

Małgorzata Radkiewicz – filmoznawczyni, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz tożsamości płci (gender) we współczesnym kinie i w sztukach wizualnych. Prowadzi badania nad twórczością kobiet w kinie, fotografii i w sztuce. Autorka książek *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystki* (2010) oraz *Oblicza kina queer* (2014). Jako redaktorka przygotowała pięć tomów z serii Gender. Koordynatorka projektu badawczego: Pionierki kina i fotografii w Galicji 1896-1945. Publikuje w Polsce i zagranicą, w katalogach wystaw, antologiach i na łamach czasopism, m.in. „Rita Baum”, „Kwartalnik Filmowy”, „Czas Kultury”.

Małgorzata Radkiewicz

## Pionierki fotografii początku XX wieku

W opracowaniach dotyczących pionerek fotografii z początku XX wieku wielokrotnie pojawia się postać Julii Margaret Cameron, której dziewiętnastowieczna biografia łączy wątki charakterystyczne dla prekursorskich działań kobiet. Obejmują one artystyczną i technologiczną emancypację, poszukiwania niekanonicznych, niesformalizowanych sposobów ekspresji, fascynację przedstawianiem ciała i ludzkiej fizjonomii, a także ruchu, przestrzeni, natury. Cameron swoje zainteresowanie „nową technologią” wyraziła w stwierdzeniu: „Pragnęłam zatrzymać całe piękno, jakie zjawiało się przede mną, i pragnienie to wreszcie zostało zaspokojone”<sup>1</sup>. Sztuka fotografii pozwoliła jej na kreatywność i ekspresję, jakiej nie mogła rozwinąć na innych obszarach ze względu na brak czasu, warsztatu albo predyspozycji. Ponadto

<sup>1</sup> V. Woolf, *Julia Margaret Cameron*, [w:] *teżże, Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, przeł. M. Heydel, Żnak, Kraków 2013, s. 83.



kształtująca się wówczas nowa sfera kultury wizualnej była polem eksperymentów i indywidualnych doświadczeń, z których rodziła się dopiero poetyka fotografowania, nieustannie ewoluująca pod wpływem technicznych udoskonaleń. Nikt więc od kobiet epoki wiktoriańskiej, zaczynających samodzielnie fotografować, nie oczekiwał ani „kanonicznego” artyzmu, ani dyscypliny formalnej. Zapewniło im to wolność eksperymentowania i wyboru stylu odpowiadającego indywidualnym potrzebom i wrażliwości.

Cameron zaczęła fotografować jako dojrzała kobieta, gdy najbliżsi ofiarowali jej w prezencie aparat, z którym szybko nauczyła się obchodzić w profesjonalny sposób. Pierwsze swoje próby podsumowała stwierdzeniem: „Pracowałam bez efektów, ale nie bez nadziei”<sup>2</sup>. Z czasem osiągnęła sprawność pozwalającą jej wykonywać profesjonalne portrety, a równocześnie dającą jej swobodę artystycznej kreacji. Z zapamiętaniem robiła kolejne zdjęcia rodzinie, przyjaciołom, ale i przypadkowym osobom, rozdając liczne odbitki – „wieszała je w poczekalniach kolejowych i, jak się powiada, rozdawała bagażowym zamiast napiwku”<sup>3</sup>. O rozmachu działań Cameron i jej wierze w wartość własnych działań świadczy wypowiedź, którą niejako podsumowała ona swój życiowy dorobek: „Święte błogosławieństwo towarzyszy mojej fotografii. Daje ona radość milionom”<sup>4</sup>.

Posiadanie nowoczesnego sprzętu przez kobiety nie było pod koniec XIX wieku niczym niezwykłym – w kategoriach obyczajowych, a nie klasowych czy ekonomicznych – między innymi dzięki kampaniom prowadzonym przez Eastman Kodak. W 1880 roku ta amerykańska firma wprowadziła na rynek aparaty z wbudowaną rolką papieru negatywowego, a od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku rozpoczęła komercyjną dystrybucję przezroczystej taśmy celuloidowej. Równocześnie dbano o to, by nowe aparaty były coraz poręczniejsze i wygodniejsze w użyciu, co miało zapewnić im szeroką rzeszę użytkowników. Jedną z najważniejszych grup odbiorczych były dla firmy kobiety, do których adresowano ogromną liczbę komercyjnych ogłoszeń, zamieszczanych głównie na łamach popularnych czasopism. Jako odbiorczynie zostają one wyeksponowane w reklamie Kodaka z 1890 roku, zachęcającej do nabycia modelu „sokole oko”<sup>5</sup>. Leżący na stoliku aparat dumna właścicielka demonstruje trzem przyjaciółkom, chórem (jak zaznaczono w podpisie rysunku) komentujących: „Och! Czyż on nie jest cudowny? Muszę mieć Kodaka”. Kobięcy podziw pointuje hasło: „Podarunek wart posiadania” (*A Gift Worth Having*).

Jeszcze bardziej postać fotografki zostaje wyeksponowana na firmowej reklamie prasowej z 1898 roku<sup>6</sup>. Przystawia ona kobietę w plenerze, z niejakim wysiłkiem idącą pod wiatr, która podczas spaceru zamiast torebki czy parasolki trzyma w ręku aparat Kodak. Najnowszy wówczas sprzęt fotografka amatorka niesie z łatwością, nie jest on ani za ciężki, ani niewygodny, skoro może go unieść jedną ręką, drugą podtrzymując kapelusz z woalką. Profesjonalny ekwi-

2 Tamże.

3 Tamże, s. 84.

4 Tamże.

5 Zob. [http://library.duke.edu/digitalcollections/ea\\_K0561/](http://library.duke.edu/digitalcollections/ea_K0561/) (20 marca 2014).

6 Zob. [http://library.duke.edu/digitalcollections/ea\\_K0002/](http://library.duke.edu/digitalcollections/ea_K0002/) (20 marca 2014).

punek jawi się jako tak oczywiste wyposażenie nowoczesnej kobiety (nadal w gorsecie i wiktoriańskiej sukni) jak niegdyś wachlarz czy szal. Aparat jest dla niej łącznikiem ze światem zewnętrznym. Stanowi pretekst do tego, by chodzić i otwarcie się wszystkiemu przyglądać, uzasadniając i niejako usprawiedliwiając jej ciekawskie spojrzenie. Ten „plenerowy” wymiar fotografowania podkreśla napis: „Wakacje to dni Kodaka” (*Holidays are Kodak days*), zwracający uwagę na coraz większą mobilność kobiet, z pasją oddających się podróżowaniu do mniej lub bardziej egzotycznych stron. To właśnie dwie „podróżniczki” – tym razem także z torebkami i parasolkami – pojawiły się na ilustracji do kampanii pod hasłem: „Zabierz ze sobą Kodaka na wystawę światową”<sup>7</sup> (*Take a Kodak with you to the World's Fair*). Obrazek ten w kolonialnym stylu dokumentuje pojawienie się nowej kategorii: „dziewcząt Kodaka” – Kodak Girls – o czym świadczy podpis: „Dziewczęta Kodaka na wystawie światowej” (*Kodak Girls At The World's Fair*).

