

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Zofia Jusiak  
Nr albumu: 307424

Siostrzane obrazy.  
O fotografiach hrabiny Castiglione  
i Lady Hawarden

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
doktor Justyny Jaworskiej  
Instytut Kultury Polskiej UW

Warszawa, wrzesień 2015

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Niniejsza praca to wynik porównania fotografii tworzonych przez hrabinę Castiglione i Lady Hawarden na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Otwiera ono nowe możliwości interpretacji tych niezwykłych obrazów. Pierwszy rozdział poświęcony jest podejściu autorek do fotografii jako medium, a także przełamywaniu przez nie mieszczańskiej konwencji spopularyzowanej przez komercyjną fotografię portretową. Drugi rozdział stanowi przegląd inspiracji wizualnych autorek, a także interpretację ich działalności w kontekście zjawisk pokrewnych. Trzeci rozdział zawiera rozważania na temat potencjału emancypacyjnego omawianych fotografii oraz stosunku ich autorek do powielanych we współczesnych im tekstach kultury obrazów kobiecości widzianej z perspektywy męskiego widza.

## **Słowa kluczowe**

Hrabina Castiglione, Lady Hawarden, fotografia, dziewiętnasty wiek, bale kostiumowe, żywe obrazy, spojrzenie, kobiecość, moda, nowoczesność

## **Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

**Sisterhood of Images. On Photographs of Countess de Castiglione and Lady Hawarden**

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

## Spis treści:

<b>Wstęp</b> .....	<b>5</b>
<b>Rozdział 1. Na przekór konwencji</b> .....	<b>14</b>
Nowe oblicze nowego medium .....	14
Narodziny mieszczańskiej konwencji .....	16
Za kulisami .....	18
W ruchu .....	21
<b>Rozdział 2. Wspólny język obrazów</b> .....	<b>26</b>
Kobiece przestrzenie .....	26
Wizualne widowiska .....	29
Moda .....	32
Teatr .....	35
W muzeum i czasopiśmie ilustrowanym .....	38
<b>Rozdział 3. Kobiece spojrzenie?</b> .....	<b>44</b>
Robótki fotograficzne .....	44
Spojrzenie .....	47
Patrząc na siebie .....	50
Fetysz, maska, nadmiar .....	54
<b>Zakończenie</b> .....	<b>59</b>
<b>Ilustracje</b> .....	<b>63</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>101</b>

## WSTĘP

Poszukując tematu na pracę magisterską natrafiłam na dwie niezwykle postacie z historii fotografii, których twórczość przypada na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku, czyli Lady Hawarden i hrabinę Castiglione. Zarówno o jednej, jak i o drugiej z nich napisano już wiele, choć zwykle traktowane są one jako twórczynie z dwóch zupełnie odmiennych porządków. I autorzy monografii poświęconych ich twórczości, i autorzy wspominający o tych postaciach w szerszych ujęciach historii fotografii nie zauważają zazwyczaj niezwykle podobieństwa pomiędzy tworzonymi przez nie obrazami albo traktują je dość pobieżnie, nie decydując się na bardziej szczegółową analizę. Być może dzieje się tak dlatego, że zarówno biografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, jak i kontekst w którym tworzyły mogą się wydawać bardzo odległe?

Hrabina Castiglione (a właściwie Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonietta Teresa Maria Oldoini) urodziła się 22 marca 1837 roku we Florencji, jako córka Filippo Oldoiniego – dyplomaty wywodzącego się ze starej arystokratycznej rodziny z La Spezii – oraz pochodzącej z florenckiej szlachty Isabelli z domu Lamporecchini. Mając niespełna siedemnaście lat Virginia Oldoini poślubiła o dziesięć lat starszego Francesco Verasisa, hrabiego Castiglione, a rok później urodził się ich syn – Giorgio. Hrabina, słynąca z niezwyklej urody, inteligencji i znajomości kilku języków obcych, szybko odniosła sukces na dworze w Turynie, zwracając uwagę nie tylko swego kuzyna, Camillo Cavoura – premiera Królestwa Piemontu i Sardynii – ale także samego króla Wiktora Emanuela II. W 1855 roku postanowiono, że hrabina zostanie wysłana do Paryża, na dwór Napoleona III, by wspierać swym wdziękiem i urodą wysiłki dyplomatów zmierzających do zjednoczenia Włoch. Rok później została ona kochanką cesarza i „gwiazdą” jego dworu.

Paryska kariera tej włoskiej arystokratki była burzliwa, ale krótka – 1857 roku doszło do zamachu na życie cesarza, a posądzana o współudział hrabina przeniosła się do Turynu, gdzie mieszkała przez kilka lat. Choć hrabina straciła w Paryżu wszystkie pieniądze i rozstała się z mężem, postanowiła tam powrócić wraz z synem w 1861, tym razem na stałe. Zamieszkała w modnej dzielnicy Passy, a jednym z jej sąsiadów był fotograf – Pierre-Louis Pieron, z którego usług korzystała niejednokrotnie podczas pierwszego pobytu w mieście. W latach 1861-1870 hrabina wiodła żywot *femme fatale* – „kolekcjonowała” zamożnych kochanków i wpływowych przyjaciół, wydawała fortunę na podróże, wystawne życie, a także odważne kreacje balowe, którymi wprawiała w osłupienie paryską socjetę (a także dwór cesarski, na który powróciła w 1863 roku). Wtedy również hrabina najwięcej czasu poświęcała fotografii, tworząc we współpracy z Piersonem setki obrazów dokumentujących

jej urodę i ekspresję, odtwarzających najważniejsze momenty z jej życia. W roku 1867 hrabina zakończyła współpracę z Piersonem, choć później powróciła do jego studia jeszcze kilka razy.

Po roku 1870 hrabina coraz bardziej zamykała się w sobie – śmierć bliskich (w tym syna – w 1879 roku), utrata dawnej urody oraz postępująca choroba psychiczna sprawiły, że niemal zupełnie przestała ona wychodzić ze swojego mieszkania przy placu Vendôme, w którym wszystkie lustra były zasłonięte, a ściany pomalowane na czarno. Tuż przed śmiercią planowała jednak przypomnieć o swojej dawnej pozycji i po raz pierwszy pokazać publicznie swoją fotograficzną twórczość – wraz z Piersonem zamierzali zaprezentować dorobek hrabiny na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku. Ekspozycja fotografii miała nosić tytuł „Najpiękniejsza kobieta stulecia”, nie odbyła się jednak, ponieważ w 1899 hrabina zmarła, a jej ostatnia wola nie została wypełniona. W 1901 odbyła się licytacja przedmiotów należących do hrabiny Castiglione – większość jej fotografii kupił zafascynowany tą postacią Robert de Montesquiou<sup>1</sup>.

Lady Hawarden (a właściwie Clementina Elphinstone Fleeming) urodziła się 1 czerwca 1822 roku i dorastała w Cumbernauld – rodzinnej posiadłości niedaleko Glasgow. Była jednym z pięciorga dzieci ekscentrycznego admirała Charlesa Elphinstone Fleeminga oraz młodszej od niego o dwadzieścia sześć lat Cataliny Pauliny z domu Allesandro, pochodzącej z Kadyksu. Przyszła Lady Hawarden otrzymała typowe dla dziewcząt z klasy średniej i wyższej domowe wykształcenie obejmujące; sztukę, muzykę, języki obce, poezję, robótki ręczne i szycie. W 1841 roku, po śmierci admirała Fleeminga, jego brat zabrał wdowę i jej córki w podróż po Europie, wiodącą z Londynu do Rzymu przez Frankfurt, Heidelberg, Schaffhausen, Zurich, Mediolan i Florencję. W 1842 roku rodzina powróciła do Londynu, a w 1845 roku Clementina poślubiła Cornwalisa Maude, choć jego rodzice – wicehrabiostwo Hawarden - byli temu przeciwni. W latach 1846-1864 Lady Hawarden urodziła dziesięcioro dzieci (z czego dwoje zmarło w dzieciństwie). Trzy z jej ośmiu córek (Isabella Grace, zwana „Trotty”, urodzona w 1846 roku, Clementina zwana „Chukky”, urodzona w 1847 roku oraz Florence Elisabeth – „Bo” – urodzona w 1849 roku) stały się później jej najważniejszymi modelkami.

Przełomowy w życiu Clementiny Maude był rok 1856 – wtedy właśnie jej mąż odziedziczył po swoim ojcu posiadłość Dundrum w Irlandii oraz tytuł wicehrabiego. Nowi

---

<sup>1</sup> Wszelkie informacje dotyczące biografii hrabiny Castiglione pochodzą z książki autorstwa Pierre’a Apraxine i Xaviera Demange zatytułowanej *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000, s. 15-21.

Lord i Lady Hawarden przeprowadzili się tam z Londynu w 1857 roku i stali się jednymi z najzamożniejszych właścicieli ziemskich w całej Wielkiej Brytanii. Nowy status społeczny sprawił, że Lady Hawarden miała wystarczająco dużo wolnego czasu i pieniędzy, by zająć się swoją nową pasją - fotografowaniem. Jej pierwsze zdjęcia powstawały właśnie w Dundrum i przedstawiały głównie wiejski krajobraz, ludzi przy pracy, a także rodzinę autorki (nierzadko w chłopskich przebraniach). Większość obrazów z Dundrum powstało do roku 1859, czyli przed przeprowadzką Lorda i Lady Hawarden do Londynu.

Powrót do miasta zupełnie odmienił charakter fotografii Lady Hawarden – od tej pory zaczęła ona fotografować głównie swoje córki, pozujące we wnętrzach, ubrane w podkreślające ich urodę kostiumy. Zachwyty wiejską przyrodą i realizm w jej oddawaniu ustąpił miejsca scenkom przedstawiającym młode, miejskie kobiety odgrywające kolejne role, często nieodgadnione, bo autorka nie nadawała tytułów swoim pracom. Były one wystawiane w Photographic Society of London dwukrotnie (w 1863 i w 1864 roku) jako *Studies from Life* i *Photographic Studies* i dwukrotnie zdobyły srebrny medal. Pasma sukcesów Lady Hawarden przerwała jej przedwczesna śmierć – w autorka zmarła w styczniu 1865 roku na zapalenie płuc<sup>2</sup>.

Na pierwszy rzut oka bardzo niewiele może łączyć ekscentryczną *femme fatale* z przykładową wiktoriańską żoną i matką, poza tym, że tworzyły mniej więcej w tym samym czasie, obydwie były arystokratkami, obydwie osiągnęły jeszcze wyższy status społeczny i majątek niż ten, który wynikał z ich urodzenia i, rzecz jasna, obydwie pasjonowały się fotografią. Jednak szczęśliwy traf sprawił, że zanim zapoznałam się z informacjami na temat hrabiny Castiglione i lady Hawarden, mogłam zobaczyć obrazy fotograficzne przez nie stworzone, i to w dodatku zestawione ze sobą. Patrząc na nie, miałam wrażenie, że obcuje z pewną całością, tak silne było ich podobieństwo. Wiem, że to niemożliwe: te dwie kobiety, choć tworzyły w tym samym czasie, nie mogły o sobie wiedzieć. Mimo to, bardzo zbliżony zestaw póz, gestów, rekwizytów, kostiumów, inspiracji, a także pewna nieuchwytna mieszanka niewinności, nonszalancji, żartu, zabawy, kokieterii, dziewczęcości i prowokacji bijąca z tych zdjęć, nie pozwalają o sobie zapomnieć. Nie pozwalają też przejść do porządku dziennego nad tym, że te spektakle kobiecości rozgrywane się mniej więcej w tym samym czasie w studiach fotograficznych po obu stronach kanału La Manche to dwa zupełnie odrębne zjawiska.

---

<sup>2</sup> Wszelkie informacje na temat biografii Lady Hawarden pochodzą z książki Virginii Dodier zatytułowanej *Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Aperture Foundation, Inc., New York 1999, s. 14-25.

W częściowym przynajmniej rozwikłaniu zagadki niesamowitego, uderzającego podobieństwa fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden pomocne mogą być rozpoznania Rolanda Barthesa, które zawarł on w swoim słynnym eseju *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Wychwycił on i nazwał dwa przenikające się w fotografiach elementy, odczuwane dość subiektywnie, które sprawiają, że obraz fotograficzny przyciąga uwagę odbiorcy. Pierwszy z nich to *studium* - „obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną. (...) Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach”<sup>3</sup>. Może ono wywoływać zainteresowanie wieloma obrazami, sprawiać, że się je rozumie, że się podobają lub nie<sup>4</sup>. Samo *studium* nie może jednak wywołać u odbiorcy silnego wrażenia, jak pisze Barthes: „nigdy nie stanowi dla mnie uciechy ani bólu”<sup>5</sup>. Element, który narusza, przełamuje *studium* Barthes nazywa *punctum*: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie...”<sup>6</sup>. W innym miejscu autor pisze, że „*punctum*, nawet jeśli działa tylko przez okamgnienie, ma, mniej lub bardziej wirtualnie, siłę ekspansji”<sup>7</sup>. Nie zawsze jednak *studium* jest „przeniknięte” przez *punctum*. To, co pozbawione jest tego ostatniego elementu Barthes nazywa „fotografią jednolitą” - „fotografia jest jednolita, jeśli przekształca emfaticznie «realność», nie podwajając jej, nie naruszając (...): żadnego rozdwojenia, wszystko jest bezpośrednio, niezachwiane”<sup>8</sup>.

Fotografiom hrabiny Castiglione i Lady Hawarden daleko jest do banalności „fotografii jednolitej”. Według mnie, większość z nich (choć zdarzają się oczywiście wyjątki) to doskonale przykłady przenikania się *studium* i *punctum*. Co więcej, podobieństwo tych fotografii wyraża się w obu tych elementach: po pierwsze w tym, co namacalne i widzialne, w kompozycji, sposobie pozowania, inspiracjach, w tym, co można odczytać, zobaczyć, wywnioskować, po drugie w tym, co w tych fotografiach uderza, tym silniej, gdy się je ze sobą zestawia. Tutaj Barthesowskim *punctum* byłoby pewne „mrugnięcie okiem”, niewielkie, ale bardzo wyraziste przekroczenie typowej estetyki dziewiętnastego wieku, które sprawia, że te fotografie (osobno, a tym bardziej razem) niepokoją i nie pozwalają oderwać od siebie wzroku. Na tle innych fotografii tworzonych w połowie dziewiętnastego stulecia, dorobek Lady Hawarden i hrabiny Castiglione wydaje się wyprzedzać swoją epokę, choć z drugiej

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 50-51.

<sup>4</sup> Tamże, s. 52-53.

<sup>5</sup> Tamże, s. 54.

<sup>6</sup> Tamże, s. 52.

<sup>7</sup> Tamże, s. 84.

<sup>8</sup> Tamże, s. 47-77.



strony, bardzo dobrze oddaje jej atmosferę, czy też to, jak dziś, z perspektywy czasu, można sobie ją wyobrazić.

Pomimo wspomnianego wyżej podobieństwa samych obrazów, porównywanie Clementyny Hawarden i hrabiny Castiglione stwarza pewne trudności, chociażby natury językowej. Status tej pierwszej jest jasny: bez wahania można nazwać fotografką (i to w dodatku jedną z ważniejszych w historii wiktoriańskiej fotografii amatorskiej), z pasją komponującą zarówno obrazy z życia codziennego, jak i egzaltowane kostiumowe *tableaux*. Lady Hawarden, od kiedy tylko zainteresowała się fotografią, zawsze stała za aparatem fotograficznym i samodzielnie wywoływała zdjęcia, niezależnie od tego, czy były to wiejskie krajobrazy i scenki rodzajowe z Irlandii, czy będące tematem tej pracy „Studies from life”. Skrajnym wyrazem jej samodzielności i chęci całkowitego kontrolowania wytwarzanych przez siebie obrazów może być to, że nigdy nie pojawiła się ona na swoich fotografiach (jedyne zdjęcie, na którym, jak się przypuszcza, można zobaczyć Clementinę Hawarden, jest prawdopodobnie wizerunkiem jej bliźniaczko podobnej siostry Anny). Zastanawiająca jest kwestia udziału córek fotografki, Isabelli, Clementyny i Florence w tworzeniu tych niezwyklej kompozycji. Czy były one jedynie wytrwałymi modelkami, czy może dzieliły się z matką swoimi pomysłami?

Znacznie trudniejszy do jasnego określenia jest status hrabiny Castiglione. Ta włoska arystokratka nie była fotografką – za aparatem fotograficznym stał Pierre-Louis Pierson. Fotografowała się ona z zaskakującą jak na połowę dziewiętnastego wieku regularnością: w latach 1856-57 i 1861-67 wzięła udział łącznie w pięćdziesięciu pięciu sesjach. Słowo „modelka” jednak nie opisuje jej funkcji w sposób wyczerpujący – hrabina bowiem nie tylko pozowała, lecz także „reżyserowała” swoje zdjęcia, jak twierdzi Pierre Apraxine i Abigail Solomon-Godeau. Samodzielnie dobierała tła, kostiumy, rekwizyty, pozy, decydowała o tym w jaki sposób ma padać światło i czuwała nad procesem kolorowania fotografii (a czasami nawet sama w nim uczestniczyła). Można więc powiedzieć, że była ona co najmniej współautorką swoich wizerunków. Co więcej, o artystycznym zacięciu hrabiny świadczyć może to, że jej portrety wyróżniają się estetycznie na tle znacznie mniej interesujących, typowych fotografii Piersona. „Pierson to nie Nadar”<sup>9</sup>, jak wyraził się we wstępie do monografii Pierre Apraxine, sam Nadar natomiast krytykował wytwory studia

---

<sup>9</sup> Pierre Apraxine, Xavier Demange dz. cyt., s. 11.

Mayer&Pierson bardziej wprost: „Każdemu każą pozować dokładnie w tym samym miejscu, po czym robią jedno szarobure zdjęcie. Mówią krótko, jest to byle jakie”<sup>10</sup>.

Mimo bardzo określonego statusu lady Hawarden i dość niejasnego statusu hrabiny Castiglione, postanowiłam na potrzeby tej pracy posłużyć się pewnymi uproszczeniami. Obydwie omawiane postacie będę nazywać autorkami czy też twórczyniami, będę mówić o ich fotografiach i ich twórczości, nawet jeśli wyolbrzymiam rolę hrabiny Castiglione, odsuwając przy tym nieco w cień Pierre’a-Louisa Piersona, który, w sensie formalnym, jest zazwyczaj określany mianem autora tych fotografii i bez którego, chociażby z przyczyn technicznych, nie mogłyby one powstać. Na takie uproszczenie pozwalam sobie także dlatego, że przedmiotem moich dociekań nie jest materialna strona tych fotografii lecz osobliwe podobieństwo obrazów i wynikającej z nich wizualnej wrażliwości ich autorek. O materialnym wymiarze tych zdjęć nie mogę wiele powiedzieć także z tego powodu, że nie miałam możliwości bezpośredniego obcowania z tymi fotografiami i mogę sobie tylko wyobrazić fakturę papieru na którym zostały wywołane czy dotyk ich pozaginanych, zniszczonych rogów, a moim głównym źródłem będą ich reprodukcje udostępniane na stronach internetowych Victoria&Albert Museum w Londynie czy Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, a także w licznych publikacjach poświęconych Lady Hawarden i hrabinie Castiglione.

Twórczość pierwszej z nich opracowana została skrupulatnie przez Virginię Dodier w książce *Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1866*. W monografii tej, prócz obszernych danych biograficznych, odnaleźć można nie tylko wyczerpujące omówienie fotografii Clementyny Hawarden z punktu widzenia historyka sztuki, ale również barwne tło historyczne i wiele odniesień do innych tekstów kultury z epoki wiktoriańskiej. Inną książką poświęconą w całości tej postaci jest *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden* autorstwa Carol Mavor, w której proponuje ona bardzo rozbudowaną, psychoanalityczną, feministyczną i historyczno-kulturową interpretację zdjęć tej brytyjskiej fotografki, także w odniesieniu do dorobku innych artystów i artystek, zarówno wiktoriańskich, jak i współczesnych.

Hrabina Castiglione jest bohaterką nie tylko opracowań naukowych, lecz także licznych książek biograficznych, będących mieszaninami historii, mitów i plotek. Pierwsze, autorstwa Frédéricą Loliée, powstały w roku 1906 i 1912, a najbardziej znana, autorstwa Roberta de Montesquiou, zatytułowana *La Divine Comtesse* – w 1913. Najpełniejszym,

---

<sup>10</sup> Jean Sagne, *All kinds of portraits. The photographer's studio w: A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Könemann UK Ltd, London 1998, s. 107.

bardzo rzetelnym opracowaniem jej życia i działalności jest książka pod redakcją Pierre'a Apraxine *La Divine Comtesse. Photographs of the Countess de Castiglione*, zawierająca historycznokulturowe eseje różnych autorów, którzy odnoszą się także do dalszych losów materialnej spuścizny hrabiny oraz jej późniejszych interpretacji w kulturze popularnej. Równie ciekawe ujęcie interesującego mnie tematu przedstawia w swoim artykule zatytułowanym *Legs of the Countess* Abigail Solomon-Godeau, która interpretuje fotografie hrabiny Castiglione w kontekście obrazu aktorki, tancerki oraz prostytutki w kulturze Drugiego Cesarstwa, wykorzystując przy tym narzędzia psychoanalityczne.

Wszystkie wymienione tutaj pozycje są niezwykle interesujące, dostarczają ogromnej wiedzy o każdej z twórczyń i epoce, w której żyła, a autorzy interpretują ich dorobek wykorzystując wszelkie dostępne narzędzia teoretyczne, jednak ich lektura pozostawia pewien niedosyt. Żaden z omówionych powyżej autorów nie dokonuje w swoim opracowaniu zestawienia fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, ba, nawet nie wspomina o jednej w kontekście drugiej. Czyni to jedynie Anne Marsh, w rozdziale swojej książki zatytułowanej *In The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*, gdzie płynnie przechodzi od kwestii przybierania różnych masek przez pierwszą z autorek do teatralności fotografii drugiej z nich. Autorka ta jednak nie rozwija powyższej kwestii, poświęcając tym twórczyniom bardzo niewielki fragment swojej pracy.

Dlatego też, pomimo że na temat samych autorek fotografii oraz okoliczności powstawania ich zdjęć nie da się prawdopodobnie powiedzieć nic więcej, to jednak zestawienie twórczości hrabiny Castiglione i Lady Hawarden otwiera zupełnie nowe możliwości interpretacyjne. Nie tylko pozwala wykorzystać narzędzia stosowane przez badaczy fotografii pierwszej z nich do lepszego zrozumienia tego, co tworzyła druga (i na odwrót), ale także sprawia, że to, co dziwaczne, niezrozumiałe albo po prostu niepozorne w twórczości tylko jednej z nich, nabiera znaczenia, gdy porówna się to z niemal identycznym zabiegiem stosowanym przez drugą. To, że dwie nieznane sobie kobiety, żyjące w różnym środowisku, mające zupełnie inny charakter, ale należące do tej samej klasy społecznej, posługując się tym samym medium tworzyły bardzo zbliżone obrazy, może też stanowić punkt wyjścia do próby zrekonstruowania pewnych uniwersalnych doświadczeń kobiet z klasy wyższej żyjących w połowie dziewiętnastego wieku.

