

Marianna Michałowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Fotografia domowa: między dokumentem a prywatnym eksperymentem artystycznym

Home Photography of Women – between Document and Private Artistic Experiment

Abstract: The text focuses on photographs taken by Klementyna Zubrzycka at the beginning of 20th century, at her home town Limanowa. It is interesting to examine these pictures in the context of both home life and family life, because the author – Zubrzycka mostly documented her everyday life and relatives, like others amateurs in the first half of 20th century, including Lartigue or Vivian Maier (who was popularized by a documentary film made in 2013). Analyzing photographs of Zubrzycka, it is necessary to check to what extend home (and family) photography was considered to be domain of women. And if emancipation and modernity opened a new field of creativity for women. The other issue is to examine these pictures in terms of aesthetics and artistic values, usually re-discovered by critics and curators years after they were made. The last but not least question would be one about differences between amateur photography and arts.

Key words: home photography, modernism, professional and amateur photography, Klementyna Zubrzycka

Rozpocznę ten tekst od przywołania własnego doświadczenia. Poszukując ostatnio wygodnego aparatu do codziennego fotografowania, kupiłam model „małej” lustrzanki¹. Wraz z urządzeniem otrzymałam kolorowy folder. Z barwnych, znakomicie skomponowanych zdjęć uśmiechały się do mnie szczęśliwe rodziny, biegły w moją stronę radosne dzieci. Kiedy zaczęłam poznawać szczegóły oprogramowania aparatu, zorientowałam się, że jest to model specjalnie dostosowany do potrzeb i oczekiwań kobiet (nie dlatego, że było tak napisane, lecz dlatego, że ilustracje pokazywały kobiety robiące zdjęcia). Do wagi i rozmiaru dopasowano odpowiednio zaprogramowane funkcje: fotografie jedzenia, dzieci. W pierwszym odruchu, mając spore doświadczenie w obcowaniu z różnymi urządzeniami, które nie były tak mocno „genderowane”, poczułam się zaskoczona i niemal urażona. W drugim, skłonna byłam usprawiedliwić producentów marketingowymi wymogami dostosowywania produktu do „grupy docelowej” (a kobiety dzisiaj stanowią znakomity cel dla producentów technologicznych gadżetów). Wreszcie pomyślałam, nieważne, co piszą. Przymknę oko, jeśli sprzęt przyda się do czegoś więcej niż fotografowanie scen rodzinnych. W końcu, Vilém

¹ Aparaty tego typu przy parametrach typowej lustrzanki posiadają korpus zmniejszony w stosunku do profesjonalnego aparatu.

Flusser zachęcał do tego, by „przeszmuglować do jego [aparatu] programu ludzkie zamiary, które nie są w nim przewidziane”².

Praktyka japońskiego koncernu wskazuje na ciekawą, kulturową tendencję, która może stanowić znakomity punkt wyjścia przemyslenia związków kobiet z fotografią – od wyznaczenia obszaru obrazowania, który miałyby je charakteryzować, przez określenie typowych „kobiecych” tematów, aż wreszcie do pytania o relację fotografii jako sztuki i jako praktyki codziennej.

Chociaż opisałam zdarzenie jak najbardziej współczesne, to w ciekawy sposób odsyła ono do przełomu XIX i XX wieku, kiedy można było obserwować gwałtowny przyrost użytkowników i użytkowniczek popularnych aparatów fotograficznych. Pamiętać należy bowiem, że *belle époque* polecała praktykę fotograficzną jako kobiecą czy wręcz „dziewczyńską”³. Czyżby zatem, wbrew wszystkim stereotypowym wyobrażeniom fotografa mężczyzny, fotografia była zawsze bardziej kobieca, a wielcy fotoreporterzy ukradli kobietom to, co dla nich było przeznaczone? W prezentowanym tu tekście przyglądam się dorobkowi fotografii amatorskiej, miłośniczej, domowej, w której – w mojej opinii – często mocniej niż w zawodowych zdjęciach ujawnia się specyfika medium. Jako przykład funkcjonowania takiej „nieprofesjonalnej” praktyki fotograficznej pragnę przywołać archiwum Klementyny Zubrzyckiej-Bączkowskiej (1887–1968), limanowskiej farmaceutki, które wydobyli ze zbiorów prywatnych i przenieśli do sfery publicznej kuratorzy krakowskiego Muzeum Historii Fotografii⁴. Najbardziej twórczy czas jej fotograficznej pasji zamyka się w latach 1910–1915, kiedy eksperymentuje z technikami i prowokuje rodzinne inscenizacje.

Analiza dokonań limanowskiej fotografi pozwoli przyjrzeć się trzem kwestiom: po pierwsze, pojęciu fotografii domowej i roli kobiet w dokumentowaniu codzienności, po drugie, relacji amatorstwo–twórczość, oraz, po trzecie, praktykom muzealnym stanowiącym podstawę do ulokowania określonych zdjęć w obszarze praktyki amatorskiej bądź artystycznej. Pamiętać bowiem warto, że gdyby nie troskliwi opiekunowie dorobku Zubrzyckiej, to jej prac (jak fotografii Eugène’a Atgeta, Jacques’a Henriego Lartigue’a czy Vivian Meier) nie oglądalibyśmy dzisiaj w muzeach i galeriach.

Fotografia domowa?

Zacznijmy porządnie. Kim była Klementyna Zubrzycka? Informacji biograficznych dostarcza opracowanie muzealne. Córka i wnuczka galicyjskich aptekarzy i burmistrzów, zasłużonych społeczników działających na rzecz miasta. Wraz z siostrą Wiktorią jedne

² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Folia Academiae, ASP w Katowicach, Katowice 2004, s. 69.

³ Małgorzata Radkiewicz pisze o roli reklam firm fotograficznych w promowaniu wizerunku nowoczesnej fotografi: „Jedną z najważniejszych grup odbiorczych były dla firmy kobiety, do których adresowano ogromną liczbę komercyjnych ogłoszeń, zamieszczanych głównie na łamach popularnych czasopism”. Zob. M. Radkiewicz, *Pionierki fotografii XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2, s. 23.

