

Metaforyczne archiwum przeobrażenia. Krajobrazy antropocenu w elektronicznym albumie fotograficznym *Przemiany* Krzysztofa Szlapy (2021)

ABSTRACT. Justyna Hanna Budzik, *Metaforyczne archiwum przeobrażenia. Krajobrazy antropocenu w elektronicznym albumie fotograficznym „Przemiany” Krzysztofa Szlapy (2021)* [A Metaphorical Archive of Transition. Views of the Anthropocene in Krzysztof Szlapy's Electronic Photo Album *Transformations* (Przemiany, 2021)]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 299–317. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.16>.

KEYWORDS: anthropocene, surface, non-human photography, archive

W 2021 roku artysta fotograf Krzysztof Szlapy stworzył wyjątkowy dla swojej praktyki twórczej album elektroniczny *Przemiany*¹. Do współpracy zaprosił kulturoznawcę i fotografa Jerzego Orawskiego, który napisał siedem esejów towarzyszących serii zdjęć w albumie. Szlapy, związany z Katowicami, członek Związku Polskich Artystów Fotografików Okręg Śląski, laureat stypendiów twórczych, edukator i fotosista, fotografuje przede wszystkim z myślą o wystawach, które uznaje za najważniejsze medium prezentacji swojej sztuki odbiorczyniom i odbiorcom². Być może z takiego właśnie myślenia wynika jego praktyka artystyczna, która opiera się na wieloletniej pracy nad cyklami i seriami. Fotograf kilkakrotnie tworzył również unikatowe albumy, najczęściej w pojedynczych egzemplarzach w formie eksperymentalnych rękodzielniczych książek artystycznych: *Książka małych fotografii* (2011), *Pamiętnik 2013–2014* (2014) czy wspólna z Markiem Przybyłą (teksty) *Oblicza lasu. Mitografia chlorofilaków* (2016). W 2017 roku fotografie Szlapy stały się materiałem publikacji *W zasięgu wzroku – album*

¹ K. Szlapy, *Przemiany. Elektroniczny album fotograficzny z esejami Jerzego Orawskiego*, Katowice 2021, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/Przemiany_K_Szlapy_2021.pdf (dostęp: 21.02.2025). Istnieją także dwa unikatowe papierowe egzemplarze publikacji wykonane przez Janusza Wojcieszaka, dostępne u Krzysztofa Szlapy, np. podczas spotkań autorskich.

² *Vide Krzysztof Szlapy – Poznajmy się*, https://www.youtube.com/watch?v=30y6_xlVDjI (dostęp: 21.02.2025).

artystyczno-edukacyjny³, w którym przeglądowej prezentacji zdjęć towarzyszyły refleksje Katarzyny Stolarskiej, konspekty lekcji z zakresu edukacji wizualnej mojego autorstwa oraz scenariusze praktycznych warsztatów fotograficznych zaplanowane przez artystę. Najnowszym wydawnictwem jest *Kraina* (2024), o nakładzie 150 sztuk, z tekstami Orawskiego i moim wstępem, zaprojektowana przez Ewę Kozere, poprzedzająca prezentację serii na wystawach⁴.

„Album najlepiej oglądać w widoku dwustronicowym” – zapisał artysta na stronie redakcyjnej *Przemian*, udostępnionych publicznie jako plik pdf. Kiedy zaznaczy się odpowiednie ustawienia, okładka składa się z pustego białego pola (strony) po lewej stronie, a po prawej z utrzymanego w odcieniach beżu, szarości i brązu zbliżenia na fragment tarczy zegara słonecznego – widzimy oznaczenia od IX do I oraz kilka otworów na płaszczyźnie ściany (?), w tym pusty otwór po gnomonie. Zegar zatem nie działa – nie pokazuje czasu⁵, co tworzy już w pierwszym spojrzeniu na album napięcie między tym widokiem a tytułem. Przyglądając się metamorficzności w sztuce i filozofii, filozofka Anna Szykowska-Piotrowska konstatuje: „Metamorfiza to zatrzymanie spojrzenia na zmianie”⁶. Zdjęcie okładkowe wydaje się kwintesencją takiego rozumienia tytułowych przemian; jest zamrożeniem widoku, w którym dokonuje się przeobrażenie.

Cała publikacja składa się z czterdziestu fotograficznych dyptyków, siedmiu pojedynczych zdjęć (zawsze na prawej stronie), którym towarzyszą eseje Jerzego Orawskiego, oraz fotografii okładkowej. Zdjęcia są kolorowe⁷, kwadratowe lub prostokątne. Część z nich wypełnia całą stronę, a część jest przycięta i wyśrodkowana. Kadry są ciasne; to zwykle bliskie plany – zbliżenia i półzbliżenia przeróżnych powierzchni: kamienia, drewna, papieru,

³ K. Szlapa, *W zasięgu wzroku – album artystyczno-edukacyjny*, red. J.H. Budzik, Katowice 2017, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/K_Szlapa-w_zasiegu_wzroku.pdf (dostęp: 21.02.2025).

⁴ Więcej – *vide* <https://zpaf.pl/aktualnosci/album-k-szlapa-kraina-p-premiera/> (dostęp: 21.02.2025). Pierwszą ekspozycję zdjęć zaplanowano na maj 2025 roku. O *Krainie* jako cyklu fotografii w trakcie jego powstawania pisałam w: J.H. Budzik, *Polski film i fotografia nowego wieku. Widma – antropocienie – sztandary*, Katowice 2023, s. 186–193.

⁵ W rozmowie z Igą Niewiadomską w podcaście *Głębia ostrości* artysta określił zegar jako „zepsuty”, wskazując na paradoksalność tego stwierdzenia w kontekście zegara słonecznego. *Vide* „Dostrzegam piękno w codziennych przestrzeniach”. Krzysztof Szlapa o albumie „Przemiany”, <https://open.spotify.com/episode/3yycla4am5VWi14wHor5fV> (dostęp: 21.02.2025).

⁶ A. Szykowska-Piotrowska, *Kamień-papier-nożyce. Wrażliwość metamorficzna jako projekt sztuki i filozofii*, Gdańsk 2024, s. 112.

⁷ To pierwszy cykl zdjęć Szlapy, w których artysta wykorzystał kolor. O swoich poszukiwaniach w zakresie barwnej fotografii opowiadał na spotkaniu o albumie: *Przemiany – fotoalbum Krzysztofa Szlapy. Zapis spotkania premierowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=GtY15velUjQ&t=5s> (dostęp: 21.02.2025).



