



UNIwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych

ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków

m.radkiewicz@uj.edu.pl

Kraków, 8.05.2023

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Gębarowskiej:
„Wywołane *herstorie*. Bydgoskie pionierki fotografii zawodowej (1888-1945)”

Tytuł rozprawy doktorskiej Pani mgr Katarzyny Gębarowskiej określa problematykę i ramy czasowe badań oraz przyjętą w nich perspektywę, związaną z tworzeniem herstorii, czyli wielorakich narracji składających się na historię kobiet: mówionych, pisanych, zobrazowanych. Głównym tematem badawczym są herstorie bydgoskich pionierek fotografii zawodowej: Władysławy Spiżewskiej i Jadwigi Szopieraj. Ich biografie, dorobek oraz styl obrazowania zostały przedstawione w dwóch rozbudowanych rozdziałach, zawierających charakterystykę stosowanego przez nie warsztatu oraz wykorzystywanej infrastruktury. Zebrane materiały faktograficzne i wizualne świadczą o pasji Autorki dysertacji w zgłębianiu różnorodnych archiwów, a także o wartej podkreślenia wytrwałości w kilkuletnim, „archeologicznym” (s. 72) zbieraniu i porządkowaniu danych. Docenić należy efekt poszukiwań, o tyle trudnych, że dotyczyły one obfitującego w dziejowe wydarzenia badanego okresu. Rozpoczyna go rok 1888, gdy pojawia się adnotacja o Johannie Basilius (s. 68) – jak zostaje przyjęte, pierwszej fotografistce w Bydgoszczy (s. 68-69) – a zamyka zakończenie II wojny światowej w 1945 roku.

Lokalne ujęcie, zaproponowane przez Panią mgr Gębarowską, zostaje wpisane w szerszy kontekst, związany z badaniami nad wkładem kobiet w dzieje fotografii światowej i polskiej, często niedostrzeganym lub pomijanym. Dlatego tak istotne jest odkrywanie na nowo takich postaci, jak wspomniana Vivian Maier (s. 47 – korekty wymaga zapis jej imienia i nazwiska), a na rodzimym gruncie Stefania Gurdowa (s. 9), Zofia Rydet (zestawiona z Diane Arbus, s. 17), Amalia Krieger i Klementyna Zubrzycka-Bączkowska (s. 61). Do tej listy dołączono nazwiska twórczyń wymienionych przez Karolinę Lewandowską w publikacji towarzyszącej

wystawie *Dokumentalistki. Polskie fotografie XX wieku* (s. 49): Fortunaty Obrąpalskiej, Zofii Chomętowskiej, Ireny Jarosińskiej, Joanny Helander. Wystawa ta jest wielokrotnie przywoływana w rozdziale pierwszym, stanowiąc punkt odniesienia dla innych omawianych prac archiwistycznych, kuratorskich i badawczych poświęconych fotografującym kobietom. Wykorzystane materiały warto byłoby bardziej uporządkować, aby wiadomości dotyczące działań okołowystawienniczych Lewandowskiej i innych badaczek dawały spójny ogłód tej oryginalnej inicjatywy.

We wstępie Pani mgr Gębarowska podkreśla znaczenie eseju Lindy Nochlin w rozwoju badań nad życiem i twórczością kobiet w historii sztuki, jako tekstu, który zapoczątkował proces coraz szerszych i bardziej zróżnicowanych „feministycznych interwencji” (s. 8). Zauważa przy tym, że w historii fotografii podobna interwencyjność wiązała się z równoczesnym przeformułowaniem pytań badawczych oraz ze zmianą podejścia do praktyk fotograficznych rozwijających się poza sferą artystyczną, takich jak fotografia rzemieślnicza, amatorska i inne. W swojej argumentacji Pani mgr Gębarowska używa określenia „badacze reprezentujący nurt feminizmu” (s. 8), które należałoby jednak doprecyzować, pisząc o badaczkach i badaczach. Zwłaszcza że szlaki przecierały na tym obszarze przedstawicielki drugiej fali feminizmu – akademicki i kuratorki przygotowane teoretycznie do podjęcia interwencyjnych kroków. Przekonują o tym zresztą podrozdziały dotyczące „(nie)obecności kobiet w historii fotografii” i „rewizji fotograficznego kanonu”, zawierające odniesienia do najważniejszych publikacji, wystaw oraz towarzyszących im refleksji.

