numer 9 | **maj/czerwiec 2021**
ISSN 2451-3061

gazeta-fotograficzna.org

organ odpowiedzialny:
unContemporary / warsztaty-fotograficzne.org

Temat numeru: Fotografia a kobiety

4 Artystek wizerunek spójny | **8** Kiedy nagość staje się wyrazem buntu. Fotografie Chinek a akt | **14** Kobiety, praca i archiwa w Fundacji Archeologia Fotografii. Szkic | **17** Zmieniamy. Zmieniajmy | **18** Przemilczana praca, przejęty mikrofon | **20** *Dziewczyny*. Radykalna praktyka *female gaze* | **22** Zabawy w Nonzy

Fotografia a kobiety

Weronika Kobylińska

Czego nauczyły mnie Guerrilla Girls?

Styczeń 1856 roku. Na dorocznej wystawie Photographic Society of London zaprezentowano 606 prac w różnych technikach fotograficznych. Spośród 132 osób wymienianych w katalogu tej ekspozycji, 100 (czyli prawie 76%) należy do mężczyzn[1]. Niestety, aż 31 wzmianek w tej publikacji to nazwiska opatrzone tylko inicjałami imion – tożsamość tych postaci trudno nam już zatem dziś w łatwy sposób zidentyfikować. Co więcej, część zapisów w katalogu to wręcz dramatyczne białe plamy, luki w historii, których zapewne już nigdy nie uda się wypełnić, gdyż redaktorzy broszury podają nam jedynie tytuły prac i technikę ich wykonania – przynajmniej w trzech miejscach brak jakichkolwiek danych o autorze bądź autorce, które umożliwiałyby ich odnalezienie w innych źródłach. Statystyki, liczby, fakty – nawet podczas dokonywania analiz świata kultury, parametry te winny być przez nas sprawdzane, zestawiane i w sposób krytyczny interpretowane. Oto lekcja, za którą jestem bardzo wdzięczna kolektywowi Guerrilla Girls[2].

Siostrzany gest kobiecej solidarności

Co możemy zatem powiedzieć o reprezentacji kobiet na wzmiankowanej ekspozycji? Obecny stan wiedzy pozwala nam założyć, że jedna (tak, jedna, na ponad 600 realizacji…) praca jest prawdopodobnie autorstwa kobiety; ta, przy której widnieje zapis: „Mrs Henley"[3]. Kim była ta bezimienna i dość samotna w zmaskulinizowanym świecie XIX-wiecznej fotografii autorka? Niewiele o niej wiemy, poza tym, że sposób katalogowej ewidencji podkreśla przede wszystkim jej stan cywilny. Zawarte małżeństwo okazało się istotniejsze dla redaktorów publikacji aniżeli uwzględnienie imienia autorki. Niemniej, dzięki powstałej w 2002 roku bazie danych gromadzącej informacje o brytyjskich wystawach fotograficznych z lat 1839–1865 wiemy, że „Mrs Henley" pracowała w technice mokrego kolodionu i fotografowała m.in. dworek w Saint Hill w Sussex[4]. Co ciekawe, kilka lat później, w 1861 roku (na kolejnej ekspozycji londyńskiego stowarzyszenia fotograficznego) zaprezentowała zdjęcie cmentarza Kensal Green. Wydaje się znamienne, że sfotografowany przez Henley dekoracyjny nagrobek to miejsce pochówku Elizabeth Soyer (1813–1842) – artystki specjalizującej się w olejnych portretach. Soyer, choć już w młodym wieku wykazywała umiejętności plastyczne, a jej obrazy zostały docenione i przyjęte m.in. na paryski Salon, nie stanowi dziś postaci często przywoływanej na kartach historii sztuki. Kuszące jest zatem użycie współczesnej terminologii (choć może nieprzystającej do realiów XIX-wiecznych?) i postawienie tezy, że akt twórczy Henley to w istocie gest solidarnościowego siostrzeństwa: próbowała za pomocą medium fotograficznego uhonorować pamięć o przedwcześnie zmarłej „koleżance-artystce", której kariera została brutalnie przerwana ciężkimi powikłaniami związanymi z ciążą.

1856 – data szczególna?

Niestety, zarówno Henley, jak i Soyer, zostały wyparte przez patriarchalne narracje historyczne, które koncentrują się na najbardziej znanych, najczęściej cytowanych i „najmocniej widocznych" autorach. Zwróćmy jednak uwagę, że nie wszyscy, którzy w 1856 roku prezentowali swoje prace pospołu z Henley, zostali zapomniani. Wyjaśnijmy też czemu wzmiankowana ekspozycja domaga się tak gruntownej analizy. Otóż to właśnie podczas tej wystawy, sir Henry Cole (1808–1882) – założyciel i pierwszy dyrektor londyńskiego Victoria&Albert Museum[5] – zachwycił się aż 22 fotografiami. Zakup tychże prac zainicjował zaś zupełnie nowy rozdział w kolekcji muzeum: w ten sposób powstały pierwsze zbiory tego medium, rozumianego przez Cole'a jako środek artystycznego wyrazu, co można uznać za jeden z momentów przełomowych w europejskiej historii fotografii[6]. W tej perspektywie przestaje nas dziwić, że wzmianki o tej ekspozycji znajdziemy w różnych, nawet podręcznikowych opracowaniach o charakterze popularnonaukowym.

Do prac docenionych przez Cole'a należał m.in. *Pierwszy września* – odbitka na papierze albuminowym, której autorem był William Lake Price (1810–1896). Fotograf ten obrał za przedmiot swojego zainteresowania temat klasyczny – martwą naturę – co dało mu sposobność wykazania się wyjątkową erudycyjnością i świadomością wizualną: ów gatunek wykorzystał do nawiązania do wielkich osiągnięć malarstwa holenderskiego. Ponadto, Cole z rozmysłem dobrał motyw tak, by zademonstrować też swoją wirtuozerię i warsztat techniczny. Najprawdopodobniej używał negatywu wykonanego w technice mokrego kolodionu, który dawał większą dokładność i klarowność form w porównaniu do wcześniejszych negatywów papierowych. W konsekwencji, fotograf mógł oddać z wyjątkową maestrią wszelkie zawiłości ptasiego upierzenia. Price nie pokazywał jednak piękna żywych ptaków, ale unaoczniał widzom ich bezbronne, zawieszone bezwładnie na gwoździu, truchła. Tytuł zdjęcia nawiązuje do momentu otwierania sezonu jesiennych polowań, czyli okrutnej praktyki społeczno-kulturowej, w której przedmiotowo traktowane kuropatwy były eksploatowane jako źródło męskiej satysfakcji i rozrywki.

Przepracowanie *modus operandi*

Współczesna fotografka, Małgorzata Nowak, również fotografuje martwe ptaki. Sięga przy tym, analogicznie do Price'a, po szlachetną, XIX-wieczną technikę mokrego kolodionu[7]. Niemniej, jej seria zatytułowana *Phalacrocorax Carbo* powstała z zupełnie innych pobudek, aniżeli realizacja Price'a.

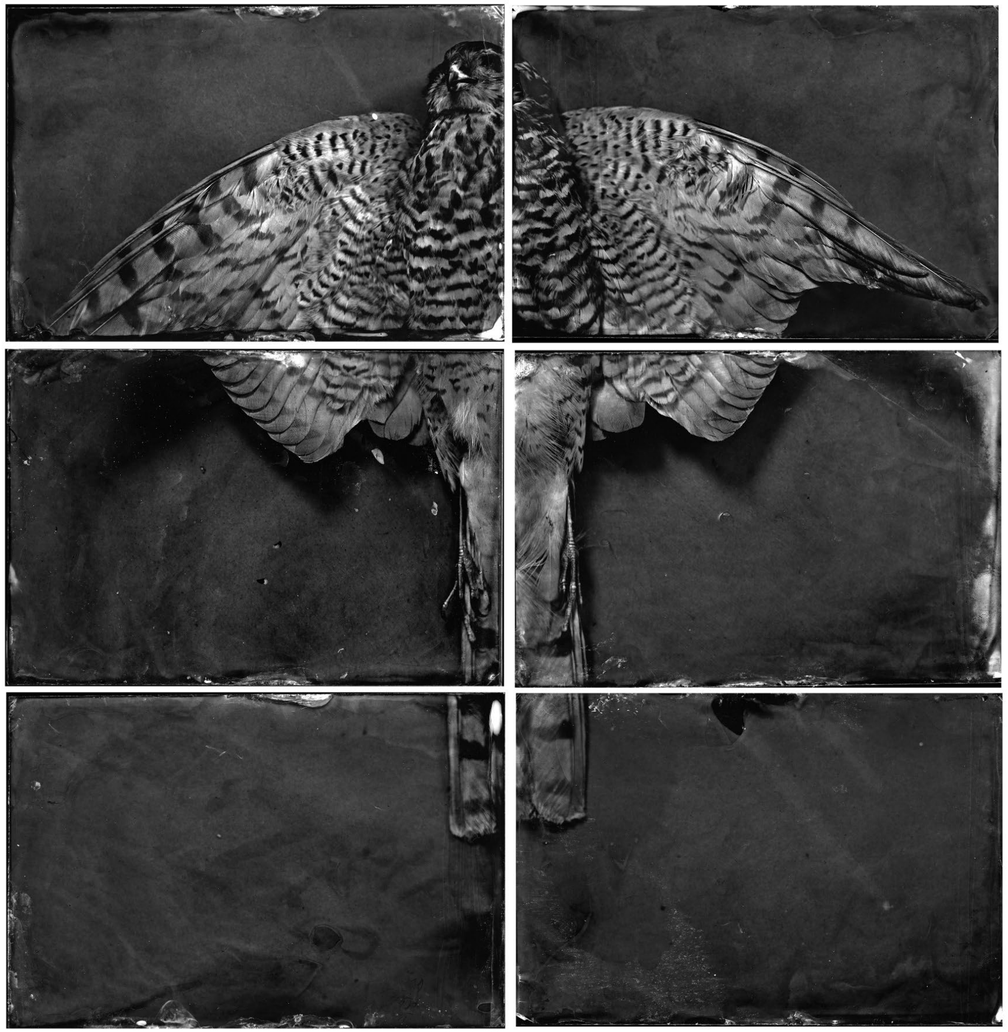
Punktem wyjścia fotograficznych działań Nowak było długoterminowe monitorowanie zwierząt w ich naturalnym środowisku i śledzenie tras ich przelotów. Nowak z pieczołowitością obserwuje obszar Klifu Orłowskiego w Gdyni, gdzie zaczęła napotykać martwe ptaki, które odeszły z przyczyn naturalnych bądź w wyniku eksploatujących ten ekosystem działań innych ludzi. Nowak w niezwykle dramatyczny i wyrazisty sposób ukazuje konsekwencje antropocentrycznej wizji świata, w której potrzeby przyrody mają znaczenie drugorzędne wobec ludzkich priorytetów. Odnalezione ciała krogulców, nurogęsi, mew śmieszek czy kormoranów Nowak z czułością myje i fotografuje, nie czyniąc z nich bynajmniej estetycznych rekwizytów. Autorka celowo wybrała historyczną i pracochłonną technikę aby wzmocnić przekaz swej serii. Uzupełnieniem realizacji w mokrym kolodionie są radiografie ptaków wykonywane na bardzo specyficznym podłożu: muszlach. W efekcie stosowana przez Nowak metoda przywołuje najbardziej pierwotne i podstawowe formy sztuki naskalnej, powstającej w okresie, gdy ludzkość musiała dostosować się do natury, gdyż to ona narzucała nam swój rytm. Cykl Nowak – i cały ceremoniał związany z uhonorowaniem martwych ptaków – jest wyrazem troski oraz sposobem na odbudowywanie więzi z nie-ludzkimi[8] aktorami. Artystka zmusza nas do przejrzenia się w szklanym lustrze fotografii, w którym widzimy rezultaty naszych działań, najczęściej bezkompromisowo wymierzonych w kondycję planety i jej bioróżnorodność. Nowak domaga się byśmy przepracowali swój dotychczasowy *modus operandi*, odeszli od systemu, w którym funkcjonował, ale i który również współtworzył Price.

Czułe narratorki i czuli narratorzy

Zauważmy, że Price nadał swojej fotografii tytuł, który nawiązuje a nawet legitymizuje uroczysty moment oficjalnego otwarcia myśliwskiego rytuału podkreślającego męską dominację nad rzeczywistością, w której to, co nie-męskie, pozbawione jest autonomii i sprawczości. Nowak pragnie w artystycznym geście przywrócić ptakom tożsamość i każde zdjęcie tytułuje nazwą łacińską danego gatunku zapisaną wielkimi literami. W moim przekonaniu strategia działania Małgorzaty Nowak bardzo przypomina praktykę Teresy Murak i świadczy o tym, że można ją włączyć do pokolenia „czułych narratorek". Scharakteryzowane w mowie noblowskiej Olgi Tokarczuk zjawisko ma tu swój plastyczny, wizualny wyraz. Działania Nowak nie tylko ukazują losy nie-ludzkich podmiotów, ale i stanowią lekcję dla badaczy_ek i pasjonatów_tek historii fotografii, czy szerzej: historii kultury wizualnej, która wymaga przepisania, skoncentrowania na tym, co wykluczone, otoczenia troską tego, co wyparte czy zapomniane.

Mam nadzieję, że oddawany w Państwa ręce numer gazety-fotograficznej.org przyczyni się – choćby w niewielkim stopniu – do dekonstrukcji dotychczasowych sposobów prowadzenia narracji historycznych, w których kobiety (czy szerzej: społeczni aktorzy niezwiązani z męskim idiomem) były pomijane czy niedostrzegane.

Niezwykle cieszy mnie, że ogłoszony przez nas *call for papers* spotkał się z tak szerokim odzewem. Dziękuję wszystkim, którzy zgłosili się do redakcji ze swoimi propozycjami. Zainteresowanie tak wielu osób świadczy o tym, jak bardzo potrzebujemy szeroko zakrojonej dyskusji wokół zagadnienia „fotografia a kobiety". Niniejszy numer nie powstałby bez zaangażowania fotografek i fotografów, autorek i autorów, badaczy i badaczek, którym składam serdeczne podziękowania za współpracę i zaangażowanie. Cała nasza mała – utworzona w dobie pracy nad tym numerem – społeczność, stanowi przykład tego, jak pisać i fotografować mogą czułe narratorki i czuli narratorzy. Dziękuję.



zdjęcie: **Małgorzata Nowak**, *Accipiter Nisus*

[1] Zob. katalog w wersji cyfrowej: *Exhibition of Photographs and Daguerrotypes*, http://peib.dmu.ac.uk/exhibitionDetail.php?exbtnid=1026&exhibitionTitle=1856%2C+London%2C+Photographic+Society [dostęp: 23.05.2021].

[2] Amerykańska kobieca grupa artystyczna, założona w 1985 roku w Nowym Jorku. Działania tego kolektywu miały charakter twórczej dywersji – kreowania plakatów czy ulotek, które były prezentowane w miejscach publicznych i które obnażały problem sytuacji kobiet-artystek w świecie sztuki. W minimalistyczny, surowy, ale dosadny sposób dokonywały one matematycznych zestawień, które zmuszały skostniały *artworld* do konfrontacji z niewygodnymi faktami. Pytały przykładowo: jak wiele kobiet miało indywidualne ekspozycje w muzeach w Nowym Jorku w ostatnim roku? Odpowiedzi były przerażające – największe muzea, takie jak Guggenheim, Metropolitan, Whitney Museum of American Art., musiały szczerze odpowiedzieć: zero. Zob. *Guerrilla Girls, How Many Women Artists Had One-Person Exhibitions In NYC Art Museums Last Year?*, 1985, sitodruk na papierze, Tate, nr inw. P78811.

[3] Royal Photographic Society było jednym z niewielu fotograficznych stowarzyszeń, które już w XIX wieku umożliwiało kobietom członkostwo. Nieobecność kobiet na wystawie nie wynikała zatem z braku ich zaangażowania w życie organizacji. Pierwszą członkinią RPS została w 1853 roku Elizabeth Vignoles.

