

Małgorzata Myślińska

niezależna artystka wizualna i filozofka

Fotografia chłopska w zakładach fotograficznych w okresie transformacji. Na podstawie książki *Dworki i pałace* oraz czasopisma branżowego „Twoje Studio”

Abstrakt: W ramach rezydencji w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu i projektu *Zakład Fotograficzny* (2018) przeprowadziłam inwentaryzację wyposażenia wielkopolskich zakładów fotograficznych: przede wszystkim teł wykonywanych przez malarzy rzemieślników oraz rekwizytów. Na jej podstawie, wspólnie z kolektywem wydawniczym Ostrów opracowałam książkę fotograficzną *Dworki i pałace*.

Artykuł poświęcony jest kulturze wizualnej odwiedzonych przeze mnie zakładów fotograficznych, czasopismu branżowemu „Twoje Studio”, a także sesjom scenkowym, w których brały udział tła i rekwizyty. Badam wytwarzaną za ich pomocą tożsamość — szlacheckie *imaginarium* posiadającej chłopskie korzenie i aspirującej do lepszego życia fantomowej klasy średniej. Wcielanie się do nowej grupy społecznej odbywało się zgodnie z panującymi wówczas normami widzialności — na drodze naśladowania, gdzie rolę tak zwanej konwencji przebieranki odgrywały między innymi sesje scenkowe inspirowane kulturą arystokratyczno-ziemiańską. Wizerunki wytwarzane za pomocą teł, rekwizytów, choreografii i gestów miały legitymizować nową pozycję społeczną, pomagać w pięciu się w górę po drabinie społecznej.

Korzystając z narzędzi radykalnego programu socjologii wizualnej — kategorii patrzenia „przez” oraz „za” zdjęcie — pokazuję, że fotografię związaną z kulturą wizualną zakładów fotograficznych można zaliczyć do fotografii chłopskiej. Jedną z jej cech jest niemożliwość zaprzeczenia, że czegoś nie było, że ktoś nie istniał. Fotografia chłopska, której najważniejszą cechą było upamiętnienie, służyła, jak udowałam, silnemu zapominaniu: wspólnych korzeni — chłopskiej genealogii.

Słowa-klucze: fotografia chłopska, zakład fotograficzny, *imaginarium*, klasa średnia, radykalny program socjologii wizualnej

W ramach projektu *Zakład Fotograficzny* (2018) rezydencji artystycznej w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu dokonałam inwentaryzacji wyposażenia zakładów fotograficznych, teł wykonywanych przez malarzy rzemieślników oraz rekwizytów wykorzystywanych do sesji studyjnych. Przez okres trwania rezydencji udało mi się odwiedzić ponad 25 miejsc w Wielkopolsce. Moja praca stanowiła

rodzaj mikrobadań w ramach, jak nazwałby to Roch Sulima, antropologii codzienności¹. Zgromadzony materiał złożył się na fotograficzne archiwum, którego większa część posłużyła do stworzenia książki fotograficznej *Dworki i palace*. Premierze książki towarzyszyła wystawa, na której pokazywałam wybrane fotografie, między innymi *Kamienie*. Zorganizowałam także cykl spotkań, przykładowo wykład Antoniny Gugały dotyczący fotografii rzemieślniczej oraz projektu artystki — *Fotograf warszawski* (2015)².

Sądę, że fotografię studyjną z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wraz z fenomenem sesji scenkowych oraz wykorzystywane w niej tła i rekwizyty należy zaliczyć do fotografii chłopskiej, którą rozumieć można następująco: osoby o ludowym pochodzeniu stanowią podmiot inicjujący powstanie zdjęć i mający na nią wpływ, jej cechą charakterystyczną jest upamiętnianie, a głównym motywem wykonywania zdjęć — obrzędy religijne: śluby, chrzty, komunie³. Fotografię chłopską badam jako zjawisko polegające na wcielaniu się osób o chłopskim pochodzeniu do klasy średniej za pomocą konwencji naśladowania i przebieranki — głównych kategorii widzialności okresu transformacji, służących klasowym awansom⁴. Zwracając uwagę na charakter powstałych za pomocą tych konwencji wizerunków, pokazuję, że zaliczyć je można do sarmatyzmu masowego wypełniającego pustkę symboliczną po ziemiaństwie, dającego emocjonalne spełnienie oraz uwspólnienie przeszłości⁵ w obliczu zmian, jakie przyniosła „prześlona rewolucja”⁶.

Sięgam do radykalnego programu socjologii wizualnej Marka Krajewskiego i Rafała Drozdowskiego, której podstawą jest założenie, że zainteresowanie fotografią powinno być jak najszersze i traktowane jako system działań, reguł, przedmiotów ludzkich i nie-ludzkich, a nie tylko jako system wizualnych reprezentacji⁷. Teoretycznym odniesieniem dla tych założeń jest teoria Terrence’a Wrighta, w której ujęciu na fotografii można spoglądać na trzy sposoby: „przez zdjęcie”, „na zdjęcie”, „za zdjęcie”, Mnie interesuje w szczególności pierwsza i trzecia kategoria.

¹ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.

² Projekt Antoniny Gugały polegał na wizytach u warszawskich fotografów i zleceniu wykonania w nich zdjęcia dyplomowego. Artystka w ramach praktyk, które można zaliczyć do archeologii fotografii, dokumentowała również identyfikację wizualną zakładów, między innymi akcydensy graficzne, i fotografowała ich witryny. Zob. <https://culture.pl/pl/dzielo/antonina-gugala-praca-z-wystawy-fotograf-warszawski> (dostęp: 15.11.2021).

³ J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. *Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005.

⁴ M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 64.

⁵ P. Czaplinski, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1.

⁶ A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

⁷ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2011, s. 7.



Ilustracja 1. Widok wystawy „Zakład Fotograficzny”, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 11–14.04.2018, fot. Krystian Daszkowski

Źródło: www.kdaszkowski.com.



Ilustracja 2. Widok wystawy „Zakład Fotograficzny”, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 11–14.04.2018, fot. Krystian Daszkowski

Źródło: www.kdaszkowski.com.

Pierwszy sposób, czyli patrzenie „przez zdjęcie”, zakłada między innymi, że zdjęcia nie reprezentują rzeczywistości, nie są jej odbitką, ale są nią samą — same stano-

wią rzeczywistość, jej ślad. Do takiej metody — w świetle programu — zaliczają się silnie skonwencjonalizowane obrazy fotograficzne, powstające w wypracowanym przez lata kanonie: identyfikacje, aspiracje, wyobrażenia. Patrzenie „za zdjęcie” to zwrócenie uwagi na rządzące fotografiami reguły społeczno-kulturowe, zbadanie jakie, właściwości perswazyjne, performatywne, regulacyjne one posiadały.