Z tego powodu w swojej pracy pominię wspomniane wcześniej fotografie Lady Hawarden, które wykonywała ona w latach 1857-1859 w Dundrum, a także nieliczne portrety mężczyzn i dzieci wykonane już w Londynie, jak również większość z kilkudziesięciu fotografii, które pod nadzorem i zapewne z inicjatywy hrabiny Castiglione Pierson wykonał

jej synowi. Kolejnym tematem, który w tej pracy zostanie niemal przemilczany, to ponad dziewięćdziesiąt fotografii hrabiny Castiglione, które powstały w latach 1875, 1885 oraz 1893-95. Są one niezwykle interesujące (stanowiąc przejaw szaleństwa autorki), jednak z powodu czasu powstawania (a co za tym idzie – zupełnie odmiennych okoliczności kulturowych) nie mogą stać się częścią pracy, która ma charakter przede wszystkim porównawczy.

W pierwszym rozdziale przyjrę się fotografiom hrabiny Castiglione i Lady Hawarden przede wszystkim od strony technicznej i formalnej, a punktem wyjścia będzie dla mnie rozwój fotografii jako medium na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego stulecia, nowe rozwiązania techniczne, a także popularyzacja fotografii w coraz szerszych kręgach społecznych. Zastanowię się nad charakterem konwencjonalnych fotografii wykonywanych w komercyjnych studiach fotograficznych i porównam je z twórczością omawianych przeze mnie autorek. Innowacyjność tych fotografii, wyrażająca się w obu przypadkach poprzez nietypowe podejście do aktu pozowania, do przestrzeni studia i jego wyposażenia, wreszcie – do samego medium, spróbuję zinterpretować w kontekście przynależności klasowej autorek i specyficznego wyrażania doświadczenia nowoczesności.

Drugi rozdział poświęcony będzie wspólnym fascynacjom i inspiracjom wizualnym autorek. Udowodnię, że poprzez możliwość przebywania w określonych przestrzeniach (i brak możliwości przebywania w innych) dysponowały one zbliżonym zestawem przeżyć własnych i tekstów kultury, do których mogły się odwoływać kreując rzeczywistość przedstawianą na swoich fotografiach. Istotnym punktem odniesienia będą dla mnie bale kostiumowe oraz żywe obrazy, których uczestniczki sięgały po tematy i motywy podobne do wykorzystywanych przez hrabinę Castiglione i Lady Hawarden. Ich źródłem były między innymi czasopisma (w dużej mierze te poświęcone modzie), teatr (a także same aktorki i ich wizerunki) oraz malarstwo (w szczególności modne ówczesnie tematy). Powyższe inspiracje przeanalizuję w poszukiwaniu możliwości, które otwierały one przed ograniczonymi przez własny status społeczny i związaną z nim etykietą kobietami. Pokażę, że wyobrażenia omawianych przez mnie twórczyń wykraczała, wbrew pozorom, znacznie poza to, co stereotypowo kojarzyć się może z życiem dziewiętnastowiecznej arystokratki.

W trzecim rozdziale spróbuję poszukać odpowiedzi na pytanie o cel tworzenia tego rodzaju obrazów. Jaką pozycję przyjmowały autorki przejmując władzę na tym, co widać? Czy ich fotografie są wywrotowe wobec powielanych w kulturze wizualnej ich czasów stereotypów kobiecości, widzianych z perspektywy patriarchalnego społeczeństwa? Co autorki robią z tymi stereotypami, wcielając się w kolejne kobiece role? Akceptują otaczający

je porządek czy podkopują go? Czy przedstawiana przez nie kobiecość jest dostosowywaniem się do ogólnie przyjętego obrazu, czy może jego parodią w ramach akceptowanej przez społeczeństwo formy twórczości kobiet? Kluczową kwestią w tym rozdziale będzie dla mnie spojrzenie i pozycja, w jakiej fotografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden stawiają patrzącego, a także to, jak patrzą modelki – czy to w obiektyw, czy na swoje własne odbicie.

Po krótkim omówieniu najważniejszych problemów badawczych, staje jasne to, że zawarte w tytule mojej pracy określenie „siostrzane obrazy” nawiązuje nie tylko do silnego wrażenia „rodzinnego” podobieństwa, które dostrzegam pomiędzy fotografiami tworzonymi przez omawiane przede mnie autorki. Odnosi w się ono także do dwudziestowiecznego, feministycznego pojęcia „siostrzeństwa” (*sisterhood*), wyrażającego swoistą więź między niespokrewnionymi ze sobą kobietami, wspólnotę ich doświadczeń. Wydaje mi się, że taka więź, nienazwana jeszcze wówczas, mogła właśnie za pośrednictwem wspólnych uwarunkowań, przeżyć i spostrzeżeń łączyć hrabinę Castiglione i Lady Hawarden, które prawdopodobnie nie wiedziały wzajemnie o swoim istnieniu.

## 1. NA PRZEKÓR KONWENCJI

### Nowe oblicze nowego medium

Swoje najważniejsze fotografie lady Hawarden i hrabina Castiglione stworzyły na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Jest to moment szczególny w historii fotografii – wtedy właśnie technika mokrej płyty kolodionowej i szklane negatywy zaczęły wypierać dagerotypę, dzięki czemu można było wytwarzać więcej fotografii znacznie lepszej jakości<sup>11</sup>. Nowe możliwości techniczne spowodowały, że zarówno w Paryżu, jak i w innych wielkich miastach studia fotograficzne mnożyły się w zawrotnym tempie. Jak podaje Jean Sagne, w 1851 roku w Londynie było ich dwanaście, a w 1860 – już dwieście; w tym samym roku w Paryżu około trzydziestu trzech tysięcy osób utrzymywało się, bezpośrednio lub pośrednio, z fotografii<sup>12</sup>, czy też mówiąc ściśle – fotografii portretowej. To ona bowiem przede wszystkim stanowiła odpowiedź na potrzeby klasy średniej „domagającej się, na wzór arystokracji, portretów”<sup>13</sup>.

Kolejną nowością tego okresu są *cartes de visite* (zdjęcia wizytówkowe) - opatentował je w 1854 roku francuski fotograf André Adolphe Eugène Disdéri. Zdaniem André Rouillé, stworzył on pierwsze warunki ku temu, by fotografia mogła, tak jak pieniądź, stać się przedmiotem wymiany, być w obiegu i przechodzić z rąk do rąk<sup>14</sup>. Disdéri, w przeciwieństwie do fotografów przywiązanych bardziej do wartości artystycznych, kierował się przede wszystkim prawami rynku – uważał, że należy sprzedawać dużo i tanio, by osiągnąć jak największy zysk, a udało mu się to dzięki zmniejszeniu kosztów wytwarzania zdjęć. „Posługiwał się [on] płytką zawierającą dziesięć ujęć jednocześnie, przez co, jak wyjaśniał, «zarówno czas jak i koszty związane z uzyskiwaniem zdjęcia zostały podzielone przez dziesięć, dzięki temu cena każdego z tych dziesięciu ujęć została znacznie zredukowana»”<sup>15</sup>. Technika, którą wprowadził Disdéri, poszerzyła grono klientów studiów fotograficznych: za dagerotyp (pojedynczą płytkę) trzeba było zapłacić od pięćdziesięciu do stu franków, za komplet dwunastu portretów wizytówkowych – tylko dwadzieścia franków, a

---

<sup>11</sup> *A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Könemann UK Ltd, London 1998, s. 104.

<sup>12</sup> Tamże s. 105.

<sup>13</sup> Tomasz Ferenc, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Galeria f5& Księgarnia fotograficzna, Łódź 2004, s. 15.

<sup>14</sup> André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 52.

<sup>15</sup> Tamże, s. 63

u jarmarcznych, ulicznych fotografów odbitki kosztowały jednego franka<sup>16</sup>. W ten sposób na posiadanie własnej podobizny, dawniej wyznacznika wysokiego statusu społecznego, mogli sobie pozwolić także ludzie dopiero do niego aspirujący.

Zarówno hrabina Castiglione, jak i Lady Hawarden korzystały z powyższych rozwiązań. Ich fotografie, w większości, wykonane zostały techniką mokrej płyty kolodionowej, wszystkie były wywołane na papierze. Rozmiary odbitek były różne – od niewielkiego formatu *carte de visite* (około 6x9 centymetrów) do dzisiejszego formatu A4 (około 20x30 centymetrów). Wyjątkiem były kolorowane portrety hrabiny Castiglione, wywoływane najczęściej na papierze solnym – ich szerokość wynosiła blisko sześćdziesiąt centymetrów, a wysokość przekraczała niekiedy osiemdziesiąt. Poza niewielkimi rozmiarami niektórych odbitek, twórczynie te korzystały z jeszcze jednej cechy *cartes de visite* – seryjności. Podczas jednej sesji tworzyły one zwykle od kilku do kilkunastu zdjęć, prezentujących modelki w tej samej scenerii i kostiumie, lecz w różnych pozach. Liczbę sesji hrabiny Castiglione podaje dokładnie Pierre Apraxine: w latach 1856-57 w Paryżu powstało pięćdziesiąt pięć jej portretów (prawdopodobnie podczas piętnastu sesji), zaś w latach 1861-67 – blisko sto dziewięćdziesiąt, podczas czterdziestu (bądź więcej) sesji<sup>17</sup>. Nie wiadomo, w ilu sesjach brały udział córki Lady Hawarden, wiadomo natomiast, że łącznie, w latach 1857-1864 stworzyła ona co najmniej siedemset siedemdziesiąt pięć zdjęć (tyle znajdowało się w albumie rodzinnym odziedziczonym przez jej wnuczkę)<sup>18</sup>.

Korzystanie z dobrodziejstw komercyjnej fotografii nie oznaczało jednak w przypadku hrabiny Castiglione i Lady Hawarden całkowitej zgody na warunki dyktowane przez jej propagatorów. Udoskonalenie procesu tworzenia zdjęć musiało przecież wpłynąć na kompozycję fotograficznych portretów. I tu pojawiają się pytania: jaka konwencja portretowania dominowała wtedy, gdy tworzyły hrabina Castiglione i Lady Hawarden? W czym autorki podążały za przyjętymi ogólnie zasadami fotografowania w studiu, a w czym się z nimi nie zgadzały? Jakie przykłady przekraczania i obnażania dominującej konwencji znaleźć można w ich twórczości i jakie mogą być przyczyny tak nieoczywistego działania?

---

<sup>16</sup> *Historia życia prywatnego: od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, przeł. A. Paderewska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1999, s. 438.

<sup>17</sup> Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000, s. 160.

<sup>18</sup> Virginia Dodier, *Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Aperture Foundation, Inc., New York 1999, s. 6.

## Narodziny mieszczańskiej konwencji

„Najnowsza literatura nawiązuje do uderzającego faktu, że największy rozkwit fotografii – działalność Hilla i Camerona, Hugo i Nadara – przypada na pierwsze jej dziesięciolecie. Jest to dziesięciolecie poprzedzające jej industrializację”<sup>19</sup> – pisał Walter Benjamin w swoim słynnym eseju zatytułowanym *Mala historia fotografii*. Przemysł, jego zdaniem, utorował sobie drogę zdjęciami wizytówkowymi. Pierwsi fotografowie rekrutowali się najczęściej spośród malarzy miniatur portretowych, zaś wysoki poziom ich prac należy zawdzięczać przygotowaniu rzemieślniczemu, jednak „do stanu zawodowych fotografów zewsząd zaczęli się wdzierać ludzie interesu, a kiedy z czasem upowszechniła się technika retuszu negatywów, za pomocą której zły malarz brał odwet na fotografii, nastąpił gwałtowny upadek smaku”<sup>20</sup>. Czy ów „upadek smaku” oznacza narodziny nowej, typowej dla fotografii drugiej połowy dziewiętnastego wieku, konwencji przedstawiania ludzi?

Należałoby się tutaj zastanowić nad tym, czy z samą fotografią, jako medium, łączą się jakieś szczególne zabiegi kompozycyjne, które odróżniałyby portrety fotograficzne od malarskich. Jak twierdzi Jean Sagne, wczesna dagerotypia zapożyczyła wiele pomysłów kompozycyjnych z malarstwa portretowego (podobnie zresztą jak portrety malarskie, dagerotypy wieszano na ścianach<sup>21</sup> lub przechowywano w puzderkach<sup>22</sup> – tak jak biżuterię i miniatury portretowe). Taka konwencja przedstawiania dominowała, jak pisze Heinz Henisch, na życzenie klientów studiów fotograficznych, którzy domagali się miniaturowych portretów w stylu obrazów malarskich<sup>23</sup>. Możliwości tych mediów znacznie się jednak różniły: klienci malarzy chętnie zgadzali się na kilka sesji w studiu, ci więc nie malowali jakiegś szczególnej pozy modela, lecz łączyli w całość to, co podczas takich spotkań zapamiętali – mogli zatem pomijać to, co przypadkowe, i koncentrować się na istocie modela. Nie tylko podobieństwo było ważne, lecz także przekazanie cech charakteru i osobowości, które przekraczały tymczasowość pozy. Fotografowie dążyli do podobnych rezultatów, ale ich modele byli sfrustrowani – wymagało to przybierania nienaturalnie sztywnych póz, w których należało wytrzymać podczas długiej ekspozycji<sup>24</sup>.

Wczesne portrety fotograficzne charakteryzują się tym, że tło jest stosunkowo neutralne, a całą uwagę przykuwają osoby fotografowane, upozowane dość oficjalnie,

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Mala historia fotografii* w: „Anioł historii”, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie sp. z o.o., Poznań 1996, s. 105.

<sup>20</sup> Tamże, s. 112.

<sup>21</sup> *A New History of Photography*, s. 110.

<sup>22</sup> Walter Benjamin, dz.cyt., s. 107.

<sup>23</sup> Heinz K. Henisch, Bridget A. Henish, *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1993, s. 11

<sup>24</sup> Tamże, s. 11-12.



usadowione na widocznym niekiedy krześle. Akcesoria dodatkowo stosowane (*podglówki i binoklowane podkolanniki*, jak je nazywa Benjamin<sup>25</sup>) miały ułatwić modelowi trwanie w bezruchu przez kwadrans, i to w pełnym słońcu – często bowiem, ze względu na lepsze światło, fotografowano klientów na zewnątrz, ustawiając tam tło maskujące otoczenie. Wczesne studia fotograficzne nazywano „gabinetami tortur” (co wyrażały niekiedy twarze fotografowanych, istotnie upodabniające ich do męczenników)<sup>26</sup>. Oczywiście, z czasem zmieniły się i wymagania klientów, i technika wykonywania zdjęć, a fotografowie nauczyli się tworzyć portrety studyjne, w których pojawiał się cenny element spontaniczności<sup>27</sup>.

Już w latach pięćdziesiątych „tortury” oferowane przez studia fotograficzne stały się znacznie mniej dotkliwe (należało zastygnąć w pozie już tylko na kilka sekund), a ich wnętrza – o wiele bardziej przytulne. Szybko zappełniły się one podpórkami i rekwizytami: draperiami, balustradami, kolumnami czy iluzjonistyczną sztukaterią<sup>28</sup>. Te znieawidzone przez Waltera Benjamina akcesoria „podpatrzone [zostały] na słynnych obrazach, wobec czego musiały być artystyczne”<sup>29</sup>. Nawet malutkie *cartes de visite*, przeznaczone do przechowywania w albumach fotograficznych, pod względem estetycznym próbowały się upodobnić do portretów malarskich, i to tych reprezentacyjnych. O ile jednak całopostaciowe wizerunki malarskie były domeną władców i arystokracji, o tyle te fotograficzne – proponowały ustandaryzowany, mieszczański sztafaż, w którym każdy, niezależnie od urodzenia, prezentował się mniej więcej tak samo, jeśli tylko mógł pozwolić sobie na modny ubiór, „kostium” mieszczanina.

Można by więc powiedzieć, uogólniając nieco, że fotografia portretowa w pierwszej dekadzie swojego istnienia stawiała przede wszystkim na przedstawienie, „zapisanie światłem” wyglądu modela (kompozycyjnie wzorując się przy tym głównie na miniaturach portretowych), jego osobowości czy upodobań (chętnie fotografowano się z kotami, psami, instrumentami muzycznymi, narzędziami pracy, zabawkami, książkami itp. ). Dziesięć lat później równie istotne stały się dekoracje, które miały stworzyć pozory przestrzeni prywatnej i rekwizyty – własność studia – pozwalające podkreślić nie tyle osobowość modela, ile jego miejsce w społeczeństwie. Wszystko to dawało możliwość nabycia u fotografa obrazu lepszej wersji samego siebie. W ten sposób fotografia odpowiadała na wszechogarniającą potrzebę

---

<sup>25</sup> Walter Benjamin, dz.cyt., s. 113.

<sup>26</sup> *A New History of Photography*, s. 103.

<sup>27</sup> Heinz K. Henish, Bridget A. Henish, dz. cyt., s. 12.

<sup>28</sup> *A New History of Photography*, s. 110.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, dz. cyt., s. 113.

uniformizacji, przenikając do wszystkich klas społecznych, podobnie jak zwyczaj chodzenia w żałobie czy moda na krynoliny<sup>30</sup>.

Wbrew pozorom, zarówno zdjęcia hrabiny Castiglione, wykonywane w elitarnym studiu fotograficznym, jak i uznawane za artystyczne zdjęcia Lady Hawarden, w swej ogólnej formie wcale nie odchodzą – pozornie, rzecz jasna – od omówionej wyżej mieszczańskiej konwencji, spopularyzowanej dzięki *cartes de visite*. A jednak drzemie w tych zdjęciach coś niepokojącego, by nie powiedzieć wywrotowego. Abigail Solomon-Godeau uważa, że o ile fotografie można zazwyczaj określić albo jako typowe, albo jako anormalne, o tyle te autorstwa hrabiny Castiglione są równocześnie takie i takie<sup>31</sup>. To samo można powiedzieć o fotografiach Lady Hawarden. Być może wynika to z tego, że twórczynie te, jako przedstawicielki arystokracji, nie musiały aspirować do wzorca powielanego przez mieszczaństwo – mogły go zatem przetworzyć i kreować swój fotograficzny wizerunek w nieco bardziej indywidualny, a niekiedy nawet ryzykowny sposób.

Przypomina to zjawisko, które zaobserwował i opisał w swojej *Filozofii mody* Georg Simmel: tym, co jego zdaniem napędza ciągle zmiany w modzie, jest chęć naśladowania klas wyższych przez klasy niższe, najłatwiejsza do zrealizowania właśnie w elementach powierzchownych, na przykład w ubiorze czy sposobie meblowania mieszkań. Klasy wyższe jednak szybko odchodzą od tego, co staje się modne wśród mas i w taki sposób powstaje nowy styl, znów będący obiektem pragnień warstw aspirujących<sup>32</sup>. Fotografując się, przedstawiciele klas niższych zakładali jak najlepsze stroje, przybierali jak najdostojniejszą pozę, by naśladować klasy wyższe, te jednak nie wytworzyły w odpowiedzi na to żadnego charakterystycznego, dostępnego tylko im, „snobistycznego” sposobu pozowania. To, co stworzyły hrabina Castiglione i Lady Hawarden, można jednak uznać za indywidualny wyraz znudzenia tych arystokratek konwencją mieszczańską, widocznego w ich nietypowym stosunku do przestrzeni studia, przedmiotów, a nawet, będącego w centrum ich zainteresowań, ciała i ubioru.

### **Za kulisami...**

Jean Sagne kilkakrotnie porównuje studio fotograficzne z czasów Drugiego Cesarstwa do teatru: „Łączyło ono uroki przechadzki po bulwarze z wizytą w teatrze. (...) Teatry w nocy, a studia fotograficzne za dnia, działały na tych samych zasadach i używały tych samych

---

<sup>30</sup> *A New History of Photography*, s. 110

<sup>31</sup> Abigail Solomon-Godeau, *The Legs of the Countess*, „October” 1986, nr. 39, s. 65.

<sup>32</sup> Simmel Georg, *Filozofia mody* w: Sławomir Magala, *Simmel*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 182-185.

sztuczek”<sup>33</sup>. Były to także przestrzenie równie złożone i tajemnicze: „warsztat fotografa, w sercu całego studia, przypominał teatralną dekorację, umieszczoną na środku rekwizytorni”<sup>34</sup>. Obok jasnych, eleganckich pomieszczeń dostępnych dla klientów (poczekalni pełnej albumów fotograficznych, obrazów i gablot z ciekawostkami, „garderoby”, gdzie przed lustrem można było przygotować się do zdjęcia, a także swoistej „sceny” – miejsca, w którym pozowano), znajdowały się te ciemne i ukryte, w których pracownicy studia pochylali się nad negatywami wśród oparów fotograficznych chemikaliów<sup>35</sup>.

W podobnym „teatrze” hrabina Castiglione czuła się doskonale. Jej wieloletnia współpraca z Pierrem-Louisem Piersonem rozpoczęła się w 1856 roku w studiu fotograficznym Mayer&Pierson, założonym rok wcześniej i mieszczącym się w jednym z najbardziej prestiżowych miejsc ówczesnego Paryża – przy bulwarze des Capucines<sup>36</sup>. To objęte cesarskim patronatem przedsiębiorstwo przyciągało polityczną, artystyczną i społeczną elitę, a także koronowane głowy<sup>37</sup>. Klienci ci wybierali studio ze względu na jego elegancję i ekskluzywność, która odróżniać miała je od konkurencyjnej firmy Disdériego, urządzonej w dość krzykliwy sposób i uczęszczanej przez osoby o wątpliwej reputacji. Luksus panujący w poczekalni oraz bogata galeria sprawiały, że studio to nazywano niekiedy „pałacem fotograficznym”<sup>38</sup>. Przestrzeń, w której wykonywano zdjęcia urządzona była natomiast raczej typowo – znajdowały się tam tła przedstawiające krajobrazy i ogrody; postumenty, kolumny i balustrady zrobione z *papier-mâché*, a także kotary, dywany, fotele, stojące lustra i inne akcesoria<sup>39</sup>.

Hrabina Castiglione, początkowo jako klientka firmy, później jako prywatna klientka Piersona, czuła się wśród tych standardowych dekoracji tak swobodnie, że często korzystała z nich w zaskakujący sposób. Oczywiście, jej pierwsze fotografie były jeszcze dość nieśmiałe: wystarczy spojrzeć tę zatytułowaną *La Baila* z 1856 roku (ilustracja 1.) – hrabina w sukni dziennej pochylona jest lekko w stronę swojego syna, Giorgia, usadzonego na zdobionym frędzlami fotelu i podtrzymywanego przez nianię – jest to typowa kompozycja rodzinnej fotografii<sup>40</sup>. Kolejne portrety, te z 1857 roku, zapowiadają już późniejsze ekstrawagancje hrabiny. Wkradają się tutaj nowe elementy: ruch, nietypowe pozy (bardzo swobodne,

---

<sup>33</sup> *A New History of Photography*, s. 104.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000, s. 24

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże, s. 25.

<sup>39</sup> Tamże, s. 26.

<sup>40</sup> Tamże, s. 26-27

niekiedy dramatyczne, a czasem przewrotne – tyłem do obiektywu), kostiumy (takie jak welon, czy peleryna z kapturem), zdjęcia zaś noszą niekiedy tytuły zaczerpnięte z oper i dramatów.