Reklamy aparatów skierowane do kobiet trafiały skutecznie do swojej grupy docelowej, o czym świadczy chociażby fakt – ważny w kontekście kultury brytyjskiej (omawianej poniżej) – że w 1903 roku fotografki amatorki stanowiły jedną trzecią uczestników konkursu fotograficznego London's Wembley Park. Ich obecność w przestrzeni publicznej w 1905 roku odnotowano nawet na łamach „Photographic News”, gdzie pojawiła się informacja, że tysiące „dziewcząt z Birmingham” wyrusza właśnie na wakacje, „a bardzo duży procent z nich jest uzbrojonych w aparaty fotograficzne”<sup>8</sup>. Notatka ta świadczy o tym, że sprzęt do robienia zdjęć nie miał charakteru elitarnego i choć dość kosztowny, był dostępny dla pracujących kobiet, które – jak mieszkanki robotniczego Birmingham – mogły sobie pozwolić na jego zakup.

I popularne, i naukowe opracowania na temat pionierek fotografii mają w większości charakter „lokalny”, bowiem koncentrują się na wybranych obszarach i okresach historycznych. Pozwala to pokazać, że o udziale kobiet w rozwoju przemysłu fotograficznego, sztuki fotografowania, a przede wszystkim o dostępie do sprzętu i edukacji decydowały swoiste uwarunkowania geopolityczne, kulturowe, klasowe. Dlatego badania dorobku pionierek fotografii warto przeprowadzić z trzech perspektyw, uwzględniających różne aspekty ich działalności – amatorskiej lub/i zawodowej, a także odmienne konteksty geograficzne i kulturowe. Pierwszą jest perspektywa artystyczna – wiąże się z modernistycznymi ruchami artystycznymi i kulturowymi, które, jak grupa Bloomsbury, stworzyły klimat dla fotograficznej działalności kobiet. W biografii Virginii Woolf oraz Vanessy Bell wątki związane z fermentem intelektualnym, eksperymentowaniem w sztuce splatają się z tropami technologicznymi – ekscytacją rejestrowaniem obrazów, jego łatwością, dostępnością i powszechnością.

Druga to perspektywa profesjonalna – osadzająca kobiecą aktywność w tradycji fotografii, potrzebna, zwłaszcza gdy bada się regiony o długiej i bogatej tradycji zawodowej fotografii, na przykład Niemcy. Siostry Ruth i Lotte Jacobi wykorzy-

7 Zob. [http://library.duke.edu/digitalcollections/eea\\_K0529/](http://library.duke.edu/digitalcollections/eea_K0529/) (20 marca 2014)

8 Zob. M. Humm, *Snapshots of Bloomsbury. The Private Lives of Virginia Woolf*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004, s. 5.



stały rodzinne atelier do doskonalenia się w profesji dziadka, ojca i brata, po czym zastosowały zdobyty warsztat we własnych karierach – jako artystek, ale także rzemieślniczek fotografii.

Trzecia perspektywa – instytucjonalna – jest szczególnie przydatna do badania dorobku tych kobiet fotografek, dla których ważna okazała się profesjonalna edukacja w zakresie fotografowania, jego wymiar artystyczny, ale i społeczny, związany między innymi z działalnością w towarzystwach i zrzeszeniach. Wszystkie te elementy można odnaleźć w twórczości lwowianki Janiny Mierzeckiej, której życie i kariera, rozpoczęta na początku XX wieku, dokumentują ścieżki polskich kobiet w rozwoju fotografii.

### **Fotografki z Bloomsbury**

Przedstawicielki artystycznej grupy Bloomsbury oraz kobiety pozostające w jej kręgu swobodnie posługiwały się aparatem fotograficznym, o czym świadczy obszerna kolekcja zdjęć zgromadzonych w albumach Virginii Woolf i Vanessy Bell (obie posiadały aparaty od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku). Fotografie z tych kolekcji Maggie Humm uznaje za rodzaj „obrazkowej narracji”<sup>9</sup>, widząc w nich formę autobiografii obu kobiet oraz osób z ich otoczenia. Swoją analizę „ujęć Bloomsbury”, jak je nazywa w tytule monografii, autorka podsumowuje wnioskiem, że dla londyńskich artystek i artystów fotografowanie było „jeśli nie obsesją, to nieprzerwanym rytuałem”<sup>10</sup>. Odbывał się on nieustannie w pracowniach, sferze domowej i publicznej, a uczestniczyli w nim wszyscy obecni, domownicy, przyjaciele. Robienie zdjęć było zarówno częścią artystycznej aktywności modernistów, jak i wyrazem ich świadomości, że oto rodzi się nowa forma kultury popularnej – w duchu epoki „mechanicznej reprodukcji” – w której chcą uczestniczyć. Z perspektywy dziejów kultury można powiedzieć, że figura Virginii Woolf jest tu symboliczna. Jako siostra zapalanej fotografki, a równocześnie znana pisarka, nieustannie była modelką do zdjęć, sama również je wykonywała, będąc aktywną uczestniczką rodzącej się wizualnej kultury popularnej. Po latach stała się wręcz jej ikoną za sprawą masowego wykorzystywania jej fotograficznych portretów, między innymi autorstwa Vanessy. W badaniu fotograficznych dokonań Bloomsburowców odzwierciedlają się napięcia epoki, zawierające się w binarnych opozycjach i jednocześnie w ich przekraczaniu. Na przykładzie fotografii można wskazać różne poziomy i wymiary transgresji: między amatorstwem a profesjonalizmem (i artyzmem), między popularnością i intelektualnością, ale także między sferą prywatną i publiczną. Transgresja jest widoczna w sposobach fotografowania – doborze tematów i estetycznych zabiegach związanych z kompozycją, kadrowaniem, a także zachowaniem modeli, wyborem scenerii i kostiumów.