Myślę, że niniejszy artykuł stanowi ciekawe dopełnienie badań, jakie przeprowadził Andrzej Wajda, w 1956 roku dokumentujący i opisujący ekrany fotografów ulicznych na łamach czasopisma „Polska Sztuka Ludowa” (zaliczający je do sztuki z pogranicza sztuki ludowej i robotniczej), pytając o to, w jaki sposób odzwierciedlały one dążenia i ambicje ludu⁸.

Fotografia chłopska

Temat fotografii chłopskiej podejmuje Joanna Bartuszek w publikacji *Między reprezentacją a martwym papierem* zawierającej efekty badań terenowych autorki i przeprowadzonych przez nią wywiadów pogłębionych. Fotografiami chłopską nazywa fotografie wykonywane z inicjatywy mieszkańców wsi od końca XIX wieku aż po czasy współczesne oraz fotografie osób pochodzących z warstwy chłopskiej. Bartuszek przeprowadza ciekawe studium tego zjawiska i pokazuje wiele istotnych cech fotografii chłopskiej, w tym główną — upamiętnianie. Jako inną z tych cech wskazuje ona „tendencję do mylenia rzeczywistości z jej przedstawieniem, do utożsamiania wizerunku i osoby na nim wyobrażonej, co powoduje jej uobecnienie i wywołuje różnego rodzaju reakcje na ten obraz”⁹. Autorka podkreśla tę rolę, cytując Rocha Sulimę:

Ważną cechą światopoglądu chłopskiego jest kryterium prawdy naocznej, zastępującej moc słowa mówionego, które polega na traktowaniu fotografii jako śladu rzeczywistości, wiernego i obiektywnego zapisu wydarzenia. Umiejscawianie tego, co widać, i poruszanie się w dycho-
tomiach „podobne–niepodobne”, „prawdziwe–nieprawdziwe”¹⁰.

Osoby, które wzięły udział w badaniu Bartuszek (54 wywiady oraz 240 zdjęcia), to w większości mieszkańcy wsi mający wykształcenie podstawowe, zawodowe lub średnie. Wydaje się zatem, że autorka nie uwzględniła dynamiki klasowej oraz przebudowy struktury społecznej, jaka dokonała się pod wpływem przemian polityczno-społeczno-gospodarczych w Polsce¹¹. Pomija w tych badaniach miesz-

⁸ A. Wajda, *Ekrany fotografów ulicznych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1956, nr 1, s. 3.

⁹ *Ibidem*, s. 10–11.

¹⁰ R. Sulima, *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4, s. 114.

¹¹ Zdaniem Andrzeja Ledera w Polsce dokonała się narzucona z zewnątrz rewolucja, która trwale zmieniła strukturę społeczną. Okoliczności, w jakich nastąpiła — terror i przemoc — doprowadziły do jej zbiorowego wyparcia. Rewolucja ta miała polegać na porzuceniu mentalności wiejskiej i fol-

kańców miast pochodzących ze wsi i posiadających rodowód chłopski. Autorka poświęca uwagę głównie pamięci i wspomnieniom oraz indywidualnemu podejściu do fotografii. W mniejszym stopniu podejmuje temat norm kulturowych, jakie można odczytać w fotografii chłopskiej oraz ich znaczenia dla zbiorowości.

O tym, że fotografii chłopskiej należałoby szukać zarówno na wsi, jak i mieście, świadczyłyby wyniki konkursu redakcji tygodnika „Nowa Wieś” i kwartalnika „Fotografia” z 1985 roku pod tytułem „Fotografia polskiej wsi” (obejmujący fotografie do 1948 roku), na który napłynęło ponad 6000 zdjęć od niemal 600 osób¹². Apel konkursowy brzmiał następująco:

Interesują nas portrety chłopskie, zdjęcia dzieci i dorosłych, starców, architektura nie tylko zagród wiejskich, otwarcie szkoły, poświęcenie mostu, budowa kościoła lub gminy, zebrania, defilady i procesje, uroczystości rodzinne i publiczne, strajki, przemarsze wojsk, partyzantka, nadziały ziemi [...], codzienna praca, życie kulturalne, obrzędy ludowe, zwyczaje, dwory i chałupy, bieda i dostatek, losy jednostkowe i zbiorowe¹³.

Co ciekawe, ogromną część tych fotografii (prawie połowa) nadesłały osoby z miasteczek i dużych miast, choć apel został skierowany do mieszkańców i mieszkankę polskiej wsi. Zaskoczyło to organizatorów konkursu, tym bardziej że — jak zauważają — liczba ta byłaby znacznie większa, gdyby inaczej prezentowała się struktura kolportażu „Nowej Wsi”. Autorki zwróciły uwagę, że: „Liczby te świadczą o mobilności społeczeństwa wiejskiego i potwierdzają znane skądinąd zjawisko przenoszenia się ludności pochodzenia chłopskiego do miast”¹⁴. Zgromadzony materiał pozwala więc prześledzić migracje w poszukiwaniu awansu z obszarów wiejskich na tereny miejskie, a także pokazuje drogi awansu społecznego chłopskich rodzin.

Zakład fotograficzny

W swojej pracy w ramach wspomnianego projektu skupiałam się na aktualnej ofercie zakładów i odwiedzałam tylko te miejsca, w których tła i rekwizyty należały do stałego wyposażenia studio. Zwracałam również uwagę na wszelkie praktyki z nimi związane, między innymi sesje fotograficzne. Trzeba pamiętać również o rozproszonym archiwum rodzinnym, znajdującym się w naszych do-

warczej na rzecz mentalności miejskiej i miejskiego stylu życia, który usankejonował późniejsze powstanie i istnienie klasy średniej. Zob. A. Leder, *Prześlona rewolucja...*, Warszawa 2014, s. 7.

¹² Finałem konkursu była wystawa w warszawskiej Zachęcie (1993), na której pojawiły się wyselekcjonowane z nadesłanych materiałów zdjęcia oraz towarzyszące im teksty. Powstał także album *Fotografia chłopów polskich* (1993) zawierający teksty Aleksandry Garlickiej i Marii Bijak. W 1987 roku w kwartalniku „Konteksty” pojawił się także tekst Rocha Sulimy *Fotografia chłopów polskich*, odnoszący się do konkursu i wystawy.