Wydaje się, że używanie żeńskich form rzeczowników określających profesje i stanowiska ma dla Pani mgr Gębarowskiej szczególne znaczenie, skoro stosuje zaczerpnięty z XIX-wiecznej prasy (s. 16) termin „fotografistka” – choć nie zawsze jest w tym konsekwentna. We wstępie i pierwszej części często pojawia się równie uzasadniona „fotografka”, zwłaszcza przy okazji przywoływanych materiałów. Dlatego w podrozdziale *Fotografistki, fotograficzki, fotografie - białe plamy w historii fotografii polskiej* powinny się znaleźć bardziej szczegółowe wyjaśnienia i przemyślenia Autorki nad zróżnicowaną terminologią. Tymczasem poruszający tę kwestię cytat z artykułu Karoliny Puchały-Rojek (s. 48), pozostaje bez komentarza, choć świadczy o wciąż istniejącej potrzebie wypracowania, czy też przepracowania nazewnictwa stosowanego w oficjalnej, wykluczającej historiografii. Można się tylko domyślać, że w bydgoskich herstoriach będzie mowa właśnie o fotografistkach, czyli kobietach zajmujących się fotografią zawodową.

Przywołane przez Panią mgr Gębarowską opracowania i projekty badawcze poświęcone kobietom w polskiej fotografii (s. 26-27) – także te, w których sama brała udział – pokazują,

że dostrzega ona powiązania między badaniami archiwalnymi, inicjatywami wystawienniczymi, a refleksją naukową. Nie dokonuje jednak problematyzacji tej refleksji i przedstawia ją w dość wąskim zakresie. Ciekawe byłoby dalsze rozwinięcie wątków związanych z badaniem miejsca kobiet we współtworzonej przez nie kulturze wizualnej. Świetnym materiałem do wykorzystania, oprócz omówionych w rozdziale pierwszym publikacji Nochlin oraz Rozsiki Parker i Griselde Pollock (s. 27) byłby na przykład tekst Laury Mulvey, napisany wraz z Peterem Wollenem przy okazji wystawy prac Fridy Kahlo i Tiny Modotti. Analizowane w nim złożone relacje między faktami biograficznymi, uwarunkowaniami historycznymi a stylistycznymi i tematycznymi wyborami kobiet dałyby się odnaleźć także w polskich realiach. Inspiracji mogłyby też dostarczyć opracowania dotyczące pionierskiej działalności Alice Guy-Blaché i innych twórczyń w pierwszych dekadach kina. Daje się zauważyć, że mimo odmienności rozwoju X muzy i fotografii, na obu obszarach kobiety wykazywały się podobną otwartością na nowe technologie i możliwości reprezentacji, oraz wiarą w ich potencjał emancypacyjny, zwłaszcza w sferze publicznej i zawodowej.

Do zagadnień poruszonych w rozdziale pierwszym można by także dodać znacznie szerszą i wykraczającą poza fotografię kwestię archiwizacji. Poświęcona jej refleksja teoretyczna stanowiłaby doskonałe dopełnienie podrozdziałów o archeologii fotografii (s. 72) i „brakującym kawałku dziejów” (s. 87). Zwłaszcza rozważania Ernsta van Alpheny o archiwach wizualnych oraz o oryginalnej pracy Charlotte Salomon – choć nie związanej z fotografią – mogłyby pomóc w zbadaniu uwikłania twórczości kobiet w sytuację historyczną, społeczną i kulturową. Wątek Salomon oraz powiązań między indywidualnymi losami kobiet a historią zbiorową, analizowanych także przez Griseldę Pollock, wydaje się szczególnie istotny w badaniach podjętych przez Panią mgr Gębarowską, skoncentrowanych na herstoriach w ujęciu lokalnym. Jak dosadnie zaznaczyła w tytule podrozdziału *Nędzia braku historii* (s. 63), zbieranie materiałów o kobietach fotografii bydgoskiej sprzed 1945 roku było nie lada wyzwaniem. Nie pomagał ani ubogi stan badań na ten temat, ani fakt, że w przytoczonych publikacjach muzealnych (s. 65-67) pomijano wątek fotografistek, wykluczając je z kanonu bydgoskiej fotografii.