[4] Baza danych powstała z inicjatywy Rogera Taylora dzięki finansowemu wsparciu Arts and Humanities Research Board (AHRB). W przedsięwzięcie to zaangażowało się wiele znamienitych brytyjskich instytucji kultury i muzeów. Zob. *Photographic Exhibitions in Britain 1839–1865*, http://peib.dmu.ac.uk/ [dostęp: 23.05.2021].

[5] Do 1899 roku funkcjonującego pod nazwą South Kensington Museum.

[6] Nie znamy dokładnie pełnej listy, ale badania źródłowe pozwalają wskazać, że zakupione prace były autorstwa takich fotografów jak Francis Bedford, Joseph Cundall, Charles Critchett, Robert Howlett, Victor Albert Prout, John Watson. W zbiorze tym znalazły się zdjęcia architektury, pejzaże, sceny rodzajowe i akt kobiecy.

[7] Jest pewna różnica technologiczna – finalny efekt pracy Nowak to ambrotyp, czyli unikatowe, niepowtarzalne dzieło zapisane na szkle. Z kolei Price przygotowywał w technice mokrego kolodionu negatyw, z którego mógł przygotować wiele odbitek papierowych, różniących się między sobą estetycznymi walorami (np. tonowaniem).

[8] Stosuję tu zapis praktykowany m.in. przez Monikę Bakke, badaczkę, która swą refleksję poświęca przede wszystkim posthumanistycznej sztuce i estetyce – w polu jej zainteresowań leży np. bio art, studia nad zwierzętami czy bioetyka. Zob. np. M. Bakke, *Estetyka w działaniu pośród nie-ludzkich ciał w erze biotechnologii*, w: *Estetyka na żywo: pragmatyzm wobec sztuki, etyki i polityki*, Kraków 2015, s. 89–108; taż, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie" 2020, nr 1, s. 165–185.

Artystek wizerunek spójny

Anna Pięcińska

zdjęcie: **Dominika Sadowska,** *Występowanie* (z cyklu *Czerń*)

Fotografia jest istotną częścią autokreacji współczesnego człowieka – do tej tezy nie trzeba już nikogo przekonywać. Wystarczy zajrzeć na dowolny profil społecznościowy, ale także do często stosowanej na firmowych stronach zakładki „O nas", by zobaczyć bardzo przemyślane zdjęcia, mające scharakteryzować fotografowaną osobę w określony i niejednokrotnie zaplanowany przez nią samą sposób. Taka praktyka prezentowania człowieka nie jest oczywiście niczym nowym i nie pojawiła się w sferze wizualności wraz z fotografią, choć nie ulega wątpliwości, że powszechność dostępu do niej (oraz do programów graficznych) bardzo takie działania spopularyzowały. Wcześniej jednak rolę medium budującego wizerunek danej osoby pełnił portret malarski. Nie bez powodu ci, których stać było na zamówienie obrazu, kazali malować się w najlepszych szatach i z towarzyszeniem atrybutów opowiadających o władzy, mądrości czy pozycji społecznej.

Siła kobiecego autoportretu

Wśród portretów szczególne miejsce zajmowały autoportrety, czyli własne wizerunki malarzy i malarek. Autoportrety były nie tylko świadectwem dużych umiejętności, jako że do ich powstania konieczne było korzystanie z systemu luster, ale też stanowiły głos w dyskusji o pozycji malarza w społeczeństwie. Właściwie aż do początku XX wieku autoportrety ukazywały malarzy jako *gentiluomini*, bardziej przypominających szlachciców czy patrycjuszy niż osoby, których status społeczny – mimo admiracji, jaką żywiono dla ich talentu – pozostawał jednak niejasny. Wspomnijmy w tym miejscu dla przykładu choćby *Autoportret* Rafaela z Galerii Uffizi (Florencja, 1508) czy przedstawienia własne Albrechta Dürera, na czele z najbardziej prowokacyjnym, ukazującym artystę w sposób ewidentnie nawiązujący do wizerunku Chrystusa (Alte Pinakothek, Monachium, 1500).

Podobny charakter mają autoportrety malarek. Marietta Robusti, córka Tintoretta, namalowała siebie w wytwornej sukni, fryzurze zgodnej z ówczesną modą oraz z perłami na szyi (Uffizi, Florencja, ok. 1578). Malarka nie dość, że ukazała siebie jako damę, to jeszcze podkreśliła, że oprócz malarstwa fascynuje ją również muzyka. Robusti opiera bowiem prawą dłoń na pokrywie klawicymbału, w lewej zaś trzyma otwartą książkę z zapisem nutowym madrygału Philippe'a Verdelota *Madonna per voi ardo*[1].

Sofonisba Anguissola ukazywała się zawsze jako dama[2]. Nawet gdy namalowała siebie przy pracy, przed sztalugą, na której stoi obraz ze sceną dewocyjną z Marią i małym Jezusem, nie omieszkała strojem zaakcentować swej wysokiej pozycji. Cechą autoportretów Sofonisby było także eksponowanie dłoni – wytwornych, o długich, smukłych palcach. Ten element jej wizerunku był niewątpliwym nawiązaniem do toposu „ręki artysty" – owego niezwykłego wyróżnika, poprzez który materializowało się boskie natchnienie.

Jeszcze dalej w tej gloryfikacji siebie jako artystki posunęła się Artemisia Gentileschi, która sportretowała się wprost jako Alegorię Malarstwa (Royal Collection Trust, Cumberland Bedchamber, Hampton Court Palace, 1638–39)[3]. Zdaniem badaczy poza, w której ukazała się artystka, była niezwykle trudna do oddania i wymagała wyjątkowych umiejętności malarskich. Na tym obrazie Artemisia nie tylko zatem zasygnalizowała swą profesję i kunszt, ale cała zidentyfikowała się z uprawianą przez siebie sztuką.

Wizerunki malarskie a fotograficzne

Przykładów artystek, które za pomocą autoportretów podkreślały fakt, że czuły się damami, a jednocześnie sygnalizowały, iż sytuują się powyżej wszelkich kategorii społecznych jako istoty obdarzone wyjątkowymi umiejętnościami, można by wymienić jeszcze co najmniej kilka. Jednakże bezpośrednim przedmiotem analizy w niniejszym artykule chciałabym uczynić dwa zestawy wizerunków artystek bliskich sobie w czasie – Olgi Boznańskiej i Meli Muter. Z jednej strony będą to autoportrety każdej z malarek, a z drugiej – wybrane fotografie, na których obie artystki były obiektami czyjejś obserwacji.

Zacznijmy zatem od portretu Boznańskiej, który powstał ok. 1906 roku i znany jest jako *Autoportret z pędzlem i kwiatami*. Malarka ukazała siebie *en trois quatre*, w ujęciu do bioder. Stoi na tle okna, skupiona i poważna. Ubrana jest w ciemną suknię, na którą zarzuciła szal w odcieniach niebieskiego i brązu. Tuż przed artystką, na stoliku, goreją w szklanej misie czerwone kwiaty. Stanowią one najsilniejszą dominantę kolorystyczną obrazu, który poza tym intensywnym akcentem cechuje raczej zgaszony zestaw barw. Jednakże uważny widz dostrzeże, że oprócz misy z kwiatami na płótnie są jeszcze dwa obszary wyraźnie jaśniejsze – są to twarz Boznańskiej i jej prawa dłoń, w której artystka trzyma pędzle. Pędzle układają się wzdłuż jedynej na obrazie linii skośnej, który poza tym jest wyraźnie wertykalny i raczej statyczny. Kolor, linia i kontrast nieodparcie kierują uwagę ku owej dłoni – mamy zatem ponownie do czynienia z zaakcentowaniem starożytnego toposu „ręki artysty". Cóż chciała zakomunikować widzowi malarka, portretując się w ten sposób? Niewątpliwie jasno dała do zrozumienia, że chciała być postrzegana jako artystka, osoba obdarzona talentem. Ewidentnie mniej istotne było dla niej zaznaczenie statusu materialnego i pozycji społecznej, na co wskazuje skromny i niewyróżniający się niczym szczególnym strój.

Fotografia Boznańskiej wykonana w jej krakowskiej pracowni jest mniej więcej o 14 lat późniejsza w stosunku do omawianego portretu (Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. nieznany, ok. 1920). Artystka została uchwycona z lewego profilu. Na wysokości jej bioder na podstawce umocowana jest obszerna paleta, a jeszcze bliżej nas na stole leżą częściowo wyciśnięte tubki z farbami i stoją niewielkie butelki. Boznańska – odziana w obszerny, osłaniający suknię fartuch – stoi przed sztalugą wyprostowana jak struna i w skupieniu maluje. W prawej, wyciągniętej ręce trzyma pędzel, którym wodzi po powierzchni płótna. Lewa ręka jest zgięta, a w dłoni tkwi cały pęk pędzli różnej grubości. Znów, podobnie jak na portrecie, w centrum uwagi widza znajduje się dłoń z pędzlami. Pędzle, ułożone wzdłuż diagonali, zdają się wskazywać na obraz na sztaludze. Stół, paleta i sama sylwetka artystki jawią się jako statyczne, zaś ów zmultiplikowany atrybut malarski odróżnia się od reszty kompozycji i stanowi element wymuszający na widzu określony kierunek patrzenia – ku malowanemu właśnie obrazowi. Mamy tu zatem ewidentnie do czynienia nie tyle z fotografią osoby, co ze zdjęciem artystki-malarki, z wizerunkiem starannie zakomponowanym i zaplanowanym w swej wymowie.

Zdjęcie z 1930 roku[4] na pozór jest dużo bardziej intymne i prywatne. Na pierwszym planie fotograf uchwycił postrzałą już Boznańską z pieskiem na rękach[5]. Wydawać by się mogło, że ów czuły gest wobec ulubieńca jest zasadniczym tematem fotografii i wyczerpuje jej semantyczny potencjał. Tymczasem gdy uważnie przyjrzymy się zdjęciu, dostrzeżemy kilka elementów, które owej w sumie dość banalnej scence z pieskiem przydają nowych znaczeń. Przede wszystkim naszą uwagę powinna zwrócić asymetria w kompozycji tego zdjęcia: malarka i jej pies są przesunięci ku prawemu skrajowi, jakby autor fotografii nie chciał, by bohaterowie zdjęcia przesłaniali to, co znajduje się w tle. W tle zaś mamy stojący na sztalugach duży portret kobiety (identyfikowanej jako żona doktora Boczara), rzecz jasna namalowany przez samą Boznańską. Co więcej, psia mordka i głowa artystki ułożone są wzdłuż jednej skośnej linii, na której przedłużeniu znajduje się głowa sportretowanej Boczarowej, co sprawia, że malarska reprezentacja kobiety staje się niejako kolejną bohaterką zdjęcia. Ujęcie to przywodzi na myśl autoportret innej artystki, Élisabeth Louise Vigée-LeBrun, która w 1790 roku namalowała się przed sztalugą z zaczętym portretem damy – najpewniej królowej Marii Antoniny (Uffizi, Florencja)[6]. Niewątpliwie zarówno autoportret Vigée-LeBrun, jak i zdjęcie Boznańskiej sygnalizują widzowi, że ukazane na wizerunkach artystki cieszą się na tyle dużą renomą, iż ich klientami są rozpoznawalne osoby z socjety.

Na sukni Boznańska ma obszerny kitel w kratkę, osłaniający ciemny strój artystki tak, że wystają spod niego jedynie marszczone rękawy. Kitel jest niewątpliwie ubraniem do pracy, o tym zaś, że tą pracą jest malowanie, świadczy nie tylko portret w tle, ale także – kolejny raz – kilka pędzli, które artystka trzyma w lewej dłoni. Gest ów niewątpliwie jest wystudiowany, jako że na przedramieniu lewej ręki Boznańskiej siedzi piesek, dłoń trzymająca pędzle zaś rysuje się wyraźnie pod jego jasnym ciałkiem. Aby utrzymać pędzle, ułożone w poprzek brzucha artystki, Boznańska dość mocno i nieco nienaturalnie przyciska je do siebie, co zwraca uwagę widzów.

Przejdźmy teraz do wizerunków ukazujących Melę Muter[7]. Artystka ta, przez wiele lat zapomniana i niedoceniana, jest obecnie odkrywana na nowo, a jej obrazy stają się cennymi obiektami wielu kolekcji. Muter sportretowała samą siebie kilkakrotnie. Pełen delikatnego uroku jest jej *Autoportret w świetle księżyca* (kolekcja prywatna, ok. 1899–1900), inspirowany niewątpliwie twórczością Jamesa Whistlera. Z kolei niedokończony portret datowany na lata 1936–1939 tchnie niepokojem i przedstawia kobietę zamkniętą w sobie i pełną obaw (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu). Jednakże w niniejszym artykule w sposób szczególny chciałabym przyjrzeć się dwóm autoportretom powstałym między 1919 a 1921 rokiem. Był to szczególny czas w życiu artystki, jako że wielokrotnie wystawiała wówczas swe obrazy w kraju i za granicą – na te właśnie lata przypadają jej największe sukcesy[8].

Na obrazie z 1921 roku Muter stoi zwrócona ku nam, lecz lewą dłonią wodzi pędzlem po płótnie[9]. Oprócz pędzla atrybutem profesji artystki jest niewątpliwie paleta. Ponadto Muter umieściła siebie w scenerii pracowni, w której na ścianach znalazły się liczne obrazy. W tle za artystką zaś jest okno, mogące być aluzją do stwierdzenia Leona Battisty Albertiego, który postrzegał malarstwo jako „otwarte okno, przez które można oglądać świat". Co więcej, na stoliku obok malarki stoi kuliste akwarium ze złotymi rybkami.

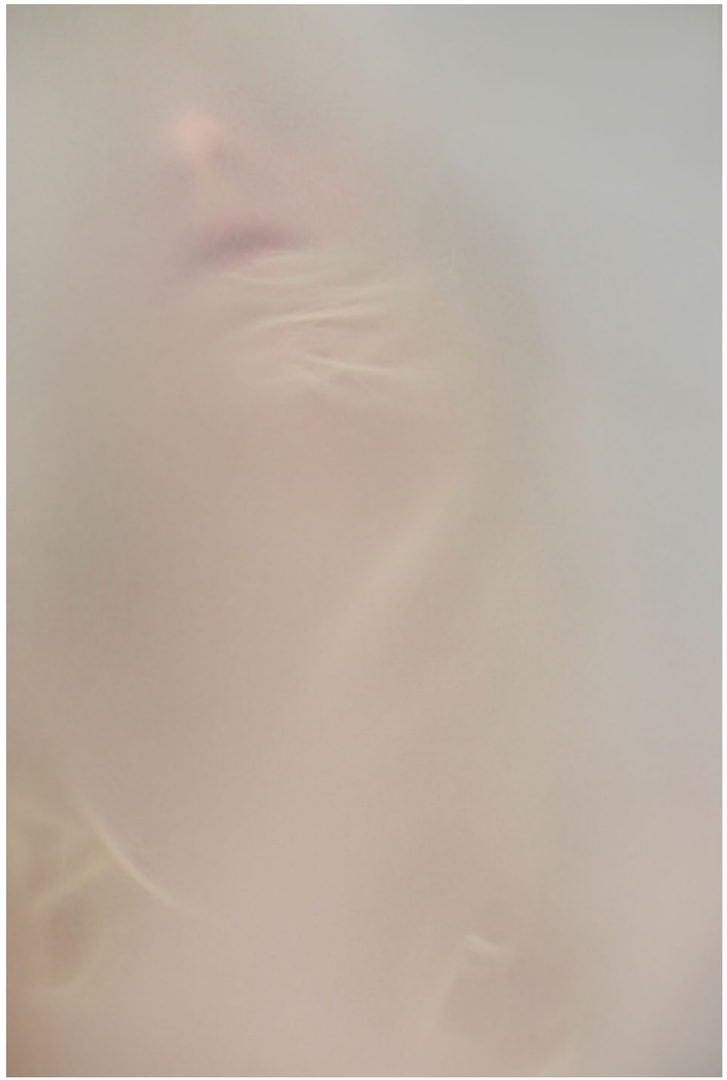
> *Podejmując temat złotych rybek w szklanej kuli, Muter zdaje się podkreślać rolę malarstwa jako sztuki, która na dwuwymiarowej przestrzeni podobrazia kreuje wrażenie wymiaru trzeciego. Połyskliwa kula (i odbicie w niej) stanowi klasyczny temat malarski, podejmowany przez artystów jako popis techniczny*[10].