¹³ A. Garlicka, M. Bijak, *Fotografia chłopów polskich*, Warszawa 1993, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*, s. 11.

mach, w prywatnych albumach, na które składają się fotografie wykonane w czasie ogromnej popularności zakładów.

W pierwszej kolejności dokonałam usytuowania zakładów na mapie i w czasie. Moje wizyty miały dotyczyć nie tyle geograficznych, co czasowych peryferii¹⁵. Część z nich znajdowała się na granicy bankructwa, część została na drodze sukcesji przekazana kolejnemu pokoleniu¹⁶. Niektóre zakłady funkcjonowały w ten sam sposób co 20 lat temu, niektóre zdążyły przejść przez wszystkie stadia fotograficznych mód oraz wykorzystywać dawne tła i rekwizyty — nadając im drugie życie¹⁷. Niektóre z odwiedzonych przeze mnie zakładów zamknęły się całkiem niedawno¹⁸. Często dostawałam też propozycję wykupienia teł¹⁹, bo chociaż mocno zużyte, przez lata wciąż wydawały się czymś cennym.

W zakładzie fotograficznym w Pępowie — skąd pochodzę — działającym w gminie liczącej około sześć tysięcy mieszkańców, znajdowało się pięć teł. Fotografie powstałe z ich użyciem wypełniały archiwa rodzinne tej społeczności przez ostatnie 30 lat. Jeśli tematem tła jest wieś (polna ścieżka, wewnątrz budynku gospodarczego), przeważnie mamy do czynienia z obrazem wyidealizowanym, a portretowana z ich użyciem osoba przywołuje na myśl reprezentację właściciela majątku — pana, a nie chłopca, chama. Wśród rekwizytów znalazły się: ławka, balustrada, kolumnienka, latarnia, klęcznik i kwiaty.

W trakcie wizyt natrafiłam na branżową gazetkę „Twoje Studio”, wydawaną w latach dwutysięcznych. Skupiała ona środowisko fotografów-rzemieślników z całej Polski. O tym, jaką popularnością cieszyły się ich usługi w danym czasie, przekonuje jeden z jej współredaktorów:

Od wschodu na zachód i od północy na południe, w każdej miejscowości fotografowie, wykonując codzienne usługi, tworzą największe archiwum fotograficzne czasów, w których żyjemy. Dokumentują naszą historię, zatrzymują czas²⁰.

Gazetka stanowiła przewodnik po nowościach technologicznych, zwłaszcza wchodzącej wówczas na rynek fotografii cyfrowej, udzielała wskazówek dotyczących wyposażenia studio i jego obsługi. Informowała o warsztatach, szkoleniach

¹⁵ Odwiedzając zakłady w trakcie mojego projektu, nie dostrzegłam znaczących różnic pomiędzy dużym miastem (Poznaniem) a małym miasteczkiem (na przykład Pleszewem), co wskazywałoby na to, że granica między kulturą ludową a miejską, centrum a peryferiami nie przebiega w przypadku fotografii studyjnej między wsią a miastem.

¹⁶ Na przykład w Kępnie odwiedziłam dwa zakłady, z których jeden należał do starszego małżeństwa świadczącego usługi od zakończenia wojny. Wszystko wskazywało na to, że właściciele skłaniają się raczej ku zamknięciu działalności. Drugi zakład, po rodzinnej sukcesji, przejęty przez syna dawnych właścicieli, prosperował bardzo dobrze, posiadał bardzo duże studio i ogromną liczbę teł.

¹⁷ Przykładem takiego zakładu jest studio w Nowym Tomysłu.

¹⁸ Takim przykładem jest zakład w miejscowości Buk.

¹⁹ Taką ofertę złożyła mi właścicielka zakładu w Miłosławiu.

²⁰ P. Parvi, *Zakończenie do wydania specjalnego*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne, s. 137.

i konkursach oraz zawierała relacje i fotodokumentacje z tych spotkań²¹. Do tego wytyczała trendy i upodobania poprzez szczegółowe instrukcje, jak zadowolić klientów. Radziła fotografom, jak zwiększyć dochody i jak przetrwać w warunkach silnej konkurencji, w okresie szczytu popularności sesji studyjnych. Co ciekawe, jeden z jej współzałożycieli i redaktorów, fotograf pochodzący z Ostrowa Wielkopolskiego, był współwłaścicielem rodzinnej firmy *Bea* produkującej tła fotograficzne. Pozwala to przypuszczać, że wydawany na całą Polskę branżowy magazyn mógł nie tylko zwiększać sprzedaż tego towaru, lecz także dzięki gustotwórczej i edukacyjnej roli gazetki tworzyć pewien kanon, a także go upowszechniać.

Z raportu zamieszczonego na łamach gazetki dowiadujemy się, że w 1990 roku w polskich cechach było zarejestrowanych ponad 2000 zakładów fotograficznych:

Jak Polska długa i szeroka, w miastach, miasteczkach i osiedlach spotykamy widoczne z daleka napisy „Foto”, „Fotograf”, „Agfa”, „Fuji”, „Kodak” i inne, prowadzące klientów do punktów usługowych, związanych ze zdjęciami²².

Podstawą ich działalności — obok zdjęć legitymacyjnych i paszportowych, a także wywoływania filmów i robienia odbitek — była fotografia pamiątkowa, głównie okolicznościowa: z okazji ślubów, komunii i chrztów. Niektóre zakłady fotograficzne w Polsce funkcjonowały nieprzerwanie od 20 lat. Od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku mamy do czynienia z pojawianiem się bardzo dużej liczby nowych miejsc, co umożliwiała stopniowa transformacja gospodarcza w stronę gospodarki wolnorynkowej²³, wraz z towarzyszącymi jej normami zachowań — samodyscypliną i kontrolą wizerunku, aspiracjami i wiarą w jednostkowe kreowanie własnego losu. Największy „boom” na zakłady przypadła na późne lata osiemdziesiąte i wczesne lata dziewięćdziesiąte XX wieku. Zakłady dzieliły się wówczas na te należące do fotografów amatorów, którzy w obliczu przemian politycznych i związanych z nimi konsekwencji gospodarczych przewidzieli niszę na rynku oraz podążali ścieżką zautomatyzowanego procesu tworzenia i wywoływania zdjęć²⁴, i te, które kontynuowały wielopokoleniową tradycję, jak przeczytać możemy na łamach gazetki:

Wiele nazwisk takich jak Melcerowie, Nasierowscy, Niesporkowie i wielu innych, którzy kontynuują rodzinne tradycje, przejmując i pokazując swoje warsztaty pracy z pokolenia na pokolenie, na stałe wpisani są w polską twórczość rzemieślniczą i artystyczną²⁵.