⁴ Zbiór prawie tysiąca sześciuset fotografii Zubrzyckiej jest archiwizowany od roku 2011. Prezentowany był na wystawie „Światło-czule świadectwo” (kuratorzy: Marek Janczyk, Iwona Świąch) w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie w 2013 roku.

z pierwszych absolwentek farmacji Uniwersytetu Jagiellońskiego (trzecia z sióstr, Maria, ukończyła Konserwatorium Muzyczne, brat January – medycynę, po której stał się wybitnym lekarzem). Już te krótkie informacje znakomicie nakreślają tło kulturowe, wskazując na rolę rodziny i środowiska w kształtowaniu osobowości twórczej. Oto wykształcona farmaceutka z domu, w którym dbano o zachęcanie kobiet do samodzielności i zdobywania wykształcenia⁵. Ważny jest też charakter edukacji – farmaceutyka, której studiowanie rozpoczęła w 1910 roku, kiedy to pojawiają się znaczące próby fotograficzne, dała jej wiedzę konieczną do prowadzenia eksperymentów chemicznych i technicznych w ciemni. Ponadto Klementynę wyróżniało jeszcze coś innego. Otóż była ona wyemancypowana w pięknym znaczeniu tego słowa, opisywanym w powieści Bolesława Prusa. Popularyzatorzy twórczości Zubrzyckiej podkreślają, że zainteresowanie twórczą fotografią nie było specjalnie długie. Po zamążpójściu w 1920 roku eksperyment ustępuje miejsca fotografii typowo rodzinnej i podróżniczej.

W książce poświęconej jej życiu czytamy: „Fotografowanie, choć ciągle obecne w życiu Klementyny, stało się teraz dokumentacją wydarzeń, a nie jak wcześniej źródłem fascynacji”⁶. Zauważmy, że opisywana zmiana – porzucenie fotografowania eksperymentalorskiego na rzecz rodzinnej dokumentacji – była charakterystyczna dla kobiet, dla których fotografia była działalnością dodatkową, poza obowiązkami rodzinnymi i zawodowymi (Zubrzycka-Bączkowska prowadziła aptekę). Warto zauważyć, że kustosze MHF dokonują ciekawego podziału życia Klementyny. Pisząc o okresie twórczym w jej życiu, używają nazwiska panińskiego, w opisie zaś dokumentalnym używają nazwiska podwójnego. Sugerują tym samym coś w rodzaju czasu panińskiej swobody, wskazując w ten sposób jasno na związek między zmianą jej kulturowej roli jako kobiety a przedmiotem obrazowania.

Argumentów na rzecz tezy o związku środowiska rodzinnego z rozwojem zainteresowań artystycznych kobiet dostarczają teksty towarzyszące pierwszej, wielkiej (i jak dotąd jedynej) wystawie w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie w roku 2008. Wystawa „Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku” przybliżyła twórczość artystek znanych i postaci zapomniane. Karolina Puchała-Rojek opisuje autorki aktywne w latach przybliżonych do działalności Zubrzyckiej, jak Maria z Byszewskich-Lipowska i Wanda Wojewódzka. Obie miały własne aparaty fotograficzne i dzięki wsparciu rodziny (Byszewska – także fotografującej Izabeli Geldern-Egmont zu Arçen, baronowej Lipowskiej) mogły realizować swoje pasje. Fotografowały codzienność swoją i środowiska, a także – jak Wojewódzka – mieszkańców rodzinnych majątków. „Czynność fotografowania przybierała tu kształt z pogranicza domowego teatru i intymnej zabawy, zaś wywołane zdjęcie zyskiwało

⁵ Jej postać jako zapalanej automobilistki, narciarki, podróżniczki i konspiratorki opisuje Maciej Bilek, zob. M. Bilek, *Aptekarz – burmistrz, aptekarz – prezes, aptekarz – konspirator*, cz. III, „Aptekarz Polski” 2009, nr 32/10, <http://www.aptekarzpolski.pl/images/APpdfy/042009cz2.pdf> (data dostępu: 20.09.2014); *idem*, *Aptekarz – burmistrz, aptekarz – prezes, aptekarz – konspirator*, cz. IV, „Aptekarz Polski” 2009, nr 33/11, http://www.aptekarzpolski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=370&Itemid=109 (data dostępu: 20.09.2014).

⁶ M. Janczyk, I. Święch, *Światło-czule świadectwo. Skarb z Limanowej*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2013, s. 41.

status zarówno rodzinnego dokumentu, jak i kreacji artystycznej⁷⁷ – pisze Puchała-Rojek, zauważając także, że „barierą ograniczającą uczestnictwo nie stała się w tym wypadku płęć, lecz poziom zamożności nabywcy aparatu⁷⁸. Fotografia może więc być praktykowana wtedy, gdy pozwalają na to sprzyjające okoliczności życiowe.

Zubrzycka nie była arystokratką, lecz należała do mieszczaństwa. Także i ona jednak mogła fotografować, gdyż takie działanie było, by tak powiedzieć, „dobrze widziane” w środowisku. Puchała-Rojek zwraca uwagę na różnicę występującą między amatorską fotografią stanowiącą „hobby ziemianek, arystokratek i mniej zamożnych miłośniczek medium⁷⁹ a fotografią zawodową, do której dostęp kobiet był utrudniony ze względu na brak edukacji¹⁰ i brak niezależności finansowej. Z reguły przejmowały one zakłady po mężach i ojczach, a czasem nimi współkierowały, zgodnie ze słowami Marty Leśniakowskiej, „skromne i pożyteczne¹¹ i najczęściej niewidoczne w sferze publicznej. Nie znaczy to jednak, że fotografii kobiet nie publikowano. Znane i rozpowszechniane w prasie były prace wybitnej organizatorki ruchu fotograficznego Jadwigi Golczówny¹² czy widoki miejskie Wandy Chicińskiej i Zofii Grzybowskiej. Powróćmy jednak do fotografii domowej, w której kobiety chętnie się realizowały.

Zdjęcia Zubrzyckiej zachęcają, by zrezygnować z typowo socjologicznej koncepcji fotografii jako domowego rytuału albo by ją przynajmniej zróżnicować. W fundamentalnym tekście Pierre’a Bourdieu fotografia zostaje zaliczona do jednego z rytuałów kultu domowego służących umocnieniu więzi rodzinnych. Socjolog podkreślał, że rodzina jest tu tak podmiotem, jak i przedmiotem tego kultu¹³. Dla jego realizacji rodzina wytwarza konwencje, które uwydatniają typowe cechy reprezentowanej grupy społecznej. Tak, na przykład, zgodnie z kulturowym konwenansem funkcjonuje fotografia ślubna, która dla Bourdieu posiada znaczenie czysto symboliczne, a jednocześnie należy do zwyczajów, których w praktyce społecznej nie można uniknąć. „Fotografia ślubna (...) jest postrzegana jako obowiązkowa, jako rodzaj hołdu dla pary młodej¹⁴.

