



KRZYSZTOF JURECKI

Współczesna fotografia w Polsce na początku XXI wieku. Tradycja, kontynuacje, przemiany

Jak zdefiniować współczesność (i jej granice), która wywodzi się od radykalnych przemian cywilizacyjnych i kulturowych XIX wieku (Charles Baudelaire), a zdaniem niektórych – od rozwoju państwa nowożytnego? Pojęcie to zmieniło swe znaczenie historyczne w ramach tzw. państwa socjalistycznego, a obecnie według teorii państwa liberalnego. Pozostawmy na boku analizy socjologiczno-kulturowe. W swych rozważaniach odwołuję się do klasycznego rozumienia pojęcia nowoczesności, rozwijanego przez polskich krytyków w latach 60. i 70. XX wieku, wyrażonego w poglądach Mieczysława Porębskiego, Aleksandra Wojciechowskiego, Janusza Boguckiego i Alicji Kępińskiej. Świadomy jestem, że granice współczesności można przesunąć mniej więcej do 1989 roku, czyli do chwili obalenia komunizmu i postępującej od tego czasu transformacji, wyrażającej się w sztuce krytycznej, która zdominowała polską scenę artystyczną lat 90. XX wieku.

Cofnijmy się jednak w poglądach estetyczno-artystycznych do lat 40. i spróbujmy

prześledzić dokonania fotografii, jej najważniejsze osiągnięcia oraz późniejsze formy rozwoju w ramach określonego stylu czy tendencji. W niniejszym artykule akcentować będę zarówno główne linie rozwoju fotografii polskiej, także ostatnie odkrycia, jak i wybrane dokonania z początku XXI wieku, choć zdaję sobie sprawę z ryzyka swych wyborów dotyczących najmłodszej generacji twórców. Mój tekst będzie zatem połączeniem problematyki o czysto historycznych aspektach z działaniami krytyka, który ponosi ryzyko i nie jest pewny, jak rozwijać się będą prezentowani, najczęściej młodzi fotografowie, którzy po obiecujących debiutach z różnych przyczyn szybko znikają ze sceny. Z lat 90. wymienię: Tomasza Michałowskiego, grupę Łódź Fabryczna i Sławomira Barcika, choć grono to można zdecydowanie zwiększyć. W swych rozważaniach ogólnie nawiążę do tekstu Jerzego Buszy *Fotografia polska 1944–1984* (Foto nr 10/1985), który interesująco zarysował problematykę stylistyczno-historyczną fotografii polskiej po II wojnie światowej.

TRADYCJA PIKTORIALIZMU

Ta forma sztuki fotografii wydała się skompromitowana, gdyż była jedną z formuł realizmu socjalistycznego (1949–1955), ale po II wojnie istniała także w formule artystycznej Tadeusza Wańskiego, który pozostawał wierny idylliczno-romantycznym nastrojom. Ta tradycja w instytucjonalny sposób istniała w twórczości tzw. Kieleckiej Szkoły Krajobrazu (reprezentowanej przede wszystkim przez Pawła Pierścińskiego), ożywiona formą sztuki nowoczesnej z kręgu grafizacji i abstrakcji (Edwarda Hartwiga), odnosząc się do koncepcji „fotografii ojczyściej” Jana Bułhaka. Ale Kielecka Szkoła Fotografii nie okazała się trwałym i twórczym osiągnięciem fotografii polskiej, raczej zakamuflowaną formą realizmu socjalistycznego.