Na granatowej sukni Muter nosi jasny kitel, jednak cieniutkie łuki brwi, delikatne kolczyki oraz sposób uczesania – w modną w latach 20. XX wieku fryzurę z krótkich, falistych i rozdzielonych przedziałkiem włosów – zdają się wskazywać na to, że artystka nie chciała poprzestać jedynie na ukazaniu siebie jako malarki, ale zależało jej także na podkreśleniu swej kobiecości i elegancji.

Muter-artystkę i Muter-szykowną damę widzimy także na fotografii wykonanej w Collioure w 1925 roku. Stoi ona przed sztalugą na tle bujnej egzotycznej roślinności i zerka ku nam kokieteryjnie spod dużego ronda kapelusza. Ubrana jest w modną suknię z obniżonym stanem. Nie ma ani pędzli, ani palety, lecz szkicuje coś na płótnie węglem. Nie mamy tu zatem do czynienia z jawnym wyeksponowaniem profesji za pomocą najbardziej rozpoznawalnych atrybutów, ale gest tworzenia pozostaje czytelny.

zdjęcie: **Agata Wieczorek**
z cyklu *Beauty Makers*

zdjęcie: **Ida Strzelczyk**
z cyklu *Fade to grey*



Dużo bardziej ekspresyjny gest został ukazany na niezwykłym autoportrecie Muter, datowanym na 1919 rok i znanym jako *Autoportret w turbanie* (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu). Z obrazem tym znakomicie koresponduje wypowiedź samej artystki, która twierdziła, że

> *W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegółów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych. […] To, co fascynuje na przykład u Rembrandta, to właśnie to, że wszystkie drugorzędne szczegóły pozostają świadomie w cieniu, aby najistotniejsze mogły skupić na sobie najwięcej światła*[11].

Na omawianym portrecie Muter ukazała siebie frontalnie, w ujęciu do piersi. Twarz ma skupioną, usta zaciśnięte, a wzrok wyraźnie kieruje gdzieś poza obraz. Na głowie nosi malowniczy turban z białej chusty, której koniec zwiesza się nad prawym uchem. Ów turban przypomina fantazyjne nakrycia głowy jakie znamy z męskich (!) portretów renesansowych. Na tym motywie jednak nie kończą się aluzje do dawnej sztuki. To, co bowiem zostało w tym autoportrecie wyraźnie wyeksponowane, to dzierżąca pęk pędzli prawa ręka artystki. Ręka ta została namalowana na tle intensywnie żółtej kamizeli czy też sukni, tuż przy dolnym skraju obrazu – tak, że natychmiast przywodzi na myśl słynny *Autoportret w wypukłym lustrze* Parmigianina (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, ok. 1524). Muter nie posłużyła się wprawdzie analogicznym zwierciadłem, jednak to właśnie jej dłoń została na tym obrazie wysunięta na pierwszy plan.

Zestawmy ów niezwykle ekspresyjny autoportret z fotografią Muter, która ukazała się na łamach czasopisma „Feminal" 25 czerwca 1911 roku. Mamy oto artystkę ujętą w zbliżeniu, do piersi. Muter siedzi, a przed sobą ma leżący płasko obraz. Nie patrzy na nas, wzrok ma spuszczony. Uwagę widza zwracają dwa elementy: słodka, delikatna twarz artystki, okolona elegancką fryzurą z wijących się włosów oraz dłoń. Piękna, kobieca dłoń – oczywiście z pędzlem.

Bohaterki obrazów i fotografii

Czas na podsumowanie. Z jednej strony przedmiotem naszego namysłu były autoportrety dwóch artystek. Autoportrety, czyli dzieła, w których osoba autorki jest tożsama z bohaterką obrazu. Autorka dysponuje kunsztem i umiejętnościami pozwalającymi wykreować na płótnie bardzo szczególną wizję samej siebie – wizję z jednej strony osobistą, a z drugiej wpisującą się w wielowiekowe konwencje związane tak z przedstawianiem w sztuce artysty, jak i kobiety. Autoportrety Boznańskiej i Muter wykazują zatem znaczne podobieństwo nie tylko do wizerunków artystek z wcześniejszych stuleci, ale także do autoportretów mężczyzn-malarzy. Sięgają do tych samych konwencji i wykorzystują te same toposy, na czele z najbardziej archetypowym przedstawieniem ręki artysty.

Drugim przedmiotem rozważań były zdjęcia tych samych kobiet malarek, w których twórczynie były jedynie obiektami obserwacji nieznanych nam dzisiaj z nazwiska fotografów (zapewne jednak mężczyzn), którzy utrwalili Boznańską i Muter w konkretnych pozach. Czy jednak możemy z całą pewnością twierdzić, że obie artystki całkowicie biernie poddawały się obiektywowi i znajdującemu się za nim czyjemuś oku? Dokonane powyżej zestawienia wydają się owej bierności przeczyć. Zarówno bowiem Boznańska, jak i Muter zostały na zdjęciach uwiecznione tak, że owe fotografie mogą stanowić kontynuację autorskiego wszak wizerunku wykreowanego przez artystki na autoportretach. Oczywiście nie można nie doceniać w tym miejscu roli konwencji obrazowania, która nakazywała przedstawiać w określony sposób osoby danej profesji, jednakże wydaje się, że na tych konkretnych zdjęciach osobowość portretowanych modelek odcisnęła wyraźne piętno na ostatecznym kształcie fotografii. Nie mielibyśmy tu zatem do czynienia jedynie z przybieraniem pozy, lecz z jej wybieraniem w taki sposób, by dzieła własne i fotografie tworzyły razem artystek wizerunek spójny.

[1] Więcej o portrecie zob. *Marietta Robusti - Autoritratto con madrigale*, https://www.uffizi.it/opere/Autoritratto-con-madrigale-Marietta-Robusti%20 [dostęp: 25.03.2021].

[2] Zob. m.in. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 1554, Museo Nazionale di Capodimonte. Neapol 1555, Zamek w Łańcucie, ok. 1556–65; Museum of Fine Arts, Boston, 1556, Gottfried Keller Collection, Berno, 1610. Szerzej o tych autoportretach patrz: L. Kilroy-Ewbank, *Sofonisba Anguissola*, https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/ [dostęp: 25.03.2021].

[3] Obszerne omówienie tego obrazu zob. *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura [dostęp: 25.03.2021].

[4] Fot. nieznany, *Artystka malarka Olga Boznańska z psem na tle obrazu*, [1930/1931], https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/5986059/obiekty/290899 [dostęp: 8.05.2021].

[5] O tym, jak wielką rolę w życiu Olgi Boznańskiej odgrywały zwierzęta, zob. A. Kuźniak, *Boznańska. Non finito*, Kraków 2019.

[6] Analizy tego obrazu oraz innych wizerunków malarki – zob. A.R. Lynch, *Vigée Le Brun, Self-Portrait*, https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/enlightenment-revolution/a/vige-le-brun-self-portrait [dostęp: 25.03.2021].

[7] Niedawno wydano obszerną biografię Meli Muter – zob. K. Prewęcka, *Mela Muter. Gorączka życia*, Warszawa 2019.

[8] Jedną z ważniejszych ekspozycji w karierze Muter była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Dzieła artystki były wówczas eksponowane wespół z obrazami Picassa, Pankiewicza, Gottlieba i Pascina. Więcej na ten temat zob. *Mela Muter "Autoportret"*, https://desa.pl/pl/katalog-eseje/mela-muter-autoportret/ [dostęp: 25.03.2021].

[9] Nie można mieć wątpliwości, że obraz powstał przy użyciu lustra, Muter bowiem nie była leworęczna.

[10] Tamże.

[11] Cyt. za: *Mela Muter. Biogram*, http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska/mela-muter [dostęp: 25.03.2021]. Na tejże stronie znajdują się także liczne fotografie artystki, zdjęcia jej obrazów, inne fragmenty jej zapisków oraz teksty krytyczne o jej twórczości. Muzeum posiada kilka prac Muter, które były eksponowane między innymi na wystawach w latach 2008 i 2011.

Kiedy nagość staje się wyrazem buntu
Fotografie Chinek a akt

Magdalena Furmanik-Kowalska

Czarno-białe zdjęcie kobiety w zaawansowanej ciąży. Pionowy kadr ucina przyszłej matce twarz i dolną część ciała, eksponując brzuch i pełne piersi. Postać opiera się o ścianę przykrytą flagą oraz zdjęciami bohaterów Rewolucji Kulturalnej. Z zawieszonego tuż obok jej nagiego ciała portretu spogląda na nas i uśmiecha się przewodniczący Mao. Oficjalny, propagandowy wizerunek przywódcy Chin Ludowych silnie kontrastuje z intymną sceną nagości ciężarnej. Fotografia ta to część serii *Born with Cultural Revolution* z 1995 roku autorstwa **Xing Danwen** (ur. 1967), w której artystka utrwaliła wizerunki swoich bliskich znajomych, urodzonych – tak, jak ona – w okresie rewolucji (1966–1976). Obszerną część jej twórczości stanowią fotograficzne serie, zarówno dokumentujące epokę, składające się na jej pamiętnikami, jak i będące samodzielnymi wypowiedziami artystycznymi[1]. Uwieczniła na nich m.in. eksperymentalne performance artystów działających w latach 90. XX wieku w pekińskim East Village, których materiałem twórczym stały się ich własne ciała. Genezę ich twórczości znakomicie opisuje Thomas J. Berghuis:

> *Wraz z postępującą gwałtownie przemianą ekonomiczną chińskie wartości patriarchalne i główne ideologie partyjne zostały nagle skonfrontowane ze społeczeństwem konsumpcyjnym, w którym indywidualny wybór stylu życia był dostępny dla niewielkiej, ale stale rosnącej liczby osób. Ta nagła utrata bezpiecznych pozycji społecznych i walka o kształtowanie się nowej tożsamości wstrząsnęły społeczeństwem. Artyści zaczęli używać ciał w bezpośrednim odniesieniu do siebie*[2].

Chińscy artyści mogli potraktować własne ciała jako odzwierciedlenie ich osoby, ponieważ słowo *shenti*, oznaczające w ich rodzimym języku ludzkie ciało, odnosi się jednocześnie do procesów umysłu i cielesności[3]. W Państwie Środka bowiem, w przeciwieństwie do kultur zachodnich (za Kartezjuszem i innymi filozofami), nie traktowano nigdy ciała jako „pustej skorupy/naczynia", w którym zamknięty jest duch. W tradycji tej nie tylko umysł jest wyodrębniony od ciała, lecz także człowiek nie może istnieć bez swojego społecznego środowiska[4]. A wyabstrahowane nagie ciało nie było przedmiotem uwielbienia. Kobiece ciała nie były obiektami męskiego pożądania, lecz „miejscem i możliwością jego rozkwitu", natomiast męskie „było zwykle przedstawiane jako naznaczone w niezwykły sposób lub podczas wykonywania niezwykłych czynności"[5].

Pierwsze antropomorficzne przedstawienia ludzi w Chinach pojawiły się wraz z buddyzmem. Przybyłe z Indii nagie lub półnagie wizerunki Buddy i *bodhisattwów* okryte zostały szatami i nabrały pełniejszych kształtów[6]. Były one synonimem zdrowia i dobrobytu, gdyż w kraju, w którym często panował głód, obfitość kształtów charakteryzowała osoby majętne, nie borykające się z niedostatkiem pożywienia. Inne wyobrażenia nieodzianych postaci ludzkich to uproszczone figurki służące jako pomoce medyczne. „Klasyczne" malarskie i rzeźbiarskie akty pojawiły się natomiast dopiero w latach 20. XX wieku. Pionierem w tej dziedzinie był Liu Haisu (1896–1994), który studiował we Francji, później był zaś dyrektorem Szanghajskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na tej uczelni prowadził pracownię malarstwa olejnego, w której podczas zajęć studentom pozowały nagie modelki. W 1924 roku w Nanchang odbyła się, dzięki jego wsparciu, pierwsza wystawa prezentująca akty, lecz szybko została zamknięta przez władze prowincji. Zainteresowanie tym tematem wśród artystów powróciło z dużym nasileniem dopiero na fali przemian gospodarczo-społecznych pod koniec lat 80. XX wieku. Jednak do dnia dzisiejszego wizerunki takie poddawane są państwowej cenzurze. Nagość stała się wobec tego formą buntu wobec otaczającej rzeczywistości:

> *Rosnące zainteresowanie wykorzystywaniem ciała w sztuce współczesnej Chin można przypisywać świadomości, że ciała nadaje się nie tylko jako forma autoekspresji, jak to ma miejsce w kulturze konsumpcji, lecz równie jako skuteczny środek dla otwartej i prywatnej konfrontacji – graniczącej z sięganiem po władzę i symbolicznych oporem wobec tłumionych (odmiennych) stylów życia w ChRL*[7].

Fot. **Xing Danwen**, z cyklu *Born with Cultural Revolution* (1995), © Xing Danwen.

Fot. **Zhang Ou,** z cyklu *Water Moon* (2001–2002), © Zhang Ou.

Kobiecy akt dla Xing Dawen stał się pretekstem do poszukiwania swojej kobiecej tożsamości. Seria *I am a Woman* (1994–1996) to siedemnaście portretów Chinek. Ich bohaterki ukazane zostały zarówno w erotycznych pozach, jak i podczas intymnych sytuacji, np. w toalecie. Niekiedy patrzą wprost w obiektyw kamery lub też w oczy widza, w innych przypadkach zasłaniają twarze, odwracają wzrok. Pewne układy ciał są wyszukane, inne zwyczajne. Niektóre nawiązują do scen znanych z malarstwa europejskiego. Przykładowo, przedstawienie z lustrem przywodzi na myśl wizerunki biblijnej Zuzanny podglądanej przez starców lub toalety Wenus. Wszystkie kobiety na zdjęciach są młode i na swój sposób zmysłowe. Choć seria fotografii z pozoru może wydawać się po prostu afirmacją kobiecego ciała, klasycznym aktem (tak chętnie krytykowanym przez zachodnie badaczki i artystki za swój patriarchalny oraz opresyjny wobec płci żeńskiej charakter), to tu jest ona narzędziem do odkrywania przez artystkę i inne Chinki na nowo własnej kobiecej tożsamości, która była konsekwentnie niszczona w czasach rewolucji. O narzuconej przez władzę unifikacji płciowej pisała między innymi Lenora Elkin:

> *Reformy ery rewolucyjnej zniechęcały kobiety do prób rozpoznania swojej kobiecości w jakikolwiek sposób, zdecydowanie zachęcały do porzucenia makijażu, kobiecych ubrań i biżuterii. Mocno zachęcano, aby kobiety nosiły krótkie, praktycznie androginiczne fryzury*[8].

W swoich reportażach podkreśla to również Xue Xiran:

> *[…] w mrocznych latach „rewolucji kulturalnej", chińskie ubrania damskie nie różniły się specjalnie ani krojem, ani kolorem od męskich. Niewiele było przedmiotów przeznaczonych specjalnie dla kobiet. Makijaż, piękne ubrania i biżuteria istniały wyłącznie w zakazanych dziełach literackich*[9].

