

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Jo Spence: Radykalizowanie albumu rodzinnego

autorka:

Patrizia di Bello

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/jo-spence-radykalizowanie-albumu-rodzinnego>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3069>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Jo Spence; album rodzinny; fotografka; feministka; fotografia rodzinna; herstoria; kobiece ciało

streszczenie:

Fotografka, pedagog i pisarka zajmująca się fotografią Jo Spence (Londyn, Wielka Brytania, 1934–1992) od połowy lat 70. aż do końca życia zajmowała się dekonstrukcją i krytyką albumów rodzinnych, zarówno pod względem wizualnym, jak i tekstowym. Pod wieloma względami całą jej twórczość można postrzegać jako jeden wielki, wielowarstwowy, „alternatywny” album rodzinny, stworzony nie tylko dla niej samej, ale także po to, aby podzielić się z innymi swoimi spostrzeżeniami na temat potencjału fotografii jako narzędzia zmian osobistych i politycznych. Przepracowywała istniejące zdjęcia rodzinne i obrazy z mediów, a także tworzyła nowe, aby wizualizować doświadczenia, których zazwyczaj nie pokazują albumy rodzinne – pracę i konflikty, domowe obowiązki i choroby, nieszczęście i bezsilność, ale także radosne, niesforne ciała, które nie odpowiadają dominującym standardom piękna. Zainspirowana praktykami feministycznego ruchu na rzecz podnoszenia świadomości oraz egalitarnymi technikami wzajemnego doradztwa, we współpracy z Rosy Martin i innymi osobami opracowała „fototerapię” w ramach kilku projektów, aby pokazać, jak ważne jest zrozumienie wpływu obrazów na nas samych. W niniejszym artykule przeanalizowano niektóre z jej prac pod hasłem „album”, aby podkreślić niezmienną aktualność płynących z nich wniosków.

Patrizia di Bello – Kierowniczka Katedry Historii Sztuki oraz współdyrektorka, wraz ze Stevem Edwardsem, Centrum Badań nad Historią i Teorią Fotografii w Birbeck College na Uniwersytecie Londyńskim. Odpowiada za Jo Spence Memorial Library Archive. Jest redaktorką naczelną kwartalnika „History of Photography” oraz członkinią rady redakcyjnej czasopism „Art History” i „Photographies”. Zasiada w panelu doradczym ds. badań w National Portrait Gallery w Londynie oraz jest członkinią zarządu Mayday Rooms w Londynie. Jest autorką książek *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts* (Ashgate, 2007) oraz *Sculptural Photographs: From the Calotype to Digital Technologies* (Bloomsbury, 2018). Jej aktualne zainteresowania badawcze obejmują kulturę fotograficzną czasopism drugiej fali feminizmu oraz kobiety i pracowników w fotografii XIX wieku.

Jo Spence: Radykalizowanie albumu rodzinnego

Jo Spence – socjalistyczna feministka, fotografka-edukatorka i samozwańcza „snajperka kulturowa”, który to termin ukuła uzasadniając go brakiem „kategorii dla artystów przywołujących pojęcie klasy”¹ – znana jest dziś być może przede wszystkim z prac z lat 80. poświęconych polityce leczenia raka, takich jak *The Picture of Health?* (1982–1986), zrealizowana z Rosy Martin² i Maggie Murray³; ze stworzonej we współpracy z Rosy Martin koncepcji terapii przy użyciu fotografii³; czy też z bezkompromisowego zapisu zmagania z białaczką i odchodzenia w cyklu *The Final Project*⁴. Równie przełomowa jest jednak jej wcześniejsza praca *Beyond the Family Album* (1979). Składają się na nią zestawienia fotografii, wycinków prasowych, kserokopii i tekstów, rozmieszczone na dwudziestu czterech laminowanych planszach o wymiarach około 76 x 50,8 cm (il. 1). Realizację pracy zamówiła publiczna instytucja zajmująca się promocją sztuki Arts Council of Great Britain (dalej: Arts Council) z przeznaczeniem na wystawę *Three Perspectives on Photography: Recent British Photography* (Trzy spojrzenia na fotografię. Fotografia brytyjska dzisiaj) w Hayward Gallery w Londynie. Po tamtej prezentacji praca była pokazywana na początku lat 80. w londyńskich domach kultury i placówkach edukacyjnych, po czym zniknęła z pola widzenia

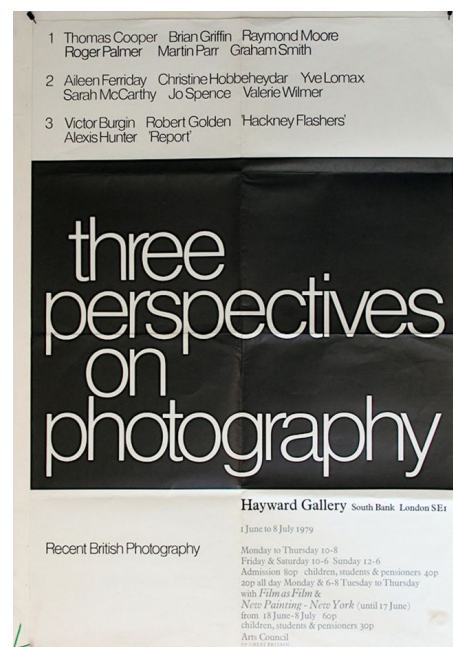


Il. 1. Terry Dennett, 'Jo Spence wieszająca *Beyond the Family Album* w galerii Hayward', 1979. Odbitka żelatynowo-srebrowa. Jo Spence Memorial Library Archive, Londyn [JSMLA]. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

brytyjskiego głównego nurtu aż do 2012 roku, kiedy włączono ją do dużej retrospektywy artystki w Londynie⁵. Niedawno pracę *Beyond the Family Album* przypomniano na wystawie zbiorowej *Women in Revolt! Art and Activism in the UK, 1970–1990*, która w chwili powstawania tego tekstu (2025) wciąż jest prezentowana⁶.

O pracy *Beyond the Family Album* na wystawie *Three Perspectives on Photography*

Wystawa w Hayward Gallery była kluczowym momentem w historii brytyjskiej fotografii⁷, medium to bowiem zaczęło wówczas zyskiwać na znaczeniu w galeriach, muzeach i na rynku aukcyjnym⁸. Agencja Arts Council (1946–1994) stosunkowo niedawno zaczęła systematycznie finansować tę dziedzinę; w 1969 roku powołała swojego pierwszego i jedyne Koordynatora ds. Fotografii⁹, a w 1973 roku utworzyła doradczy Komitet ds. Fotografii¹⁰. Za każdą z trzech części wystawy *Three Perspectives* odpowiadała inna osoba kuratorska, a celem było zaprezentowanie szerokiego spektrum praktyk fotograficznych. Paul Hill i Angela Kelly, osoby zajmujące się fotografią i publicystyką, zasiadały w komitecie fotograficznym Arts Council. Z kolei John Tagg, „lewicowy historyk i teoretyk sztuki”¹¹, prowadził w tym czasie badania nad historią fotografii dzięki grantom z Arts Council¹². Wystawa



Il. 2. Terry Dennett, Plakat do *Three Perspectives on Photography: Recent British Photography* w Hayward Gallery, Londyn, 1979, niedatowana. JPEG w Terry Dennett's Digital Archive, JSMLA. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

„stworzyła okazję do ponownego podjęcia debat na temat medium i jego funkcji społecznych, toczących się w latach 70.”¹³, stając się tym samym forum dla różnorodnych perspektyw (il. 2). Część pierwsza, *Photographic Truth, Metaphor and Individual Expression (Prawda fotografii, metafora i indywidualna ekspresja)*, której kuratorem był Paul Hill, opierała się na kategoriach estetycznych wyrastających z modernistycznego postrzegania fotografii jako autonomicznej formy sztuki. W ujęciu tym fotografia, jako medium autorefleksyjne, wykorzystuje swój realizm nie do tworzenia dokumentacji społecznej czy historycznej, lecz do budowania metafor, które – odwołując się do wrażliwości widza – wyrażają dążenie autora do autoekspresji. Części druga i trzecia – *Feminism and Photography (Feminizm i fotografia)*, kuratorka: Angela Kelly) oraz *A Socialist Perspective on Photographic Practice (Praktyka fotograficzna z perspektywy socjalistycznej)*, kurator: John Tagg) – koncentrowały się na politycznym wymiarze obrazu. Prezentowane w nich prace, czerpiąc z perspektyw feministycznej i socjalistycznej, poddawały krytyce społeczne procesy konstruowania znaczenia obrazu. Perspektywy te były z kolei inspirowane sztuką konceptualną, rosnącym zainteresowaniem społeczną historią sztuki i kultury, a także tym, co z czasem zaczęto nazywać teorią fotografii¹⁴.

Cechą wspólną dla części drugiej i trzeciej była prezentacja zróżnicowanych podejść do medium fotograficznego w kwestii jego celów, obiegu, materialności i estetyki. Niektóre z prac, jak cykl *From US 77* Victora Burgina (część trzecia), artyści konceptualnego i okresowo członka Komitetu ds. Fotografii¹⁵, powstawały z myślą o przestrzeni galeryjnej, choć wyrastały z krytycznej refleksji nad kwestiami klasy i płci. Nawet zdjęcia zaangażowanych politycznie



Il. 3. Autor zdjęcia nieznan, Jo Spence i Terry Dennett przy stoisku warsztatów fotograficznych, ok. 1976 r. Odbitka chromogeniczna. JSMLA. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

dokumentalistek, na przykład Valerie Wilmer, której portrety czarnych robotnic z cyklu *Mississippi Portraits* włączono do części drugiej, prezentowały się równie dobrze na ścianie galerii, co na łamach czasopism. Innymi słowy, twórczość Burgina odnalazłaby się – i faktycznie odnajdywała – na wystawach sztuki konceptualnej, podczas gdy prace Wilmer, starannie wydrukowane, z powodzeniem pasowałyby do części, której kuratorem był Paul Hill. W pracach kobiecego kolektywu The Hackney Flashers (do którego należała Jo Spence) w części trzeciej oraz w dziełach samej Spence w części drugiej mamy do czynienia z radykalnie odmienną materialnością nośnika. Różnica ta została jednak zatarta przez konwencję reprodukcji i jakość druku katalogowego¹⁶.

