabrałaby nowego sensu. Fascynowały nas te relacje, rozmowy albumów ze sobą. Interesowało nas, co się dzieje pomiędzy umieszczonymi obok siebie albumami: między *Albumem* (2022) Anety Grzeszykowskiej a prywatnym albumem młodej matki z 1937 roku; między albumem podarowanym na imieniny w 1943 roku z zapisanym na karcie hasłem „Śliczna jest młodość naszego wieku” a albumem pielęgniarki Niemieckiego Czerwonego Krzyża, która formacyjne lata spędziła w okupowanej Warszawie.

Napięcie między *Wywoływaniem* a *Utrwalaniem* przypominało nam myśl wyrażoną w tekście o dziewiętnastowiecznym albumie poświęconym budowie mostu Kierbedzia: w albumach „fotografia waha się pomiędzy przyjęciem statusu dokumentu i pamiątki, pomiędzy byciem obrazem i rzeczą”⁴. Jak z kolei zauważa André Rouillé to w albumie właśnie realizuje się jej nowoczesny potencjał, czy wręcz potencjał nowoczesności:

Trudno byłoby wręcz zliczyć wszystkie te albumy, które od końca lat 40. XIX wieku zostały wydane zaledwie w kilku egzemplarzach i gromadziły oryginalne zbiory zdjęć. [...] Albumy dotyczyć będą tak różnych dziedzin jak architektura, roboty publiczne, podróże i eksploracja nieznanych dotąd miejsc na świecie, nauka i przemysł, medycyna, archeologia, wojna, przedstawiać będą akty, portrety znanych postaci,

zdjęcia wykonane podczas Komuny Paryskiej, wydarzenia bieżące itd. [...] Połączenie fotografii z albumem jest więc pierwszym ważnym i nowoczesnym instrumentem pozwalającym dokumentować świat i dokonywać tezauryzacji obrazów. Album i fotografia-dokument przez prawie sto lat funkcjonowały w doskonałej symbiozie, zanim jeszcze nastąpił rozwój agencji i archiwów⁵.

Odwrotnością obcowania z fotografią-dokumentem jest praktyka oglądania zdjęć rodzinnych, kiedy nawet pusty album może wspomagać pamięć oraz procesy afektywne związane z pamięcią indywidualną i zbiorową. Inspirująco opisała to Philiswa Lila. Jej rodzinny album, opróżniony ze zdjęć i noszący ślady dotyku wielu osób, pozostał – a może nawet stał się tym bardziej – źródłem więzi.

W pewnym sensie album jest pusty, co nie znaczy, że nie komunikuje się jako obiekt wizualny. Brak zdjęć nie jest tu problemem, ponieważ pozostałości ludzkiego dotyku, plamy i ślady pozostawione przez usunięte fotografie dostarczają mi przedmiotów, na które mogę patrzeć i o których mogę myśleć; interpretować symboliczne doświadczenia narracyjne, które towarzyszą zapamiętywaniu lub przywoływaniu wspomnień. [...] Mój rodzinny album ze zdjęciami ucieleśnia wspomnienia dotyczące ludzi, którzy mieli z nim kontakt lub brali udział w nadawaniu mu znaczeń. Album nosi na sobie ślady historii i reprezentacji jako zużyty przedmiot, który w pewnym momencie był aktywnym zapisem zbiorowego podmiotu zwanego rodziną⁶.

Powołując się na prace badaczki Nthabiseng Motsemme, artystka pokazuje, że o albumie można pomyśleć jako o „miejscu”, w którym gromadzi się wspomnienia, aby móc je odwiedzać.