Perspektywa Bourdieu jest nadal znacząca w socjologii i antropologii wizualnej. Spółb myślenia francuskiego badacza odnajdujemy także we współczesnych pracach Gillian Rose. Autorka *Doing Family Photography* pisze:

⁷ K. Puchała-Rojek, *Między prywatnym a politycznym. Z historii polskich fotografek (do 1945 roku)*, [w:] K. Lewandowska (red.), *Dokumentalistki. Polskie fotografki XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Bosz, Olszanica–Warszawa 2008, s. 35.

⁸ *Ibidem*, s. 34.

⁹ *Ibidem*, s. 35.

¹⁰ Brakowi edukacji próbowała przeciwdziałać Jadwiga Golcz, nie tylko zatrudniając w swoim zakładzie praktykantki, lecz usiłując założyć szkołę fotografii dla kobiet (co w opinii Ignacego Płażewskiego przyczyniło się do jej finansowego upadku). I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 395.

¹¹ K. Puchała-Rojek, *Między prywatnym...*, s. 33.

¹² Płażewski konsekwentnie używa nazwiska Golczówna, Puchała-Rojek z kolei pisze o Jadwidze Golcz. Por. I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii...*, s. 394–395; K. Puchała-Rojek, *Między prywatnym...*, s. 33.

¹³ P. Bourdieu i in., *Photography: A Middle-brow Art*, Polity Press, Oxford 1990, s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20.

O rodzinnych fotografiach mówi się, że nie są wizualnie nowatorskie. Pozy i wydarzenia są przewidywalne, kompozycje są banalne, dopuszczalny jest efekt czerwonych oczu [Rose pisze o fotografiach z końca XX wieku – przyp. M.M.] i chwiejne kadrowanie. Ten nieoszlifowany styl, tak jak konwencjonalność tematu, przyczynia się do mniej niż pozytywnego odbioru fotografii rodzinnej¹⁵.

Prace Zubrzyckiej przeczą jednak takiemu uproszczonemu odbiorowi fotografii rodzinnej. Są nowatorskie, eksperymentalne w technice (Zubrzycka retuszuje i manipuluje obrazem, używa aparatów stereoskopowych), ciekawie skadrowane. Również w fotografii domowej, wykonywanej przez Zubrzycką i współczesne jej młode kobiety, nie znajdujemy przymusu, o którym pisał Bourdieu. Wydaje się raczej, że wszelkie konwencje są przez autorki naginane. Czy to znaczy, że fotografia taka nie spełnia funkcji rodzinnej?



Il. 1. Portret Wiktorii, Marii Zubrzyckich z guwernantką podczas inscenizacji występu kobiecej orkiestry, 1911 rok. Archiwum Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

Skonfrontujmy powyższe stwierdzenia z samymi fotografiami. Kiedy pierwszy raz, jeszcze na wstępnym etapie opracowań materiału, zobaczyłam prace z archiwum Zubrzyckiej, byłam zaskoczona ich nowoczesnością, ale też rozbawiona rodzajem przypadku, który wkraadał się do kadrów. Wiele zdjęć przedstawiało samą autorkę i jej bliskich na piknikach, na wycieczkach, na przykład w trakcie wędrówki na Łysą Górę, w podróży, w czasie jazdy na łyżwach i nartach. Również wiele fotografii było pozowanymi portretami lub insce-

¹⁵ G. Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Ashgate, Farnham–Burlington 2010, s. 11.

nizowanymi scenkami, do których pozujący wybierali fantazyjne przebrania. Wiktoria jako prządka, Maria jako góral, młode kobiety w pumpach jako orkiestra, siostry na rowerach.

Na jednym ze zdjęć widzimy trzy młode kobiety na tle otwartego okna. Ubrane są w białe bluzki i ciemne pumpy. Na głowach mają kapelusze. Jedna przysiadła na parapecie, poza drugiej sugeruje, jakby właśnie przez okno wyskoczyła. Ich postacie są dynamiczne, fotografka zadbała o wprowadzenie do obrazu zabawnej intrygi.



Il. 2. Siostry Zubrzyckie na motocyklu marki Triumph, 1910 rok. Archiwum Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

Ważną rolę na zdjęciach odgrywają nowoczesne wynalazki, zwłaszcza ujęty w kilku kadrach motocykl marki Triumph. I znów, sportretowane na nim siostry są starannie upozowane. Ubrane w stroje podróżne, ich kapelusze są chronione przed upadkiem za pomocą szali. Patrząca czujnie w obiektyw Klementyna zajmuje miejsce centralne.

Po obejrzeniu serii zdjęć rozpoznajemy szczegóły warsztatu. Zubrzycka nie miała własnego atelier, fotografowała w świetle zastanym, aranżując przestrzeń do potrzeb. Częstym tłem są charakterystyczne wrota lub otwarte okno drewnianego domu, nierzadko zasłaniane ornamentycznym kobiercem, na tle którego fotografka umieszcza modeli, dodatkowo urozmaicając kadr rekwizytami – stolikiem czy rośliną w doniczce. Na fotografiach widzimy prowizoryczność inscenizacji. Tkanina zawieszona jest niekiedy nierówno, spod stóp wystaje klepisko. To „niedorobienie” jest wzruszające, bo pokazuje cały urok fotografii niezawodowej. Zapewne zresztą w ostatecznych odbitkach usuwano wszystkie te nieporządne brzegi, zostawiając tylko zawartość kadru.

Inna fotografia pokazuje trzy panny: Klementynę, Marię i Wiktorię na tle wspomnianego wcześniej dywanu, drugi mniejszy mają pod stopami. Ponadto po prawej znajduje się turecki stoliczek, po lewej inny stół przykryty obrusem haftowanym w kwiaty. Siostry mają jasne suknie i wstążki w upiętych włosach, patrzą w obiektyw. Klementyna wspiera twarz na dłoni. Patrzy nieco spod oka, jakby krytycznie. Przy górnej krawędzi kadru spod tkaniny wystaje faktura wrót, z lewej fragment ściany. Wyobrażam sobie całą scenę. Staranne ustawianie rekwizytów, próbowanie ustawień i wreszcie pospieszne ustawianie się do zdjęcia – podobnie jak w portrecie na motorze, zapewne Klementyna dołączyła na końcu. Kto zamknął migawkę? Czy był to pomocnik albo pomocnica, czy po prostu wykorzystano mechanizm samowyzwalacza?