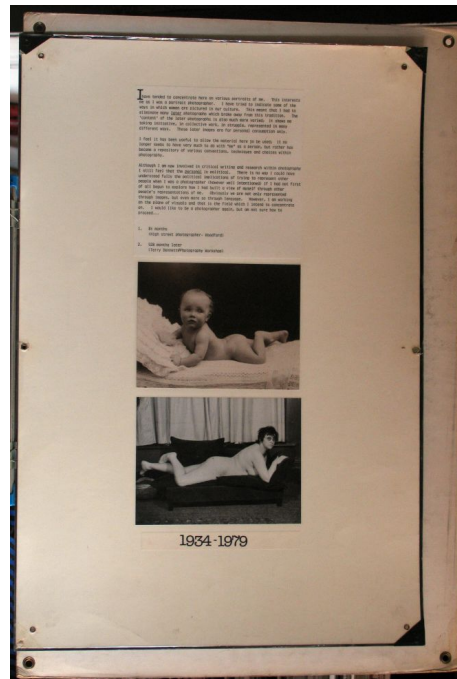
Zamiast starannie oprawionych odbitek, oglądamy tu tanie, laminowane plansze, pomyślane jako trwałe i łatwe do czyszczenia – jak karty menu stosowane nadal w barach szybkiej obsługi. Są solidne, a zarazem lekkie, więc można je było bez trudu przewozić do domów kultury, szkół, bibliotek i na wydarzenia polityczne, z myślą o których powstały, i błyskawicznie zawiesić na ścianie dzięki specjalnym oczkom. Fotografie te funkcjonują więc nie jako obiekty na rynek sztuki, lecz jako wezwanie do indywidualnego i społecznego działania. Zamiast tradycyjnego podejścia galeryjnego, ich ekspozycja na ścianie nawiązuje do lewicowego aktywizmu agitpropowego lat 60. i 70. XX wieku. Łączy się ona także z praktyką organizacji robotniczych, które od lat 30. używały fotografii do tworzenia własnych, klasowych reprezentacji w kontrze do dominującej kultury mieszczańskiej. Pierwszy projekt, który skonsolidował kolektyw The Hackney Flashers, czyli *Women and Work* (1975), powstał



Il. 4. Edward Lucie-Smith, *A Flash from the Past*, recenzja wystaw fotograficznych, w tym *Three Perspectives on Photography*, "Evening Standard", 7 czerwca 1979 r. Wycinki w JSMLA. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

na zlecenie związku Hackney Trades Council z okazji 75-lecia jego istnienia¹⁷. Co więcej, wieloletni współpracownik Jo Spence, Terry Dennett – socjalistyczny fotograf, który współtworzył z nią niektóre zdjęcia do *Beyond the Family Album* – badał i opracowywał w tym czasie archiwa międzywojennego Robotniczego Ruchu Fotograficznego¹⁸.

Inny jest także model autorstwa: w przypadku The Hackney Flashers mamy do czynienia z kolektywem, w przypadku Spence – ze współpracą z różnymi podmiotami. Artystka była członkinią radykalnej, zaangażowanej społecznie pracowni fotograficznej Photography Workshop, którą założyła wraz z Terryem Dennettem w 1975 roku (il. 3)¹⁹. Pracownia należała do „ogólnokrajowej sieci (...) »alternatywnych« księgarń, podziemnych czasopism (...) i społecznego aktywizmu”²⁰. Jako „radykalni artyści polityczni” działający w ramach tej sieci i pracujący z obrazem, Spence i Dennett chcieli „po pierwsze: zmieniać sztukę; po drugie: używać tej nowej sztuki do zmiany społeczeństwa; i po trzecie: kwestionować i przekształcać własne stosunki produkcji oraz instytucje świata sztuki”²¹. Kluczowym pytaniem dla Photography Workshop nie było „czy fotografia jest sztuką?” – zagadnienie, które nurtowało teoretyków od początków medium i wciąż było żywo dyskutowane w latach 70. – lecz raczej „dla kogo ona jest?”²². Galerię sztuki postrzegano jako przestrzeń, którą należy dekonstruować, ale którą można też było



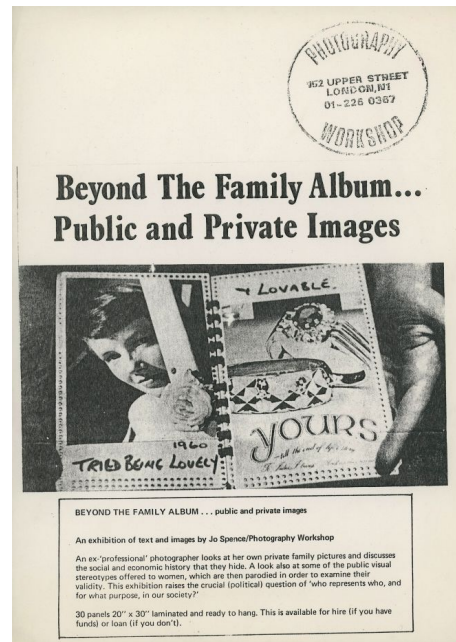
Il. 5. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, bez daty. Panel z podpisem „1934-1979” i dwoma zdjęciami z podpisami: „1. 8 ½ miesiąca (High street photographer / Woodford) 2. 528 miesięcy później (Terry Dennett / Photography Workshop)”. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

wykorzystać strategicznie, by zdobywać fundusze i status wzmacniający siłę oddziaływania grupy.

Podczas gdy plansze The Hackney Flashers opierały się na fotografii dokumentalnej – gatunku obecnym we wszystkich trzech częściach wystawy w Hayward – praca *Beyond the Family Album* sięgała po najbardziej wówczas lekceważoną i traktowaną z pobłażaniem tradycję fotograficzną. Był nią album rodzinny, służący do kolekcjonowania i prezentacji amatorskich zdjęć nas samych, przyjaciół, bliskich, a także fotografii szkolnych i ślubnych, wykonanych przez profesjonalistów (lub uzdolnionych amatorów), oraz okazjonalnych portretów studyjnych. Wszystkie je wykonywano z pozornie naturalnym zamiarem uchwycenia chwili i sprawienia, by fotografowane osoby dobrze wyszły na zdjęciu. Jako była fotografka studyjna i ślubna, Spence doskonale знаła wymogi tego gatunku. Z czasem uświadomiła sobie, w jak wielkim stopniu te „prywatne wizerunki” są w istocie kształtowane przez „publiczne konwencje”, definiujące udany portret. Konwencje te, choć historycznie i społecznie uwarunkowane, internalizowano jako naturalne i zdroworozsądkowe: „dobrze wyglądający” ludzie uśmiechnięci do obiektywu, szczęśliwe rodziny w chwilach wypoczynku i od święta; rezolutni chłopcy i słodkie dziewczynki; portrety, na których mężczyźni manifestują swój sukces jako żywiole rodziny, a kobiety – spełnienie w sferze domowej, dbając o bliskich i zarazem „nie zaniedbując się”. Na zdjęciach tych próżno było szukać pracy, konfliktów, nieszczęścia czy kłótni.

Z czasem badacze fotografii zaczęli traktować albumy z należytą powagą: jako praktykę społeczną, która pozwalała kobietom rozwijać specyficznie kobiecy język, zdolny do krytyki samej kobiecości²³, lub jako przestrzeń pamięci służącą konstruowaniu tożsamości osobistej i narodowej²⁴. Zaczęły być one również tematem osobnych wystaw²⁵. Wcześniej jednak większość autorów traktowała je z nonszalancją jako wygodne „pojemniki”, lub w najlepszym razie postrzegała jako „cenne źródło informacji osobistych i historycznych (...), reprezentujące fotografię w jej najbardziej niewinnej i najmniej wyreżyserowanej formie”²⁶. Artystki zaczęły nawiązywać do albumów w swojej twórczości – na przykład Annette Messenger stworzyła i wystawiła kilka takich prac, w tym „fałszywy album ślubny” oraz „książeczkę dziecięcą” złożoną ze zdjęć wyciętych z czasopism²⁷. Rzadko pisano o nich w prasie fotograficznej, mimo że wizerunek albumu był stałym elementem zamieszczanych tam reklam aparatów i klisz. Z kolei w opracowaniach historycznych tę powszechną praktykę traktowano raczej jako produkt uboczny rozwoju technologii fotograficznych (np. odbitek albuminowych czy łatwych w obsłudze aparatów i usług Kodaka), a nie jako praktykę społeczną. Handlarze, archiwiści i kuratorzy notorycznie rozrywali albumy, by sprzedawać, archiwizować lub wystawiać wybrane karty, cenne ze względu na autora, uwiecznioną postać lub wydarzenie, a resztę wyrzucali²⁸.

Nic więc dziwnego, że recenzje w prasie głównego nurtu na temat udziału Spence w wystawie *Three Perspectives* nie były



Il. 6. Ulotka z wystawy *Beyond the Family Album* w Cockpit Gallery, z wykorzystaniem zdjęcia z *Passport* project (1975), niedatowana. JSMLA. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

przychylne. Nieliczne głosy krytyki doceniły fakt, że wystawa nie próbuje narzucić jednej, spójnej definicji fotografii godnej prezentacji w galerii sztuki, jednak wielu uznało ją za marnotrawstwo publicznych pieniędzy. W kilku recenzjach zreprodukowano fragment plansz otwierających pracę *Beyond the Family Album*, zatytułowany *1934–1979*. Zestawiono w nim fotografię Spence jako nagiego niemowlęcia w wieku „ośmiu i pół miesiąca” z wykonanym „528 miesięcy później” zdjęciem artystki w tej samej pozie (il. 4–5). To znakomite przedstawienie, zarazem zabawne i poruszające, które w bezpretensjonalny sposób dotyka lęków odczuwanych przez kobiety w związku ze starzeniem się i własnym ciałem. Publikujący je autorzy i redaktorzy musieli zdawać sobie sprawę jak bardzo jest chwytliwe. Samą pracę komentowano jednak z mieszaniną konsternacji, wywołanej użyciem pospolitych, w dodatku nieautorskich zdjęć, szowinistycznych uwag dotyczących eksponowania ciała kobiety w średnim wieku oraz protekcyjnych komentarzy na temat rzekomego ekshibicjonizmu artystki. Pisano, że plastikowe plansze byłyby bardziej odpowiednie jako tablica ogłoszeń w kościele, uznając je za parafialne, a nie polityczne²⁹. Nawet gdy pracę opisywano jako „kompulsywnie wciągającą”, obrażano ją jako „dobrze naszpikowaną narrację” – mającą więcej tłuszczu niż treści, co stanowiło zawołowaną, deprecjonującą aluzję do ciała artystki³⁰. Fotografia dopiero niedawno zaczęła wkraczać do galerii sztuki, a krytycy łatwiej akceptowali jej obecność, gdy wystawiane odbitki miały tradycyjnie piktorialny charakter lub wpisywały się w nurt sztuki konceptualnej. Pierwsza brytyjska instytucja poświęcona wyłącznie temu medium, czyli The Photographers’ Gallery, rozpoczęła działalność dopiero w 1971 roku, a prasa branżowa ledwie zaczęła interesować się estetyką wykraczającą poza dychotomię „piktorializmu” i „bezpośredniości”. Były to jednak miejsca dla koneserów, w odróżnieniu od Hayward Gallery – prestiżowej instytucji

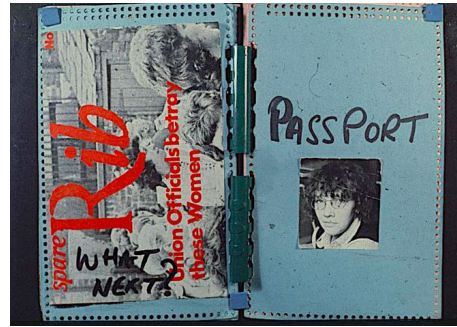
poświęconej sztukom pięknym.