Wszystko to, co było związane z dawną kulturą „elit" było zakazane. Xing Danwen i jej pokolenie definiuje swoją tożsamość w opozycji do doświadczeń rewolucji proletariackiej, natomiast urodzona już prawie 10 lat później **Chen Lingyang** (w 1975 roku) odwołuje się do wcześniejszych historycznie wzorców, jak się okazuje: bardziej trwałych społecznie. W swoich projektach fotograficznych podejmuje ona próbę dekonstrukcji „kobiecości" – tej znanej z zachowanych klasycznych dzieł literackich i malarskich, a jednocześnie pyta o definicję tego, co „kobiece". W cyklu *Twelve Flower Months* (1999–2000) nawiązuje do koncepcji dwunastu kwiatowych miesięcy, znanej z chińskiej poezji[10]. Artystka zestawia kwiaty z erotycznie nacechowanymi fragmentami swojego ciała. Jej uda, bądź wagina, odbijają się w klasycznych lustrach chińskich, których kształty imitują formy okien typowych dla chińskiej architektury ogrodowej. Poprzez ten zabieg „widz/widzka nie przygląda się jej [artystce/kobiecie i jej miejscom intymnym – M.F.-K.] bezpośrednio, lecz ogląda ją poprzez jej własne spojrzenie"[11]. Poszukiwanie w sztuce „tego, co kobiece", charakterystyczne było i jest dla esencjalistek, których celem było dowartościowanie kobiecej seksualności i stworzenie nowego pozytywnego wizerunku kobiety wykreowanego przez nie same. Prace Chen wpisują się świetnie w ten nurt, bowiem artystka łamie w nich również tabu związane z krwią menstruacyjną, która uważana jest w kulturze chińskiej, jak i wielu innych, za nieczystą i poddana ostrej społecznej kontroli[12]. Artystka w komentarzach podkreślała znaczenie upływu czasu, którą ilustrują jej prace: „Dlaczego miesiączka? Ponieważ w tradycyjnej kulturze chińskiej czas rozumiany jest jako krąg, chodzący w koło i w koło do tego samego punktu"[13].

Temporalność jest również tematem jej innej mini serii, powstałej w 2002 roku, zatytułowanej *25:00*. Jak pisała Wiseman, odzież jest niezbędna w społecznej przestrzeni i czasie, lecz można ją porzucić w nocnej porze, o magicznej godzinie 25[14]. Tak uczyniły bohaterki zdjęć – nagie olbrzymki leżące na dachach budynków dużego miasta. Pomiędzy drapaczami chmur znalazły „wygodne łoża", na których według uznania zwinięte lub rozciągnięte, zapominały o otaczającym je świecie. Wyimaginowana godzina

Fot. **Xiao Guanmu,** bez tytułu (2015), © Xiao Guanmu.

komfortu pozwala im zintegrować w sobie różne rzeczywistości. Chińska artystka opisywała ich zachowanie oraz przyczyny powstania specjalnej strefy czasowej w ten oto sposób:

> *„Olbrzymka" nie jest tak naprawdę odważna i może zmieniać dowolnie swój rozmiar oraz czynić podobne gesty tylko wtedy, kiedy zegar wybije 25:00. Bardzo często realny świat i świat mężczyzn mieszają się w moim umyśle. Obydwa są dla mnie zewnętrznymi, oba istnieją bardzo silnie, z inicjatywą, mocą i agresją. W obliczu tych dwóch światów często czuję się słaba oraz bezradna i nie wiem, co mam robić. Ale być żywym oznacza po prostu, że nie mogę unikać ich nawet przez jeden dzień. Chciałabym, aby każdego dnia istniała taka godzina jak 25:00, kiedy mogłabym stać się wielką, jak lubię i robić cokolwiek zechcę*[15].

Nagie gigantki na fotografiach to zatem wyimaginowane *alter ego* artystki, utożsamiające wolność, swobodę i kobiecą siłę.

Budując swoją tożsamość z rodzimą tradycją kulturową zmierzyła się także **Zhang O[u]** (ur. 1976). Jej serie fotograficzne *Water Moon* (2001–2002) i *Black Hair* (2003) nawiązują do kaligrafii, malarstwa tuszowego oraz symbolicznej kultury niematerialnej. Obie ukazują kąpiące się kobiety, których ciała zanurzone są w wodzie i mroku. W pierwszej serii dostrzegamy je jedynie dzięki wiązce światła rzutnika, imitującej blask księżyca odbijający się w lustrze wodnym – dwóch symboli kobiecości i seksualności. Intymność zdjęć podkreślona został również tym, że projektor wyświetla fragmenty erotycznych zwojów pochodzących z okresu dynastii Ming (1368–1644). Kopie tego malarstwa wydane zostały w Europie w 1969 roku w postaci książki *Clouds and the Rain. The Art of Love in China*[16]. W takiej formie po raz pierwszy miała z nimi kontakt Zhang, bowiem sztuka ta z powodu restrykcyjnej polityki nie jest powszechnie znana w CHRL. Zainspirowały ją i tak powstała seria:

> *Używam wody aby stworzyć więź pomiędzy przeszłością [erotycznym malarstwem z okresu Ming – przyp. M.F-K.] a teraźniejszością [czyli ciałami modelek – przyp. M.F-K.], a księżyca w celu zbudowania mojego romantycznego krajobrazu ludzkiego ciała. Poprzez projekcję „księżyca" na ciele, częściowo zanurzonym w wodzie i uchwyconym w świetle slajdów, ich obraz nawiązuje do realnych krajobrazów z księżycem, górami i rzeką [koniecznymi elementami malarstwa pejzażowego – przyp. M.F.-K.]*[17].

Fotografie z serii *Water Moon* to swoiste „kobiece" wersje *shunshui hua*, zaś *Black Hair* to „kobieca" kaligrafia. Aspekt ten podkreślała sama artystka, gdy pisała o tych projektach w następujący sposób:

> *Ustawiałam nagie modelki w odpowiednich pozach w wannie, a następnie aranżowałam ich długie włosy na skórze, jakby malując kreski na czystym płótnie. Miały być podobne do chińskiej kaligrafii i dawnego malarstwa pejzażowego. Użyłam mocnego źródła światła, podkreślającego tylko kobiece sylwetki, podczas gdy reszta obrazu pozostała ciemna. Chciałam odtworzyć poczucie kobiecej wrażliwości i kruchości*[18].

Włosy bohaterek fotografii ułożone są w falujące znaki, zgodnie z tradycją chińską nakazującą pisać w pionowych kolumnach od góry strony. Dopełniają one wizerunki kobiet, tak jak sentencje uświetniały dawne zwoje. Piękne włosy w kulturze Państwa Środka powinny być ciemne, lśniące i mocne. Chińczycy opisując niezwykłą piękność wymieniali te walory jako kluczowe[19]. Choć prace te ukazują motyw kąpiącej się tak dobrze znany w tradycji zachodniego malarstwa, to brak w nich „męskiego spojrzenia". Dostrzegamy w nich natomiast archetypową więź kobiety z wodą – intymność i zmysłową kobiecą seksualność, przez którą fotografie Chinki wypełniają się subtelną i wyszukaną erotyką.

Pokolenie urodzone w latach 90. XX również podjęło temat aktu jako formy autoreprezentacji. **Luo Yang** (ur. 1984) tak, jak opisane powyżej fotografki, próbuje stworzyć zbiorowy portret Chinek. Jej założenia zbliżone są niezmiernie do tych przyświecających Xing Dawen, jednak zmiany społeczno-ekonomiczne, które zaszły w Chinach przez ponad dwadzieścia lat, wpłynęły też znacząco na formę fotografii oraz na obrazowane kobiety. Seria *GIRLS*, którą Luo rozpoczęła w 2008, a zamknęła w 2017 roku, to kolorowe zdjęcia silnych i niezależnych osobowości. Ich bohaterki prawie zawsze patrzą wprost w oczy oglądającego. W innych przypadkach po prostu go ignorują. Czasem fotografowane są w stwarzających intymną atmosferę wnętrzach, ale często również w przestrzeni miejskiej. Jedno z najbardziej znanych ukazuje stojącą na środku ulicy, podciągającą do góry podkoszulkę dziewczynę. Jej niemal erotyczny gest kontrastuje silnie z otoczeniem. Na innym, modelka ustawiona została nad brzegiem zbiornika wodnego w pozie naśladującej postać z obrazu *Źródło* Ingresa. Ciała bywają ukazane różnie, jako gładkie, wytatuowane, z bliznami, zakrwawione bądź okaleczone. Zarówno nagie, jak i ubrane. Artystka stwierdza, że jej prace, to obraz jej osobistego dorastania, tak samo jak i jej modelek:

> *Dziewczęta są słabe i kruche, ale także wytrwałe i zdecydowane, ponieważ nadal zmagają się z trudnym procesem wewnętrznego rozwoju w rzeczywistości wyboistej, pełnej nadziei i ukrytego kryzysu. Ta dwoistość kruchości i wewnętrznej siły jest kluczowym składnikiem zdjęć, na których dziewczęta inscenizują jak są rzucane na wybojach, mimo ich wewnętrznego oporu i niechęci wobec bycia przedmiotem. W końcu ich własny portret jest poza ich kontrolą, a jednak czuję, że w tej właśnie sytuacji jest przebłysk prawdziwej prawdy i piękna*[20].

Lu Yang udało się uchwycić różnorodność Chinek, ich bogate, rozwijające się tożsamości. Tożsamości, które odrzucają stereotypy i tradycyjne role kobiece. Fotografie artystki burzą również wizerunek uległej i słodkiej Azjatki, wciąż silnie obecny w zachodnich kręgach kulturowych. Nie dziwi zatem, że wzbudziły tak duże zainteresowanie w Europie. Podczas gdy nagość nadal jest znacząco cenzurowana w CHRL, seria to jako wyrazem buntu współczesnych kobiet, które chcą same decydować o swoim ciele i seksualności.

[1] Prace artystki można było oglądać w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie od 19.11.2017 do 07.01.2018 w ramach wystawy *Dziennik. Awangarda w Chinach 1993–2003*.

[2] T.J. Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong 2006, s. 102. Jeśli nie zaznaczono inaczej, to wszystkie tłumaczenia w tekście własne – M.F.-K.

[3] Składa się ono z dwóch znaków: *shen* – ciało/życie i *ti* – ciało/materia.

[4] Zob. M.B. Wiseman, *Gendered Bodies in Contemporary Chinese Art*, w: *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, red. M.B. Wiseman, L. Yuedi, Leiden 2011, s. 132.

[5] Tamże, s. 125.

[6] Por. W. Watson, *Style in the Arts in China*, Harmondsworth 1974, s. 82.

[7] S. Fok, *Life and Death. Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Chicago 2013, s. 5.

[8] L. Elkin, *Women's Work. The History of Women's Art in China*, w: M. Cor, L. Elkin, L. Ly i in., *Ma-China*, Edmonton 2009–2010, s. 11.

[9] Xue Xinran, *Dobre kobiety z Chin. Głosy z ukrycia*, tłum. K. Kulpa, Warszawa 2008, s. 247.

[10] Każdy miesiąc ma przypisany mu kwiat: styczeń – narcyza, luty – magnolię, marzec – brzoskwinię, kwiecień – peonię, maj – kwiat granatu, czerwiec – tulipana, lipiec – orchideę, sierpień – jaśmin, wrzesień – chryzantemę, październik – poinsecję, listopad – kamelię, a grudzień – śliwę. Więcej – zob. A. Pawlak, *Ogrody chińskie*, Warszawa 2009, s. 25.

[11] Wu Hung, Ch. Phillips, *Between Past and Future. New Photography and Video from China*, Gottingen 2004.

[12] Esencjalistki nie odrzucając dualizmu metafizycznego starały się podważyć dotychczasowe wartościowanie pary męskie/żeńskie poprzez wskazanie na pozytywne aspekty kobiecej biologii. Esencjalizm „[…]odwołuje się do ogólnej koncepcji stałej natury kobiety, przy czym esencja kobiet jest uznawana za coś uniwersalnego i tylko czasem bywa utożsamiana z kobiecą biologią i jej naturalnymi własnościami". E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 44

[13] Tłumaczenie własne fragmentu wywiadu na potrzeby festiwalu FOTOFEST 2008-CHINA. Wywiad nie jest aktualnie dostępny w internecie w związku z przebudową archiwum dostępnego na stronie http://www.fotofest.org/.

[14] Zob. M.B. Wiseman, *Gendered Bodies…*, s. 140.

[15] Wu Hung, Ch. Phillips, *Between Past and Future…*, s. 203.

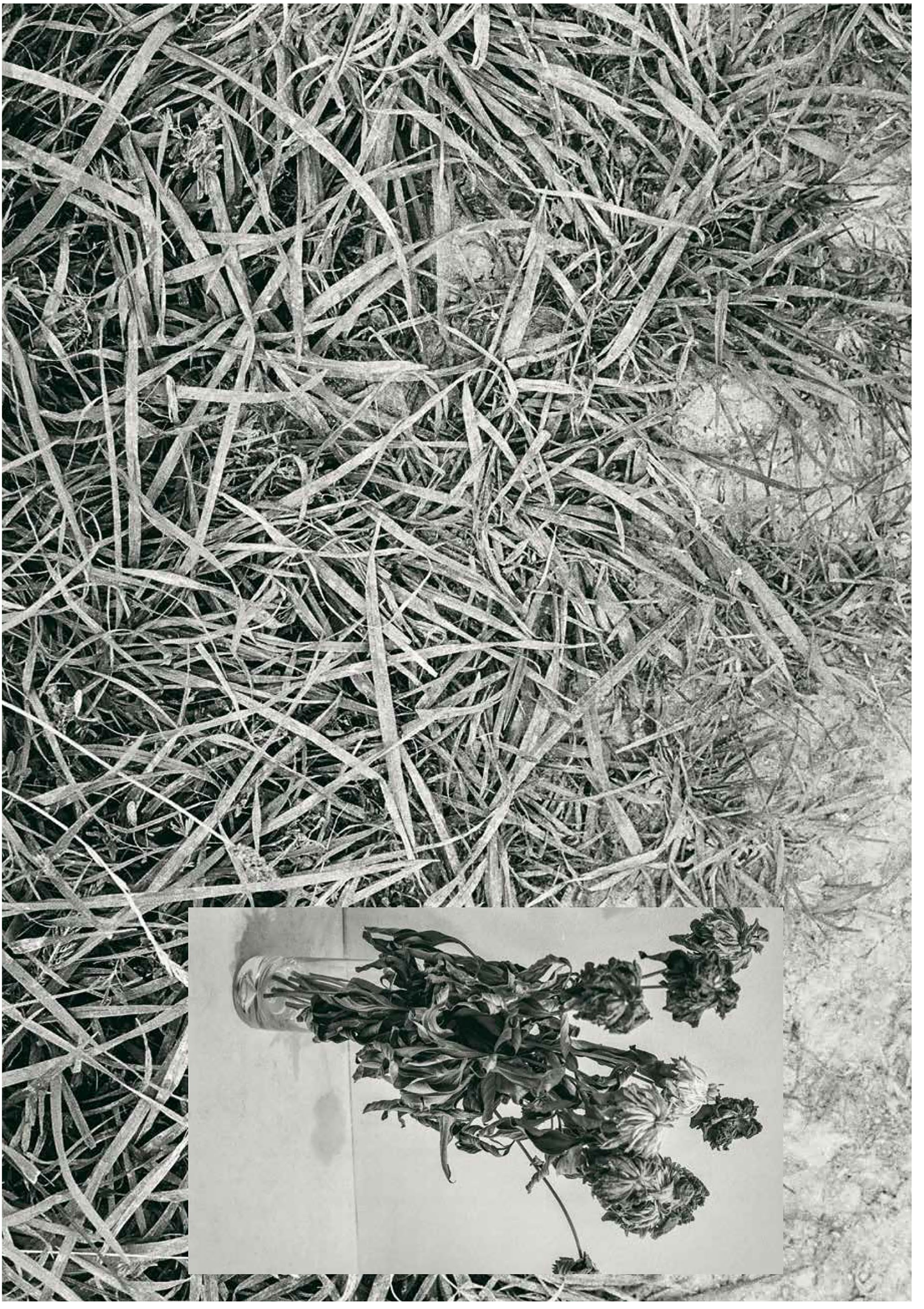
[16] Więcej na ten temat: P. Karetzky, *Zhang O. In Tranist*, http://ozhang.com/Site/O_Zhang,_article-3.html [dostęp: 1.04.2021].

[17] Zhang O, *Water moon statement*, http://www.ozhang.com/Site/O_Zhang,_W-Statement.html [dostęp: 1.04.2021].