²¹ Fotograficzne środowisko branżowe gromadziło się na szkoleniach, warsztatach i imprezach, między innymi w lokalu U Pana Michała w Warszawie albo na wyjazdach integracyjnych w Wysowej lub Łebie.

²² P. Parvi, *Przedmowa do wydania specjalnego*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne, s. 4.

²³ M. Gdula, *Odważyć się być średnim. Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 42.

²⁴ Właściciele zakładów używali w tym celu określenia, że zakłady fotograficzne powstawały w latach dziewięćdziesiątych „jak grzyby po deszczu”.

²⁵ K. Niesporek, *Komunia — wyzwanie dla mistrza*, „Twoje Studio” 2001, nr 3, s. 42.

Twoje studio zdradza poniekąd warunki życia okresu przemian gospodarczych i społecznych. Dowiadujemy się, jaki był status materialny zarówno właścicieli zakładów, jak i klientów. Rok 2000 to był rokiem transformacji z fotografii analogowej i laboratoryjnej obróbki zdjęć — w stronę matryc cyfrowych, nośników pamięci. W przejściu na technologię cyfrową widziano przede wszystkim przyspieszenie i ułatwienie pracy oraz niższe koszty produkcji. W ogłoszeniu konkursu *Foto Lato* z 2001 roku możemy przeczytać: „Miejscowi mawiają: »Latoś buraki obrodzili«, co w wolnym tłumaczeniu oznacza, że lato trwało cały rok (»tego roku jest urodzaj na buraki« — przyp. tłumacza), fotograficzne również”²⁶. Urodzaj na buraki zdawał się jednak z roku na rok maleć.

Zmiany nadeszły, gdy w związku z kryzysem gospodarczym spadło zainteresowanie usługami, spowodowane: zubożeniem ludności, bezrobociem, słabym przepływem pieniądza i brakiem płynności finansowej dużych i małych przedsiębiorstw. „Czasy obecne to zmiana przyzwyczajzeń i zdecydowanie mniejsze zasoby finansowe polskiej rodziny”²⁷. Na łamach gazetki zadawano sobie pytanie: „Czy polski przemysł związany z branżą fotograficzną ma szansę rozwoju i funkcjonowania przy dzisiejszym stanie gospodarki?”²⁸. W 2001 roku dało się w efekcie odczuwać coraz trudniejszą sytuację i kondycję przedsiębiorstw, w tym zakładów fotograficznych. Odzwierciedla to sytuacja Daniela, opisana przez socjologa Marka Szymaniaka w reportażach z mniejszych miast. Daniel jest mieszkańcem Bartoszyca i około 2005 roku został zwolniony przez swojego szefa — właściciela zakładu fotograficznego, którego „nie było już dłużej stać na pracownika”²⁹.

Nadążanie za zmianami, utrzymywanie wysokiej jakości usług i wyróżnienie godnych uwagi z powiększającego się na fali popularności fotografii cyfrowej grona amatorów nadzorowała firma Kodak — jeden z największych koncernów na świecie zajmujących się produkcją sprzętu fotograficznego i filmowego, którego kapituła w Polsce przyznawała prestiżową nagrodę — certyfikat *Promise of Excellence*, wpisujący się w wolnorynkowy porządek czasu transformacji. Sesje w zakładach miały nie tylko obiecywać wyjątkowe, artystyczne, nieszablonowe portrety, lecz także gwarantować ich skuteczność w awansie do wyższych sfer i do lepszego życia zgodnie z obowiązującymi chwytami reklamowo-marketingowymi³⁰.

Wraz z rewolucją cyfrową powiększył się znacznie wachlarz możliwości manipulowania obrazem. Pojawiały się też nowe technologie druku i nowe rodzaje papieru. W akcji promocyjnej mającej zwiększyć sprzedaż nowego metalicznego papieru sprawiającego wrażenie trójwymiarowości przekonywano, że jego

²⁶ S. Kornatowski, *Foto Lato*, „Twoje Studio” 2001, nr 9, s. 2.

²⁷ K. Niesporek, *Komunia — wyzwanie dla mistrza...*, s. 43.

²⁸ P. Parvi, *Cyfrowy Puszczyców*, „Twoje Studio” 2001, nr 9/10, s. 40.

²⁹ M. Szymaniak, *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021, s. 69.

³⁰ Pierwszy certyfikat „obietnicy wyjątkowości”, został przyznany w 2000 roku panu Wacławowi z zakładu Foto Studio z Pszowa przy ulicy Pszowskiej.

użycie „ograniczone jest jedynie przez wyobraźnię fotografa”³¹. Gazetka radziła, jak skutecznie przyciągnąć klientów. Wykładała podstawy dotyczące kompozycji, koloru i światła, objaśniając je „na chłopski rozum”³². Również dzięki organizowanym warsztatom i kursom „uczyła myślenia”, ponieważ najlepszej jakości sprzęt nie mógł zastąpić umiejętności fotografa. Wygrywał ten, kto potrafił z tych nowych narzędzi korzystać. Warsztaty dodawały otuchy, odwagi, wiary we własne siły, czasem podsuwały gotowe receptury, na przykład takie jak ta:

Wykonując zdjęcia plenerowe czy studyjne, zadbajcie o parę trików, dorzućcie do zdjęcia filtra naśladowający dowolny styl malarski. Zdjęcie, na którym będą widoczne ślady pędzla, przeniesione na płótno da zaskakujący, bardzo wiarygodny efekt. Nie zaszkodzi, aby w widocznym miejscu na sztalugach stało tego typu powiększenie oprawione na blejtram, obok może leżeć paleta z farbami i pędzle [...] tego typu scenografia da złudzenie dopiero co dokończonego obrazu³³.

Autorzy dodają jeszcze, aby pamiętać, że klient musi mieć świadomość, że kupuje fotografię, a nie obraz³⁴, co świadczyć może o głębokim przekonaniu o iluzoryczności tych przedstawień.

