

Krzysztof Jurecki
Muzeum Sztuki w Łodzi

Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy

Doskonale zdaję sobie sprawę, że moje rozważania i konkluzje nt. postawionego problemu będą niepełne i to z kilku powodów: przyjętych preferencji w oglądzie przedstawionych problemów i przede wszystkim w definitywnej ocenie zjawisk.¹ Dopiero z perspektywy kilkudziesięciu lat okaże się czy prognozowane opinie były słuszne. Postaram się spojrzeć na ten problem w sposób historyczny, z perspektywy przemian filozoficzno-kulturowych, czasami wykraczając w swych analizach poza samą fotografię

W mniejszym stopniu interesuje mnie wpływ historii i najnowszych wydarzeń politycznych, które dla fotografii polskiej nie mają już takiego znaczenia, jak miało to miejsce w latach 70. i 80. Żyjemy jednak na progu nowej epoki, wyznaczonej w dużej mierze przez amerykańską tragedię z 11 września 2001, która będzie miała niebagatelny wpływ na funkcjonowanie kultury na całym świecie.

Modernizm versus postmodernizm?

Jedną z podstawowych opozycji i rywalizacji przebiegała na linii wyznaczonej granicą między modernizmem a zwycięsko kroczącym postmodernizmem, który częściowo jest jego konsekwencją. W fotografii, która ze swej natury łatwo zmienia kostium twórczy, rywalizacja ta rzadko przebiega w sposób dramatyczny, jak mogłoby się wydawać. Możemy obserwować obronę pozycji modernizmu i neoawangardy (np. Zbigniew Warpechowski, Zbigniew Dłubak), ale przede wszystkim mamy do czynienia ze spokojną transformacją stylów modernistycznych w postmodernizm artystyczny, który pragnie być krytyczny i prowokujący tak jak dawniej awangarda klasyczna i neoawangarda. Jednak odbywa się to w diametralnie inny sposób wyznaczony sukcesem galeryjnym (komercyjnym) i wychodzącym z założenia, że wszystko wolno, ponieważ nie ma ponadczasowych racji i obiektywnych praw społeczno-moralnych.

¹ Tekst ten jest rozwinięciem idei zawartych w innym moim artykule. Por. Jurecki K., *Fotografia polska lat 90. Próba podsumowania*, w: *Fotografia '98*, Fundacja Turleja, Kraków 1998 (kat. wyst.). Zob. także: Sobota A., *Fotografia polska lat dziewięćdziesiątych*, Galeria „pf”. Poznań 1998.

Kryzys, a w konsekwencji zmierzch polskiej neoawangardy w latach 90. nie oznaczał jednakże zmierzchu modernizmu, który w wydaniu Szkoły Jeleniogórskiej (Wojciech Zawadzki, Ewa Andrzejewska, Piotr Komorowski) w dekadzie lat 90. w pełni się rozwinął, czego dowodem był wysoki poziom kolejnych wystaw prezentujących fotografię kontaktową. Na poszczególnych ekspozycjach wystawy *Kontakty* pojawiło się wielu zdolnych fotografów, często działających już od lat 80. (Marek Likszet, Rafał Swosiński, Marek Szyryk, Eugeniusz Józefowski, Andrzej P. Bator, czy organizator *Kontaktów V* — Jakub Byrcek). Fotografia z tego kręgu z jednej strony sięga do alchemicznej natury fotografii, z drugiej modernizuje ją, ograniczając poprzez określone działanie formy jej magiczność (Marek Gardulski, Andrzej J. Lech). Dlatego można mówić o podwójnej naturze polskiej fotografii fotogenicznej, która jest konsekwencją „fotografii elementarnej”, która apogeum swego rozwoju osiągnęła w połowie lat 80. Osobne miejsce w tego typu wizualnej fotografii zajmuje twórczość Janusza Leśniaka podejmującego w swych wyrafinowanych pracach próbę syntezy problemu światła, widma i cienia.

