

s. Mariola Adria Bach CSFN*
Janusz Krysztofik**

FOTOGRAFIA RODZINNA. MIĘDZY INTENCJĄ, ZNACZENIEM I ZAPOMNIENIEM

Streszczenie. Autorzy prezentują problematykę fotografii rodzinnej w trójkącie pojęć: intencja, znaczenie i zapomnienie. Fotografia rodzinna to fotografia prywatna, która kryje w sobie nadzieję na wieczne trwanie. W fotografii rodzinnej ważna jest nie tyle treść kadru, ile sam akt fotografowania, który jest iluzją i fototerapią jednocześnie. Fotografia rodzinna ma trzy wymiary. 1. **Intencja** daje zgodę na obecność z własną rodziną w planie kadru i na parateatralny rytuał ciszy; 2. **Znaczenie** to hermeneutyka czytania sensu i znaczenia spotkania z rodziną w fotograficznym kadrze; 3. **Zapominanie** to nieodwracalny proces gubienia śladów pamięci i własnej tożsamości narracyjnej. Publikacja prognozuje upadek tradycji fotografii rodzinnej, podobnie jak sztuki epistolarnej.

Słowa kluczowe: fotografia, rodzina, intencja, znaczenie, zapominanie, śmierć fotografii rodzinnej

Family photography. Between intention, meaning and oblivion

Summary. The authors present the problem of family photography in the triangle of concepts: intention, meaning and oblivion. Family photography is a private photography that hides in itself the hopes for eternal survival. In family photography, it is not so much the content of the frame that matters as the act of photographing itself, which is an illusion and phototherapy at the same time. Family photography has three dimensions. 1. Intention gives consent to the presence of their own family in the plan of the frame and the paratheatrical ritual of silence; 2. Meaning is hermeneutics reading the meaning and meaning of meeting family in a photographic frame; 3. Forgetting is the irreversible process of losing the traces of memory and our own narrative identity. The publication predicts the fall of the tradition of family photography, just like epistolary art.

Key words: photography, family, intention, meaning, forgetfulness, death of family photography

* Akademia Ignatianum w Krakowie, ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków.

** Janusz Krysztofik od 20 lat kieruje Instytutem Zarządzania Wiedzą w Krakowie. Jego zainteresowania naukowe ogniskują się wokół problemów związanych z kategoriami wiedzy i niewiedzy w funkcjonowaniu organizacji, animal studies, sztucznej inteligencji, a także filozofii fotografii.

Niniejszy tekst opisuje zjawisko fotografii rodzinnej, ale dla potwierdzenia tezy o jej istnieniu, nie będzie prezentowana żadna fotografia. Nie jest to ucieczka od wizualności wynikająca z pragnienia przeciwstawienia się erze wizualnej, raczej rodzaj uchwycenia paradoksalnej możliwości mówienia o obrazie bez optyki. Tym bardziej ucieczka od wizualności nie jest dążeniem do estetyki haptycznej rozumianej w uproszczeniu jako powrót do percepcji multisensorycznych (Podgórski, 2011).

Fotografia rodzinna, która jest tematem naszych rozważań, jest fotografią prywatną. Jej celem jest obrazowanie za pomocą aparatu fotograficznego rodziny. Nie ma przy tym żadnych wstępnych założeń czy jest to rodzina pełna, czy też w kadrze występuje tylko jedna osoba, przypadkowa lub nieprzypadkowa. Dla fotografii nie ma znaczenia, kto w chwili otwarcia migawki znajduje się poza kadrem. Pojęcie rodziny w rozumieniu fotografii nie jest tożsame z jej pełną reprezentacją widoczną w trakcie fotografowania. Osoba może być nieobecna na fotografii i jest nią osoba trzymająca aparat. Po wykonaniu fotografii inna osoba z grupy przejmuje aparat fotograficzny, żeby nieobecny w pierwszej również został utrwalaony na fotografii. Powstają dwie fotografie różniące się obecnością dwóch osób – fotografującego i jego zastępcy. Jeżeli rodzinna impreza gromadzi kilkanaście lub więcej osób, to wzajemna wymiana fotografującego jest mało zauważalna, lecz w przypadku dwóch osób: ojca i matki, żony i męża, brata i siostry, taka wymiana fotografującego gubi sens współobecności i przez to rodzinności. Rodzinny charakter fotografii jest kreowany przez współobecność osób przynależnych do rodziny. Współobecność jest bliskością w kadrze aparatu fotograficznego. Bliskość geometryczna, przestrzenna nie oznacza bliskości emocjonalnej czy uczuciowej. Tym samym fotografia rodzinna jest do pewnego stopnia performance'em. Ta sama fotografia może tworzyć dane zastane w badaniach społecznych, w antropologii kulturowej i etnografii:

Fotografie domowe: pamiątki rodzinne przechowywane starannie w pudełkach, albumach, wyeksponowane w ozdobnych ramach na ścianach salonu, stolikach w sypialni, banalnie przypięte do drzwi lodówki, ale też zdjęcia przez lata zapomniane, zakurzone w piwnicach, na strychach, zapodzione w przeprowadzkach i wyłaniające się niespodziewanie z przeszłości mogą stać się dla antropologa swego rodzaju partnerem, z którym wejść można w etnograficzny dialog (Niedźwiedź, 2019).

W fotografii rodzinnej zawarta jest intencja utrwalenia współobecności spokrewnionych ze sobą osób. Kamila Łaguna-Raszkiewicz stwierdza, że rodzinne fotografie, to świadectwa życia i śmierci, bowiem mogą służyć uzyskaniu postprawdy, przez którą autorka rozumie refleksję i kontemplację nad znaczeniem obrazu (Łaguna-Raszkiewicz, 2016, s. 158). Jaki rodzaj motywacji towarzyszy potrzebie konwersji bliskości genetycznej do bliskości geometrycznej na prostokacie fotografii? Samo spotkanie rodzinne jest zadośćuczynieniem bliskości. Fotografia rodzinna jest rodzajem płaskiego fotoplastykonu, który na wieczność unieruchamia bliskich sobie ludzi. Unieruchomienie to wynika

z potrzeby pamiętania. Ewa Domańska zapytuje: *komu potrzebna jest przeszłość?* (Domańska, 2006). Można byłoby sparafrazować to pytanie i zapytać: komu potrzebna jest przyszłość, żeby była potrzebna przeszłości? W akcie fotografii rodzinnej realizowana jest zawiła kombinacja operacji wyprzedzania i cofania, bo fotografia rodzinna jest wykonywana dla czasu przyszłego, ale tylko po to, żeby móc wspominać czas aktualny (liczony dla czasu wykonywanej fotografii). Motywacja, którą można określić mianem *tam i z powrotem*, jest przy tym złudnym eksperymentem temporalnym, za którym kryje się ludzka nadzieja na wieczne trwanie. Fałszywy wymiar tego złudzenia ujawnia się tuż po zamknięciu migawki aparatu fotograficznego, kiedy aparat jest odrywany od oczu fotografa, a rodzina rozchodzi się po domu lub rozjeżdża po świecie.

Procesualny i temporalny charakter fotografii rodzinnej ujawnia się m.in. w fotografowaniu różnych epizodów, wydarzeń lub etapów życiowych. W praktyce fotograficznej można wyróżnić odrębne techniki fotografii ciąży, które szczegółowo omawiają sposoby pozowania odpowiednie dla sylwetki przyszłej matki. Fotografowanie narodzin jest traktowane jako obszar niszowy fotografii, co wydaje się zrozumiałe ze względu na intymny charakter wydarzenia porodu. Kolejny obszar tematyczny fotografii rodzinnej to fotografia noworodkowa. Jest ona silnie związana ze współpracą fotografa z rodzicami noworodka, zwłaszcza jego matką (chyba że osobą fotografującą jest matka dziecka). W fotografii noworodkowej zaszła w ostatnich dekadach istotna zmiana. Zaprzestano fotografowania nagich dzieci (Kurowicki, 1999). Ma to związek ze wzrostem uświadomienia społecznego na zjawisko pedofilii i wszelkich prezentacji dziecka, które mogą być wykorzystane do celów odbiegających od normy społecznej. Preferowane są ujęcia noworodka w bliskości z twarzą i ciałem matki. Eksperymentem wizualnym możliwym do zrealizowania za pomocą technik komputerowych jest nałożenie dwóch fotografii: noworodka i wcześniejszej fotografii matki z widoczną ciążą dziecka, które znajduje się obok. Fotomontaż ten łączy dwa etapy: przed narodzinami dziecka i po jego narodzinach. Takie połączenie obrazów wzmacnia percepcję macierzyństwa i nadaje narodzinom charakter procesualny. Obecność ojca dziecka umacnia wizerunek rodziny, w szczególności zgodnych relacji. Obecność w kadrze fotograficznym noworodka i dwojga uśmiechniętych rodziców buduje przekonanie o nieprzemijalności tej relacji i jej ponadczasowej estetyki.