Il. 1. Krzysztof Szlapa, album *Przemiany*, 2021, okładka

lustra wody, ziemi. Na wszystkich zdjęciach mamy do czynienia z kompozycją płaską, jednym (pierwszym) planem oraz kompozycją otwartą – fotograf kadruje fragmenty ścian i murów, płyt nagrobnych, kart świętych ksiąg, szyb czy podłoga. W zamieszczonych w albumie tekstach Orawski posługuje się słowami kluczami opisującymi cykl zdjęć i praktykę fotograficzną Szlapy, takimi jak „pamięć”, „ślad”, „upływ/zatrzymanie czasu”, „śmierć”, „przeszłość”. Co istotne, eseje powstawały częściowo niezależnie, jako refleksje inspirowane wprawdzie pracami fotografa, ale napisane bez świadomości finalnego kształtu serii i układu graficznego w albumie⁸, jako kolejne makiety (było ich kilkanaście). To Szlapa podejmował decyzje dotyczące fotoedycji, ułożenia zdjęć oraz włączenia tekstów w tkanę serii fotograficznej.

Album czy książka fotograficzna?

Pisząc o *Przemianach*, używam konsekwentnie pojęcia „album”, ponieważ tak określa – również w podtytule – swoje przedsięwzięcie Szlapa. W dyskursie na temat fotograficznych publikacji definicje nie są jednoznaczne, a precyzję kategoryzowania utrudnia fakt, że na polskim gruncie Adam Mazur używa np. zamiennie terminów „album”, „photobook” i „książka fotograficzna”⁹, zauważając wszakże, iż kategoria „album” jest w rodzimym piśmiennictwie medioznawczym traktowana pobłażliwie i łączona

⁸ *Vide ibidem*.

⁹ *Vide* A. Mazur, *Zadanie fotografa. Problematyka reprodukcji dzieł sztuki na przykładzie dwóch książek fotograficznych Eustachego Kossakowskiego: „August Zamoyski” oraz „Lumières de Chartres”, „Artium Quaestiones” 2022, nr 33, s. 107–134, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/aq/article/view/36711/31406> (dostęp: 21.02.2025).*

z masowymi wydawnictwami niskiej jakości merytorycznej oraz graficznej lub z fotografią amatorską, rodzinną, pamiątkową¹⁰. Takie pejoratywne rozumienie albumu jest także rozpoznawane w światowych badaniach nad książkami fotograficznymi, stawianymi w opozycji do prywatnych albumów DIY lub personalizowanych wydawnictw drukowanych na życzenie klienta¹¹.

Tymczasem w historii fotografii powstanie albumów jest łączone z postrzeganiem zdjęć jako dokumentów – fragmentarycznych obrazów rzeczywistości. Jak zauważa André Rouillé, albumy „ponownie scalają te fragmenty w jedną całość według pewnego porządku”¹². W początkach swojej ery pełniły one funkcję naukową, ale stanowiły także zbiory zdjęć w ramach założonych kategoryzacji. Oczywiście albumy prywatne powstawały również dość wcześnie, w latach 50. XIX wieku, jednakże ta funkcja intymnego przechowywania pamięci nie była tak ważna dla dyskursu o fotografii jak album, który „tworzy [...] określony sens, proponuje pewną wizję i na swój sposób symbolicznie porządkuje rzeczywistość”¹³. Nazywając *Przemiany* albumem, Szlapa wpisuje swój projekt w przedstawioną przez francuskiego historyka sztuki rolę albumów i archiwów. W dalszej części artykułu wskażę miejsce publikacji w tworzeniu w archiwum antropocenu. Równocześnie jednak forma elektroniczna i zaangażowanie emocjonalne fotografa względem materiału zdjęciowego, który powstawał podczas plenerów, nadają *Przemianom* rys prywatny, ponieważ seria jest także zapisem obserwacji z podróży.

Mazur i Łukasz Gorczyca proponują roboczą definicję książki fotograficznej, wywiedzioną z obserwacji na temat publikacji artystycznych. Jedną z postaci tego zjawiska może być według nich „dzieło opublikowane w formie fotograficznej, drukowanej lub elektronicznej, zwykle paginowane i stanowiące jednostkę fizyczną”¹⁴. Badacze uzupełniają, iż książka fotograficzna jest dziełem autorskim, a jej treść i projekt dotyczą wybranego tematu lub motywu. Formułują również kryteria wyboru polskich publikacji do badań. Wśród nich, oprócz wspomnianej autorskości, znalazły się takie wytyczne, jak „jakość, oryginalność i spójność materiału fotograficznego”, „bliskość dat

¹⁰ *Idem*, Ł. Gorczyca, *Polska książka fotograficzna. Wstęp do alternatywnej historii medium*, [w:] A. Mazur, *Głębia ostrości*, Sopot 2014, s. 75–76.

¹¹ *Vide* M. Tabea Jarrentrup, *Two Media and their Implications: Photo Album vs. Photo Book*, „Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas” 2020, nr 11, s. 105–125, <https://www.vdu.lt/cris/bitstreams/bb654dca-80d7-4ce4-89c0-43ffa5eb2ba2/download> (dostęp: 21.02.2025).

¹² A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 112.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Mazur, Ł. Gorczyca, *op. cit.*, s. 76. Całość opracowanej przez badaczy definicji jest w wielu aspektach zbieżna z tą zaproponowaną przez Gerry’ego Badgera. *Vide* M. Parr, G. Badger, *The Photobook: A History Volume I*, London 2004, s. 6.

powstania materiału fotograficznego i wydania książki”, walory edytorskie i graficzne oraz „kulturotwórcze znaczenie książki”¹⁵.

W wyjaśnieniach badaczy zagranicznych powtarzają się podobne kryteria, jednak wielu z nich akcentuje narracyjność photobooków, które „opowiadają historie poprzez fotografie”¹⁶. Historie te wynikają przede wszystkim z sekwencji¹⁷ ułożonej przez autora zdjęć i projektantów graficznych z intencją stworzenia narracyjnej całości. Przy czym to przede wszystkim narracje oparte na wizualności; teksty, jeśli są obecne, powinny być podporządkowane tej fotograficznej opowieści. Ponadto w literaturze są akcentowane takie aspekty publikacji tego typu, jak wysoki poziom opracowania wydawniczego, a także obecność photobooków na wystawach, targach czy w specjalistycznych księgarniach¹⁸. Pojawia się również przekonanie, że należą one do sfery sztuki jako obiekty artystyczne¹⁹.