Lata 1861-1867, najbardziej owocny okres twórczości hrabiny Castiglione, obfituje w nieszablonowe pomysły na wykorzystanie typowych elementów wyposażenia studia. Na wielu fotografiach widać „szwy” wykreowanego świata: można bez trudu zauważyć, że to, co znajduje się za hrabiną to tło, które ma brzegi i umieszczone jest w specjalnej szynie; co więcej widać też ścianę, a na niej, gdzieś z boku, inne, nieużywane w danej chwili tła (ilustracja 2.). Niekiedy zobaczyć można odsuniętą na bok podpórkę pod głowę, natomiast na słynnym portrecie, zatytułowanym *Scherzo di Follia*, jest ona przemyślanym i widocznym elementem kompozycji (ilustracja 3.). Zdjęcie zatytułowane *Elwira w lustrze* przedstawia hrabinę w sukni balowej ustawioną przodem do lustra stojącego na tle okien, przez które widać to, co na zewnątrz – oświetlone światłem dziennym ściany sąsiedniego budynku (ilustracja 4.).

Bardzo ciekawym zabiegiem stosowanym przez hrabinę Castiglione jest korzystanie z rozmaitych dekoracji i rekwizytów w sposób niekoniecznie zgodny z ich przeznaczeniem: podłoga służyć może do leżenia bądź udawać trawę, na której odbywa się piknik; zasłony wplecione w suknię powiększają jej objętość, mogą też udawać ścianę; poduszki leżą niekiedy rozrzucone na podłodze, zaś ułożone w stos na przykrytym tkaniną szezlongu pozwalają zamienić go w łóżko; stolik z ustawionymi nań butelkami zamienia studio w restaurację, ale może też służyć do siedzenia (ilustracja 5.), podnózek zaś ukryty pod suknią – dodawać wzrostu, a odsłonięty – stać się podestem dla eksponowanej akurat stopy. Przedmioty te, podobnie jak hrabina, były w nieustannym ruchu, przeobrażając się wraz z jej pomysłami, odgrywając coraz to nowe role w jej osobliwym i fascynującym spektaklu.

W przeciwieństwie do hrabiny Castiglione, Lady Hawarden nie musiała korzystać z komercyjnego studia fotograficznego - miała bowiem własne. Po przeprowadzce do Londynu w 1859 roku fotografowała ona niemal wyłącznie w studiu urządzonym na drugim piętrze jej domu w South Kensington<sup>41</sup>. Co ciekawe, to studio – choć mogło zostać urządzone dowolnie – przypominało te należące do profesjonalnych portrecistów wykonujących *cartes de visite*: znajdowały się tam stoliki, krzesła, lustra, dywaniki i draperie, a także przenośny ekran<sup>42</sup>. Szczególnym sentymentem darzyła Lady Hawarden kolekcję pięknych, choć niepozornych

---

<sup>41</sup> Virginia Dodier, *Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Aperture Foundation, Inc., New York 1999, s. 32

<sup>42</sup> Tamże, s. 33.

niekiedy przedmiotów, które bardzo często pojawiały się na jej zdjęciach – wymienia je w swojej książce Carol Mavor: indyjski kabinet podróżny, biurko w stylu gotyckim, niewielkie krzesło z tapicerowanym siedziskiem w kwiaty, lustro stojące, pudrko wykładane muszlami, srebrny kielich, tamburyn, koncertyna i zaokrąglony wazonik. Za tło służyły niekiedy prześcieradło, dywan albo kawałek tkaniny<sup>43</sup>. Ozdobę okien stanowiły przepuszczające światło muślinowe zasłony, z czasem na ścianach pojawiła się też charakterystyczna szara tapeta w złote gwiazdki<sup>44</sup>. Mimo wszystko, pomieszczenie to nie przypominało modnych wówczas, przeładowanych wewnątrz domowych (porównywanych przez Waltera Benjamina do futerału) – znajdowało się tam tylko to, co było niezbędne podczas tworzenia zdjęć.

Akcesoria te wykorzystywane były w dość dowolny sposób: podobnie jak hrabina Castiglione, córki Lady Hawarden klęczą na krzesłach i podpierają na nich głowy; wczepiają się rozpaczliwie paznokciami w zasłony (ilustracja 6.), leżą na podłodze i odwracają się tyłem do luster, a czasem tyłem do obiektywu. Na niektórych zdjęciach (choć nie tak często jak u hrabiny Castiglione) pojawiają się „kulisy” tworzenia rzeczywistości przedstawionej na fotografii: słynne jest to, które ukazuje odbijający się w lustrze aparat fotograficzny, na innych – mniej znanych – widać podpórkę pod głowę czy wiszące na ścianach tła. Istnieje również zdjęcie córki Lady Hawarden, Clementiny, w fartuchu, jakiego mogła ona używać w ciemni, ze szkłem powiększającym zawieszonym na szyi – według Carol Mavor, sugeruje ono, że córki pomagały fotografce w wywoływaniu zdjęć<sup>45</sup>, dla mnie jednak jest to kolejny dowód na to, że celowo ujawniała ona kulisy swojej twórczości, problematyzując w ten sposób sam akt tworzenia obrazu fotograficznego (ilustracja 7.).

### **W ruchu...**

W swojej książce zatytułowanej *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire* Anne Marsh stawia tezę, że fotografia jest performatywną praktyką reprezentacji, która ma wiele wspólnego z teatrem<sup>46</sup>. Podkreśla ona „cielesny ślad (...), a zarazem interpretuje obraz jako czasowy i wyreżyserowany”<sup>47</sup>. Autorka twierdzi też, że „podmiot/przedmiot fotografii może «performować», dekomponując i deformując

---

<sup>43</sup> Carol Mavor, *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Duke University Press, Durham-London 1999, s. XVI

<sup>44</sup> Virginia Dodier, dz.cyt., s. 35

<sup>45</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 174.

<sup>46</sup> Anne Marsh, *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*, Macmillan Art Publishing, Victoria 2003, s. 49.

<sup>47</sup> Tamże, s. 18.

domniemaną prawdę i obiektywność fotograficznego procesu”<sup>48</sup>. Fotografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden można interpretować jako mniej lub bardziej świadome odsłanianie performatywności fotografii. Jest ono nie tylko widoczne w specyficznym, Brechtowskim niemal, traktowaniu przestrzeni studia fotograficznego, lecz także w samej akcji pozowania i reżyserowania ciała osoby fotografowanej.

Fotografowie przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku często zachęcali osoby portretowane do przyjmowania póz wyniosłych i napuszonych, a po roku 1861 pojawił się nawet pomysł, by wprowadzić modę na portret konny<sup>49</sup>. Sztywna i nienaturalna postawa, a także poważny wyraz twarzy ułatwiały być może wytrwanie w bezruchu przez kilka sekund, jednak pozy i gesty znane z albumów fotograficznych z czasem zaczęły przenikać do życia codziennego. Fotografia nauczyła ludzi patrzeć na swoje ciało w nowy sposób, stała się także przyczynkiem do propedeutyki zachowań, wykładanej w szkołach<sup>50</sup>. Przede wszystkim jednak, poza i chwilowy brak ruchu miały zapobiec nieostrości fotograficznego portretu, który przecież miał odzwierciedlać wygląd modela przy jak największej przezroczystości medium.

Pozy podniosłe i dramatyczne, o których napiszę nieco więcej w kolejnym rozdziale, podobnie jak całkowicie ostre, statyczne zdjęcia nie były obce ani hrabinie Castiglione ani Lady Hawarden. Stworzyły one jednak szereg obrazów, których tematem jest ciało w ruchu, uchwycone pomiędzy jednym gestem a drugim (ilustracje: 6., 8., 9. i 11.). Ważniejsze od tego, co można zobaczyć na tych zdjęciach zdaje się to, co działo się tuż przed i tuż po momencie uchwyconym przez aparat fotograficzny – to, co na kliszy zapisało się jako smuga na twarzy, dłoni czy sukni modelki, co nadaje ujęciom lekkość szkicu. Roztańczone ciała hrabiny Castiglione oraz córek Lady Hawarden rzucają wyzwanie sztywnym portretom studyjnym, odsłaniają niedostatki mechanizmu fotograficznego, pokazują, że to, co widać, jest jedynie fragmentem procesu powstawania zdjęcia, a to, co pomiędzy ujęciami – zdarzeniem jednorazowym i niemożliwym do zrekonstruowania.

Umowność obrazu fotograficznego i teatralny charakter przestrzeni studia problematyzują także inne zdjęcia hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, niekiedy dynamiczne, ale przede wszystkim – ryzykowne. Pierwsza przed obiektywem chętnie pokazywała nogi<sup>51</sup>, a wszystko to odbywało się w szanowanym studiu fotograficznym, i to w obecności mężczyzny – Piersona (ilustracje: 5., i 10.). Druga z nich fotografowała swoje córki

---

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> *Historia życia prywatnego*, s. 438.

<sup>50</sup> Tamże, s. 438

<sup>51</sup> Abigail Solomon-Godeau, dz. cyt., s. 67

w zaaranżowanych sytuacjach, w których dziewczęta z dobrego domu nie mogły być widziane. I tak, na przykład, na jednym ze zdjęć Clementina ma makijaż<sup>52</sup> (ilustracja 11.), na innym Isabella podnosi suknię odsłaniając nie tylko fragment krynoliny (ilustracja 12.), ale także łydki, nie mówiąc o fotografiach, na których ubrane są one w samą bieliznę. Co prawda, w przeciwieństwie do hrabiny Castiglione, takie pozy przybierały one z dala od oczu mężczyzn, jednak, jak wspominałam już we wstępie, przynajmniej niektóre z tych zdjęć prezentowane były na wystawach fotografii amatorskiej<sup>53</sup>, zatem i tak docierały w końcu do męskiego odbiorcy.

Fotografie te świadczą nie tylko o wspólnej dla autorek oryginalności oraz ich dystansie do zdyscyplinowanej i sztucznej cielesności rodem z fotografii mieszczańskiej, ale także o braku przywiązania, przynajmniej przed obiektywem aparatu fotograficznego, do atrybutów własnej klasy społecznej. Pozy i stroje zapożyczone nie tylko od kobiet lekkich obyczajów, ale i od tancerek, aktorek czy chłopek, a także z licznych tekstów kultury pokazują, że wśród zainteresowań hrabiny Castiglione i Lady Hawarden była szeroko pojęta nowoczesność, reprezentowana nie tylko przez medium, jakim była fotografia, lecz także przez całą serię zjawisk, doświadczeń, typów ludzkich, nowinek stanowiących współczesność autorek i widoków towarzyszących im w codziennym życiu. Ulotna, niestabilna, dynamiczna kompozycja tych fotografii przywołuje na myśl szkic – medium, które według Baudelaire’a najlepiej potrafi uchwycić doświadczenie nowoczesności, chwilowości, ciągłej zmiany przedstawić owo „tu i teraz”, w którym drzemie tyle piękna<sup>54</sup>.

Można zaryzykować stwierdzenie, że i hrabina Castiglione, i Lady Hawarden wpisywały się poniekąd w wykreowaną przez Baudelaire’a figurę „malarza życia nowoczesnego” – ucieleśnianą przez G. (Constantina Guys) – uważnego obserwatora poszukującego nowoczesności, zafascynowanego dniem powszednim kolekcjonera obrazów, który patrzy, a następnie szkicuje przetworzone przez pamięć widoki, by sprawić, że „rzeczy odradzają się na papierze, naturalne i bardziej niż naturalne, piękne i bardziej niż piękne, osobliwe i obdarzone życiem żarliwym jak dusza autora<sup>55</sup>. Twórczość omawianych przeze mnie autorek dużej mierze opierała się na takiej właśnie „sztuce udoskonalonej pamięci”<sup>56</sup>: nie fotografowały one przecież bezpośrednio wydarzeń w których uczestniczyły, czy obrazów które jawiły się ich oczom, ani nie dążyły do realistycznego przedstawienia wyglądu

---

<sup>52</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 121.

<sup>53</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 50.

<sup>54</sup> Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 312-313, 324-235.

<sup>55</sup> Tamże, s. 319.

<sup>56</sup> Tamże, s. 322-325.

modelek. Ich twórczość polegała przede wszystkim na filtrowaniu tego, co widziały przez własną wrażliwość, a następnie odtwarzaniu tych obrazów w zaciszu studia fotograficznego.

Stwierdzenie to może się wydawać ryzykowne z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że Baudelaire krytykował fotografię (choć sam niejednokrotnie korzystał z usług fotografów) - doceniał jej potencjał dokumentacyjny, naukowy czy edukacyjny, ale uważał, że jest ona przemysłem i nie ma prawa być uznawana za sztukę. Twierdził, że nie należy pozwolić fotografii „wdrzeć się w dziedzinę tego, co niedotykalne, i co płynie z wyobraźni, tam, gdzie o wartości stanowi dusza człowieka”<sup>57</sup>. Mimo to, Susan Sontag (a za nią wielu innych badaczy) twierdzi, że fotografia stanowić może „przedłużenie oka *flâneura*”, a fotograf przemierzający miasto to po prostu jego „uzbrojona” wersja<sup>58</sup>.

Tutaj pojawia się kolejny problem – figura *flâneura*, rozmiłowanego w tłumie męskiego obserwatora, który może poruszać się po mieście swobodnie i incognito przemierzać przestrzenie publiczne, a będąc poza domem „wszędzie czuje się u siebie”, w żaden sposób nie przystaje do sytuacji kobiet z klasy wyższej, jakimi były omawiane przeze mnie autorki. Istnieje co prawda żeńska wersja miejskiego obserwatora – *flâneuse* – stworzona przed dwudziestowieczną myśl feministyczną, jednak, na co zwraca uwagę Anne Friedberg, figura ta funkcjonuje w wybranych, nowych przestrzeniach publicznych nowoczesności, takich jak magazyny handlowe czy parki rozrywki, a więc w ramach szeroko pojętej konsumpcji<sup>59</sup>. Moim zdaniem to, co wyrażały w swojej twórczości hrabina Castiglione i Lady Hawarden jest czymś innym niż po prostu *flânerie*, czy to w wersji męskiej, czy w wersji kobiecej. Jest to *flânerie* bez wychodzenia ze studia – swoiste spacerowanie w czasie i wyobraźni.

W kolejnym rozdziale postaram się udowodnić, że działalność hrabiny Castiglione i Lady Hawarden wpisuje się, wbrew pozorom, doskonale w Baudelairowskie założenia, a wcielanie się w kolejne role, odtwarzanie obrazów i sytuacji, znanych z rozmaitych tekstów kultury dąży nie do naśladowania rzeczywistości, lecz do oddania doświadczenia obserwatorek nowoczesności ukształtowanego jednak w mniejszym stopniu przez „włóczenie się” po ulicach i przebywanie w tłumie, co raczej zapośredniczonego przez rozmaite obrazy, reprodukcje, klisze. Podobieństwo tego, co tworzyły one w przestrzeni studia nie wynikało przecież wyłącznie z ich indywidualnych pomysłów i doświadczeń, lecz przede wszystkim ze

---

<sup>57</sup> Charles Baudelaire, *Salon 1859*, w: tegoż, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, s. 248.

<sup>58</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystycznej Filmowe, Warszawa 1986, s.56.

<sup>59</sup> Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. Monika Murawska i inni w: *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura wizualna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 97-98.



znajomości tych samych obrazów, które dzięki coraz większym możliwościom reprodukcji i dystrybucji docierały do nich i do wielu innych kobiet na całym świecie, kształtując ich wyobraźnię i swoisty „słownik wizualny”<sup>60</sup>, któremu oświęcony będzie kolejny rozdział.

---

<sup>60</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 21.

## 2. WSPÓLNY JĘZYK OBRAZÓW

W poprzednim rozdziale omówiłam wspólny dla hrabiny Castiglione i Lady Hawarden sposób posługiwania się nowym medium, jakim była w ich czasach fotografia. Pokazałam, że tworzone przez nie obrazy odbiegają w znacznym stopniu od typowych portretów studyjnych, a mają w sobie coś z Baudelairońskiego szkicu, oddającego tymczasowość, ulotność i zmienność nowoczesności. Postawiłam tezę, że obydwie te autorki można by, pomimo nieprzystawalności sytuacji kobiet z klasy wyższej do możliwości wolnego i mobilnego *flâneura*, nazwać „malarkami życia nowoczesnego”. Ich twórczość polegała przecież na przeżywaniu, obserwowaniu, a następnie „szkicowaniu” własnych doświadczeń i spostrzeżeń. W tym rozdziale zastanowię się, jakiego rodzaju były doświadczenia, jakie tematy podejmowały autorki, co dostarczało im inspiracji i w jaki sposób. Zastanowię się także nad niezwykle istotną rolą różnego rodzaju obrazów, będących swego rodzaju pośrednikami pomiędzy autorkami a nie w pełni dostępną im, ze względu na ich klasę społeczną, nowoczesnością.

### Kobiece przestrzenie

Wspólną cechą fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden jest przywiązanie do wnętrza i korzystanie z nich w nietuzinkowy sposób (o czym pisałam w poprzednim rozdziale). Tło znakomitej większości zdjęć stanowi przestrzeń studia fotograficznego, choć nieliczne wykonane poza nią ukazują modelki na balkonie czy w ogrodzie – zawsze jednak jest to przestrzeń prywatna. Ta „prywatność” bardziej oczywista jest w przypadku Lady Hawarden – studio fotograficzne, w którym tworzyła, należało do niej i znajdowało się w jej domu, jednak wyposażone tylko w niezbędne sprzęty traciło swoistą atmosferę domowości. W przypadku hrabiny Castiglione zachodził proces odwrotny: studio fotograficzne, będące przecież częścią przestrzeni publicznej, zamieniało się dla niej – prywatnej klientki Piersona – w przestrzeń intymną, buduarową i, w pewnym sensie, także jej własną.

Owo przywiązanie do sfery prywatnej doskonale wpisuje się w relacje pomiędzy płcią a przestrzenią opisane Griseldą Pollock w artykule *Modernity and the Spaces of Femininity* w kontekście twórczości impresjonistek: Berthe Morisot i Mary Cassat. Autorka ta dostrzega, że obydwie malarki przedstawiały przede wszystkim takie miejsca jak jadalnie, salony, sypialnie, balkony, werandy i prywatne ogrody<sup>61</sup>. Pojawiały się w ich twórczości także tematy związane z przestrzenią publiczną, traktowaną przede wszystkim jako miejsce rekreacji i

---

<sup>61</sup> Griselda Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity*, w: tejsze, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988, s. 248.

rozrywki osób z klas wyższych, a także autoprezentacji i rytuałów towarzyskich (na przykład spacerów, przejażdżek czy uczęszczania do teatru)<sup>62</sup>. Malarki te nie miały dostępu do przestrzeni rozrywki, w których mogli przebywać (i z których mogli korzystać) swobodnie ich koledzy po fachu: barów, kawiarni czy zapleczy teatrów<sup>63</sup>. Dobrze podsumowuje wywód Pollock John Tagg, pisząc że „miasto - przynajmniej godne szacunku miasto klasy średniej - zorganizowane było według podziału na sfeminizowaną sferę prywatną i domową oraz zmaskulinizowaną sferę publiczną. Tę granicę kobiety mogły przekroczyć tylko kosztem upadku z wysokiej społecznej przestrzeni «kobiecości»”<sup>64</sup>.

Carol Mavor interpretuje fotografie Lady Hawarden jako (świadomy bądź nie) wyraz uwięzienia w przestrzeni domowej. Zauważa, że modelki wciskają się we wszelkie ramy – ramy domu, ramy obrazu, ramy obiektywu, framugi i ramy okienne – tak jak w swoje mocno dopasowane suknie<sup>65</sup>. Autorka ta analizuje kilka fotografii Lady Hawarden w kontekście uwięzienia w „domu-gorscie”. Na jednej z nich Isabella stoi odwrócona tyłem do obiektywu, na wprost kominka, a na fałdach jej sukni igrają cienie (ilustracja 25.) – według Mavor, jest ona „cicha i nieruchoma jak pusty dom”<sup>66</sup>, staje się w pewnym sensie przestrzenią domową, tak jak Lady Hawarden staje się uległa wobec przestrzeni, do której jest przypisana. W podobny sposób Mavor interpretuje fotografię, na której Isabella w swojej wzorzystej sukni niemal zlewa się ze ścianą pokrytą tapetą w gwiazdki. Innym obrazem przywoływanym przez autorkę jest ten wykonany w technice stereofotografii przedstawiający Isabellę na balkonie – tym razem Mavor zauważa, że linie jej sukni i ciała harmonizują z liniami dachów i balustrad w tle, zamieniając modelkę w element architektury<sup>67</sup> (ilustracja 26.).

Teza Carol Mavor o „stawaniu się domem” nie do końca mnie przekonuje, jednak kwestia dopasowywania się (czy raczej prób dopasowania się) do rozmaitych ram wydaje mi się warta rozwinięcia. Podejmuje ją Jonathan Crary w rozdziale książki *Zawieszenia percepcji* poświęconym obrazowi *W ciepłarni* Eduarda Maneta z 1879 roku. Przedstawiona na obrazie kobieta w gorscie, opięta paskiem, w rękawiczkach i obrączce<sup>68</sup>, choć ubrana według mody o kilkanaście lat późniejszej niż hrabina Castiglione i córki Lady Hawarden, w pewien sposób

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 248.

<sup>63</sup> Tamże, s. 248-249.

<sup>64</sup> John Tagg, *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, przeł. Iwona Kurz, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 35.

<sup>65</sup> Carol Mavor, *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Duke University Press, Durham-London 1999, s. 53.

<sup>66</sup> Tamże, s.55.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 124.

się z nimi kojarzy. „Te oznaki powściągniętych ciał współistnieją z innymi formami poskramiania się i opanowywania koniecznych w konstrukcji zorganizowanej i zahamowanej cielesności. Donice i wazy odtwarzają podobne zamknięcie i ograniczenie – są narzędziami udomowienia wstrzymującymi, przynajmniej częściowo, rozrastanie się roślinności wokół postaci. Nawet obrobione, wertykalne słupki oparcia ławki przypominają nieco związanie postaci kobiety, ponieważ drewno, niczym jakaś substancja plastyczna, ściśnięte jest w środku kłamrą.”<sup>69</sup> W tym duchu, jako odniesienie do „narzędzi udomowienia”, można by interpretować fotografie (i hrabiny Castiglione, i Lady Hawarden), na których ustawiają się na tle zamkniętych okien, będących swego rodzaju granicą pomiędzy sferą prywatną a sferą publiczną (ilustracje 4. i 14.). Wydaje mi się jednak, że byłoby to przypisywanie nadmiaru znaczenia tym zupełnie zwyczajnym, a przy tym dość malowniczym pozom.

I tu nasuwa się pytanie: czy rzeczywiście twórczość hrabiny Castiglione i Lady Hawarden pokazuje, że prywatna przestrzeń studia była dla autorek swoistym więzieniem? Wydaje mi się, że wręcz przeciwnie. W przypadku mężczyzn domowe zacisze wiązało się z pewnym przymusem, z rolą odpowiedzialnego ojca i kochającego męża, zaś miejsca publiczne były dla nich przestrzenią wolności, w której mogli zatopić się w tłumie i porzucić codzienne zobowiązania<sup>70</sup>. W przypadku kobiet było odwrotnie – nawet w dostępnych im przestrzeniach miasta ich reputację postrzegano jako narażoną na niebezpieczeństwo, ponieważ męskie, publiczne spojrzenie „niosło za sobą zagrożenie pomylenia z innym, niewypowiadalnym porządkiem kobiecości, zjawiającym się na scenie publicznej jedynie w formie obiektu wymiany i pożądania, przyzwoicie tłumionego w zamknięciu domowego zacisza”<sup>71</sup>. Być może więc to właśnie sfera domowa była dla nich, wbrew pozorom, przestrzenią wolności?