Wokół wystawy można postawić znacznie więcej pytań: dlaczego w części pierwszej zabrakło artystek, a w całym pokazie – różnorodności etnicznej? Dlaczego to głównie artyści, a nie artystki, przez długie lata odnosili później sukcesy zawodowe? Po śmierci Spence jej twórczość – zarówno jako fotografki, jak i pisarki – nie wzbudzała większego

zainteresowania, choć pamiętano

o niej w środowisku fotograficznym. Jej pozycja zaczęła nieprzerwanie rosnąć dopiero wtedy, gdy jej spuścizną artystyczną po raz pierwszy zajął się marszand Richard Saltoun, a ponowne zainteresowanie feministycznym aktywizmem wizualnym sprawiło, że jej prace dotarły do nowej publiczności. W niniejszym artykule analizuję jak Spence podważyła w pracy *Beyond the Family Album* tradycyjną formę rodzinnego albumu. Przyglądam się temu dziełu w odniesieniu do wcześniejszego projektu *Passport Project*, zrealizowanego prostymi środkami „albumu tożsamościowego”, w którym artystka eksplorowała te same wątki w bardziej zwartej, tekstowej formie (il. 6–7)³¹, a także (bardziej skrótowo) do jej późniejszej pracy z zakresu terapii przy użyciu fotografii, prowadzonej z Rosy Martin.

Spence zajmowała się tym tematem od 1974 roku. Wraz z Niną Kellgren przeprowadziła wówczas wywiady z kobietami na temat ich zbiorów zdjęć. Celem było ukazanie ich roli jako rodzinnych historyczek i archiwistek na potrzeby książki i programu telewizyjnego. Albumy miały w nich zostać ukazane nie tylko jako czynniki utrwalające ideologie płci i rodziny, lecz także umożliwiające ich kontestację³². Postrzeganie przez Spence albumu jako przestrzeni do konstruowania i kwestionowania

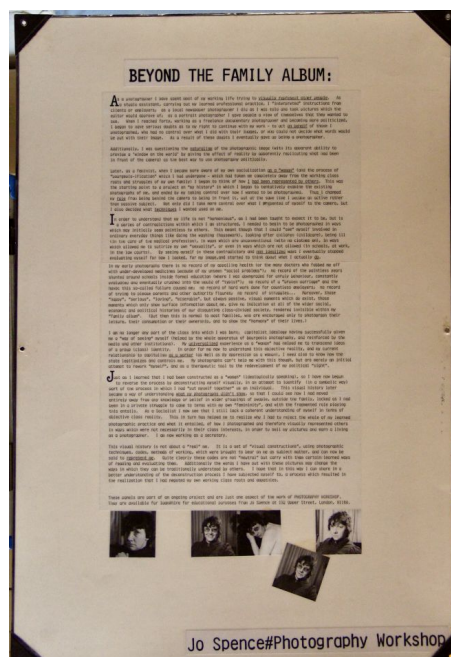


Il 7. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, projekt *Passport*, 1975, nie datowany. Pierwsza strona okładki i rozkładówka, wykorzystane na plakacie na ilustracji 6 jako reklama wystawy *Beyond the Family Album* w Cockpit. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

tożsamości kształtowały dwa nurty. Pierwszym była feministyczna krytyka rozróżnienia na wizerunki publiczne i prywatne. Drugim – nurt „historii oddolnej”, który skupiał uwagę na klasie robotniczej i innych grupach pomijanych lub błędnie reprezentowanych w oficjalnej historiografii, wykorzystując do badań historię mówioną, pamiętniki i właśnie albumy³³. Nie bez znaczenia było też jej osobiste doświadczenie udziału w projekcie *Group Camera* Keitha Kennedy’ego. Pracował on ze studentkami, artystami i pacjentkami placówek psychiatrycznych, zachęcając je do tworzenia albumów-wyklejanek, które stawały się narzędziem do opowiadania o sobie i prezentowania się innym³⁴. Zwrot ku pracy z samą sobą i nad samą sobą był również motywowany jej wcześniejszą praktyką dokumentalną. Artystka doszła do wniosku, że zamiast fotografować grupy nieuprzywilejowane i podporządkowane, lepiej jest oddać im głos, ucząc je reprezentowania siebie za pomocą fotografii. Praca *Beyond the Family Album*, choć oparta na osobistych doświadczeniach, została wystawiona, aby zademonstrować praktykę, którą mógł podjąć każdy i każda. Spence przygląda się w niej własnej pozycji klasowej i płciowej, konstruuując alternatywny album rodzinny, w którym zestawia portrety ze zbiorów swojej matki i własnych z wycinkami z czasopism, książek dla dzieci i magazynów fotograficznych. Zrozumienie roli mediów w opresji kobiet i internalizacji przez nie patriarchalnych definicji kobiecości było kluczowe dla feminizmu drugiej fali. Ten wizualny aktywizm jest widoczny na stronach wszystkich feministycznych publikacji z tamtego okresu, łącznie z magazynem „Spare Rib”, z którym Spence była związana. Artystka знаła również prace Judith Williamson na temat reklamy, inspirowane feminizmem oraz myślą Rolanda Barthesa i innych semiotyków, którzy rozwijali narzędzia analityczne i krytyczne do badania mediów masowych i kultury popularnej³⁵. Wizualnym zestawieniem, łączącym prywatne i publiczne fotografie kobiet w *Beyond the Family Album*, towarzyszą tekstowe adnotacje. Ujawniają one

bolesne momenty z życia osobistego i społecznego, a także ewolucję Spence jako feministki socjalistycznej, która pragnie z uwagą przyglądać się – a nie lekceważyć – kobiecym pragnieniom piękna, zamążpójścia i posiadania dzieci. Pragnieniom tym, jak zauważa, sprzyjają baśniowe schematy, przenikające kulturę daleko poza karty książek dla dzieci³⁶. Aby krytycznie przeanalizować rolę potocznej fotografii w codziennym życiu, Spence bada mechanizmy, za pomocą których medium to konstruuje i utrwała ideologie klasowe i płciowe. Takie podejście uwalnia potencjał gatunku jako narzędzia oporu. Ujawnia jak fotografia może posłużyć do wyobrażenia siebie, a następnie urzeczywistnienia alternatywnych sposobów bycia kobietą: pracownicą, istotą seksualną, fotografką i aktywistką polityczną.

W odróżnieniu od albumów, w których warstwa tekstowa jest często zdawkowa, na wielu planszach w *Beyond the Family Album* zajmuje ona więcej miejsca niż obrazy. Spence zdaje się dzielić z nami nie tylko kartami swojego radykalnie przeformułowanego albumu rodzinnego, ale także jego ustną „ścieżką dźwiękową” – opowieściami, wspomnieniami czy refleksjami, które towarzyszą oglądaniu albumów jako aktywności społecznej³⁷. W tym wypadku jednak narracja jest świadectwem głębokiej samoświadomości presji klasowej i płciowej zmuszającej zarówno ludzi, jak i fotografie do podporządkowania się stereotypom, oraz poczucia wstydu towarzyszącego nawet celowemu niespełnieniu tych oczekiwań. Praca ta, ukształtowana w dialogu z kobiecym pisarstwem



Il. 8. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, panel z podpisem „Beyond the Family Album”, niedatowany. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

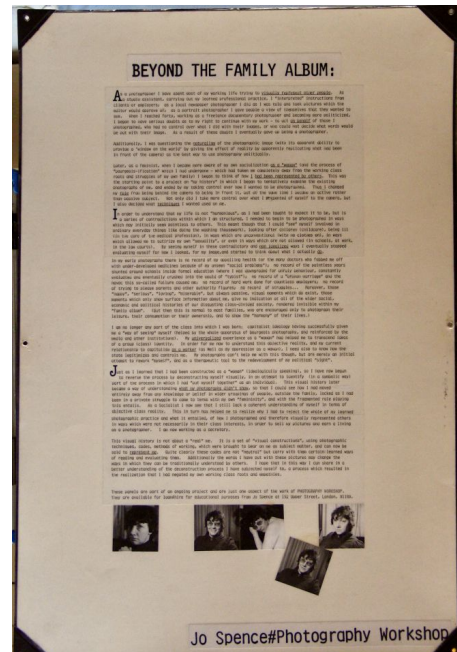
autobiograficznym i praktykami podnoszenia świadomości w ruchu feministycznym³⁸, ujawnia te sfery doświadczenia, które konwencjonalne albumy rodzinne pomijają milczeniem: pracę jako harówkę, a nie powód do dumy; chorobę zamiast witalności; konflikt, nieszczęście i samotność w miejsce harmonii w rodzinie czy związku; seksualność, a nie romans, wraz z towarzyszącymi jej frustracjami; zaangażowanie polityczne; oraz style życia, w których reprodukcja społeczna nie opiera się na tradycyjnym modelu rodziny.