Fotografowanie można uznać za jedną z najważniejszych, obok pisania, aktywności nowoczesnych kobiet przełomu XIX i XX wieku, za pomocą których, jak ujmuje to Bonnie Kime Scott, udało im się włączyć własne doświadczenia

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

i ogląd świata do „powszechnego myślenia”<sup>11</sup>. Przykładem jest dla niej twórczość Julii Margaret Cameron, której zdjęcia ustanowiły „tradycję kobiecej kreatywności”<sup>12</sup>, stając się inspiracją dla kolejnych pokoleń. Czerpała z niej między innymi Virginia Woolf, spokrewniona z Cameron<sup>13</sup>, której prace miała stale przed oczami, bowiem zdobyły one ściany jej rodzinnego domu w Hindhead. Jeden z portretów autorstwa Cameron można zidentyfikować na zdjęciu, w tle za sylwetką młodziutkiej Virginii, uwiecznionej w 1896 roku przez H.H.H. Camerona. W ramach kadru nastąpiło połączenie utalentowanych indywidualistek z różnych generacji i o odmiennych zainteresowaniach, przez co wytworzyła się między nimi intelektualna i artystyczna więź.

Ten wieloplanowy portret Woolf w symboliczny sposób obrazuje świadomość nowoczesnych modernistek, które postrzegały siebie w kontekście twórczości innych kobiet, świadome ich projektów i dokonań, nawet jeśli nie podzielały z nimi swoich pasji ani warsztatu. W czasach Bloomsbury artystki pisały do siebie listy, rozmawiały ze sobą, wymieniając fachowe i nieformalne komentarze. Równie często fotografowały się nawzajem w otoczeniu przyjaciół i artystów, przez co utrwały łączące ich więzi i wspólnotę doświadczeń.

Pionierska tradycja wyznaczona przez ciotkę Cameron została podjęta przez Vanessę i Virginie, które z fotografii uczyniły element swojego świata – rzeczywistego i kreowanego. Obie fotografowały (także siebie nawzajem) i pozwalały się fotografować znajomym, między innymi Lady Ottoline Morrell, robiącej to z wyraźnym zamiłowaniem do eksperymentowania. Jedno ze zrobionych przez nią zdjęć Virginii z 1923 roku przedstawia ją stojącą na tle masywnej sylwetki Garsington Manor House. Z dostojną architekturą siedziby Lady Morrell kontrastuje swobodna poza pisarki, trzymającej w ręku kartę papieru oraz papierosa. Nie jest to więc ani poza ziemskiej posiadaczki dumnej ze swoich włości, ani też osoby, którą onieśmiałyoby brytyjskie dziedzictwo.

Dla „modernistek” fotografia była jednym ze sposobów „profesjonalizacji” kobiet, w której Woolf – nazywająca się „dziennikarką” – widziała sposób na zerwanie z tradycyjnymi wzorcami kobiecości<sup>14</sup>. Zdjęcia z albumów Woolfów i Bellów przedstawiają rodzinne i towarzyskie spotkania w gronie zaprzyjaźnionych osób, uznających fotografowanie za równie ważną aktywność jak czytanie, spacerowanie czy wspólne rozmowy. Fotografie upamiętniały chwile spędzane razem przez ludzi ceniących się i inspirujących nawzajem, jak w przypadku Janet Case, o której Virginia Woolf napisała, że jest osobą niezwykle ciekawą i że spędza z nią „interesujący czas”. Ich relację pokazują plenerowe zdjęcia z 1911 roku, przedstawiające obie kobiety z książkami w rękach, w pozach świadczących o wspólnej lekturze w trakcie spaceru po parku. Inną „interesującą osobą”, zdaniem Woolf, była Lilian Harris, sekretarka Margaret Llewelyn

11 B.K. Scott, *Refiguring Modernism. The Women of 1928*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 55.

12 Tamże, s. 62.

13 Virginia Woolf poświęciła swojej ciotce fotografce utwór dramatyczny: *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*.

14 W 1928 roku Virginia Woolf napisała esej *Professions for Women* – w oparciu o wygłoszony wcześniej wykład, w którym mówiła o zmianach obyczajowych, o możliwości pracy kobiet i związanych z nimi aspiracjach.



Davis, z którą można ją zobaczyć na fotografii z Kornwalii z 1916 roku. Poza panny Harris świadczy o sile jej charakteru oraz o aktywnym stylu życia, co potwierdza obserwacja z listu Woolf, iż jest to osoba niezwykle wrażliwa i niezależna, w dodatku paląca fajkę, przez co pracodawczynie w chwilach ekscytacji nazywa ją Johnem.

Komentarze pisarki zawarte w jej listach i prozie dopełniają obrazy osób, które Vanessa i jej towarzysze utrwalali na zdjęciach, unikając szablonowych ujęć i banalnych ustawień. Jednym z ulubionych modeli Vanessy był jej partner Duncan Grant, z którym jako mężatka pozostawała w nieformalnym związku. Najoryginalniejszy bodaj jej portret Granta pochodzi z 1912 roku i przedstawia go w towarzystwie Johna Maynarda Keynesa – ekonomisty, miłośnika malarstwa, a także homoseksualisty niestroniącego od związków, mimo że zabraniało ich prawo. Obaj mężczyźni stoją oparci o betonową ścianę pozbawioną okien czy innych ozdóbek, które mogłyby odciągać od nich uwagę. Ujęcie intryguje swoją „niepełnością”, bowiem żaden z mężczyzn nie jest zwrócony przodem do fotografującej, co zaprzecza regułom pozowanych portretów *en face*. Obraz sprawia wrażenie uchwyconej przypadkiem konwersacji dwóch przyjaciół, których swobodną wymianę zdań „podejrzała” znajoma z aparatem. Sama Vanessa także bywała obiektem zdjęć o równie nieszablonowej kompozycji. Kiedy w latach dwudziestych pozowała Barbarze Bagenal, ta usadziła ją na fotelu stojącym obok lustra, dzięki czemu w jednym kadrze udało się uwiecznić „klasyczny” frontowy wizerunek kobiety i jej odbity profil. Zdjęcie jest rodzajem eksperymentu ze spojrzeniami: aparatu, fotografującej i widza. Połączenie w nim dwóch punktów widzenia zwraca uwagę na ograniczoność wizerunków ujętych w ramy, niepozwalającą na pełną prezentację postaci czy obiektów.

