

 <https://orcid.org/0000-0002-9683-0046>

Michalina Sablik

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

e-mail: michalina.sablik@gmail.com

## „ZAPIS SOCJOLOGICZNY” NA MODERNISTYCZNYM BLOKOWISKU, CZYLI JAK BARBARA GRYKA REINTERPRETUJE DZIAŁANIA ZOFII RYDET

“Sociological Record” in a Modernist Housing Estate: How Barbara Gryka Reinterprets Zofia Rydet’s Practice

**Abstract:** The article analyzes Barbara Gryka’s performative-photographic project *Architecture from the Inside*, created between 2018 and 2019 in the LSM Housing Cooperative in Lublin, designed by Oskar and Zofia Hansen. It focuses on the artist’s work with the local community, particularly on her approach to photographing the residents, which is juxtaposed with the documentary practice of Zofia Rydet, to whom Gryka directly refers. Drawing on Richard Shusterman’s theory of the “performativity of the photographic gesture,” I will demonstrate how Gryka involved the residents in the photographic process, thereby granting them partial agency over their own representation. Furthermore, the article argues that Gryka’s work can largely be understood as an autoethnographic project, in which the artist’s experience of living in the Hansen estate becomes the central subject of artistic inquiry.

**Keywords:** photographic performance, autoethnography, ethics of care Open Form, modernist heritage

*Architektura od środka* to interdyscyplinarny projekt, zrealizowany przez Barbarę Grykę w latach 2018–2019 na osiedlu im. Juliusza Słowackiego w Lublinie, zaprojektowanym przez Oskara i Zofię Hansenów w duchu „formy otwartej”. Projekt Gryki składał się z działań performatywnych na osiedlu, setek rozmów z mieszkańcami, serii fotografii oraz wideobloga, a następnie był prezentowany w galerii za pomocą

instalacji scenograficznej wykorzystującej meblościankę<sup>1</sup>. Łączył zagadnienia dotyczące refleksji nad fotografią dokumentalnej ze współczesną recepcją i statusem modernistycznej architektury. Artystka wykorzystywała narzędzia performansu, sztuki relacyjnej i partycypacyjnej, a także badań artystycznych do stworzenia wielopoziomowej narracji o sposobach zamieszkiwania modernistycznych przestrzeni oraz ich współczesnej tożsamości. W warstwie formalnej i metodologicznej projekt Gryki odwoływał się do *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet, monumentalnego dzieła polskiej fotografiki tworzonoego w latach 1978–1990.

Tematem artykułu jest relacja projektu Gryki ze wspomnianym dziełem Rydet, a także wskazanie, w jaki sposób artystka go reinterpretuje i poddaje krytyce metodologię pracy Rydet. Skupiam się na porównaniu metod pracy obydwu artystek z fotografowanymi bohaterami. Wykorzystując teorię „performatywności gestu fotograficznego” Richarda Shustermana pokażę, w jaki sposób Gryka włącza mieszkańców w proces fotografowania i tym samym oddaje im częściową sprawczość nad ich własną reprezentacją. Gest ten jest ważny, ponieważ wskazuje na nową wrażliwość młodszego pokolenia artystów, którzy, podążając za „etyką troski”, próbują formułować nowe praktyki artystyczne oparte na współuczestnictwie włączonych w projekt osób. Zarówno Rydet, jak i Gryka wykorzystują w pracy twórczej elementy metodologii zaczerpniętej z nauk społecznych, takich jak etnografia, nawiązując do innych tradycji myślenia o tej dyscyplinie.

## Naukowa metoda?

*Zapis socjologiczny* Rydet (1911–1997) to cykl fotograficzny składający się z ponad dwudziestu tysięcy odbitek, z których wiele nie zostało wywołanych<sup>2</sup>. Przez wiele lat fotografka-amatorka<sup>3</sup> w starszym wieku podróżowała po Polsce, dokumentując życie ludzi we wsiach i miasteczkach. Pozostawiony cykl fotograficzny nie jest jednak jednorodny, w jego skład wchodzi również zdjęcia z podróży zagranicznych, a także pomniejsze cykle poświęcone konkretnym tematom: przedmioty codziennego użytku, kobiety stojące w drzwiach czy portrety osób przy pracy. *Zapis socjologiczny* jest najbardziej znany z dokumentalnych, czarno-białych portretów mieszkańców wsi we wnętrzach ich domów z rejonów całej Polski. Łączy je powtarzająca się kompozycja – zwykle to wizerunki osób – samotnych, w parach lub grupach sportretowanych na tle jednej ściany. Ich oczy skierowane są zawsze w obiektyw. Formalnie fotografie

<sup>1</sup> Prezentacja projektu odbyła się m.in. w ramach wystawy *Tożsamość składa się z rzeczy małych* w Galerii Labirynt w Lublinie w 2019 roku.

<sup>2</sup> I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, Dwutygodnik.pl 2015, nr 172 (11), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 12.11.2024).

<sup>3</sup> Zofia Rydet nie ukończyła szkoły artystycznej, a jeszcze w latach 80. wystawiała swoje prace na wystawach amatorów fotografii. Zob. I. Grodź, *Sztuka jako narzędzie socjoterapii na przykładzie wybranych prac Zofii Rydet*, „Sztukia i Filozofia” 2019, nr 54, s. 8.

charakteryzuje użycie szerokokątnego obiektywu, obejmującego jak największą przestrzeń oraz mocnego flesza wydobywającego szczegóły wnętrza.

Przedstawiają one przekrój polskiego społeczeństwa, osoby w różnym wieku i statusie społecznym. Artystka jednak wiele uwagi poświęcała osobom w starszym wieku, biednym, mieszkającym w drewnianych chatach, które stawały się reliktem historii postchłopskiej historii w modernizującym się społeczeństwie. Projekt jest ważny dla polskiej kultury, ponieważ stanowi unikalny, monumentalny dokument życia codziennego Polaków w okresie PRL-u, równocześnie ukazując różnice regionalne i kulturowe. Na fotografiach Rydet widać konsekwencje modernizacji, przeniesienia się ze wsi do miast, elektryfikacji, zmian w sposobach życia mieszkańców i reminiscencji odchodzących, tradycyjnych, feudalnych wzorców dotyczących domu, rodziny, relacji z ziemią czy religią.