Sesje scenkowe

Do jednej z głównych ofert zakładów należały także sesje w studio, czyli tak zwane scenki. Dotyczyły one zdjęć okolicznościowych upamiętniających ważne momenty z życia, przede wszystkim śluby, nieco rzadziej komunie i chrzty. Powstałe w ten sposób fotografie umieszczano później w albumie lub na ścianie. Z relacji fotografów i fotografek dowiedziałam się, że w szczytowym momencie popularności sesje okolicznościowe w studio cieszyły się tak dużą popularnością, że na sobotnie sesje dla nowożeńców przeznaczano zaledwie pół godziny. Sezon przypadał na miesiące jesienno-zimowe, a kończył się latem: „na początku lipca następuje spadek zleceń prawie do zera. Zarówno w studio, jak i laboratorium. Jest to znak, że zaczęły się wakacje. Wakacje również dla fotografa”³⁵. Scenki stanowiły prawdziwe wyzwanie, także pole do popisu umiejętności związanych z posiadanym warsztatem: ustawieniem i oświetleniem modeli, aranżacją studia. Im większy wybór tła i rekwizytów, tym większa była szansa na przyciągnięcie klientów: „Na zapleczu, zbierano gigantyczne stopy foteli, ławek, stołów, bukie-

³¹ *Ibidem*, s. 32.

³² K. Kosińska, *Kolor — narzędzie i symbol*, „Twoje Studio” 2001, nr 1, s. 25.

³³ S. Kornatowski, *Gorzko, gorzko*, „Twoje Studio” 2001, nr 9, s. 48.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Nie udało mi się zbadać tego dokładnie, ale przypuszczam, że skoro okres późnego lata to jednocześnie czas żniw, więc unikano organizowania wówczas wesel.

tów, sztucznych kwiatów, skrzypiec, patefonów, książek i wiele innych ciekawych przedmiotów przypominających rekwizyty teatralne³⁶.

W świetle radykalnego programu socjologii wizualnej sesje scenkowe odkrywały status społeczny jednostki³⁷. Odpowiednie manipulowanie, zarządzanie ciałami oraz przedmiotami — obiektami materialnymi — ubiorem, rekwizytami, podążając dalej za Drozdowskim i Krajewskim, miało moc wpływania na własny los, genealogię, życiowe szanse³⁸. Fotografie mogły zdradzać nas i dyskredytować³⁹. Ważne było więc, by tę materialność odpowiednio okiełznać. Dzięki odpowiedniemu zarządzaniu przedmiotami każdy miał szansę być tym, kim chciał⁴⁰.

Wcześniejsze fotografie, na których młodzi stoją statycznie — ramię w ramię — zostały zastąpione z czasem przez swobodne — choć nieraz nieco sztuczne i wymuszone — wielowątkowe, narracyjne pozy. Gazetka „Twoje Studio” proponowała pomysły i wyznaczała trendy. W sprawozdaniu z warsztatów, które odbyły się w Warszawie, redaktor gazetki daje następujące wskazówki:

Starajmy się zaferować naszym klientom coś więcej, dodajmy trochę marzeń i wprowadźmy elementy dynamiki obrazu, stwórzmy wrażenie ruchu i zwiewności, a zdjęcie przestanie być zwykłą fotografią ślubną i stanie się pełnym życia obrazem⁴¹.

W namowach do poszukiwania własnego i rozpoznawalnego stylu w ustawieniu modeli i aranżacji pojawia się określenie „choreografia”⁴². Tego typu praktyki byłyby tu przejawem raczej „gustu barbarzyńskiego” w terminologii Pierre’a Bourdieu, dla którego publiczność ludowa odrzuca wszelkiego rodzaju formalne poszukiwania oraz efekty, które dzięki wprowadzaniu dystansu wobec uznanych konwencji zmierzają raczej do odseparowania widza od widowiska, uniemożliwiając wejście w grę i całkowite utożsamienie się z postaciami. Lud preferuje raczej takie wytwory, których może stać się uczestnikiem, gdzie może wcielać się w postacie i się z nimi utożsamiać⁴³.

Tła i rekwizyty

Regularnie, niemalże w każdym numerze czasopisma „Twoje Studio”, pojawiały się reprodukcje najnowszych, malowanych teł wykonywanych przez firmę Bea. W trakcie warsztatów, organizowanych przez twórców wspomnianej gazet-

³⁶ P. Parvi, *Zakończenie do wydania specjalnego*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne, s. 137.

³⁷ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2011, s. 183–184.

³⁸ *Ibidem*, s. 183.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 187.

⁴¹ K. Jankowski, *Male studio*, „Twoje Studio” 2001, nr 11, s. 31.

⁴² K. Niesporek, *Komunia — wyzwanie dla mistrza...*, s. 43.

⁴³ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 13.

ki, pokazywano, jak takie tła odpowiednio stosować i oświetlać. Ich dystrybucją zajmował się między innymi jeden ze współredaktorów, współorganizator imprez branżowych i szkoleń.

Firma Bea z Ostrowa Wielkopolskiego została założona w 1992 roku i jako jedna z pierwszych zajęła się produkcją tła fotograficznych na dużą skalę. Zaopatrywała większość miejsc, które odwiedziłam. Autorami tła byli głównie anonimowi twórcy — regionalni artyści. Jak przyznała współwłaścicielka firmy: „Udało się uzyskać dobrej jakości produkty, a przy tym wypełnić lukę na rynku”⁴⁴. W owym czasie firma prosperowała bardzo dobrze, o czym świadczy następujący fragment:

Pierwsza pracownia była niewielka, pracowaliśmy na kilku stanowiskach jednocześnie. Zapotrzebowanie było tak duże, że przez pewien czas musieliśmy przeznaczyć nawet część swojego mieszkania na malowanie tła⁴⁵.

Ówczesne techniki malarskie pozwalały na ich łatwe reprodukowanie, tworzenie serii. Wykonywano je z papieru lub na wytrzymałej, elastycznej tkaninie, aby uniknąć załamań i zagnieceń podczas nawijania na aluminiową oś. Według informacji zawartych w gazetce firma Bea wyposażyła w tła ponad tysiąc zakładów:

Z czasem popyt na tła był tak duży, że podjęto decyzję o rozbudowie i modernizacji firmy. Powstała doskonale wyposażona hala produkcyjna o powierzchni prawie 500 mkw. Uruchomiono kilka stanowisk⁴⁶.

Tła jak na ówczesne czasy były dosyć drogie i o tym, czy zakład przyciągnie klientów, decydowała ich liczba w studio. Właściciele i właścicielki na wyposażeniu zakładu posiadali przeważnie około pięć tła. Cena jednego tła wynosiła około 1000 złotych, co stanowiło wówczas kosztowną inwestycję.