Przemiany spełniają wiele z wymienionych wyznaczników książki fotograficznej: sekwencja fotografii jest nadrzędna, dominuje ilościowo nad tekstami, została ułożona według autorskiego porządku i opracowana w graficzną całość, noszącą autorską sygnaturę twórcy. Zdjęcia są powiązane tematycznie, a ponadto zostały wykonane z konsekwencją formalną i stylistyczną. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, by nazywać publikację Szlapy książką fotograficzną lub photobookiem. Jednak dla przejrzystości wywodu oraz szanując decyzję autora, będę używała określenia „album”.

Przemiany w perspektywie posthumanistycznej

Intensywny rozwój myśli posthumanistycznej, w tym humanistyki ekologicznej/środowiskowej²⁰, oraz ekokrytycznych praktyk interpretacyjnych stawia pod znakiem zapytania tezę Urszuli Czartoryskiej o fotografii jako mo-

¹⁵ A. Mazur, Ł. Gorczyca, *op. cit.*, s. 78–79.

¹⁶ J. Colberg, *Instrukcja obsługi, czyli jak czytać książki fotograficzne*, [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, vol. 1, red. K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek, Warszawa 2019, s. 140.

¹⁷ Cf. C. Gusmão Nery, S.A. Silva, *Photobook: an integrative literature review. Narrative, design and publishing*, „Revista de Gestão e Secretariado – GeSec” 2024, t. 15, nr 6, s. 3.

¹⁸ Cf. *ibidem*.

¹⁹ Cf. E. Shannon, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, „St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies” 2010, t. 14, s. 57. W tym miejscu badaczka podaje definicję autorstwa Ralpha Prinsa, który akcentuje artystyczny wymiar photobooków.

²⁰ *Vide np.* E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32.pdf) (dostęp: 21.02.2025).

wie ludzkiej²¹, choć – jak postaram się dowieść – trudno wymazać sprawczość człowieka fotografa oraz obecność człowieka odbiorcy. W świetle filozoficznych i kulturoznawczych rozważań nad antropoceniem (Paul Crutzen), ale też antropocieniem (Andrzej Marzec²²), fotografie możemy rozpoznawać zarówno jako „cienie człowieka”, jak i „ocieniające człowieka”. Zdjęcia są dziełem człowieka i często opowiadają o nim, a zatem rzucają jego cień na to, co nie-ludzkie; mogą też być śladami opowieści nie-ludzkich czy więcej-niż-ludzkich, pozostawiać człowieka w cieniu, by skupić się na bohaterach nie-ludzkich. W przypadku cyklu prac składających się na album, który poddaję analizie, człowiek jest nieobecny w widokach, zatem Joanna Żylińska nazwałaby zapewne te fotografie „nie-ludzkimi”²³. A jednak są to zdjęcia dokumentujące świat, w którym człowiek na pewno działał, zanim usunął się – lub został usunięty – w cień²⁴.

W moim przekonaniu twórczość Szlapy nie mieści się w ramach definiowanej przez Inge Remmers fotografii środowiskowej (*Umweltfotografie*), odnoszącej się przede wszystkim do praktyk fotografów, którzy dokumentują zmiany środowiskowe w kontekście politycznym²⁵. Artysta korzysta w swoich pracach z konwencji fotografii krajobrazowej i przyrodniczej, co jest widoczne także w projekcie albumu *Kraina* (2024), dla którego wzorem i inspiracją były m.in. albumy Wiktora Wołkwa. Artystki i kuratorki zrzeszone w berlińskim kolektywie CUCO wskazują, iż:

Cechą charakterystyczną współczesnej fotografii krajobrazu jest jej badawcze podejście. Fotograf jawi się tu jako badacz, którego dzieła stanowią wkład w korpus wiedzy, dzięki czemu staje się ona dostępna poprzez fotograficzne świadectwa i nabiera dokumentalnego charakteru. Artysta ukazuje zmiany naszych środowisk życia w miarę upływu czasu, często powracając w to samo miejsce wiele miesięcy, a nawet lat później.

Jak postaram się wykazać, owo badawcze podejście widać również w *Przemianach*, jednak z powodu specyficznej kompozycji i estetyki obiekt badania nie jest oczywisty na pierwszy rzut oka.

²¹ Cf. U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka*, t. I: *Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006; *eadem*, *Fotografia – mowa ludzka*, t. II: *Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.

²² Cf. A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

²³ Vide J. Żylińska, *Fotografia po człowieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 349–372, https://rcin.org.pl/ibl/Content/64792/PDF/WA248_84078_P-I-2524_zylinska-fotografia_o.pdf (dostęp: 21.02.2025).

²⁴ Bardziej szczegółowo o relacji kategorii Marca z pojęciem cienia w teorii fotografii i mediów piszę w: J.H. Budzik, *Polski film i fotografia...*, ed. cit., s. 117–123.

²⁵ Vide CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Teśknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> (dostęp: 21.02.2025).

Ramę teoretyczną spojrzenia na *Przemiany* określa też koncepcja „krajobrazu krytycznego w fotografii”, opisana przez Mariannę Michałowską w odniesieniu do prac trzech polskich fotografów prowincji, którzy za pomocą zdjęć konstruuja „opowieść o konkretnych miejscach przetworzonych i zamieszkałych przez ludzi”²⁶. Mimo iż na fotografiach Szlapy człowiek jest nieobecny, nie są one zdjęciami krajobrazowymi, które przedstawiałyby rozległe przestrzenie bez ludzi. Wybrane kadry uruchamiają myślenie o pejzażu jako splotu relacji ludzko-nie-ludzkich.

Powierzchnie *Przemian*

Cechę wspólną wszystkich zdjęć zgromadzonych w *Przemianach* stanowi powierzchniowość – kompozycja jest płytka, a wszystkie elementy są ostre. Powierzchnia to także częsty temat zdjęć (powierzchnie metalu, kamienia, drewna, papieru, ścian, nagrobków, Tory, fasad domów, elementów budynków, malowideł naściennych, ubitej ziemi). Dlatego też badawcze podejście fotografa rozpoznaje tu w strategii przywołującej etnografię skupioną na powierzchni²⁷. W artykule *Surface Visions* Tim Ingold zadaje pytanie: „Co, jeśli powierzchnie są realnym umiejscowieniem generowania znaczeń?”²⁸. A zatem: co, jeśli nie trzeba szukać treści ukrytych pod powierzchnią? Według antropologa badanie powierzchni uruchamia percepcję haptyczną, powiązaną z ruchem – nie unieruchamia ona, jak percepcja wzrokowa, patrzącego i obiektu patrzenia²⁹. Tak też dzieje się w przypadku percepcji zdjęć w *Przemianach* – ich ostrość pozwala wyraźnie dostrzec, a być może także poczuć tekstury i faktury, a zestawienia zdjęć w dyptykach tym silniej unaocniają tę fakturalną różnorodność. Również gest fotografowania nabiera cech przecierania powierzchni, którą to aktywność Ingold określa czasownikiem *to wipe* – przecieranie jej dłonią oznacza „rejestrowanie każdego wybrzuszenia lub wgłębienia, każdej zmarszczki i fałdy, [...] jako odchylenia nieodłącznie wpisanego w tę powierzchnię”³⁰. W „przecieraniu wzrokiem” natomiast uwaga patrzącego skupia się na niestałości, ruchu, procesualności powierzchni, która podlega ciągłym zmianom.