Motywy działań muzealnych pokazuje, że Pani mgr Gębarowska podjęła swoje badania z pełną świadomością kreowania i upowszechniania historii Bydgoszczy, postanawiając zadbać o obecność w niej fotografujących kobiet. Przyjęła postawę badaczki-archeolożki zgłębiającej różnorodne źródła, oficjalne i nieoficjalne dokumenty oraz zapiski, by odnaleźć, jak podkreśla, rozproszone i niekompletne informacje (s. 72), po czym odtworzyć z nich

fotograficzne herstorie miasta. Efektem dociekań Pani mgr Gębarowskiej była wystawa kuratorska w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy w 2019 roku, zatytułowana *Eros i Tanatos. Bydgoskie pionierki fotografii zawodowej 1888-1945*, a także publikacje, także te, wykraczające poza temat dysertacji. W 2018 roku wydała ona książkę *Kobiety Fotonu*, w której przedstawiła pracę kobiet w Bydgoskich Zakładach Fotochemicznych „Foton”. Natomiast w artykule *Jadwiga Gołcz (1866-1936) – zapomniana popularyzatorka i krytyczka fotografii przełomu XIX i XX wieku* (2019), przetłumaczonym na język angielski i francuski, odkryła dorobek pochodzącej z Kujaw, zawodowej fotografistki.

Część z odnalezionych fragmentarycznych wiadomości o fotografistkach z Bydgoszczy została zaprezentowana w podrozdziale o archeologii fotografii (s. 72), z którego wyłaniają się pogmatwane losy m.in. Marii Henner, Eleonory Szewc oraz ich rodzin, prowadzących zakłady w zmieniających się warunkach i lokalizacjach. Najwięcej materiałów Pani mgr Gębarowska zebrała na temat Władysławy Spiżewskiej i Jadwigi Szopieraj, których dokonania uznała za reprezentatywne dla bydgoskich fotografistek. Zdobytą wiedzę uporządkowała i sproblematyzowała w rozdziałach drugim i trzecim, stanowiących zasadniczą część dysertacji. Kompozycja oparta na licznych podrozdziałach podsumowanych epilogiem, podkreśla wielowątkowość i mozaikowość herstorycznych opowieści, w których przenikają się różne sfery egzystencji: prywatna, publiczna, zawodowa. We wszystkich tych sferach, choć na różne sposoby, dokonywał się proces emancypacji, znajdujący swoje odzwierciedlenie w przywołanych biografiach – także zbiorowych (przywołanych członkiń bydgoskiej Czytelni Kobiet) oraz kadrach fotograficznych (s. 145).

To właśnie emancypacja stała się kluczem do analizy dokonań Władysławy Spiżewskiej. Jej atelier fotograficzne, kupione za własne, najprawdopodobniej odziedziczone pieniądze, zostało w interesujący sposób potraktowane jako „metafora własnego pokoju” (s. 93), czyli opisanej przez Virginie Woolf przestrzeni swobodnej pracy kobiet. Zdaniem Pani mgr Gębarowskiej, w działalności Spiżewskiej można odnaleźć podobne elementy, co w tworzącej dekadę wcześniej Julii Margaret Cameron. Obie budowały swoje zaplecze warsztatowe od podstaw, znajdując w fotografii narzędzia do samodzielnego, kreatywnego i profesjonalnego działania, mogącego w dodatku przynosić zyski finansowe. W przypadku Spiżewskiej było ono o tyle skuteczne, że na początku lat 20. XX wieku posiadała już najlepiej zaprojektowane i wyposażone zakłady w mieście (s. 98). Fakt ten okazuje się bardzo znaczący w dalszej argumentacji, gdy pada stwierdzenie, że Spiżewska „zawodowo czerpała satysfakcję z dołączenia do istniejącego męskiego porządku sztuki i kultury” (s. 99), co tylko potwierdza

jej status kobiety wyemancypowanej. Ciekawie w tym kontekście wybrzmiewają wątki związane z zawodowstwem (s. 101) oraz rzemiosłem i/lub sztuką (s. 137).