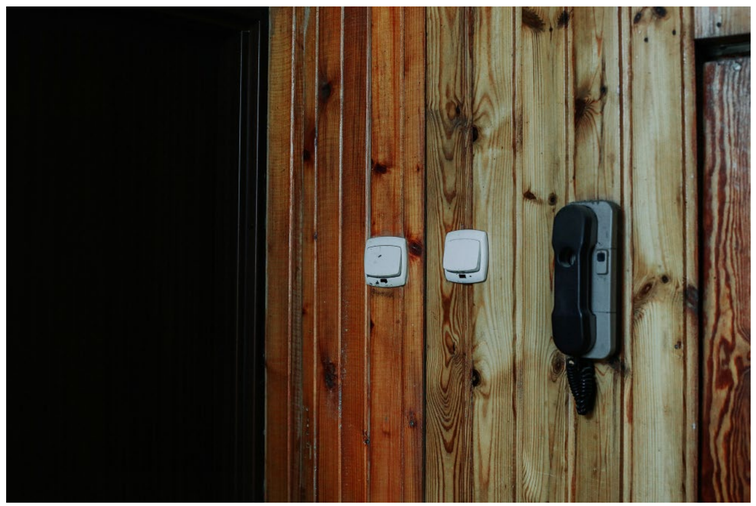
[18] P. Karetzky, *Zhang O. In Tranist…*

[19] Zob. W. Eberhard, *Chińskie symbole. Słownik*, tłum. R. Darda, Kraków 2007, s. 287.

[20] Cyt. za: *2008-2016 Girls*, http://www.luoyangphoto.com/girls-2008-2015/ [dostęp: 1.042021].



zdjęcie: **Marta Przybyło**
fragment fotoksiąki *Zrosty*



Kobiety, praca i archiwa w Fundacji Archeologia Fotografii. Szkic

Marta Przybyło

zdjęcia: **Magdalena Nowicka**
z cyklu *Story time*

Stykówki

1. Jestem w dawnym mieszkaniu Jana Jastrzębskiego (1925–2001) na warszawskim Powiślu, którego remont Jastrzębski fotografował w latach 80. XX wieku. Przeglądam archiwum. Towarzyszy mi w tym artystka Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, żona fotografa. Co jakiś czas, przy kolejnych pudełkach wypchanych po brzegi odbitkami czy paskami negatywów, zadaję krótkie pytania.

– „A co to jest, Pani Mario? Pierwszy raz widzę takie opakowanie" (obwoluta na negatywy wygląda podobnie do współczesnej pergaminowej poszetki, tylko jest zrobiona jakby z kalki technicznej. Moją uwagę przykuwa misterny ścieg w kolorze czarnym, rozdzielający miejsca na poszczególne paski filmu).

– „To matka szyła dla Janka obwoluty. Tu, widzi Pani, jest jeszcze spory zapas. Strasznie ich dużo zostało, chciałabym się części pozbyć".

– „Mogę wziąć jedną?".

2. Archiwum Jana Fleischmanna. Zaczynamy opracowanie niewielkiego fragmentu zbioru w 2021 roku. Ciekawy zbiór fotografii z lat 70., 80. i 90. XX wieku, slajdy z reklamy Marlboro, sesje studyjne i zdjęcie do opakowania Masterminda, gry, którą bardzo lubiłam w dzieciństwie. Patrzę na fotografie z tej sesji z końca lat 70.: kobieta stoi za mężczyzną i trzyma rękę na jego ramieniu – kontynuacja konwencji portretowej znanej z XIX-wiecznych przedstawień.

Moją uwagę przykuwają makiety książki *O kryształach, atomach i elektronach* z pięknymi barwnymi zdjęciami, wydanej w latach 70. przez Krajową Agencję Wydawniczą. Autorami ilustracji są Jan i Waldyna Fleischmann. Makiety książki (na jednej z nich widnieje tylko jego nazwisko), dokumentacja i slajdy znajdują się w jego archiwum. Nie wiadomo, jaką pracę wykonała przy tym projekcie Waldyna.

3. Pracujemy nad książką poświęconą twórczości Marka Piaseckiego. Wraz z Agnieszką Rayss i Anną Hornik przeglądamy setki negatywów. Ten zbiór, sprowadzony dzięki Karolinie Puchale-Rojek, w konsekwencji wielomiesięcznych rozmów ze spadkobiercynią artysty, opracowujemy w Fundacji Archeologii Fotografii od kilku lat. Obecność Joanny Turowicz-Piaseckiej w archiwum jest namacalna. Nie tylko dlatego, że została uchwycona na setkach portretów. Można dostrzec także jej pracę w studiu, np. na niektórych zdjęciach trzyma tło fotograficzne. Wiemy, że przyprowadzała Piaseckiemu modelki na sesje, wiele z nich to były jej koleżanki. Na kolejnych klatkach negatywów małoobrazkowych widać, że fotografują się wzajemnie z mężem; prawdopodobnie jest autorką wielu jego portretów, także tych, które funkcjonują jako autoportrety. W 1967 roku pod pseudonimem Ewa Sowa pisze tekst o jego twórczości, zamówiony przez „Gazetę Krakowską"[1]. Archiwum odbitek znajduje się u rodziny Joanny Turowicz-Piaseckiej w podkrakowskich Goszycach. Odbitki, wstępnie pogrupowane i uporządkowane, opisane są jej ręką.

Blisko współpracujemy z Joanną w czasie przygotowywania książki; kilkugodzinne, wymagające wysiłku rozmowy o kolejnych kadrach przerywane są porami przyjmowania przez nią leków i ćwiczeniami rehabilitacyjnymi nadgarstków, co obserwujemy przez okienko Skype'a. Zmarła na początku 2021 roku, zanim zdążyłyśmy pokazać jej efekt naszej pracy.

Takich skrawków jest tyle, co zdigitalizowanych klatek na naszym wirtualnym portalu.

Zasoby archiwalne. Pozytywy i negatywy

Fundacja Archeologia Fotografii nie powstałaby, gdyby nie praca kobiet o kobietach. W 2008 roku w warszawskiej Zachęcie miała miejsce wystawa *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*, przygotowana przez Karolinę Ziębińską-Lewandowską, we współpracy z Karoliną Puchałą-Rojek i Anną Duńczyk-Szulc. Praca nad ekspozycją wiązała się m.in. z szeroko zakrojoną kwerendą w archiwach prywatnych i instytucjach muzealnych czy bibliotekach. Ogromny wysiłek włożony przez jej autorki w odnalezienie często zapomnianych zbiorów odsłonił problem niedostępności archiwów mniej rozpoznanych fotografek – dorobku pozostającego zazwyczaj w rękach osób prywatnych, spadkobierców, rodziny, przyjaciół. Doświadczenie pracy nad tym przedsięwzięciem było jedną z przyczyn powołania fundacji przez jego współtwórczynie w tym samym, 2008 roku.

Dotarcie do archiwów kobiet-autorek jest trudnym zadaniem. Ten bardzo złożony mechanizm wykluczenia doczekał się licznych feministycznych analiz, których nie sposób przytoczyć w krótkim szkicu. Z wieloma z tych procesów spotykam się w swojej pracy. Dorobek kobiet, kulturowo przysposobionych do zajmowania się i wspierania innych, bywa niejednokrotnie wchłaniany przez archiwa mężczyzn, niekiedy z błędną atrybucją czy w ogóle jej pozbawiony. Sądzę, że zbiory pozostawione przez kobiety częściej trafiają na śmietnik, jako takie, którym przyznaje się dużo mniejsze znaczenie. Spuścizna kobiet jest trudno dostępna, tak jak ich twórczość – mniej rozpowszechniana za życia, nierzadko obarczonego domowymi obowiązkami, z ograniczonymi możliwościami rozwijania i promowania własnej twórczości (sprawa wykruszania się kobiet z aktywności na polu sztuki po ukończeniu szkół artystycznych jest ciągle aktualnym problemem, jak wskazują chociażby badania Fundacji Katarzyny Kozyry czy Iwony Demko). Wątkowi wycofywania się fotografujących kobiet z praktyk artystycznych towarzyszy wykluczenie podczas ubiegania się o ważne i bardziej eksponowane zlecenia czy zadania wymagające większego wysiłku fizycznego i mobilności – jak przy zleceniach reportażowych.

Na wystawie *Dokumentalistki*, „jednej z możliwych rekonstrukcji czy też raczej konstrukcji alternatywnych map zagadnień fotografii dokumentalnej w Polsce"[2], pokazane zostały prace współczesne i historyczne fotografie 50 autorek. Wiele z twórczyń było prezentowanych po raz pierwszy w kontekście galerii sztuki. Od wystawy minęło 13 lat; wiele się od tego czasu wydarzyło, wiele osób i organizacji pracuje nad innymi alternatywnymi mapami aktywności fotograficznej i artystycznej kobiet (jak choćby Fundacja Przestrzeń Kobiet z Archiwum Historii Kobiet, Fundacja Arton i projekt Forgotten Heritage, czy inicjatywa L*AW. Lesbijskie* Archiwum Wirtualne – wzmacniająca społeczność kobiet nieheteronormatywnych). Z drugiej strony poszukiwanie archiwów kobiet jest nadal problematyczne, wymaga więcej wysiłku i aktywnej postawy śledczo-badawczej, ogromnej inwestycji czasu i samozaparcia, którego nieraz nie da się uskutecznić w ramach napiętych grafików grantowych, wyznaczających rytm pracy małej organizacji pozarządowej.

Inwentaryzacja

Praca z archiwami fotografek i fotografów jest możliwa zdecydowanie częściej dzięki pośrednictwu kobiet. Wdowy, córki czy kuzynki odgrywają tu wielką rolę. Poniższy fragment tekstu przybierze być może monotonną formę listy, lecz chciałabym, by wybrzmiały w nim wszystkie imiona i nazwiska spadkobierczyń artystek i artystów „naszych" archiwów: Zbigniewa Dłubaka – Armelle Dłubak, Zofii Chomętowskiej – Gabriella Chomętowska (początkowo wraz z Piotrem Chomętowskim), Tadeusza Sumińskiego – Teresa Jaśkiewicz, Marii Chrząszczowej – Maria Jarecka, a następnie Dorota Jarecka, Jana Jastrzębskiego – Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Antoniego Zdebiaka – Grażyna Zdebiak, Andrzeja Georgiewa – Magda Georgiew, Marka Piaseckiego – Joanna Turowicz-Piasecka. Częściowo opracowujemy archiwa: Władysława Lemma – Grażyna Lemm, Karola Tchorka – Katy Bentall, Jana i Stanisława Magierskich – Halina Rudnicka. Oczywiście archiwami zmarłych autorek i autorów zajmują się także mężczyźni (jak choćby w przypadku Wojciecha Zamecznika, Mariusza Hermanowicza czy Danuty Rago), jednak zwykle dzieje się tak, kiedy w najbliższym kręgu brakuje kobiet i są oni jedynymi opiekunami spuścizny.

Pierwszy wysiłek zadbania o archiwum wyznacza początek łańcuszka, tworzonego dalej także (i w większości) przez kobiety. I choć nie chciałabym pominąć dwóch kolegów[3], którzy na przestrzeni ostatniej dekady działali i działają w fundacji, jest to organizacja oparta w znacznym stopniu na pracy kobiet. To kobiety wchodziły i wchodzą w skład wszystkich jej zarządów (ponoszą odpowiedzialność cywilną i prawną w razie niepowodzenia, wypadku czy innej nagłej sytuacji; budują, owszem, swój kapitał kulturowy i mogą to robić – często do czasu – dzięki swoim innym przywilejom, ale zdecydowanie nie wzmacniają kapitału ekonomicznego). W projekty fundacji angażują się ponadto koordynatorki, asystentki od działań niemożliwych, konserwatorki, osoby zajmujące się oprawą prac, przygotowujące wystawy, tworzące opisy zdjęć, retuszerki, niezliczone zastępy wolontariuszek i stażystek.

Kiedy zatem myślę o naszej organizacji, myślę przede wszystkim o kobietach. Jako pracowniczki i współpracowniczki organizacji pozarządowej od 13 lat prowadzimy działania w stanie „równowagi chwiejnej", udoskonalamy przy tym stereotypowo kobiecą wielozadaniowość. Przy opracowaniu zbiorów wybieramy metodę powolnych, konsekwentnych, zwykle mało widocznych „na zewnątrz" kroków – zamiast wielkich i widowiskowych działań. Pudło za pudłem, negatyw za negatywem, skan za skanem, sygnatura za sygnaturą (czy modne ostatnio wyrażenie „etyka troski" można przenieść na zasoby archiwalne?). Jak zrobić więcej rzeczy za mniej pieniędzy, ale też jak zrobić je dobrze pod nieustającą presją? Jak uchronić przechowywane u nas zbiory przed realnymi i wyobrażonymi katastrofami? Co zrobić, kiedy zbiory, będące źródłem naszej inspiracji i przyjemności pracy, okazują się jednocześnie bardzo ciężkim bagażem, któremu trzeba zapewnić odrębny pokój ze stabilną temperaturą i wilgotnością? Bagażem, którym możemy się zająć tylko wtedy, gdy wprawimy w ruch ciąg skomplikowanych procedur administracyjnych, koordynacyjnych, prawnych, sprawiających, że nasze biurka i szafy zapełniają się dokumentacją objętościowo równą zasobom archiwalnym?

Paradoksalnie te wszystkie dokumenty umożliwiają nam formalne zajęcie się pracą badawczą (wiążą się zazwyczaj z jej dofinansowaniem) i zarazem ją ograniczają (same wymagają rozbudowanej obsługi i czasu). Archiwum wymaga bowiem uważności i wielogodzinnego, regularnego kontaktu. Tylko wtedy odsłania przed nami najciekawsze wątki, najbardziej interesujące drobiazgi, znaczące powiązania. Zajmowanie się nim z doskoku, w czasie wypełnionym obsługą formalności, staje się dla pracowniczek i współpracowniczek fundacji źródłem frustracji.

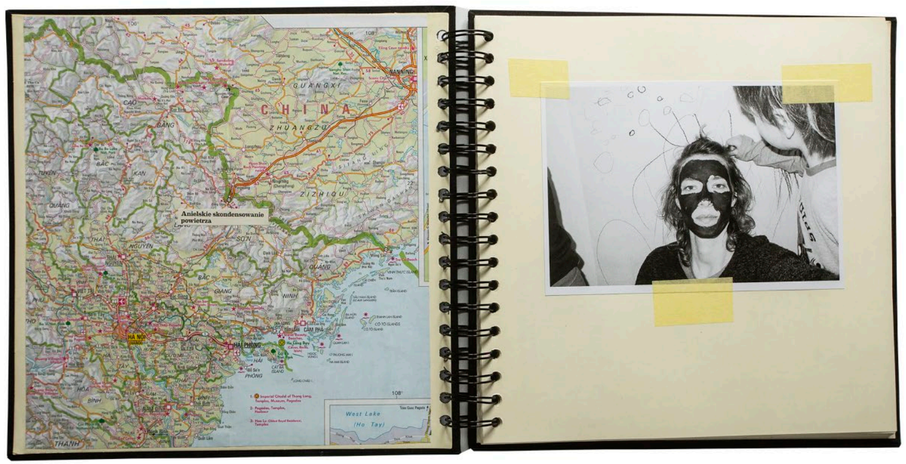
Jak sprostać wymaganiom tego materiału (niezliczonych nieopowiedzianych historii, w tym bardzo wielu historii kobiet), a także oczekiwaniom wszystkich osób z nami współpracujących, spadkobierczyń i spadkobierców, o określonych potrzebach, wyobrażeniach i ambicjach? Nasze własne dążenia mieszają się z poczuciem obowiązku – realnym czy urojonym, względem żywych i nieżywych, wynikającym z różnych czynników, dającym poczucie sensu i misji, a nawet możliwość ucieczki od innych problemów. Jest to niskopłatne archiwalne pielęgniarstwo, które zdaje się nie mieć końca, bo w miejsce opracowanego archiwum przybywa kolejne, często w jeszcze bardziej dramatycznej sytuacji, bardziej obszerne i złożone, niewystarczająco opisane. I z większym prawdopodobieństwem będzie to archiwum fotografa-mężczyzny[4].