²⁶ M. Michałowska, *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1, s. 19, <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> (dostęp: 21.02.2025).

²⁷ Vide M. Smykowski, *Bioinkrustacje: kamienie, porosty i organiczna ornamentyka maciej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 2, s. 274, https://ejournals.eu/pliki_artykułu_czasopisma/pelny_tekst/cb2283ab-1b0d-4b34-bf71-409dc04a73de/pobierz (dostęp: 21.02.2025); T. Ingold, *Surface Visions*, „Theory, Culture & Society” 2017, t. 34, nr 7–8, s. 99–108.

²⁸ *Ibidem*, s. 100.

²⁹ *Vide ibidem*, s. 101–103.

³⁰ *Ibidem*, s. 101.

Takie nastawienie wobec przedmiotu oglądu odzwierciedla sposób przeglądania albumu w pdf-ie – w interfejsie programu, w którym przewija się kolejne strony za pomocą strzałki lub kursora, a także na ekranach dotykowych, kiedy ingoldowskie „przecierać” (*wipe*) jest zastępowane „przesuwać” (*swipe*). Konsekwencją badawczej postawy postulowanej przez Ingolda – opartej na percepcji haptycznej, studiującej powierzchnie – jest wyczulenie na „nieustanne narodziny rzeczy”³¹, czyli na dynamiczne splatanie się świata. Tytuł albumu – *Przemiany* – wydaje się w tym kontekście znamieny. W sąsiedztwie zdjęć ułożonych w pary, ale też w napięciu między powstającą w ten sposób dynamiką powierzchni a interpretacją w tekstach – do tego wątku wrócę później – wytwarza się pole (haptycznego) widzenia ciągłego ruchu i zmian, którym fotografowane powierzchnie podlegają za sprawą aktywności zarówno człowieka, jak i środowiska.

W *Przemianach* formalne potraktowanie tematu: fragmentaryczne kadrowanie i kompozycja otwarta podkreśla znaczenie powierzchni w zdjęciach, „ucina” pole widzenia. Szczególnie frapujące jest to w przypadku zdjęć tekstów i napisów w różnych alfabetach i językach (hebrajski, staro-cerkiewno-słowiański, rusiński), co odczytuję dwójako: po pierwsze, jako sygnał, że patrzymy na powierzchnie związane z działaniem (i przemianami) człowieka, po drugie, że człowiek w świecie tych fotografii nie ma pozycji dominującej, skoro jego dystynktywny sposób udziału w świecie, czyli język, zostaje sprowadzony do roli wzorów pokrywających powierzchnie, które można uchwycić niezależnie od ciągłości narracji i znaczeń słów. Myślę jednak, iż seria zdjęć Szlapy oraz ich ułożenie w album przeczą tezie interpretacyjnej, według której artystę interesowałyby tylko estetyczne – geometryczne, formalne – walory fotografowanych powierzchni.

W zamierzeniu kompozycyjnym w układzie dyptyków wizualnych i wizualno-tekstowych odczytuję raczej potraktowanie powierzchni jako zasłony. To ujęcie Johna Ruskina przypomina Ingolda. Zasłona, welon (*veil*) w tym rozumieniu to płaszczyzna, która sama w sobie jest głębią, ozdobą, ale i ujawnieniem, możliwym do rozpoznania w haptycznej percepcji: „nie tylko nie chowa głębi **za** [podkr. oryg.] powierzchnią, ale pozwala nam czuć głębię **wewnątrz** [podkr. oryg.] powierzchni”³². Elektroniczna forma albumu wzmacnia niejednoznaczność fotografowanych płaszczyzn, odwołuje się do ambiwalencji ekranu – w tym wypadku powierzchni (haptycznej?) percepcji albumu. Jak zauważa Erkki Huhtamo, słowo „ekran” (ang. *screen*) w historii najpierw oznaczało zasłonę, a dopiero od około 1810 roku powierzchnię

³¹ *Ibidem*, s. 103 (*continual birth of things*).

³² T. Ingold, *op. cit.*, s. 104.

projekcyjną³³. Jeśli mamy w pamięci tę przemianę znaczenia, ekran, na którym wyświetlamy i przewijamy (palcem) *Przemiany*, odsyła nas do głębi znajdującej się w (jak za Ruskinem powtarza Ingold) płaszczyźnie zdjęć.

Przeobrażenia materialności – biodeterioracje

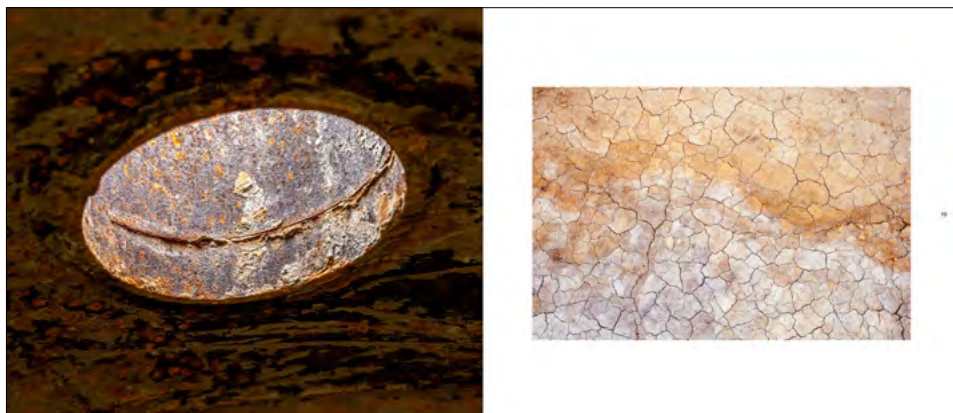
Choć niektóre powierzchnie fotografowane przez Szlapę świadczą o chwilowej nieobecności lub trwałym odejściu człowieka, to noszą ślady podlegania nieustannym zmianom mikrobiologicznym i procesom pogodowym, które w dobie ocieplenia klimatu nierzadko wywodzą się od działań ludzkich. Z perspektywy konserwatorów sztuki ulegają one zniszczeniu w wyniku czynników biologicznych – na zdjęciach dostrzegamy ślady erozji i wietrzenia, a także mchy, porosty, grzyby, a zatem tak zwane bioerozje i bioinkrustacje. Etnograf i antropolog Mikołaj Smykowski tłumaczy te zjawiska: proces bioerozji „definiowany jest jako typ erozji (wietrzenia) spowodowany mikrorozpadem powierzchniowych warstw skał wywołany przez organizmy żywe”³⁴. Bioinkrustacja natomiast w szerokim rozumieniu oznacza „proces formatywny prowadzący do powstawania nowych biologicznych form kohabitacji”, który „może być także postrzegany jako rodzaj biodeterioracji”³⁵. Z drugiej jednak strony w wyniku obu procesów powstają hybrydyczne, naturo-kulturowe twory świadczące o przeobrażeniach ekosystemu, których interpretacja wykracza poza perspektywę ich funkcji i znaczenia dla człowieka.