Chociaż podobne nasycenie tekstem cechowało również prace Victora Burgina, Spence, w przeciwieństwie do niego, czyni z tekstu narzędzie pozwalające przejść kontrolę nad interpretacją kuratorską. Przykładowo, plansza otwierająca (il. 8) wstępnie objaśnia sens całej pracy. Nieformalny, pierwszoosobowy tekst jest bardzo przystępny, zarówno w wymiarze praktycznym, jak i konceptualnym: „Te plansze są (...) tylko jednym z aspektów działania Photography Workshop. Można je wypożyczyć lub wynająć do celów edukacyjnych od Jo Spence pod adresem 152 Upper Street, Londyn N1 1RA”. Pisanie o fotografii i własnej twórczości przystępnym językiem stanowiło centralny element praktyki Spence jako fotografki politycznej i edukacyjnej, która chciała udostępniać swoją twórczość wszystkim, a nie tylko wyspecjalizowanej publiczności. Ta komunikatywność, stanowiąca jedną z największych zalet jej pisarstwa, mogła paradoksalnie zaszkodzić jej reputacji. Można odnieść wrażenie, że przystępność jej licznych tekstów zwalniała kolegów po fachu z obowiązku pisania o jej pracach czy włączania ich do redagowanych przez siebie antologii. Jako redaktorka „Camerawork” i „Photography Politics: One”, Spence przyczyniła się do rozpowszechnienia pism Burgina i Sekuli, lecz, o ile mi wiadomo, oni nigdy nie odwzajemnili tego gestu³⁹. Brakuje o niej także wzmianki w antologii *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985* autorstwa Rozsiki Parker

i Griseldy Pollock. Być może stało się tak dlatego, że nie miała ona wykształcenia artystycznego, a co za tym idzie, nie należała do opisywanych przez autorki feministycznych sieci artystycznych⁴⁰. Klarowność i prostota stylu Spence, a także jej wyrazisty, robotniczy głos i perspektywa, zdawały się być uznawane za niedostatecznie intelektualne na tle kształtującego się wówczas, nasyconego teorią, postmodernistycznego dyskursu o sztuce⁴¹. Spence do końca życia czuła się marginalizowana jako kobieta z klasy robotniczej i rozgoryczona postawą „feministek w środowisku akademickim”⁴². Niniejsza analiza, będąca częścią projektu poświęconego Spence jako pisarce, ma stać się zachętą do zwrócenia uwagi na tekst w jej pracach oraz ponownego przeczytania książek i artykułów jej autorstwa.

Plansze w *Beyond the Family Album*

Praca *Beyond the Family Album* ma luźno chronologiczną strukturę, w którą włączone są również plansze przedstawiające głównie strony z czasopism ilustrowanych, magazynów fotograficznych oraz kserokopie innych druków. Znamienne jest, że w sekwencji w Hayward Gallery, zanim przejdziemy do bardziej narracyjnych materiałów biograficznych, naszą uwagę przykuwają dwie plansze ustawione jedna nad drugą (il. 9–10)⁴³: *The Family* oraz *Public Images: Hers*. Wyidealizowane wizerunki matek z dziećmi pochodzące z prasy kobiecej zostały w nich skontrastowane



Il. 9–10. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, niedatowana. Podpis pod planszą *The Family*. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

z reklamami środków uspokajających. W tych ostatnich również utrwalano stereotypowy obraz kobiety – tym razem jako istoty cierpiącej na „lęk”, „depresję” lub dolegliwości, które, choć nie są „jednoznacznie zdiagnozowane”, przedstawia się jako powód do farmakoterapii⁴⁴. Gdyby przesłanie pozostawało niejasne, umieszczona w lewym dolnym rogu kserokopia okładki magazynu „Mother” doprecyzowuje je hasłem: „farmakologiczna dyscyplina”. „Album” nie rozpoczyna się zatem od narodzin, ślubu czy wizerunków krewnych, lecz od próbki kultury wizualnej. Stanowi ona środowisko – opresyjne szczególnie dla kobiet – w którym przychodzimy na świat, i które definiuje naszą tożsamość w równym stopniu, co rodzina. Bez względu na to, czy idealizuje się je czy odurza lekami uspokajającymi,

nie ma uniwersalnych „kobiet”; kobiety, choć uciskane jako grupa, są również wykorzystywane na różne sposoby w zależności od ich (...) pozycji klasowej (...). Nieustannie pokazywane nam są obrazy, z którymi powinniśmy się identyfikować; my same wybieramy z ograniczonej oferty to, z kim i z czym się identyfikujemy (...), nieustannie się obserwując. (...) To kwestia polityczna, nie teoretyczna. To, jak myślimy, że „widzimy” siebie, wpływa na to, jak myślimy i postępujemy⁴⁵.

Te początkowe, krytyczne spostrzeżenia nadają ramy interpretacyjne dalszej części pracy. Jak wyjaśniają kolejne plansze (il. 5), warunkiem właściwej lektury jest zrozumienie, że oglądane fotografie nie tworzą autoportretu; nie mają „zbyt wiele wspólnego ze »mną« jako osobą, lecz stanowią repozytorium różnych konwencji, technik i wyborów możliwych w ramach fotografii”. Mając tę świadomość, możemy przejść dalej.

Plansze od 1934 do 1939 i od 1939 do 1945 stanowią kronikę szczęśliwego dzieciństwa, którego kres wyznaczają narodziny brata u progu II wojny światowej, a następnie doświadczenie przeprowadzki z domu rodzinnego pod opiekę ludzi

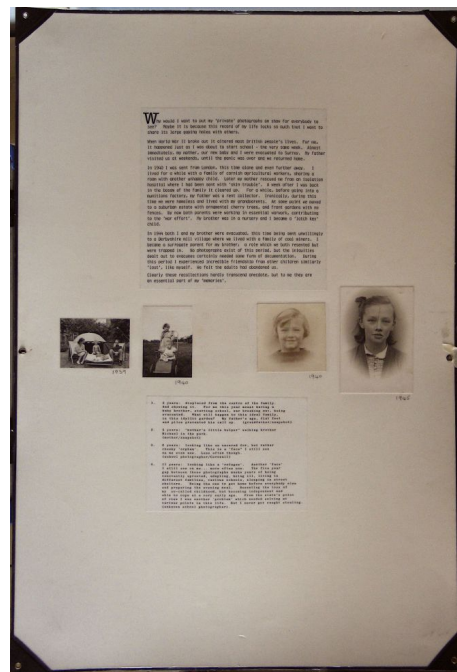
zaniedbujących przyszłą fotografię, oraz trauma hospitalizacji.

Jak pisze Spence, były to:

lata ciągłego wykorzenia, adaptacji, chorób, mieszkania z różnymi rodzinami, chodzenia do różnych szkół, spania w schroniskach. Bycia tą, która wraca do domu przed wszystkimi, by przygotować wieczorny posiłek. Uczucia żalu w związku z utratą tak zwanego dzieciństwa.

Są to jednak traumy, których nie sposób dostrzec na fotografiach – nawet na tych, które autorka opatruje podpisami: „Sześć lat: wyglądam jak zaniedbana, ale dość rezolutna sierota” czy „Jedenaście lat: wyglądam jak uchodźczyni” (il. 11).

Podobnie jak wiele innych brytyjskich rodzin robotniczych, po wojnie także i tę czekało rozczarowanie ekonomiczne i społeczne. Mimo że Spence uchodziła w rodzinie za bystrą, nie uzyskała w szkole na tyle dobrych ocen, by kontynuować naukę na studiach wyższych, dlatego wyszkoła się na maszynistkę. Praca w biurze stanowiła awans w stosunku do fabryki, której jej rodzice nigdy ostatecznie nie opuścili, wepchnięci tam z powrotem przez wojnę. Utracili w ten sposób niepewny przyczółek w klasie średniej, który zapewniała przedwojenna praca ojca w handlu, pozwalająca matce zostać w domu i skupić się na nieodpłatnej pracy reprodukcyjnej. Jej frustracja z powodu ograniczeń narzuconych przez rodzinę i braku dostępu do środków finansowych przerodziła się



Il. 11–15 Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, niedatowane. Plansze ze zdjęciami z lat 1939–1945. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

w rozgoryczenie: „mobilność społeczna zatrzymana w locie; [przejęliśmy] atrybuty zabójczej niższej klasy średniej” (il. 12). Praca sekretarki w studiu fotograficznym tylko pogłębiła lęki Spence dotyczące jej wyglądu, każąc jej „znać każdą wadę mojej twarzy, każdą skazę na moim ciele”. Rozpoczęcie życia seksualnego bez odpowiedniej edukacji nie było dla niej źródłem akceptacji czy przyjemności, lecz „koszmarem”, w którym „kochanie i »uleganie« miało niewiele wspólnego z rysunkami organów rozrodczych, które pokazywano mi w szkole”. Później weszła w „wyrafinowany związek, przez co rozumiem, że byłam regularnie bzykana”, ale nie czuła się kochana (il. 13). Materiał ten znacznie odbiega od pełnego kurtuazji humanizmu licznych fotografów dokumentalnych, którzy w tamtym czasie próbowali rejestrować życie klasy robotniczej, czy od chłodnego konceptualizmu prac Burgina z tej samej wystawy. Fotografia jawi się tu jednak jako narzędzie transformacji. Były to bowiem również lata życiowej przemiany z sekretarki zakładu fotograficznego w fotografkę-amatorkę, członkinię lokalnego fotoklubu, nawet jeśli początkowo nauczyło ją to tylko pozowania do zdjęć.

Lata 60. przyniosły kolejne lęki i choroby, w tym problemy z płodnością spowodowane zażywaniem leków na astmę. Był to jednak również „okres największej niezależności” (il. 14), ponieważ Spence awansowała z pracy biurowej na stanowisko asystentki fotografów. Umożliwiło jej to opuszczenie domu i odkrywanie własnej seksualności z dala od rodzicielskiej kontroli. Wyszła za mąż w 1964 roku i rozwiodła się w 1966, a następnie „uciekła” do Irlandii z kochankiem, który „odesłał ją z powrotem do Londynu”, gdy zdiagnozowano u niej zapalenie oskrzeli i „problemy psychiczne” (il. 15). Baśń o miłości, za którą goniła od wczesnej młodości nie doczekała się szczęśliwego zakończenia. Artystka zachowała jednak nazwisko kochanka, prezentera radiowego Neila Spence’a, które oficjalnie przyjęła⁴⁶, by ukryć fakt, że nie byli małżeństwem. Będąc prawdopodobnie bezdomną

i odurzoną silnym środkiem uspokajającym – Librium, zgodziła się przejść po przyjacielu studio portretowe. Nie było to łatwe w czasach, gdy kobieta nie mogła założyć konta bankowego ani otrzymać pożyczki bez męskiego poręczyciela. W jej narracji studio kojarzy się z porzuceniem prób sprostania społecznym oczekiwaniom dotyczącym pożądanego kobiecości, choć towarzyszyło temu niesłabnące poczucie winy i wstydu. Prowadziła artystyczny tryb życia: mieszkała sama w studiu, wdawała się w romanse z młodszymi mężczyznami, nosiła czarne golfy. Finansowała go z sukcesów w fotografii komercyjnej, co z emfazą odnotowała w pracy *Passport* (il. 16).