Kobiety modernizmu traktowały fotografię jako ważną i niezwykle osobistą formę ekspresji, wykorzystując ze znanostwem jej technologiczne możliwości, o czym świadczy wypowiedź Julian Morrell-Vinogradoff, córki Lady Ottoline Morrell. Wspomina ona, że matka pracowała z wieloma różnymi aparatami, które stale dokupywała lub wymieniała w londyńskich sklepach, ale najczęściej robiła zdjęcia Rolleiflexami<sup>15</sup>. Jako plener Lady Morrell wykorzystywała najczęściej własną posiadłość w Garsington, do której zapraszała ludzi ze środowiska artystycznego z Bloomsbury. Fotografowała ich w swobodnych sytuacjach i w niezobowiązujących pozach, świadczących o zżyciu ze sobą i wzajemnym zaufaniu. Potwierdza je Woolf – stała modelką, która w jednym z listów, dziękując przyjaciółce za fotografię „nadzwyczaj pochlebną”, stwierdza: „Twoje [zdjęcia] wychodzą znacznie lepiej niż profesjonalne”<sup>16</sup>.

Co ciekawe, „schlebiające” zdjęcie nie ma szczególnie wyszukanej kompozycji ani nie przedstawia pisarki w jakimś interesującym zbliżeniu. Pokazuje ją siedzącą na ławce w swobodnej pozie, z papierosem w dłoni, w towarzystwie

15 Marka aparatów produkowanych od wczesnych lat dwudziestych XX wieku przez niemiecką firmę Rollei, która zasłynęła wysokiej jakości lustrzankami o doskonałej optyce, jedno- i dwuobiektywowymi (od 1928 roku). Z Rolleiflexów bądź ich tańszej odmiany Rolleicord korzystali zarówno profesjonaliści, jak i amatorzy.

16 Cyt. za: M. Humm, *Snapshots of Bloomsbury...*, s. 80.

Lyttona Stracheya i Goldsworthy'ego Dickinsona. W albumie Vanessy znajduje się jeszcze jedno ujęcie tej samej sytuacji, zrobione przez Morrell z pozycji siedzącej, o czym świadczą widoczne w kadrze fragmenty ciał innych osób otaczających znajdującą się znacznie wyżej Virginie, tym razem zaciągającą się papierosem. Oba zdjęcia oddają atmosferę swobody i porozumienia panującą wśród artystów i ich znajomych. Jednocześnie pokazują, że fotografowanie, tak jak dyskutowanie, rysowanie czy pisanie (także o sobie nawzajem) było częścią ich życia, w którym zacierały się granice między codzienną aktywnością a artystyczną kreacją.

Mniej „swojski”, a bardziej refleksyjny charakter mają dwa portrety Vanessy wykonane w 1932 roku przez Lettice Ramsey, przez lata uwieczniającą członków Grupy Bloomsbury i ich dzieci. Oba zdjęcia pokazują Vanesę w półzblizeniu, w ciemnym stroju, na jasnym, gładkim tle. Kontrastem barw, uwypuklającym rysy twarzy i ułożenie postaci, przypominają one fotografię Granta, jaką Vanessa wykonała przed laty, ustawiając go wraz z przyjacielem przy murze budynku. Co ciekawe, za każdym razem portretowana kobieta patrzy prosto w obiektyw, jakby chciała podkreślić swoją podmiotową obecność w procesie fotografowania, a zarazem znajomość jego przebiegu. Nie ma w jej sylwetce ani na jej twarzy beztroski widocznej na portretach wcześniejszych o dekadę, choćby na tym z sierpnia 1913 roku, pokazującym ją siedzącą na trawie, w chustce na głowie zawadiacko zsuniętej na jeden bok. W obiektywie Ramsey pojawia się ona jako dojrzała kobieta i artystka, świadoma swojego dorobku i znaczenia kulturowych zjawisk, w jakich brała udział.

Ramsey prowadziła własne studia fotograficzne, dzięki czemu mogła doskonalić swoją technikę i obrabiać materiał w profesjonalny sposób. Zawodowy charakter mają szczególnie te prace, które wykonała w latach trzydziestych i czterdziestych, gdy stała się modną i cenioną autorką portretów. Równie znaną i cenioną fotografką była Gisèle Freund, której niemiecko-francuskie pochodzenie przełożyło się na mobilność i międzynarodową karierę. Wykonane przez nią w 1939 roku zdjęcia Virginii Woolf są raczej rodzajem studium niż standardowym wizerunkiem. Jako znana w Europie portrecistka sławnych ludzi Freund miała odwagę wkroczyć w prywatną sferę pisarki i towarzyszyć jej z obiektywem przez długie godziny. Jej działania Woolf komentuje w listach, często z irytacją wynikającą z uciążliwości pozowania oraz obcowania z, jak ją określa, „tą diabelską kobietą” i jej sprzętem. Efektem współpracy dwóch artystek jest między innymi seria zdjęć przedstawiających różne ujęcia twarzy Woolf – zamyślonej, całkowicie pogrążonej w swojej wyobraźni albo wręcz przeciwnie, z ironią lub zadumą obserwującą otoczenie.

Przykłady karier Ramsey i Freund pokazują, że fotografki stały się dokumentalistkami, a zarazem beneficjentkami modernistycznego przełomu – artystycznego, światopoglądowego i technologicznego. Wynalazek Daguerre'a miał dla kobiet znaczenie emancypacyjne, bowiem biorąc do ręki aparat, zyskały one możliwość nowego spojrzenia na siebie same i na swoje otoczenie, czego przykładem mogą być robione przez nie akty. W albumie Bellów i Woolfów także znajdują się obrazy, różnego autorstwa, ukazujące nagie sylwetki dzieci, ale



także osób dorosłych. Chociaż Vanessa nie zajmowała się fotografowaniem aktów męskich, zrobiła kilka Duncanowi Grantowi, jak pisze Humm, „dla swojej własnej i jego przyjemności oraz do użytku”<sup>17</sup>. Artysta używał bowiem swoich wizerunków jako materiału do pracy nad obrazami, między innymi wersjami *The Bathers*.

Odbitki pochodzące z lat 1912–1914 ukazują nagą sylwetkę Granta fotografowanego w plenerze, co w pewien sposób korespondowało z wiktoriańskim myśleniem o naturze jako przestrzeni wyzwolenia z norm kulturowych represjonujących ludzką seksualność. Poszczególne ujęcia mężczyzny, spontaniczne bądź pozowane, oddają jego wewnętrzną pasję i siłę witalną, podkreślaną przez znające go osoby. W ich charakterystykach jawi się on jako osoba niezwykle zmysłowa, a ponadto „[...] jak Vanessa, pozbawiona wstydu”<sup>18</sup>. Model i fotografka byli malarzami, stąd wrażenie, że poszczególne zdjęcia są dla nich rodzajem studium ludzkiego ciała albo ćwiczeniem formalnym z ruchem i dynamiczną kompozycją kadru.