Poza pozowanymi portretami uwagę przyciągają scenki odgrywane przez bliskich fotografki. Jedna z takich scen rozgrywa się w lesie. Młoda kobieta czyta list, za nią widzimy postać mężczyzny zaglądnącego jej przez ramię¹⁶. Sytuacja jest starannie zakomponowana i posiada urok nastrojowego obrazu *trompe l'oil*. W pozach obu postaci można znaleźć znaczenia symboliczne, porównywane do wzorów czerpanych z osiemnastowiecznego malarstwa rodzajowego, lecz także do popularnych w owym czasie pocztówek ilustrujących małe opowiadki.

I znów znajdujemy istotną cechę utrudniającą zakwalifikowanie prac Zubrzyckiej do amatorskiej fotografii rodzinnej. Rose pisze o analizowanych przez siebie zdjęciach rodzinnych, że:

(...) chociaż podczas robienia zdjęć, mogą być one manipulowane (i jest tak w wypadku zdjęć robionych każdym aparatem), manipulacja bardzo rzadko jest częścią rodzinnej praktyki fotograficznej analizowanej w tej książce: nie ujawnia się w rodzinnych „fotkach” [snaps]. W zamian ceniona jest dokładność i prawdziwość obrazów¹⁷.

Fotografie Zubrzyckiej nie są jednak typowymi współczesnymi „fotkami” z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze, autorka traktowała medium z pełną świadomością. Po drugie, narzędzia, którymi dysponowała, wykaczały poza typowy amatorski Brownie. Używała, poza aparatami na błony zwojowe, aparatów na klisze szklane, a także stereoskopowych. Korzystała chętnie ze statywu, pozwalającego na staranną kompozycję. Ponadto jej perspektywa dokumentacji życia rodzinnego nie zamykała się na „prawdziwość”. Siostry mogły wcielać się w postaci grajków, figury orientalne lub mieszkańców obozu cygańskiego i każde z tych przedstawień należało do domowej narracji.

Opiekunowie dorobku Zubrzyckiej, Marek Janczyk i Iwona Święch, kierują naszą uwagę na kontekst odbiorczy. Zauważają, że niewiele zachowało się odbitek papierowych, gdyż Zubrzycka chętniej wybierała przezrocza. Później były one prezentowane w kręgu rodzinnym w formie pokazu w użyciu rzutnika. Często wykonywała także stereoskopy, które oglądano w odpowiedniej przeglądarce. „Urządzane pokazy – piszą Janczyk i Święch –

¹⁶ M. Janczyk, I. Święch, *Światło-czule...*, s. 57.

¹⁷ G. Rose, *Doing Family...*, s. 126.



opowiadały całe historie, na przykład o zabawie na ślizgawce, wyprawie myśliwskiej, zdobywaniu alpejskiego szczytu czy spacerze po sarajewskim bazarze¹⁸.

Taka prefilmowa projekcja wskazuje na inną jeszcze stronę rodzinnej fotografii. Tworzenie wspólnoty nie musi, jak chciał Bourdieu, manifestować się w kompozycji, lecz może przybierać formę właśnie odświętnego spotkania, towarzyskiej zabawy, jakże charakterystycznej dla początku XX wieku, a dzisiaj zanikającej. Zabawy w odgrywanie żywych obrazów, organizowanie amatorskich teatralnych przedstawień były niezwykle charakterystyczne dla ziemiańskiej, mieszczańskiej i intelektualnej kultury przełomu wieków. Znakomicie znamy ją z opisów na przykład grupy Bloomsbury¹⁹, lecz przecież i w Galicji przybierała podobny kształt, zapisany na fotografiach chociażby Józefa Głogowskiego, dokumentującego teatralne gry Witkacego i jego przyjaciół²⁰. Rodzinne gry Zubrzyckich nie miały jednak żadnego artystycznego, drugiego dna, były rozrywką czysto towarzyską. Zdjęcia ujawniają, że zabawy fotograficzne były dla uczestników przyjemne. Postaci są rozluźnione, ich pozy są swobodne. Pozujący spoglądają w obiektyw śmiało i pewnie, inaczej niż na standaryzowanych fotografiach zakładowych.

Zwrócenie uwagi na to, jak te obrazy oglądano, kieruje nas w stronę pytania, które stawiane jest przez współczesnych antropologów i socjologów wizualnych – co robi się z fotografią? Okazuje się wówczas, że ważna jest ona nie tylko jako rejestracja chwili, pamiątka po bliskich (co na pierwszy plan wysuwane było przez semiologiczne i fenomenologiczne koncepcje fotografii), lecz jako przedmiot, wokół którego ogniskują się określone ludzkie działania. Fotografie Zubrzyckiej znakomicie do takiej interpretacji przystają. Zwłaszcza że były dla niej nie tylko realizacją indywidualnej pasji. Służyły jej również jako środek do utrwalania i eksponowania rodzinnej więzi, od momentu „przed zdjęciem” – aranżacji i stylizacji – przez moment fotografowania, do ostatecznego pokazu. Święch i Janczyk wysnuwają jeszcze jeden wniosek ze starannej analizy materiału: diapozytywy były zniszczone bardziej niż negatywy, a to znaczy, że były często używane. Nie kończyło się więc na jednym pokazie. Zapewne były znakomitą rozrywką dla bliskich. Zauważmy zresztą, że zwyczaj projekcji przezroczy przetrwał w wielu rodzinach aż do wczesnych lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy zaczął być wypierany przez pokazy zdjęć na ekranie komputera. Pamiętam z własnego, oddanego fotoamatorstwu domu uroczyste przygotowania do podobnych seansów: wyjmowanie projektora, staranny wybór przezroczy na specjalnym podświetlanym stole, wymyślanie narracji do sekwencji slajdów przywożonych z podróży i troskę, by nie znudzić widzów nadmiarem obrazów. Taki pokaz, w salonie, rozświetlonym jedynie światłem z rzutnika i z towarzyszącym światłu dźwiękiem przesuwanych przezroczy miał swoją magię, której ulegali ponad pół wieku wcześniej zapewne także członkowie rodziny i przyjaciele domu Zubrzyckich.