Ten krótki etap dobiegł jednak końca, gdy artystka zaczęła kontestować tak zwane dobre portrety, które wykonywała dla klientów. W tym miejscu narracja *Beyond the Family Album* w większym stopniu skupia się na krytycznej analizie roli fotografii w konstruowaniu tożsamości i utrwalaniu dominujących ideologii, przedstawianych jako naturalne i pożądane, a nie jako przygodne i problematyczne. Na początku lat 70. artystka zrezygnowała ze studia i postanowiła wrócić do pracy sekretarki, jednocześnie szukając alternatywnych dróg dla swojej praktyki fotograficznej – podejmowała współpracę z prasą feministyczną oraz angażowała się w projekty edukacyjne i społeczne. Tę ściśle biograficzną sekwencję zamykają dwie plansze ze zdjęciami z okresu, który jest „zbyt bliski, by pisać o nim w kategoriach biograficznych”, a które autorka włączyła do pracy „tylko dlatego, że przypominają o szczęśliwych chwilach i ludziach, których kocham”.

Następnie narracja powraca do wizerunków publicznych, stawiając pytanie: „Co prasa ilustrowana może zaoferować



Il. 16. Terry Dennett, zdjęcia archiwalne Jo Spence, *Passport*, 1975, nie datowane. Dwie ostatnie rozkładówki. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

kobietom?”. Artystka odnosi się do instrumentalnego traktowania modelek na okładkach czasopism dla fotografów, w domyśle zawsze mężczyzn, poprzez stykówki autorstwa Terry’ego Dennetta, na których sama „odgrywa” przed aparatem rolę *femme fatale*. W dalszej części bawi się swoimi „Wizerunkami publicznymi” (*Public Images*) w cyklu systematycznych prób pod hasłami: „1) Jak chciałabym wyglądać. 2) Jak widzą mnie inni. 3) Co się dzieje, gdy całkowicie zmieniasz którąś część twarzy? (...) 6) Przebieranki” i tak dalej. Zdjęcia te powstały podczas sesji „wizualnego (...) przekomarzenia się ze stereotypami”, prowadzonych z Faces Group – grupą kobiet, która zawiązała się w 1976 roku w odpowiedzi na apel Spence skierowany do „kobiet, które nie lubiły swoich twarzy” (il. 17). Dzięki tej współpracy krytyka „dobrego portretu” nabrała bardziej politycznego wymiaru. Ujawnienie prawdziwego „ja” portretowanej osoby jest niemożliwe, ponieważ ono nie istnieje. Tożsamość jest nieustannym procesem konstruowania, który karmi się ideologiami i możliwościami, jakie napotykamy. Wizerunek własny, który domaga się przedstawienia, nie jest lustrem, lecz mirażem, kształtowanym przez obrazy, które widzimy w codziennym życiu.

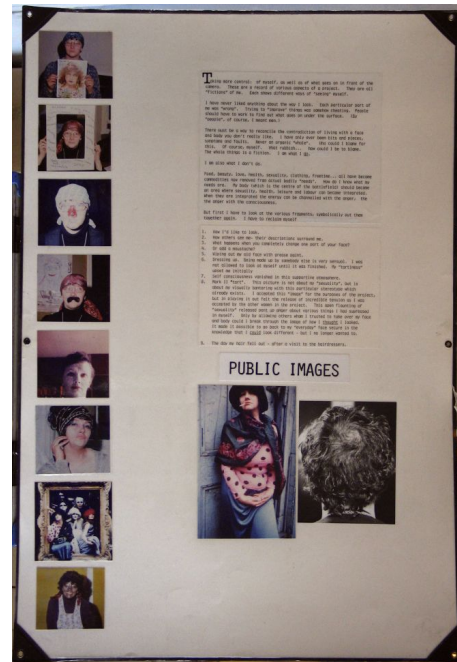
Na kolejnej planszy widzimy jak sieć kontaktów fotograficznych i politycznych artystki rozrasta się i zaczyna odgrywać kluczową rolę w jej życiu. Portrety Spence autorstwa Terry'ego Dennetta oraz Michael Anne Mullen, „feministycznej przyjaciółki” i członkini kolektywu The Hackney Flashers, zwieńczone są cytatem z amerykańskiego fotografa i teoretyka Allana Sekuli – którego nazwisko, co urocze, zapisano z błędem jako „Sekulla”. Cytat: „Jak tworzymy nasze życie, mając do dyspozycji ograniczony wachlarz możliwości, i jak nasze życie tworzą dla nas ci, którzy są u władzy?” pochodzi z jego eseju

opublikowanego w „Roczniku”

Photography Workshop, zatytułowanym *Photography Politics: One* (il. 18)⁴⁷. Portret Spence umieszczony tuż pod cytatem znalazł się wcześniej na okładce czasopisma „Spare Rib”, które poświęciło kilka stron jednej z wersji *Beyond the Family Album* w artykule *Facing Up to Myself* [Mierząc się z samą sobą]⁴⁸.

Na łamach tego poczytnego feministycznego tygodnika fotografie i teksty Spence funkcjonowały jako narzędzie podnoszenia świadomości – praktyki polegającej na analizowaniu w kobiecym gronie procesów internalizacji patriarchalnych definicji kobiecości w celu zneutralizowania ich mocy.

Na następnej planszy odnajdujemy ślady połączenia sił przez Photography Workshop i Half Moon w celu wydawania „Camerawork” – magazynu, który odegrał kluczową rolę w rozwoju upolitycznionej, krytycznej teorii medium. Widzimy tam



Il. 17–21 Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, niedatowana. Plansze z podpisanymi: „Public Images”; cytat z Sekulli; plansza z trzema fotografiami „wykonanymi przy różnych okazjach”; plansza z „Certificate of Pay and Tax Deducted”; plansza z rachunkami, wyjaśnieniem wydatków i podziękowaniami dla współpracowników. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

fotografię „zrobioną, gdy pracowałam w Half Moon Photography Workshop (...) Osoba, która zrobiła to zdjęcie, pozbawiła mnie później pracy”. Dociekania Spence na temat portretu wieńczy następująca konkluzja:

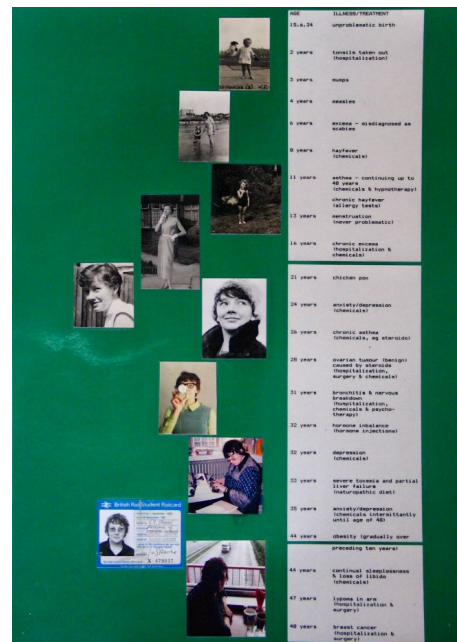
W naszej kulturze twarz jest rzekomo repozytorium naszego charakteru lub osobowości. Służy do tego, by nas reprezentować i jest nieustannie fotografowana (...). Jest rzeczą oczywistą, że to, jak i przez kogo [twarz] jest fotografowana, ma niebagatelne znaczenie. Równie oczywiste jest to, że nie może nas ona w pełni reprezentować, choć wmawia się nam, że jest inaczej. Musimy nauczyć się patrzeć poza siebie i oferowane nam stereotypy, by zrozumieć niewidzialne relacje klasowe i stosunki władzy, które kształtują nasze życie (il. 19).

W Hayward Gallery cykl zamykał naturalnej wielkości, pełnowymiarowy portret Spence, skonstruowany z czterech plansz. To radosne przedstawienie kobiety-fotografki, która domaga się prawa do zajmowania miejsca na ścianie galerii. Flankowały go dwie plansze ukazujące materialne warunki powstawania oglądanego portretu. Na jednym widzimy ręce Spence wypełniające na maszynie formularz podatkowy, który ujawnia jej dochód w okresie tworzenia dzieła – jest to ważna informacja, rzadko uwzględniana w dyskursie historyczno-artystycznym (il. 20). Na drugiej planszy znajdują się rachunki dokumentujące, gdzie i ile pieniędzy – w skromnych kwotach – artystka wydała na wyprodukowanie pracy (il. 21). Na to właśnie przeznaczyła grant od Arts Council, sfinansowany z podatków, które ona i inni pracujący odprowadzali do budżetu państwa. Plansze te można odczytać jako wizualne przedstawienie ekonomii keynesowskiej, leżącej u podstaw założenia Arts Council w latach 40.⁴⁹. Był to mechanizm, w ramach którego rządowe pieniądze zainwestowane w działalność kulturalną miały wracać do publicznej kasy poprzez podatki – Spence pracowała wówczas w Brytyjskim Instytucie Filmowym, innej organizacji wspieranej

z grantów Arts Council. Jednak sama redystrybucja środków nie wystarczy. Jak pisze artystka w planszy 19: „Świata nie zmieni samo lepsze zrozumienie, jak działają ideologie. Ale gdy zmienia się nasza koncepcja samych siebie, możemy zacząć aktywniej angażować się w walkę z dominującymi formami kontroli społecznej”. Chodzi o formy nie tylko prawne czy ekonomiczne, lecz także te zakorzenione w naszych pragnieniach, w tym, jak jesteśmy „biernie zapraszane do konsumowania i bycia konsumowanymi”. To klucz do odczytania ogólnego sensu pracy: „Plansze stanowią część moich zasobów do pracy nad ideologią”. Spence pokazuje nam swoje dzieło, abyśmy my również mogli i mogli zradykalizować nasze albumy rodzinne. Cała jej twórczość jest lekcją, w której ona sama służy za studium przypadku, na temat tego, jak używać dostępnych technologii, by budzić świadomość i inicjować zmiany na poziomie osobistym i politycznym. Dzieło sztuki i wystawa w galerii to zaledwie jeden z elementów jej działalności; równie ważne były warsztaty dotyczące „pracy z albumem rodzinnym”, które prowadziła z nauczycielami, studentami i pracownikami socjalnymi⁵⁰. Jeśli, jak pisały Parker i Pollock we *Framing Feminism*, „większość ruchów politycznych wykorzystywała sztukę i artystki do celów propagandowych, feminizm dążył do transformacji sztuki – i samych artystek”⁵¹, to twórczość Spence była częścią szerszego, bardziej ambitnego projektu. Jego celem była zmiana nie tylko fotografii i fotografek, ale także alfabetyzacja wizualna szerokiej publiczności.