W latach 80. teoretycy sztuki w całej Europie zaczęli pisać na temat nowego piktorializmu, lecz w przypadku polskich artystów nie można mówić o nawiązywaniu do koncepcji Bułhaka, raczej o malarskim opracowywaniu odbitki lub jej grafizowaniu, w związku z pojęciem „fotografii inscenizowanej”, które bardzo silnie zaciążyło nad fotografią lat 90. W tym nurcie należy umieścić część twórczości Wojciecha Prażmowskiego (nawiązującego także do idei „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego oraz do dokumentu w znaczeniu Zofii Rydet) tworzącego prace nostalgiczne i romantyczne o charakterze patriotycznym, odwołującego się do własnej mitologii wieku dziecięcego. Innego rodzaju piktorialne inscenizacje tworzył Waldemar Jama (*Wizerunki*), kontynuujący swe doświadczenia z wcześniejszej twórczości. Warto wspomnieć o jego cyklu poświęconym Holocaustowi – *Oświęcim*, który opracowany został w malarskim stylu z niezwykłymi wręcz niuansami. Niespodziewanie tradycja piktorializmu odżyła później w twórczości Pawła Żaka, który umieszcza swe relacje w różnych kontekstach: fotografii dziewiętnastowiecznej, inscenizacji, reklamy, a także

w nie mniej udany sposób – autoportretu kontynuującego jego nostalgiczne i romantyczne odczuwanie świata. Piktorializm w warstwie erotycznej czytelny jest w twórczości Marka Gardulskiego, który świadomie odwołuje się do podstawowych jakości piktorialnych, mimo że erotyzm czy seksualizm stanowiły margines doświadczeń piktorialnych (Holland F. Day, Wilhelm von Gloeden). Dla Gardulskiego stał się ważnym doświadczeniem egzystencjalnym, co nie zostało jeszcze dostatecznie zauważone. Kontynuuje on także ważny w fotografii wątek narcyzmu, jako postawy istniejącej już od słynnego zdjęcia Hipolita Bayarda z 1840 roku.

Piktorializm nie jest już doktryną o ścisłym programie teoretycznym, gdyż metodyczna analiza czy manifesty zniknęły z firmamentu fotograficznego z końcem modernizmu (epoki nowożytnej). Zresztą cała fotografia wyzbywa się generalizujących założeń i programów, które przybierają formę poetyckiego dziurysza (Andrzej Jerzy Lech) bądź wstępów do katalogów (Wojciech Zawadzki). Fotografia nie tylko w związku z zapisem cyfrowym, ale także z postulatami postmodernizmu wchodzi w różnorodne, wcześniej niemożliwe, związki i relacje hybrydowe, np. dokument (jeśli jest jeszcze dokumentem) łączy się z obrazem konstruowanym cyfrowo, inscenizacja z piktorializmem.

Dlatego kilku wychowanków Witolda Węgrzyna z gdańskiej ASP tworzy w stylu piktorialnym, choć zupełnie nie należy ich łączyć z tradycją Fotoklubu Polskiego z okresu międzywojennego. Należą do nich: Patrycja Orzechowska – inspirująca się filmem i inscenizacją, Joanna Zastróżna – malująca swe negatywy oraz Leszek Żurek – najbardziej zgrafizowany, który stosuje zasadę montażu negatywów, wyrażając swe oniryczne skłonności. W ramach tej tendencji mamy także przykład fotografii poszukującej „wciąż i do końca” przejawów boskości, wypowiadającej się w technice fotogramu, w której światło jest emanacją boskiej energii. Mam na myśli

twórczość Zbigniewa Treppy i wystawę *Znaki światła*. Do wychowanków Węgrzyna należał też duet Hueckelserafin, który stworzył cykl *Laleczki. Morfy* (poszukiwanie portretu syntetycznego, a właściwie dominacji jednej formy psychicznej nad drugą). Ważnymi osobowościami w fotografii polskiej w XXI wieku stały się już Magda Hueckel (ze wspomnianego duetu) oraz Zuzanna Krajewska (*Madame Żuzu*) – portrecistka dekadencjonalnej Warszawy i zdecydowanie mniej przekonująca portrecistka Libery.