Najtrudniej było nam znaleźć przykłady dla najbardziej oczywistej kategorii „albumu rodzinnego”. Umieliśmy sobie taki „typowy” album wyobrazić, ale po bliższym przyjrzeniu się niemal każdy okazywał się czymś innym albo czymś więcej. Być może to

raczej metafora, klisza, społeczny wzorzec, którego potwierdzeniem nie musi być żaden konkretny album⁷. W tym sensie takie wyobrażenie może być też miejscem uwspólnionej wyobraźni. Podobnie można rozumieć tomy w rodzaju *Fotografii chłopów polskich* (1993) czy *I ciągle widzę ich twarze* (1996), których publikację poprzedzały społeczne zbiórki i wystawy.

Wystawa *Śliczna jest młodość naszego wieku* stała się także miejscem pytań o rolę albumów, które ostatecznie nie powstały, były natomiast projektami obecnymi w szerokiej wyobraźni. Oczekiwania wobec nich i wyznaczona im rola wydają się tworzyć to miejsce i wspólnotę wokół niego. Takie „albumy niezaistniałe” pojawiły się w trzeciej części wystawy, *Album jako projekt*, obok tych pustych i zwracających uwagę na swoją konstrukcję, materialność.

Album to przedmiot haptyczny, umożliwiający materialne życie fotografii, ich wędrowanie między ludźmi, miejscami i czasami, przy czym ten sam ruch prowadzi do powstania albumów i do ich demontażu⁸. Żeby docenić znaczenie materialności, zamiast o patrzeniu można myśleć o obcowaniu z albumami, o gestach, a poprzez nie o ustanawianiu relacji. Taka perspektywa pozwala widzieć jednoczesność obrazu i rzeczy, a album traktować nie tyle jako nośnik, ile jako formę obecności fotografii⁹.

Może nie znajdowaliśmy albumów „typowych”, bo nie chcieliśmy żadnego sprowadzić do realizacji wzorca, a w konsekwencji czyjegoś życia do schematu. Przecież to właśnie te powtarzalne i zwykłe, a zarazem wyjątkowe i znaczące szczegóły są tym, co nas do albumów przyciągało. Nawet jeśli znamy historię danego albumu, oglądamy go zawsze tu i teraz. Sposób, w jaki go odczytujemy, wiąże się z tym, jak album i fotografia nas porusza, dotyka¹⁰. Refleksja ta ciekawi nas tak bardzo między innymi dlatego, że przybliżyła do pytań o to poruszenie.

Wystawa *Śliczna jest młodość naszego wieku* była pierwszym etapem zespołowej refleksji nad teoriami, historiami i praktykami dotyczącymi albumów fotograficznych. Drugim była konferencja

zatytułowana *Album fotograficzny. Praktyka, metafora, sytuacja*, która odbyła się 8 i 9 kwietnia 2024 roku w Muzeum Warszawy¹¹. Jej celem była wymiana doświadczeń dotyczących pracy nad albumami w środowisku międzynarodowych badaczek, kuratorek i twórczyń. Aktualny numer „Widoku” jest kontynuacją tej rozmowy oraz wymiany narzędzi między środowiskami muzealniczymi, akademickimi i twórczymi.

Numer otwiera **Punkt widokowy**, w którym prezentujemy projekt Izabeli Pluty *Every even page from a nineteenth century photo album* (2013), na który składa się 21 wydruków pigmentowych na papierze photo rag oraz esej autorki. Jest to prezentacja wyników badań artystycznych dotyczących roli fotografii w kształtowaniu pamięci i doświadczenia, w których centralną rolę odgrywają zbieractwo i kolaż jako gesty i strategie wytwarzania refleksyjnych obiektów. Dając wyraz fascynacji fragmentacją, artystka dekonstruuje album fotograficzny jako choreografię spojrzeń. Album Israela „Julka” Gombińskiego odnaleziony przez Olę Stanisławską to natomiast fragment większego projektu zatytułowanego *Scheda (Coś wspólnego)*, który badaczka, nazywająca się „wyrobnicą historii mówionej”, rozpoczęła w 2007 roku, udając się do Sempolna, gdzie urodził się, dorastał i spędził wojnę ojciec autorki, Ryszard Stanisławski, historyk, historyk sztuki i krytyk sztuki, wieloletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. Stanisławska nazywa swój projekt ratowniczym, z troską odwraca się za siebie i sięga po opowieści ocalałe po wielokulturowym miasteczku, fantazmacie pewnego kraju i pewnej wspólnoty. W ujęciu Stanisławskiej, będącej córką i słuchaczką opowieści, album Gombińskiego staje się potencjalną ścieżką dostępu do tamtego świata, miejscem spotkania wielu czasów i miejsc.