W istocie, cztery ściany pozwalały omawianym przeze mnie twórczyniom nie tylko odtwarzać pewne sytuacje z życia codziennego, ale także wcielać się w role, których nigdy nie mogłyby odegrać w miejscach publicznych. Ograniczona przestrzeń studia nie stanowiła żadnej przeszkody dla ich wyobraźni, która pozwalała zamienić je za pomocą kilku rekwizytów w nie tylko w dowolne miejsce publiczne (ulicę, restaurację, salę balową, scenę teatralną), ale też miejsca odległe w czasie i przestrzeni (takie jak osiemnastowieczny buduar czy harem). To właśnie w przestrzeni prywatnej do głosu mogła dojść kreatywność ukształtowana przez rozmaite obrazy. Wydaje się bowiem, że inspiracją dla hrabiny

---

<sup>69</sup> Tamże, s. 124.

<sup>70</sup> Griselda Pollock, dz. cyt., s. 254.

<sup>71</sup> John Tagg, dz. cyt., s. 436.

Castiglione i Lady Hawarden było nie tyle to, co przeżyły (choć to na pewno także), ile przede wszystkim to, co widziały – bezpośrednio i pośrednictwem mediów wizualnych.

Co ciekawe, zasób szeroko pojętych zjawisk wizualnych do których odwołują się autorki jest bardzo zbliżony. W obydwu przypadkach można wśród nich znaleźć: modę, malarstwo, ilustrację prasową, fotografię (w szczególności fotografie aktorek i znanych osób), spektakle teatralne, operowe i baletowe, bale i spotkania towarzyskie (które też były swego rodzaju spektaklami – bogactwa, piękna i wpływów). Wśród inspiracji – bezpośrednich - są także dwie sytuacje w których kobiety z klasy wyższej mogły bawić się swoją tożsamością i wcielać w role, czyli bale kostiumowe i ciesząca się powodzeniem w dziewiętnastym wieku rozrywka zwana *tableaux vivant*, czyli żywe obrazy - nieme i nieruchome kompozycje z żywych osób, w których aktorzy (najczęściej amatorzy) reprodukowali za pomocą ciała i mimiki scenę historyczną lub alegoryczną czy też naśladową arcydzieła sztuki figuratywnej<sup>72</sup>. Oprawa tego rodzaju przedsięwzięć, podobnie jak fotografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, pokazuje w interesujący sposób, co składało się na swoisty „słownik wizualny” zamożnych kobiet połowy dziewiętnastego wieku, z którego czerpały, gdy mogły popuścić nieco wodze fantazji oraz poluzować gorset obowiązującej na co dzień etykiety.

### **Wizualne widowiska**

Bale kostiumowe i żywe obrazy to zjawiska ściśle ze sobą powiązane. Klasyczna forma żywych obrazów ukształtowała się pod koniec osiemnastego wieku i już na początku dziewiętnastego wieku cieszyły się ogromną popularnością w kręgach arystokratycznych, zaś w połowie stulecia moda na tę rozrywkę szerzyła się we wszystkich warstwach społecznych<sup>73</sup>. Rzadko kiedy jednak była to rozrywka odrębna, samodzielna – najczęściej stanowiła ona pewien dodatek, uatrakcyjniając różnego rodzaju wydarzenia towarzyskie, oficjalne, państwowe czy prywatne, będąc przerywnikiem chociażby w trakcie balów, zabaw, wieczorków tanecznych czy maskarad<sup>74</sup>. Badająca to zjawisko Małgorzata Komza zwraca uwagę na to, że żywe obrazy były „typem dzieła z pogranicza”, które łączyło w sobie niektóre elementy różnych sztuk: pewną postać zredukowanego widowiska teatralnego, wyrwany z kontekstu jeden obraz utworu malarskiego, figuralną postać kompozycji malarskiej<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 35.

<sup>73</sup> Tamże, s. 71-76.

<sup>74</sup> Tamże, s. 34-35.

<sup>75</sup> Tamże, s. 36.

Żywe obrazy dostarczały swym uczestnikom przyjemności, jaką była zmiana tożsamości – „w świadomości uczestników udział w żywych obrazach wiązał się z przebraniem, ze «zmianą skóry», po to by chociaż na chwilę odejść od rzeczywistości, wcielić się inną postacią”<sup>76</sup> (warto zwrócić uwagę na to, że w społeczeństwie klasowym przebranie się z kogoś innego pozwalało przekroczyć także swoją pozycję społeczną – zarówno w górę, jak i w dół). Atrakcyjność tej rozrywki była więc w dużej mierze związana z ponadczasowym upodobaniem ludzi do zmiany swojego wyglądu: „aktorzy” mieli satysfakcję z bycia kimś innym, a widzowie – z identyfikowania przedstawianych postaci. Z tych samych przyczyn, według Komzy, tak wielką popularnością cieszyły się od początku XIX wieku bale kostiumowe.

Kostium, jak pisze Małgorzata Moźdzysłska-Nawotka w *Historii mody balowej*, pozwalał przekraczać zasady etykiety obowiązującej w ubiorze codziennym, „zarówno w zakresie dobrego smaku jak i ekspozycji ciała”<sup>77</sup> (choć najczęściej w ramach modnego aktualnie fasonu). Według popularnego dziewiętnastowiecznego poradnika „dla kobiety chcącej zaprezentować swe wdzięki niewiele jest okazji lepszych niż bal kostiumowy”<sup>78</sup>. Przebranie pozwalało wcielać się w różne role, a wszystko to w ramach pewnej obowiązującej konwencji. Bal kostiumowy pozwalał kobietom z klasy wyższej, takim jak hrabina Castiglione czy Lady Hawarden i jej córki, poczuć się jak aktorki, którym na scenie wolno było znacznie więcej. Także uczestniczki żywych obrazów miały większe przyzwolenie na ukazywanie swej kobiecej cielesności (choć oczywiście zależało to od obowiązujących w danym okresie zasad etykiety), była ona obecna zarówno w malarstwie, jak i w naśladowanych je żywych obrazach. Co więcej, stanowiła często środek do osiągnięcia celów pozaartystycznych, tworząc swoistą, „nasyconą erotyzmem atmosferę odbioru”<sup>79</sup>.

Fotografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, podobnie jak żywe obrazy i bale kostiumowe to zjawisko z pogranicza widowiska i kultury wizualnej. Modelki, tak jak uczestniczki żywych obrazów, przebierały się, wcielały się w pewne role, przybierając bardzo podniosłe, malarskie (a może raczej teatralne?) pozy. Z drugiej jednak strony ich działania nie zmierzały najczęściej do „ożywienia” określonego obrazu malarskiego, a raczej do wcielenia się w role pewnych postaci czy typów znanych z kultury wizualnej, w tym sensie bliżej będąc kreacji tworzonych na potrzeby balów kostiumowych, czy może raczej przedstawiających je

---

<sup>76</sup> Małgorzata Komza, dz.cyt., s. 56-57.

<sup>77</sup> Małgorzata Moźdzysłska-Nawotka, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007, s. 186.

<sup>78</sup> Tamże, s. 186-187.

<sup>79</sup> Małgorzata Komza, dz.cyt., s. 118.

fotografii. Nie wszystkie ich kreacje odnosiły się rzecz jasna do konkretnych tekstów kultury. Pojawiają się wśród nich także tradycyjne kostiumy balowe nawiązujące do abstrakcyjnych pojęć, takich jak Dama Kier czy Gwiazda (ilustracje 27., 28. i 29.), kostiumy inspirowane światem baśni, na przykład postacią Kopciuszka (ilustracja 30.), przebrania błazna bądź arlekina (ilustracja 31.) i bardzo popularne w dziewiętnastym wieku stroje ludowe – w tym przypadku normandzki i neapolitański (ilustracje 32. i 33.)

Wiele wskazuje na to, że bale kostiumowe i żywe obrazy należały do zjawisk doświadczanych przez hrabinę Castiglione i Lady Hawarden oraz jej córki. Pierwsza z nich, bywalczyni balów kostiumowych, przebierała się podczas sesji fotograficznych kostiumy noszone już wcześniej (jak wspomniany już wcześniej kostium Damy Kier czy Królowej Etrurii, oba udokumentowane w źródłach historycznych odnoszących się do konkretnych wydarzeń towarzyskich). Wiadomo również, że hrabina Castiglione uczestniczyła w żywych obrazach zorganizowanych w 1863 roku w rezydencji Baronowej de Meyendorff, gdzie wystąpiła (ku rozczarowaniu widowni) w habicie, jako karmelitka modląca się w grocie (a kilka dni później została sfotografowana w tym samym kostiumie przez Piersona, co widać na ilustracji 34.)<sup>80</sup>.

Trudno natomiast powiedzieć, skąd pochodziły liczne kostiumy wykorzystywane przez Lady Hawarden – prawdopodobnie także były to kostiumy noszone przez jej córki podczas różnych wydarzeń towarzyskich, nie istnieją jednak żadne źródła, które tę tezę mogłyby potwierdzić. Virginia Dodier pisze jednak, że zamiłowanie do przebierania się było swoistą tradycją w rodzinie Lady Hawarden – jej matka Catalina Paulina z domu Allesandro, znana w towarzystwie egzotyczna piękność, uwielbiała bale kostiumowe i ekstrawaganckie przebrania w stylu siedemnastego wieku<sup>81</sup>. Sama Lady Hawarden natomiast już jako szesnastolatka pozowała do portretu malarskiego (z 1838 roku) przebrana za Cygankę<sup>82</sup> (ilustracja 35.), zaś podczas pobytu w Rzymie uczestniczyła w balu maskowym. Z jej korespondencji wynika, że rzymski karnawał zrobił na niej ogromne wrażenie<sup>83</sup>.

Możliwość sfotografowania się w kostiumie była wyznacznikiem wysokiego statusu - jedynie bardzo zamożne osoby pozwolić sobie na wizytę u fotografa tylko po to, by uwiecznić się w niezwykłym przebraniu karnawałowym. Sama ta praktyka była bardzo zbliżona do tego, co czyniły wielokrotnie i regularnie omawiane przez mnie autorki. Również efekty były w pewien sposób zbliżone – w przeciwieństwie jednak do tradycyjnych kostiumowych

---

<sup>80</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 171-172.

<sup>81</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 14.

<sup>82</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 16.

<sup>83</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 18.

portretów fotograficznych, były to ujęcia znacznie bardziej dynamiczne, będące czymś więcej niż tylko uwiecznieniem swojej oryginalnej kreacji, ważna była tu również sama poza i zatrzymane na kliszy działanie modelek. Działanie to można interpretować właśnie jako imitowanie pewnych zachowań czy to podpatrzonych u innych osób, czy zainspirowanych tekstami kultury.

## **Moda**

Jednym z najważniejszych środków wyrazu w twórczości omawianych przeze mnie autorek był kostium, który umożliwiał wcielanie się w różne role. Role te jednak nie musiały być wcale mieć swojego źródła w historii, teatrze czy malarstwie. Równie dobrze nawiązywać mogły one do współczesności i osobistych, codziennych doświadczeń. Kostiumem w tym kontekście można więc nazwać także ubiory współczesne wykorzystywane do kreowania figury modnej kobiety. Moda, zdaniem Baudelaire'a, jest jedną z ważniejszych części składowych piękna nowoczesności – twierdził on, że „wszystkie mody są czarujące, to znaczy względnie czarujące, ponieważ każda jest nowym, mniej lub bardziej szczęśliwym wysiłkiem zmierzającym ku pięknu, zbliżeniem do ideału, którego pragnienie wciąż podnieca niezaspokojony umysł ludzki”<sup>84</sup>. Zmieniające się ciągle fasony stanowią bardzo ważny element wielu fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, które prezentowały je w niezwykle oryginalny jak na tamte czasy sposób.

Oryginalność ta sprawiła, że współcześnie wielu dostrzega w fotografiach tych autorek estetykę wyprzedzającą fotografię mody<sup>85</sup>, będącą jej zapowiedzią<sup>86</sup>. Warto jednak podkreślić słowo „zapowiedź” – zdjęcia te bowiem zasadniczo różnią się od późniejszej fotografii mody, która z definicji służy pokazywaniu strojów i dodatków w celu ich udokumentowania bądź sprzedaży<sup>87</sup>. Jak zaznacza Nancy Hall-Duncan, fotografie przedstawiające osoby w modnych strojach nie są fotografiami mody, o ile ich intencją nie jest rozpowszechnianie mody bądź modnego stylu życia<sup>88</sup>. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku tę funkcję pełniły wciąż ryciny pojawiające się regularnie w czasopiśmie poświęconych modzie, obok schematów i opisów najnowszych modeli. Kompozycja tych rycin i sposób przedstawiania strojów był uniwersalny i powielany w całej Europie, dzięki czemu do kobiet w Paryżu i Londynie, Wiedniu i Warszawie docierały dokładnie te same

---

<sup>84</sup> Charles Baudelaire, dz. cyt., s. 339.

<sup>85</sup> Pierre Apraxine, s.33.

<sup>86</sup> Naomi Rosenblum, dz. cyt., s. 50.

<sup>87</sup> Pierre Apraxinne, dz. cyt., s. 32

<sup>88</sup> Nancy Hall-Duncan, *Fashion Photography*, w: *The Berg Companion to Fashion*, red. Valerie Steele, Berg, Oxford-New York 2010, s. 300.



kanony piękna i wzorce pożądanej sylwetki. To właśnie nimi najprawdopodobniej, inspirowały się hrabina Castiglione i Lady Hawarden przy komponowaniu obrazów ukazujących modelki w najmodniejszych fasonach .

Taka inspiracja nie byłaby niczym wyjątkowym, gdyby chodziło tylko o pozy. Według Anne Hollander, każdy ruch ciała, w szczególności świadomy, to próba dostosowania się do wewnętrznego obrazu samego siebie, ten zaś zwykle kształtowany jest w pewnym stopniu poprzez obrazy pochodzące z zewnątrz<sup>89</sup>. Bezpośrednio, bądź za pośrednictwem innych osób, które w sposób naturalny się imituje, ciało przejmować może sposób noszenia ubrań czy gesty zbliżone do tych prezentowanych w mediach służących do upowszechniania mody. Elementy takie jak ruchy głowy, ułożenie nóg czy postawa nie są, zdaniem tej autorki, sprawą całkowicie indywidualną, lecz w dużej mierze wewnętrzną próbą dopasowania się do obrazu powszechnie uznawanego za naturalny<sup>90</sup>. Jednak to „wewnętrzne wzorowanie się na obrazach”, w tym przypadku na rycinach żurnalowych, nie oddaje dość wyczerpująco tego, w jaki sposób odnosiły się do nich w swojej twórczości omawiane przeze mnie autorki.

Pierre Apraxine zwraca uwagę na to, że w rycinach żurnalowych stosowano nierealistyczne proporcje – dłonie i twarze przedstawiano jako mniejsze po to, by uwaga odbiorcy skupiała się przede wszystkim na prezentowanym stroju<sup>91</sup>. Podobne proporcje próbowała osiągnąć hrabina Castiglione, chociażby poprzez zastosowanie ukrytego pod krynoliną stołka, który czynił ją wyższą (widoczny na ilustracji 36.), zaś całą suknię – o wiele bardziej monumentalną. Istnieje też sporo fotografii, które skupiają się na wspaniałości prezentowanej kreacji, na jej objętości (ilustracje 4.,17.,24.) – to sprawia, że fotografie hrabiny czasem bardziej niż z rycinami prezentującymi modę kojarzą się z karykaturami ją wyszydzającymi. W ten sposób Xavier Demange interpretuje na przykład fotografię (ilustracja 37. ), na której hrabina niemal znika zaplątana obłok unoszących się na krynolinie warstw tkaniny.

Sposób prezentacji modnych fasonów podpatrzyła w żurnalach mód zapewne także Lady Hawarden, co widać chociażby na jednej z jej najbardziej znanych fotografii, ukazującej Isabellę i Clementinę tak, by widoczne były ich twarze i nakrycia głowy, a zarazem najbardziej interesujące detale ich stroju (ilustracja 38.). Zdjęcie to przywodzi na myśl bardzo standardową kompozycję rycin żurnalowych z początku lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku (ilustracja 39.). Innym zabiegiem, także stosowanym w ilustracjach magazynów

---

<sup>89</sup> Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, California 1993, s. 314.

<sup>90</sup> Tamże, s. 315.

<sup>91</sup> Pierre Apraxine, s. 32.

poświęconych modzie, chętnie wykorzystywanym przez Lady Hawarden jest przedstawianie obok siebie modelek w strojach przeznaczonych na różne okazje, a także prezentacji we wnętrzach ubiorów przeznaczonych do noszenia na zewnątrz (ilustracje 40. i 41.) .

Pomimo podobieństw kompozycyjnych pomiędzy niektórymi fotografiami hrabiny Castiglione i Lady Hawarden a rycinami z żurnali mód, zachodzi między nimi zasadnicza różnica, która ujawnia się dopiero w ich odbiorze. Współczesna moda na tych fotografiach nie jest pozbawiona swoistej Benjaminowskiej aury, rozumianej przez niego jako „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej”<sup>92</sup>. W porównaniu z nimi, moda reprodukowana na rycinach żurnalowych wydaje się sprasowana, nieożywiona i teoretyczna, a suknie przypominają stroje papierowych lalek umieszczonych w jakiejś nieokreślonej, uniwersalnej przestrzeni. W twórczości hrabiny Castiglione i Lady Hawarden moda nagle ożywa w ruchu, spleciona ze swoim „tu i teraz”, za każdym razem niepowtarzalnym, bo stanowiącym część odrębnej inscenizacji.

Warto zwrócić jednak uwagę na to, że tak lubująca się nadmiarze hrabina Castiglione wcale nie była niewolnicą mody. W przeciwieństwie do wielu swoich rówieśniczek z paryskiej socjety, nie ubierała się u Charlesa Fredericka Wortha, nadwornego krawca cesarzowej Eugenie, pierwszego w historii dyktatora mody, lecz większość sukni zamawiała u swojej modniarki – Mme Roger. Miała swój własny styl, najchętniej nosiła suknie gładkie – czarne i białe. Jej znakiem charakterystycznym były włosy – tworzyła z nich kilka ulubionych fryzur, do których była przywiązana przez całe życie, bez względu na zmieniającą się modę. Zdarzało jej się świadomie łamać zasady etykiety rządzącej ubiorem, chociażby rezygnując z gorsetu czy krynoliny (także na zdjęciach, co widać na chociażby na ilustracji 42.). Z podobnym dystansem do mody podchodziła Lady Hawarden – jej córki nie zawsze ubrane są w najnowsze fasony – wielokrotnie zdarza się, że pod suknią brakuje krynoliny, nie mówiąc już o tym, że modelki pojawiają się czasem w samej bieliźnie albo w stroju domowym. Ponadto Carol Mavor zwraca uwagę na to, że na jednej z fotografii Clementina ma na sobie suknię sprzed ponad dwudziestu lat, najprawdopodobniej noszoną w młodości przez jej matkę (ilustracja 43.).<sup>93</sup>

Współczesne ubiory służyły również jako kostiumy podczas odtwarzania przed obiektywem scen z życia codziennego, przede wszystkim scen domowych, rozgrywających się w przestrzeni prywatnej. Sceny domowe umożliwiały pokazanie się przed obiektywem w bieliźnie (ilustracja 14.) czy stroju porannym. Nawiązywały również do codziennych

---

<sup>92</sup> Walter Benjamin, dz. cyt., s. 37.

<sup>93</sup> Carol Mavor, dz.cyt., s. 173.

czynności, chociażby związanych z pielęgnacją ciała (ilustracja 16.). Niekiedy akcja takich widoków z życia codziennego rozgrywa się w „przestrzeni publicznej” (zaaranżowanej oczywiście we wnętrzu studia) – doskonałym przykładem są cztery fotografie hrabiny Castiglione, ukazujące ją podczas pikniku i w restauracji. Najważniejszą jednak przestrzenią publiczną, do której na różne sposoby nawiązywały w swojej twórczości hrabina Castiglione i Lady Hawarden, był teatr.

## Teatr

Teatralność, jak pisałam w poprzednim rozdziale, jest jedną z najważniejszych cech fotografii Lady Hawarden i hrabiny Castiglione. Autorki te nie tylko czerpały z teatru pewne środki formalne, ale także zwracały się ku niemu w sposób bardziej bezpośredni, inspirując się rozmaitymi widowiskami. Nic dziwnego, zarówno w wiktoriańskim Londynie jak i Paryżu Drugiego Cesarstwa teatr był rozrywką niezwykle popularną, ponadto teatry należały do miejsc publicznych, do których dostęp miały kobiety z różnych klas, czy to jako aktorki czy jako widzowie (a raczej „widzki”, jak przetłumaczyć można wprowadzone przez Viv Gardner pojęcie *spectatrice*<sup>94</sup>). Pomimo że, jak pisze Griselda Pollock, kobiety na widowni także stawały się swego rodzaju spektaklem, sytuacja bycia „widzką” dawała im możliwość aktywnego patrzenia<sup>95</sup>. Choć w czasach hrabiny Castiglione i Lady Hawarden widowiska teatralne dopiero zaczynały przyciągać coraz szersze rzesze kobiet, nie ulega jednak wątpliwości, że praktyka chodzenia do teatru była w ich sferach powszechna.

Jak pisze Małgorzata Moźdzynska-Nawotka, „przeгляд publikowanych przez żurnale propozycji kostiumów, zwykle zaopatrzonych w objaśniające podpisy, dowodzi iż scena teatralna, a zwłaszcza operowa stanowiła główny zbiorczy rezerwuar pomysłów”<sup>96</sup>. Wiele propozycji kostiumów podpisanych było imionami postaci scenicznych. Szczególnie chętnie inspirowano się kostiumami noszonymi przez sławnych wykonawców: aktorów, primadonny i primabaleriny. Pomocne były tutaj w szczególności masowo reprodukowane fotografie aktorów i aktorek w kostiumach scenicznych, należące do szerszej kategorii fotografii, zwanej przez badaczy *celebrity cartes*, będącej jedną z najważniejszych konsekwencji upowszechnienia się *cartes de visite*<sup>97</sup> – moda na kolekcjonowanie wizerunków sławnych

---

<sup>94</sup> Viv Gardner, *The Invisible Spectatrice: Gender, Geography and Theatrical Space*, w: *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, red. Maggie B. Gale, Viv Gardner, Manchester University Press, Manchester-New York 2000, s. 25-26.

<sup>95</sup> Griselda Pollock, dz. cyt., s. 257.

<sup>96</sup> Małgorzata Moźdzynska-Nawotka, dz.cyt., s. 202

<sup>97</sup> John Plunkett, *Celebrity and Royalty*, w: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, T. 1., red. John Hannavy, Routledge, Taylor&Francis Group, London-New York 2008, s.279.

osób (na przykład: władców, artystów, sportowców) rozpoczęła się właśnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku.

Hrabina Castiglione interesowała się różnymi rodzajami widowisk: fascynowały ją przedstawienia operowe i baletowe (a w szczególności ich bohaterki), podziwiała swoją rodaczkę, wielką tragiczkę Adelaide Ristori, nie stroniła również od lżejszych i bardziej egalitarnych widowisk typu *variétés*. Zainteresowania te znajdowały oczywiście ujście w jej twórczości. Jedna z fotografii, zatytułowana *Anna Boleyn* (ilustracja 45.) nawiązuje do opery Donizettiego, inna – *Elvira* – do imienia bohaterki opery *Ernani* Verdiego, z kolei *Beatrice* nawiązuje do jednej ze scen sztuki Ernesta Legouvé, która miała premierę w 1861 roku w teatrze Odéon ze wspomnianą wcześniej Ristori w roli głównej. Ta gwiazda europejskich scen teatralnych do tego stopnia inspirowała hrabinę, że całą serię fotografii do których pozuje w skromnej, czarnej sukni nazwała *Serie à la Ristori* (ilustracja 46.), a kostium sceniczny, który Ristori nosiła grając Medeę stanowił wzór, według którego zaprojektowano szokującą kreację Królowej Etrurii zaprezentowaną na balu kostiumowym w Pałacu Tuileries w 1863 roku<sup>98</sup>. Fotografując się w tej kreacji (ilustracja 47.) hrabina ewidentnie wzorowała się na serii *cartes de visite* wykonanych w studiu Disdériego, przedstawiających tę aktorkę w roli Medei (ilustracja 48.).