Jak stwierdza Pani mgr Gębarowska, kariera Spiżewskiej pokazuje, że fotografia jako „narzędzie emancypacji” (s. 104) istotnie mogła być idealnym zajęciem dla kobiet pragnących samodzielności (s. 104), o czym z przekonaniem pisały fotografistki z przełomu XIX i XX wieku. Opisywana bydgoska fotografistka miała odpowiednie zaplecze, o czym świadczą przywołane opisy nowoczesnych, starannie urządzonych pracowni (s. 118-119, s. 127-129), bez wątplenia ułatwiające zawodowe działania. Równie ważne, co techniczne możliwości, były posiadane przez nią umiejętności dotyczące kompozycji (ujęcia w planie amerykańskim) i operowania światłem, widoczne nawet na „fotografii użytkowej” (s. 137), do której zaliczone zostają wykonywane przez nią liczne portrety (załączone jako materiał ilustracyjny). W analizie zaproponowanej przez Panią mgr Gębarowską ważne są profesjonalne cechy fotografii wykonanych przez Spiżewską, które pokazują, że „traktowała portret fotograficzny bardziej jako formę dokumentu niż artystycznego środka wyrazu” (s. 142). Ale równocześnie dbałość o podkreślenie swojej sprawczości za pomocą sygnatury zamieszczanej na środku odbitki: „Dowodzi to, że fotografistce zależało, aby jej podpis nie został przycięty [...]” (s. 149). Chęć uniknięcia anonimowości, to również gest emancypacyjny, wyrażający świadomość swojej pozycji zawodowej.

Profesjonalizm pojawia się również w omówieniu biografii Jadwigi Szopieraj, której dokonania Pani mgr Gębarowska przedstawia w oparciu o „album wernakularny”, potraktowany jako forma „obrazkowej autobiografii” (s. 175). Zastosowanie kategorii obrazkowości było możliwe dzięki temu, że akurat po tej fotografistce pozostało prywatne archiwum fotograficzne. Pozwoliło to przyjrzeć się znajdującym się w nim portretom i autoportretom, wykonanym przez Szopieraj. W rezultacie możliwe stało się dokonanie podwójnej analizy i wizualnych tekstów, i ich kontekstów, by „przyczynić się do utrwalenia jej [Szopieraj] spuścizny, a także zbadania społecznych warunków tworzenia” (s. 178). Punktem wyjścia do zbudowania herstorii jest tradycja albumów fotograficznych, omówiona przez Panią mgr Gębarowską, która jednak wyraźnie zaznacza, że najważniejsza była dla niej albumowa zawartość, o profesjonalnym albo amatorskim charakterze. Zbiory Szopieraj potraktowała więc jako przykład fotografii wernakularnej, domowej lub rodzinnej, pozostającej najczęściej, jak zostaje podkreślone w oparciu o rozważania Clementa Chéroux, „na peryferiach tego, co się liczy i znaczy” (s. 181). Tymczasem w toku tworzenia herstorii wernakularność staje się niezwykle istotnym elementem, odzwierciedlającym aktywność kreatywną kobiet i ich pragnienie autoekspresji – także poprzez pracę z aparatem. W

argumentacji Pani mgr Gębarowskiej pojawia się założenie, że tego rodzaju fotografie z albumów, nawet jeśli nieuporządkowane chronologicznie, „zyskują zupełnie inne funkcje: wzrasta ich wartość materialna i ładunek symboliczny” (s. 184). Dalsza analiza twórczości Szopieraj łączy więc wątki związane z uprawianym przez nią zawodem oraz z tematyką jej zdjęć i dokonywanymi przez nią wyborami tego, co warte uwiecznienia.