Główną intencją Rydet była próba uwiecznienia świata, który odchodzi w niepamięć razem ze śmiercią ludzi. Fotografka pisała:

Umierają nie tylko ludzie, ale wraz z człowiekiem umiera dom. Giną nie tylko ludzie, ale też wszystko co ich otaczało. Tylko fotografia może zatrzymać czas. Tylko fotografia ma możliwość pokonania widma śmierci i to jest moja nieustająca walka ze śmiercią i przemijaniem<sup>4</sup>.

Autorka zachwycała się prostotą wiejskiego życia i jego wartościami. Romanizowała je i wywyższała nad kulturę miejską oraz inteligencję, z której pochodziła. Uważała, że fotografowane przez nią osoby prezentują się na fotografiach jako „godne i piękne”, a projekt stanowi „humanistyczny obraz równości człowieka”<sup>5</sup>. Jej cykl nigdy nie został zakończony, ze względu na trud zadania, jakie przed sobą pozostawiła. Pozostał projektem otwartym, o humanistycznym wymiarze<sup>6</sup>, w centrum którego – dosłownie i w przenośni – znajdował się człowiek oraz otaczający go świat składający się z przydomowych przedmiotów.

*Zapis socjologiczny* pozostaje dziełem wymykającym się łatwym kategoryzacji. Jest projektem autorskim i artystycznym, pokazującym świat z perspektywy Rydet, ale ma także rangę dokumentu epoki. Bywa nawet nazywany dziełem o charakterze etnograficznym, ponieważ skrupulatnie dokumentuje tradycyjne, ludowe domostwa, przedmioty codziennego użytku czy ubiór napotkanych osób. Jak zauważyła Ewa Klekot, techniki wykorzystywane przez Rydet w dużej mierze były zbieżne z metodologią etnograficzną, rozumianą jako „bycie tam”, zbieranie materiałów,

<sup>4</sup> Archiwum internetowe Zofii Rydet, <https://zofiarydet.com/pl/pages/about-cycle/epitafium> (dostęp: 11.11.2024).

<sup>5</sup> Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, niedatowany, archiwum internetowe Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-undated> (dostęp: 11.11.2024).

<sup>6</sup> „Zapis socjologiczny” bywał porównywany z dziełami, takimi jak cykl *Rodzina człowieka* Edwarda Steichena, który po drugiej wojnie światowej pokazywał uniwersalność ludzkiego doświadczenia i promował pokój, co było krytykowane za hegemoniczne zachodnie spojrzenie i usunięcie z kadrow realnej sytuacji społecznej fotografowanych osób. Zob. I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego...*, op. cit.

wytwarzanie źródeł terenowych, aby następnie przedstawić je „u siebie” w postaci dokumentu<sup>7</sup>. Jednak pojęcia „socjologiczny” czy „etnograficzny” używane do określenia cyklu fotograficznego Rydet oraz jego „naukowość” pozostają problematyczne. Rydet przyznawała, że autorką tytułu cyklu była historyczka sztuki Urszula Czartoryska, a jej samej nie zależało na „naukowości” projektu<sup>8</sup>. Jakub Gorecki pisał, że autorka uprawiała socjologię na własnych zasadach, nie podążając za określoną metodologią, jej dzieła pozbawione były odgórnie postawionych ram czy też badawczych<sup>9</sup>. Widać w nich jednak zacięcie badawcze i dokumentacyjne artystki oraz próbę oddania prawdy o rzeczywistości. Cykl rozwijał się w czasie, pozostał otwarty, podobnie jak omawiany poniżej projekt Barbary Gryki. Pozostawanie na granicy nauki i sztuki, a także problematyczna *quasi*-etnograficzna metodologia Rydet powodują, że projekt jest ambiwalentny i stawia pytania dotyczące etyki, która jest niezwykle ważną kategorią dla twórców młodego pokolenia.

Barbara Gryka jest artystką wizualną, absolwentką Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Za omawiany projekt *Architektura od środka* otrzymała szereg prestiżowych nagród dla młodych artystek, m.in. pierwszą nagrodę w Artystycznej Podróży Hestii w 2019 roku, nagrodę w Konkursie Młode Wilki w Szczecinie czy Nagrodę Kamienicy Szara w Krakowie. Artystka pochodzi z Puław, związana jest w Lubelszczyzną, Lublinem oraz tamtejszą Galerią Labirynt. Ważnym aspektem jej praktyki twórczej jest tematyzowanie własnej mała mieszczańskiej tożsamości oraz klasowości. Innym charakterystycznym aspektem twórczości Gryki jest odnoszenie się do historii performansu, odtwarzanie (ang. *reenactment*) i reinterpretowanie działań polskich artystów i artystek neoawangardowych.

Projektem *Architektura od środka* Gryka weszła w dialog nie tylko z dziedzictwem Rydet. Ulokowała go na osiedlu LSM im. Juliusza Słowackiego, które zostało zaprojektowane przez Hansenów, a następnie wybudowane w latach 1960–1969<sup>10</sup>, według idei Linearnego Systemu Ciągłego oraz Formy Otwartej<sup>11</sup>. W układzie zespołu zaplanowano podział na dwie strefy: obsługiwaną i obsługującą. Budynki mieszkalne były oddzielone od pasma komunikacji z dojazdami, parkingami, śmietnikami i urządzeniami technicznymi. Wewnątrz znajdowały się osiedlowe tereny zieleni, rekreacji, sportu, edukacji i kultury, powiązane systemem dojść pieszych, osłoniętych

<sup>7</sup> E. Klekot, *Między etnograficznością a kulturą materialną* [w:] K. Pijarski (red.), *Ludzie i rzeczy: „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa–Łódź 2022, s. 104–105. Ponadto jej praktyka była wpisywana w dyskurs etnograficzno-antropologiczny m.in. w takich publikacjach, jak artykuły opublikowane na łamach czasopisma „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, t. 51.