Inspiracje różnymi sztukami teatralnymi widać także na fotografiach Lady Hawarden, choć oczywiście nie tak bezpośrednio jak w przypadku hrabiny Castiglione. Brak tytułów utrudnia dokładne określenie inspiracji wielu fotografii, dlatego też badająca je Virginia Dodier pozostaje zazwyczaj na poziomie ogólnym: kilka fotografii przedstawiających Clementinę jako młodego mężczyznę i Isabellę jako kobietę jej zdaniem może nawiązywać do przedstawień operowych (ilustracja 49. i 50.)<sup>99</sup>, zaś w serii fotografii przedstawiających Isabellę i Clementinę w kostiumach biblijnych (ilustracja 51.) odnajduje inspirację emocjonującym występem młodej amerykańskiej aktorki Kate Bateman w przedstawieniu *Leah*, wystawionym w Londynie w 1863 roku oraz fotografiami przedstawiającymi ją w kostiumie scenicznym (ilustracja 52.), reprodukowanymi w prasie jako ryciny<sup>100</sup>. *Cross-dressing*, obecny na wielu fotografiach stworzonych przez Lady Hawarden stanowi z pewnością odniesienie do popularnej w dziewiętnastowiecznym teatrze, w szczególności angielskim, konwencji, która zakładała, że chłopców grały młode,

---

<sup>98</sup> Kostium Królowej Etrurii, choć dziś może się wydawać bardzo skromny i stonowany, w roku 1863 uznany został przez dziennikarzy i uczestników balu za niezwykle skąpy. Luźna suknia (na fotografii schowana częściowo pod okryciem wierzchnim) spięta była tylko jedną broszką, ukazywała nie tylko nagie ramiona, ale także (podczas ruchu) nogi powyżej kolan, sandały zaś odsłaniały palce u nóg ozdobione pierścieniami.

<sup>99</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 51.

<sup>100</sup> Tamże.

filigranowe aktorki. „Role chłopięce” (zwane *breeches roles*) pozwalały aktorce założyć męski strój, a przez to „bezpiecznie” i w ramach akceptowanej konwencji pokazać ciało, w szczególności nogi – na co dzień ściśle zasłaniane<sup>101</sup>. Posługując się tą konwencją w swoich fotografiach, Lady Hawarden niejednokrotnie pokazywała nogi swoich córek, czy to odziane w osiemnastowieczne *culottes* (ilustracja 50.) czy w szesnastowieczne pludry (ilustracja 49.). Mimo to, niechętnie patrzono na kobiety w spodniach poza teatrem. Tego rodzaju przebieranki budziły kontrowersje nawet w kontekście karnawałowym.

Kontrowersje te wynikały oczywiście ze szczególnego statusu kobiecych nóg. Ta część ciała przez wiele stuleci ukrywana była pod różnymi szatami, spódnicami i sukniami (czasem sięgającymi do ziemi, czasem nieco nad kostkę) przez przedstawicielki wszystkich warstw społeczeństwa. Według Solomon-Godeau, nogom przypisywano erotyczne znaczenie nie tylko dlatego, że zazwyczaj były niewidoczne, ale także dlatego, że aż do połowy dziewiętnastego stulecia kobiety nie nosiły powszechnie pantalonów, dlatego też nad pończochami nogi były nagie, a pod warstwami spódnic i halek znajdowała się po prostu kobieca seksualność, ta zaś, jak wiadomo, w dziewiętnastym wieku była tematem tabu<sup>102</sup>. Dlatego też przyzwoitej kobiecie nie wypadało odsłaniać nóg, kojarzonych z tą owianą tajemnicą sferą jej życia, wypadało natomiast – w strojach wieczorowych czy balowych - odsłaniać dekolt i ramiona, kojarzone bardziej z macierzyństwem i opiekuńczością. Oczywiście zupełnie inne zasady reguły rządziły kostiumami scenicznymi aktorek.

Hrabina Castiglione nie została sfotografowana w męskim przebraniu (choć, *nota bene*, jej syn nosi na niektórych fotografiach przebrania dziewczęce), jednak śmiało odsłaniała nogi (ilustracje 5., 53., 54.) – prawdopodobnie w nawiązaniu do odważnych fotografii aktorek i tancerek z *variétés*<sup>103</sup>. Według Abigail Solomon-Godeau z kolei, główną inspiracją hrabiny mogły być masowo reprodukowane fotografie tancerek baletowych, pochodzących często z nizin społecznych – na dowód pokazuje ona analogie pomiędzy kreacjami hrabiny Castiglione a słynną mozaiką fotograficzną Disdériego z 1862 roku zatytułowaną *Les Jambes de l'opera* (ilustracja 55.). Tak czy inaczej, fotografie te wskazują, że pomniejsze aktorki i tancerki traktowane były jako towary wystawiane na pokaz, a przy tym – jak zauważa Tracy C. Davis – „inaczej niż w przypadku popularnych anonimowych «uczennic», «żon», «służących», «prostyutek» i «modnych dam», tożsamość aktorek mogła

---

<sup>101</sup> Dariusz Kosiński, „Cóż to za chłopiec piękny i młody...”. *Role chłopięce w kobiecym wykonaniu w polskim teatrze dramatycznym XIX wieku*, w: *Inna scena. Ciało, pleć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek i D. Buchwald, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2008, s. 60-61.

<sup>102</sup> Solomon-Godeau, s. 87-88.

<sup>103</sup> Pierre Apraxine, s. 36.

być określona”<sup>104</sup>. I rzeczywiście, na wielu fotografiach przedstawiających „nieprzyzwoicie” ubrane aktorki widnieją imiona i nazwiska bądź pseudonimy modelek. Zwykle jednak miały one na sobie pończochy, które przeobrażały nogi w coś posągowego, podniosłego, dostarczającego estetycznej, choć także erotycznej przyjemności,<sup>105</sup> tak jak makijaż według Baudelaire’a. Hrabina Castiglione natomiast pozbywała się niekiedy tego uwznioślającego elementu i pokazywała na fotografiach gołe nogi oraz bosc stopy.

Bardzo zbliżonej inspiracji doszukuje się w fotografiach Lady Hawarden Carol Mavor – według niej ta autorka oraz jej córki musiały widzieć wychodzące na główne ulice Londynu wystawy studiów fotograficznych, w których eksponowano wystawione na sprzedaż fotografie przedstawiające młode kobiety (choć trudno powiedzieć czy w tym przypadku także były to aktorki i tancerki)<sup>106</sup> w odważnych pozach służących głównie eksponowaniu nóg (ilustracja 56.). Najbardziej zbliżone jest do nich zdjęcie przedstawiające Isabellę siedzącą przed lustrem, ze skrzyżowanymi nogami, która patrząc wprost na widza podciąga spódnicę tak, by odsłonić łydki oraz siatkę krynoliny (ilustracja 12.). Odsłonięte, skrzyżowane nogi w pończochach pokazuje także Clementina (ilustracja 57.), tu jednak w kontekście orientalizującego kostiumu, który nadaje temu przedstawieniu nieco innego wydźwięku.

### **W muzeum i czasopiśmie ilustrowanym...**

Kolejnym, niewyczerpanym źródłem inspiracji łączącym twórczość Lady Hawarden i hrabiny Castiglione są szeroko pojęte sztuki wizualne, przede wszystkim malarstwo i grafika (a także ich połączenie – malarstwo rozpowszechniane za pośrednictwem grafiki). Jest to kolejny element, który mógłby wiązać te fotografie z żywymi obrazami. Te, jak pisze Małgorzata Komza, nie musiały odnosić się, rzecz jasna, jedynie do kultury wizualnej – autorka dzieli je na dwie grupy: „twórcze, wizualizujące dzieło literackie, obrazujące wydarzenie historyczne, czy pojęcie abstrakcyjne i odtwórcze, czyli naśladowujące inne dzieła sztuk plastycznych”, przy czym ten ostatni rodzaj był najczęściej komentowany i relacjonowany przez współczesnych. Tego rodzaju żywe obrazy traktowano przede wszystkim jako swoistą reprodukcję obrazów znanych, a najlepiej powszechnie znanych, po to by mógł on zostać rozpoznany przez jak największą liczbę widzów. Zdaniem tej autorki stanowiły one „wielokrotne powtórzenie”, ponieważ naśladowały obraz malarski będący naśladowaniem rzeczywistości, a „rzeczywistość w żywych obrazach jest przede wszystkim

---

<sup>104</sup> Tracy C. Davis *Actresses as Working Women. Their social identity in Victorian culture*, Taylor&Francis e-Library, 2002, s. 107.

<sup>105</sup> Abigail Solomon-Godeau, dz. cyt., s. 74

<sup>106</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 125.

rzeczywistością sztuki”<sup>107</sup>. Dopasowanie się do wyidealizowanej rzeczywistości sztuki wymagało odpowiednich warunków, zatem „wystąpienie w żywych obrazach dla wielu amatorów było jakby formalnym potwierdzeniem wysokiej oceny ich walorów zewnętrznych, wyglądu odpowiadającego wymogom sztuki”<sup>108</sup>.

To, co tworzyły omawiane przeze mnie autorki często przypomina fotografie uwieczniające żywe obrazy, jednak różni się od nich brakiem przywiązania do całościowego ujęcia reprezentowanych przez nie tekstów kultury. Ich dorobek różni się też od prac dążących do artystycznego efektu fotografów, jakich jak Julia Margaret Cameron, Oscar Rejlander czy Henry Peach Robinson - autorki te nie bowiem dążą do naśladowania obrazów malarskich pod względem kompozycji czy tematu. Owszem, nawiązują one do wybranych obrazów, ale czerpią z nich jedynie pewne elementy, takie jak pozy i kostiumy. Same jednak obrazy, czy to dzieła sztuki czy ilustracje prasowe, do których odnosić mogły się autorki są zazwyczaj nie do rozpoznania, co świadczyć może o tym, że ich celem było raczej przywołanie pewnych konwencji, rozpoznanych podczas oglądania licznych obrazów, czy to w formie oryginałów, czy to w formie reprodukcji, niż odtwarzanie na fotografiach konkretnych prac.

Hrabina Castiglione i Lady Hawarden odwoływały się do wielu różnych typów przedstawień malarskich. W ich twórczości pojawiają się chociażby malownicze draperie, inspirowane starożytnymi szatami suknie noszone prawdopodobnie bez gorsetu (ilustracje 29. i 57.) nawiązujące nie tyle bezpośrednio do tradycji antycznej, co raczej do nowożytnej tradycji malarstwa portretowego. W celu „nadania portretowi znamion ponadczasowości i uwznioślenia go klasycznymi aluzjami”<sup>109</sup> artyści już od siedemnastego wieku przedstawiali modeli w luźnych strojach domowych. Panie ubrane w tzw. „negliz”, czyli lekką suknię poranną, chętnie ukazywały ramiona i dekolty wychodzące z pozornie niedbale zaaranżowanych fałd muślinu czy innej miękko układającej się tkaniny. Z drugiej strony pojawiają się w ich twórczości także pewne, choć mało konkretne, nawiązania do twórczości „dawnych mistrzów” włoskich i hiszpańskich, w szczególności do przedstawianych przez nich świętych i Madonn. Zarówno w u hrabiny Castiglione (ilustracja 34. i 59.), jak i Lady Hawarden (ilustracja 60. ) wyrażane są one poprzez skromny, „zakonny” ubiór, włosy osłonięte welonem i modlitewne pozy modelek. O wiele częściej pojawiają się jednak odniesienia do dwóch szczególnie modnych na przełomie lat pięćdziesiątych i

---

<sup>107</sup> Małgorzata Komza, dz. cyt., s. 26.

<sup>108</sup> Tamże, s. 112.

<sup>109</sup> Moźdzysłska-Nawotka, dz. cyt., s. 48-49.

sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku konwencji – osiemnastowiecznego malarstwa portretowego oraz orientalizmu.

U szczytu popularności krynoliny, niezwykle modne były kostiumowe nawiązania do sztuki i mody osiemnastego wieku, w którym to triumfy święcił jej poprzednik – stelaż *panier*. Kultura rokokowa była, jak pisze Małgorzata Moźdżyńska-Nawotka, jednym z najważniejszych wątków inspirujących bale kostiumowe<sup>110</sup>. W drugim cesarstwie przykład szedł z samej góry drabiny społecznej – cesarzowa Eugenia zafascynowana była postacią Marii Antoniny, a na balach kostiumowych chętnie występowała w przebraniach, które nawiązywały do malarskich portretów królowej. W jednym z takich przebrań została sportretowana w 1854 roku – najpierw w studiu fotograficznym braci Mayer<sup>111</sup>, a następnie na płótnie przez Franza Xaviera Winterhaltera (ilustracja 61.) Te upodobania zgodne były zresztą z anachronicznym stylem panowania Napoleona III, który powrócił do patetycznego ceremoniału. Z tego właśnie powodu okres jego rządów zwany jest trzecim rokokiem – „jeżeli drugim rokokiem był styl Ludwika Filipa, to jednak najbardziej istotne cechy mody Ludwika XV przechodzącej w neoklasycyzm posiadał w wieku dziewiętnastym czas Napoleona III”, jak zauważył Andrzej Banach<sup>112</sup>.

Skomplikowane fryzury i kostiumy osiemnastowieczne pojawiają się niejednokrotnie w twórczości Lady Hawarden. Jedna z fotografii przedstawia Isabellę w kostiumie „pasterki” (będącym pewną wariacją na temat sukni *à la polonoise* modnej w latach siedemdziesiątych osiemnastego wieku) uwodzoną przez Clementinę ubraną w męski strój rokokowy, z trójgraniastym kapeluszem na kolanach (ilustracja 50.). Inna przedstawia Isabellę z wysoką fryzurą ozdobioną piórami i biżuterią (ilustracja 62.), przywodzącą na myśl damy malowane przez Thomasa Gainsborough, ale i samą królową Marię Antoninę portretowaną w wyszukanych strojach przez Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Dopełnienie rokokowej fryzury stanowi dziewiętnastowieczna suknia, zaaranżowana tak, by przypominała fason sprzed niemal stu lat.

Aluzją do figury Marii Antoniny (a być może także do kreacji Cesarzowej Eugenie) jest z pewnością seria fotografii przedstawiających hrabinę Castiglione jako Markizę Matyldę (ilustracja 63.). Podobnie jak w przypadku fotografii Isabelli, suknia, w której pozuje modelka nie jest bynajmniej uszyta według osiemnastowiecznych wzorców – jest to typowa krynolina z lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku, ozdobiona jednak w ten sposób, by od razu

---

<sup>110</sup> Tamże, s. 185.

<sup>111</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 57.

<sup>112</sup> Andrzej Banach, *O modzie XIX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 297.



wywoływała skojarzenie z modą rokokową. Za odpowiedni efekt odpowiada tutaj przede wszystkim upudrowana na biało i ozdobiona kwiatami wysoka fryzura, a także figlarne pozy i uśmiech modelki, nawiązujące do lekkiej, buduarowej, ale i erotycznej atmosfery dworów kolejnych Ludwików. Jak bowiem pisze Małgorzata Moźdżyńska-Nawotka, dziewiętnastowieczna fascynacja rokokiem wynikała nie tylko z dorobku kulturalnego i artystycznego tej epoki, ale także z jej moralności zupełnie odmiennej od tej, którą oficjalnie propagowano w kolejnym stuleciu: „widziano w Wersalu samowystarczalny i zamknięty świat, rozkosznie perwersyjny, skoncentrowany na niekończących się rozrywkach, autoprezentacji i skandalu”<sup>113</sup>

Kolejnym źródłem inspiracji hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, również takiej o podtekście erotycznym, był orientalizm. Dziewiętnastowieczna prasa, ilustracje, muzea, domów handlowe importujące towary z dalekich krajów, wystawy światowych sprawiły, że „eklektyczna egzotyka o przewadze elementów orientalnych”<sup>114</sup> zagościła nie tylko w wyobraźni odbiorców kultury masowej, ale i artystów. Orient, w wersji przetworzonej na potrzeby europejskiego odbiorcy, stał się modnym przez cały dziewiętnasty wiek tematem malarstwa europejskiego (w drugiej połowie stulecia orientalizm był już odrębną gałęzią malarstwa akademickiego<sup>115</sup>). Jak pisze Linda Nochlin w rozdziale swojej książki zatytułowanym *Orient wyobrażony*, Bliski Wschód dla wielu artystów istniał jako „projekt wyobraźni, przestrzeń fantazji lub ekran, na który mogły być rzutowane silne pragnienia – erotyczne, sadystyczne bądź jedne i drugie”<sup>116</sup>. I tak obiektem zainteresowania wielu malarzy (choćby Ingresa i Delacroix) stał był przede wszystkim kameralny, intymny świat haremu i przebywających w nim pięknych zmysłowych kobiet, całkowicie posłusznych mężczyznom.

„Wyimaginowany Orient i kobieta Orientu odpowiadały marzeniom. Zarazem zmysłowe i mistyczne ucieleśniały to wszystko, co było zakazane lub niestosowne w wiktoriańskiej Anglii czy burżuazyjnej Francji”<sup>117</sup>, dlatego też wcielanie się w ich role stanowiło doskonałą okazję do lekkiego naruszenia zasad etykiety. Stąd popularność strojów bliskowschodnich, a raczej dość eklektycznych wariacji na ich temat, na balach kostiumowych. Taki „orientalny” kostium rządził się zupełnie innymi zasadami konstrukcji niż sztywne stroje europejskie, z tego też powodu musiał być odpowiednio przetworzony na

---

<sup>113</sup> Małgorzata Moźdżyńska-Nawotka, dz. cyt., s. 185.

<sup>114</sup> Tamże, s. 178.

<sup>115</sup> *Orientalizm w sztuce europejskiej*, „Muzeum Narodowe w Warszawie”, [dostęp: 20.06.2015]. Dostępny w internecie: <http://www.orientalizm.mnw.art.pl/orientalizm.html>

<sup>116</sup> Linda Nochlin, *Orient wyobrażony*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagania i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz [i inni], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012 s. 607

<sup>117</sup> Małgorzata Moźdżyńska-Nawotka, dz. cyt., s. 228.

potrzeby Europejki – a elementy skandalizujące, takie jak luźne, zebrane w kostce spodnie, nieco złagodzone. Tak oto prezentował się on w wersji zachodniej: „w propozycjach kostiumów Turczynki szarawary owszem uwzględniono, ale przysłonięte długim kaftanem. Ekspozowano natomiast urocze elementy, jak kolorowe pantofelki ze szpiczastymi noskami, szal opasujący biodra, zwisające rękawy, okrągły fez, włosy zaplecione w warkocze, głęboki dekolt lekko tylko przesłonięty przezroczyстым muślinem, bogatą biżuterię.”<sup>118</sup>

Kostium orientalny umożliwiał przyzwoitym kobietom przyjmowanie nonszalanckich, leniwych (a przy tym uwodzicielskich) póz także w studio fotograficznym – była to konwencja tak popularna, że nawet cesarzowa Eugenia pozowała w ten sposób do portretu nieznanego autora z 1860 roku<sup>119</sup> (ilustracja 64.). Z tej konwencji, przywołującej na myśl przesyconą erotyzmem atmosferę haremu, korzystała także Lady Hawarden podczas jednej ze swoich najbardziej znanych sesji. Nagromadzenie elementów orientalnych pojawia się na fotografii, która przedstawia Clementinę leżącą niczym odaliska na szezlongu przykrytym wzorzystym dywanem i tkaninami – nie ma ona na sobie typowo orientального kostiumu, jednak jej poza, liczne draperie, oraz odbijająca się w lustrze biżuteria zdobiąca fryzurę zapewniają odpowiedni elekt (ilustracja 65.). Jak zauważa Virgini Dodier, jedna z jej dłoni spoczywa na paterze z owocami, będącą symbolem zmysłowości<sup>120</sup>. Na innej, wspomnianej już wcześniej fotografii z tej serii (ilustracja 57.) , Clementina opiera głowę na stojącej nad nią Isabelli, także noszącej kostium nawiązujący do orientального – wcielającej się trudną do określenia rolę (być może innej kobiety z haremu?).

W jeszcze bardziej ryzykowny sposób potraktowała omawianą konwencję hrabina Castiglione. Orientalną pozę wykorzystywała ona kilkakrotnie, także w kostiumie królowej Etrurii, nadając mu egzotycznego charakteru za pomocą wachlarza z piór (ilustracja 66.). Podobną pozę przyjmuje hrabina leżąc na podłodze w nieokreślonym kostiumie odsłaniającym bosc stopy, z osiemnastowieczną fryzurą, a także w chińskim kimonie. Najodważniejszą fotografią nawiązującą do tej konwencji jest ta przedstawiająca hrabinę z rozpuszczonymi włosami, ułożoną na poduszce (w pozie niemal identycznej do ten przyjętej przez Clementinę Hawarden na ilustracji 65.) i przykrytą pasiastą kapą (ilustracja 67.). Ta fotografia jest, jak pisze Pierre Apraxine, jawnie erotyczna, bowiem ukryte pod połyskliwą tkaniną ciało hrabiny jest najprawdopodobniej nagie<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, dz. cyt., s. 179-182.

<sup>119</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 35-36.

<sup>120</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s.53.

<sup>121</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 36.

Zarówno w kontekście zmysłowych póz przyjmowanych w orientalnym kostiumie, jak i odsłaniania nóg wzorem aktorek oraz tancerek nasuwa się pytanie o to, jaki był cel tego rodzaju ekshibicjonistycznych działań hrabiny Castiglione, Lady Hawarden oraz jej córek. Czy odsłaniają one swoje ciało postępując według kodu kultury, w której ciało kobiety niezależnie od jej pozycji społecznej było na różne sposoby oglądane i wystawiane: czy to jako towar (tak jak ciało prostytutki), czy jako „spektakl w ramach spektaklu” (tak jak ciało tancerki czy aktorki), czy wreszcie jako obiekt nieustannie analizowany, obserwowany i oceniany (tak jak ciało kobiety z wyższych sfer)<sup>122</sup>? A może odsłanianie zakazanych części ciała i fotografowanie ich, podejmowanie gry z własną tożsamością kobiety z klasy wyższej, wzorowanie się na aktorkach – kobietach z pozoru przynajmniej bardziej wyzwolonych – jest swego rodzaju prowokacją, złamaniem kodu, działaniem wywrotowym, świadczącym o pragnieniu uwolnienia się, chociaż na chwilę, z więzów obowiązującej etykiety?

---

<sup>122</sup> Abigail Solomon-Godeau, dz. cyt., s. 68.