Owe znaki biodeterioracji widoczne są np. w dyptyku na stronie jedenastej. Stronę lewą wypełnia w całości ujęcie jakiegoś otworu, tunelu w metalowym tworzywie pokrytym rdzą, która tworzy fantazyjny układ kropek koloru przypominający malarską technikę pointylistyczną. Na prawej stronie natomiast znajduje się wykadrowane do mniejszego formatu zdjęcie spękanej płaszczyzny, która może być wysuszoną ziemią ze sporą zawartością czerwonej gliny albo spękanym tynkiem. Kolorystycznie prawe ujęcie dialoguje z lewym, powtarza kolory (brąz i rudość), jednak o dużo jaśniejszych odcieniach.

³³ Ta zmiana wiązała się z rosnącą popularnością spektaklu fantasmagorii, polegającego na projekcjach obrazów w przestrzeni (z użyciem np. dymu) za pomocą ukrytej przed publicznością latarni magicznej. Cf. E. Huhtamo, *Elementy ekranologii*, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html (dostęp: 21.02.2025); T. Majewski, *Fantasmagoria i episteme nowoczesności*, [w:] *idem, Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011. Ten temat szczegółowo omawiam w: J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, s. 77–100, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3625/1/Budzik_Filmowe_cuda_i_sztuczki_magiczne.pdf (dostęp: 21.02.2025).

³⁴ M. Smykowski, *op. cit.*, s. 288.

³⁵ *Ibidem*, s. 289.



Il. 2. Krzysztof Szlapa, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 11

Inny przykład to dyptyk ze strony czternastej, skomponowany podobnie jak poprzedni – lewa strona jest wypełniona w całości, na prawej pozostawiono zaś wokół zdjęcia białe marginesy. Fotografia po lewej to ujęcie szarej drewnianej ściany, w której część desek jest pokryta zielonym mchem; widać również ubytki w materiale i wypukłe plamy koloru pomarańczowego. Po prawej fotograf umieścił zbliżenie drewnianej powierzchni o niewiadomej funkcji, na której wyryto w języku rusińskim wyraz *блгослови*. Powierzchnia jest szorstka, chropowata, pokryta mchem i porostami. O ile w fotografii po lewej stronie układ linii będących wgłębieniami w płaszczyźnie jest horyzontalny – tak zostały ułożone deski ściany – o tyle po prawej głębokie szczeliny przebiegają przez deskę wertykalnie, a litery cyrylicy wydają się wysokie i smukłe.



Il. 3. Krzysztof Szlapa, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 14

W jeszcze innym zestawieniu, na stronie dziewiętnastej, sąsiadują ze sobą frontalne ujęcia powierzchni metalowej i kamiennego ogrodzenia. Po prawej stronie z metalowej płaszczyzny oblazi farba; widać też resztki namalowanego znaku – piktogramu, na którym rozpoznaję kształt płomieni, a łączenia elementów blachy są poznaczone rdzą. Mur po prawej natomiast, z interesującym estetycznie wzorem kolumn i półkola ze szprychami, prawdopodobnie jest pokryty mchem, a poza tym wytarty, chropowaty, jakby doświadczony wiatrem, piaskiem i wodą. Z pewnością badacz(ka) o kompetencjach botanicznych, mikrobiologicznych czy geologicznych rozpozna, jakie aspekty biodeterioracji są widoczne na fotografiach, co pozwoli na „uziemia” zdjęć Szlapy, związanie ich z konkretnym ekosystemem, w których powstały, choć artysta z rozmysłem zasłania – a zatem także otacza troską³⁶ – szerszy widok powierzchnią zdjęć i ekranu. W rozmowach na temat pracy nad *Przemianami* fotograf mówi oględnie, że zdjęcia powstały w różnych miejscach pogranicza Polski i nie tylko; nie zdradza dokładnych lokalizacji. Ta decyzja sprawia, że płaszczyzny *Przemian* są zarazem konkretne i figuratywne, dosłowne i metaforyczne, o czym opowiem w ostatniej części artykułu.



Il. 4. Krzysztof Szlapy, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 19

W obiektach ujętych przez artystę można dostrzec nie tyle (i nie tylko) ślady rzeczywistości, która przeminęła, ile przykłady wielogatunkowego dziedzictwa kulturowego, które należy badać z wykorzystaniem perspektywy etnografii i archeologii wielogatunkowej, postulowanej przez Smykowskiego. Badacz nawiązuje tu do koncepcji Rodneya Harrisona, który

³⁶ Cf. T. Ingold, *op. cit.*, s. 104.

uznawał „ekologiczną łączność”³⁷ między kulturową historią materialnych przedmiotów a ich przemianami wynikającymi z działania czynników biologicznych. W takim ujęciu:

Dynamika dziedzictwa angażuje zatem rozmaite byty, substancje, kolektywy, które w ramach synergicznych interakcji łączą przeszłość z teraźniejszością oraz projektują kierunki jego przyszłych przeobrażeń³⁸.

Przyjmując taką perspektywę patrzenia na sfotografowane obiekty-powierzchnie, dochodzę do wniosku, że *Przemiany* unaoczniają nie tyle nieobecność człowieka, ile splecioną obecność licznych aktorów nie- i pozaludzkich, działających na wytworzone przez niego materialne przedmioty. Takie spojrzenie na cykl Szlapy pozwala rozpatrywać fotografię jako „cięcie w imaginistycznym przepływie”³⁹, będące świadectwem życia, którego wyrazem są ciągle przemiany, a nie – konwencjonalnie – śmierci, znikania i zapominania.