W **Perspektywach** zespół badaczek i kuratorek z Centrum Fotografii Muzeum Warszawy dzieli się z nami wynikami swoich badań nad poszczególnymi albumami znajdującymi się w zbiorach tej instytucji. Dzięki pogłębionym studiom przypadku

otrzymujemy wgląd nie tylko w powikłane historie i materialność tych obiektów, lecz także, co niezwykle cenne, w urefleksyjnione doświadczenie obcowania z tego rodzaju zbiorami, w meandry pracy archiwalnej oraz w empatyczne spotkania z bohaterkami i bohaterami tych albumów. Katarzyna Adamska zdaje sprawę z pracy nad „problematycznym świadectwem”, jakie stanowią dwa fotoalbumy Rosemarie Lincke (1917–2001), sanitariuszki Niemieckiego Czerwonego Krzyża pracującej w Warszawie podczas II wojny światowej, które autorka analizuje wraz z zachowanymi negatywami i listami autorki. Wyziera z nich opowieść o podróży i życiu w obcym świecie, o pracy w szpitalu i unicestwianiu żydowskiego getta. Adamska stawia pytania o fotograficzne patrzeć wtedy i dziś. Ewa Nowak-Mitura w tekście *Album scen z życia wiejskiego?* analizuje natomiast cykl zdjęć amatora Marcina Olszyńskiego wykonany w 1856 we wsi Starogród pod Warszawą, nieco przekornie traktując go jako fascynujący i nowatorski projekt. W jej ujęciu ów album staje się czymś więcej niż etnograficzną dokumentacją, układa się bowiem w narrację przede wszystkim o pracy i relacjach fotografa. O pracy traktuje również artykuł Julii Staniszewskiej zatytułowany *Z punktu widzenia dyrektora fabryki*, w którym analizuje ona album Stefana Stattlera, pracownika i dyrektora technicznego (w latach 1872–1912) fabryki Lilpop, Rau i Loewenstein. Kluczem do odczytania albumu, który w dużej części stanowi opowieść o sukcesie przedsiębiorstwa, staje się ostatnia karta, którą Staniszewska odczytuje w duchu dekonstrukcyjnym jako swego rodzaju afektywną prowokację autora. Z kolei Monika Michałowicz dzieli się doświadczeniem pracy nad trzema albumami fotograficznymi Stelli Szacherskiej (1911–1997), historyczki, mediewistki, archiwistki i tłumaczki. Interesuje ją przede wszystkim to, jaką rolę praktyka tworzenia fotoalbumów mogła odgrywać w życiu intymnym i zawodowym, a same obiekty traktuje jako świadectwo szczególnego projektu samopoznania. W tym tekście spotykają się dwa autorefleksyjne

projekty: twórczyni albumów i badaczki.