I właśnie ta radość i bezpośredniość wyróżnia fotografię Zubrzyckiej. Wrażenie naturalności mogło być możliwe do uzyskania, bo limanowianka fotografowała bliski sobie świat

¹⁸ M. Janczyk, I. Święch, *Światło-czule...*, s. 55.

¹⁹ M. Radkiewicz, *Pionierki...*, s. 25.

²⁰ Ś. Lenartowicz, *Witkacy, Głogowski: portrety wzajemne. Fotografie Józefa Głogowskiego, pastele Stanisława Ignacego Witkiewicza*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998.

i ludzi, którym sama także była bliska. Takiego efektu nie uzyska nigdy fotograf-reporter czy nawet zawodowy portrecista. Zubrzycka nie przyjmuje postawy myśliwego-obszernika, lecz jest zawsze uczestniczką fotograficznego życia rodziny. Ta „wewnętrzność spojrzenia” mogłaby być cechą odróżniającą fotografię domową od innych dziedzin twórczości, ale niekoniecznie „kobieca”, bo znamy podobne zdjęcia rodzinne robione przez mężczyzn. O znaczeniu fotografii domowej nie przesądza kwestia płci, lecz sytuacji fotografowania.

Fotografia amatorska?

Zbiór fotografii Zubrzyckiej zachęca do przemyśleń na temat miejsca fotografek w obszarze sztuki. Limanowska farmaceutka robiła to, co w innym społecznym kręgu robiła Julia Margaret Cameron, a później „fotografki z Bloomsbury”. Czy gdyby trafiła w świat poetów i malarzy, a nie mieszczań z galicyjskiego miasta, widzielibyśmy w niej dzisiaj artystkę?

Fotograf amator w codziennej praktyce nie ma dobrej prasy. Jakby na przekór starannym analizom badaczy wizualnych i historyków fotografii, podkreślających zasługi fotografów amatorów w krzewieniu kultury fotograficznej. Amatorami²¹ byli przecież zarówno proto-fotografowie, jak też twórcy i uczestnicy licznych towarzystw fotograficznych w Polsce i na świecie. Termin „fotografia amatorska” potocznie używany jest do wyznaczenia obszaru popularnej fotografii, zalewającej portale społecznościowe i banki zdjęć. Tymczasem amatorstwo jest kwestią bardziej zróżnicowaną²². Adam Sobota stwierdza:

Na przełomie XIX i XX wieku w dziedzinie fotografii określenia amator używano zamiennie ze słowem miłośnik (np. pierwsza polska organizacja fotoamatorów, założona w 1891 roku we Lwowie, przyjęła nazwę Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej). Również słowo pasjonat może być używane zamiennie z określeniem amator, w pozytywnej interpretacji²³.

Polski teoretyk, pisząc o roli fotoamatorstwa w kształtowaniu kultury wizualnej, zwraca uwagę na dwa czynniki. Pierwszym jest wartość zrzeszania. Fotoamatorstwo rozwija się dzięki organizacjom, których uczestnicy dbają zarówno o edukację fotograficzną, jak też o prezentację dorobku. Drugi czynnikiem, leżącym u podłoża pasji, jest pragnienie samodoskonalenia i eksperymentowania z obrazem. Dlatego też Sobota proponuje następujące ujęcie:

Należałoby rozróżnić osoby, które posiadały aparaty fotograficzne, sporadycznie ich używały i zdawały się na obsługę fachowców, od tych, którzy pragnęli doskonalić się w tej dziedzinie i chcieli kontrolować wszystkie etapy tworzenia obrazu fotograficznego, jakkolwiek nie wykonywali zawodu fotografa.

²¹ Rozumiejąc amatorstwo jako niecierpanie dochodów z wykonywanej działalności.

²² Wraz z Karoliną Sikorską, Zofią Starikiewicz i Maciejem Szymanowiczem zwracaliśmy uwagę na problem amatorstwa w fotografii, konstruując temat dla 8. Biennale Fotografii w Poznaniu. Brzmiał on: „Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach”. Zob. M. Popławska (red.), *Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach*, 8. Biennale Fotografii Poznań, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.

²³ A. Sobota, *Amator, czyli pasjonat*, [w:] M. Popławska (red.), *op. cit.*, s. 313.

Tym drugim przysługiwałby w istocie szlachetny tytuł fotoamatora, odróżniający ich od doraźnych „pstrykaczy”²⁴.

Zgodnie z powyższym rozróżnieniem Zubrzyckiej przysługiwałby „szlachetny tytuł fotoamatora”, jednak nie zapominajmy, że w tle tego określenia znajduje się ambicja bycia „artystą”, a co za tym idzie – pragnienie publicznej prezentacji własnych prac. Tymczasem fotografka nie tylko nie należała do żadnego kółka fotograficznego, co więcej – zapewne ze względu na czysto prywatny charakter fotografii (mam na myśli to, że fotografowała bliskich, którym niekoniecznie na takiej publikacji zależało) – nie dążyła do opuszczenia domowego kręgu. A przecież jej prace nie zawsze miały służyć tylko domowej rozrywce. Dowodem może być dokumentacja budowy kościoła w Limanowej w 1918 roku, zrobiona na prośbę proboszcza, księdza Łazarskiego. Zapewne nie było to jednak profesjonalne zlecenie, raczej efekt towarzyskiej uprzejmości.

Należy tu jednocześnie zrezygnować ze zbyt uproszczonej tezy o zamkniętym dla kobiet dostępie do stowarzyszeń fotograficznych. Chociaż wybitne artystki, znajdujące się w mniejszości i na ogół pomijane w historiach fotografii²⁵, takie jak Janina Mierzecka, Zofia Chomętowska czy Krystyna Chrościcka-Neuman, były cenione. Ujmowanie fotoamatorstwa w kategoriach sztuki może mieć inne źródło. Puchała-Rojek zwraca uwagę na utożsamienie fotografii artystycznej ze stylem piktorialnym, promowanym w towarzystwach. Dlatego też prace dokumentalne, etnograficzne czy nawet fotoreporterskie w krytyce fotografii, skupionej na działalności artystycznej, były pomijane²⁶. W biograficznych informacjach o Zubrzyckiej publikowanych w książce i artykułach jej poświęconych nie znalazłam informacji o jej dążeniu do przynależności do jakiegokolwiek stowarzyszenia. A przecież jako studentka krakowskiego uniwersytetu zapewne o nich słyszała.