W przedstawionej herstorii Szopieraj jawi się jako twórcza i pomysłowa fotografistka, dla której robienie zdjęć, jak sugeruje tytuł podrozdziału, było narzędziem do „(de)konstrukcji wizerunku” (s. 175). Z tezą tą wiąże się zaproponowana analiza stylu jej fotografowania – subiektywnego, odzwierciedlającego jej widzenie świata oraz „wyobrażenie o codziennym życiu i wydarzeniach historycznych” (s. 185). Na przywołanych fotografiach uwieczniony zostaje klimat epoki, moda, a także poetyka medium, która zostaje wyeksponowana w podrozdziale poświęconej wczesnemu, lecz niezwykle kreatywnemu etapowi twórczości Szopieraj, z domu Krygier, jako „kolorystce” (s. 214). Pani mgr Gębarowska w ciekawy sposób zestawiała zebrane fotografie, by pokazać indywidualizm twórczy omawianej fotografistki, która, jak podkreśla, każdą z odbitek traktowała „w sposób unikatowy” (s. 222). Ogląd zdjęć pozwolił jej zauważyć, że Krygier-Szopieraj z entuzjazmem stosowała odpowiadającą jej technikę kolorowania, a przy jej stosowaniu wykazywała się cierpliwością i fantazją. Indywidualizm fotografistki podkreśla niezwykle ciekawy podrozdział, w którym zostaje ona nazwana „chłopczycą” (s. 229). Na zaprezentowanych autoportretach z lat 20. znajduje odzwierciedlenie modernistyczny klimat, sprzyjający kształtowaniu się postaw i wizerunków „Nowych Kobiet” – jak się okazuje, istotnych postaci w herstorycznej panoramie dwudziestolecia międzywojennego w Bydgoszczy.

Narracja herstoryczna budowana przez Panią mgr Gębarowską, to z jednej strony dzieje lokalnego środowiska fotograficznego z jego zapleczu technicznym, warsztatowym i personalnym. Z drugiej, to opowieść o zdjęciach wykonywanych przez kobiety, ich punkcie widzenia, stylu, podejmowanej przez nie tematyce. Wydaje mi się, że w kompozycji rozdziału drugiego i trzeciego bardzo mocno zaznacza się temperament kuratorski Pani mgr Gębarowskiej związanej z bydgoską Fundacją Fotografistka, oraz jej doświadczenie jako inicjatorki i koordynatorki kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Miłośników Fotografii Analogowej (Vintage Photo Festiwal). Układ zdjęć oraz sposób prowadzenia opowieści nadają jej charakteru prezentacyjnego, sprawiając, że rekonstruowane herstorie wyłaniają się równocześnie z przytaczanych faktów i ich interpretacji oraz z analizowanych fotografii, zdjęć dokumentów i planów architektonicznych.

Łączenie przez Panią mgr Gębarowską działalności badawczej, archiwistycznej, wystawienniczej i popularyzatorskiej również zasługuje na docenienie. Przyjęta przez nią strategia działania tylko potwierdza konsekwencję w realizacji indywidualnego projektu herstorycznego związanego z fotografią. Skupienie się na Bydgoszczy i opracowanie materiałów o pracujących w niej fotografistkach pokazuje, jak wiele postaci i wątków można odnaleźć, gdy podejmie się trud badań nad życiem i spuścizną twórczych kobiet.

Biorąc pod uwagę przedstawioną mi do oceny rozprawę doktorską Pani mgr Katarzyny Gębarowskiej, stwierdzam, że spełnia ona wymogi stawiane w przewodzie doktorskim i rekomenduję ją do dalszego procesowania.

Prof. dr hab. Małgorzata Radkiewicz

A handwritten signature in black ink, reading 'M Radkiewicz', written in a cursive style.