Zbliżenie otwiera esej Andrei Kunard *Constantly Unfolding and Consistently Present: The Active Life of Historical Photograph Albums*, w którym autorka bada różne formy życia fotografii w albumach – postrzeganych przez nią jako medium przede wszystkim wyobraźni i kreatywności – ponieważ rozwijają się one w wielu czasoprzestrzeniach i miejscach, oferując wielozmysłowe doświadczenia. Te z kolei są odpowiedzialne za powstawanie heterogenicznych kolektywów widzów, którzy angażują się w fotografię za pośrednictwem wyobraźni. W artykule *Jo Spence: Radicalising the Family Album* Patrizia Di Bello oferuje analizę *Beyond the Family Album* Spence, a także otwiera to dzieło na znacznie szersze i wciąż rezonujące pytania o perspektywę feminizmu marksistowskiego i socjalistycznego. Spence poświęciła się krytyce gatunku albumu rodzinnego i wymyśleniu dlań wielowarstwowej alternatywy, opowiadając o domowych radościach i trudach, chorobach i bezsilności, a także o przygodach nieposkromionych ciał. Jej album miał być miejscem dzielonym z innymi i wglądem w polityczne znaczenie fotografii; Di Bello podkreśla aktualność tej lekcji. Mette Sandbye w tekście *Foreign, but Homely: What Can Be Gained from Studying Family Vacation Albums?* analizuje natomiast duńskie i brytyjskie prywatne albumy fotograficzne z wakacji na początku lat 70. XX wieku w szerszym kulturowo-historycznym kontekście społeczeństw Europy Północnej i Zachodniej po II wojnie światowej oraz turystyki czarterowej. Z kolei Mary Trent zajmuje się dziewiętnastowiecznymi fotoalbumami stworzonymi przez Afroamerykanki Ellen Craft i Arabellę Chapman. W eseju zatytułowanym *Memory, Materiality, and Identity in Nineteenth-Century African American Women's Photographic Albums* autorka koncentruje się na związkach między takimi intymnymi obiektami wizualnymi a indywidualną i zbiorową tożsamością oraz tworzeniem i zachowywaniem historii. W miarę rozwoju wywodów Trent odkrywa nieoczekiwane sieci społeczne łączące

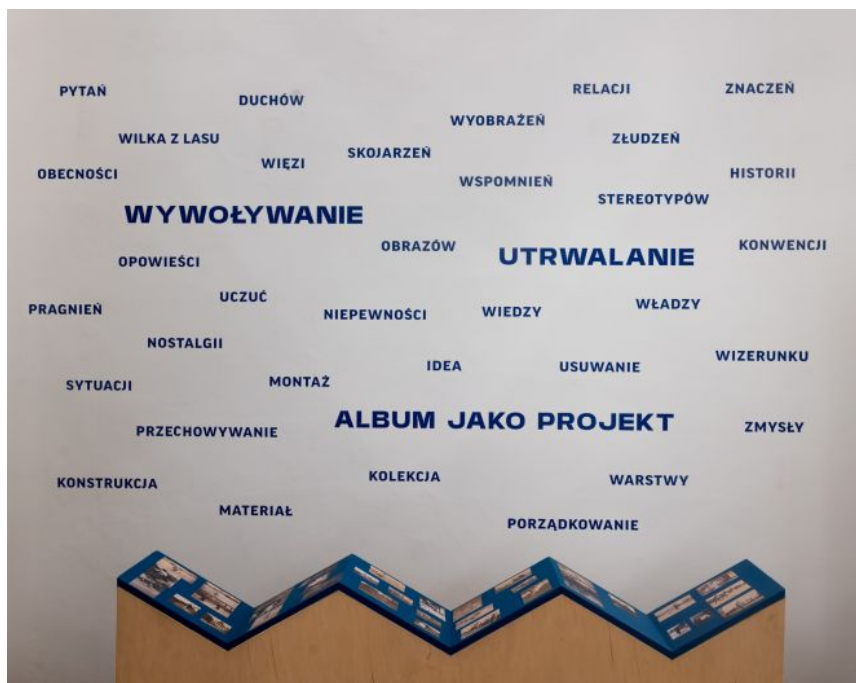
afroamerykańskie kobiety w różnych czasach i miejscach. Tę część numeru zamyka polskie tłumaczenie rozdziału *Dotknięcia rodziny* z książki Tiny Campt *Image Matters. Archive, Photography and the African Diaspora in Europe* (2012), która śledzi wyłanianie się czarnego europejskiego podmiotu i zastanawia się, w jaki sposób określone czarne społeczności europejskie wykorzystywały fotografię rodzinną do tworzenia tożsamości i wspólnoty. Autorka bada dwa archiwa fotograficzne, z których jedno składa się głównie z migawek czarnych niemieckich rodzin z lat 1900–1945. Pokazuje, jak fotografie te przekazywały głębokie aspiracje do form przynależności narodowej i kulturowej. To niezwykła refleksja nad tym, co fotografia wernakularna pozwoliła czarnoskórym Europejczykom powiedzieć o sobie i swoich społecznościach.