Wielu młodych adeptów fotografii odwołuje się świadomie lub nie do twórczości Stanisława Wosia, który w latach 90. był głównym liderem środowiska suwalskiego. Bardzo przekonująco i dogłębnie udało mu się nawiązać do tradycji obrazu malarskiego (Marka Rothki, Stanisława Fijałkowskiego) i dążyć możliwości medium fotograficznego (np. fotografowanie wokół danego obiektu), które wchodzi w wysublimowane relacje z innymi dziedzinami, ale cel zawsze jest ten sam – „adoracja tajemnicy” i poszukiwanie sfery symbolicznej. Sądzę, że ta tendencja, zbliżająca się do grafiki czy jakości malarskich, ma w dalszym ciągu duże możliwości rozwoju. Prace nawiązujące do stylu Wosia tworzyła Anna Młotkowska, absolwentka ASP w Poznaniu, oraz (zdecydowanie bardziej zgrafizowane, nawiązujące do prac Żaka) Edyta Wypierowska i wspomniany już Leszek Żurek.

TRADYCJA AWANGARDY I MODERNIZMU, KTÓRA PROWADZIŁA DO POSTMODERNIZMU

Do początku lat 90. tradycja awangardy i modernizmu była najistotniejsza w polskiej fotografii. Reprezentowali ją: Zbigniew Dłubak, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, grupa Zero 61 (Jerzy Wardak, Andrzej Różycki), Warsztat Formy Filmowej (Józef Robakowski, Wojciech

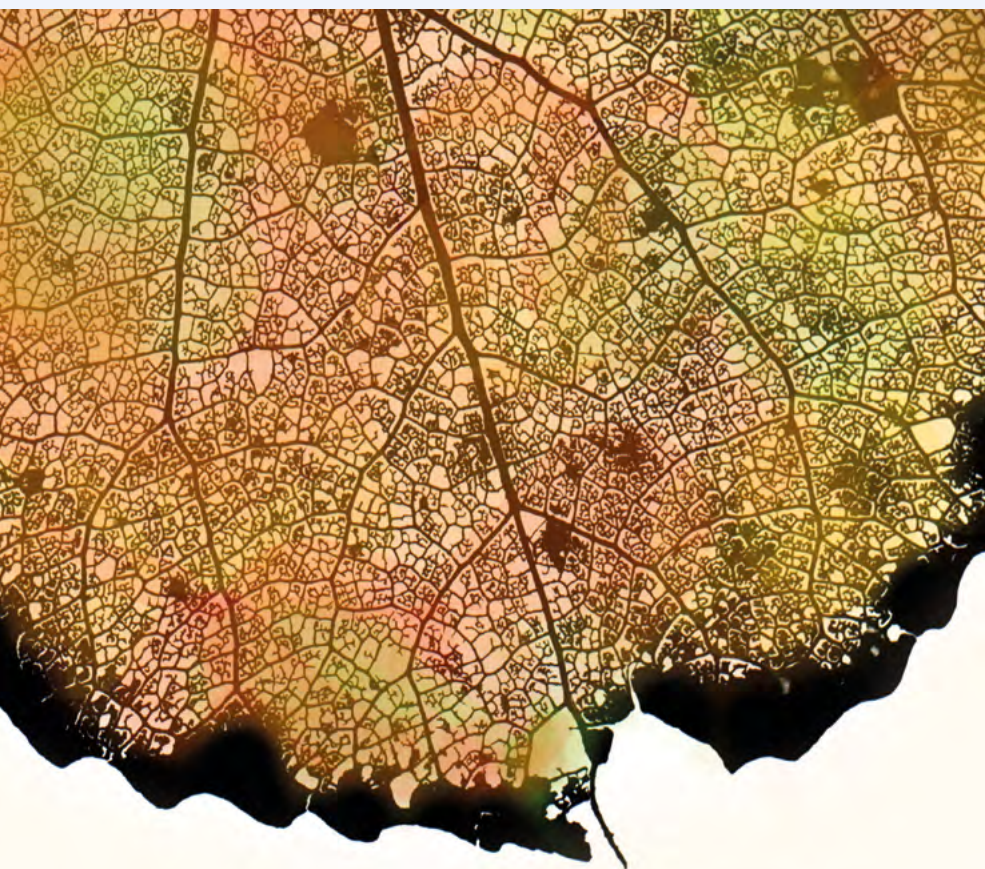
Bruszewski, Andrzej Różycki), grupa Permafo (Natalia LL).¹