### 3. KOBIECE SPOJRZENIE?

W poprzednich rozdziałach omówiłam te podobieństwa pomiędzy fotografiami hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, które związane są z wysokim statusem społecznym ich autorek, pokazując w ten sposób, jak przynależność klasowa mogła wpływać na wytwarzane przez nie obrazy. Pokazałam także zbieżność ich zainteresowań, a także wspólny zasób obrazów i tekstów kultury, do których się odwoływały. W tym rozdziale chciałabym rozważyć znaczenie płci hrabiny Castiglione i Lady Hawarden w ich twórczości. Jak przedstawiają one kobiecość: stereotypowo czy wywrotowo? Czy patriarchalna kultura wizualna połowy dziewiętnastego wieku jest przez nie traktowana tak samo lekko i z przymrużeniem oka jak mieszczańska konwencja wykonywania studyjnych portretów fotograficznych? Czy fotografie te mają jakikolwiek potencjał emancypacyjny, czy utwierdzają tradycyjne modele kobiecości? A może to, co powstaje na skrzyżowaniu płci autorek, ich przynależności klasowej i fascynacji elementami współczesnej im kultury wizualnej, tworzonej przecież niemal wyłącznie przez mężczyzn, stanowi po prostu pewną wariację na temat kobiecości widzianej z perspektywy męskiego widza?

#### Robótki fotograficzne

Lady Hawarden i hrabina Castiglione, jako pasjonatki fotografii, nie były w swoich czasach osamotnione. W książce *A History of Women Photographers* Naomi Rosenblum pisze, że kobiety zajmowały się fotografią już od jej wprowadzenia w 1839 roku, znajdując w niej zarówno sposób zarabiania na życie, jak i sposób wyrażania idei i uczuć<sup>123</sup>. Sprzyjał temu fakt, że umiejętność fotografowania można było nabyć stosunkowo łatwo, a wachlarz możliwości jej wykorzystania był bardzo szeroki. Ponadto nowe medium nie stwarzało kobietom tak dużych barier jak inne sztuki wizualne, a więc malarstwo i rzeźba<sup>124</sup>. Na posiadanie aparatu fotograficznego mogły sobie pozwolić początkowo tylko panie zamożne - przede wszystkim arystokratki i bogate mieszczańki. Zastanawiające jest to, że fotografowanie nie zostało nigdy uznawane za nieodpowiednie czy niestosowne zajęcie dla kobiet niepracujących, eleganckich, które, w ówczesnym pojęciu rzecz jasna, nie były stworzone do tego, by brudzić sobie dłonie fotograficznymi chemikaliami.

Fotografia służyła kobietom do różnych celów: niektóre z nich zakładały własne studia fotograficzne, inne, na przykład Anna Atkins, wykorzystywały nowe medium do celów

---

<sup>123</sup> Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, Aberville Press Publishers, New York-London-Paris 2000, s. 7.

<sup>124</sup> Tamże.

naukowych<sup>125</sup>. Znacznie częściej jednak fotografowanie traktowane było przez nie jako nowy, ekscytujący sposób spędzania wolnego czasu. Naomi Rosenblum podkreśla, że nie była to rozrywka zupełnie niewinna: pozwalała zamożnym damom, przypisanym do życia domowego, zrobić krok poza nie<sup>126</sup>. Fotografia pomagała kobietom wyrażać ich artystyczne idee i umożliwiła im większy udział w niektórych aspektach nowoczesnego życia, poza zwykłymi kobiecymi zajęciami takimi jak szycie, rysowanie i akwarele. Same fotografki traktowały jednak swoją pracę jako coś więcej – w latach 1840-1870 coraz więcej fotografek-amatorek uznawało siebie za artystki. Dlaczego jednak w połowie dziewiętnastego wieku, kiedy emancypacja kobiet stawiała dopiero pierwsze kroki, a kobiety wyzwolone i twórcze rzadko spotykały się z aprobatą społeczeństwa, to właśnie fotografia dawała im możliwość wyrażania swojej kreatywności? Co takiego miało w sobie fotografowanie, że nie szkodziło reputacji kobiet, a fotografki, nawet w społeczeństwie wiktoriańskim, wciąż mogły cieszyć się opinią dobrych żon i matek?

Po pierwsze, fotografia (przynajmniej ta amatorska), na co nie zwraca uwagi Rosenblum, miała wiele wspólnego z kobiecymi zajęciami, chociażby wspomnianymi wyżej robótkami ręcznymi: wymagała dbałości o szczegóły, cierpliwości, była czynnością produktywną, lecz nie przynoszącą korzyści majątkowej, ponadto – tak jak w przypadku Lady Hawarden – cały proces tworzenia zdjęć mógł odbywać się w domu, a jego efekty zazwyczaj pozostawały znane tylko samym zainteresowanym i ich najbliższym. Po drugie, wypowiedź fotografki stanowił obraz nieodbiegający najczęściej w znacznym stopniu ani pod względem kompozycji, ani pod względem jakości od obrazów tworzonych przez mężczyzn. Mimo to, jak pokazuje Rosenblum, fotograficzny dorobek wielu kobiet, często docenianych za życia, był długo pomijany przez historyków fotografii. Autorka pisze, że fotografki traktowane były jako wielkie tylko w swojej kategorii (a więc w fotografii kobiecej), a nie jako wielkie w ogóle<sup>127</sup>. Tutaj pojawia się pytanie: czy można wmówić o czymś takim jak „styl kobiecy” w fotografii?

Problem „stylu kobiecego” w malarstwie porusza w swoim tekście *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Linda Nochlin. Jej zdaniem, aby postawić tezę, że istnieje wielkość artystek i wielkość artystów należałoby „przyjąć, że istnieje wyróżniający się i dający się wyodrębnić styl kobiecy, który formą i ekspresją różni się od stylu mężczyzn, który bazuje na

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 41.

<sup>126</sup> Tamże, s. 40.

<sup>127</sup> Tamże, s. 11.

szczególnym charakterze sytuacji kobiet i ich doświadczenia”<sup>128</sup>. Nochlin tę tezę obala, przytaczając szereg argumentów na to, że twórczość artystek wcale nie różniła się znacząco od twórczości tworzących w tym samym czasie artystów. I tak:

Można argumentować, że artystki patrzy bardziej do wewnątrz, są delikatniejsze i bardziej szczegółowo traktują medium, którym się posługują. Ale która z wymienionych artystek patrzy bardziej do wewnątrz niż Redon, w sposób bardziej subtelny i bardziej wyrafinowany traktuje farbę niż Corot? Czy Fragonard jest bardziej czy mniej kobiecy od Mme Vigée-Lebrun? Czy też – jeżeli oceniamy wedle skali binarnej, gdzie „kobiecość” zostaje przeciwstawiona „męskości” – chodzi raczej o to, że rokokowy styl osiemnastowiecznej Francji sam w sobie był bardziej „kobiecy”? Nie ulega wątpliwości, że jeżeli uznamy, iż delikatność, wykwint i bogactwo szczegółów są charakterystycznymi cechami stylu kobiecego, to okaże się, że nie ma nic kruchego w *Końskim targu* Rosy Bonheur, ani też nic wykwintnego i introwertycznego w wielkich płótnach Helen Frankenthaler. Nie tylko kobiety malowały sceny z życia domowego, albo portretowały dzieci, podobnie czynili Jan Steen, Chardin i impresjoniści: Renoir i Monet, a także Morisot i Cassatt. Sam wybór jakiejś sfery jako tematu, albo ograniczanie się wyłącznie do pewnych tylko tematów, nie mogą być uznane za styl, a tym bardziej za kwintesencję stylu kobiecego.<sup>129</sup>

Ta argumentacja wydaje się dość przekonująca, także w kontekście fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden. Podobne, równie kameralne i delikatne, a zarazem niepokojące obrazy w tym samym czasie co Lady Hawarden tworzył Lewis Carroll, podczas gdy współczesna jej słynna fotografka Julia Margaret Cameron skłaniała się ku bardziej klasycznej, malarskiej kompozycji i bardzo realistycznym portretom, bliskim temu, co po drugiej stronie kanału La Manche powstawało w studiu Nadara. Fotografie hrabiny Castiglione z kolei wcale nie są bardziej zmysłowe czy dziwaczne niż te, które tworzyli bracia Onésime i Olympe Aguado, także zafascynowani teatralnością fotografii, tym co zakulisowe, a także przedstawianiem modeli i modelek od tyłu. Jednakże w żadnej konfiguracji podobieństwo obrazów nie jest tak silne jak w przypadku hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, a u żadnego z wyżej wymienionych autorów nieuchwytna atmosfera kobiecości, swoista buduarowość nie jest tak mocno wyczuwalna.

Wynika to być może z tego, że zarówno w twórczości hrabiny Castiglione, jak i Lady Hawarden dostrzec można nagromadzenie tego, co stereotypowo kojarzone jest z kobiecością, w szczególności tą dziewiętnastowieczną, którą w największym skrócie da się przedstawić za pomocą cytatu ze szkicu *Pochwała makijażu* Charlesa Baudelaire’a: "Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego, spełnia pewien obowiązek; powinna zadziwiać i urzekać; jest bóstwem, musi być poślacana, jeśli chce być uwielbiana"<sup>130</sup>. Dążenie to widoczne jest niemal we wszystkich fotografiach tworzonych przez hrabinę Castiglione i w większości tworzonych przez Lady Hawarden (wyjątkiem

<sup>128</sup> Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*[online]. [dostęp 19 kwietnia 2015]. Dostępny w internecie: <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=07>

<sup>129</sup> Tamże.

<sup>130</sup> Charles Baudelaire, dz. cyt., s. 339.

mogą, choć nie muszą, być zdjęcia cross-dressingowe, omówione w poprzednim rozdziale). Co więcej, obecne jest w nich nie tylko samo obnoszenie przez modelki kobiecości, lśniącej i gotowej wystawić się na badawcze spojrzenia, lecz także proces jej odpowiedniego przygotowywania i wreszcie konsumowania własnego wizerunku przez bohaterki zdjęć.

## Spojrzenie

Virginia Dodier twierdzi, że „Subtelne i czarujące kompozycje Hawarden dają młodym kobietom (a wśród nich – samej autorce) władzę nad tym co widzą i w jaki sposób są widziane (postrzegane), nad tym co ukazują i co ukrywają”<sup>131</sup>. To samo można powiedzieć o fotografiach hrabiny Castiglione – i ona przecież, reżyserując przedstawiające ją zdjęcia, ma władzę nad kreowaną przez siebie widzialnością. Są to przypadki wyjątkowe, bowiem jak pisze Abigail Solomon-Godeau „nie trzeba specjalnie podkreślać faktu, że w historii kobiety nieczęsto były autorkami swych reprezentacji (...). Do dwudziestego wieku pojawiło się zaledwie kilka wyjątków w literaturze, jeszcze mniej w sztukach wizualnych, a praktycznie żadne w fotografii. Przecież nawet najbardziej pobieżny namysł nad fotograficznymi wizerunkami kobiet pokazuje, że były one zazwyczaj konstruowane w sposób prawie tak samo szablonowy jak w innych sztukach wizualnych”<sup>132</sup>. Kobiety, jej zdaniem, przypominały wówczas osoby pozbawione praw obywatelskich, tak jak opisywani przez Marksa proletariusze, którzy „Nie mogą sami siebie reprezentować, muszą być reprezentowani”<sup>133</sup>.

To, do kogo skierowane są fotografie omawianych przeze mnie autorek, pozostaje niejasne. „Kogo ta kobieta próbuje uwieść swoją rozbrajającą urodą? Uniwersalnego mężczyznę, ucieleśnianego przez fotografa? Piersona, uważnie patrzącego przez obiektyw? A może swój własny wizerunek, odbijający się w studyjnych lustrach?”<sup>134</sup> pyta w swoim eseju Pierre Apraxine. Analogiczne pytania stawia Carol Mavor patrząc na fotografie Lady Hawarden – „Z kim flirtuje Clementina? Ze sobą? Ze mną? Z innym patrzącym? A może z własną matką [ukrytą] za aparatem fotograficznym?”<sup>135</sup>. W przypadku Lady Hawarden pytania te są nieco bardziej problematyczne ze względu na brak fizycznej obecności patrzącego mężczyzny – obrazy kobiet tworzone były tutaj przez kobietę i w kobiecym gronie. A jednak nie sposób pozbyć się wrażenia, że zarówno fotografie hrabiny Castiglione, jak i te tworzone przez Lady Hawarden stawiają odbiorcę w pozycji męskiego widza.

---

<sup>131</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 8.

<sup>132</sup> Abigail Solomon-Godeau, dz. cyt., s. 72.

<sup>133</sup> Tamże.

<sup>134</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 27-28.

<sup>135</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 102.

Problem uniwersalnego męskiego spojrzenia porusza w swoim tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey. Charakteryzuje je ona następująco: „W świecie rządonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą, odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu”<sup>136</sup> Chociaż tekst ten traktuje o klasycznym kinie hollywoodzkim, a jego autorka skupia się na elementach właściwych filmowi jako medium: sali, ekranie, widzu, narracji, a także na specyficznej interakcji spojrzeń, może być jednak pomocny przy próbie rozpoznania mechanizmów rządzących spojrzeniem w fotografiach hrabiny Castiglione i Lady Hawarden.

Jednym z podstawowym rozpoznań Mulvey jest to, że „formę filmową strukturowała nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego”<sup>137</sup>, a „niemający konkurentów film głównego nurtu kodował to, co erotyczne, językiem dominującego układu patriarchalnego”<sup>138</sup>. W ten sposób, na kobietę patrzyli „po męsku” wszyscy widzowie, niezależnie od ich rzeczywistej płci. „Identyfikując się z główną postacią męską, widz zwiiera spojrzenie ze spojrzeniem swojej ekranowej namiastki: w ten sposób siła męskiego bohatera, który rządzi akcją, łączy się z aktywną siłą erotycznego spojrzenia, tworząc satysfakcjonujące poczucie wszechmocy”<sup>139</sup>. Rozpoznania te można z łatwością zastosować do interpretacji fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, funkcjonujących na gruncie równie patriarchalnego społeczeństwa przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Można postawić hipotezę, że ukształtowana przez wiktoriańską moralność oraz patriarchalną kulturę wizualną swej epoki lady Hawarden uwewnętrzniła poniekąd męskiego widza, patrząc na swoje córki tak, by mogły się one prezentować jako atrakcyjne dla potencjalnego męża. Hrabina Castiglione zaś, jako jedna z gwiazd Paryża czasów Drugiego Cesarstwa, musiała ciągle wystawiać się na badawcze spojrzenia innych osób, oceniające jej urodę, sposób poruszania się i teatralne gesty, z których uczyniła swoje znaki charakterystyczne, by robić wrażenie na kobietach i podobać się mężczyznom. Częste sesje fotograficzne umożliwiły

---

<sup>136</sup> Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: tejsze *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc i Lara Thompson, Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010, s. 39.

<sup>137</sup> Tamże, s. 33.

<sup>138</sup> Tamże, s. 35.

<sup>139</sup> Tamże, s. 46.



przyglądanie się sobie samej z perspektywy obserwatorów, czynienie się obiektem własnego spojrzenia, a może nawet własnego pożądania.

Z drugiej strony autorki te przyzwyczajone były do pozycji męskiego widza przyjmowanej nieustannie podczas konsumowania obrazów omówionych w poprzednim rozdziale. Zjawisko opisane przez Mulvey obecne było bowiem równie silnie w tradycyjnym malarstwie europejskim, w szczególności w aktach kobiecych. Mechanizm ten opisuje w książce *Sposoby widzenia* John Berger: „Kobiety przedstawiane są inaczej niż mężczyźni: nie dlatego, że to, co kobiece różni się od tego, co męskie, ale ponieważ wciąż jeszcze zakłada się widza męskiego jako widza «idealnego», a obraz kobiety przeznaczony jest do tego, by mu schlebiać”<sup>140</sup>. Przyczyny takiego układu sił autor upatruje w historii europejskiego aktu<sup>141</sup> – tu zarówno artyści, jak i widzowie (właściciele obrazów) byli mężczyznami, zaś osoby traktowane jak obiekty – zazwyczaj kobietami. To, co swoje korzenie ma w historii, przetrwało jednak do dziś kształtując świadomość niektórych kobiet, które „tak jak mężczyźni, poddają badawczej obserwacji swą kobiecość”<sup>142</sup>.

Kobieta występuje zatem w podwójnej roli. „Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. (...) Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego. Kobieta przekształca zatem przekształca samą siebie w obiekt – a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok”<sup>143</sup>. Jest to spojrzenie w jakiś sposób nabyte<sup>144</sup>, ukształtowane przez społeczeństwo patriarchalne: „Społeczna postawa kobiet ukształtowała się dzięki inwencji, którą wykazywały, żyjąc w takiej właśnie ograniczonej przestrzeni pod stałą kuratelą mężczyzn. Ceną jednak, jaką za to zapłaciły, było rozdwojenie kobiecego ja. Kobieta zmuszona jest do nieustannej samoobserwacji. Stale jej towarzyszy jej własny obraz”<sup>145</sup>. W swoich fotografiach hrabina Castiglione i Lady Hawarden przedstawiają, świadomie bądź nie, ten stan rozdwojenia. Mają władzę nad tym co pokazują, ale ta władza prowadzi, przynajmniej pozornie, do stworzenia z kobiety obrazu, a następnie do kontemplowania go z uniwersalnej pozycji męskiego widza.

---

<sup>140</sup> John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997, s. 64.

<sup>141</sup> Choć akt jako taki nie pojawiał się w twórczości hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, a tym samym nie jest jednym z zagadnień, które planuję w swojej pracy rozwijać, to pozwolę sobie wspomnieć o książce Lindy Nead, zatytułowanej *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność* i podjętej w niej polemice z Kennethem Clarkiem, autorem klasycznego ujęcia tego tematu z perspektywy historii sztuki, zatytułowanego *Akt. Studium idealnej formy*, w którym przyjmuje on, zdaniem Nead, „milczące założenie, że akt jest rodzaju żeńskiego, a widz jest mężczyzną”.

<sup>142</sup> John Berger, dz.cyt., s. 63.

<sup>143</sup> Tamże, s. 46

<sup>144</sup> Anne Friedberg w tekście *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse* przywołuje teorie feministyczne, w których kobiety porównywane są do więźniów Benthamowskiego panoptikonu, ponieważ uwewnętrzniają voyerystyczny ogląd i, w sensie subiektywnym, zawsze są „obiettami spojrzenia”.

<sup>145</sup> John Berger, dz. cyt., s. 46.

Czy oznacza to, że świadomie wpisują się one w dominującą relację spojrzeń i że doświadczenie kobiecości wyrażane w ich twórczości ogranicza się do poddawania się jej? A może jednak nagromadzenie stereotypów to tylko uprawiana przez obie autorki gra?

### **Patrzac na siebie**

Elementem niezwykle istotnym w twórczości hrabiny Castiglione i Lady Hawarden jest lustro<sup>146</sup>. W sposób najbardziej oczywisty, lustra o różnych kształtach i rozmiarach pozwalają autorkom osiągnąć zamierzony efekt wizualny: podwojenie, fragmentaryzację, ukazywanie modelki z kilku stron jednocześnie, „poszerzają” również przestrzeń, ukazując odbicia niewidocznych fragmentów studia. Na tych fotografiach modelki najczęściej nie patrzą na siebie, lecz w obiektyw – czasem bezpośrednio, czasem za pośrednictwem lustra (ilustracje 14. i 15.). Tutaj jest ono jedynie rekwizytem, elementem pomocniczym, stanowiącym przedmiot zupełnie niezależny od modelki, nie wchodzący w żadne relacje z jej spojrzeniem. Korzystanie z różnorodnych efektów, które można było osiągnąć za pomocą rozmaitych lusterek można łączyć z pewnym przełomem w historii tego przedmiotu: jak pisze Mieczysław Wallis w książce *Dzieje zwierciadła*, pierwsza połowa dziewiętnastego wieku to moment udoskonalenia lustra i pojawienia się nowych jego odmian, chociażby lustra stojącego obracającego się w zawiasach, przymocowanego do stolika toaletowego, jak również wielkiego lustra stojącego, ukazującego całą postać (tego rodzaju zwierciadła zwane były *psyche*). Małe lusterka zyskują nową formę - wszywa się je do torebek damskich lub umieszcza w pudełku do pudru<sup>147</sup>, a wielkie zwierciadła ściennie pojawiają się jako dekoracja w przestrzeni publicznej: restauracjach, kawiarniach, teatrach<sup>148</sup>. Lustro, do tej pory dzieło sztuki i luksusowe akcesorium, upowszechnia się także jako wyrób masowy, niezbędny przedmiot codziennego użytku<sup>149</sup>.

Przedmiot ten przyczynił się do ważnego procesu - według Georgesego Vigarello, autora *Historii urody*, moment, gdy duże lustra przestają być luksusową ozdobą salonu i przedostają

---

<sup>146</sup> Pisząc o lustrze wielu badaczy odwołuje się do „stadium lustra”, czy też „stadium zwierciadła” – pojęcia stworzonego przez psychoanalityka Jacquesa Lacana. Pojęcie to oznacza moment, w którym dziecko, do tej pory odczuwające swoje ciało jako pokawałkowane i fragmentaryczne, odnajduje własne odbicie w lustrze. Jest to moment kluczowy dla jego rozwoju, ponieważ obraz w lustrze jest jednorodny i ciało jest jednością, a dziecko przyjmuje ten obraz jako obraz siebie, dzięki czemu jest w stanie przezwyciężyć chaos związany z odczuwaniem własnego ciała. Wydaje mi się jednak, że teoria ta nie otwiera nowych możliwości interpretacji omawianych w tej pracy fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden, choć jej wykorzystanie mogłoby być zasadne przy analizie obłędu pierwszej z nich (Lady Hawarden nie wykazywała tego rodzaju zaburzeń). W powyższej pracy nie zajmuję się jednak okresem, w którym hrabina cierpiała na chorobę psychiczną, dlatego też kwestię „stadium lustra” świadomie pomijam.

<sup>147</sup> Mieczysław Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 62.

<sup>148</sup> Tamże, s. 63.

<sup>149</sup> Tamże.

się do przestrzeni intymnej (sypialni, pokoju kąpielowego) jest kluczowy dla przemiany postrzegania własnego ciała. „Ciało uprzywilejowanych dokonuje samoobserwacji, określając siebie właśnie przed lustrem, przekraczając przy tym bardzo wyraźny próg wstydlivosti: rośnie «wolność», której ma służyć nowa «technika»”<sup>150</sup>. „Toaleta”, będąca dawniej sceną zbiorową z udziałem widzów i pomocników, staje się od tej pory sceną „indywidualną, sekretną, z czynnościami makijażu, kąpieli, nadzoru i korygowania ciała, czemu służy lustro stojące”<sup>151</sup>. Owa „wolność” przejawia się – paradoksalnie – jako dyscyplinowanie ciała i kontrolowanie go w samotności, poddawanie go badawczemu spojrzeniu tak, by mogło zostać następnie wystawione na badawcze spojrzenia innych. Trafnie ujmuje tę czynność Linda Nead w jednym z rozdziałów książki *Akt kobiecy* – jej zdaniem kobieta, kiedy patrzy w lustro, „widzi siebie poprzez obrazy definiujące ramy jej kobiecości. Krawędzie lustra zamykają ją w ramie, doświadczają siebie jako obrazu lub wyobrażenia. Ocenia granice własnej formy i poddaje się koniecznej samodyscyplinie”<sup>152</sup>.