Na łamach gazetki znajdowały się również reklamy rekwizytów, najczęściej kolumniek — stanowiących obowiązkowy element wyposażenia studio. Służyły one głównie równoważeniu kompozycji zdjęcia, ale można było również z ich pomocą ustawić modela w kontrapoście, co dodawało osobie portretowanej pewnej swobody. Sam element doskonale uzupełniał tła, pasował zarówno do tych przedstawiających wnętrza, jak i park. Często w tworzeniu rekwizytów wspierało się własną wyobraźnią, wynajdując gotowe przedmioty, albo wyobraźnią lokalnych majsterkowiczów i rzemieślników, którzy wykonywali dany rekwizyt na zamówienie, na przykład ławkę czy latarnię. Popularne było też zaopatrywanie się w wyposażenie studio na międzynarodowych targach fotograficznych, między innymi *Polfoto* w Warszawie lub targach *Photokina* w Kolonii, skąd pochodzą między innymi plastikowe, szare kolumniki — często spotykane w fotograficznych atelier. Ceniono ich funkcjonalność — lekkie i łatwe w przestawianiu, stanowiły ułatwienie podczas wytężonej pracy i dużej liczby następujących po sobie sesji.

⁴⁴ M. Pawłowska, *Firma Bea*, „Twoje Studio” 2004, nr 1, s. 51.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.



Ilustracja 3. Fragment książki artystycznej Małgorzaty Myślińskiej, *Dworki i palace*, Poznań 2018

W pierwszej połowie ubiegłego stulecia scenografię w studio stanowiły malowane obrazy, wiszące zasłony i kotary. Potem, tuż po wojnie, przyszła moda na kolorowe ekrany wędrownych fotografów ulicznych, a później tła gładkie, gdzie jedynym dodatkowym elementem na zdjęciu był bukiet kwiatów. Następnie, mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, wraz z upowszechnieniem się fotografii kolorowej, wróciła moda na tła barwne, malowane, nawiązujące formalnie do tła z początku wieku i kolorowych ekranów. Do najpopularniejszego motywu można zaliczyć zamki, pałace, dworki oraz parki. Są to między innymi wnętrza komnat, bibliotek, gabinetów, schodów, na których widać zegary, gabloty, obrazy, balustrady. Czasem są to wnętrza zmyślane, a czasem malowane na wzór istniejącej architektury, na przykład zamku Książ koło Wałbrzycha. Bohaterowie i bohaterki uczestniczący w scenkowych sesjach zdjęciowych na tle tych wnętrz przypominają przeistaczającego się z parobka w jaśnie pana bohatera powieści Wiesława Myślińskiego *Pałac* (1970), który przechadzając się z pokoju do pokoju, stopniowo popada w coraz większe urojenia i zaczyna się utożsamiać z przodkami dziedzica spoglądającymi na niego z wiszących na ścianach portretów⁴⁷.

Translacja struktury

Po 2000 roku rewolucja cyfrowa w zakładach fotograficznych stopniowo zaczęła wypierać malowane tła i rekwizyty, między innymi ze względu na dużo łatwiejszy proces obróbki zdjęć. Używano do tego celu tak zwane *blue* i *green screeny*. Dawało to nieskończone możliwości symbolicznego podnoszenia swojego statusu poprzez manipulowanie obrazem, jak przekonuje jeden z redaktorów:

Jeśli przeprowadzimy operację umiejętnie i z wyczuciem, możemy umieścić naszych klientów np. na środku nowojorskiej ulicy lub śródziemnomorskiej plaży i nikt nie zorientuje się, że fotografowani stali w rzeczywistości na tle niebieskiej ściany w zakładzie fotograficznym w Pci-miu Dolnym⁴⁸.

Patrząc „za fotografię”, dostrzeżemy, że „społeczne definicje normalności — to, co jest przedstawione na zdjęciu, znajduje się na nim zazwyczaj dlatego, że zostało [...] społecznie obłaskawione”⁴⁹. Wielki projekt transformacji kraju nobilitował sukces i dostatnie życie, z kolei piętnował klasę robotniczą i figurę *homo sovieticus* obarczanego winą za spowalnianie reform rynkowych⁵⁰, dlatego, jak piszą dalej autorzy radykalnej socjologii wizualnej, „wszelkiego typu czynności manipulacji

⁴⁷ W. Myśliński, *Pałac*, Szczecin 1988.

⁴⁸ J. Marczyk, *Fotografia cyfrowa w zakładzie fotograficznym*, „Twoje Studio” 2001, nr 3, s. 59.

⁴⁹ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię!*, s. 25.

⁵⁰ K. Świrek, *Różnica klasowa: symboliczna, wyobrażeniowa i realna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 30, 2021, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klas-spoecznych-struktury-i-relacje/roznica-klasowa> (dostęp: 15.11.2021).

i zabiegi retuszerskie ujawniają społeczne matryce winy i wstydu⁵¹, pokazując, co wolelibyśmy zakryć, wymazać.

Z czasem tak zwane scenki wyszły z kanonu, zaczęto je postrzegać w kategoriach kiczu, utożsamiając sztuczne pozy ze sztucznością zdjęcia. Zdjęcie miało być naturalne, prawdziwe i przekonujące. Na pytanie: „Czy zmierzamy do naturalności?” Krzysztof Niesporek odpowiada w wywiadzie: „Myślę, że tak, to jest ta droga, którą powinniśmy pójść w tej chwili. Wszystkie takie powyginane pozy, które były jeszcze parę lat temu modne, już w tej chwili nie mają żadnego uzasadnienia⁵². Około 2002 roku wróciła moda na zdjęcia monochromatyczne czarno-białe i w sepii, stylizowane na lata dwudzieste XX wieku. Pojawiły się też fotografie w tak zwanej technice *crossu* — czyli mocno kontrastowych zdjęć w zimnej tonacji i ze zmiękcżającą kontury poświatą. Później sesje studyjne zostały zastąpione przez plenerowe sesje zdjęciowe⁵³.