<sup>8</sup> Archiwum internetowe Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty> (dostęp: 11.11.2024).

<sup>9</sup> J. Gorecki, *Rzecz i ludzie. Pytanie o socjologiczność Zapisu... Zofii Rydet*, „Sztuka i Filozofia” 2019, nr 54, s. 35–38.

<sup>10</sup> F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter, Kraków 2022.

<sup>11</sup> O. Hansen, J. Gola, *Ku Formie Otwartej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

przed wiatrem. W granicach osiedla przewidziano szkoły, przedszkola, urządzenia sportowe, ogród, dom kultury. Z kolei na obrzeżach umiejscowiono parkingi i zespół handlowo-usługowy z bezkolizyjną realizacją dostaw towarów<sup>12</sup>. Ważne było także zespolenie osiedla z naturą i krajobrazem oraz umożliwienie mieszkańcom korzystania z terenów zielonych. Forma otwarta dawała mieszkańcom osiedla częściową dowolność i swobodę w aranżowaniu osiedlowej przestrzeni<sup>13</sup>.

Rodzina się powiększa, moda przemija. Budynek musi być strukturą zdolną do transformacji. (...) w zależności od lokalnych warunków ekonomicznych istnieje możliwość rozrostu.

czy

Cel jest taki, aby każdy użytkownik miał możliwość zmiany tego, co otrzymał (...). Specjalnie robiliśmy tę architekturę tak, aby była jak najbardziej wolna, otwarta<sup>14</sup>.

W taki sposób omawiał Oskar Hansen ideę projektu osiedla w opublikowanym w grudniu 2003 roku wywiadzie dla pisma „Domus”, który udzielił w kontekście debaty toczącej się w okresie transformacji dotyczącej ochrony dziedzictwa modernistycznego, często uznawanego za komunistyczną spuściznę. Recepcja osiedla Hansenów jest nadal sprawą kontrowersyjną, co pokazuje książka Filipa Springera *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, w której reporter przeprowadził rozmowy z mieszkańcami osiedli Hansenów, gdzie sam także zamieszkał, aby przez własne doświadczenie badać spuściznę architektów. W okresie transformacji i latach dwudziętych Osiedle Słowackiego w Lublinie było „rewitalizowane”. Główne zmiany, które współcześnie można zauważyć, to nowe kolorowe elewacje i bryła obłożona ociepleniem, reklamy, płyty dzielące niegdyś otwartą przestrzeń oraz neogotycki kościół<sup>15</sup>, który powstał w centrum osiedla w miejscu domu kultury, zaburzając pierwotny układ osiedla<sup>16</sup>. Ponadto obok kościoła zbudowano parking, co pozwoliło na wjazd aut do strefy wcześniej niedostępnej według planu Hansenów<sup>17</sup>. Wśród badaczy architektury i urbanistyki toczyła się debata, co ma być przedmiotem ochrony w przypadku osiedla Hansenów: idea Formy Otwartej zezwalająca na przetwarzanie architektury zgodnie z potrzebami mieszkańców, czy samo założenie modernistycznego osiedla.

<sup>12</sup> M. Czarniecki, *Osiedle Słowackiego w Lublinie*, „Architektura Murator Plus”, [https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/osiedle-slowackiego-w-lublinie\\_7153.html](https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/osiedle-slowackiego-w-lublinie_7153.html) (dostęp: 2.04.2023).

<sup>13</sup> Osiedle LSM im. Juliusza Słowackiego, Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN, <https://teatrnn.pl/lublin-fotografia/osiedle-im-juliusza-slowackiego/> (dostęp: 2.04.2023).

<sup>14</sup> H. Mąciak, *Arcydzieło niezrozumianej idei*, „Ofensywa” 2007, nr 2 (8), <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/10573/edition/10450> (dostęp: 2.04.2023).

<sup>15</sup> Pawilon Stabilnej Formy (C. Klimaszewski, T. Kozak, T. Malec), *Forma otwarta jako passe-aprout patriarchatu*, Obieg.pl, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1988> (dostęp: 2.04.2023).

<sup>16</sup> Tematowi sporu wokół budowy kościoła poświęcony jest projekt Cezarego Klimaszewskiego zatytułowany *Dobra Rada*, 2010, pokazujący proces powstawania kościoła.

<sup>17</sup> Zob. Transkrypcja debaty *Co się stało z ideą Formy Otwartej?*, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/89411/edition/84271> (dostęp: 2.04.2023).

Gryka dla swojego projektu wybrała konkretne miejsce, z burzliwą historią społeczną i artystycznym kontekstem. Co ciekawe, blokowiska były jednym z niewielu miejsc, które Rydet intencjonalnie omijała w swoim projekcie w latach 70. i 80. Z jej wypowiedzi można odczytywać, że miała negatywny stosunek do mieszkających tam osób:

Czy fotografujesz również w blokach mieszkalnych na osiedlach?

Rzadko, w tych nowych mieszkaniach nie widać osobowości właścicieli – najczęściej jest tam meblościanka, dwa kryształ i trzy książki, a ludzie mają jakiś tępy wyraz twarzy (...)<sup>18</sup>.