Celem było przekraczanie lub niszczenie pojęcia fotografii artystycznej, zbliżanie się do body-artu (Beksiński), konceptualizmu (Lewczyński), budowanie struktury graficznej i malarskiej (Bronisław Schlabs), kontynuacje badania znaku i światła jako znaku plastycznego (Pawłowski), w końcu zbliżenie się do surrealizmu w latach 40., a w latach 70. – do idei „znaku pustego” w *Desymbolizacjach* Dłubaka, w których pojawiły się postulaty postmodernizmu, z jego podstawową zasadą przypominającą kategorię „różnicy” Jacques’a Derridy. W awangardzie tkwiły więc obrzeża świata ponowoczesnego. Zmieniły się tylko jakości. Zanikło centrum na korzyść innych jakości, często o informatycznym charakterze. Styl Dłubaka starał się kontynuować na przełomie XX i XXI wieku, przynajmniej częściowo, Dominik Pabis, który analizował problematykę ciała, postrzegania, próbując wnikać w możliwości medialne aparatu i samej fotografii.

Koncepcję fotografii sakralnej, podkreślającą moc sakralizacji, odwołanie do Boga oraz rodziny na postawie starych zdjęć rodzinnych, opracowanych w formie nostalgicznej, przedstawił na ekspozycji *Fotografia nostalgiczna* (2004) Andrzej Różycki, wybitny teoretyk i praktyk. To twórczość wyjątkowa, ponieważ od początku lat 60. jest rozwijana w dyskursie awangardowym, a jednocześnie najczęściej głęboko religijna, co rzadko się spotyka w środowisku polskich modernistów.

Od lat 90., szczególnie zaś na początku XXI wieku, na młodych artystów oddziaływała koncepcja starych, znajdujących i najczęściej przetwarzanych lub konceptualnie badanych zdjęć, pasująca już do nowej tradycji ponowoczesności. Te nowe artystyczne badania miały

¹ Ta problematyka jest bardzo bogata. Odwołuję się do kilku swych tekstów publikowanych w „Projekcie” nr 1 i 3/1987, 1988 i 1989 oraz w „Exicie” 1996 i 1997.



← ANDRZEJ RÓŻYCKI, FOTOGRAFIA
NOSTALGICZNA, 2004

↓ ANDRZEJ DUDEK-DÜRER, GESTY - ANDRZEJ
DUDEK-DÜRER JAKO ŻYWA RZEŻBA, 2004

→ EWA ŚWIDZIŃSKA, PRUDERIA, TOPLESS,
BIEL, 2009

↘ ADAM RZEPECKI, REBECCA ROMIJN, 2006







↑ GRZEGORZ ZYGIER, TWOONE, 2007
(PODWÓJNA EKSPOZYCJA)



3842



za punkt wyjścia koncepcję *archeologii fotografii* Jerzego Lewczyńskiego.

Ale postawa modernistyczna kontynuowana jest po dziś dzień w twórczości Edwar-
da Łazikowskiego. Jego książka *Fragtoryzacja świata* (2004) stanowi wielkie dokonanie artysty, może jego twórczość postawić na zdecydowanie ważniejszym niż dotychczas miejscu, gdyż jako jedyny modernista potrafi twórczo odnaleźć się w ponowoczesnym świecie. Bardzo istotna jest twórczość Zygmunta Rytki, rozwijana od początku lat 80. do chwili obecnej, a także działalność artystyczna Natalii LL, która w latach 70. weszła w twórczość feministyczną, a potem kwestionującą feminizm. Warto zaznaczyć, że wówczas jej postawa była bardzo radykalna, także wobec propozycji zachodnioeuropejskich i amerykańskich. W swej postawie Natalia LL wytrwała do dnia dzisiejszego, będąc wzorem, drogowskazem dla kolejnych generacji artystek w sztuce polskiej. Ale nie widać poważniejszych kontynuaterek, bo jej droga jest zbyt trudna – dotyczy nie tyle erotyki, ile własnej intymności artystki i kolejnych jej wcieleń, które mają walczyć z obowiązującymi standardami piękna kobiety, a także z własnym wizerunkiem.