Wnioski

Na zmianę w podejściu Spence do tematu albumu rodzinnego wpłynęły dwa wydarzenia. Pierwszym było wykrycie u niej raka piersi w 1982 roku, po którym artystka odmówiła zgody na całkowitą mastektomię, będącą wówczas rutynową procedurą. Po zapoznaniu się z danymi dotyczącymi wskaźników przeżywalności i jakości życia kobiet poddawanych tak zwanemu podejściu wytnij i wypal (całkowita amputacja, a następnie intensywna radio- i chemioterapia), zwróciła się w stronę terapii naturopatycznych. Wykorzystała fotografię do dokumentowania tego procesu – od hospitalizacji, przez dbanie o siebie metodami medycyny alternatywnej, aż po walkę z poczuciem bezsilności w obliczu choroby i w konfrontacji z systemem opieki zdrowotnej. Powstałe zdjęcia złożyły się na cykl *A Picture of Health?* (il. 22), w którym artystka tworzy między innymi album własnej choroby. Podkreśla przy tym jej charakter jako problemu społecznego, a nie osobistego, związanego z ekspozycją na zanieczyszczenia, nadużywaniem leków i złą dietą. Doświadczenie raka zostaje upolitycznione nie tylko poprzez – niezwykle w tamtych czasach – odmowę standardowego leczenia, ale także przez dzielenie się doświadczeniem i wiedzą z innymi, którzy mogą znajdować się w podobnej sytuacji. Ma to przypominać, że w każdym kryzysie, również ekonomicznym (jak ten, który narastał wówczas w Wielkiej Brytanii), „istnieją inne rozwiązania, różniące się od



Il. 22. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *The Picture of Health?*, 1982, niedatowana. Plansza tworzący „album rodzinny” choroby. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.

tych najbardziej oczywistych". Artystka wyznacza w ten sposób paralelę między ortodoksją medyczną a ekonomiczną, jako że konserwatywny rząd Margaret Thatcher przyjął podobne podejście „wytnij i wypal” w procesie demontażu państwa opiekuńczego poprzez politykę zaciskania pasa i prywatyzację⁵².

Drugim wydarzeniem był udział w sesji terapii wzajemnej, definiowanej jako „niehierarchiczny, niedrogi sposób uwalniania się od dawnych zranień i smutków, a zarazem dwustronna, wolna od ocen umowa dotycząca mówienia i słuchania zawarta między ludźmi”⁵³. Spence poznała Rosy Martin na zajęciach wieczorowych, dofinansowywanych przez londyński urząd ds. edukacji w ramach wspierania kształcenia ustawicznego. Artystka zaczęła włączać fotografię w swoje starania o odzyskanie zdrowia psychicznego i fizycznego. Był to również sposób na przepracowanie traumy związanej z chorobą i leczeniem, która na nowo otwierała dawne rany psychiczne. Praktyka ta stała się częścią jej relacji z Martin, opartej na terapii wzajemnej i została sformalizowana jako fototerapia. Podczas niektórych sesji Spence przerabiała fotografie, których używała już wcześniej. Dzięki temu można prześledzić losy tego samego szkolnego zdjęcia opracowywanego na różnych etapach: najpierw w *Passport* i *Beyond the Family Album* jako forma podnoszenia świadomości (il. 23), następnie jako przyczynek do dyskusji podczas dwustronnej sesji terapeutycznej, a wreszcie



Il. 23. Terry Dennett, fotografia dokumentacyjna Jo Spence z Rosy Martin, *Who Constructed this Child?*, niedatowana. Plansza z sekwencją fototerapii opartą na zdjęciu szkolnym z 1945 r., ok. 1985 r. Dzięki uprzejmości Terry'ego Dennetta.
Il. 24. Terry Dennett, fotografia archiwalna Jo Spence, *Passport*, 1975, niedatowana. Rozkładówka, wykorzystująca to samo zdjęcie szkolne z 1945 r. co w *Beyond the Family Album*, patrz rysunek 11.

jako jej powtórzenie w studiu fotograficznym (il. 24). Artystka stosowała rekonstrukcje i transformację przed aparatem, by w teraźniejszości na nowo przeżyć i uwolnić uczucia z przeszłości – pogrzebane, lecz wciąż żywe.

Spence była zdeterminowana, by używać fotografii jako elementu projektu politycznego, którego celem było zdobycie wiedzy o tym, co i dlaczego jej się przydarza. Jak pisze w jednym z albumów służących do refleksji nad zdjęciami z sesji fototerapeutycznych: „samowiedza (...) jest największą i najłagodniejszą siłą” (il. 25). Na wystawach, w tekstach, podczas warsztatów i w publikacjach podkreślała, że najważniejszym aspektem jej pracy jest dzielenie się tą siłą z innymi i pokazywanie im, że one i oni również mogą ją osiągnąć. Świadomie używała kolorowych odbitek jako najtańszej i najłatwiej dostępnej technologii swoich czasów, a albumu rodzinnego – a nie semiotyki czy psychoanalizy – jako najbardziej uniwersalnego i zrozumiałego języka fotografii. Miała świadomość, że oba te elementy były w głównym nurcie postrzegane jako wernakularne i amatorskie, a zatem nieprofesjonalne i nieintelektualne, ale to tylko wzmacniało ich wywrotowość. Przez całą karierę pozostała wierna praktyce, w której dostępność była ważniejsza niż osobiste uznanie, jakie fotografowie zaczynali zdobywać w świecie sztuki.

Chciałabym zakończyć cytatem ze Spence, wybranym przez osoby studiujące podczas pracy nad kuratorowaną przez nas wystawą jej prac w Birkbeck, University of London: „Musimy pilnie zrozumieć, w jaki sposób zaczęłyśmy (błędnie) rozpoznawać siebie w pokazywanych nam obrazach”⁵⁴. Według nich, potrzeba ta jest dziś pilniejsza niż kiedykolwiek. Technologie cyfrowe zatarty bowiem granice między wizerunkami prywatnymi i publicznymi, a ponadto sprawiły, że nieustannie i w coraz bardziej intymny sposób nakłania się nas do (błędnego) rozpoznawania siebie w narzucanych nam wizerunkach. Media

społecznościowe i internet dostarczają prosto w nasze ręce, w prywatną przestrzeń telefonu, niekontrolowany i niefiltrowany potok obrazów, który wystawia zdolność do krytycznej lektury na próbę. Wsłuchajmy się w głos Spence, która przekonywała, że alfabetyzm wizualny należy propagować wśród wszystkich, łącznie z dziećmi. Niniejszy artykuł stanowi zachętę w tym kierunku.

Podziękowania

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas konferencji w Muzeum Warszawy towarzyszącej wystawie *Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850–1950*, luty–maj 2024 r., kuratorowanej przez osoby pracujące w Centrum Fotografii Muzeum Warszawy (Karolina Puchała-Rojek, Anna Topolska, Piotr Głogowski, Ewa Nowak-Mitura, Monika Michałowicz, Julia Staniszevska, Katarzyna Adamska). Dziękuję osobom organizującym konferencję i wystawę, uczestniczącym w niej i innym prelegentkom, a także anonimowym osobom recenzującym mój artykułu za wspierające komentarze.

- 1 Jo Spence, 'Could Do Better'... *Towards a Personal and Political Theatre of the Self?* (1990), w: eadem, *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1995, s. 156–163 (s. 163); zob. także: Frances Hatherley, *Class Slippers: Jo Spence on Fantasy, Photography and Fairytales*, RRB Photobooks and Hyman Collection, Bristol–Londyn 2020.
- 2 Po raz pierwszy zaprezentowano ją w galerii Cockpit w Londynie, a jej wersję można zobaczyć na stronie internetowej Cockpit Archives. Praca ta ukazała się również w formie dwóch artykułów – jako część pierwsza i trzecia serii o raku – na łamach feministycznego magazynu „Spare Rib”: w numerze z lutego 1986, s. 163, oraz w wydaniu z kwietnia 1986, s. 20–25; zob. także: Jo Spence, *The Picture of Health? 1982 onwards*, w: eadem, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Camden Press, Londyn 1986, s. 150–171; zob. także: Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Scarlet Press, Londyn 1996; oraz Jo Anna Isaak, *In Praise of Primary Narcissism: The Last Laughs of Jo Spence and Hannah Wilke*