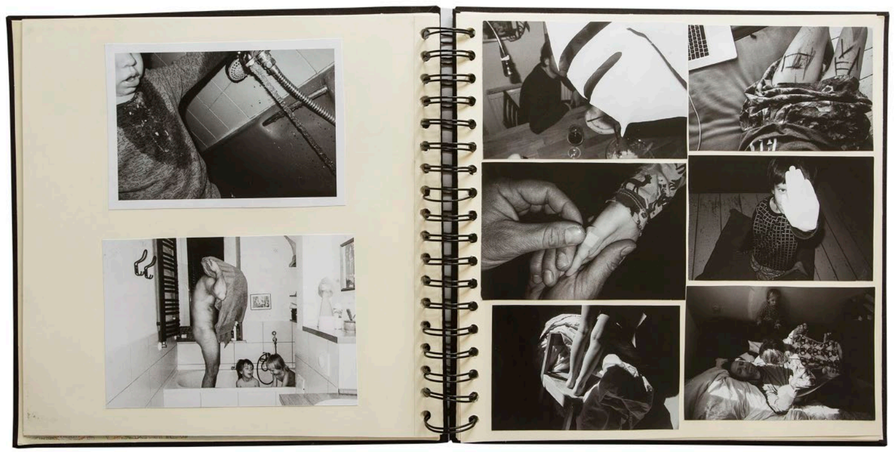
[1] Tekst został opublikowany po latach w katalogu wystawy: J. Piasecka, *O Marku Piaseckim*, w: *Marek Piasecki*, Kraków 2004, s. 108–110.

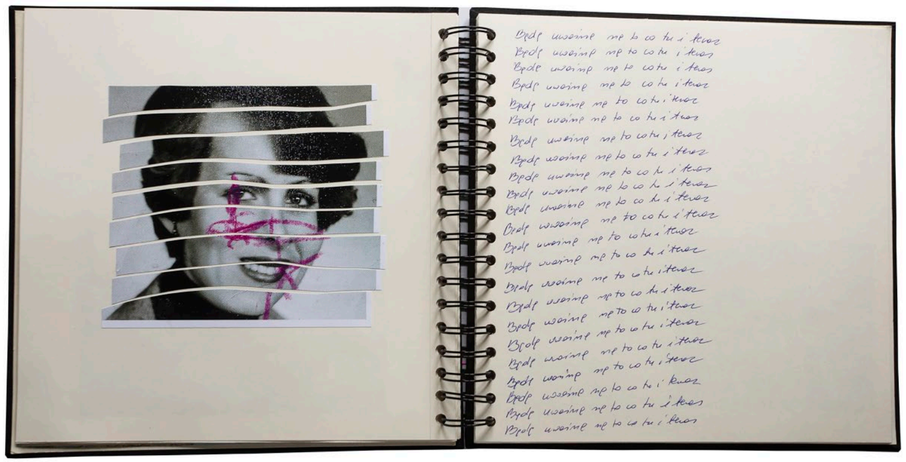
[2] K. Lewandowska, *Niekonwencjonalna mapa dokumentalnego*, w: *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*, Warszawa 2008, s. 21.

[3] Jan Anderman, Maciej Turczyniak.

[4] Redakcja językowa tekstu: Julia Odnous-Pawlińska.







zdjęcia: **Karolina Ćwik**
z cyklu *Let's build that virus*

Zamieniamy. Zamieniajmy

Joanna Kinowska

Historia fotografii to oczywiście męska dziedzina. Wiadomo, że za aparat chwytali przede wszystkim mężczyźni. Statywy, ogromne pudła historii, to w końcu ciężary. Nawet dziś choćby taki obiektyw 700mm waży przecież tyle, że „kobieta nie uniesie". Słyszą to często fotografki sportowe: „co ty taka drobna, to nie dasz rady podnieść".

Abstrahując od ciężarów, żartów i prowokacyjnych myśli, dominacja męska w historii fotografii jest niepodważalna. Weźmy dowolną książkę, podręcznik – historia fotografii. Nie ma sensu sprawdzać parytetów, bo ich po prostu nie ma. To nawet nie będzie 10%.

Dlaczego tyle się miejsca teraz oddaje kobietom? To nie jest po prostu nośny temat, to nie jest żadna moda. Historia fotografii kobiecej nie stanowi żadnego przepuszczania przodem w drzwiach. To są przywracane należne pozycje. Jednak historii fotografii się już nie da przepisać. Można ją jedynie korygować.

Przypominam sobie te momenty na wykładach z historii fotografii, gdy pokazywałam studentom wyrywkowe pojedyncze kadry, by sprawdzić ich poziom wiedzy. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon – odczytywani w lot, nawet mniej znane zdjęcia. Diane Arbus, Cindy Sherman i Vivian Maier jeszcze się broniły, ale nie tak chórem całej sali. Zofia Rydet, Natalia Lach-Lachowicz – udawało się czasem, szczególnie ta pierwsza po ogromnej wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a ta druga po aferze z bananami.

Nie da się odwrócić historii. Ta napisana, opublikowana wywarła już swoje wielopokoleniowe piętno. Anna Atkins nie będzie inspirować i porywać jak William Henry Fox Talbot. Już nie. Fotoreporterka nie powie, że zainspirowała ją Zofia Chomętowska albo Lee Miller. A jeśli miałaby wymienić kogoś spod znaku Magnum – to w której kolejności zostanie wymieniona Inge Morath? Nie łudźmy się, że w pierwszej dwudziestce.

Zamieniamy

Odkrycie zdjęć Jacquesa Henriego Lartigue'a w latach 60. XX wieku nie przynależy do okresu odkrycia i ogromnej popularności. Umiejscawia się go zgodnie z czasem twórczej działalności i wymienia jednym tchem wśród ojców, choćby szalenie młodych, fotografii amatorskiej, ulicznej itd. Już jest na miejscu – na początku XX wieku, a podręczniki z czasem zaczęły go uwzględniać. Podobnie trzeba było wpisać Siergieja Prokudina-Gorskiego, pewnie z czasem lądowanie na plaży w Normandii także zostanie skorygowane (już bez legend o płynącej emulsji)[1]. Kiedyś wyciągnięte na światło dzienne dokonania kobiet wrócą na miejsce. Po cichu możemy liczyć, że kiedyś te siły się wyrównają, a w następnej opasłej księdze opatrzonej tytułem *Historia fotografii* znajdziemy coś bliższego parytetowi. Najtrudniej jest zmienić przyzwyczajenia, a spośród nich najbardziej uparte tkwią w języku i podświadomości. Są powtarzane latami i tak zostają. Iluż ojców ma fotografia? Każdy jej rodzaj, gatunek, temat – ma swojego ojca. A matki?

Zamieniajmy

Doskonałą pomocą mogą być trzy książki Clary Bouveresse zebrane w cykl *Women Photographers*[2]. Są tu wymienione nazwiska światowe (zaskoczą także polskie akcenty!). Z kolei w zakresie rodzimych lektur, trzeba sięgnąć do ogromnego katalogu wystawy *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*[3].

Zacznijmy od samego początku. **Annę Atkins** należy wymieniać zaraz obok triumwiratu Nicéphore Niépce – Louis Jacques Daguerre – William Fox Talbot. Tyle że zamiast może powtarzać historię patentów, odmów i pensji rządu francuskiego, warto poświęcić uwagę pierwszej książce fotograficznej sensu stricto - autorstwa właśnie Atkins[4].

Julia Margaret Cameron bywa często w historiach jedyną przedstawicielką kobiet reprezentującą XIX wiek. Jej się pominąć po prostu nie da. Dobrze, świetnie, idźmy tym tropem. Nie dość, że zostawiła po sobie zdjęcia, to jeszcze mnóstwo listów. A w tych listach wspomina jak trudno jej się przebić. Jak męskie towarzystwa utrudniają, nie wierzą w nią, poprawiają, sugerują. *Mansplaining* XIX wieku w wysokiej formie!

Nie sposób wyjaśniać, czym była fotografia, jak się zmieniała, zupełnie bez mężczyzn. Nie do tego dąży to ćwiczenie. Chodzi o przesunięcie ciężaru. Wiktoriańska fotografia to z pewnością kadry Henry'ego Peach Robinsona, czasem sięgniemy do Oscara Gustava Rejlandera. Ale może lepiej wspomnieć o zjawiskowej twórczości **Clementiny Hawarden**. Można tam mówić, jak u mężczyzn, o kostiumie historycznym, o zaczytaniu w legendy, o walce z technologią i czasach naświetlania.

Teraz spójrzmy na grupę Fotosecesja i magazyn „Camera Work" – Alfred Stieglitz ma tam miejsce pierwsze i niezastąpione. Doskonale tu możemy zaobserwować cały ciężar zmiany. Zamiast wspominać pierwszy okres twórczości Edwarda Steichena (kiedy to był zagorzałym piktorialistą, ale potem od tego uciekł, odciął się i zasłynął z zupełnie innych spraw) lepiej zgłębić twórczość **Gertrudy Käsebier**. Ona, dla odmiany, popchnęła piktorializm w amerykańskiej sztuce gdzieś daleko naprzód.

Kobiety znajdziemy wszędzie, w każdym obszarze geograficznym i na każdym etapie stylowym fotografii. Nagle, mówimy, że węgierska fotografia zmieniła oblicze fotografii w pierwszej połowie XX wieku. A wśród wymienianych sami „oni". A przecież koniecznie trzeba uzupełnić o **Katę Sugár**! W Bauhausie działała znakomita **Marta Hoepffner**. Na szczęście w kontekście fotografii modowej coraz częściej wspomina się o pracy **Toni Frisell**, a w zakresie dokumentu – **Berenice Abbott**. Chociaż moment, czy tę drugą nie zdominowała opowieść o Eugènie Atgecie? Podobnie może być z **Tiną Modotti**, która ciągle jest w cieniu wielkiego „mistrza" Edwarda Westona.

No właśnie: najtrudniej rozprawiać się z legendami, spiżowymi pomnikami. Nie bardzo jest sens je obalać, ale z kolei dostawiać drugie i trzecie jest dość niezręcznie. Chyba, że one prowadzą do innych, dalszych historii, otwierają wątki dotąd pomijane… Przykład? Proszę bardzo: **Lee Miller** – fotografka wszechstronna, modowa i wojenna. Zaczynała od bycia modelką, potem tworzyła twórczy duet z Man Rayem, a dziś wielu badaczy głowi się nad atrybucją ich dzieł. Zmieniło się już myślenie o niej przez ostatnie dekady: z kochanki wielkiego artysty awansowała na twórczynię w cieniu Man Raya, potrzeba jeszcze dekad do pełnej emancypacji. **Margaret Bourke-White** to eksportowa legenda kobiecego fotoreportażu. Na sam koniec wojny zdarzyło się, że obydwie robiły zdjęcia w tym samym pokoju. Niezależnie od siebie, o innych godzinach. Niesamowite studium psychologiczne – jedna portretowała z dystansu, druga zaglądając w oczy. Wystarczająco blisko? Może zostawmy w końcu Capę w spokoju. Jemu już legend nie trzeba dorabiać. Spytajmy, gdzie twórczość **Gerdy Taro** (czy musi pozostać w cieniu wielkiej miłości), jak fotografowała wojnę Bourke-White a jak Miller i z czym po tej wojnie się zmagały?

A co w kraju? Tu będzie niewątpliwie trudniej. Mimo znakomitego oręża, czyli wspomnianej książki *Dokumentalistki…*, rozbijamy się ciągle o Jana Bułhaka i piktorializm, o historię fotografii pióra Ignacego Płażewskiego. Ale to się da zrobić. Musimy tylko dojrzeć w **Wandzie Chicińskiej** czy **Jadwidze Golcz** kogoś więcej niż fotografki zakładowe (w domyśle: przeciętne). Każda z nich stworzyła prace wyrastające z ambicji i daleko ponad przyjętą (męską) normę. Można je stawiać obok Walerego Rzewuskiego, Karola Beyera czy Waleriana Twardzickiego. **Marię Czaplicką**, naukowczynię i fotografkę, można śmiało uznać za wschodnią matkę „reportażu antropologiczno-romantycznego", trudno dla niej wręcz znaleźć męski odpowiednik.

Mamy tu także nasze odpowiedniczki Augusta Sandera – było ich kilka, ale chyba najbliżej miała **Stefania Gurdowa**, choć **Jadwiga Wolska** też jest tu ważna. Obok Benedykta Jerzego Dorysa, jako ojca reportażu polskiego, możemy już śmiało mówić o matce – **Adzie Janczewskiej** – w tym samym Kazimierzu, tylko dekadę wcześniej. Potem oczywiście **Zofia Nasierowska**, powojenna portrecistka. A dalej: **Zofia Chomętowska, Janina Mierzecka, Julia Pirotte, Danuta Rago, Anna Musiałówna, Joanna Helander, Irena Elgas-Markiewicz** i długo jeszcze można wymieniać. Wszystkie szalenie trudne do zaszufladkowania, do postawienia równości czy podobieństwa z męskimi odpowiednikami. Wielowątkowe twórczości, poszukujące formalnych rozwiązań, ciekawe i otwierające nowe przestrzenie do interpretowania polskiej fotografii XX wieku.

Od wystawy i wydawnictwa *Dokumentalistki…* minęło już 13 lat. Tylko do niektórych autorek gdzieś powrócono, poszerzono perspektywy. Zofia Chomętowska za sprawą działań Fundacji Archeologia Fotografii znalazła już stałe miejsce w historii. Miesiąc Fotografii w Krakowie i Muzeum Etnograficzne w Krakowie przygotowały wystawę Joanny Helander[5], prężnie działa Fundacja im. Zofii Rydet. Trzy duże nazwiska powracają na scenę. A reszta z 51 autorek wystawy?

Nie ma tu sensu ani miejsca by wymieniać resztę nazwisk. Zasada jest do przepracowania po swojemu. Od kilku lat widać chyba generalną zmianę myślenia w środowisku – poszerzania miejsca dla kobiet. Nie, nie z uprzejmości. Widać odmianę, dokonującą się może małymi, może zbyt małymi kroczkami. Tej zmiany nie przyspieszymy siłą. Robimy ją najpierw w głowie: wymieniamy nazwiska świetnie nadające się do krzyżówek. Jako ćwiczenie myślowe, poszerzanie horyzontów. Polecam.

[1] Wedle legendy rozpowszechnianej przez Johna G. Morrisa, negatywy Capy z D-Day zostały bezpowrotnie uszkodzone podczas wywoływania ich w ciemni w Londynie. Zob. J.G.Morris, *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, tłum. M. Świerkocki, Warszawa 2007, s. 18. Ten mit został obalony w 2019 roku przez amerykańskiego badacza Allana Douglassa Colemana. Zob. A.D. Coleman, *Debunking the Myths of Robert Capa on D-Day*, https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/ [dostęp: 17.05.2021].

[2] C. Bouveresse, *Women Photographers. Pioneers. 1851–1936*, London 2020; tejże, *Women Photographers. Revolutionaries. 1937–1970*, London 2020; tejże, *Women Photographers. Contemporaries. 1970–today*, London 2020.

[3] *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*, red. K. Lewandowska, Olszanica, Warszawa 2008.

[4] Chodzi o publikowaną w częściach od 1843 do 1851 roku *British Algae: Cyanotype Impressions*.

[5] Trwa digitalizacja prac Joanny Helander prowadzona przez Fundację Kultura Obrazu.