Drugim ważnym ośrodkiem fotografii lat 90., który można nazwać neopiktorialnym, okazały się Suwałki.² Dzięki wzrastającemu autorytetowi artystycznemu Stanisława J. Wosia, wrażliwego artysty tworzącego unikatowe zgrafizowane, naznaczone myśleniem symbolicznym prace oraz dzięki problemowym wystawom o aspekcie antropologicznym (*Drzewo, Kamień, Niebo*), stopniowo wzrastała rola tego ośrodka. Ideowo związanych z nim było kilku ważnych fotografów, m.in.: aktywny w I połowie lat 90. Tomasz Michałowski, Radosław Krupiński, Grzegorz Jarmocewicz, Tadeusz Krzywicki i Ewa Przytuła. Fotografię z Suwałk tylko pozornie łączyć można z pojęciem postmodernizmu, ponieważ jest to w tym wypadku mylące i nieadekwatne do zachodzących tam przemian. Jedynie niektórzy artyści związani z klubem fotograficznym i Galerią Pacamera w świadomy sposób odwoływali się do zjawisk najnowszej fotografii amerykańskiej, generalnie będącej wykładnią fotograficznego postmodernizmu. Suwałscy fotografowie, których aktywność jednak osłabła w końcu lat 90., pragną sięgać do tradycyjnych i podstawowych wartości, zarówno wywodzących się z tradycji fotografii, jak i generalnie sztuki dawnej.

Rzadko wystawiał w latach 90. swe „niefotograficzne” prace Wiesław Barszczak, konsekwentnie podejmujący problem ontologii obrazu, który wcale nie musi być mimeetyczny, oparty na kategorii realizmu.

Neoawangarda w latach 90. zanikała, czego symptomem było powtarzanie, czasem nawet w udany sposób, swojego repertuaru badań medialnych. Zbigniew Dłubak realizuje od 1981 r. dualistyczny w formie cykl malarsko-fotograficzny *Asymetrie*, sięgając do pewnych, sprawdzonych własnych wzorców. Antoni Mikołajczyk rozwijał koncepcje jeszcze z okresu międzywojnia w wydaniu konstruktywizmu László Moholy-Nagya i Henryka Stażewskiego. Bardzo rzadko udawało się osiągnąć nowe wartości (Edward Łazikowski, Zygmunt Rytko — wystawa *Neurony i Żywioty* z 1998 i *Leżąc* z 2000 roku, Józef Robakowski *Termogramy* z 2000 roku). Neoawangarda częściej wchodziła w mariaż z postmodernizmem (grupa Muzeum Łodzi Kaliskiej), traktowanym jako powierzchowna, przede wszystkim ludyczna moda kulturowa.

W swym artykule *Fotografia i awangarda. Zmierzch formacji neowangardowej* („EXIT”, 1996, nr 2) napisałem, że najbardziej poznawcze prace, odwołujące się do zasad

² Jurecki K., *Dokąd zmierza fotografia? Również z Pacamery!*, w: *Artyści z kręgu Pacamera Club w Suwałkach*, Galeria Arsenal, Białystok 1999 (kat. wyst.).

późnego modernizmu, sięgające do dialektyki awangardowej, wykonał Łazikowski (cykl *Fragtory*). Oparł się na swym systemie teorio-poznawczym wyrażającym problem konstytuowania się elementarnych form materii, odwołując się do teorii fraktali. W jego przypadku fotografia jest tylko środkiem utrwalającym rysunek i manualne interwencje w pyłe drzewnym.

Interesującą transformację przeszła w latach 90. twórczość Leszka Golca, który swe neoawangardowe zainteresowania (fotoperformance z początku lat 90.) połączył z ideami buddyzmu. Głównym tematem jego kolorowych fotografii stały się zwierzęta (koty) fotografowane w różnych miejscach i przestrzeniach, według artysty energetycznych, gdyż celem działającego od ok. 1996 r. duetu artystycznego Leszek Golec i Tatiana Czekalska jest, oprócz pomocy „braciom mniejszym”, ujawnianie energii.

Artyści polscy, także ci z kręgu fotografii, nie uświadamiają sobie zazwyczaj, że między modernizmem a postmodernizmem, między ich kodyfikacjami świata najczęściej istnieje przepaść. W refleksji fotograficznej brakuje analizy tego problemu, być może poza tekstami Stefana Wojneckiego. Teorie postmodernizmu zmieniają w zasadniczy sposób dotychczasową interpretację dzieła artystycznego, jak i podmiotu artystycznego, który przestaje być istotny.