Fotografię, ze względu na jej realizm odtwarzania, można określić mianem techniki naśladowczej. Zdolność reprodukowania rzeczywistości daje człowiekowi możliwość rozbudowania przestrzeni wyobraźni, w tym kategorii piękna. Jest ono w rodzinie odnoszone do dzieci i osób najbliższych. W pięknie tym nie jest zawarta doskonałość kształtu czy urody, ale osobista perspektywa spostrzegania wysyconego uczuciami troski i miłości. Fotografia jest wtedy, używając określenia Jana Kurowickiego, muzeum wyobraźni, w którym jest zawarte piękno impresyjne (Kurowicki, 2002, s. 175). Jeszcze późniejsze fotografie dzieci oparte są na utrwaleniu tzw. kamieni milowych, to jest znaczących wydarzeń z życia dziecka. Tematami fotografii dziecięcej są wydarzenia

związane z pierwszymi próbami siedzenia i zabawami, potem z próbami stania i chodzenia. Czas kolejnych fotografii to wiek przedszkolny i wczesnoszkolny. W fotografiach rodzinnych obok dziecka występują inni członkowie rodziny, rodzeństwo i kuzyni. W fotografiach przedszkolnych pojawiają się rówieśnicy oraz nauczyciele (Mumm, 2012).

Fotografia rodzinna zawiera przy tym wiele podkategorii. Cytowana przez Terry'ego Barretta kuratorka wystawy Sally Eauclaire wyróżniła siedem podgrup: fotografie autorefleksyjne, formalistyczne, żywe dialekty, dokumentujące, duchowe, czary i sfabrykowane fikcje. Anne Hoy wyróżnia pięć podgrup: obrazy narracyjne, portrety, autoportrety, zdjęcia poddawane obróbce i fotokolaże (Barrett, 2015, s. 74). Jeszcze inna kategoryzacja fotografii to zdjęcia rejestrujące, które mają stanowić opis i nic więcej. Należą do nich fotografie identyfikacyjne, np. zdjęcie legitymacyjne (Barrett, 2015, s. 77). Do grupy fotografii objaśniających należą fotografie rodzinne, na których wzajemna konfiguracja osób wskazuje status i charakter wzajemnych relacji oraz konteksty materialne, kulturowe, sytuacyjne itp. Trzecia grupa fotografii to fotografie interpretujące, które „podobnie jak objaśniające, również starają się wyjaśnić naturę rzeczy, ale nie dążą do naukowej precyzji [...]” (Barrett, 2015, s. 80). „Fotografie te są przy tym [...] autorefleksyjne i wiele mówią na temat światopoglądu autora, który je wykonywał. Mają charakter eksploracyjny, niekoniecznie logiczny, a czasem otwarcie ignorują logikę. Zwykle charakteryzują się bardziej teatralną niż aluzyjną wymową [...]” (Barrett, 2015, s. 87).

Intencja, żeby wejść w kadr rodzinnej fotografii, wykracza poza rozumienie czasu i przestrzeni, bowiem jest zgodą na ekspozycję prywatności, która przejawia się w licznych przyzwoleniach.

Po pierwsze, jest to wyrażenie zgody na oddanie własnej twarzy do ponadczasowego utrwalenia. To zabieg bezbolesny i w istocie swojej niemal intymny, bo zawiera w sobie pewną ekshibicję, nagość i bezbronność. Źrenice oczu otwierają światło na dno oka, w którym znajduje się siatkówka, a siatkówka to anatomiczna część mózgu. Inni natomiast uważają (pisze o tym Susan Sontag), że fotografia jest kradzieżą ludzkiej duszy i ma to miejsce niezależnie od wyrażonej zgody na wspólną fotografię. Nie ma bowiem pewności, kto będzie tą fotografią dysponował, człowiek dobry czy zły, co dostrzeże, wypatrując nas na tej rodzinnej fotografii i co przy tym pomyśli? Co gorsza:

[...] w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich i oglądać takimi, jacy nigdy sami siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację morderstwa – łagodnego morderstwa, pasującego do naszych smutnych, pełnych strachu czasów (Sontag, 2017, s. 15–16).

Po drugie, intencja jest wyrażeniem zgody na współobecność z własną rodziną. To zgoda rytualna, która wynika nierzadko z konformizmu. Genetyczna przynależność do własnej rodziny to przynależność bezdyskusyjna.