Co interesujące, w publikacji obecne jest napięcie między interpretacją zdjęć, którą w tekstach przedstawia Orawski, a ich możliwym odczytaniem w duchu *surface vision*, jakie tu proponuję. Główną tezę, którą można zrekonstruować z tekstów, jest przekonanie o metamorfozach przestrzeni i kreowaniu przez fotografa takiego świata wizualnego, do którego na co dzień nie mamy dostępu. Równocześnie Orawski sugeruje, iż w albumie dokonuje się zatrzymanie czasu. W eseju *Rzeczy to tylko długotrwałe zdarzenia* pisze:

Ukazany świat *Przemian* podlega nieznacznym, niemal niezauważalnym fluktuacjom. Ta subtelna dynamizacja kreuje przestrzeń. Czas natomiast jest uśpiony, nieruchomy, martwy, stoi w miejscu, nie stanowi punktu odniesienia, nie jest orędownikiem zmiany. Zostaje w obrębie fotografii w przemysłny sposób zanegowany. Bezpośrednio oznacza to wyraziście zarysowany punkt ciężkości cyklu, który dzięki temu, z uwagi na przestrzenną a-czasowość obiektów, jeszcze dobitniej poświadcza śmierć⁴⁰.

Choć ta argumentacja jest przemysłana i konsekwentnie prowadzona w pismach inspirowanych pracami fotografa, nie przekonuje mnie do końca. Wydaje mi się, iż statyczność zdjęć Szlapy to wrażenie pozorne, powierzchowne i powierzchniowe, wynikające z formy pojedynczych zdjęć, niedające się utrzymać w przepływie kompozycji opartej na dyptykach. Dynamika czasu –

³⁷ M. Smykowski, *op. cit.*, s. 276.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Żylińska [Zylinska], *Nonhuman Photography*, Cambridge–London 2017, s. 43.

⁴⁰ K. Szlapa, *op. cit.*, s. 25.

a raczej różnych czasów – jest także tematem i przedmiotem zdjęć; dochodzi do głosu w doświadczeniu albumu jako całości. Z dużym prawdopodobieństwem skale tych czasów są po prostu niedostępne dla człowieka-odbiorcy. Jeśli jednak uznać *Przemiany* za wyraz archiwizowania specyficznego rozumienia antropocenu, teza Orawskiego o „bezczasowości”⁴¹ zdjęć staje się dyskusyjna, ponieważ różne czasowości i skale zakładają, iż fotograficzne widoki „epoki człowieka” mają w sobie nie tylko teraźniejszość, lecz także przeszłość i przyszłość.

***Przemiany* – archiwum „niejednorodnego antropocenu”**

Sposób kadrowania zdjęć oraz komponowanie dyptyków świadczą o uważności fotografa w podejściu do krajobrazu antropogenicznego, w którym Szlapa zauważa i wybiera fragmenty do zdjęcia. Zestawienia fotografii dają wyobrażenie niejednorodności krajobrazu, jego warstw, bio- i technoróżnorodności. Fotograf wybiera „widoki” z tego krajobrazu i formuje je w rodzaj archiwum, które nazwałabym za Małgorzatą Sugierą archiwum niejednorodnego antropocenu (*patchy Anthropocene*)⁴². To obszar więcej-niż-ludzki, o czym świadczą częste na fotografiach bioerozje i bioinkrustacje. Sugiera wyjaśnia:

Takie krajobrazy to zjawisko dynamiczne i emergentne, nieustannie się stają, lecz ze względu na ich mocno akcentowaną przez autorów *Patchy Anthropocene* historyczność uznać je zarazem można za swoiste archiwa tego, jak krok po kroku się kształtowały⁴³.

Podobny efekt uzyskuje Szlapa w *Przemianach*, gdzie w teksturach powierzchni odczytujemy pokłady historycznych (ludzkich, środowiskowych) zmian.

Praktyka fotografowania i organizacji zdjęć w albumie uwypukla ten charakter antropocenu i jego widoków, zwłaszcza jeśli pamiętamy o przywołanym przez krakowską badaczkę stanowisku Svena Spiekera, by również środowisko uznać za swego rodzaju archiwum. *Przemiany* można traktować jako archiwum dwojakiego typu. Po pierwsze, wybór tematu

⁴¹ *Ibidem*, s. 79.

⁴² Vide M. Sugiera, *Archiwa antropocenu*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, t. I: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Kraków 2021, s. 57–83, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2dde3e74-a09d-4004-9a21-88ae3c26005d/content> (dostęp: 21.02.2025).

⁴³ *Ibidem*, s. 69.

zdjęć sprawia, iż seria jest dokumentacją antropogenicznych i biologicznych przeobrażeń fotografowanych przedmiotów, które stanowią elementy krajobrazów. Co więcej, różne skale czasowości obecne w niejednorodnym antropocenie⁴⁴ zderzają się w dyptykach. Przykładowo, opisane już zestawienie na stronie czternastej łączy porządku techniczny i religijny, czas ziemski, związany z budownictwem i (nie)trwałością skonstruowanych przez ludzi tworów, z czasem wieczności – napis *блжослову* pochodzi najpewniej z krzyża nagrobnego lub przydrożnego. Na stronie czterdziestej ósmej natomiast po lewej stronie widzimy wgłębienia po kamieniach w czymś na kształt zaprawy, które przywodzą na myśl wrażenie miękkości, bliskości – choć trudno jednoznacznie orzec, czy podłożem jest miękka ziemia, czy stwardniała już zaprawa. Na zdjęciu po prawej stronie znajduje się skadrowany centralnie detal kamiennej rzeźby, dłoni trzymająca mały, okrągły przedmiot – pewne procesy sprawiły, iż nie da się go już rozpoznać, a kształty palców zostały wytarte, wypolerowane; z pewnością musiały trwać dłużej niż impuls, który skutkował odpadnięciem ostrych kamieni ze zdjęcia z lewej strony. Dyptyk ze strony pięćdziesiątej zaś konfrontuje blaknący fresk przedstawiający anioły z niejednorodną płaszczyzną ceglanej ściany, w której rytm plam światła słonecznego, najpewniej przechodzącego przez liście na drzewie, uwidocznia niszczącą zaprawę między elementami. Obecna w jednej trzeciej wysokości kadru ankra staje się wyrazem ludzkich starań o zapewnienie stałości i stabilności budynku, które ścierają się z biodeterioracją.