Przemilczana praca, przejęty mikrofon

Agnieszka Rayss

Zacytujmy wypowiedź-manifest April Gertler z 2019 roku:

> *Przez ostatnie 10 lat wielokrotnie zapraszano mnie jako artystkę oraz recenzentkę przeglądów portfolio na wielu międzynarodowych festiwalach oraz konferencjach fotograficznych. W 2017 roku zostałam zaproszona na Festiwal INTERPHOTO jako recenzentka portfolio. Odwiedziłam wszystkie wystawy indywidualne i ku mojemu zdziwieniu zauważyłam, że autorami znacznej większości wystaw są mężczyźni. Kobiety stanowiły dokładnie 12% wszystkich prezentowanych twórców.*
>
> *Podzieliłam się moimi obawami dotyczącymi dysproporcji płci z organizatorami INTERPHOTO. Na przeglądzie portfolio większość stanowiły kobiety, ale na wystawach prace pokazywali głównie mężczyźni, skąd taka dysproporcja? Widocznie organizatorzy nie znali żadnych kobiet fotografek, więc zaoferowałam stworzenie takiej listy. Zaakceptowano moją propozycję, a ja przesłałam listę 50 międzynarodowych artystek i fotografek.*
>
> *W 2019 roku zostałam ponownie zaproszona na Festiwal INTERPHOTO, tym razem nie tylko jako recenzentka portfolio, ale także jako autorka indywidualnej wystawy. Biorąc pod uwagę fakt, że wysłałam organizatorom obszerną listę międzynarodowych fotografek, byłam ciekawa jak wiele kobiet weźmie udział w tegorocznej edycji Festiwalu. Z 16 wystaw indywidualnych w programie, tylko 3 są autorstwa kobiet-fotografek, co stanowi 19%.*
>
> *Pracuję jako artystka i fotografka od ponad 20 lat. Nierówność płciowa w świecie sztuki jest problemem o charakterze systemowym, który trwa od wielu lat, a Festiwal INTERPHOTO w Białymstoku nie jest osamotniony w swojej krótkowzroczności. W 2018 roku głośny przykład miał miejsce we Francji. Organizatorzy Festiwalu Rencontres d'Arles (jednego z najważniejszych festiwali fotograficznych) otrzymali list podpisany przez ponad 300 osób związanych z fotografią i światem sztuki, który opublikowano także we francuskim dzienniku „Libération". List wskazywał, że do udziału w 15 wystawach indywidualnych podczas całego Festiwalu, zaproszono tylko 3 kobiety. To około 20% – brzmi znajomo?*
>
> *Autorzy listu zwrócili uwagę na brak świadomości i zaangażowania ze strony tak ważnej instytucji jaką jest Rencontres d'Arles oraz jej organizatorów, co zepchnęło kobiety-artystki na margines. W 2019 roku twórcy Festiwalu dokonali radykalnej zmiany, 48% wystaw indywidualnych było autorstwa kobiet.*
>
> *Jest to wyraźny punkt zwrotny i fantastyczna okazja dla INTERPHOTO, jako MIĘDZYNARODOWEGO festiwalu fotograficznego, aby wyznaczyć nową ścieżkę w Polsce oraz wziąć odpowiedzialność za kształtowanie świadomości o nierówności płci poprzez uczciwe reprezentowanie kobiet, fotografek, artystek na wystawach w przyszłości. Każda praca na mojej wystawie odpowiada jednej kobiecie, której zabrakło podczas wystaw indywidualnych w 2017 i 2019 roku podczas Festiwalu INTERPHOTO.*
>
> *April Gertler*[1]

Przytoczony w całości tekst pochodzi z pracy Gertler, składającej się z serii kolaży poświęconej nieobecnym na festiwalach kobietom. Kolaże ze znalezionych fotografii i nici były zatytułowane w sposób nawiązujący do obecności i widzialności: *I am here*, *Eye of future*, *She was just there*.

Opracowany w ramy tekst, zaprezentowany w wersji angielskiej i polskiej, wisiał na ścianach korytarzy Młodzieżowego Domu Kultury w Białymstoku podczas festiwalu Interphoto 2019. Seria kolaży Gertler o mocnym, feministycznym wydźwięku znajdowała się w programie głównym festiwalu. Jednak na stronie internetowej tego wydarzenia pracę opisano wskazując jedynie na ważne, szczególnie w tej edycji festiwalu, nawiązania artystki do awangardy. Brakowało w tym opisie wzmianki o apelu do organizatorów i odwołaniu pracy do pozycji kobiet w świecie fotografii czy też problemu niewielkiej reprezentacji fotografek na festiwalach:

> *Seria kolaży przedstawia ostatnie poszukiwania April Gertler w obszarze montażu klasycznego. Nawiązując do tradycji Awangardy XX w. artystka przekracza jej doświadczenie i eksplorując linię oraz formę próbuje odnaleźć związki znaczeniowe stworzonych przez siebie znaków wizualnych. Wykorzystuje do tego minimalistyczne środki. Linia (nić) oraz diagonalne ukierunkowanie fragmentów zdjęć stają immanentną częścią używanego przez artystkę języka obrazu*[2].

Prace Gertler eksponowane w instytucji usytuowanej daleko od centrum Białegostoku, nie zwróciły uwagi żadnego z recenzentów festiwalu. Nie napisano o nich ani słowa. Nikt nie zwrócił też uwagi na brak równowagi w liczbie zaproszonych artystów i artystek.

W zasadzie, w tym miejscu historia kolaży mogłaby się zakończyć, jednak warto zadać sobie pytanie o to, dlaczego taka sytuacja miała miejsce . Dlaczego organizatorzy, chociaż podjęli dialog (tj. przyjęli listę pięćdziesięciu uznanych artystek, których prace mogłyby być pokazane na festiwalu oraz pokazali przetłumaczony list- apel autorki do organizatorów) w żaden sposób na niego nie zareagowali, chociaż problem nadreprezentacji męskiej części fotoświatka na festiwalach jest problemem znanym . Przykładowo, istotna sytuacja miała miejsce w Arles, kiedy w 2018 kolektyw La Part des Femmes zadał (pozornie niewinne) pytanie:

> *Skoro festiwal finansowany jest ze środków publicznych, dlaczego tylko 20% autorów to kobiety? Czy kobiety , które stanowią ok. 50% społeczeństwa, a więc dorzucających się do publicznej kasy, są mniej warte pokazania? Mniej utalentowane?*[3].

Dyrektor festiwalu w Arles wprawdzie nie odniósł się otwarcie do podpisanego przez ponad 500 osób apelu o równy udział artystów i artystek w tym wydarzeniu, ale liczba autorek na następnym festiwalu wzrosła z 19 do 48%. A więc sukces, który nie zatrzymał się na jednym, bardzo ważnym festiwalu, ale otworzył środowisku fotograficznemu oczy na istotny problem . Okazało się, że organizatorzy świadomie zwracając uwagę na płeć autorów i dbając o ich równą reprezentację nie obniżyli poziomu festiwalu. Co prawda zabrakło jakiejkolwiek formy dialogu z odbiorcami (a raczej z odbiorczyniami z La Part des Femmes, które nie bały się zadać kłopotliwego pytania rozdającym karty w środowisku), jednak nikła reprezentacja kobiet została wskazana i nazwana po imieniu. Pod wspomnianym wcześniej listem do Sama Stourdze podpisało się wiele opiniotwórczych osób, artystów, badaczy, kuratorów obojga płci.

W przypadku Białegostoku działanie Gertler nie odniosło skutku, a jej apel nie został skomentowany przez środowisko. Być może duża liczba innych, dobrych wystaw przeszkodziła w dotarciu do pracy zaprezentowanej w mniej znaczącym ośrodku. A może problem nikłej obecności autorek w świecie sztuki nie został uznany za specjalnie ważny w zmaskulinizowanym środowisku fotograficznym.

Fotocamp 2020

Powoli jednak obserwujemy zmianę tego zjawiska. Latem 2020 roku podczas fotoreporterskich spotkań Fotocamp, po panelu zdominowanym przez mężczyzn, fotografki spontanicznie przejęły scenę. Agata Grzybowska, jedna z inicjatorek wydarzenia, napisała na Facebooku:

> *W sobotę w nocy wydarzyło się też coś niesamowitego i bardzo ważnego: kobiety przejęły mikrofon, przejęły scenę i wreszcie, przejęły dyskurs. Na FotoCampie zaistniała przestrzeń (w tym przestrzeń mentalna) do tego, by grupa kobiet – fotografek, animatorek, kuratorek, kobiet zajmujących się edycją czy historią sztuki wyszła na scenę i opowiedziała o swoim doświadczeniu. I ich głos naprawdę wybrzmiał!*[4]

Doświadczenie, o którym opowiedziały uczestniczki, to często doświadczenie protekcjonalnych komentarzy ze strony kolegów („aparaty są dla was za ciężkie"), przebijanie się przez męskie sieci kontaktów, nieobecność na ważnych wydarzeniach, czy choćby konieczność „przejmowania mikrofonu", bo bez tego nie zostałyby dopuszczone do głosu i wysłuchane (jak Gertler, domagająca się równej reprezentacji kobiet).

Skoro jednak mikrofon istotnie został przejęty, to być może nie jest już tak źle. Być może niedługo zapraszanie samych mężczyzn na wystawy, do paneli, jako autorów mających coś do powiedzenia będzie w złym tonie. Jednak ciągle kiedy pada pytanie, dlaczego autorzy pokazywani na wystawie czy festiwalu to sami mężczyźni, nie otrzymujemy żadnej odpowiedzi lub słyszymy lekceważące „przecież wybieram tylko dobre prace i utalentowanych autorów". Sprawa talentu i czym on właściwie jest była już wielokrotnie dyskutowana, jednak ciągle synonimem słów „artysta", „fotograf" czy „geniusz" jest mężczyzna. To ciągle on ma prawo wypowiadać się za środowisko i mówić o jego powinnościach. Głos fotografa to automatycznie głos mężczyzny – to on opowiada o warunkach pracy (taki był temat panelu na FotoCampie) i zwykle nie zadaje sobie trudu, żeby wyobrazić sobie, że warunki pracy kobiety-fotografki mogą być inne.

Szowinistycznym poglądom sprzyja wizerunek mężczyzny: fotografa – podróżnika, fotografa wojennego, fotografa mody, dla którego kobieta jest modelką, muzą albo towarzyszką życia. Poprzeczka broniąca wejścia do świata fotografii jest dla kobiet usytuowana znacznie wyżej niż dla mężczyzn i o tym m.in. opowiadały fotografki na FotoCampie – z własnej inicjatywy, nie zaproszone przecież przez organizatorów. Ten gest wymuszenia uwagi i samoświadomości, że „nasza historia jest tak samo ciekawa, jak te, którymi karmiono was do tej pory" być może pozwoli na bardziej równościowe podejście i na to, by obrazy kobiet nie kojarzyły się wyłącznie z wyestetyzowanymi aktami wykonanymi przez fotografów mężczyzn. Grzybowska wskazuje, że odkąd została fotografką, ciągle musi zmaskulinizowanemu środowisku coś udowadniać. Na pewno historia z FotoCampu udowodniła, że w fotografii istnieje więcej niż jeden, męski punkt widzenia i że głosu kobiet nie można już lekceważyć.

Przemiana społeczna

Prawdopodobnie największym czynnikiem zmian jest zaangażowanie w ich tworzenie, a więc wszystkie inicjatywy podejmujące wątek obecności kobiet i mężczyzn w sztuce mają istotne znaczenie dla transformacji sytuacji społecznej i ekonomicznej kobiet-artystek. Jak mówi Anna Gromada w wywiadzie poświęconym badaniom Fundacji Katarzyny Kozyry (a poświęconym obecności kobiet na polskich akademiach sztuk):

> *Ważną funkcję pełni też informacja. Gdy na prezentacji w Zachęcie pokazałyśmy statystyki, które każdy może sobie ściągnąć z GUS-u, część pracowników ASP była zszokowana. Nie zdawali sobie z sprawy z dysproporcji zatrudnienia kobiet i mężczyzn. Czasami postawienie diagnozy już jest już pierwszym krokiem do zmiany*[5].

zdjęcia: **Jolanta Rycerska**
z cyklu *Brzydkie miejsca*

[1] A. Gertler, tekst towarzyszący wystawie *Collage*, tłum. D. Jaruga, 26.09.2019–26.10.2019, Młodzieżowy Dom Kultury w Białymstoku [w ramach festiwalu Interphoto 2019].

[2] *April Gertler. Kolaż*, https://www.interphoto.pl/exhibitions/april-gertler-pl/ [dostęp: 9.05.2021].

[3] *Rencontres d'Arles: Où sont les femmes?*, https://la-part-des-femmes.com/2018/09/rencontres-darles-ou-sont-les-femmes/ [dostęp: 1.04.2021]. Tłum. własne – A.R.

[4] A. Grzybowska, wpis na profilu *Agata Grzybowska Photographer*, https://www.facebook.com/127109747775494/photos/a.571104816709316/934703600349434/ [dostęp: 9.05.2021].

[5] M. Stelmach, *Marne szanse na awanse. Rozmowa z Anną Gromadą*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6401-marne-szanse-na-awanse.html [dostęp: 1.04.2021].

Dziewczyny
Radykalna praktyka *female gaze*

Karolina Gembara

Fot. **Kate Smuraga,** wystawa *Dziewczyny* autorstwa Justyny Streichsbier w ramach projektu *Jak widać* Sputnik Photos.

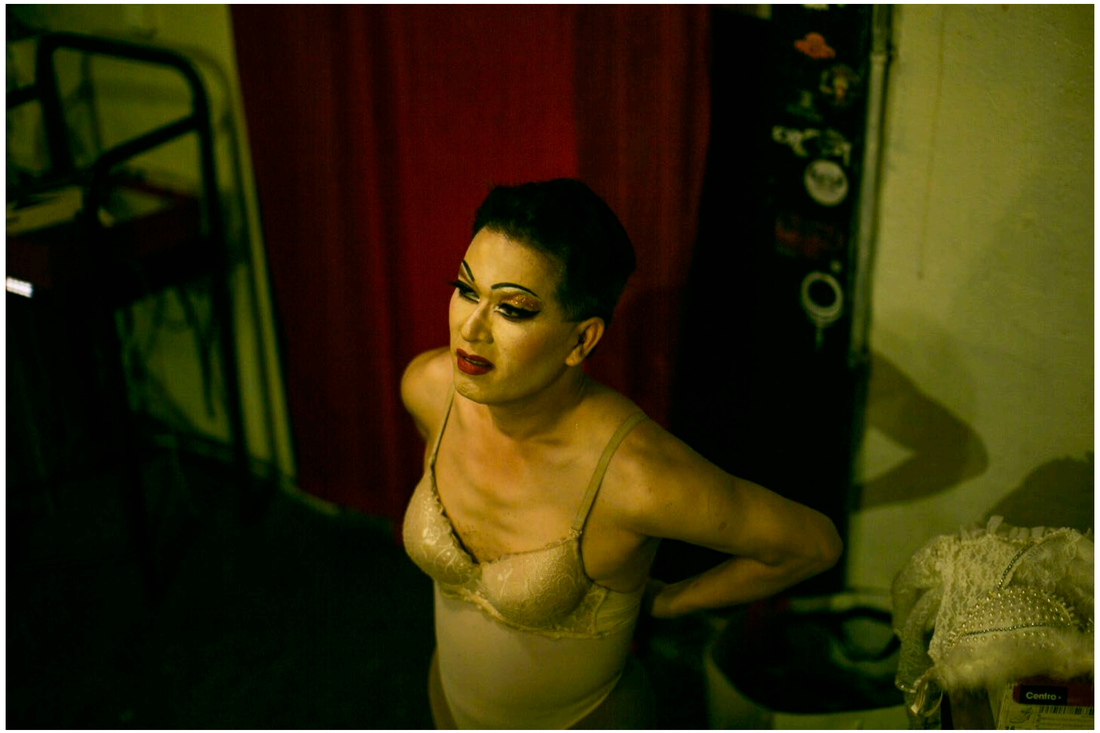
Maja przystawia aparat do lustra, patrzy sobie w oczy, robi zdjęcie z fleszem. Kiedy po kilku miesiącach patrzę na tę fotografię, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że to sytuacja intymna, wsobna – autorka jest ze sobą, nie interesuje jej mój wzrok, ani moja obecność. Bardziej niż uwagą widowni wydaje się być zainteresowana kreacją – może widziała takie zdjęcie, może bawi się aparatem? W końcu to warsztaty fotograficzne. Na innych zdjęciach dziewczyny pozują sobie nawzajem, przebierają się, grają do kamery, którą trzyma przyjaciółka. Znowu są ze sobą, jakby nikt nie patrzył. Owszem, te zdjęcia wylądują na Instagramie, a wideo na TikToku. Będą patrzeć koleżanki, nauczyciele, rodzice. Będą się zachwycać lub krytykować, będą się martwić bądź grozić. Sytuacja potencjalnie niebezpieczna. Mówi się przecież, że nastolatki żyją teraz w sieci, a ich poczucie wartości buduje się na rezonansie widowni.