Sądzę, posługując się ponownie terminologią Bourdieu, że mamy tu do czynienia z translacją struktury — niezmiennego dystansu pomiędzy panującymi a podporządkowanymi, odtwarzającego się przez „zmianę miejsca” i polegającą na tym, że „klasy nieuprzywilejowane sądzą, że osiągają pozycje dawniej dla nich niedostępne, podczas gdy nie mają one już tej wartości i tego miejsca, jakie przyznawano im w systemie wcześniejszym⁵⁴. Gdy sesje scenkowe z wykorzystaniem scenografii w fotograficznym atelier, popularne wcześniej wśród klasy wyższej, stają się szeroko dostępne migrującym w górę z niższych warstw społecznych masom, znajdujące się wyżej w hierarchii społecznej grupy osób wynajdują inne reprezentacje, innego rodzaju dystynkcje, ustanawiają nowe, obowiązkowe dla uzyskania pożądanej szacowności gusta.

W trakcie prowadzonych badań szukałam odpowiedzi na pytanie, czy kształtowanie gustów było rolą fotografów, czy też odpowiadali oni raczej na potrzeby klientów? Na pewno fotografowie byli dla swoich klientów usługodawcami. Klienci w fotografii tej byli aktywnym podmiotem, jak to ma miejsce w fotografii chłopskiej. Z jednej strony możemy stwierdzić, że odpowiedzialność za sesje i podążanie z duchem czasu leżała po stronie fotografów. Z drugiej strony, do dobrych praktyk obiecujących powrót klientów i rentowność zakładu należało wysłuchiwanie ich potrzeb:

Pozwólcie waszym klientom na czynne uczestniczenie w projektowaniu zarówno zaproszeń, jak i naklejek. Poczują się bardzo ważni, że mają wkład w przygotowanie do ważnego wydarzenia. Liczmy się z ich zdaniem⁵⁵.

⁵¹ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię!*, s. 25.

⁵² K. Jaworska, *Fotografia ślubna*, rozm. przepr. K. Niesporek, „Twoje Studio” 2004, nr 1, s. 78.

⁵³ Miejsce, gdzie odbywała się moja rezydencja artystyczna — dawny Zamek Cesarski w Poznaniu w stylu neoromańskim, obecnie Centrum Kultury Zamek (instytucja w latach 1962–1996 funkcjonująca jako Pałac Kultury), stanowi jedno z takich popularnych „teł”.

⁵⁴ D. Eribon, *Droga do Reims*, przeł. M. Ochab, Kraków 2019, s. 161.

⁵⁵ S. Kornatowski, *Gorzko, gorzko*, „Twoje Studio” 2001, nr 9, s. 48.

Można przypuszczać, że upowszechnienie się fotografii cyfrowej, oraz pojawienie się nowej konkurencji — fotografów amatorów — wzmacniało strategię pracy opartą na naśladowaniu i działaniu wedle życzeń klientów. Z kolei próby kształtowania gustów mogły się podejmować zakłady posiadające renomę. Bardzo dobrze ścieranie się gustu profesjonalistów i odbiorców oddaje komentarz do wydania specjalnego „Twojego Studia”, w którym właściciele doświadczonego studia Mami Foto Studio, państwo Mikołajczykowie, przyznali:

Byłoby ideałem, gdyby klienci w pełni akceptowali naszą wizję, ale to utopia. W naszym studiu z uwagą wsłuchujemy się w ich oczekiwania, sugerując jednocześnie własny punkt widzenia oraz wyobrażenia i kreacje stylistyczne odbiegające od konwencji. Raz nam się udaje, raz nie, ale podejmujemy próby. Gdyby fotograficy zaniechali dyskretnego kształtowania gustów klientów, to do tej pory robilibyśmy retuszowane „monidła”, jakie oferowano naszym dziadkom⁵⁶.

Fragment ten wskazuje na próby zdystansowania się do praktyki utożsamianej z fotografią chłopską — wykonywania monidła. Fotograf podejmuje rolę gustotwórczą, ma doradzić w kwestii wizerunkowej, ale czy udało się poskromić chłopską fantazję? Hubert Francuz, którego uwagę przyciągnęły podczas spaceru po mieście rzędy zdjęć w witrynie zakładu fotograficznego stanowiące jego wizytówkę, prezentację dorobku mającą przyciągnąć klientów, pisze:

Jeśli na moment odłączyć respiratory zapotrzebowania rynku, gustów, upodobań i technicznej sprawności, to możemy znaleźć się wprost przed hipnotycznym ciągiem obrazów, tą samą opowieścią w nieskończonych wariantach. Zsynchronizowany układ zębatek marzeń, oczekiwań, potrzeb, konwencji i konieczności zaczyna działać na zwiększonych obrotach⁵⁷.

Właśnie na ten ciąg hipnotyczny, nie na sam gust, ale na ten powielany masowo ciąg obrazów należy tu zwrócić uwagę. Przedmioty i tła oprócz tego, że zaspokajały pewne potrzeby klientów, utrwały również obecne wśród nich schematy myślenia. Nie tylko stanowiły one przejaw niewinnej jarmarcznej estetyki⁵⁸, ale odgrywały również rolę legitymizowania hegemonii nowej grupy — fantomowej klasy średniej i stanowiły odbicie jej marzeń i aspiracji.

Jak starałam się pokazać, poszukując przykładów fotografii chłopskiej, nie powinniśmy się ograniczać do osób i grup zamieszkujących tereny wiejskie. Po inwentaryzacji zakładów wielkopolskich mogę stwierdzić, że nie odnalazłam szczególnych różnic pomiędzy zakładami znajdującymi się w Poznaniu a tymi w mniejszych miejscowościach. Sądzę również, że obserwacje te potwierdziłyby rodzinne archiwa.

⁵⁶ M. Mikołajczyk, *Krótką prezentacją zakładu*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne, s. 72.

⁵⁷ H. Francuz, *Miasto. Twarz. Masyw*, [w:] *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz, Kraków 2015, s. 129.

⁵⁸ F. Springer, *Brakujące słowo*, [w:] *Hawaikum...*, s. 9.