W dekadzie lat 90. coraz większa ilość artystów interesowała się postmodernizmem, tzw. „sztuką krytyczną”, wykorzystując w tym celu fotografię. Ważny był ośrodek warszawski z kręgu ASP (np. Katarzyna Kozyra — *Olimpia*, *Więzy krwi*, Artur Żmijewski, Katarzyna Górna) przede wszystkim z racji bulwersowania i wywoływanych dyskusji socjologicznych, nie zaś wartości fotograficznych, które zazwyczaj nie były dla nich istotne. Bardziej przekonują mnie krytyczne w stosunku do polskiej rzeczywistości fotografie Jerzego Truszkowskiego, który nie znalazł miejsca na ekspozycjach w tym zakresie „sztuki krytycznej”.

Drugim ośrodkiem było ASP w Gdańsku, a właściwie artyści związani z galerią *Wy-spa*, której lider Grzegorz Klaman podejmował problematykę uwikłania ciała w system władzy. Jednak zdecydowanie bardziej przekonują mnie fotograficzne *tableaux* z wykorzystaniem różnych rekwizytów, wykonane przez Jarosława Bartołowicza. Ze środowiskiem gdańskim związany był również Konrad Kuzyszyn. Z gdańskiej ASP z Pracowni Witolda Węgrzyna wywodzi się kilku dobrze zapowiadających się fotografów wykonujących realizacje z pogranicza grafiki i fotografii z elementami twórczości reklamowej (Joanna Zastróżna, Patrycja Orzechowska).

W zakresie mniej lub bardziej deklarowanego postmodernizmu obiecująco zapowiadała się w latach 90. twórczość Sławomira Beliny, wcześniej współpracującego z interdyscyplinarną grupą Łódź Fabryczna (działająca do 1996 roku), odwołującego się w swych obiektach fotograficznych do surrealistycznego „przedmiotu znalezionego”.

Czasami trudno jednocześnie sklasyfikować konkretne realizacje. Tak jest w przypadku projekcji świetlnych Krzysztofa Wodiczki, które zdaniem autora wywodzą się z tradycji polskiego konstruktywizmu (w tym techniki fotomontażu), ale w sensie interwencji społecznej zbliżają się do środowiska postmodernistów amerykańskich. Artysta ten należy do najbardziej znanych twórców polskich ostatniej dekady, choć z możliwości fotografii korzysta w wybiórczy sposób. Podobnie trudno sklasyfikować instalacje fotograficzne Krzysztofa Cichosza, który od końca lat 80. rozwija problem cytatu fotograficznego i malarzkiego, starając się odbudować wartości zniszczone przez destrukcję modernizmu.

Modernistyczny racjonalizm tkwi u podstaw działalności Marka Poźniaka (wystawa 33 z 1993 r.) oraz Leszka Wesołowskiego twórcy m.in. cyklu *Rysunki* — poruszającego

z pozycji chłodnego analityka-racjonalisty problematykę natury graficznej o różnorodnej atmosferze: magiczności, religijnej tajemnicy.

Na innych pozycjach twórczych, bliższych zasadom międzywojennej fotogenii i klasycznego modernizmu amerykańskiego (np. Edward Weston, Anselm Adams) usytuowana jest fotografia poszukująca stanów mistycznych, tajemniczych, nowych aspektów symbolicznych. Można wymienić tu kilku przedstawicieli Szkoły Jeleniogórskiej (E. Andrzejewska), a także bliskie temu środowisku prace Bogdana Konopki czy Andrzeja J. Lecha, używającego z powodzeniem *pinhole camera* do prac mających na celu wywołanie u widza mistycznego zdziwienia.

Nowy status fotografii w zapisie cyfrowym

Zapis digitalowy, który na razie służy przede wszystkim fotografii reklamowej, pozwala na przedstawianie nierzeczywistych skrótów perspektywicznych i różnorodnych (kolażowych) połączeń obrazu o najczęściej surrealistycznym rodowodzie. Na tym nowym, lecz wkrótce podstawowym w Polsce terytorium eksperymentują z różnym powodzeniem: Grzegorz Przyborek, Leszek Szurkowski i Krzysztof Gierałtowski. Andreas Müller-Pohle już w końcu lat 80. właśnie z tym typem fotografii wiązał zasadniczą możliwość jej dalszego rozwoju. Digitalizacji ulega wszystko, tj. wszelkie formy związane z aktywnością człowieka.