Właśnie te miejsca, przedmioty i charakter ich właścicieli zainteresowały Grykę, która podobnie jak Rydet podeszła do projektu w sposób *quasi*-naukowy. Znając podstawowe założenia architektury Hansenów oraz najnowszą historię osiedla, w swoim projekcie postawiła tej przestrzeni i jej mieszkańcom liczne pytania. Była ciekawa, jak współcześnie ta architektura jest zamieszkiwana i modyfikowana przez użytkowników. Początkowe założenia projektu *Architektura od środka* to odpowiedź na pytania: jak żyje się w modernistycznej utopii? Czym jest ta utopia? Czy mieszkańcy wykorzystali pomysły Hansenów czy je odrzucili? W jaki sposób transformacja zmieniła socjalistyczne osiedle idealne? Jak teoria architektów zrealizowała się w rzeczywistości, po pięćdziesięciu latach?<sup>19</sup> W czasie trwania projektu, pytania, które zadawała osiedlu oraz mieszkańcom zmieniły się i zaczęły ją interesować bardziej kwestie tożsamościowe<sup>20</sup>. Poszukiwała na osiedlu odpowiedzi na pytania: Kim są współcześni Polacy? Czy są otwarci? Jakie są ich poglądy i nastroje polityczne?

Podobnie jak prace Rydet, fotografie Gryki powstawały w ważnym momencie dla polskiej historii. Opowiadają o epoce modernizmu i socjalizmu, których ideały, tak ważne dla projektów Hansenów, powoli zaczęły odchodzić w zapomnienie. Fotografie nakreślają kolejny rozdział z historii polskiego społeczeństwa, a wnętrza i architektura dopowiadają kontekst społeczno-historyczny. Artystka pokazuje starzenie się pokolenia, które przenosiło się ze wsi do miast, a także skutki ekonomiczne i społeczne transformacji.

Na potrzebę projektu Gryka stworzyła swoją własną quasi-etnograficzną metodologię pracy. Zaczęła od wynajęcia mieszkania i przebywania na osiedlu, czyli działań przypominających badania terenowe oraz obserwację uczestniczącą. Powtórzyła tym samym pomysł Springera, który w celu napisania *Zaczynu* zamieszkał w bloku na Przyczółku Grochowskim w Warszawie. Stopniowo poznawała osoby i zaczynała wchodzić do ich mieszkań, żeby przeprowadzać rozmowy i wykonywać sesje fotograficzne. W swojej praktyce była konsekwentna i metodyczna. Jej spotkania

<sup>18</sup> K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990*, Szczecin 1990, s. 33–37.

<sup>19</sup> Niepublikowany wywiad z artystką. Rozmowa telefoniczna z dnia 14.04.2023.

<sup>20</sup> Dla artystki ważny był kontekst powstawania tego projektu podczas rządów PiS (2015–2023) i w czasie dużej polaryzacji społecznej, która była także widoczna podczas rozmów artystki z uczestnikami projektu.

zawsze, o ile była na to zgoda mieszkańca, kończyły się serią zdjęć oraz wideonotatką, w której artystka opowiadała o swoim doświadczeniu. Dodatkowo po wyjściu z mieszkania artystka rysowała jego układ, zaznaczała, gdzie było tworzone zdjęcie i spisywała notatki na temat wystroju, przestrzeni, wprowadzanych przez mieszkańca zmian w architekturze oraz samej rozmowy.

Performatywny i relacyjny projekt Gryki miał także wymiar dokumentalny, który można zobaczyć w postaci fotografii, filmów, notatek, mapek. Funkcjonował jak „dzieło-jako-archiwum”. Widz ma dostęp do tej procesualnej pracy wyłącznie za pośrednictwem sporządzonego przez artystkę materiału dokumentalnego. Główną częścią jest seria fotografii wykonanych przez artystkę we wnętrzach mieszkań na osiedlu LSM. Projekt Gryki nawiązuje formalnie do fotografii Rydet. Obydwie fotografki używają prawie wyłącznie kadrów poziomych, pozwalających na ujęcie wnętrza mieszkań, czyli wprowadzenie szerokiego kontekstu. W centrum fotografii zwykle znajduje się osoba portretowana siedząca (lub kilka osób) we wnętrzu swojego mieszkania lub pokoju, która spogląda w obiektyw kamery. Cichymi bohaterami jej zdjęć są także architektura, wnętrza, meble oraz różne sposoby „udomowienia” przestrzeni oraz wykorzystywania Hansenowskiej „formy otwartej”, która pozwalała na dość swobodne wprowadzanie zmian.

Tym, co różni artystki, jest fakt, że Gryka używa kolorowej fotografii cyfrowej oraz nie grupuje fotografii z takim samym naukowym zacięciem jak Rydet. Ponadto w jej cyklu nie ma mniejszych serii poświęconych konkretnym elementom mieszkań czy lokalnym wydarzeniom. Gryka nie trzyma się także formalnego rygoru oraz mniejszą wagę przykładła do fotograficznej jakości. Artystka pozwala sobie na poruszenia zdjęć, przymknięte oczy bohaterów czy krzywe, niedbałe kadry. Obydwa projekty różni także skala. Projekt Gryki obejmuje dwa lata i tylko teren jednego osiedla, a dzieło Rydet ma zapędy uniwersalizujące i próbuje dokumentować całą Polskę przez kilkanaście lat. Tym, co pozwala zestawiać ze sobą obie artystki, jest zastosowanie metod quasi-etnograficznych, z równoczesną diametralnie inną postawą wobec osób fotografowanych.

## Performatywność fotografii i krytyka Zofii Rydet

Odmienne relacje fotografek z osobami przez nie fotografowanymi można badać za pomocą teorii performatywnego procesu powstawania fotografii<sup>21</sup> zaproponowanej przez teoretyka somaestetyki Shustermana, który pisał:

<sup>21</sup> Interesującym przykładem wykorzystania performatywnej teorii fotografii Shustermana do analizy dzieła Rydet jest także artykuł Mariusza Gołębia, zob. idem, *Fotograficzny performance i dwa typy ucieleśnienia* [w:] M. Gołąb, S. Czyżewski, *Obraz, obiekt, narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021. Gołąb uważa, że fotografka jest widoczna w swoich pracach poprzez estetyczną wizję świata oraz światło. Zdjęcie w jego interpretacji jest cielesnym śladem współdziałania fotografującego z aparatem.