Kontestacja tej prawdy jest trudna, choć teoretycznie możliwa. Manifestacją rodzinności jest uczestniczenie we wspólnej fotografii. Można się wymówić z takiej fotografii brakiem fotogenii, albo wymówką, że wspólne fotografie przynoszą pecha. Pojawia się przy tym pytanie o estetykę fotografii rodzinnej i jej realizm. Oliviero Toscani zauważa, że:

Nawet najgłupsze zdjęcia z dnia pierwszej Komunii są dokumentami. W zapomnianym legitymacyjnym zdjęciu z automatu po kilku latach można się dopatrzeć genialnego portretu. Wszystkie stare fotografie wzruszają nas. Nawet migawkowe zdjęcie, które dawno temu uznaliśmy za brzydkie i nieudane, staje się z czasem niezastąpionym świadectwem (Toscani, 1997, s. 108).

Można zatem przypuszczać, że czas nadaje prywatnej i amatorskiej fotografii nie tylko charakteru dokumentacji życia, ale też, że stara fotografia staje się pewną formą sztuki. Powszechność fotografii sprawia przy tym, że fotografia bezwiednie uzupełnia lub nawet zastępuje naturalne postrzeganie świata, w tym osób z bliskiej rodziny. Fotografie są traktowane jako „swoiste okno, przez które uobecnia się realność” (Konecki, 2005, s. 113).

Po trzecie, intencja jest wyrażeniem zgody na pewnego rodzaju nieprawdę, bo uśmiech do obiektywu fotoaparatu trwa ułamek sekundy i często nie ma nic wspólnego z relacjami wzajemnymi fotografowanej rodziny. Pozowany uśmiech jest jednosekundowym teatrem masek, za którymi schowały się twarze dalekie od radości, entuzjazmu i miłości. Nie jest to naganne, bo fotografowanie staje się jednosekundową fototerapią, swoistym udawaniem, że świat jest piękny, tak samo jak życie nasze i naszej rodziny!

Fototerapia wykorzystuje spostrzeżenie, że indywidualne znaczenie każdej fotografii w mniejszym stopniu polega na faktach wizualnych, a bardziej na tym, co jej elementy wywołują w przysłowiowym umyśle i sercu osoby oglądającej. Każde zdjęcie, które człowiek wykonuje lub przechowuje, jest zarazem rodzajem „lustra z pamięcią”, odzwierciedlającego miejsca, chwile i osoby, będące wystarczająco ważne i niezwykle, aby zostać „zatrzymanymi w kadrze”. Reakcje ludzi na fotografie, które odbierają jako szczególne, mogą odsłonić wiele o nich samych, jeśli tylko zada im się właściwe pytania (Tobis, Cylkowska-Nowak, 2012, s. 65–69).

Za każdą fotografią czai się swoisty dramatyzm, potrójna estetyka: estetyka nieodwracalnego, estetyka nieukończzonego i estetyka połączenia nieodwracalnego z nieukończonym. Estetyka nieodwracalnego oznacza doświadczenie świata, który przeminął bezpowrotnie, i dotyczy to w równym stopniu samego fotografa i fotografowanych. Estetyka nieukończzonego jest zawieszeniem narracji między opowiadającym (fotografem) i podmiotem czytającym fotografię (Soulages, 2012, s. 163–165).

Człowiek otoczony opowieściami (*homo narrans*) opowiada o swojej rodzinie obrazami. Narracja fotograficzna jest próbą opowiadania o bliskich i najbliższych. O ile narracja słowna jest jedną z wersji rzeczywistości, o tyle fotografia rodzinna jest projekcją, która osiągnęła maksimum wierności. Między

wiernością obrazu a narracją o treści obrazu jest istotna różnica. Szczegółowa narracja daje możliwość interpretacji trudno zauważalnych elementów obrazu. Brak pamięci obrazu rodziny powoduje niemożność jego odczytania. Dzieło fotograficzne staje się anonimowe. Można mieć tylko nadzieję, że fotografia rodzinna sprzyja budowaniu tożsamości narracyjnej (Cierpka, 2013).