Tę tradycję kontynuują tak wybitni twórcy jak Zofia Kulik, która nie rezygnuje z badań konceptualnych, choć w wymiarze dotyczącym pojęcia feminizmu i nowego typu dekoracyjności, i Zbigniew Libera, programowo nawiązujący do tradycji lat 70. (Andrzej Partum, Jan Świdziński), do lat 80. (Jacek Kryszkowski) i badający status fotografii dokumentalnej, podlegającej przewrotnej inscenizacji. Właśnie Libera wykonał najbardziej przekonujące realizacje w zakresie sztuki krytycznej, wywodzące się w dodatku z jego młodzieńczych przemyśleń z drugiej połowy lat 80., a w 2004 pokazał najważniejszą w tym roku w Polsce wystawę – *Mistrzowie i pozytywy*.

Linie awangardową już w 1980 roku zaatakowała Łódź Kaliska i przez następnych 20 lat kwestionowała wszelkie metody uprawiania

sztuki na korzyść ludycznej zabawy, która około 2002 roku zmieniła formułę na New Pop, o zdecydowanie bardziej reklamowym charakterze. Rozwój nowoczesnej reklamy nie okazał się jednak stymulatorem rozwoju fotografii dla najmłodszego pokolenia fotografów polskich. Jedynym twórczym kontynuatorem stylu Łodzi Kaliskiej w latach 90. okazała się grupa Łódź Fabryczna, a potem performer i fotograf Sławek Belina.

W ramach modernizmu mieliśmy do czynienia z eklektycznym pojęciem „fotografii elementarnej” (lata 80. – do początku lat 90.). Obserwowaliśmy rozwój takich osobowości jak: Andrzej J. Lech, Ewa Andrzejewska i Wojciech Zawadzki, którzy odwoływali się do tradycji fotografii amerykańskiej, choć sięgali także do efektów piktorialnych (Andrzejewska) oraz dokumentu (Zawadzki) w rozwoju tzw. szkoły jeleniogórskiej. Ale szkoła ta nie ma, przynajmniej na razie, adeptów, którzy udźwignęliby problematykę rozwijaną w zakresie szeroko rozumianego wizualizmu. A najzdolniejsi, np. Maciej Hnatiuk, interesują się nie tyle aktem, ile wręcz fotografią reklamową. W obrębie podobnego myślenia o „fotografii fotograficznej” znajduje się twórczość Janusza Leśniaka, który od kilku lat połączył jakości wizualne z konceptualizmem formy własnego cienia. W fotografii stworzył formułę egzystencjalną, trochę konceptualną, przypominającą (choć nie jest to określenie pejoratywne) obrazy liczone Romana Opałki. W stylu wizualnym w latach 80. bardzo ciekawie rozwijał swój talent Jerzy Modrak.

Jedną z najważniejszych postaci w zakresie dokumentu w fotografii polskiej lat 90. i początku XXI wieku jest Bogdan Konopka, operujący bardzo świadomie indywidualną formą, która dotyczy miejsc zapomnianych, odrzuconych. Delikatnie nawiązuje do wypracowanych strategii surrealizmu, a jeszcze wcześniej – do Eugène’a Atgeta. Próbował swych sił także w innych formach fotografii, np. w portrecie. Jest fotografem bardzo świadomym swej drogi twórczej, która wywodzi się z Polski, m.in.

z koncepcji „fotografii elementarnej”, przede wszystkim w wydaniu Lecha. Fotografie Kopnoki są dowodem, że pojęcie dokumentu może przybliżyć się do formuły piktorialnej, a w sferze teorii wyrasta z modernizmu lat 80.