Przy słabości artystycznej reportażu, w którym do nielicznych, poszukujących nowych jakości należą: Tomasz Kizny (wystawa *Pasażerowie*), Anna Beata Bohdziewicz, Marian Schmidt, Witold Krassowski, powstaje innego typu kulturowa rywalizacja między fotografią artystyczną a fotografią reklamową, spełniającą rolę socjologiczno-estetyczną. Poza pracami Andrzeja Świetlika, Tomasza Sikory, Leszka Szurkowskiego, Pawła Zaka, Macieja Mańkowskiego i Zdzisława Orłowskiego w tym zakresie brakuje na razie profesjonalistów z prawdziwego zdarzenia.

Dominacja inscenizacji

Wydaje się, że cała fotografia z różnych dziedzin artystycznych i kulturowych w latach 90. zdążyła do różnorodnej inscenizacji, lecz inspiracje jej sięgały do różnych dziedzin sztuki, w tym grafiki, rysunku, malarstwa oraz filmu i teatru. Wpływ ideowy wywierał powierzchownie interpretowany surrealizm oraz banalność pop-artu i jego stylistycznych odmian i kontynuacji.

W zakresie inscenizacji możliwa była i jest w dalszym ciągu postawa fotograficzna reprezentowana przez Grzegorza Przyborka. Opiera się ona na fotograficznej perfekcji połączonej z wykorzystaniem podświadomości i przeżyć sennych. Prace tego artysty należą do najważniejszych w minionej dekadzie.

W stronę *foto-obiektu* wyznaczanego magią starej fotografii podąża z wielkimi sukcesami światowymi Wojciech Prażmowski, jeden z do najistotniejszych twórców lat 90. W jego przypadku przypomniana jest tradycja fotografii anonimowej i rodzinnej, którą od lat 60. rozwija Jerzy Lewczyński. Istotną jest dla nich również wiara w poznawczą i humanistyczną moc sztuki. Warto zwrócić uwagę na *collages* z końca lat 90. Aleksandry Mań-

czak, w których artystka użyła zdjęć rodzinnych, potraktowanych w minimalistyczny i konceptualny sposób.

Podobne idee jak u Prażmowskiego, choć z większym krytycyzmem w stosunku do tradycji awangardowej, są znamienne dla twórczości Waldemara Jamy, uzmysławiającego problem niszczenia i zaniku „aury” dzieła sztuki. Manipulacje różnorodnym obrazem, zarówno monumentalnym, kolorowym, jak i zbliżonym do miniaturowego, częściowo nieostрым, prezentuje od końca lat 80. Tomasz Woźniakowski.

W fotografii polskiej, podobnie jak światowej, w latach 90. ważne miejsce zajmowała inscenizacja atakująca dawne dziedzictwo kulturowe, rzadziej ujawniająca nowe jakości w zakresie cytatu (Stefan Wojnecki) czy autocytatu (*Suita śląska* Zofii Rydet).

Wzory najnowszego postmodernizmu pochodzą od Oliviero Toscaniego, a przede wszystkim fotografii amerykańskiej (Jeff Koons, Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin). W fotografii polskiej poza Łodzią Kaliską i Łodzią Fabryczną trudno wskazać na przekonujące realizacje w zakresie pasiszu i cytatu. Własny dialog z tradycją artystyczną prowadzi w video, a także w fotografii grupa Wspólnota Leeeżeć. W latach 90. odeszła ona od dadaistycznego skandalu w kierunku totemicznych instalacji świetlnych.

Ironia — ważny składnik twórczości z lat 90. jest istotna dla określenia skonceptualizowanej i wielorakiej pod względem formalnym działalności (quasi-reportaż, fotomediaлизм, performance) Zbigniewa Tomaszczuka. Podobne idee towarzyszą minimalistycznym zdjęciom i ironicznym, pełnym żartu przedmiotom tworzonym przez Łukasza Skąpskiego.