Nowoczesne doświadczenie „bycia przed lustrem” pojawia się w malarstwie impresjonistów, Eduarda Maneta i Berthe Morissot (rówieśników, mniej więcej, hrabiny Castiglione, nieco młodszych od Lady Hawarden), jednak wyrażają je oni w zupełnie odmienny sposób. Pochodzący z lat 1875-76 obraz *Kobieta przed lustrem* Maneta przedstawia kobietę w trakcie toalety, ubraną w gorset i halkę, tak samo jak Clementina na jednej z fotografii Lady Hawarden (ilustracja 14.). To, co odbija lustro jest niewyraźne, nie wiadomo, jak wygląda twarz modelki, widać tylko upięte włosy, kark, plecy, ramiona i rękę, zasznurowaną ciasno talię i krągłe biodra. Nie liczy się więc osobowość tej kobiety, wyraz jej twarzy, ani to, co ona widzi; liczy się tylko jej ciało, poza, którą przyjmuje przyglądając się sobie. Ciekawe jest to, że także przestrzeń buduaru ukazana jest w sposób bardzo ograniczony, fragmentaryczny, jakby bycie przed lustrem ograniczało percepcję do maleńkiego wycinka wyznaczanego przez szklaną tafelę oraz tego, co da się zauważyć nie odrywając od niej wzroku. Według Carol Armstrong, obraz *Kobieta przed lustrem* „tematyzuje konflikt pomiędzy dwoma poziomami utowarowienia, dwoma rodzajami ekshibicjonizmu, nie mówiąc już o dwóch rodzajach erotycznego spektaklu: jako obraz jest

---

<sup>150</sup> Georges Vigarallo, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 176.

<sup>151</sup> Tamże, s. 177.

<sup>152</sup> Linda Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998, s. 29.

towarem, a jako reprezentacja przedstawia towar, czy raczej szereg powiązanych towarów, mianowicie: kobietę, jej gorset, jej kobiecość”<sup>153</sup>.

Kolejny omawiany przez Armstrong obraz to *Kobieta przy toalecie* z lat 1875-1880, jedno z wielu namalowanych przez Berthe Morisot przedstawień kobiet w otoczeniu luster. W przeciwieństwie do zafascynowanego kobietami lekkich obyczajów Maneta, Morisot skupia się na własnym doświadczeniu przygotowywania się i ubierania, przedstawiając kobietę z klasy wyższej, ubraną w białą suknię balową, kolczyki i czarną aksamitkę<sup>154</sup>. Widać fragment jej twarzy, uchwyconej w ruchu, w lustrze natomiast odbijają się jedynie stojące na półce kwiaty i pojemnik na kosmetyki. Armstrong zauważa, że sama nawet faktura obrazu – o wiele delikatniejsza niż faktura obrazu Maneta – „odstępuje od przedmiotowości wraz z ciałem, które przedstawia: ucieka przed wzrokiem, który o nie zabiega, rozplywając się i odcieleśniając przed spojrzeniem”<sup>155</sup>. Morisot próbuje usytuować ciało wraz z kobiecymi bibelotami – akcesoriami do makijażu – nie w sferze towarów, lecz w prywatnej sferze „naerotyzowanej dekoracyjności”<sup>156</sup>. Ciało kobiety z klasy wyższej jest więc nie towarem, który można zawłaszczyć, lecz „dekoracją” – pięknym, choć nietrwałym obrazem, adresowanym do męskiego widza, lecz igrającym z nim, wymykającym się mu.

Podobne, „niewidzialne” odbicia pojawiają się na fotografiach Hrabiny Castiglione i Lady Hawarden – na niektórych fotografiach to, co widać w lustrze, jest ciemne, zamazane, częściowe, niemal niewidoczne – liczy jest przede wszystkim czynność przeglądania się, przy czym spojrzenie modelki schodzi na dalszy plan (ilustracje 16., 17. i 18.). Lustro staje się tutaj jedynie pretekstem do pokazania tego co wokół niego, a przede wszystkim – kobiety znajdującej się przed nim. Podobnie jak u Maneta i Morisot, kompozycje te zdominowane są przez ciała, ubiory, pozy. Modelki ukazane są z perspektywy „podglądacza”, jak gdyby pochłonięte własnym odbiciem nie zdawały sobie sprawy z tego, że ktoś w tym samym czasie patrzy na nie. Czasem przeglądaniu się w lustrze towarzyszą czynności toaletowe, „poprawianie się”, strojenie się, dopracowywanie swojego wizerunku w każdym szczególe – są to elementy procesu zamieniania własnego ciała w piękny obraz, adresowany zarówno do innych, jak i do samej siebie. I właśnie delektowanie się własnym, pięknym, a zarazem poddanym kontroli wizerunkiem jest kolejnym motywem pojawiającym się u hrabiny Castiglione i Lady Hawarden.

---

<sup>153</sup> Carol Armstrong, *Before the mirror*, „October” 1995, nr. 74, s. 82.

<sup>154</sup> Tamże, s. 89.

<sup>155</sup> Tamże, s. 92.

<sup>156</sup> Tamże, s. 93.

Najbardziej wyrazistym przykładem takiego zatracenia się we własnym wizerunku może być fotografia (ilustracja 13.) przedstawiająca Clementinę, jakby gotową do wyjścia, pokazania się, patrzącą w skupieniu na własne oblicze odbijające się w lustrze. Widoczna jest i patrząca, i jej odbicie - gotowy obraz, który może poddać surowej ocenie. Tu zwierciadło pozwala w sensie fizycznym wyrazić omawiany wcześniej efekt podwojenia kobiecej roli - bycia jednocześnie tą, która patrzy i tą która jest oglądana. Co ciekawe, w dorobku hrabiny Castiglione trudno znaleźć ujęcie, w którym aż tak uważnie obserwowałaby ona samą siebie – najbliższa temu byłaby może fotografia wcześniej już omawiana w innym kontekście (ilustracja 4.) – tu jednak widzimy jedynie odbicie hrabiny, ukazujące jej uwodzicielskie spojrzenie.

Brak tego rodzaju przedstawień dziwi, bowiem mając lat sześćdziesiąt, hrabina pisała o swej dawnej urodzie następująco: „Bóg nie zdawał sobie sprawy z tego, co stworzył w dniu, kiedy przyszła ona na świat; uformował ją tak doskonale, że skończywszy swe dzieło zatracił się w jego kontemplacji”<sup>157</sup>. Traktowała ona zatem swoje ciało jako dzieło sztuki, jako coś co należy wystawiać, podziwiać, co patrzącego ma zachwycać, ale i dostarczać mu przyjemności. Dlaczego tak rzadko ukazywała ona siebie przyglądającą się własnej urodzie? Pierre Apraxine twierdzi, że sama fotografia stanowiła dla niej przedłużenie działania lustra - nawet gdy nie jest ono na zdjęciach hrabiny Castiglione widoczne, można poczuć jego obecność<sup>158</sup>. Proces fotografowania zwielokrotnia to, co bohaterki zdjęć już czynią przyglądając się swemu wizerunkowi w lustrze, utrwała odbicie, unieruchamia je, sprawia, że jest ono dostępne spojrzeniu każdego, kto spojrzy na fotografię. Carol Mavor określa ten efekt „narcystyczną sztuczką fotografii, polegającą na tym, że podwaja ona swój podmiot”<sup>159</sup>.

Narcyzm to pojęcie, które bardzo często pojawia się w kontekście fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden. Mowa tu oczywiście o narcyzmie kobiecym<sup>160</sup>, wyraźnie oddzielnym przez Freuda od narcyzmu męskiego. Freud łączył go głównie z fascynacją kobiet ich własnym wyglądem: „Szczególnie w przypadkach rozwoju urody wytwarza się samopodobaństwo kobiety, które stanowi dla niej rekompensatę społecznie ograniczonej

---

<sup>157</sup> Abigail Solomon-Godeau, dz. cyt., s. 69.

<sup>158</sup> Pierre Apraxine, dz. cyt., s. 31.

<sup>159</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 101.

<sup>160</sup> O kobiecym narcyzmie pisze też Simone de Beauvoir, w rozdziale słynnej książki *Druga pleć* zatytułowanym *Narcyzm*. Przywołuje ona liczne przykłady autorek, które w swojej twórczości literackiej tematyzowały własny narcyzm. Jej zdaniem kobieta narcystyczna może „siebie samą uznać za cel własnych pragnień, dlatego, że od dzieciństwa widziała siebie jako przedmiot”. To, co pisze de Beauvoir, odsyła do poruszanego we wcześniejszej części tego rozdziału zagadnienia kobiecego rozdwojenia i uwewnętrzniania męskiego spojrzenia. Zob. Simone de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Jacek Santorski&Co., Warszawa 2003.

swobody wyboru obiektu uczuć. Takie kobiety kochają, ujmując to ściśle, tylko siebie, z podobną intensywnością, z jaką kocha je mężczyzna. Ich potrzeba nie idzie w stronę kochania, lecz w stronę bycia kochaną, i podoba im się taki mężczyzna, który ów warunek spełnia. (...) Takie kobiety wywierają na mężczyzn największy czar, nie tylko z przyczyn estetycznych, bo są zwykle najpiękniejsze, ale także w wyniku konstelacji psychicznych”<sup>161</sup>. Biografia hrabiny Castiglione, jej liczne romanse, uwielbienie z jakim się spotykała, a także opowieści o tym, że, nie mogąc znieść utraty dawnej urody, kazała usunąć ze swojego mieszkania wszystkie lustra i opuszczała je tylko w nocy, z twarzą zasłoniętą woalką, czynią z niej niemal wzorcowy przypadek kobiecego narcyzmu. Trudno, przynajmniej z pozoru, powiedzieć to samo o Lady Hawarden, nie pojawiała się na własnych fotografiach, nie pozostawiła po sobie pamiątnika, a jedyny wizerunek ukazujący ją w dorosłym życiu to portret narysowany węglem i kredą w 1851 roku przez Edena Uptona Eddisa<sup>162</sup>.

Ta wiktoriańska żona i matka poświęca swoją twórczość przede wszystkim wizerunkom swoich dzieci, a w szczególności – noszącej jej imię córce Clementinie, nazywanej przez Carol Mavor sobowtórem własnej matki<sup>163</sup>. Widoczna w fotografiach Hawarden niemal obsesyjna fascynacja urodą dorastających córek może (choć nie musi) świadczyć o jej dawnym narcyzmie, przewyciężonym dzięki miłości do podobnego do siebie dziecka, bowiem jak pisze Freud, jedną z dróg wiodących narcystyczne kobiety do miłości obiektualnej może być urodzenie dziecka, dzięki któremu „częstka ich ciała staje naprzeciw nich jako obcy obiekt”<sup>164</sup>. Zachodzi też proces odwrotny – córki Lady Hawarden przeglądają się, zdaniem Mavor, w wizerunku własnej matki, imitując jej zachowania, wcielając się w jej rolę, tym samym w pewien sposób uobecniając ją w tworzonych przez nią samą obrazach<sup>165</sup>. Patrząc na nie (i córki, i fotografie) można zobaczyć zatem w pewnym sensie samą autorkę – schowaną za obiektywem aparatu fotograficznego, ale zarazem widoczną za pośrednictwem córek – jej własnych lustrzanych odbić.

### **Fetysz, maska, nadmiar**

Kolejnym pojęciem znanym z psychoanalizy, które często pojawia się w interpretacjach twórczości hrabiny Castiglione i Lady Hawarden jest fetyszyzm, także na różne sposoby rozumiany. Najodważniejszą tezę stawia Abigail Solomon-Godeau, która

---

<sup>161</sup> Zigmunt Freud, *Wprowadzenie do narcyzmu*, przeł. Barbara Kocowska, w: Kazimierz Pospiszył *Zigmunt Freud: człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 284.

<sup>162</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 9.

<sup>163</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 41.

<sup>164</sup> Zigmunt Freud, dz. cyt., s. 285.

<sup>165</sup> Carol Mavor, dz.cyt., s. 41.

twierdzi, że twórczość hrabiny Castiglione odczytuje się jako przejaw narcyzmu głównie dlatego, że według Freuda nie istnieje w sensie klinicznym coś takiego jak kobiecy fetyszym (z wyjątkiem jego drobnej uwagi, w której wszystkie kobiety uznał za fetyszystki w relacji do ubioru<sup>166</sup>). Jej zdaniem jednak, reprezentacje hrabiny są niesłuszne, ponieważ powielają patriarchalne wzorce i przedstawiają ciało kobiece jako towar<sup>167</sup>. Mimo to, Anne Marsh odnajduje w tych fotografiach coś wywrotowego – uważa ona, że hrabina jedynie odgrywa kobiecość, nigdy zaś nie reprezentuje siebie. Przedstawia ona kobiecość jako maskaradę, jako teatralne nakładanie masek, co sprawia, że ona sama, jako podstawowy podmiot, znika<sup>168</sup>. Otwarte pozostaje jednak pytanie o to, na ile taka maskarada może sprzyjać jakiegokolwiek emancypacji. Czy wystawianie jako obiektu spojrzenia takiej sztucznej konstrukcji może w jakiś sposób sprzyjać ochronie przed nim własnego ciała?

Również w fotografiach Lady Hawarden, także określanych często mianem fetyszystycznych, widoczne jest upodobanie do przebrań, masek i sztuczności. Według Anne Marsh teatralne ujęcia tej fotografki „współgrają z seksualnością polegającą na odgrywaniu przez kobiety ich pragnień i fantazji”<sup>169</sup>. Pragnienia i fantazje kobiet, widziane w ten sposób, krążyłyby zatem wokół bielizny (w tym ciasno zasznurowanych gorsetów), tkanin, sukni, przebrań karnawałowych, misternych fryzur, kosztownych dodatków, ozdobnych pantofelków i pięknych przedmiotów codziennego użytku, które biorą udział w tym fotograficznym spektaklu, a także wyćwiczonych przed wielkim lustrem egzaltowanych póz. I to mogłoby znów prowadzić to stwierdzenia, że za pomocą powyższych elementów kobieta jedynie dostosowuje się do potrzeb męskiego widza, bo, jak pisze Hartmut Böhme „kobieta musi stać się przedstawieniem erotycznych projekcji mężczyzn i ich żądzy posiadania (...) W poszczególnych elementach swej osoby i swojego zewnątrz kobieta stanowi figurację męskiego fetyszymu”<sup>170</sup>.

Tymczasem otaczanie się dekoracyjnymi przedmiotami interpretować można jako przejaw czegoś innego – fascynacji władzą nad nimi. Z powodu nagromadzenia kuszących obiektów, Carol Mavor porównuje kompozycje Lady Hawarden do wystawy domu towarowego – jest to porównanie bardzo trafne, także w odniesieniu do twórczości hrabiny Castiglione: obydwie autorki miały w swoim dorobku takie zdjęcia, na których kaskady tkanin tworzących suknie modelek niemal wychodzą z ram obrazu fotograficznego (ilustracje:

---

<sup>166</sup> Hartmut Böhme, *Fetyszym i kultura*, przeł. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2012, s. 22.

<sup>167</sup> Anne Marsh, dz. cyt., s. 148.

<sup>168</sup> Tamże, s. 148.

<sup>169</sup> Tamże, s. 149.

<sup>170</sup> Hartmut Böhme, *Fetyszym i kultura*,

17., 19., 20., 21.), co z kolei kojarzy się z niezwykle plastycznym opisem wystawy domu towarowego z powieści *Wszystko dla pań* Emila Zoli: „Wydawało się, że magazyn pękł na dwoje, wyrzucając nadmiar towarów wprost na ulicę”. Samą Lady Hawarden Mavor porównuje natomiast do kleptomanki, która odczuwa nieodpartą potrzebę zabrania towarów ze sobą<sup>171</sup>. Skojarzyć można to z namiętym kolekcjonowaniem przez nią zmieniającego się ciągle wyglądu jej córek, bądź też, jak pisze Mavor w tym samym rozdziale swojej książki – momentów zabawy autorki córkami – lalkami<sup>172</sup>, które można dowolnie przebierać, czesać i ustawiać w ozdobne grupy, zatrzymanych różnych wersjach i przeniesionych na papier fotograficzny.

Według Annie Friedberg to właśnie dziewiętnastowieczny dom towarowy jest przestrzenią, w której kobieta zyskuje przywilej samodzielnego robienia zakupów, a tym samym – „włóczenia się bez męskiej eskorty”<sup>173</sup>. Kierując wzrok w stronę okna wystawowego kobieta zyskuje władzę: „Spojrzenie to nasycone jest władzą wyboru, możliwością przyswojenia sobie rzeczy na drodze kupna”<sup>174</sup>. Posiadanie, kolekcjonowanie przedmiotów i otaczanie się nimi na zdjęciach nie musi być zatem jedynie przystosowywaniem się do męskich fantazji, dopasowywaniem się do kanonów piękna. Może być również czynnością w pewien sposób wyzwalającą, prezentowaniem tych sfer życia, nad którymi kobiety sprawowały kontrolę: nabywania przedmiotów, upiększania się i upiększania przestrzeni wokół siebie. Warto podkreślać jednak, że jedno nie wyklucza drugiego – definicja konsumentki także doskonale wpisuje się w dziewiętnastowieczne kulturowe konstrukcje kobiecości<sup>175</sup>.

W czasach Lady Hawarden i hrabiny Castiglione ciągła dbałość zamożnych kobiet o wygląd, owo „upiększanie się”, mogło być traktowane jako czynność niemal artystyczna, a nawet jak pisze Elisabeth Wilson – coś w rodzaju wyczerpującej pracy<sup>176</sup>. Autorka ta odnosi się tutaj przede wszystkim do kobiet wywodzących się z burżuazji, które muszą nosić odgórnie przepisany „uniform mody”, by osiągnąć odpowiedni status, a równocześnie wyrażać swoją wyjątkowość, by, w czasach wiary w miłość romantyczną, zdobyć męża<sup>177</sup>.

---

<sup>171</sup> Carol Mavor, s. 43-44.

<sup>172</sup> Carol Mavor, s. 44.

<sup>173</sup> Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. Monika Murawska i inni, w: *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura wizualna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 94.

<sup>174</sup> Tamże.

<sup>175</sup> Tamże, s. 99.

<sup>176</sup> Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, I.B. Tauris & Co Ltd, London-New York 2013, s. 122.

<sup>177</sup> Tamże, s. 123.



Nie oznacza to, że podobny mechanizm nie działał w przypadku tworzenia wizerunku własnego przez hrabinę Castiglione i wizerunku córek przez Lady Hawarden. O ile pokazywanie samego bogactwa i utwierdzanie się w pozycji kobiety zamożnej nie jest tutaj sprawą kluczową (przynależność do arystokracji pozwala bawić się modą i nie traktować jej całkiem serio, na co zwróciłam uwagę w pierwszym rozdziale pracy), o tyle otaczanie się atrybutami kobiecości – pozwala podkreślać swoją atrakcyjność jako kobieta-dekoracja, kobieta-obraz i (w szczególności w przypadku panien na wydaniu, takich jak córki Lady Hawarden, choć także w przypadku hrabiny Castiglione, która po rozwodzie stała się utrzymanką bogatych mężczyzn) podwyższyć swoją wartość na rynku matrymonialnym.

Przedmioty eksponowane na omawianych przeze mnie fotografiach to przedmioty zbytku, których funkcja użytkowa ginie w cieniu funkcji dekoracyjnej, ale i funkcji budowania wizerunku, podtrzymywania prestiżu, podkreślania kobiecości (ilustracje: 22., 23., 24.). To przedmioty fetyszizowane, pożądane mimo wysokiej ceny (a więc na przykład biżuteria, suknie, futra) czy nietrwałości (choćby kwiaty i pióra), a głównie ze względu na wrażenie, które mogą wywierać na innych, jakby od niechcenia noszone przez modelki. Ich działanie zmierzałyby do stworzenia efektu określanego zwykle słowem *glamour*. Pojęcie to Stephen Gundle interpretuje w swojej książce *Glamour: A History* jako przyciągający obraz ściśle związany z konsumpcją. Jest to kuszący widok, który ma przyciągać spojrzenie widzów - udoskonalona reprezentacja, która ma olśnić każdego, kto na nią patrzy<sup>178</sup> (co doskonale opisywałyby same fotografie hrabiny Castiglione i Lady Hawarden). *Glamour* może dotyczyć zarówno osób, jak i rzeczy, miejsc, wydarzeń, czyli wszystkiego tego, co może wzbudzać zainteresowanie i działać na wyobraźnię dzięki powiązaniu z wartościami takimi jak: piękno, seksualność, teatralność, bogactwo, dynamizm, rozgłos, ruch czy czas wolny<sup>179</sup>. *Glamour* zawiera w sobie także charakterystyczną dla nowoczesnego społeczeństwa obietnicę, że każdy może stać się lepszą, piękniejszą, bogatszą wersją samego siebie.

Być może zatem twórczość hrabiny Castiglione i Lady Hawarden była właśnie kolekcjonowaniem takich udoskonalonych, wyretuszowanych obrazów, tworzeniem wielostronicowego katalogu, który ukazywałby ciało modelek z jak najlepszej strony, zupełnie jak towary na wystawie *grand magasin*, dzięki czemu mogło ono stać się czymś więcej, być pożądane nie ze względu na swoją wartość „użytkową”, jako towar, lecz jako fetysz – ze względu na „blask” jaki wokół siebie roztacza i niezaspokojone pragnienie, które wywołuje. W takim razie różne sposoby zamieniania kobiety w obraz praktykowane przez

---

<sup>178</sup> Stephen Gundle, *Glamour: A History*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, s. 119.

<sup>179</sup> Tamże, s. 120.

hrabinę Castiglione i Lady Hawarden nie byłyby świadomym wyśmiewaniem pewnych konwencji czy przeciwstawianiem się męskiemu spojrzeniu – byłyby raczej poddawaniem się mu, ale nie całkowicie biernym, bo na własnych warunkach, w kontrolowany przez siebie sposób. Innym sposobem sprawowania pewnej władzy nad tym starannie skonstruowanymi, choć stereotypowymi wizerunkami byłoby to, że miały on dostarczać przyjemności przede wszystkim samym zainteresowanym – twórczyniom i modelkom, a dopiero w drugiej kolejności tym nielicznym osobom, które miały przywilej oglądania bądź posiadania ich fotografii.

W ten sposób, co dość zaskakujące, działalność hrabiny Castiglione i Lady Hawarden przypomina taktyki doby internetu, które Hille Koskela określa w swoim artykule mianem „uwłasnowalniającego ekshibicjonizmu”<sup>180</sup>. Badaczka ta interpretuje przypadek *JenniCAM* Jennifer Ringley, wykorzystującej w sposób wywrotowy nie aparat fotograficzny, lecz kamerę internetową, zainstalowaną w jej pokoju. Przed kamerą wykonywała ona codzienne, także intymne, czynności, czyniąc ze swojego życia codziennego swoisty spektakl. Według Koskeli, „jej «show» stanowił sposób na stworzenie podmiotu zdolnego oprzeć się tradycyjnym sposobom interpretowania kobiecej cielesności, «choć równocześnie wydawało się, że oferuje idealną fantazję dla heteroseksualnego samca»”<sup>181</sup>. Autorka ta uważa, że osoby takie jak Jenni podejmują dyskusje z „reżimem porządku”, czyli społecznymi sposobami regulowania życia jednostek, oraz „reżimem wstydu” – internalizację nadzoru, która czyni ludzi posłusznymi tak samo jak zewnętrzna kontrola<sup>182</sup>. Świadomie zorganizowany ekshibicjonistyczny spektakl może „uwłasnowalniać” – „wyzwalać od presji wstydu i potrzeby ukrywania”<sup>183</sup>. Trudno powiedzieć, czy podobny cel przyświecał hrabinie Castiglione i Lady Hawarden, jedno jest pewne: w swoim prywatnym, fotograficznym świecie cieszyły się one wolnością wystarczającą, by stawać się za każdym razem tym, kim chciały.