Estetyka prac Zubrzyckiej, chociaż często odwołuje się do poczucia dziewiętnastowiecznej nastrojowości, nie jest piktorialna. Ich autorka nie boi się fotografowania scen, które mogłyby się wydawać kontrowersyjne, chociaż zapewne w domu wypełnionym osobami związanymi z medycyną nie budziły one specjalnego zdziwienia. Takie jest jedno ze zdjęć, wykonane w czasie studiów medycznych. To zachowana w negatywie fotografia dokumentująca pracę w prosektorium.

Na pierwszym planie widzimy nagie ciało młodego mężczyzny, za nim – dwie twarze męskie i jedną, przysłoniętą jakimś urządzeniem, kobietą. Jeden z mężczyzn operuje, drugi patrzy się w stronę obiektywu. Ostrość ustawiono na twarze żywych. Ten portret, w którego kompozycję wkradła się pewna przypadkowość, ma moc dokumentu i nie znajdziemy tu umowności charakterystycznej dla innych inscenizacji. Sentymentalna aura domowej fotografii do tej pracy nie pasuje.

²⁴ *Ibidem*, s. 315.

²⁵ *W Poczcie fotografów i fotografek polskich (1839–1939)* Ignacego Płażewskiego przy ponad dwustu siedemdziesięciu biogramach mężczyzn umieszczono dwanaście biogramów kobiet. Zob. I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii...*, s. 379–431.

²⁶ K. Puchała-Rojek, *Między prywatnym...*, s. 35–36.



Il. 3. Portret, studenci w prosektorium, fotografia-negatyw, 1906–1910. Archiwum Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

Inscenizacje i zdjęcia portretowe przedstawiają najczęściej pełne postaci, ukazane w pełnym świetle. Widać, że fotografka nie miała możliwości eksperymentowania ze światłocieniem i bardziej od reżyserii światła interesował ją sam proces chemiczny. Autorka inspirowała się tu raczej fotografiami zakładowymi i teatralnymi niż zmiękczone i symboliczne kompozycjami artystycznymi, wykonywanymi chociażby przez Wandę Wojewódkę. Różnicę w podejściu do światła i układu kompozycyjnego widać wyraźnie, gdy porównamy na przykład fotografię Wojewódzkiej *Pod światło* z roku 1913 roku²⁷ ze zrealizowaną trzy lata wcześniej serią fotograficznych inscenizacji Zubrzyckiej zatytułowaną *Obóz cygański*.

Pierwsza praca, autorstwa Wojewódzkiej, przedstawia dwie młode kobiety na tle prześwietlonej słońcem ściany z desek. Modelki spoglądają poza kadr. Prześwietlające promienie zmiękczej obraz, nadając mu malowniczości, charakterystycznej dla malarstwa rodzajowego. Fotografia jest statyczna, kompozycyjnie pełna.

Seria fotografii Zubrzyckiej ukazuje z kolei dziewczęta w romskich strojach – męskim i kobiecym. Cykl ma wyraźną narrację. Widzimy jak postać „męska” z gitarą kłęczy przed dziewczyną, na kolejnej obie postaci pozuje z gitarą i bałajką, wreszcie – widzimy scenę pocałunku. Także te ujęcia, tak jak w pracy Wojewódzkiej, wykonane są lekko pod światło, lecz nie ma to znaczenia dla całości kompozycji. Ponieważ daty obu zdjęć są zbliżone, możemy zakładać, że obu autorkom znane były podobne style obrazowania. Dlatego zatem

²⁷ Za: I. Płazewski, *Dzieje polskiej fotografii...*, s. 160.



Il. 4. Fotografia z serii *Obóz cygański*, ok. 1910 roku. Archiwum Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

kompozycje tak się różnią? Odpowiedź znajdziemy, zastanawiając się zarówno nad celem zrobienia zdjęć, jak i modelowym czytelnikiem (zgodnie z koncepcją autora, opisaną przez Umberta Eco) obrazu. Fotografia Wojewódzkiej, zaliczana przecież przez Puchałę-Rojek także do praktyki domowego fotografowania, była rezultatem realizowania przez autorkę ambicji artystycznych, lecz stanowiła także część aktywności typowej dla kulturalnego wykształcenia młodej panny z wiejskiej sfery, tak jak tworzone przez nią akwarele.

Inaczej Zubrzycka, dla której ważniejszy wydaje się sam proces tworzenia zdjęcia niż ostateczny efekt. Argumentem na rzecz ujęcia twórczości Zubrzyckiej z „działaniowej” perspektywy jest nie tylko preferowany przez nią sposób prezentacji jako projekcji diapozytywów, lecz także też sam kształt jej kolekcji. Kuratorzy zauważają, że odnaleziony zbiór przechowywany był dość chaotycznie, poukładany w pudełkach i koszach. Choć zapewne początkowo był uporządkowany w zespoły, to z czasem uległ rozproszeniu. Można sądzić, że nie tylko spadkobiercy, lecz także autorka nie przywiązywali wagi do fotografii jako obiektu wystawienniczego.

Powtórzmy więc pytanie zadane na początku tej części moich rozważań. Co czyni z fotoamatora artystę? Czy nie należałoby się tu zgodzić z perspektywą instytucjonalną, zgodnie z którą to artystyczne instytucje (muzea, galerie, krytycy sztuki) stwarzają „fotografię jako sztukę”? Dobrze tę tezę ilustruje tekst Marii Poprzedzkiej, będący swoistego rodzaju obroną

twórczości Julii Margaret Cameron przed „familijnym punktem widzenia” Virginii Woolf²⁸. Przytoczę większy fragment tego eseju:

A więc komórka na węgiel przerobiona na fotograficzną ciemnię, kurnik na atelier, zapach chemikaliów zmieszany z zapachem dzikiej róży rosnącej na drodze przed domem, służba i sławni goście z równą bezwzględnością poddawani mękom pozowania... Natomiast o samej sztuce fotograficznej Cameron dowiadujemy się niewiele. W otaczającym Julię Margaret środowisku utalentowanych mężczyzn i pięknych kobiet, w którym każdy czymś się wyróżniał i „nie było nikogo zwyczajnego”, jej późna fascynacja fotograficznym medium wygląda w relacji Woolf jak jeszcze jedna rodzinna ekstrawagancja.

Tymczasem pozycja Julii Margaret Cameron jako fotografki była wysoka, daleko wykraczająca poza uznanie kręgów przyjacielsko-towarzyskich²⁹.