W swej najprostszej formie, sytuacja fotograficzna, (...) składa się z fotografa, człowieka, który świadomie i dobrowolnie służy jako obiekt fotograficzny, aparatu (z niezbędnym oprzyrządowaniem fotograficznym) oraz sceny lub kontekstu, w którym ma miejsce sesja fotograficzna. To, co chciałbym uwypuklić jako fotograficzny proces performatywny, zachodzi zasadniczo w trakcie aranżowania, przygotowywania i fotografowania ujęć podczas sesji fotograficznej<sup>22</sup>.

Shusterman uważał fotografowanie za działanie cielesne, ruchowe oraz procesualne. Podkreślał, że za każdym zdjęciem stoi szereg ruchów, złożony performatywny proces poprzedzający zwolnienie mechanizmu. Tworzenie fotografii nie jest tylko prostym aktem „pstrykania zdjęć”. W ramach tworzenia zdjęcia odbywa się seria mikrowydarzeń, ruchów oraz gestów zarówno ze strony fotografa, jak i osoby będącej fotografowaną. Już samo performowanie modela do kamery jest złożonym procesem. Z jednej strony pozujący pragnie, żeby obraz zgadzał się z jego „ja”, a z drugiej strony ten obraz zawsze jest inny niż on sobie wyobraża. Pozujący, chcąc lub nie chcąc, staje się przedmiotem fotografii. Zostaje uprzedmiotowiony nie tylko dlatego, że powstaje jego materialna odbitka, lecz także poprzez sam proces fotografowania. Ponadto aparat jest narzędziem zmieniającym relację między dwiema osobami w pozowanie, co zawsze lokuje pozującego w danej określonej i określającej go scenarii. Porównanie przebiegu performansu fotograficznego u Rydet i Gryki może być kluczowe dla zrozumienia ich pracy oraz podejścia do fotografowanych osób.

We wspomnieniach Anny Bohdziewicz<sup>23</sup>, która pracowała z Zofią Rydet pojawia się wiele relacji, z których wynika, że fotografka nie traktowała swoich modeli z wyraźną uwagą oraz podmiotowością. Młodsza fotografka opisuje szybkie wejścia dokumentalistki do starych chat i dialogi z ich mieszkańcami:

„A jakie zdjęcia, co to, do czego?” – padały zwykle nieśmiałe pytania. (...) „Zdjęcia będzie oglądał papież! Możemy wejść...?”. I nie czekając na odpowiedź czy dalsze pytania, pani Zofia już wchodzi do domu. Tylko raz w czasie naszej wędrowki usłyszeliśmy zdecydowane „Nie!”.

„O jak tu pięknie, jak tu ładnie jest u pani! Zrobimy piękne zdjęcie!” I pani Zofia wskazywała, gdzie należało usiąść. „Ale pani, ja taka nieubrana, buty takie stare...!” – rozlegały się nieśmiałe protesty. „Nic nie szkodzi, pięknie pani wygląda. Tutaj, tutaj niech pani usiądzie!” „Ale może chociaż zmienię fartuch na świeży, może chustkę na głowie lepszą założę?” „No dobrze, może pani zmienić...” (to zdarzało się rzadko). I już pani Zofia robi zdjęcie. (...) Wszystko działo się tak szybko, od momentu wejścia do chałupy minęło może 15 czy 20 minut. (...) To, co mnie zaskoczyło i w pewnym sensie nawet szokowało, to fakt, że nie pozwalała swoim modelom nawet się przebrać, żeby ładniej wyglądali, mimo że podkreślała, że to dzięki jej zdjęciom staną się nieśmiertelni, zostaną zaprezentowani papieżowi itp. Chciała ich uwiecznić w codziennej, brudnej, zniszczonej ciężką pracą odzieży. Tak jakby uważała, że właśnie taki obraz przekazuje o nich całą prawdę<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny (Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki)*, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/fotografia-jako-proces-performatywny/> (dostęp: 28.11.2023).

<sup>23</sup> A.B. Bohdziewicz, *Wędrowki z Zofią Rydet* [w:] K. Pijarski (red.), *Ludzie i rzeczy...*, op. cit.

<sup>24</sup> A.B. Bohdziewicz, *Wędrowki z Zofią Rydet...*, op. cit., s. 59.



Z relacji tych wynika, że Rydet zwykle decydowała, w którym miejscu mają być fotografowani jej bohaterowie. Nie pozwalała im się przebrać do zdjęć, a także ukrywała przed nimi prawdziwy cel tworzenia fotografii. W innym miejscu Rydet opisywała fortele, których używała, aby przekonać bohaterów do pozowania do zdjęcia:

Wchodząc do mieszkania, bacznie rozglądam się i od razu widzę coś pięknego, coś szczególnego, i to chwale. Właściciel jest tym ujęty, że mnie się to podoba, ja wtedy robię pierwsze zdjęcie. Każdy ma w swym mieszkaniu coś, co jest dla niego najdroższe. Jeśli mnie się uda to zauważyć, to ten człowiek zaraz mi ulega. Ja właśnie ten moment wykorzystuję<sup>25</sup>.

Nie była szczerą wobec swoich bohaterów i często stosowała „sztuczki”, ponieważ jej celem nie było poznanie danej osoby, czy napisanie jej historii, a wykonanie perfekcyjnego zdjęcia do swojej kolekcji. W innym miejscu pisała:

Początkowym moim założeniem było: ważniejsze są przedmioty, wnętrza, człowiek jest tylko elementem określającym to wnętrza, ma być statyczny, jakby sam był przedmiotem, wobec tego musi siedzieć na wprost aparatu i patrzeć w obiektyw<sup>26</sup>.