Dla członków Grupy Bloomsbury i ich przyjaciół prace malarskie były często inspiracją do robienia zdjęć będących ich trawestacją, inscenizacją albo po prostu dokumentacją. Najlepszym przykładem są dwa akty autorstwa Lady Ottoline Morrell pochodzące z 1913 roku. Jedno z nich przedstawia nagą Vanessę oraz Molly McCarthy stojące w pozie tańczącej pary, naśladujące figury z płótna Duncana Granta *Dancers* (1912). Ponadto fotografka wykorzystała jako tło dla „tańczących” kobiet roboczą wersję obrazu samej Vanessy *Design for Overmantel* (1913), również przedstawiającego nagie damskie figury. Na drugim zdjęciu, na tym samym tle utrwalona została wyłącznie Molly, w pozie tanecznej, na jednej nodze z rozłożonymi ramionami, przez co jej akt nabiera dynamiki, jaką malarze starali się uchwycić, malując wirujące kręgi tancerzy.

### Migrujące fotografki

Kariera sióstr Jacobi: Lotte (1896–1990) oraz Ruth (1899–1995) pokazuje, że w przypadku niemieckich fotografek decydujące znaczenie miało nie tyle środowisko artystyczne, co rodzinna tradycja i zawodowstwo. Pradziadek sióstr, Samuel Jacobi, odebrał profesjonalne instrukcje od samego Louisa Daguerre’a, dzięki czemu udało mu się stworzyć podwaliny familijnego interesu, który otrzymały w spadku jego prawnuczki. Lotte urodziła się w Toruniu, skąd w 1898 roku rodzina przeprowadziła się do Poznania, a następnie do Berlina po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Karta reklamowa ojcowskiej firmy z dumą informuje o medalach zdobytych na wystawach w Poznaniu (Posen) w 1895 i w Grudziądzu (Graudenz) w 1896 roku. Znajdują się na niej również adresy oddziałów: poznańskiego, toruńskiego, inowrocławskiego, świadczące o regionalnym zasięgu firmy Jacobich.

Lotte, reprezentująca czwarte pokolenie fotografów, zaczęła pomagać ojcu, mając dwanaście lat, co sprawiło, że zyskała umiejętności warsztatowe i rozwinęła w sobie autentyczne zainteresowanie zawodem przodków – choć

17 Tamże, s. 24.

18 Tamże, s. 104.



początkowo odżegnywała się od tego „dziedzictwa”. Braki w edukacji uzupełniła podczas studiów w Monachium, co pomogło jej sprawnie poprowadzić studio fotograficzne ojca, które przejęła po swoim rozwodzie w 1927 roku. Praktyka pozwoliła jej szybko zyskać prestiż modnej i najbardziej znanej portrecistki osób ze sfery publicznej. W pracy pomagała jej Ruth, również posiadająca fachowe przygotowanie, zdobyte w trakcie nauki w berlińskiej akademii fotografii Lette Verein. Co ciekawe, dla upamiętnienia rocznicy 125-lecia tej instytucji w 1991 roku poczta niemiecka wydała znaczek przedstawiający atelier wypełnione kobietami zajętymi obróbką fotografii.

Lotte wraz z Ruth prowadziły berlińskie studio aż do 1935 roku, kiedy na fali narastającej agresji wobec Żydów zdecydowały się na emigrację. Po przybyciu do Nowego Jorku próbowały kontynuować wspólne działania, jednak po kilku miesiącach zrezygnowały z prowadzenia razem studia. W 1936 roku Ruth wyszła ponownie za mąż, decydując się na zerwanie z fotografią. Mimo przerwanej kariery, w jej dorobku, obok fotografii wykonanych w Berlinie, znajdują się również niezwykle interesujące obrazy Nowego Jorku. Kiedy bowiem w 2004 roku odkryto jej domowe archiwum, znaleziono w nim nie tylko odbitki i negatywy przywiezione z Niemiec, ale także amerykańskie zdjęcia pochodzące z 1928 roku, gdy wraz z mężem odbyła podróż do Nowego Jorku.

Wszystkie te materiały zostały wykorzystane przez kuratorów monograficznej wystawy Ruth Jacobi w Muzeum Żydowskim w Berlinie w 2008 roku. W kolekcji wyraźnie zaznaczały się pola zainteresowań fotografki, równie chętnie robiącej portrety – dominujące w okresie berlińskim – i martwe natury, jak reportaże. Każdy rodzaj zdjęcia mógł stać się pretekstem do eksperymentowania z kompozycją i formą. W zbliżeniu twarzy portretowanej kobiety dominują dwa elementy: rondo kapelusza, tworzące dodatkową ramę dla twarzy o harmonijnych rysach, oraz woalka. Oczka delikatnej siatki wprowadzają dodatkową fakturę i strukturę, rozbijając kontrastowe zestawienie jasnej twarzy i ciemnego nakrycia głowy, a zarazem dzieląc kadr na małe kratki za pomocą delikatnie zarysowanych linii. Jeszcze silniejsza geometryzacja obrazu pojawia się w reportażowym ujęciu nowojorskiego drapacza chmur, którego okno myje stojący na parapecie mężczyzna. Jego drobna sylwetka niknie w dynamicznej kompozycji, jaką tworzą rzędy okien wysokościowca oraz elementy architektoniczne wprowadzające dodatkowe podziały fasady. Ujęcie z dołu sprawia, że linie budynku tworzą niecodzienną perspektywę: zdaje się on wirować albo skręcać niczym spirala. Fotografia ta przypomina eksperymenty, jakie siostry Jacobi, wzorem awangardzistów, przeprowadzały w Niemczech. Lotte robiła wówczas zdjęcia dynamicznym figurom aktorów i tancerzy, a Ruth utrzymywała kompozycje przedmiotów.