Warto przy tym się zastanowić nad statusem fotografa, który jest jednocześnie „narzędziowcem” obsługującym beznamietną maszynę i wrażliwym obserwatorem żywo reagującym na wszystko, co się dzieje z rodziną w kadrze. Fotograf jest badaczem jakościowym, który realizuje swoją powinność w paradygmacie podmiotowo-transtemporalnym, bowiem utrwała i przenosi obraz w kadrze ze swojej teraźniejszości do przyszłości, po to, żeby oglądający tę fotografię w przyszłości mogli powrócić, na chwilę choćby, do przeszłości. Fotografia służy do wspomniania, bo ożywienie odbiorcy jest wspomnianiem:

Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywieniem, ale ożywia odbiorcę. Zdjęcie nie wskrzesza osób, czasem nawet słabiej wywołuje wspomnienie o niej niż samo myślenie. I choćby bohater godzinami wpatrywał się w zdjęcie babci i dziadka, już nigdy nie przypomni sobie rysów ich twarzy. Tak jak odbiorca książki skazany jest na narratora, tak bohater skazany jest na innego, który powie „jak to było”. To ciągłe powtarzanie ma sprawić, że będziemy pamiętać (Janek, 2012, s. 22).

Fotografia rodzinna jest śladem wieloznacznym (Janek, 2012, s. 19) zawartym w trójkącie między intencją, znaczeniem i zapomnieniem. **Intencja** jest wektorem, który umożliwia fizyczną realizację fotografii rodzinnej. To działania poprzedzające sam akt fotografii, budowanie i utrwalanie relacji rodzinnej, manifestacja bliskości i solidarności. Fotografia rodzinna wynika z tych przesłanek, natomiast wspólne pozowanie jest parateatralnym rytuałem ciszy, która jednoczy zebranych na zawsze, czy się to komuś podoba, czy nie. Samą potrzebę fotografowania Magdalena Piejko motywuje strachem:

Ludzki strach przed utratą pamięci wzmagają potrzebę zachowywania wspomnień, a fotografia okazała się być idealnie do tego przystosowanym narzędziem, wcześniej zastępowanym przez kroniki, ryciny czy rysunki (Piejko, 2008, s. 5).

W tę ontologię obrazu wpisuje się pogląd Tomasza Ferenc, który stwierdza:

Możliwe, że ustanowienie nierozzerwalnego związku między fotografią a śmiercią zdaje się mówić więcej o nas samych, niżli o fotografii jako medium. Lęk przed nieuchronnym, świadomość kruchości życia, odczuwalne przemijanie i niepewność co do przyszłości w oczywisty sposób zmusza nas do myślenia o śmierci. Fotografia bez wątpienia myślenie to prowokuje bardziej niż inne obrazy (Ferenc, 2017, s. 110).

Znaczenie fotografii rodzinnej jest swoistą hermeneutyką czytania twarzy, ludzkich sylwetek i kontekstów. Jest materiałem wizualnym podlegającym interpretacji (Jurczyk-Romanowska, Mendyka, 2013, s. 34). Towarzyszy temu wiedza formalna i nieformalna, wiedza o rodzinie. Znaczenie fotografii rodzinnej nie kończy się na wiedzy o niej, obejmuje uczucia i emocje, nie tylko proste, ale również

skomplikowane, kontrowersyjne i trudne. Odtwarzanie tego znaczenia jest dla jednych mimowolnym, dla innych zamiarowym działaniem towarzyszącym oglądaniu fotografii. Skutkiem kryzysu współczesnej rodziny jest obniżenie jakości relacji między jej członkami (Wachowiak, 2011, s. 93–98). Przyczyn kryzysu współczesnej rodziny można upatrywać w wielu czynnikach, w tym w trendach globalnych i czynnikach kulturowych (Ewertowski, 2006). Brak odczytania znaczenia w fotografii rodzinnej zmienia jej status w obraz obcych ludzi, którzy nie wiadomo, dlaczego dali się ująć w kadr fotografii. Atrofia tej hermeneutyki oznacza uśmiercanie obrazu, jego dekompozycję od form częściowo zrozumiałych do kompletnie wyalienowanych, nieczytelnych i niezrozumiałych. Fizyczna fotografia pozostaje, bo papierowy lub elektroniczny nośnik jest prawie niezniszczalny, lecz zanika poczucie bliskości. Rodzina realna staje się rodziną historyczną, a stara fotografia jawi się co najwyżej jako bezwartościowy rekwizyt.