Po drugie, sposób organizacji materiału w albumie oferuje fragmentaryczną, ale jednak rozszerzoną wizję heterogenicznych płaszczyzn, które składają się na specyficzną mozaikę uchwyconych przemian niczym laboratoryjne zdjęcia mikroskopowe. Sugiera tłumaczy:

Dlatego, jak podkreślają twórcy koncepcji niejednorodnego antropocenu, podstawą tworzenia nowej wiedzy powinna się stać nie tyle określona metodologia i zestaw narzędzi badawczych, ile konkretna postawa, którą nazywają uważnością. Wiodącą funkcją przypada wtedy zmysłom, a nie uprzedniej względem prowadzonych badań wiedzy teoretycznej, i to ze zmysłowych danych powstają lokalne wiedze, wiedze sytuowane⁴⁵.

Taką uważnością wykazuje się Szlapa, a skupienie na powierzchni aktywuje haptyczną percepcję, czyli kształtuje afektywny i zmysłowy odbiór zdjęć. Brak planów ogólnych i skonstruowanie serii na podstawie wycin-

⁴⁴ Cf. *ibidem*, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 71.

ków sprawiają, że *Przemiany* nie są próbą uogólnienia wiedzy o zmianach antropogenicznego krajobrazu, lecz pokazują konkretne, niepowtarzalne, niejednorodne wzory i fragmenty.

Co interesujące, część zdjęć w *Przemianach* przedstawia poddany erozji i zniszczony beton, choć ze względu na przyjęty sposób kadrowania w zbliżeniach na pierwszy rzut oka trudno go rozpoznać i mieć co do tego pewność; autor potwierdza jednak, że fotografował także i ten materiał. O fotografowaniu betonu – nowych inwestycji, przemysłowych ruin – i trwającym socmodernistycznym budownictwie mieszkalnym w perspektywie postantropocennej pisze Marianna Michałowska. Badaczka wskazuje, iż można wyróżnić co najmniej dwa dominujące nurty dokumentowania betonu: jeden oparty na modernistycznych wzorach fotografowania architektury i akcentujący swoiste piękno nowego budulca, a drugi krytyczny, wpisujący się w estetykę nowotopograficzną. Michałowska zauważa:

[k]iedy beton się starzeje, kiedy zaczyna pękać z powodu wykorzystania kruszywa słabej jakości i zaczynają się wylaniać fragmenty zbrojenia, staje się narzędziem opowiadania innej historii, już nie o nieskończonym postępie, lecz o upadku⁴⁶.

Według jej ustaleń fotografowie przyjmują wtedy dwie ścieżki: postromantyczną fascynację ruiną pod postacią „splotu materiałów przyrodniczych i betonowych”⁴⁷ lub podejście krytyczne wobec politycznych porządków nowoczesności.

Wydaje się, iż Szlapa przekracza ramy obu tych podejść. Frontalne kadrowanie i płytka kompozycja wytwarzają wrażenie dystansu wobec obiektów, zbliżają zdjęcia do naukowej dokumentacji zniszczenia betonu i przenikania w powstałe szpary roślin i porostów. Naturo-kulturowy splot nie zostaje w *Przemianach* uwznioślony, ponieważ stosowane konsekwentnie zbliżenia wyrywają fragmenty materii z kontekstu i pozostawiają proporcje nieznanymi. Równocześnie nie są to zdjęcia w nurcie nowej topografii, krytykujące środowiskowy wpływ betonowych konstrukcji. Fotografowi udało się uchwycić dzięki temu niejednoznaczność betonu⁴⁸, którego metamorfozy pod wpływem czasu i czynników środowiskowych czynią z niego jedną z soczewek niejednorodnego antropocenu.

⁴⁶ M. Michałowska, *Materia(t) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Kraków 2024, s. 106.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Michałowska pisze o betonie jako o „materiale niejednoznacznym, bez którego nie zbudowano by współczesnych metropolii”. *Vide ibidem*, s. 132.

Elektroniczny album jako metafora w działaniu

Moja propozycja interpretacji i odczytania/przewijania *Przemian* wpływa nie tylko z cech charakterystycznych fotografii ujętych w serię oraz polemicznej lektury towarzyszących im esejów. Rozumienie dzieła jako chwytającego procesy metamorfozy wynika z formy publikacji pod postacią elektronicznego albumu. Kompozycja w dyptykach, upodabniająca doświadczenie odbioru do filmowego *split screen*, uruchamia przecucie zmiany, relacji, narracji, upływu czasu i związku między dwoma kadrami. Zestawienie dwóch obrazów lub obrazu i tekstu (w siedmiu przypadkach) tworzy trzecią jakość – metaforę⁴⁹. To przetworzenie zwielokrotnia się, gdy przesuwamy na ekranie komputera lub urządzenia mobilnego kolejne strony albumu – wtedy kolejne metafory powstają z zestawionych dyptyków.

Jak dowodzi Szyjkowska-Piotrowska, metafora łączy się z jednej strony z *mimesis*, a z drugiej – z przeobrażeniem⁵⁰. Filozofka zwraca także uwagę na dwustronną relację przenośni i przemiany: „w literaturze metafora staje się doskonałym narzędziem metamorfozy”⁵¹. Idąc tym tropem, literackie komentarze do zdjęć autorstwa Orawskiego dołączają do procesu przemian, który jest tematem i zasadą organizacji albumu. Badaczka wyjaśnia:

Metamorfoza ma charakter [...] metaforyczny i dialektyczny – pośredniczący pomiędzy kulturowym i naturalnym, a także dosłownym i niedosłownym rozumieniem zmiany⁵².

Zaprojektowany w oparciu o podwójne zestawienia album elektroniczny uruchamia takie działanie metafory, a napięcie między konkretnym widokiem a figuratywnym ujęciem widoków antropocenu i biodeterioracji stanowi kluczowy element dynamiki *Przemian*.

Przemiany jako wyraz życia

W artykule zaproponowałam interpretację elektronicznego albumu *Przemiany* w odniesieniu do ram nakreślonych na podstawie wybranych myśli posthumanistycznych, do których doprowadziło mnie „czytanie” – jak

⁴⁹ O metaforach w odniesieniu do twórczości fotograficznej Szlapy i Kamila Myszkowskiego pisałam w: J.H. Budzik, *METAFotogRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021 nr 6, s. 125–141, <https://journals.umcs.pl/en/article/view/11263/pdf> (dostęp: 21.02.2025).

⁵⁰ Vide A. Szyjkowska-Piotrowska, *op. cit.*, s. 77.