Główna rola fotografii chłopskiej — upamiętnianie, o którym pisze Bartuszek, wiąże się tu z równie silną mocą (zbiorowego) zapomnienia: chłopskiej genealogii. Umożliwiały to wspomniane cechy, takie jak kryterium prawdy naocznej, czyli silne utożsamianie reprezentacji i wizerunku z prawdą, z rzeczywistością. Podobnie jak ekranizacja *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, która zyskała w tym samym czasie popularność dzięki nowym mediom: kinu, telewizji, nośnikom VHS, i która — jak ocenił Przemysław Czapliński — stanowi przejaw sarmatyzmu masowego, mającego moc jednoczenia i unifikacji⁵⁹, tak sesje scenkowe stały się szeroko dostępne dla mas dzięki nowym technologiom fotograficznym. Fotografia kolorowa dodatkowo potęgowała emocje, przyciągała (na wzór ekranów ulicznych), hipnotyzowała tak jak kolorowe ekrany, uwodziła śliskim i błyszczącym papierem, kolorowym albumem, fotomontażem. Scenografia — tła i rekwizyty — wprowadzała elementy iluzji przy jednoczesnej dużej mocy reprezentacji. Scenki stanowiły też pewnego rodzaju rytuał pozwalający za pomocą konwencji przebieranki wejść w buty pana, rozsiaść się w fotelu jak bohater powieści Myśliwskiego *Pałac*, wcisnąć w za ciasny garnitur⁶⁰.

Peasant photography in photo parlours during the transformation period: Based on the book *Dworki i pałace* and the trade magazine *Twoje Studio*

Abstract

Within the artist residency in Zamek Culture Centre in Poznań, and my artistic research *The Photo Parlour* (2018), I made an inventory of equipment and paraphernalia of photo parlours in the Greater Poland region, mainly backdrops made by painters-craftspeople and props. The collected material let me build a photographic archive, on which my photography book *Dworki i Pałace* [Manors and Palaces]—prepared in tandem with the self-publishing collective Ostrøv—is based.

The article is devoted to the visual culture of photo parlours and the identity they have built, a common *imaginarium* of a phantom middle class—rooted in its peasant ancestry, but nonetheless aspiring to live a “better life.” This process of coallescing into a new social group was spurred by visual norms prevalent during the transformation period—with imitation chief among them. In the field, I have investigated the role of playing dress-up, playing so called “scenes sessions,” inspired by cultural norms of the aristocracy and the gentry. The images created with backdrops, props, choreographies and gestures legitimized new social positions, which were then applied by social climbers during their ascent.

⁵⁹ P. Czapliński, *Plebejski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 21.

⁶⁰ J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 48.

Using theoretical tools of a “radical program of visual sociology” and the category of looking “behind the image” I argue that the visual culture of photo parlours can be classified as peasant photography. One of the features of peasant photography is its inability to deny someone’s existence. Peasant photograph, one of the major characteristics of which was commemoration, served as a means of a collective “unremembering,” or intentional forgetting—of one’s peasant origins.

Keywords: peasant photography, photo parlour, *imaginarium*, middle class, radical program of visual sociology

Bibliografia

- Bartuszek J., *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej, Warszawa 2005.
- Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.
- Czapliński P., *Plebajski, populistyczny, posthistoryczny. Formy polityczności sarmatyzmu masowego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 21–45.
- Drozdowski R., Krajewski M., *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2011.
- Erbibon D., *Droga do Reims*, przeł. M. Ochab, Kraków 2019.
- Francuz H., *Miasto. Twarz. Masyw*, [w:] *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz, Kraków 2015.
- Garlicka A., Bijak M., *Fotografia chłopów polskich*, Warszawa 1993.
- Gdula M., *Odważyć się być średnim. Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 42, s. 42–56.
- Kruczkowski L., *Kordian i cham*, Warszawa 1963.
- Leder A., *Przeźniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Myśliwski W., *Pałac*, Szczecin 1988.
- Springer F., *Brakujące słowo*, [w:] *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz, Kraków 2015.
- Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- Szcześniak M., *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.
- Szymaniak M., *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021.
- Wajda A., *Ekrany fotografów ulicznych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1956, nr 1, s. 3–19.

Artykuły źródłowe online

- Gugała A., *Fotograf warszawski*, Warszawa 2015, <https://culture.pl/pl/dzielo/antonina-gugala-praca-z-wystawy-fotograf-warszawski>.
- Myślińska M., *Dworki i pałace*, Poznań 2018, <https://player.vimeo.com/video/388349720>.
- Świrek K., *Różnica klasowa: symboliczna, wyobrażeniowa i realna*, [w:] „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2021, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/30-wizualnosc-klas-spoecznych-struktury-i-relacje/roznica-klasowa>.

Magazyn branżowy „Twoje Studio”

- Jankowski K., *Małe studio*, „Twoje Studio” 2001, nr 11.
 Jankowski K., KołECKI K., *Promise of Excellence*, „Twoje Studio” 2003, nr 2.
 Jaworska K., Niesporek K., *Fotografia ślubna*, „Twoje Studio” 2004, nr 1.
 Kornatowski S., *Foto Lato*, „Twoje Studio” 2001, nr 9–10.
 Kornatowski S., *Gorzko, gorzko*, „Twoje Studio” 2001, 9–10.
 Kornatowski S., *Nowy papier fotograficzny Kodak*, „Twoje Studio” 2001, nr 11.
 Kornatowski S., *Orzeł czy reszka — warsztaty Elfo*, „Twoje Studio” 2002, nr 1.
 Kosińska K., *Kolor — narzędzie i symbol*, „Twoje Studio” 2001, nr 1.
 Marczyk J., *Fotografia cyfrowa w zakładzie fotograficznym*, „Twoje Studio” 2001, nr 3.
 Marczyk J., *Olympus wraca do studia*, „Twoje Studio” 2000, nr 2.
 Michalski S., Parvi P., *Promise of Excellence*, „Twoje Studio” 2001, nr 11.
 Mikołajczyk M., *Krótko prezentacja zakładu*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne.
 Niesporek K., *Komunia — wyzwanie dla mistrza*, „Twoje Studio” 2001, nr 3.
 Parvi P., *Przedmowa do wydania specjalnego*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne.
 Parvi P., *Zakończenie do wydania specjalnego*, „Twoje Studio” 2002, wyd. specjalne.
 Pawłowska M., *Firma Bea*, „Twoje Studio” 2004, nr 1.

Źródło finansowania

Program Rezydencji Artystycznych Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.

* * *

Małgorzata Myślińska (ur. 1988) — doktora, artystka wizualna i filozofka. Absolwentka Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W projektach artystyczno-badawczych zajmuje się kulturą wizualną okresu transformacji, tożsamością indywidualną i zbiorową, w tym dziedzictwem chłopskim i szlacheckim imaginariem. Pracuje kolektywnie, lokalnie, włącza do swojej pracy praktyki związane z ciałem. Rezydentka Centrum Kultury ZAMEK (2018), OSTRALE Biennale (2016). Udział w festiwalach: Begehungen Festival, Malta Festival, Ostrale Biennale, Valletta International Visual Arts Festival.