Poprzedzka do rodzinnych anegdot i legend Woolf dodaje fakty, przypominając o uznaniu dla jej prac w środowisku wiktoriańskich arystokratów i artystów, wystawach, nagrodach, a także sprzedaży fotografii. Dlaczego jednak familijny punkt widzenia miałby być mniej ważny? Oba wskazują na znaczenie fotografki, której prace wyszły poza domowy krąg. Dlaczego jednak tak się stało? Ponownie musimy wziąć pod uwagę środowisko. Nie chodzi tylko o to, że Cameron była wybitną artystką, która potrafiła tak nagiąć możliwości dostępnych jej narzędzi (a zauważmy, że stosowana przez nią w portretach głębia ostrości wcale nie była dominującym stylem w owym czasie), by uzyskać poruszający wizualnie efekt, lecz że była – mówiąc dzisiejszym językiem – portrecistką sław, które potrafiły docenić jej twórczość. Cameron skorzystała na tym, co dla wielu ambitnych artystów dzisiaj jest przekleństwem, na odkryciu jej twórczości przez inne osoby (oczywiście jej status sprawił, że nie musiała o to zabiegać), takie jak Herschel, Hugo czy królowa Wiktoria.

Powróćmy jednak do naszej bohaterki. Zubrzycką i Cameron zdaje się różnić niemal wszystko, poza pasją fotografowania, zamiłowaniem do inscenizacji i talentem. Cameron była doceniana jako artystka za życia, a Zubrzycką dostrzeżono jako interesującą fotografkę dopiero po jej śmierci. Gdyby nie muzealny depozyt, nie dowiedzielibyśmy się, że była kimś więcej niż znaczącą limanowianką.

Zauważmy, że poszukiwanie genialnych fotoamatorów ma w muzealnictwie fotograficznym długą tradycję. To przecież Berenice Abbott sprawiła, że w Eugènie Atgecie widzimy artystę, tak jak John Szarkowski znalazł „genialne dziecko”, Jacques’a Henriego Lartigue’a. Praktyka takich odkryć nadal trwa, czego dowodem głośna dzięki filmowi z 2013 roku³⁰ historia życia Vivien Maier. Niewątpliwie pozostaje pytanie, czy fotografki tworzące zasadniczo dla siebie (jak Maier) lub dla kręgu rodzinnego (jak Zubrzycka) byłyby zadowolone z przyznawanego im przez kolejną generację odbiorców statusu artystki – lecz tego już się nie dowiemy.

Fotografia wydaje się znakomitym polem takich poszukiwań, bo jest w wielu wypadkach mniej uzależniona od konieczności odbycia akademickiej edukacji. Z jednej strony

²⁸ M. Poprzedzka, *Szaleństwa babki Julii*, [w:] V. Woolf, *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, Znak, Kraków 2013, s. 89.

²⁹ *Ibidem*, s. 89–90.

³⁰ Chodzi o film dokumentalny *Szukając Vivian Maier (Finding Vivian Maier)*, reż. John Maloof, Charlie Siskel.

znajdujemy w kolekcjonerstwie fotograficznym echa modernistycznej jeszcze koncepcji fotografii jako dziedziny pozwalającej ujawniać się „naiwnym geniuszom” sztuki, z drugiej, porównując liczbę wytworzonych obrazów na potrzeby muzeów oraz wszelkiej innej produkcji – dokumentalnej, reporterskiej, naukowej – widzimy, że tych pierwszych jest wciąż za mało. Zblazowany świat sztuki jest, by tak powiedzieć, głodny nowych nazwisk. Dobrym przykładem była recepcja prac Lartigue’a, doprowadzająca do uwzględnienia jego osoby na wystawie *The Photographer’s Eye* przez Szarkowskiego. Joel Eisinger pisze:

(...) ze względu na młodość Lartigue’a Szarkowski był przekonany, że jego geniusz jest naturalny, a nie był „produktem świadomego namysłu nad formalnymi wartościami”. Szarkowski nazywał Lartigue’a „prawdziwym prymitywistą” i tłumaczył radykalną charakterystykę wizualną jego prac nie jego inwencją, lecz „bliskością dyscyplinie aparatu”³¹.

Dzisiaj, na przekór ubiegłowiecznym teoriom, w muzealnych odkryciach kuratorów interesują inne cechy poza specyficznym językiem fotografii: może być to unikatowość obiektu historycznego lub wręcz przeciwnie, jego zwyczajność. Może to być też ta strona kolekcji, którą podkreślają Janczyk i Święch, czyli rekonstrukcja pasji.

Nie bez wpływu na odkrycia muzealne pozostają także trendy intelektualne. Kiedyś mogła być to koncepcja autonomicznego języka medium, wynikająca z nowoczesnej teorii obrazu, później badania feministyczne zachęcające do przeszukiwania archiwów wizualnych dla wydobywania twórczości kobiecej i wreszcie, zainteresowanie codziennym doświadczeniem oraz mikrohistorią. Właśnie do ważności badań mikrohistorycznych odnoszą się Janczyk i Święch, pisząc:

Powyższe przekonanie coraz bardziej rozpowszechnia się i wśród samych historyków, którzy coraz częściej skłaniają się do dostrzegania małych narracji, świadectw jednostek, mikrohistorii nie mniej ważnych dla zrozumienia danej epoki i jej spraw, jak te wielkie ciężkie od uniwersalnych ideologii, ludnych ludzkich społeczeństw, ich aspiracji i wartości³².

Zubrzyckiej nie można nazwać artystką prymitywistką, jej prace były bowiem tworzone w sposób świadomy i przemyślany. Poza tym więcej w nich teatralnej zabawy niż formalnej manipulacji własnościami obrazu fotograficznego. Trafniejsza wydaje się współczesna perspektywa feministyczna, która pozwala odnaleźć wielowątkowość pozycji kobiet na początku XX wieku. Młoda Klementyna i jej siostry są emancypantkami, a nie buntowniczkami. Lecz najciekawsza wydaje się perspektywa mikronarracji. Kolekcja fotografii zaspokaja zainteresowanie codziennym życiem ludzi w innych czasach. Zbiór Zubrzyckiej jest tu wybitny, bo jest świadectwem historii i mikronarracją o życiu pewnej rodziny w Galicji około roku 1910. Fotografia pokazuje, że ich młodość była radosna, a rodzina – chociaż pewnie niewolna od codziennych kłopotów i rozterek – szczęśliwa. Może dlatego też te zdjęcia urzekają, bo pokazują ostatnie momenty przed zagładą dziewiętnastowiecznego świata, zmiecionego Wielką Wojną.