Numer zamykają dwie **Migawki**. Esej Mikołaja Bojnarowicza *Pesymizm pełen wiary* traktuje o *Wywiadach korsarskich* Piera Paola Pasoliniego, które autor interpretuje jako próbę przekroczenia horyzontu późnego kapitalizmu. Pasolini wyłania się z tej lektury jako lewicowy teoretyk, dla którego faszyzm stanowi narzędzie kapitalizmu – formę przemocy kulturowej służącą jego dalszej reprodukcji i dominacji. Marta Gospodarczyk przygląda się natomiast książce Wojciecha Śmiei *Po męstwie*, rekonstruując za autorem przemiany dominujących kulturowych wzorców i obrazów męskości w Polsce od końca XIX wieku do dziś. Autorka zastanawia się nad proponowanymi przez Śmieję konceptualizacjami „końca męskości” i jej przeszłości, umiejscawiając je w bieżącym kontekście politycznym.

Zapraszamy do wniknięcia w świat albumów fotograficznych, w zgiełk historii, które gromadzą i pustki domagającej się wypełnienia a może po prostu namysłu. Jako środowisko fotografii i pamięci, albumy odsłaniają przed nami dziś swoje polityczne, performatywne i wspólnototwórcze potencjały.

Dobrej lektury!

Katarzyna Adamska, Monika Michałowicz, Katarzyna Bojarska



Dokumentacja *Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850–1950*, Fot. Tomek Kaczor

- 1 Pracowaliśmy w składzie: Karolina Puchała-Rojek, Anna Topolska, Piotr Głogowski, Ewa Nowak-Mitura, Monika Michałowicz, Julia Staniszevska i Katarzyna Adamska. Wystawa odbyła się w Muzeum Warszawy przy Rynku Starego Miasta i trwała od lutego do maja 2024 roku.
- 2 Koresponduje to z podzielanym przez nas przekonaniem, że autorstwo nie tylko albumu, ale i fotografii to kwestia współpracy. Zob. Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *Collaboration. A Potential History of Photography*, Thames and Hudson, London 2024.
- 3 Podobne wyzwania stoją przed badaczami „fotografii amatorskiej”. Por. Geoffrey Batchen, *Snapshots*, „Photographies” 2008, nr 2, s. 121–142.

- 4 Iwona Kurz, *Album budowy mostu Aleksandryjskiego na rzece Wiśle*, „Widok” 2015, nr 10; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/album-budowy-mostu-aleksandryjskiego-na-rzece-wisle>, dostęp 26 maja 2025.
- 5 André Rouillé, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 107–108.
- 6 Philiswa Lila, *Navigating personal memories in my family photo album*, www.creativeknow.org/bopawritersforum/navigating-personal-memories-in-my-family-photo-album-3nhf8, dostęp 26 maja 2025.
- 7 Iwona Kurz, *Album rodzinny*, w: *Obyczaje polskie. XX wiek w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, W.A.B., Warszawa 2008.
- 8 Tina M. Campt, *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Duke University Press, Durham and London 2012, s. 18–19.
- 9 Margaret Olin, *Touching Photographs*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2012.
- 10 Tina M. Campt, *Image Matters...*, s. 31–34.
- 11 Wystawa i konferencja były częścią grantu *Fokus na fotografię* realizowanego przez Muzeum Warszawy i Muzeum Narodowe Islandii dzięki Funduszom Norweskim i wsparciu Europejskiego Obszaru Gospodarczego.