Utrata znaczenia jest związana z **zapominaniem**. Bycie fotografowanym do złudzenia przypomina afirmację życia, lecz to jedynie pozór. Z chwilą zamknięcia migawki następuje nieodwracalne odłączenie oryginału i obrazu. Przytaczana wcześniej S. Sontag pisze o magicznych odniesieniach między fotoaparatem i fotografowanymi osobami, które dostrzegają w tym akcie pewien rodzaj zniewolenia, grabieży wizerunku, zwłaszcza twarzy, a nawet sposób uśmiercania! Tomasz Ferenc zauważa przy tym: „Myślenie o zdjęciach w kategorii memento mori łatwo pozwala zaliczyć nam niemal wszystkie fotografie do zbioru obrazów nieustannie przypominających o przemijaniu i śmierci” (Ferenc, 2017, s. 109).

Śmierć ze strony aparatu fotograficznego jest bezbolesna, często nawet niezauważalna i wielokrotna. W epoce Internetu, wszechobecnej techniki i technologii wytwarzania obrazu cyfrowego, wartość fotograficznego obrazu uległa dewaluacji. Milion starannie wyreżyserowanych fotografii rodzinnych został zastąpiony miliardami bezwysiłkowych fotografii. Kliknięcie zastępuje namysł, skupienie i twórczą inwencję.

Zapominanie i zapomnienie fotografii osób przynależących do rodziny prowadzi do wyalienowania obrazu z biografii osobistej. Technika i technologia gubią sens pamiętania, bo budują iluzję pamięci doskonałej, którą jest pamięć cyfrowa. Analogowe uczucia i cyfrowy obraz gubią się wzajemnie i bezpowrotnie¹.

Bibliografia

- Barrett T., 2015, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. J. Jedliński, Universitas, Kraków.
Cierpka A., 2010, *Tożsamość i narracje w relacjach rodzinnych*, Eneteia, Warszawa.
Domańska E., 2006, *O potrzebie przeszłości*, [w:] D. Minta-Tworzowska, Ł. Oledzki (red.), *Komu potrzebna jest przeszłość?*, Koło Naukowe Studentów Archeologii, Instytut Prahistorii UAM, Poznań.

¹ Los fotografii rodzinnej jest podobny do sztuki epistolarnej, która jak się wydaje, znikła z kultury codzienności.

- Ewertowski S., 2006, *Zanik wartości i tradycji w Europie jako zagrożenie dla instytucji rodziny*, „Forum Teologiczne”, nr 7, s. 139–154.
- Ferenc T., 2017, *Fotografia i śmierć – uwikłanie i realna styczność*, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, t. 24, s. 106–122.
- Janek A., 2012, *Fotografia jako ślad*, „Prace Naukowe Akademii im. Długosza w Częstochowie”, z. VII: Edukacja Plastyczna Fotografia, s. 19–29.
- Jurczyk-Romanowska E., Mendyka G., 2013, *Fotografia rodzinna w pracy genealoga – perspektywa badacza zaangażowanego i niezaangażowanego*, „Wychowanie w Rodzinie”, t. VIII, nr 2, s. 31–55.
- Konecki K.T., 2005, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. I, nr 1, s. 42–63.
- Kurowicki J., 1999, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Kurowicki J., 2002, *Wartości estetyczne fotografii (wstęp)*, Jan Kurowicki and Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Łaguna-Raszkiewicz K., 2016, *Fotografia jako źródło postpamięci*, „Pedagogika Społeczna”, nr 1 (59), s. 155–164.
- Mumm Ch., 2012, *Fotografia rodzinna. Zdjęcia przez pokolenia*, tłum. D. Kurek, Wydawnictwo Helion, Gliwice.
- Niedźwiedz A., 2019, *Małe historie. Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej*, https://etnomuzeum.eu/images/upload/projekty_badawcze/photo_proxima/anna_niedzwiedz.pdf (dostęp: 12.03.2021).
- Piejko M., 2008, *Skarby pamięci: socjologiczna analiza fotografii rodzinnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, nr 4/5, s. 4–49.
- Podgórski M., 2011, *Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje. Fenomen estetyki haptycznej*, niepublikowana praca doktorska, Poznań.
- Sontag S., 2017, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Soulages F., 2012, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków.
- Tobis S., Cyłkowska-Nowak M., 2012, *Wykorzystanie fotografii w terapii osób starszych*, „Nowiny Lekarskie”, t. 81 (1), s. 65–69.
- Toscani O., 1997, *Reklama – uśmiechnięte ścierwo*, Wydawnictwo Delta W-Z, Łódź.
- Wachowiak A., 2011, *Dlaczego współczesna rodzina jest letnia?*, „Edukacja Humanistyczna”, nr 2 (25), s. 93–98.