Mimo całego zaangażowania w projekt, zainteresowania losem mieszkańców wsi, te wypowiedzi Rydet świadczą o tym, że w performansie fotograficznym autorka uprzedmiotowiła swoich bohaterów. Stawali się częścią wystroju swoich chat, swoistego skansenu<sup>27</sup>, który tworzyła na potrzebę miejskiej widowni. Rydet jeździła od wsi do wsi, nie pozostawiała długo w danym miejscu. Stale towarzyszył jej pospiech, a jej działania miały charakter kompulsywny<sup>28</sup>. Nie prowadziła rozległych wywiadów z bohaterami zdjęć, a tym bardziej nie mieszkała z nimi w jednej wsi. Od wejścia do chałupy do zrobienia zdjęcia mijało zwykle około piętnastu minut. Na rozmowę i spotkanie decydowała się zwykle po wykonaniu zdjęcia. Jej postawa przypominała raczej „niewidoczną dokumentalistkę”.

Opisaną powyżej metodę tworzenia fotografii dokumentalnej krytykuje swoim projektem Gryka, jednak nie jest pierwszą osobą zwracającą na to uwagę. Na sztuczki i pozorne zainteresowanie swoim modelem oraz jego oczekiwaniemi wskazywała Iwona Kurz, pisząc o widocznym u Rydet napięciu między spotkaniem a jego instrumentalizacją, co jest charakterystyczne dla fotografii społecznej<sup>29</sup>. Anna Pajączkowska stawiała pytania o to, czy bohaterowie Rydet zgadzali się na cyrkulację i publikację swoich wizerunków. Prawdopodobnie nie mieli pojęcia i przysługujących im

<sup>25</sup> K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii...*, op. cit., s. 33–37.

<sup>26</sup> A.B. Bohdziewicz, *Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”*, „Konteksty” 1997, nr 3–4, s. 192–198, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty> (dostęp: 12.11.2024).

<sup>27</sup> O fotografii Rydet jako skansenie pisał m.in. J. Gorecki, *Rzeczy i ludzie...*, op. cit., s. 39.

<sup>28</sup> J. Busza, *Wobec fotografów*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 103.

<sup>29</sup> I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego...*, op. cit.

w tym zakresie prawach<sup>30</sup>. Natomiast Karolina Gembara analizowała „Zapis socjologiczny”, zastanawiając się, czy wykreowane przez autorkę warunki nie miały znamion sytuacji przemocowej, w której fotografka miała symboliczną przewagę nad swoimi bohaterami i decydowała o ich wizerunku<sup>31</sup>.

Najszerzej o relacji autorki i jej bohaterów pisała antropolożka Ewa Klekot pokazując, że podejście Rydet było osadzone w wizji wsi konstruowanej przez współczesny jej dyskurs ludoznawczy. Pisała, że na zdjęciach Rydet często modele wyglądają, jakby byli ofiarami przemocy wyrządzonej przez aparat i fotografkę. Zwracała uwagę, że działania Rydet wpisują się paradygmat etnografii tworzonej przez polską inteligencję badającej lokalną wieś i jej mieszkańców w kategoriach specyficznie rozumianej „ludowości”, „etnograficzności” czy „socjologiczności”. Polegała ona na mitologizacji oraz egzotyzacji polskich chłopów, którzy byli uważani za moralnie czystych, ale zacofanych protoplastów narodu polskiego. Etnografowie traktowali lud jako Innego lub egzotyczny podmiot<sup>32</sup>. Podobny obraz mieszkańców wsi wyłania się także z fotografii Rydet. Z drugiej strony na działania Rydet można patrzeć w kontekście dyskursu folklorystycznego kreowanego przez instytucje komunistyczne. Te działania polegały często na tworzeniu uproszczonych i skrótowych wizerunków tej klasy społecznej oraz sprowadzaniu ich do dekoracji i przysłowiowej „Cepelii”<sup>33</sup>. W tym kontekście Rydet tworzyła niezawłaszczony przez fantazmaty, inny obraz kultury wiejskiej<sup>34</sup>.

Gryka dąży do tworzenia swoich zdjęć w sposób odmienny od podejścia Rydet. Przełamuje tradycyjną rolę fotografa i modela, redefiniując tym samym istotę performansu fotograficznego. Każdą sesję poprzedzają spotkania i rozmowy, podczas których artystka poznaje swoich przyszłych bohaterów. Jej celem nie jest jedynie uzyskanie końcowego zdjęcia, lecz proces spotkania i wymiany doświadczeń. Fotografia powstaje dopiero po kilku godzinach, a czasem nawet dniach znajomości z portretowaną osobą, która mieszka w jej sąsiedztwie. Gryka stara się stworzyć atmosferę zaufania i wzajemnego zrozumienia, by bohater jej zdjęcia poczuł się swobodnie i komfortowo. Równocześnie wykonuje jeszcze jeden ważny gest, który odwraca logikę projektu Rydet. To ona jako pierwsza przyjmuje rolę modelki. Jako pierwsza jest fotografowana, „uprzedmiotowiana” oraz umieszczana przez mieszkańca w konkretnej przestrzeni. Przeżywa emocje związane z tym, w jaki sposób zostanie zaprezentowana. Następnie fotograf-mieszkaniec staje się modelem, zwykle pozując w tym samym, wybranym przez siebie miejscu, które według niego najlepiej reprezentuje jego mieszkanie i osobistą historię. Tym samym artystka oddaje sprawczość

<sup>30</sup> A. Pajęczkowska, *Something that will remain: Local Activity based on Zofia Rydet's Sociological Record* [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons: Zofia Rydet's „Sociological Record”*, Museum of Modern Art, Warsaw 2017, s. 344.

<sup>31</sup> K. Gembara, *Czego nie widać w „Zapisie” Zofii Rydet?*, „Sztuka i Filozofia” 2019, nr 54, s. 43–51.

<sup>32</sup> E. Klekot, *Między etnograficznością...*, op. cit., s. 99.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>34</sup> Jakub Gorecki, *Rzeczy i ludzie...*, op. cit., s. 37–38.

mieszkańcowi osiedla, który sam wybiera miejsce do zrobienia zdjęcia, rekwizyty, może się przebrać, zmienić ustawienie mebli w pokoju. Ma pierwszeństwo wykonania gestu artystycznego i utworzenia jego dramaturgii. Dzięki temu wie, w jaki sposób będzie wyglądał w kadrze oraz jak będzie wyglądała przestrzeń, która także go definiuje w fotografii. Artystka dzięki aparatowi cyfrowemu razem z daną osobą wybiera najkorzystniejsze ujęcie i może je powtarzać. Ważniejsze od dokumentalnej „autentyczności” są relacja z drugą osobą i uwzględnienie jej potrzeb, a także świadome współtworzenie i współuczestnictwo w projekcie<sup>35</sup>.