W przypadku tych czterech dziewczyn – Mai, Neli, Ani i Amelii z Kostrzyna nad Odrą – chodzi o coś więcej. O świadomość pozy i konwencji, o szczerość i udawanie, o kontrolę swojego wizerunku i zaufanie. Emancypacyjna rama warsztatu fotograficznego polega nie na bezpieczeństwie – bo takiego w świecie wirtualnym nie ma – ale na nauce i opanowywaniu narzędzia, jego umyślnym wykorzystaniu, także w celu zwrócenia na siebie uwagi, także na złapaniu dystansu.

Projekt, który zainicjowała ponad rok temu Justyna Streichsbier w Kostrzyńskim Centrum Kultury jest przykładem praktykowania *female gaze* i – niekiedy trudną – nauką kultury wizualnej. Fotografka i animatorka, która w osobistych projektach sama kieruje obiektyw na siebie, idzie o krok dalej niż kobiety fotografujące kobiety: ona z nimi jest, wymienia się, współpracuje, czasem usuwa w cień. Nie forsuje żadnej perspektywy, w końcu dziewczyny mają prawo pokazać i powiedzieć, co im się podoba. Czy fotografują inaczej niż chłopcy? Charlotte Jansen, autorka *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze* pisze, iż czasem ta różnica jest niewielka, „ale kobiety mają prawo do uprzedmiotowienia i wykorzystania siebie bez bycia krytykowaną, tak samo jako mężczyźni robili to od najwcześniejszych form sztuki"[1].

PS – Drodzy fotografowie, jeśli kobieta nadal „chce być przez was uprzedmiotowioną", wycofajcie się dla własnego dobra.

[1] Ch. Jansen, *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*, London 2017. Cyt. za: tejże, *How female photographers are deflecting the male gaze*, https://edition.cnn.com/style/article/girl-on-girl-female-gaze-photography/index.html [dostęp: 8.05.2021]. Tłum. własne – K.G.



zdjęcia: **Agnieszka Kossowska**, z cyklu *Burleska*

Zabawy w Nonzy (2020)

Julia Holewińska, Tomasz Szerszeń

Jaki charakter ma powtarzanie zapomnianych emancypacyjnych gestów artystek? Gdzie w fotografii przebiega granica między historią a teraźniejszością, między spojrzeniem fotografa a ciałem i tożsamością modelki/performerki?

Jadąc latem 2020 roku do Nonzy, niewielkiej miejscowości znajdującej się w trudno dostępnej północnej części Korsyki, chcieliśmy powrócić do mało znanego wątku dotyczącego Leonor Fini – argentyńsko-włosko-francuskiej artystki z kręgu surrealizmu – i Konstantego Jeleńskiego – polskiego pisarza i eseisty związanego z emigracyjnym kręgiem paryskiej „Kultury". Ta barwna para przez kilkanaście lat, od połowy lat 50. XX wieku, spędzała wakacje w ruinach opuszczonego, średniowiecznego klasztoru położonego koło Nonzy, tworząc teatralne mikro-performanse, których świadkami bywali odwiedzający ich goście, najczęściej jednak ich jedynymi widzami i uczestnikami byli oni sami. Ten projekt „teatralizacji życia" traktować można jako stale ponawianą próbę przekraczania tożsamościowych, seksualnych, genderowych i artystycznych barier. Zamazane zostają w niej granice miedzy życiem i teatrem, tym co „kobiece" i „męskie", co stanowi element „sztuki", a tym, co jest jedynie formą efemerycznej, wakacyjnej zabawy.

„Odtwarzając" wakacyjne rytuały i prywatny teatr Leonor Fini i Konstantego Jeleńskiego chcieliśmy nie tylko zwrócić uwagę na rolę rekonstrukcji i swoistego twórczego *reenactment* (tym bardziej specyficznego, że odnoszącego się do wydarzeń i gestów słabo zwizualizowanych, o jawnie efemerycznym i ulotnym charakterze), ale również skoncentrować się na fotografii jako na medium umożliwiającym takie działanie – pośredniczącemu między życiem a sztuką.

Równocześnie, podróż w miejsce, w którym poza realną historią Fini, pojawia się również legendarna postać św. Julii, męczenniczki z V wieku naszej ery, patronki Nonzy, otworzyła ten cykl na jeszcze inny wymiar: *reenactment* staje się w nim nie tylko odtworzeniem efemerycznych praktyk Fini i Jeleńskiego, ale również dziwnym utożsamieniem z nierealną postacią sprzed wieków. Tym samym staje się opowieścią o kobiecych tożsamościach i ciałach (w tym: tożsamości i fizyczności modelki/performerki): w historii i poprzez męskie spojrzenie skazanych na związek z – jednocześnie – cierpieniem i przyjemnością.

Przebywając w Nonzy i realizując ten cykl cały czas konfrontowaliśmy się z pytaniem: gdzie przebiega granica między fotografowaniem kobiet a fotografią kobiet, w jakim sensie ta opowieść przynależy do fotografa, na ile zaś do modelki/performerki (a na ile jest ich wspólną całością, której nie sposób rozdzielić). Czy męskie spojrzenie zostaje „sfeminizowane"? Czy ciało performerki, powtarzając i przetwarzając artystyczne gesty sprzed kilkudziesięciu lat, zostaje uprzedmiotowione czy jest narzędziem emancypacyjnym? Wreszcie: czy przeszłość ożywa za sprawą spojrzenia, które dziś nań pada? I czy zmienia ona teraźniejszość, czy raczej sama podlega przemianie? Z tymi pytaniami i niejednoznacznościami pozostajemy dalej. Prezentowana obok fotografia stanowi niewielką część cyklu, który ciągle pozostaje niezamkniętym *work in progress*.

Zapowiedzi wydawnicze

przedsprzedaż albumów na stronie: www.uncontemporary.pl/wydawnictwo

Artur Rychlicki: *Ogrody szczęśliwości*

Twórczość Artura Rychlickiego zawsze była w swym duchu mocno przesiąknięta myślą Tadeusza Kantora. Widać to chociażby w traktowaniu życia ludzkiego jako wiecznej wędrówki, a samego artysty jako tułacza. Kantorowskie ciągłe nawiązywanie do *Odysei* może wskazywać, że miał on nadzieję na powrót lub przynajmniej możliwość powrotu do domu.

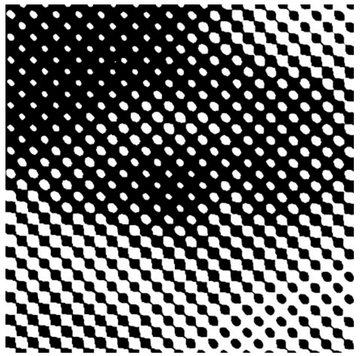
Zauważmy jednak, że pierwszym domem Człowieka był ogród. Jest przecież napisane: „Bóg wziął zatem człowieka i umieścił go w ogrodzie Eden, aby uprawiał go i doglądał. A przy tym dał człowiekowi taki rozkaz: »Z wszelkiego drzewa tego ogrodu możesz spożywać według upodobania; ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz«".

Rychlicki przygląda się właśnie „ogrodom szczęśliwości": miejscom pełnym życia, krainom mlekiem i miodem płynącym, oazom, rajom na ziemi – tyle, że kiedyś, w przeszłości, bo obecnie pozbawionym sensów, nadziei i obietnic, często martwym. Przygląda się miejscom, gdzie ktoś zerwał owoc z drzewa poznania, ale owoc ten był skwaszony, więc przestano ogród pielęgnować, porzucono go, dano mu zdziczeć (a może raczej: wyjałowieć).

Co jakiś czas tylko ktoś tam zagląda i może nawet zachwyca się znajdywanymi tam ruinami, śladami po człowieku, po krótkiej chwili jednak opuszcza ten ogród i udaje się w podróż – do kolejnego.

format: 20 × 20 cm, ss. 112, twarda oprawa, planowana premiera: III/IV kwartał 2021

Jakub Dziewit: *Czego chcą obrazy?*



Założeniem projektu jest refleksja nad sposobami budowania znaczenia w fotografii. Na poziomie recepcji techniki wykonania zdjęcia widzimy jedynie punkty, które możemy w dowolny sposób „połączyć w linie", odczytać z nich znaczenie. Wyglądają one jak skrajnie powiększone detale w *Powiększeniu* Michelangelo Antonioniego, które znajoma bohatera opisuje: „Wygląda jak jeden z obrazów Billa" – jej męża, który tworzy zachlapując obraz farbą i tygodniami czekając, co się z niego „wyłoni" w jego odbiorze. Podobnie – jeśli tylko spojrzymy z wystarczająco bliska – dopatrujemy się treści w poszczególnych kropkach, rastrze zdjęć.

Każdy następny kadr zdjęcia odsłania nam kolejny fragment tajemnicy, a nasz odbiór, historia, którą „czytamy", zmienia się i/lub rozwija. Kolejne odsunięcia od obrazu pokazują nam twarze, portrety, postaci, sytuację, a w końcu – kontekst wiszącego w galerii zdjęcia. Oczy dziecka, twarze dorosłych, aparaty w rękach, tłum patrzący na mnie, tłum fotografujący wisielca, tłum fotografujący mnie, chłopiec robi mi zdjęcie telefonem. Czy zdjęcie odbieramy wciąż tak samo?

„Nie wystarczy rozebrać mit na jego części składowe, trzeba pójść dalej i poddać rozbiórce sam znak, »rozszczepić go« […], wyzwolić signifiant, wysunąć na pierwszy plan »tekst«, »antidotum mitu«. Ale to już inna historia" [Krzysztof Kłosiński, *Sarkazm* – wstęp do *Mitologii* Rolanda Barthesa].

format: 21 × 28 cm, ss. 64, twarda oprawa, planowana premiera: III/IV kwartał 2021

Od redakcji

Kobiety mają głos

Uważnym czytelnikom i czytelniczkom naszej gazety pewnie nie umknął fakt, że od mniej więcej dwóch numerów zmieniło się podejście redakcji do treści zawartych w poszczególnych wydaniach – numery naszego czasopisma stały się mniej lub bardziej monograficzne. Żeby nie pozostawać gołosłownym, siódmy numer poświęciliśmy tematowi związanemu ze strefą wykluczenia wokół elektrowni w Czarnobylu, zaś punktem wyjścia do numeru ósmego była myśl estetyczna i filozofia Bauhausu. Nikt nie powinien więc być zaskoczony, że trzymany w ręku numer dziewiąty ten „monograficzny styl" utrzymuje.

Nie powinno też zaskakiwać, że tematem przewodnim obecnego numeru są ostatnio bardzo mocno widoczne w Polsce pytania dotyczące problemów społecznych dotykających do żywego kwestii feministycznych. Widoczne w Polsce, ponieważ właśnie w naszym kraju takie czy inne decyzje natury politycznej, będące na pograniczu myśli konserwatywnej i zwykłego obskurantyzmu, doprowadziły do zaognienia dyskusji i niespotykanego po 1989 roku spolaryzowania nastrojów społecznych. Byłoby więc zupełnie nie na miejscu, gdyby gazeta-fotograficzna.org pozostała na problem ten głucha.

Do merytorycznej redakcji części monograficznej zaprosiliśmy dr Weronikę Kobylińską, która doskreśliła temat numeru, a następnie spośród nadesłanych zgłoszeń wybrała teksty oraz materiały ikonograficzne. Niestety, nadesłanych zgłoszeń było tak dużo, że selekcja musiała być mocna – tym bardziej więc Weronice w tym miejscu dziękujemy za jej pracę i pełne zaangażowanie. Już w tym momencie chcielibyśmy także zapowiedzieć kontynuację tej metody – będziemy ogłaszać kolejne nabory na określone tematy, a co drugi numer chcemy zapraszać do współpracy redaktora/redaktorkę zewnętrzną.

Dyskusja o Fotografii, vol. 14: Fotografia a kobiety

Numer gazety, który trzymasz w rękach, w żadnym wypadku nie wyczerpuje jednak zagadnienia. Wprost przeciwnie – ma uruchamiać kolejne pytania i zachęcać do refleksji. Dlatego zapraszamy na spotkanie wokół tego numeru w ramach prowadzonego przez nas cyklu **„Dyskusje o Fotografii"** (w skrócie DoF). Spotkanie to odbędzie się w trakcie łódzkiego Fotofestiwalu, a dokładniej **27 czerwca, o godz. 16.00**, w sali kinowej Art_Inkubatora (Fabryka Sztuki w Łodzi, ul. Tymienieckiego 3). Dla tych, którzy nie będą mogli na nie dotrzeć, zorganizujemy transmisję online na naszym profilu na portalu Facebook, a zapis spotkania zostanie udostępniony później na stronie www.uncontemporary.pl/dof. Spotkanie prowadzić będzie Weronika Kobylińska, a jej gościnami będą Karolina Puchała-Rojek i Agnieszka Rayss.

Call for papers: Pomiędzy dokumentem a reportażem

Następny numer gazety – planowany na wrzesień – dotyczyć będzie tematu, który dla wielu jest istotą fotografii: reportażu i dokumentu. Oficjalne *call for papers* ogłosimy w połowie czerwca (szukajcie go na naszym Facebooku i stronie internetowej), jednak już teraz chcielibyśmy wszystkich zaprosić do nadsyłania propozycji tekstów (do 15000 znaków ze spacjami) i zdjęć (pojedynczych lub zebranych w krótkie cykle, w jakości do druku). Roboczy tytuł następnego numeru to ***Pomiędzy dokumentem a reportażem***, a jego redaktorem będzie Artur Rychlicki. Na zgłoszenia czekamy do **14 lipca 2021 roku** – przesyłajcie je na adres redakcja@gazeta-fotograficzna.org.

Równocześnie powoli chcemy wprowadzać do gazety stałe działy recenzyjne – zapraszamy więc do nadsyłania do nas recenzji albumów i wystaw fotograficznych, ale także samych albumów i fotoksiążek, które chcielibyście przedstawić do recenzji.

unContemporary

By lepiej realizować misję promowania dobrej fotografii i refleksji o niej, powołaliśmy Fundację unContemporary, która od tego numeru jest współwydawcą naszego czasopisma. Bardzo zależy nam na tym, by gazeta-fotograficzna.org pozostała darmowa i papierowa (chociaż z wersją online po wyczerpaniu nakładu), a przez to egalitarna i szeroko dostępna. Jeśli chcesz nas wesprzeć w tych działaniach, to możesz przekazać darowiznę na cele statutowe Fundacji unContemporary wpłacając dowolną kwotę na konto: 09 2530 0008 2100 1069 9827 0001. A jeśli przeczytasz już gazetę i będziesz chciał ją wyrzucić – przekaż ją lepiej komuś innemu, albo opakuj w nią jakiś fotograficzny prezent lub po prostu powieś fajne zdjęcie na ścianie, żeby nie marnować papieru!

Open Call

Szczegóły na:
creart2-eu.org/open-calls
miasto-ogrodow.eu

wystawy

stan nieważkości

Galeria Miasta Ogrodów / Katowice

kuratorka: **Ada Grzelewska**
zgłoszenia do **13.06.2021**

Wydarzenie jest częścią projektu „CreArt. Sieć miast na rzecz twórczości artystycznej” “CreArt. Network of Cities for Artistic Creation”, współfinansowanego w ramach programu Unii Europejskiej „Kreatywna Europa”.

Projekt współfinansowany w ramach programu Unii Europejskiej „Kretywna Europa”

KATOWICE dla odmiany

KATOWICE Miasto Ogrodów Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek

CreArt NETWORK OF CITIES FOR ARTISTIC CREATION

gazeta-fotograficzna.org

gazeta-fotograficzna.org | numer 9, maj/czerwiec 2021 | adres redakcji: **Drzymały 9/6** | 40-052 | **Katowice** | e-mail: redakcja@gazeta-fotograficzna.org
redaktor naczelny: Artur Rychlicki | redaktorka numeru: Weronika Kobylińska | redakcja i skład: Jakub Dziewit | pomysł, układ graficzny: Adam Mikosz
kolaż na okładce: Barbara Woźniczka | przygotowanie do druku: Przemysław Harbuz | nakład: 5000 | wydane na licencji „Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe” (z wyłączeniem pojedynczych zdjęć na s. 8–11) | druk: Polska Press Sp. z o.o.