W latach 90. bardzo konsekwentnie rozwinął się ekspresjonistyczny styl Piotra Wołyńskiego ujawniony już w 1991 roku na *Zmianie warty*. Artysta w różnorodny sposób nakładając czy naświetlając zdjęcia (*Mimoformy II* z 2000 roku) tworzył określony, wysublimowany nastrój przywołujący uniwersalne wartości.

Nowy status feminizmu³

W stronę dzieła totalnego odwołującego się do historii politycznej, w tym kontekście osobistego oraz niektórych religijnych wątków ikonograficznych traktowanych w instrumentalny sposób sięga Zofia Kulik. Jej twórczość może być oczywiście interpretowana jako feministyczna, ale powstaje z bardzo osobistych pobudek, w tym o rodowodzie materialistycznym, w kontekście wychowania artystki w państwie totalitarnym. W nieznany dotąd sposób uaktualniła znaczenie dokumentu i archiwum, w tym zbrodniczej działalności człowieka. Artystka do swych realizacji stosuje pojęcie „mapy”, po której błądzimy, jeśli nie znamy celu poszukiwań. Twórczość Kulik należy zaliczyć do najistotniejszych w latach 90.⁴

Z niekwestionowanym sukcesem rozwijają swe koncepcje artystki, które tylko częściowo należy łączyć z feminizmem: Basia Sokołowska próbuje reaktywować wartości

³ Najważniejsze wystawy dotyczące polskiego feminizmu pt. *Kobieta o kobiecie* odbyły się w 1996 i 2001 roku w BWA w Bielsku-Białej. Opublikowano także pionierski w Polsce zbiór materiałów pt. *Sztuka kobiet*, pod red. J. Ciesielskiej i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000.

⁴ Do pewnych wątków ornamentalizmu w stylu Zofii Kulik, a przede wszystkim znaku plastycznego, nawiązywała na początku lat 90. świetnie zapowiadająca się twórczość Jerzego Sadowskiego, absolwenta PWSSP w Poznaniu.

symboliczne dawnej sztuki oraz poszukuje nowych jakości kolorystycznych w połączeniu z perspektywicznymi, Irena Nawrot od kolorowych, quasi-religijnych fotograficznych *tableaux* o wątkach osobistych z pocz. lat 90. w II poł. dekady zmierzała do większej prostoty, związanej z plakatowością znaku-symbolu.

Rozwija się także najnowszy nurt polskiego feminizmu, który można określić naiwnym (Alicja Żebrowska — cykl *Onone, świat po świecie*, Dorota Nieznalska, Marta Deskur — wystawa *Rodzina* i Zuzanna Janin) podobnie jak towarzyszącą jej refleksję krytyczną (Izabela Kowalczyk). Jest on z kilku powodów przeciwstawny działalności kilku mniej ekspansywnych artystek — Irenie Nawrot, Danucie Kuciak, Magdalenie Samborskiej czy malarce Magdalenie Moskwie. W swej sztuce prezentują one autentyczne, egzystencjalne stany bez śmiesznej w gruncie rzeczy walki z wyimaginowanym, maskulinistycznym światem, co jest podstawowym założeniem feminizmu, określanym przeze mnie jako naiwny. Nic dziwnego, że artystki poszukujące głębokich stanów duchowych, a nawet religijnych (Natalia LL) wycofały się ze zideologizowanego nurtu feministycznego.

Popularność instalacji

Fotografia w latach 90. pojawia się często w aspekcie instalacji. Aktywna była Natalia LL podejmująca różne egocentryczne wątki odwołujące się do problemów uniwersalnych i ponadczasowych — zła i dobra, ale także do przenikającego wszystko erotyzmu. Jej twórczość z tej dekady w porównaniu z wcześniejszą z lat 70. stała się bardziej duchowa i magiczna. Dlatego interpretacja jej działalności tylko pod względem idei feministycznych będzie zawsze zubożeniem jej uniwersalnego przesłania.

W ostatnich latach widoczne było po raz kolejny w historii sztuki XX wieku odejście od tradycyjnych reguł oraz podejmowanie prób postmodernistycznej transformacji różnych technik fotograficznych. W zakresie instalacji ważne prace intermedialne, przywołujące atmosferę starego kina, wykonał Andrzej Syska (wystawa indywidualna w Centrum Sztuki Współczesnej w 1997 r. w Warszawie). Pokazał rodzaj pasaży z medialnymi rozwiązaniami, nie rezygnując przy tym z twórczości o charakterze modernistycznym.