⁵¹ *Ibidem*, s. 108.

⁵² *Ibidem*, s. 112.

chce Colberg – publikacji traktowanej jako całościowa, wizualna opowieść ułożona w wyrazistą formę fotoksiążki. Najbardziej ogólną refleksją, która wydaje mi się spajać podjęte tropy, jest koncepcja „fotografii jako praktyki życia” Żylińskiej:

fotografia ma przede wszystkim moc twórczą: wytwarza to, co my, ludzie, nazywamy „życiem”, wyodrębniając obraz z przepływu trwania i stabilizując go w pewnym medium⁵³.

Mimo iż wiele powierzchni na zdjęciach *Przemian* kieruje myśli w stronę przemijania, odchodzenia, nieobecności, to fotografie te prezentowane w zestawieniach świadczą o tym, co żywe *par excellence*, czyli o ciągłym przepływie, metamorfozie świata.

Mimo przekonującej argumentacji Żylińskiej o nie-ludzkości fotografii od samego początku tego medium przychyliam się do komentarza medioznawcy Piotra Zawojkiego:

każda z tych nie-ludzkich form funkcjonowania fotografii mimo wszystko kontekstualizowana jest przez rozmaite odniesienia do człowieka⁵⁴.

W *Przemianach* artysta fotograf świadomie wykorzystuje technologiczne możliwości obiektywu oraz układa zdjęcia w dyptyki wizualne i wizualno-tekstowe do esejów Orawskiego, a następnie w album, który archiwizuje widoki przemian antropocenu w porządku opowieści do przewijania na ekranie.

BIBLIOGRAFIA

- Budzik J.H., *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3625/1/Budzik_Filmowe_cuda_i_sztuczki_magiczne.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Budzik J.H., *METAFotogRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6.
- Budzik J.H., *Polski film i fotografia nowego wieku. Widma – antropocenie – sztandary*, Katowice 2023.
- Colberg J., *Instrukcja obsługi, czyli jak czytać książki fotograficzne*, [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, vol. 1, red. K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek, Warszawa 2019.

⁵³ J. Żylińska, *op. cit.*, s. 352.

⁵⁴ P. Zawojski, *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023, s. 283.

- CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> (dostęp: 19.12.2025).
- Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka*, t. 1: *Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.
- Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka*, t. 2: *Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32.pdf) (dostęp: 19.12.2025).
- Gusmão Nery C., Silva S.A., *Photobook: an integrative literature review. Narrative, design and publishing*, „Revista de Gestão e Secretariado – GeSec” 2024, t. 15, nr 6.
- Huhtamo E., *Elementy ekranologii*, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html (dostęp: 19.12.2025).
- Ingold T., *Surface Visions*, „Theory, Culture & Society” 2017, t. 34.
- Jarrentrup M.T., *Two Media and their Implications: Photo Album vs. Photo Book*, „Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas” 2020, nr 11, nr 1, <https://www.vdu.lt/cris/bitstreams/bb654dca-80d7-4ce4-89c0-43ffa5eb2ba2/download> (dostęp: 19.12.2025).
- Krzysztof Szlapa: *Poznajmy się*, https://www.youtube.com/watch?v=30y6_xlVDjI (dostęp: 19.12.2025).
- Majewski T., *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Mazur A., *Zadanie fotografa. Problematyka reprodukcji dzieł sztuki na przykładzie dwóch książek fotograficznych Eustachego Kossakowskiego: „August Zamoyski” oraz „Lumières de Chartres”*, „Artium Quaestiones” 2022, nr 33, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/aq/article/view/36711/31406> (dostęp: 19.12.2025).
- Mazur A., Gorczyca Ł., *Polska książka fotograficzna. Wstęp do alternatywnej historii medium*, [w:] *Głębia ostrości*, red. A. Mazur, Sopot 2014.
- Michałowska M., *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1, <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> (dostęp: 19.12.2025).
- Michałowska M., *Materia(l) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Kraków 2024.
- Przemiany – fotoalbum Krzysztofa Szlapy. Zapis spotkania premierowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=GtY15velUjQ&t=5s> (dostęp: 19.12.2025).
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Shannon E., *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, „St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies” 2010, nr 14.
- Sugiera M., *Archiwa antropocenu*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, red. Ł. Iwanczewska, Kraków 2021, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2dde3e74-a09d-4004-9a21-88ae3c26005d/content> (dostęp: 19.12.2025).

- Szlapa K., *Przemiany. Elektroniczny album fotograficzny z esejami Jerzego Orawskiego*, Katowice 2021, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/Przemiany_K_Szlapa_2021.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Szlapa K., *W zasięgu wzroku – album artystyczno-edukacyjny*, red. J.H. Budzik, Katowice 2017, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/K_Szlapa-w-zasięgu_wzroku.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Szykowska-Piotrowska A., *Kamień-papier-nożyce. Wrażliwość metamorficzna jako projekt sztuki i filozofii*, Gdańsk 2024.
- Zawojski P., *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023.
- Zylinska J., *Nonhuman Photography*, Cambridge–London 2017.
- Żylińska J., *Fotografia po człowieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, https://rcin.org.pl/ibid/Content/64792/PDF/WA248_84078_P-I-2524_zylinska-fotografia_o.pdf (dostęp: 19.12.2025).

Justyna Hanna Budzik – doktora hab., adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, członkini Interdyscyplinarnego Centrum Badań nad Edukacją Humanistyczną UŚ. Filmoznawczyni i edukatorka. Współpracuje z wieloma instytucjami w zakresie edukacji wizualnej. Autorka książek *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* (2023), *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012). Współautorka (wraz z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Stypendystka rządu francuskiego (2025), lektorka języka polskiego w INALCO w Paryżu (2016/2017), laureatka Fulbright Slavic Award na University of Washington w Seattle (2017/2018). ORCID: 0000-0001-9740-0761. Adres e-mail: <justyna.budzik@us.edu.pl>.

Justyna Hanna Budzik – PhD, DLitt, assistant professor at the Institute of Culture Studies at the Faculty of Humanities of the University of Silesia in Katowice, member of the Interdisciplinary Center of Humanist Education Research of the University of Silesia. Film scholar and educator. Cooperates with various institutions in the field of visual education. Author of books: *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* (2023), *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012), co-author (with Agnieszka Tambor) of the publication *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Grantee of the French government, Polish language teacher at INALCO in Paris (2016/2017), winner of the Fulbright Slavic Award at the University of Washington in Seattle (2017/2018). ORCID: 0000-0001-9740-0761. E-mail address: <justyna.budzik@us.edu.pl>.