Najwięcej miejsca na berlińskiej wystawie Ruth zajęły jej fotografie nowojorskiej Lower East Side, uwieczniające wielokulturową dzielnicę imigrantów, w której budowała się ich nowa, amerykańska tożsamość. Niemiecka turystka, głodna wrażeń, z pasją dokumentowała codzienność mieszkańców Manhattanu, a jej reportażowe fotografie oddają koloryt ich życia – ze wszystkimi problemami i przyjemnościami. Ruth, dzięki spojrzeniu „świeżym okiem” na



nieznaną sobie rzeczywistość, zwracała uwagę na sytuacje, które mogły zainteresować jedynie reportażyście. Jej portrety ulicznych handlarzy, kobiet robiących zakupy, bawiących się dzieci, tworzą panoramę miasta, które umiera wraz ze wspomnieniami odchodzących generacji albo niknie w archiwach przechowywujących materiały i ilustracje prasowe. Wartość nowojorskich fotografii Ruth docenił plastyk John Heartfield, który wykorzystał je w projekcie okładki bestsellerowej książki Michaela Golda *Jews Without Money* (1930).

Reporterskie, „antropologiczne” spojrzenie Ruth nie było pozbawione ironii ani humoru, o czym świadczy zaskakujący obraz mieszkanki Nowego Jorku prowadzącej na spacer gęś na smyczy. Kobieta jest ubrana w elegancką sukienkę, ma do niej dobrany kapelusz i torebkę, do których pasowałby raczej rasowy piesek. Tymczasem za idącą ulicą panią drepcze gąska, bynajmniej niespeszona „bywaniem” w publicznej przestrzeni metropolii.

Podczas gdy Ruth wycofała się z zawodowej fotografii, Lotte zaczęła pracować nad rozwojem swojej kariery. Początkowo wykonywała zdjęcia członkom amerykańskich rodzin żydowskich, zapraszających ją na uroczystości i szczególnie ważne wydarzenia. Po krótkim czasie, jak wcześniej w Berlinie, stała się cenioną portrecistką znanych ludzi, których wizerunki odpowiadały ich oryginalnym osobowościom. Jej charakterystyczny styl portretowania biografka Kelly Wise przypisuje „woli obserwowania raczej niż ustawiania”, wyrażającej się w „eleganckiej nieformalności”<sup>19</sup>. Lotte unikała nienaturalnych póz, sztuczności i pompatyczności, starając się, by, jak mówiła, fotografować tylko to, co widzi. Dodawała przy tym: „Mój styl to styl ludzi, których fotografuję. Portretując, odmawiam fotografowania siebie, jak robią to inni”<sup>20</sup>.

Do najświetniejszych zdjęć Lotte z czasów berlińskich należą wizerunki ludzi teatru i sceny. *Aktorka Lotte Lenya* (1930) patrzy wprost w obiektyw, a jej nieruchoma twarz przykuwa uwagę mocno umalowanymi oczami i ustami. Kobieta trzyma w dłoni papierosa, jakby za pomocą tego rekwizytu chciała zaakcentować swoją przynależność do artystycznej cyganerii. Jeszcze bardziej ikonicznie wygląda Niura Norskaja – tancerka (1930), której symetryczne jasne oblicze z idealnie zarysowanymi ustami i linią brwi okala rondo czarnego kapelusza, niczym aureola tworzące kontrastowe tło. Równie wyrazista jest ekscentryczna ciemna marynarka w białe grochy, jaką do zdjęcia założył René Clair, podpierający ręką zamyśloną twarz. Bardziej „klasyczne” jest spojrzenie na Kurta Weilla (1928), częściowo skrytego w półcieniu, oddającym nastrojowość kompozycji. W czasach nowojorskich przed obiektywem Lotte pozowała cała plejada sław. Max Reinhardt (1936) został sfotografowany z żoną, której profil jest jakby powieleniem znajdującego się na pierwszym planie aktora-reżysera. „Podwójny” charakter ma również wizerunek *Marca Chagalla z córką Idą* (1945), przywołującą niejako kobiecą figurę z jego obrazów. Natomiast Alberta Einsteina (1938) uchwyciła Lotte w domowej scenerii, gdy siedząc w fotelu, pograża się w swoich myślach, gotowy w każdej chwili zapisać otwartym piórem przychodzące

19 Zob. M.W. Sandler, *Against the Odds. Women Pioneers in the First Hundred Years of Photography*, Rizzoli International Publications, Inc., New York 2002, s. 40.

20 Tamże.

mu do głowy pomysł. Do berlińskiej tradycji fotografowania tancerzy nawiązują portrety Pauline Koner, raz utrwalonej w pozie mima (1939), innym razem wykonującej wirujące ruchy, czyniące z niej element abstrakcyjnego tła (1939). Drugim nurtem stale obecnym w karierze Lotte Jacobi są eksperymenty z przedstawianiem form geometrycznych, abstrakcyjnych, niczego nieukazujących, za to oddających stany ducha i osobiste doświadczenia. Lotte odchodzi od portretów i zaczyna wytwarzać fotogramy, robiąc zdjęcia abstrakcyjne z użyciem światła, którego źródło ukrywała za papierem, celofanem, szkłem rozpraszającym je i zmieniającym jego kierunek. Jej prace przyjaciel i mistrz Leo Katz nazwał *photgenics* – „fotogenikami”, podkreślając ich aspekt eksperymentalny i kreatywny oraz „bezprzedmiotowość”<sup>21</sup>. Lotte określenie to wydało się adekwatną nazwą dla prowadzonych z pasją poszukiwań nowych wizji i fotograficznych obrazów. Wierzyła, że za pomocą fotografii można nadać nowe znaczenia pospolitym miejscom i przedmiotom, stąd zbiorczy tytuł zdjęć robionych w latach 1946–1955: *Photogenic Drawing*. Każde z graficznych zdjęć jest niejako rysunkiem wykonanym przy użyciu aparatu, chwytającym grę światła i cienia na płaszczyznach o zróżnicowanej fakturze i nieregularnych kształtach.

### Galicyskie fotografki

Na terenach dawnej Galicji nowinki techniczne rozprzestrzeniały się bardzo szybko, dzięki kontaktom z Wiedniem, gdzie pobierano edukację, handlowano i wypoczywano w wielkoświatowej atmosferze. Na początek XX wieku przypada debiut fotograficzny Janiny Mierzeckiej (1886–1987), która jako czternastoletnia uczennica szkoły we Lwowie stała się w 1910 roku posiadaczką kliszowego aparatu. Korzystając z profesjonalnych wskazówek sprzedawcy, inżyniera Jana Bujaka, zaczęła fotografować najbliższe otoczenie i krewnych. Jak wspomina we wstępie do swojego albumu<sup>22</sup>, uczyła się na własnych błędach, a każde zdjęcie – rodzinne czy dokumentacyjne – traktowała jako rodzaj eksperymentu. Przyczyniał się do tego również fakt, że negatywy podlegały obróbce w prymitywnych warunkach, stworzonych na domowe potrzeby przez męża jej siostry. Autorka wspomnień, mówiąc o swoich początkach, podkreśla znaczenie kilku rzeczy: słabej jakości sprzętu, jego „elitarności” oraz braku zwłaszcza młodzieżowego środowiska fotografów amatorów. Aparaty dostępne w dawnej Galicji przed pierwszą wojną światową były duże i ciężkie, a ponadto drogie, przez co mogli sobie na nie pozwolić przede wszystkim członkowie inteligencji, tworzący wykształconą klasę średnią o stałych dochodach. Jak podkreśla Mierzecka, chociaż jako córka dyrektora banku miała regularne kieszonkowe, na materiały fotograficzne – papiery, chemikalia – musiała zarabiać korepetycjami. Co zresztą nauczyło ją szacunku do pracy i odpowiedzialności za swoje poczynania.