---

<sup>180</sup> Hille Koskela, *Uwłasnowalniający ekshibicjonizm*, przeł. Marta Haberle, Maciej Ożóg w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagania i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz [i inni], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 368.

<sup>181</sup> Tamże, s. 367.

<sup>182</sup> Tamże, s. 368.

<sup>183</sup> Tamże.

## ZAKOŃCZENIE

Analizując w trzech powyższych rozdziałach twórczość hrabiny Castiglione i Lady Hawarden starałam się wychwycić, nazwać i wyjaśnić jak najwięcej punktów stykowych pomiędzy ich fotografiami i biografiami. Każdy z tych punktów doprowadził mnie prawdopodobnych przyczyn siostrzanego podobieństwa omawianych przeze mnie obrazów, jednak większość moich spostrzeżeń i wniosków pozostać musi w sferze wrażeń, interpretacji i domysłów. Odpowiedzi na wiele pytań zawartych w tej pracy mają charakter hipotetyczny – wynika to po części z braku twardych dowodów źródłowych wyjaśniających powody, dla których omawiane przeze mnie autorki zdecydowały się tworzyć takie a nie inne fotografie, a po części z tego, że dokładałam wszelkich starań, by nie stracić z oczu realiów połowy dziewiętnastego wieku i nie przypisywać autorkom intencji, które mogłyby przyświecać kobietom wyemancypowanym, żyjącym w zupełnie innych czasach. Ciągłe jednak towarzyszyło mi natrętne pytanie: kim byłyby hrabina Castiglione i Clementina Hawarden, gdyby żyły później? Jak wyglądałyby ich fotografie?

Pytanie to skłoniło mnie do stworzenia, na zakończenie, krótkiego katalogu twórczych kobiet (stojących zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie obiektywu fotograficznego) działających w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku, które z różnych powodów bywają porównywane do hrabiny Castiglione albo Lady Hawarden. Niektóre z nich ewidentnie nawiązywały do fotografii tych autorek, inne – po prostu wykorzystywały podobne środki formalne. Wszystkie je łączy jednak teatralność, ruch, zamiłowanie do masek i kostiumów, zainteresowanie kobiecością oraz charakterystyczna, nieco nonszalancka ekspresja modelek. Okazuje się, że „siostrzane obrazy” hrabiny Castiglione i Lady Hawarden należą do większej grupy fotografii, które łączy iście rodzinne, choć może nieco bardziej odległe niż siostrzane, podobieństwo.

Jedną z ważniejszych i częściej wymienianych osób zafascynowanych hrabiną Castiglione jest Luisa Casati (1881-1957), wywodząca się z arystokratycznej rodziny *femme fatale*, wielokrotnie portretowana przez wielu artystów, od Giovanniego Boldiniego po Mana Raya. Wystawny styl życia markizy Casati, jej kreatywność i dążenie do bycia dziełem sztuki na co dzień uczyniło ją legendą już za życia. Słynęła ona ze wspaniałych, ekscentrycznych ubiorów, z upodobaniem fotografowała się również w rozmaitych kostiumach. Na balu w Operze paryskiej w 1924 roku markiza Casati pojawiła się przebrana za hrabinę Castiglione, w pełnej przepychu kreacji zaprojektowanej przez Erté, ze srebrnym lusterkiem, należącym

niegdyś do hrabiny, w dłoni<sup>184</sup>. Inne kostiumowe wcielenia markizy zostały uwiecznione na licznych fotografiach, równie dziwacznych co te tworzone niegdyś przez hrabinę Castiglione (ilustracja 68.)

Artystką (także pochodzenia włoskiego), której twórczość może się kojarzyć ze spuścizną hrabiny Castiglione była Leonor Fini (1907-1996), malarka, projektantka, ilustratorka tworząca w Paryżu, ale też, jak pisze Małgorzata Grąbczewska, „jedna z najczęściej fotografowanych kobiet dwudziestego wieku”<sup>185</sup>. Jej portrety fotograficzne, przede wszystkim autorstwa innych artystów (takich jak Dora Maar, Man Ray czy Henri Cartier-Bresson), wyrażają upodobanie modelki do masek i kostiumów, które były dla niej „nie tyle przebraniem, co wyrazem jej osobowości, wyobraźni, wewnętrznej mitologii”<sup>186</sup>, a także nienaturalnych, teatralnych póz. Według Grąbczewskiej przynajmniej niektóre z tych portretów można interpretować jako autoportrety, ze względu na to, że artystka ta odgrywała decydującą rolę podczas ich tworzenia<sup>187</sup>. Zmysłowe, szalone i narcystyczne portrety Leonor Fini (ilustracja 69.) przywodzą na myśl kreacje hrabiny Castiglione i czynią z artystki jej godną następczynię.

Fotografie Lady Hawarden, znajdujące się w archiwum Victoria&Albert Museum od 1939, pozostawały w ukryciu aż do wczesnych lat siedemdziesiątych, dlatego też twórczość porównywanych do niej artystek przypada przede wszystkim na ostatnie dekady dwudziestego wieku. Pierwszą z nich jest Cindy Sherman (ur. 1954), autorka między innymi słynnej serii fotografii *Untitled Film Stills* tworzonej w latach 1977-1980. Na tych fotografiach artystka wcielała się w różne znane z pop-kultury role kobiece (ilustracja 70.). Nie odgrywała ona jednak konkretnych postaci, lecz jedynie pewne typy rozpoznawalne dla każdego, kto wychowywał się w Stanach Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku<sup>188</sup>. Odgrywanie ról łączy się u Cindy Sherman, tak samo jak u Lady Hawarden, z przebieraniem się będącym tutaj swego rodzaju taktyką. Według Ingrid Sischy, autorki artykułu *Let's pretend*, w którym porównuje prace obydwu autorek, to właśnie akt przebierania się sprawia, że te fotografie działają tak silnie.

Zdaniem Carol Mavor nie tylko przebieranie się łączy fotografie Lady Hawarden z tym, co ponad sto dwadzieścia lat później (ale również z wykorzystaniem techniki mokrej

---

<sup>184</sup> Françoise Heilbrun, *The posthumus life*, w: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000, s. 79-80

<sup>185</sup> Małgorzata Grąbczewska, *Unieruchomione chwile własnego teatru. O fotograficznej kreacji Leonor Fini* w: *Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński: portret podwójny*, red. Anna Lipa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2011, s. 101.

<sup>186</sup> Tamże.

<sup>187</sup> Tamże, s. 102.

<sup>188</sup> Virginia Dodier, dz. cyt., s. 113-114.

płyty kolodionowej) tworzyła Sally Mann. Mavor omawiała przede wszystkim te zdjęcia, które zostały opublikowane w albumach *At Twelve* (1988) oraz *Immediate Family* (1992). Tutaj podobieństwo samych obrazów jest dość odległe, ale autorka zwraca uwagę na to, że obydwie fotografki to matki fotografujące swoje dorastające córki w domowej, intymnej, przepełnionej rozkwitającą kobiecością atmosferze i obydwie ukazują swoje modelki w odważnych pozach, często niekompletnie ubrane<sup>189</sup> (ilustracja 71.), zafascynowane ich urodą oraz siostrzaną bliskością. W fotografiach Sally Mann widać też wspomniane we wstępie mrugnięcie okiem i zabawę widoczne w twórczości Lady Hawarden.

Co ciekawe, jedna z córek i modelek Sally Mann, malarka Jessie Mann, rozpoczęła w 2001 roku współpracę z fotografem Lenem Princem, która zaowocowała serią fotografii zatytułowaną *Self Possessed* (2006)<sup>190</sup>. W tej serii Mann wciela się w różne role (kobiecte i męskie) znane z dzieł sztuki i kultury popularnej, co może budzić skojarzenia zarówno z twórczością hrabiny Castiglione, jak i Lady Hawarden. Na jednym ze zdjęć (ilustracja 72.) wciela się ona w rolę pierwszej z nich, nawiązując do jej najdziwniejszej i najsłynniejszej fotografii, czyli *Scherzo do Follia*.

\*

Dziesiątki fotografii hrabiny Castiglione i Lady Hawarden przywołanych w mojej pracy to jedynie ułamek tego, co stworzyła każda z nich. Decyzja, które obrazy omawiać, a które pominąć była niezwykle trudna – starałam się wybierać te, w których najlepiej widać ich podobieństwo. Kryterium to jednak wiele nie ułatwiło, ponieważ im dłużej badałam te obrazy, tym więcej podobieństw dostrzegałam. Każda z tych omawianych przeze mnie autorek stworzyła jednak szereg fotografii wyjątkowych, które nie znajdują swojego odpowiednika twórczości drugiej z nich. Z wyżej wspomnianego powodu, byłam zmuszona pominąć te fotografie albo potraktować swojej pracy jedynie pobieżnie. Wydaje mi się jednak, że fotografie te są tak niezwykle, iż nie sposób o nich nie wspomnieć chociaż w kilku słowach.

Jedną z takich fotografii jest wspomniana wyżej *Scherzo di Follia* hrabiny Castiglione (ilustracja 2.), niezwykle często reprodukowana w książkach poświęconych historii fotografii, będąca inspiracją nie tylko dla Jessie Mann, ale także dla wielu innych artystów, chociażby

---

<sup>189</sup> Carol Mavor, dz. cyt., s. 6.

<sup>190</sup> *Jessie Mann "Self Possessed" Photographs by Len Prince*, "Danziger Gallery" [dostęp 25 lipca 2015] < <http://www.danzigergallery.com/exhibition/jessie-mann-and34self-possessedand34-photographs-by-len-prince> >

surrealistów<sup>191</sup>. Modelka – w sukni wieczorowej i biżuterii, z lekko upudrowanymi włosami – przykłada do twarzy, niczym maskę, *passee partout*, czyniąc z niego ramę dla swojego oka. Pozostała część twarzy, choć częściowo widoczna, rozplywa się niemal poza granicami wyznaczonymi przez ramę, ustępując miejsca oku patrzącemu wymownie i przenikliwie. Ujęcie to może być nie jedynym w jej twórczości nawiązaniem do popularnych jeszcze w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku miniatur portretowych przedstawiających oko, zwanych „oko miłości” – w ten sposób hrabina fetyszyzuje je jako część ciała, piękną, a zarazem bardzo pożyteczną w dobie „szaleństwa widzialności”. Z drugiej strony jednak, stanowiąc jedynie tło dla swojego oka, hrabina sama staje się tutaj swego rodzaju maszyną do patrzenia, a może po prostu odgrywa rolę aparatu fotograficznego? Tak czy inaczej, fotografia ta przewyższa pod względem dziwactwa i szaleństwa wszystkie inne omówione w tej pracy.

Lady Hawarden także ma w swoim fotografii osobliwe, chociażby zdjęcie psa stojącego na oparciach dwóch krzeseł, wykonującego coś w rodzaju sztuczki akrobatycznej, porównywane przez Carol Mavor<sup>192</sup> do wykonanej pod okiem doktora Charcota fotografii lewitującej niemal histeryczki. Moją uwagę przykuły jednak dwa obrazy, które są pełnym przeciwieństwem wykreowanego spektaklu kobiecości, przedstawianego zazwyczaj przez tę autorkę – przypominają one bowiem zwyczajne, domowe fotografie i, jak mi się wydaje, uwieczniają zupełnie spontaniczne zachowanie. Jedna z nich przedstawia Isabellę podczas zabawy z pieskiem – jej naturalny, niewymuszony uśmiech, żyłki widoczne na dłoniach, którymi próbuje przytrzymać uchwycone w ruchu ciało pieska wskazują na to, że na chwilę wychodzi ona z roli powściągliwej i pięknej kobiety, a staje się młodą, radosną dziewczyną (ilustracja 73.). „Wychodzi z roli” także Clementina, która na dość statycznej, upozowanej fotografii po prostu drapie się w nos (ilustracja 74.) – czy ten zwyczajny, nefotograficzny gest zapisał się na kliszy przez przypadek, czy może został uchwycony przez fotografkę celowo, tego zapewne nikt już się nie dowie.

---

<sup>191</sup> O roli motywu oka w surrealizmie pisał na przykład Tomasz Swoboda. Zob. Tomasz Swoboda, *Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

<sup>192</sup> Tamże, s. 64-65.

## ILUSTRACJE



Ilustracja 1. Pierre-Louis Pierson, *La Baila*, 1856 źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 2. Pierre-Louis Pierson, *Funerale*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 3. Pierre-Louis Pierson, *Scherzo di Follia*, 1863-66, źródło: <http://commons.wikimedia.org/>



Ilustracja 4. Pierre-Louis Pierson, *Hrabina Castiglione jako Elwira w lustrze*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>





Ilustracja 5. Pierre-Louis Pierson, *Studium nóg II*, 1861-67, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 6. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-63, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 7. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1861-62, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 8. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 9. Pierre-Louis Pierson, *Fright*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 10. Pierre-Louis Pierson, *Le Coucher*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 11. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1861-62, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 12. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 13. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 14. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 15. Pierre-Louis Pierson, *Sèriè à la Ristori*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 16. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1861, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 17. Pierre-Louis Pierson, *The Opera Ball*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 18. Pierre-Louis Pierson, *Le voile*, 1861-67, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 19. Pierre-Louis Pieron, *Le Bal Masque*, 1861-67, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 20. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>





Ilustracja 21. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1857-1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 22. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 23. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 24. Ilustracja 18. Pierre-Louis Pierson, *Elvira*, 1863, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 25. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1861-1861, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 26. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, ok. 1860, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 27. Pierre-Louis Pierson, *Stella*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 28. Pierre-Louis Pierson *La Dame de Cœurs*, 1861-63, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 29. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, ok. 1860, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 30. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 31. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-63 , źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 32. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1864 , źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 33. Pierre-Louis Pierson, *Stella*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 34. Pierre-Louis Pierson, *Soeur Elize*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 35. Clementina Elphinstone Fleeming w kostiumie, ok. 1838 (autor nieznany), źródło: Virginia Dodier, *Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Aperture Foundation, Inc., New York 1999.



Ilustracja 36. Pierre-Louis Pierson, *Le chapeau à plume (autre)*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>





Ilustracja 37. Pierre-Louis Pieron, *Countess de Castiglione Reclining*, 1861-67, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 38. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862., źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 39. *Les Modes Parisiennes*. July, 1863, źródło: <http://www.lapl.org/collections-resources/visual-collections/casey-fashion-plates>



Ilustracja 40. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-63 , źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 41. Pierre-Louis Pierson, *Le chapeau à brides*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 42. Pierre-Louis Pierson, *Le pardessus décoré*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 43. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-63, źródło: <http://collections.vam.ac.uk>

Page 51,  
Recto



*Cigarette  
about  
with  
Pepin &  
Nero*



*aniguetier  
margarites*

61

44. Strona z albumu z fotografiami hrabiny Castiglione (autor: Pierre-Louis Pierson), 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 45. Pierre-Louis Pierson, *Anne Boleyn*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 46. Pierre-Louis Pierson, *Sèriè à la Ristori*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 47. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Adélaïde Ristori, dans "Médée", tragédie de Legouvé, 1860*, źródło: <http://www.musee-orsay.fr/>



Ilustracja 48. Pierre-Louis Pieron, *Reine d'Etrurie*, 1861-67, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 49. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64 , źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 50. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64 , źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>





Ilustracja 51. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 52. Ashford Brothers & Co, *Kate Josephine Bateman as Leah in 'Leah, the Forsaken'*, 1863-64, źródło: <http://www.npg.org.uk/>



Ilustracja 53. Pierre-Louis Pierson, *Les jambes*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 54. Pierre-Louis Pierson, *Piede de Judith*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 55. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Les Jambes de l'opera*, ok. 1862, źródło: <http://www.getty.edu/>



Ilustracja 56. Autor nieznany, *Show a leg*, ok. 1865, źródło: <http://www.gettyimages.com/>



Ilustracja 57. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 58. Pierre-Louis Piersosn, *Lucrèce (ou la Vestale)*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 59. Pierre-Louis Pierson, *Nonne blanche (en pied)*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 60. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, ok. 1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



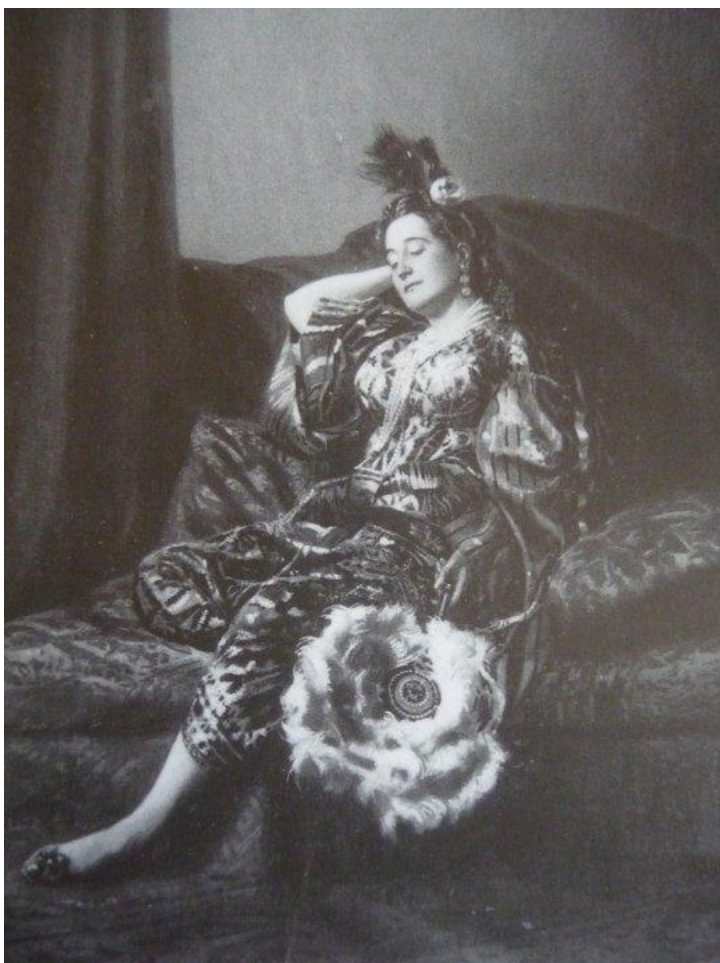
Ilustracja 61. Franz Xaver Winterhalter, *Cesarzowa Eugenia*, olej na płótnie, 1854, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 62. Clementina Hawarden, Bez tytułu, ok. 1864, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>.



Ilustracja 63. Pierre-Louis Pierson, *Mathilde (autre)*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 64. Autor nieznany, *Cesarzowa Eugenia jako odaliska*, ok. 1860, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 65. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1863-64, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>





Ilustracja 66. Pierre-Louis Pierson, *Reine d'Etrurie*, 1861-1867, źródło: <http://www.metmuseum.org/>



Ilustracja 67. Pierre-Louis Pierson, *Countess de Castiglione reclining*, źródło: Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.



Ilustracja 68. Man Ray, *La Marquise Casati*, 1935, źródło: <http://scottzagar.com/>



Ilustracja 69. Dora Maar, *Léonor Fini*, 1936, źródło: <http://www.wikiart.org/>



Ilustracja 70. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #6*, 1977 (z lewej strony) i *Untitled Film Still #14* (z prawej strony), 1978, źródło: <http://www.moma.org/>



Ilustracja 71. Sally Mann, *Vinland*, 1992, źródło: <http://sallymann.com/>



Ilustracja 72. Jessie Mann, Len Prince, *Untitled*, 2005, źródło: <http://www.danzigergallery.com/>



Ilustracja 73. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>



Ilustracja 74. Clementina Hawarden, *Bez tytułu*, 1862-63, źródło: <http://collections.vam.ac.uk/>

## **Bibliografia**

- A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Könemann UK Ltd, London 1998.
- Pierre Apraxine, Xavier Demange, *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven - London 2000.
- Carol Armstrong, *Before the mirror*, "October" 1995, nr. 74.
- Andrzej Banach, *O modzie XIX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Jacek Santorski&Co., Warszawa 2003.
- Walter Benjamin, *Anioł historii*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski i Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie sp. z o.o., Poznań 1996.
- John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.
- Hartmut Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, przeł. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2012.
- Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Tracy C. Davis *Actresses as Working Women. Their social identity in Victorian culture*, Taylor&Francis e-Library, 2002.
- Virginia Dodier, *Lady Hawarden: Studies from Life 1857-1864*, Aperture Foundation, Inc., New York 1999.
- Tomasz Ferenc, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Galeria f5& Księgarnia fotograficzna, Łódź 2004.
- Zygmunt Freud, *Wprowadzenie do narcyzmu*, przeł. Barbara Kocowska, w: Kazimierz Pospiszył *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Anne Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. Monika Murawska i inni w: *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura wizualna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

Viv Gardner, *The Invisible Spectatrice: Gender, Geography and Theatrical Space*, w: *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, red. Maggie B. Gale, Viv Gardner, Manchester University Press, Manchester-New York 2000.

Stephen Gundle, *Glamour: A History*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.

Nancy Hall-Duncan, *Fashion Photography*, w: *The Berg Companion to Fashion*, red. Valerie Steele, Berg, Oxford-New York 2010.

Heinz K. Henish, Bridget A. Henish, *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1993.

*Historia życia prywatnego: od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. Michelle Perrot, przeł. Anna Paderewska- Gryza, Bogusław Panek i Wojciech Gilewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1999.

Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, California 1993.

Jessie Mann "Self Possessed" Photographs by Len Prince, "Danziger Gallery" [dostęp 25 lipca 2015] <<http://www.danzigergallery.com/exhibition/jessie-mann-and34self-possessedand34-photographs-by-len-prince>>

Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.

Hille Koskela, *Uwłasnowalniający ekshibicjonizm*, przeł. Marta Haberle, Maciej Ożóg w: *Antropologia kultury wizualnej. Zaganienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz [i inni], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Dariusz Kosiński, „Cóż to za chłopiec piękny i młody...”. *Role chłopięce w kobiecym wykonaniu w polskim teatrze dramatycznym XIX wieku*, w: *Inna scena. Ciało, pleć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2008.

Anne Marsh, *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*, Macmillan Art Publishing, Victoria 2003.

Carol Mavor, *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Duke University Press, Durham-London 1999.

Magorzata Moźdzysłowska-Nawotka, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007

Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: *też Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc i Lara Thompson, Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010.

Linda Nead, *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998.

Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*[online]. [dostęp 19 kwietnia 2015]. Dostępny w internecie: <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=07>

Linda Nochlin, *Orient wyobrażony*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zaganienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz [i inni], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

*Orientalizm w sztuce europejskiej*, „Muzeum Narodowe w Warszawie”, [dostęp: 20.06.2015]. Dostępny w internecie: <http://www.orientalizm.mnw.art.pl/orientalizm.html>

John Plunkett, *Celebrity and Royalty*, w: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, T. 1., red. John Hannavy, Routledge, Taylor&Francis Group, London-New York 2008.

Griselda Pollock, *Modernity and the Spaces of Femininity*, w: *też*, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988.

Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, Aberville Press Publishers, New York-London-Paris 2000.

André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007.

Abigail Solomon-Godeau, *The Legs of the Countess*, “October” 1986, nr. 39.

Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwa Artystycznej Filmowe, Warszawa 1986.

Tomasz Swoboda, *Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

John Tagg, *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, przeł. Iwona Kurz, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.

Georges Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

Mieczysław Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, I.B. Tauris & Co Ltd, London-New York 2013.