Dwa oblicza (obiegi) fotografii polskiej

Najważniejsze galerie fotograficzne (Galeria FF, Mała Galeria, Galeria „pf”, Galeria Pusta) prezentują wciąż zmieniający się własny krąg artystyczny, najczęściej kontynuując swe dokonania z lat 70. i 80. Jednocześnie w latach 90. pojawił się nowy obieg reprezentujący nowe oblicze fotografii związanej z postmodernistycznymi przemianami. Artyści wystawiający najczęściej w Zachęcie i CSW w Warszawie nie interesują się fotografią jako autonomiczną dyscypliną wizualną, ale podobnie jak wcześniej neoawangarda, wykorzystują ją często do eksploracji plastycznych o skandalicznym wyrazie. Najgłośniejszą wystawą tego typu była prezentacja Piotra Uklańskiego *Naziści* (Zachęta, 2000 r.) zakończona zniszczeniem kilku prac i przedwczesnym zamknięciem wystawy. Te dwa obiegi istnieją w izolacji obok siebie, czasami tylko przenikając się (Zofia Kulik, Natalia LL).

Jedna z ważniejszych wystaw ostatniej dekady *Bliżej fotografii* (1996) przyczyniła się do dalszej popularyzacji tendencji fotogenicznej, w której istotne jest trwanie przy podsta-

wowych niezmiennikach fotograficznych, przy zauważalnym wpływie innych kierunków (np. konceptualizmu, surrealizmu, abstrakcji). W rezultacie spowodowało to, że na ważnym z założenia *I. Biennale Fotografii Polskiej* (1998) tendencja ta, wbrew jakimkolwiek oczekiwaniom, okazała się najbardziej wyrazista i przekonująca, tworząc ważny nurt fotografii lat 90.

Najważniejszą cykliczną imprezą pozostają od lat *Konfrontacje Fotograficzne* w Gorzowie. Na corocznych wystawach konkursowych pojawiło się w latach 90. kilka znaczących postaci: Michałowski, Wesołowski, Woś, Krupiński, a także Lech Polcyn, Paweł Żak i Sławomir Kubala — jeden z największych talentów w dziedzinie fotografii i grafiki w końcu lat 90. Na imprezie w Gorzowie zaznaczyły się wszystkie ważniejsze tendencje lat 90., z różnym powodzeniem wydawano katalogi i materiały teoretyczno-historyczne. Mniejszą rangę posiadała impreza o charakterze coraz bardziej regionalnym, organizowana w Żarach pod nazwą *Krajowy Salon Fotografii Artystycznej*.

W 1997 i 1998 r. odbyły się w Krakowie bardzo duże wystawy przygotowane przez Fundację Turleja pn. *Fotografia 97* i *Fotografia 98*, będące konfrontacją różnorodnych tendencji i stylistyk, czego efektem był eklektyzm i bardzo nierówny poziom prezentowanych prac. Sukcesem okazało się wydanie dużych katalogów, będących kolejną próbą podsumowania przemian, jakie zaszły na artystycznej scenie, nie tylko w latach 90.

Nowe idee, nowe postawy

W końcu lat 90. wielu fotografów pod wpływem inscenizacyjnego znużenia i wyczerpania wróciło do dokumentaryzmu, często wykorzystując fotografię otworkową i stare aparaty (Wojciech Prażmowski, Konrad Kuzyszyn, Marek Poźniak, Artur Chrzanowski). Dokument fotograficzny zawsze był istotnym składnikiem w historii fotografii, ale często go nie zauważano.

W tym samym czasie pojawiły się w kręgu fotografii z ASP w Poznaniu zainteresowania konceptualne (związane z refleksją teoretyczną), których rezultaty pokazano min. na *2. biennale fotografii* (Galeria Arsenal, 2000 Poznań). Duży potencjał artystyczny posiada kilku studentów i absolwentów Natalii LL z wrocławskiego Wyższego Studium Fotografii afa.

Czas będzie zmuszał niektórych z nich do przejścia na pozycje fotografii reklamowej czy grafiki projektowej, gdyż możliwości kulturowe ponowoczesności właśnie przed tego typu twórczością otwierają swe perspektywy.