- , w: *Interfaces: Women / Autobiography / Image / Performance*, red. S. Smith, J. Watson, University of Michigan Press, Ann Arbor [2009] 2012), s. 49-68.
- 3 Jeden z najlepszych opisów tego rodzaju terapii odnajdziemy w: Jo Spence, Rosy Martin, *Photo-therapy: Psychic Realism as a Healing Art?*, „Ten.8” 1988, nr 30, s. 2-17; zob. także: Rosy Martin, Jo Spence, *Photo Therapy: New Portraits for Old: 1984 onwards*, w: Jo Spence, *Putting Myself in the Picture...*, s. 172-193.
 - 4 Jo Spence, *The Final Project*, red. L. Lee, autorki i autorzy tekstów: Terry Dennett, Clarissa Jacob, Amy Tobin, Philomena Epps, Jo Spence, Karsten Shubert, Londyn 2013; *Jo Spence: The Final Project*, Richard Saltoun Gallery, 12 lutego – 25 marca 2016, kurator: David Company, zob.: <https://davidcompany.com/jo-spence-the-final-project/>, dostęp 1 sierpnia 2025. Niektóre zdjęcia z cyklu dostępne są także na stronie, dostęp 1 sierpnia 2025.
 - 5 *Jo Spence: Work Part I* oraz *Part II*, w galeriach SPACE i Studio Voltaire, Londyn, czerwiec–sierpień 2012. Pracę wcześniej pokazano na wystawie *Jo Spence: Beyond the Family Album and Other Projects* w Belfast Exposed, 4 marca – 15 kwietnia 2005, a następnie w Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) w ramach dużej retrospektywy *Jo Spence: Beyond the Perfect Image*, kurator: Jorge Ribalta, październik 2005 – styczeń 2006. Wcześniej w 1995 roku w Wielkiej Brytanii również pokazano wystawę retrospektywną artystki pt. *Jo Spence: Matters of Concern – Collaborative Images 1982–1992* w Royal Festival Hall w Londynie i w Impressions Gallery w Yorku, na której mogła znajdować się praca *Beyond the Family Album*, ale nie udało mi się tego potwierdzić. Została także pokazana w Londynie w 2018 roku na wystawie *Misbehaving Bodies: Jo Spence and Oreet Ashery* w Wellcome Collection. Plansze znajdują się obecnie w zbiorach MACBA.
 - 6 *Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970–1990*, kuratorka: Linsey Young, Tate Britain, Londyn, 8 listopada – 7 kwietnia, 2024; National Galleries of Scotland: Modern, Edinburgh, 25 maja 2024 – 26 stycznia 2025; The Whitworth, University of Manchester, 7 marca – 24 sierpnia 2025.
 - 7 Więcej o wystawie w: Na’ama Klorman-Eraqi, „Photography and Three Perspectives on Photography: Recent British Photography”, w: *The Visual Is Political: Feminist Photography and Countercultural Activity in 1970s Britain*, Rutgers University Press, Nowy Brunswick 2019, s. 110–119.

- 8 Zob. Alexandra Moschovi, *A Gust of Photo-Philia: Photography in the Art Museum*, Leuven University Press, Leuven 2020; Juliet Hacking, *Photography and the Art Market*, Lund Humphries, Londyn 2018.
- 9 Barry Lane był Koordynatorem ds. Fotografii w Arts Council w latach 1969-1993.
- 10 Andrew Dewdney, *Forget Photography: The Arts Council and the Disappearance of Independent Photography in Neoliberal Britain*, referat wygłoszony w Paul Mellon Centre for British Art, Yale University, *Concerning Photography: The Photographers' Gallery and Photographic Networks in Britain, c. 1971 to the Present*, 25 listopada – 2 grudnia 2021; David Bate, *Thirty Years: British Photography Since 1979*, „Portfolio” 2005, nr 41, s. 4.
- 11 John A. Walker, *Left Shift: Radical Art in 1970s Britain*, I. B. Tauris, Londyn 2002, s. 163.
- 12 Ich owocem stała się książka John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan Education, Basingstoke 1988.
- 13 John A. Walker, *Left Shift...*, s. 242.
- 14 Paul Hill, Angela Kelly, John Tagg, *Three Perspectives on Photography: Recent British Photography*, kat. wyst., Arts Council of Great Britain, Londyn 1979. Na temat teorii fotografii, zobacz np. klasyczny zbiór *Thinking Photography*, red. V. Burgin, Macmillan, Londyn 1982; liczne rozdziały były publikowane wcześniej w czasopiśmie poświęconych filmowi, fotografii i sztuce.
- 15 Arts Council of Great Britain, *Thirtieth annual report and accounts year ended 31 March 1975*, dostęp 1 sierpnia 2025.
- 16 Ta myśl wynika z oglądania tych prac na kolejnych wystawach.
- 17 Camille Richert, *The Hackney Flashers: A Democratic Exhibition Practice, 1974-80*, w: *Parents Must Unite + Fight. Hackney Flashers: Agitprop, Work and Socialist Feminism in England*, Tombolo Presses, Dijon 2024, s. 67-99 (s. 68). Na temat *Women and Work*, zob. także Siona Wilson, *Revolting Photographs: Proletarian Amateurism in Jo Spence and Terry Dennett's Photography Workshop*, w: *Art Labor, Sex Politics: Feminist Effects in 1970s British Art and Performance*, University of Minnesota Press, Minnesota 2015, s. 139-199.
- 18 Terry Dennett, *England: The (Worker's) Film and Photo League*, w sekcji *Left Photography Between the Wars: The International Worker Photography Movement*, której był redaktorem; *Photography Politics: One*, red. T. Dennett, J. Spence, D. Evans, S. Ghol, Photography Workshop, Londyn 1979), s. 100-117. Ta ważna dla społecznej

- historii i teorii fotografii publikacja ukazała się przed książkami Tagga i Burgina.
- 19 Terry Dennett, Jo Spence, *Ten Years of Photography Workshop*, w: *Photographic Practices: Towards a Different Image*, red. S. Bezencenet, P. Corrigan, Comedia, Londyn 1986, s. 13-28. Na temat działalności Dennetta w Photography Workshop, zob. Johanna Klingler, *Film and Photography League, The Worker Photographer*, oraz *Working Together*, w: *Camera Forward, MayDay Room Pamphlets: 01*, MayDay Rooms, Londyn 2021, s. 41-100.
 - 20 Jon Savage, *Seventies: London Subversive*, w: *Goodbye to London: Radical Art and Politics in the 70s*, red. A. Proll, Hatje Cantz, Ostfildern 2010, s. 20.
 - 21 Zob. John A. Walker, *Left Shift...*, s. 3; na temat Photography Workshop i The Hackney Flashers, zob. także Noni Stacey, *Photography of Protest and Community: The Radical Collectives of the 1970s*, Lund Humphries, Londyn 2020.
 - 22 Half Moon Photography Workshop, *Statement of Aims*, „Camerawork” 1976, nr 1, czwarta strona okładki. Zagadnienia te wynikają z celów zarysowanych przez Dennetta i Spence w publikacji „Photography Workshop Newsletter”, którą zamierzali wydać przed dołączeniem do Half Moon i założeniem „Camerawork”; Terry Dennett, Jo Spence, „Photography as a Tool – Photography Workshop Newsletter No. 1,” do dystrybucji z nr październik/listopad 1975, ręcznie anotowany maszynopis w Jo Spence Memorial Library Archive, Birkbeck, London (JSMLA), Photography Workshop – pudło „Camerawork”.
 - 23 Zob. np. Anne Higonnet, *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, „Radical History Review” 1987, nr 38, s.16-36; Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*, Manchester University Press, Manchester 1998; Patrizia Di Bello, *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, Routledge [Ashgate], Londyn 2007.
 - 24 Marianne Hirsh, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997; *The Familial Gaze*, red. M. Hirsh, Dartmouth College Press, Liban, NH 1999. Zob. także Pat Holland, ‘Sweet it is to Scan...’ *Personal Photographs and Popular Photography*, w: *Photography: A Critical Introduction*, red. Liz Wells, Routledge, Londyn [1997] 2021.
 - 25 Oprócz wspomnianej w podziękowaniach wystawy w Muzeum Warszawy, zob. także np. *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* w Chicago Arts Institute, październik 2019 – styczeń 2020 i w Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, luty – maj 2020. Kuratorką wystawy była Liz Siegel, a katalog zawiera teksty autorstwa

- samej kuratorki, Marthy Weiss i Patrizii Di Bello, Art Institute of Chicago, Chicago 2009.
- 26 Richard Greenhill, Margaret Murray, Jo Spence, *Photography*, Macdonald Guidelines Series, Macdonald Educational, Londyn 1977, s. 8. W tym czasie Spence wciąż opisywała siebie jako „fotografkę portretową i dokumentalną, szczególnie zainteresowaną rozwojem fotografii jako krytycznego narzędzia w edukacji”, „Photography”, druga strona okładki.
- 27 *Annette Messager, Comédie tragédie 1971–1989*, red. S. Lemoine, Ch. Poullaine, Musée de Grenoble, Grenoble 1989.
- 28 Patrizia Di Bello, *The Family Album, the Feminine and the Personal*, w: eadem, *Women's Albums and Photography...*, przedstawia w ujęciu historycznym i teoretycznym sposób, w jaki album rodzinny był pomijany w modernistycznych i postmodernistycznych tekstach o fotografii, s. 7-27.
- 29 Edward Lucie-Smith, *A Flash from the Past*, recenzja wystaw fotografii, w tym *Three Perspectives on Photography*, „Evening Standard”, 7 czerwca 1979, wycinek w JSMLA, b. p.
- 30 William Fever, *Hayward Triangle*, recenzja *Three Perspectives on Photography* w „The Observer”, niedziela 17 czerwca 1979, wycinek w JSMLA, b. p. Zob. także Griselda Pollock, *Three Perspectives on Photography: A Review*, „Screen Education” 1979, nr 31, s. 49-54.
- 31 Richard Greenhill, Margaret Murray, Jo Spence, *Projects*, w: *Photography...*, s. 82; zob. także: Jo Spence, *Some Background to Beyond the Family Album*, w: JSMLA, pułko *Family Album Work: „Próba opowiedzenia historii mojego życia na sposób »paszportowy« – poprzez zestawianie obrazów z rodzinnego albumu z wizerunkami z mediów, aby wytworzyć »Trzeci Efekt« (często ironiczny).”*.
- 32 Joan Solomon, *Preface*, w: *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*, Scarlet Press, Londyn 1995, s. 9-14.
- 33 Na temat History Workshop i roli marksistowskiego historyka Raphaela Samuela w genezie ruchu „historii oddolnej”, zob. Barbara Taylor, *History of History Workshop*, 22 listopada 2012, History Workshop, dostęp 1 sierpnia 2025; *Raphael Samuel (1934–1996): History in the Making*, wirtualne wydanie specjalne „History Workshop Journal”, red. F. Driver, <https://academic.oup.com/hwj/pages/raphaelsamuel>, dostęp 1 sierpnia 2025.
- 34 Jo Spence, *Putting Myself in the Picture...*, s. 107; o ile nie podano inaczej, wszystkie informacje biograficzne w tym tekście pochodzą z tej publikacji. Zob. także Keith