Uwarunkowania ekonomiczne i społeczne nie sprzyjały więc popularyzacji fotograficznego hobby, jednak Mierzecka jako młoda dziewczyna wykazała się

21 L. Katz, *An Introduction to the Exhibit of Lotte Jacobi*, [w:] *Lotte Jacobi Photographs*, wstęp P. Moriarty, David R. Godine Publisher, Boston 2003, s. 51.

22 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 7.



determinacją, każąca jej poszerzyć wiedzę z rysunku, malarstwa i grafiki, zdobytą w Lwowskiej Szkole przemysłowej, o „nową technologię”. Okres od 1916 do 1922 roku artystka opisuje jako amatorską działalność „w celu dokumentacji chwili”<sup>23</sup>. Do najciekawszych jej dokonań z tego okresu należą zdjęcia obrazu, jaki jej ciotka Maria Dulębianka malowała wówczas we Lwowie. Czarno-białe reprodukcje miały jej pomóc w dopracowaniu kompozycji i uchwyceniu podobieństwa portretowanego ministra dla Galicji. Mierzecka dostarczyła malarce podobnego materiału jak Vanessa Duncanowi Grantowi, wzorującemu się na fotografiach swoich aktów w pracy nad obrazami kąpiących się.

W 1925 roku Mierzecka zaczęła pobierać lekcje u Henryka Mikolascha, będącego wówczas wykładowcą „fotografii dokumentarnej” na Politechnice Lwowskiej. Jego postać była dla niej szczególnie inspirująca, bowiem w dziedzinie fotografowania był on samoukiem, robiącym zdjęcia od dwunastego roku życia. Swoją praktykę w późniejszych latach mógł podeprzeć wiedzą z chemii, z której – tak jak z farmakologii – uzyskał doktorat. Mikolasch traktował robienie zdjęć bardzo osobiście, z wiekiem coraz bardziej, o czym świadczy fakt, przypominany przez Mierzecką, że rzadko i niechętnie wypożyczał swoje prace na wystawy. W młodości robił to częściej, w dodatku odnosząc sukcesy, o czym świadczą medale zdobyte przed 1910 rokiem w Amsterdamie, Wiedniu, Budapeszcie i Londynie.

Kontakt z nim był dla Mierzeckiej okazją do nauki warsztatu, a równocześnie do poznania lwowskiego środowiska naukowego i artystycznego. Zdobyte umiejętności pozwoliły jej zostać członkinią Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego<sup>24</sup>, a od 1931 roku Foto-Klubu Polskiego. Członkinią LTF była również Zofia z Trzemeskich Huberowa (1872–1934), mająca za sobą podobną tradycję jak siostry Jacobi. Była ona bowiem córką Edwarda Trzemeskiego, założyciela największego lwowskiego zakładu fotograficznego w 1869 roku, który prowadziła wraz z nim, a po jego śmierci w 1905 roku razem z mężem, Rudolfem Huberem. Podobnie jak Mierzecka, także Huberowa „domowe” umiejętności doskonaliła pod okiem znanego profesora, malarza Tadeusza Rybkowskiego. Obie miały więc profesjonalne przygotowanie artystyczne i techniczne, by móc wykorzystać fotografię jako formę pracy zawodowej i jako działanie twórcze. Swoje prace prezentowały na wystawach krajowych i zagranicznych, pokazując na nich między innymi ekspresyjne, niezwykle żywe portrety.

Niewiele z prac Huberowej się zachowało, ale ocalały *Portret córki* (1934) daje świadectwo jej techniki i zdolności kompozycyjnych. Przedstawia młodą kobietę ustawioną frontalnie i patrzącą wprost w kierunku aparatu, który ogniskuje się na jej harmonijnej twarzy, szyi i dłoniach, odcinających się jasnymi plamami od ciemnej sylwetki i tła. W spokoju pozującej odzwierciedla się jej emocjonalna relacja z fotografką, budzącą zaufanie jako kochająca matka i jako profesjonalistka, potrafiąca z wycuciem i zrozumieniem utrwalić wizerunki znanych i obcych sobie osób.

23 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 16.

24 Po drugiej wojnie światowej w 1949 roku Mierzecka zamieszkała we Wrocławiu, gdzie lwowskie towarzystwo odrodziło się jako Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne, którego również została członkinią.