³¹ J. Eisinger, *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1995, s. 221–222.

³² M. Janczyk, I. Święch, *Światło-czule...*, s. 21.

Konkluzja: dom jako eksperyment niekoniecznie kobiecy

Powróćmy na koniec do pytania o fotografię domową jako dziedzinę kobiet. We wstępie opisywałam promocję concernu fotograficznego skierowaną do kobiecego konsumenta. Należałoby zauważyć, że taka oferta jest dwuznaczna. Z jednej strony zachęca kobiety do rozwijania własnych zainteresowań, dopasowując produkt do oczekiwań użytkowniczek, którym profesjonalny aparat może wydawać się zbyt ciężki i nieporęczny. Z drugiej jednak nadal wskazuje na tradycyjną przestrzeń przypisywaną kobietom, świat domu, gotowania, dzieci. Czy jest to rozpoznanie błędne? Przecież internet pełen jest kobiecych blogów poświęconych fotografii kulinarnej czy zdjęciom dzieci.

Gillian Rose, analizując sposoby, w jakie kobiety dokumentują życie rodzinne, pisze:

Sugeruję, że wieloletnia feministyczna krytyka rodzinnej fotografii jest w pewnym stopniu nieuzasadniona. W zamian, podobnie jak badaczki feministyczne zajmujące się historią praktyk fotograficznych, twierdzą, że kobiety używają fotografii, która pozwala im obrazować i odgrywać to, czego pragną: rodziny, która jest razem, dzieci, które się rozwijają, szczęśliwego domu, matki, która jest wystarczająco dobra³³.

Pytanie, czy prezentowana przez słowa Rose „polityka sentymentu” musi dotyczyć wyłącznie kobiet? Richard Chalfen nie zgadza się z autorką, zastanawiając się, dlaczego badacze obrazu nie analizą rodzinnych fotografii robionych przez mężczyzn³⁴. Argumentem na rzecz krytyki Chalfena byłoby również przypomnienie, że chociaż od początku istnienia wynalazku fotografii kobiety kolekcjonowały dagerotypy w specjalnych meblach oraz tworzyły albumy rodzinne, to jednak głównie mężczyźni wykonywali zdjęcia rodzinne, a później kręcili domowe filmy (*home movies*)³⁵. W tym sensie fotografie Zubrzyckiej nie różniłyby się wiele od tylko pobieżnie wspominanych w tym tekście fotografii młodego Witkacego i Lartigue’a.

Dodajmy jednak, że fotografia domowa jest czymś więcej jeszcze, niż wskazywałyby zarówno przykłady wybrane przez Rose, jak i krytyka Chalfena. Fotografia to przestrzeń twórczego eksperymentu i poszukiwań, które wychodzą poza *snapshot version of life*³⁶, a później odciskają swój ślad na całym życiu swojego twórcy. Tego stwierdzenia nie trzeba banalizować, bo znajduje swoje uzasadnienie we współczesnym renesansie praktyk *slow photography*³⁷ czy lomografii. Domowym fotoamatorom nie wystarczają możliwości gwarantowane automatyką programu. By jednak można było odważyć się przekroczyć granice konwencji wizualnej i zacząć eksperymentować z obrazem, często potrzeba sprzyjającego

³³ G. Rose, *Doing Family...*, s. 131.

³⁴ R. Chalfen, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, „Visual Studies” 2011, nr 2 (26), s. 178.

³⁵ Dziękuję za zwrócenie mojej uwagi na tę kwestię Marcie Leśniakowskiej i Marcie Szlendak.

³⁶ Taki jest tytuł książki Chalfena. Zob. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 2008.

³⁷ O nurcie *slow photography* pisze Krzysztof Olechnicki. Zob. K. Olechnicki, *Slow photography: postępowanie technologiczne jako źródło renesansu przeżytków kulturowych*, [w:] M. Popławska (red.), *op. cit.*, s. 339–352.

kręgu rodzinnego, zachęcającego do samodzielności i współuczestniczącego w pasjach kobiet i mężczyzn. Zubrzycka miała podobne wsparcie, co skutecznie stymulowało jej fotograficzne działania.

Bibliografia

- Bilek M., *Aptekarz – burmistrz, aptekarz – prezes, aptekarz – konspirator*, cz. III, „Aptekarz Polski” 2009, nr 32/10.
- Bilek M., *Aptekarz – burmistrz, aptekarz – prezes, aptekarz – konspirator*, cz. IV, „Aptekarz Polski” 2009, nr 33/11.
- Bourdieu P., Boltanski L., Castel R., Chamboredon J.-C., Schnapper D., *Photography: A Middle-brow Art*, Polity Press, Oxford 1990.
- Chalfen R., *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, „Visual Studies” 2011, nr 2 (26).
- Chalfen R., *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 2008.
- Eisinger J., *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1995.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Folia Academiae, ASP w Katowicach, Katowice 2004.
- Janczyk M., Świąch I., *Światło-czule świadectwo. Skarb z Limanowej*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2013.
- Lenartowicz Ś., *Witkacy, Głogowski – portrety wzajemne. Fotografie Józefa Głogowskiego, pastele Stanisława Ignacego Witkiewicza*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998.
- Lewandowska K. (red.), *Dokumentalistki. Polskie fotografie XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Bosz, Olszanica–Warszawa 2008.
- Olechnicki K., *Slow photography: postęp technologiczny jako źródło renesansu przeżytków kulturowych*, [w:] M. Popławska (red.), *Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach*, 8. Biennale Fotografii Poznań, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013.
- Plaźewski I., *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
- Popławska M. (red.), *Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach*, 8. Biennale Fotografii Poznań, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013.
- Poprzedzka M., *Szaleństwa babki Julii*, [w:] V. Woolf, *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, Znak, Kraków 2013.
- Puchała-Rojek K., *Między prywatnym a politycznym. Z historii polskich fotografek (do 1945 roku)*, [w:] K. Lewandowska (red.), *Dokumentalistki. Polskie fotografie XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Bosz, Olszanica–Warszawa 2008.
- Radkiewicz M., *Pionierki fotografii XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2.
- Rose G., *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Ashgate, Farnham–Burlington USA 2010.
- Sobota A., *Amator, czyli pasjonat*, [w:] M. Popławska (red.), *Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach*, 8. Biennale Fotografii Poznań, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013.