## Autoetnografia

Oprócz serii fotografii dokumentalnych Gryka stworzyła wideo w formie *vloga*, czyli współczesnego dziennika. Składają się na niego krótkie notatki głosowe, nagrania z sypialni artystki, filmy *selfies*, przedstawiające artystkę w łóżku lub spacerującą i opowiadającą o każdej wizycie czy spotkaniu z mieszkańcem LSM-u. Mają formę osobistych pamiętników, nagrywanych z ręki, niedbale, bez odpowiedniego kadrowania czy scenariusza. Forma ta wyraża żywość projektu Gryki, polegającą na spontaniczności, nieformalności, braku skrupulatnego planowania czy technicznej precyzji. Artystka „zakaza klasyczny język sztuki społecznie zaangażowanej wirusem kultury internetowej i vlogosfery”<sup>36</sup>. Równocześnie zwraca uwagę na siebie, swoje przemyślenia oraz perspektywę w *quasi*-etnograficznym procesie badawczym.

Lata 2010–2020 to moment szybkiego rozwoju YouTube’a oraz pojawienia się licznych vlogerów, którzy zapraszają innych do swoich mieszkań, miejsc pracy, nagrywają materiał zza kuchennego stołu. Artystka nawiązuje do tej estetyki i filmów DIY, robionych oddolnie, na własną rękę. Materiał dokumentalny jest przesiąknięty jej osobą, komentarzami, jej prywatnym życiem. Artystka odchodzi od figury przezroczystej, niewidocznej dokumentalistki, chętnie komentując inne osoby, opowiadając żarty, mówiąc o swoich przemyśleniach i emocjach, czasem w infantylny sposób. Ciekawe są także wykorzystywane przez Grykę narzędzia prezentowania siebie w Internecie, które stoją w sprzeczności z promowanymi w tamtym czasie wyidealizowanymi autoportretami. Gryka pokazuje swoją twarz w różnych odsłonach: z makijażem, maseczką na twarzy, w piżamie, dresie, spocona. Widz ma wrażenie, jakby obcował z żywą osobą, a nie medialną kreacją. W podobny sposób nagrywana jest narracja głosowa: bez przygotowania, bez montażu, z pomyłkami, lapsusami językowymi. To wszystko nadaje „autentyczności” jej wypowiedzi, pokazuje ją jako osobę „z krwi i kości” i umieszcza projekt w jej osobistym doświadczeniu. Tym samym „Architektura od środka” staje się projektem „autoetnograficznym”.

<sup>35</sup> Co więcej, artystka zaprosiła swoich sąsiadów na wystawę prezentującą projekt w Galerii Labirynt.

<sup>36</sup> *Zamieszkiwanie*, Wystawa finalistów Konkursu Grey House w Galerii Szara Kamienica, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/zamieszkiwanie-wystawa-finalistow-konkursu-grey-house-w-galerii-szara-kamienica/> (dostęp: 2.04.2023).

Osiedle Hansenów i jego mieszkańcy oraz ich wzajemne relacje stanowią przedmiot badań „etnograficznych” Gryki. Ostatecznie w trakcie trwania projektu gubi się pierwotne założenie. Na pierwszy plan wychodzi postać samej artystki i jej doświadczenia zamieszkiwania modernistycznego osiedla. Architektura, wnętrza i jej sąsiedzi stają się tłem. Projekt zmienia się w autoportret artystki w tle architektury Hansenów, co zarzucał artystce krytyk Piotr Policht<sup>37</sup>.

Artystka jest jednak świadoma nowych teorii dotyczących etnografii. Traktuje samą siebie jako przedmiot badań, tworząc swoistą „autoetnografię”. Staje się mieszkanką osiedla, jego użytkowniczką oraz bohaterką dokumentalnych zdjęć. Tym samym nawiązuje do idei „autoetnografii” Carolyn Ellis<sup>38</sup>, snującej autorefleksje na temat pisania antropologii, w których dominuje nacisk na doświadczenie i kulturowe umocowanie piszącego, wskazujące na subiektywność odbioru świata. Gryka stawia swoją osobę w centrum opowieści o świecie, wyraźnie się sytuuje, tak jak postulowały to materialistyczne feministki, takie jak Donna Haraway, mówiące o potrzebie tworzenia wiedzy usytuowanych. Artystka pokazuje swoje narzędzia, prezentuje, w jaki sposób filtruje rzeczywistość, jakie emocje wzbudzają poszczególne, napotkane osoby. Ponadto Gryka odwraca role w performansie fotograficznym. Jej praca miała charakter procesualny, ponieważ oparta była na relacjach z mieszkańcami, efemerycznych lub bardziej pogłębionych relacjach sąsiedzkich. Przez cały czas bycia na osiedlu artystka performowała swoją rolę jako badaczki i bawiła się naukową konwencją. Tworzyła podwójny performans, w którym stawała się przedmiotem i podmiotem własnych badań.

Podsumowując, projekt *Architektura od środka* jest ważny, ponieważ zastosowane w nim metodologia oraz wrażliwość są symptomatyczne dla młodego pokolenia artystów i artystek zaangażowanych społecznie, a także tworzących sztukę relacyjną i partycypacyjną. Charakteryzuje je zwrócenie uwagi na etyczną stronę współpracy z innymi osobami, a także nie-ludzkimi i poza-ludzkimi bytami, włączanie ich w proces tworzenia dzieła, pozwalanie im na decydowanie o własnej reprezentacji, podkreślanie ich podmiotowości i sprawczości.