Znajomość sztuki portretowania była ważna również dla Mierzeckiej, która za swoją pierwszą najbardziej udaną fotografię uznaje wykonany w bromie w 1912 roku „nobliwy”, jak go określa, wizerunek profesora Horwatha, uczącego ją historii w Liceum im. Królowej Jadwigi we Lwowie. Przedstawiał on młodego mężczyznę z brodą i w kapeluszu, usadowionego przy stole na tle czarnej tablicy, tworzącej tło „kontekstowe” i kolorystyczne dla jego malowniczej postaci. Kompozycję portretu pochwalił po latach Mikolasch, zachęcając artystkę do dalszych prób portretowych pod jego okiem we wspólnej pracowni. W dorobku Mierzeckiej z lwowskiego okresu jej kariery sprzed drugiej wojny światowej wyraźnie zaznacza się fascynacja osobowościami ludzkimi, których oryginalność i niepowtarzalność próbowała uchwycić na zdjęciach. Uwagę przyciąga *Portret dr Felicji Próchnikowej* (1912) – ciotki artystki, której twarz w zbliżeniu wypełnia niemal cały kadr. Kontrastowy światłocień sprawia, że oświetlona jest tylko jedna strona jej oblicza, co i tak pozwala dostrzec dyskretny uśmiech i ciepłe spojrzenie zza binokli. Doświadczona kobieta z przyzwoleniem i odrobiną rozbawienia patrzy na fotograficzne próby krewnej, wspierając ją w edukacji i samodzielnych działaniach (zwłaszcza gdy zamieszkały razem w 1916 roku). Bywanie w środowisku wykształconych pracujących krewnych sprawiło, że Mierzecka od najmłodszych lat miała okazję je obserwować i fotografować. Na *Portrecie Alexandrine Montarde* (1912) widzimy osobę o poważnym, skupionym obliczu, która na moment odrywa wzrok od „Gazety Porannej”, by spojrzeć w stronę fotografującej. Sposób trzymania gazety świadczy o naturalności zdarzenia, które Mierzecka utrwaliła na zdjęciu jako zwyczajną czynność codzienną, najpełniej jednak charakteryzującą panią Montarde. Zupełnie inny charakter mają późniejsze wizerunki kobiet autorstwa Mierzeckiej. *Portret aktorki Jadwigi Hańskiej I* (1929) eksponuje wyrazistą twarz aktorki, potrafiącej każdym spojrzeniem i gestem przekazywać emocje i treści. Sylwetka rozplywa się w nieostrą plamę, przez co ma się wrażenie, że aparat zadziałał jak reflektor sceniczny, oświetlający wyłącznie oblicze występującej. Podobną kompozycję ma wizerunek Zofii Batyckiej – Miss Polonia z 1930 roku. Ufryzowane włosy tworzą obramowanie dla jasnej twarzy o regularnych rysach, z makijażem podkreślającym walory urody. Kobieta nie pozuje w wymyślnej pozie, nie patrzy w obiektyw, lecz ma skromnie spuszczone oczy, jest zamyślona i jakby nieobecna. Zdjęcie najpiękniejszej Polki cechuje spokój i harmonia, przez co nie ma wątpliwości, że jest to jej osobisty portret, a nie reklama wykorzystująca jej postać w celach promocyjnych.

Niezwykłym przedsięwzięciem artystycznym, a zarazem społecznym i badawczym był projekt, jaki Mierzecka zrealizowała razem z mężem Henrykiem, lekarzem w latach 1924–1938. Polegał on na sfotografowaniu i opisaniu dłoni ludzi wykonujących różne zawody i zebraniu w ten sposób materiałów monografii *Ręka pracująca*<sup>25</sup>. Mąż dermatolog obserwował zmiany zachodzące na skórze dłoni osób narażonych w swoim zawodzie na działanie różnych czynników mechanicznych i chemicznych. Artystka natomiast robiła dokumentację

25 Jak podaje Mierzecka, monografię wydrukowały w nakładzie 2000 egzemplarzy Lwowskie Zakłady Graficzne „Książnica Atlas”. Zob. J. Mierzecka, *Mój świat – moje czasy...*, s. 10.



fotograficzną – ostatecznie opublikowano jej sto dwadzieścia zdjęć – będącą ilustracją naukowych spostrzeżeń, a jednocześnie samodzielną pracą artystyczną. Zniszczone, spracowane ręce stawały się w jej obiektywie samodzielną formą, tworząc niepowtarzalne obrazy o zróżnicowanym kształcie i fakturze. Na zdjęciu *Ręce grabarza* (1933) przedstawiającym dłonie ułożone są płasko obok siebie, nie wykonują żadnego gestu, jakby swoim bezruchem miały symbolizować charakter zawodu właściciela. W zbiorze nie znalazł się wizerunek ręki *Starego uczonego* (1928), na którym pojawił się rekwizyt – lupa trzymana w dłoni, umożliwiająca bohaterowi zdjęcia czytanie rozłożonej książki. Kontrapunktem dla tych wizerunków rąk dojrzałych mężczyzn jest fotografia *Ala z paluszkami* (1935), na której mała dziewczynka w geście zdziwienia czy zastanowienia wkłada sobie wskazujący palec do ust. Jej dłonie dopiero uczą się pragmatycznych i komunikacyjnych gestów, stąd spontaniczność i beztraska jej dziecięcej ekspresji. Za podsumowanie pionierskiej działalności kobiet fotografek w pierwszych dekadach XX wieku można uznać wspomnienia Mierzeckiej o kłopotach ze zdobyciem dyplomu rzemieślniczego. Kiedy w 1925 roku profesor Mikolasch zaproponował jej wspólne prowadzenie pracowni fotograficznej, okazało się, że jest do tego potrzebne „zawodowe” zaświadczenie. Środowisko nielicznych zawodowych fotografów mało przychylnie patrzyło na kobietę-amatorkę, „artystycznego dziwoląga”, posiadającą jednak podobne jak oni umiejętności. Dlatego egzamin czeladniczy Mierzecka odbyła u przychylnego jej Jana Bujaka, a kolejny – na mistrza fotograficznego, u równie życzliwego członka komisji. Artystka wspomina, że w 1934 roku na łamach „Fotografa Polskiego” odnalazła ślady swoich zmagani, które jako przykład negatywnych działań znalazły się w memoriale do ministerstwa w sprawie fotografii i zawodowego szkolnictwa fotograficznego. Jego autor, nie wdając się w szczegóły personalne, jako skandaliczny opisywał wypadek, „kiedy w jednym z miast Małopolski, znakomita fotografka, [...], uczennica prof. Mikolascha, musiała zdawać egzamin przed komisją cechu, której członkami byli fotograficzni analfabeci”<sup>26</sup>. Fotografujące kobiety nie były analfabatkami, gdyż nie pozwoliłaby na to pasja, z jaką zdobywały wiedzę i doświadczenia w sztuce, w której, jak Cameron, widziały szansę na zatrzymanie piękna, czasu, zmieniających się wizerunków i ulotnych wrażeń.

---

26 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią...*, s. 20.

### **PIONEERS OF PHOTOGRAPHY AT THE BEGINNING OF XX CENTURY**

The pioneering period of photography is connected with women emancipatory process, who perceived the new technology as a chance for free artistic creation, getting to know the world, as well as documenting every day life – their own and their close one's. Research on women's participation shows how geopolitical, cultural and class conditions influenced the development photo industry, photo art and most of all access to equipment and education. The text offers a new look and photography pioneers from three different perspectives. The first – artistic – is connected to modernist intellectual and cultural movements just as in case of Bloomsbury Group made climate for photographic activity of women such as Virginia Woolf and Vanessa Bell. The second – professional perspective – which embeds women's activity in rich photographic tradition, important in case of Ruth and Lotte Jacobi, both of German origin. The third – institutional perspective – is connected to the importance of women's professional education in photography as well as social dimension of women's activities seen in biography of Janina Mierzecka from Lwow.