- Kennedy, *Eulogy for Terry Dennett*, JSMLA; oraz Keith Kennedy, Wellcome Collection, <https://wellcomecollection.org/works/evhf339g>, dostęp 1 sierpnia 2025.
- 35 Zob. Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, Marion Boyers, Londyn 1978; Roland Barthes, *Mitologie* (1957), przeł. Adam Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.
- 36 Zob. Jo Spence, *Fairytales and Photography, or, Another Look at Cinderella*, praca licencjacka, 1982, faksymile, RRB Photobooks and The Hyman Collection, Bristol–Londyn 2020.
- 37 Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill–Queen’s Press, Montreal 2001.
- 38 Zob. np. „Spare Rib” 1987, nr 2, gdzie na pierwszej stronie zamieszczono reklamę „Women Live”, „Jedyny dostępny w całym kraju magazyn, w którym kobiety piszą o swoim życiu”, obok spisu treści zawierającego wzmiankę o tekście Jo Spence, *Photography – evolving new forms of diary writing*. Wewnątrz wydania artykuł Spence nosił tytuł *Putting Yourself in the Picture*, s. 12–16.
- 39 Spence zamówiła u Burgina artykuł *Art, Commonsense and Photography* w „Camerawork” 1976, nr 3, s. 1–2. On natomiast nie uwzględnił jej w swoim zbiorze *Thinking Photography* (1982). Publikowała także eseje Sekuli w „Photography Politics: One” i „Photography Politics: Two”, Comedia, Londyn 1986.
- 40 Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970–1985*, Pandora, Londyn–Nowy Jork 1987.
- 41 Wilson wysuwa podobny argument w *Revolting Photographs*, kontrastując wartości przyświecające powstawaniu *Women and Work* (1975) kolektywu The Hackney Flashers z *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973–75* autorstwa Margaret Harrison, Kay Hunt i Mary Kelly. W przeciwieństwie do pierwszego, ten drugi tekst został uwzględniony we *Framing Feminism* autorstwa Parker i Pollock.
- 42 Jo Spence, *Jo Condition Letter Not for Publication 1992*, rękopis listu do Terry’ego Dennetta, w: *X Marks the Spot, Not Our Class #3*, Lambeth Women’s Project, 2012, publikacja z okazji *Jo Spence: Work Part I* oraz *Part II*.
- 43 Wnioskując na podstawie strony internetowej MACBA, praca *Beyond the Family Album* została tam pokazana w 25 planszach z jedną dodatkową pt. *Beyond the Family Album: Private Images*, której nie było w Hayward. Reprodukcje 23 plansz z okresu tamtej wystawy znajdują się w *Jo Spence: Beyond the Perfect Image*, red. J. Ribalta, kat. wyst., MACBA, Barcelona 2005. Według ulotki z The Cockpit praca składała się

- z 30 plansz, jednak w cyfrowym archiwum Dennetta znajdują się fotografie tylko 28 z nich. Trzy dodatkowe plansze – zatytułowane *Public Images: His, Office workers are 14% of the workforce: Theirs* oraz *Private Public Images: Theirs* – poświęcone są konstrukcji męskiej tożsamości w mediach, z silniejszym akcentem na kwestię klasy. Prawdopodobnie ten właśnie aspekt sprawił, że pominięto je w Hayward Gallery, gdzie twórczość Spence prezentowano w ramach sekcji *Feminizm i fotografia*. Zresztą całą twórczość Spence cechuje swoista płynność i procesualność: poszczególne plansze bywają adaptowane do nowej przestrzeni i kontekstu, czasem ulegają zagubieniu lub zniszczeniu w transporcie, a pojedyncze fotografie są ze sobą zestawiane w coraz to nowych kombinacjach, odmiennie opisywane i wykorzystywane w obrębie różnych dzieł, zyskując w ten sposób nowe znaczenia; zob. Charlene Heath, Patrizia Di Bello, *The Work Which Is Not One*, w: *Contemporary Photography as Collaboration*, red. M. Bertrand, K. Chambefort-Kay, Palgrave Macmillan, Londyn–Nowy Jork–Szanghaj 2024, s. 179-195.
- 44 Mimo że na wystawach, które udało się zidentyfikować, plansze prezentowano w nieco odmiennych konfiguracjach, w niniejszym artykule przyjęto porządek widoczny na il. 1. Odwzorowuje on sekwencję z pokazu w Hayward, w dużej mierze powtórzoną także w *Jo Spence: Beyond the Perfect Image*.
- 45 Z planszy *Beyond the Family Album: Private Images*, niepokazanej w Hayward, ale wystawionej w MACBA; zob. *Jo Spence: Beyond the Perfect Image...*, s. 176-177.
- 46 Zgodnie z jego notą w Wikipedii: https://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Spence, dostęp 1 sierpnia 2025.
- 47 Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, „Photography Politics: One”, s. 171-185 (s. 172).
- 48 Jo Spence, *Facing Up to Myself*, „Spare Rib” 1978, nr 68.
- 49 Szefem pierwszego wcielenia tej agencji, czyli Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), był Maynard Keynes, zob.: <https://www.artscouncil.org.uk/our-organisation/our-history>, dostęp 1 sierpnia 2025; zob. także David Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Brill, Leiden 2015.
- 50 Spence publikowała artykuły na temat swojej twórczości związanej z albumem rodzinnym do lat 90.; zob. np. Jo Spence, *Reworking the Family Album*, „Media Education” 1990, nr 12, s. 20-27; Jo Spence, *Disrupting the Silence: The Daughter's Story*, „Oral History” 1990, wyd. specjalne „Popular Memory”, s. 54-60.

- 51 Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Framing Feminism...*, s. xiii.
- 52 Jo Spence, *The Picture of Health? Visual Autobiography – An Act of Bravery?*, plansza otwierająca w Jo Spence wraz z Rosy Martin, Maggie Murray i Terry'm Dennettem, *The Picture of Health?*, 1982–86, Cockpit Archive, cockpitarchive.com, dostęp 1 sierpnia 2025.
- 53 Rosy Martin, Jo Spence, *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*, „Feminist Review” 1985, nr 19, s. 66–92(s. 66).
- 54 Jo Spence, *Beyond the Family Album*, „Open Eye” 1980, nr 7 (newsletter Open Eye Gallery, Liverpool); wystawa *Cultural Sniping: Collaborations in the Show Spence Memorial Library Archive*, Peltz Gallery, Londyn, marzec – kwiecień 2018, kuratorzy: Patrizia Di Bello, Frances Hatherley, oraz studentki i studenci mojego programu magisterskiego *Art and Photography since the 1970s*.

Bibliografia

Arts Council of Great Britain. *Thirtieth annual report and accounts year ended 31 March 1975*

Bate, David. "Thirty Years: British Photography Since 1979." Portfolio no. 41 (2005).

Dennett, Terry. "England: The (Worker's) Film and Photo League." In *Photography Politics: One*. Edited by Terry Dennett, Jo Spence, David Evans, and Sylvia Ghol. London: Photography Workshop, 1979.

Dennett, Terry and Jo Spence. "Ten Years of Photography Workshop." In *Photographic Practices: Towards a Different Image*. Edited by Stevie Bezencenet and Philip Corrigan. London: Comedia, 1986.

Dewdney, Andrew. "Forget Photography: The Arts Council and the Disappearance of Independent Photography in Neoliberal Britain." Paper given at Paul Mellon Centre for British Art, Yale University, Concerning Photography: The Photographers' Gallery and Photographic Networks in Britain, c. 1971 to the Present, November 25 – December 2, 2021.

Di Bello, Patrizia. *Women's Albums and Photography in Victorian England*. London and New York: Routledge, 2007.

Fever, William. "Hayward Triangle." Review of Three Perspectives on Photography. In *The Observer*, Sunday June 17, 1979, cutting in the Jo Spence Memorial Library Archive, Birkbeck, London.

Greenhill, Richard, Margaret Murray, and Jo Spence. *Photography, Macdonald Guidelines Series*. London: Macdonald Educational, 1977.

Hacking, Juliet. *Photography and the Art Market*. London: Lund Humphries, 2018.

Heath, Charlene and Patrizia Di Bello. "The Work Which Is Not One" In *Contemporary Photography as Collaboration*. Edited by Mathilde Bertrand and Karine Chambeffort-Kay. London, New York, and Shanghai: Palgrave

Macmillan, 2024.

Hill, Paul, Angela Kelly, and John Tagg. *Three Perspectives on Photography: Recent British Photography*. Exh. cat. London: Arts Council of Great Britain, 1979.

Kennedy, Keith. "Eulogy for Terry Dennett." Typescript in the Jo Spence Memorial Library Archive, Birkbeck, London.

Langford, Martha. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal: McGill-Queen's Press, 2001.

Lucie-Smith, Edward. "A Flash from the Past." Review of exhibitions including *Three Perspectives on Photography*. *Evening Standard*, June 7, 1979, cutting in the Jo Spence Memorial Library Archive, Birkbeck, London.

Moschovi, Alexandra. *A Gust of Photo-Philia: Photography in the Art Museum*. Leuven: Leuven University Press, 2020.

Pollock, Griselda. "Three Perspectives on Photography: A Review." *Screen Education* no. 31 (1979).

Richert, Camille. "The Hackney Flashers: A Democratic Exhibition Practice, 1974-80." In *Parents Must Unite + Fight. Hackney Flashers: Agitprop, Work and Socialist Feminism in England*. Dijon, France: Tombolo Presses 2024.

Sekula, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)." In *Photography Politics: One*.

Soloman, Joan. "Preface." In *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*. Edited by Jo Spence and Joan Solomon. London: Scarlet Press, 1995.

Spence, Jo. "Facing Up to Myself." *Spare Rib* no. 68 (March 1978).

_____. "Beyond the Family Album." *Open Eye* no. 7 (January 1980).

_____. "Some Background to Beyond the Family Album." Undated typescript in the Jo Spence Memorial Library Archive, Birkbeck, London.

_____. *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*

. London: Camden Press, 1986.

----- . "Reworking the Family Album" Media Education no. 12 (1990).

----- . "Disrupting the Silence: The Daughter's Story." Oral History (Spring 1990), special issue on "Popular Memory."

----- . Cultural Sniping: The Art of Transgression. London and New York: Routledge, 1995.

----- . The Final Project. Edited by Louisa Lee with texts by Terry Dennett, Clarissa Jacob, Amy Tobin, Philomena Epps, and Jo Spence. London: Karsten Shubert, 2013.

----- . Beyond the Perfect Image. Edited by Jorge Ribalta. Exh. cat. (Barcelona, MACBA, 2005).

Spence, Jo and Rosy Martin. "Photo-therapy: Psychic Realism as a Healing Art?" Ten.8 no. 30 (Autumn 1988).

Wilson, Siona. "Revolting Photographs: Proletarian Amateurism in Jo Spence and Terry Dennett's Photography Workshop." In Art Labor, Sex Politics: Feminist Effects in 1970s British Art and Performance. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015.