Zarówno Rydet, jak i Grykę jako dokumentalistki interesowali ludzie, ich sposoby zamieszkiwania oraz uchwycenie życia osób w konkretnym miejscu oraz czasie historycznym. Obydwie artystki podchodziły do swoich projektów w sposób *quasi-naukowy*, nawiązując w dość dowolny sposób do etnograficznych metodologii, takich jak praca terenowa, obserwacja uczestnicząca, dzienniki czy badanie artefaktów. To, co je dzieli i co wyraźnie chciała pokazać swoim projektem Gryka, to odmienna

<sup>37</sup> Piotr Policht w recenzji jej wystawy zarzucał artystce skupienie się na sobie, zamiast na innych mieszkańcach. Ja inaczej odczytuje „sytuowanie” siebie wewnątrz pracy. Zob. P. Policht, *Podwójne kłopoty z tożsamością. Barbara Gryka i Julia Golachowska w Galerii Labirynt*, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/podwojne-klopoty-z-tozsamoscia-barbara-gryka-i-julia-golachowska-w-galerii-labirynt/> (dostęp: 2.04.2023).

<sup>38</sup> C. Ellis, A.P. Bochner, *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, Routledge, New York 2016.

metodologia pracy z modelem, performans fotograficzny, skupienie na procesie i relacjach bardziej niż na finalnym efekcie projektu, jakim jest fotografia. Ponadto artystki sytuują się w odmienny sposób wobec osób fotografowanych. Rydet różni się od swoich bohaterów klasą społeczną oraz kapitałem kulturowym, a Gryka chce być jedną z mieszkanków osiedla i sama staje się przedmiotem swoich „badań”. W jej fotografii widać zabawę, humor i śmiech zarówno jej samej, jak i osób portretowanych. Gryka nie chce wprowadzać swoim działaniem żadnej społecznej zmiany, nie ma utopijnych założeń przekazania prawdy o mieszkańcach bloków. Ona się im przygląda ze swojej, usytuowanej perspektywy, zadaje pytania i komentuje to jak na internetowym blogu. Umieszcza siebie i swoje doświadczenie w centrum badawczego projektu. To ona ogląda architekturę i jej mieszkańców od środka.

## Bibliografia

- Archiwum internetowe Zofii Rydet, <https://zofiarydet.com/pl> (dostęp: 13.11.2024).
- Bohdziewicz A.B., *Wędrowki z Zofią Rydet* [w:] K. Pijarski (red.), *Ludzie i rzeczy: „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa–Łódź 2022.
- Bohdziewicz A.B., *Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”*, „Konteksty” 1997, nr 3–4, s. 192–198, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty> (dostęp: 12.11.2024).
- Busza J., *Wobec fotografów*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Czarnecki M., *Osiedle Słowackiego w Lublinie*, „Architektura Murator Plus”, [https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/osiedle-slowackiego-w-lublinie\\_7153.html](https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/osiedle-slowackiego-w-lublinie_7153.html) (dostęp: 2.04.2023).
- Ellis C., Bochner A.P., *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, Routledge, New York 2016.
- Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, niedatowany, archiwum Internetowe Zofii Rydet, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-undated> (dostęp: 11.11.2024).
- Gembara K., *Czego nie widać w „Zapisie” Zofii Rydet?*, „Sztuka i Filozofia” 2019, nr 54, s. 43–51.
- Gołąb M., Czyżewski S., *Obraz, obiekt, narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- Gorecki J., *Rzeczy i ludzie. Pytanie o socjologiczność Zapisu... Zofii Rydet*, „Sztuka i Filozofia” 2019, nr 54, s. 29–42.
- Grodź I., *Sztuka jako narzędzie socjoterapii na przykładzie wybranych prac Zofii Rydet*, „Sztuka i Filozofia” 2019, nr 54, s. 5–17.
- Hansen O., Gola J., *Ku Formie Otwartej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
- Klekot E., *Między etnograficznością a kulturą materialną* [w:] K. Pijarski (red.), *Ludzie i rzeczy: „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa–Łódź 2022.

- Kurz I., *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, Dwutygodnik.pl 2015, nr 172 (11), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 12.11.2024).
- Łyczywek K., *Rozmowy o fotografii 1970–1990*, Szczecin 1990.
- Mącik H., *Arcydzieło niezrozumianej idei*, „Ofensywa” 2007, nr 2 (8), <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/10573/edition/10450> (dostęp: 2.04.2023).
- Osiedle LSM im. Juliusza Słowackiego, Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN, <https://teatrnn.pl/lublin-fotografia/osiedle-im-juliusza-slowackiego/> (dostęp: 2.04.2023).
- Pajązkowska A., *Something that will remain: Local Activity based on Zofia Rydet's Sociological Record* [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons: Zofia Rydet's „Sociological Record”*, Museum of Modern Art, Warsaw 2017.
- Pawilon Stabilnej Formy (C. Klimaszewski, T. Kozak, T. Malec), *Forma otwarta jako passe-aprout patriarchy*, Obieg.pl, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/1988> (dostęp: 2.04.2023).
- Policht P., *Podwójne kłopoty z tożsamością. Barbara Gryka i Julia Golachowska w Galerii Labirynt*, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/podwojne-klopoty-z-tozsamoscia-barbara-gryka-i-julia-golachowska-w-galerii-labirynt/> (dostęp: 2.04.2023).
- Springer F., *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter, Kraków 2022.
- Shusterman R., *Fotografia jako proces performatywny (Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki)*, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/fotografia-jako-proces-performatywny/> (dostęp: 28.11.2023).
- Transkrypcja debaty *Co się stało z ideą Formy Otwartej?*, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/89411/edition/84271> (dostęp: 2.04.2023).
- Zamieszkiwanie*. Wystawa finalistów Konkursu Grey House w Galerii Szara Kamienica, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/zamieszkiwanie-wystawa-finalistow-konkursu-grey-house-w-galerii-szara-kamienica/> (dostęp: 2.04.2023).