Modernizm reprezentują interesujące syntetyczne portrety Krzysztofa Pruszkowskiego, poszukującego różnorodnych form zapisu nie tylko poszczególnych osób, lecz także portretu grupowego, krajobrazu. Artysta w najlepszych pracach zbliża się nie tylko do abstrakcji, ale przede wszystkim do delikatnej w charakterze linii, przypominającej grafikę z technik wklęsłodrukowych (akwatintę, mezzotintę). W bardzo wyszukany sposób do portretu syntetycznego nawiązała Katarzyna Majak, której realizacji przypominają twórczość Koreańczyka Chuna, ale są bardziej urozmaicone kolorystycznie. Za najlepsze polskiego portrecistę uważany jest przez krytykę Krzysztof Gierakowski, ale należy zaznaczyć, że wyłącznie w zakresie fotografii czarno-białej, nie zaś kolorowej. Artysta swym nastawianiem wobec fotografowanego modelu przypomina Richarda Avedona – narzuca portretowanej postaci określoną, najczęściej ekspresjonistyczną, charakterystykę.

Samotnym modernistą, choć bliskim ponowoczesności, jeśli chodzi o formę, jest Krzysztof Cichosz, który całą swą twórczość opiera na cytacie fotograficznym, podejmując twórczy dialog z kulturą w znaczeniu naszego dziedzictwa. Polemizuje z poglądami na temat rasy (*Dehumanologii poświęcam*), a w ostatnich *Portretach hybrydowych* zmierza w kierunku twórczości interaktywnej i przestrzeni Internetu, gdyż z pewnością jest to nowe pole dla aktywności artystycznej. Indywidualną postawę, kontynuującą konstruktywizm w wersji konceptualnej, ale otwierającej się na postulaty ponowoczesności w postaci anektowania/cytowania przestrzeni kulturowej, prezentował Edward Krasiński, dla którego fotografia była tworzywem, a nie śladem pamięci. Mylą się więc ci krytycy, którzy zaliczają jego prace do typu dokumentu fotograficznego.

Najbardziej żywa forma modernizmu polskiego w latach 90. zmieniała się czy przeobrażała w sztukę krytyczną i feministyczną, która w obecnym kształcie wyraża inną świadomość niż klasyczny modernizm (lata 20.–70. XX wieku).

Droga lub formuła modernistyczna prowadzi także w stronę religii Dalekiego Wschodu w postaci idei „awataru” duetu Golec i Czekalska oraz intermedialnej twórczości Andrzeja Dudka-Dürera, który zaskakujące prace o aspekcie religijno-erotycznym wykonywał w szlachetnych technikach już na początku lat 70. Od dokumentu fotograficznego w stronę twórczości o charakterze stricte religijnym przeszli na początku XXI wieku Marian Schimdt oraz Jakub Byrczek, eksperymentujący z papierami solnymi. Zdecydowanie bardziej samotną drogą, badając zakamarki psychiki i poszukując harmonii świata, podąża od lat 70. Andrzej Dudek-Dürer, artysta czekający na swe fotograficzne odkrycie, ponieważ od lat działa na pograniczu różnych dziedzin sztuki. Realizuje m.in. postulaty „sztuki butów”, którą kontynuuje od 1969 roku, jako formę performance, ale także służącą do tworzenia w innych technikach, również graficznych.

Sakralizacji każdego typu rzeczywistości – w oparciu o zdjęcia rodzinne, fotografie przyrody, instalacje, jak też o nowe techniki (zdjęcia cyfrowe) dokonuje od lat 70. Aleksandra Mańczak, która swą drogę artystyczną rozpoczęła od tkaniny unikatowej. Jest przy tym bardzo świadomym artystą i teoretykiem sztuki.

SZTUKA KRYTYCZNA I FEMINISTYCZNA

Co prawda pojęcie „sztuki krytycznej” pojawiło się Polsce na początku lat 90., w związku z działalnością „kownalni” z ASP w Warszawie i artystów związanych z gdańską Galerią Wyspa, jednak zapomniano o twórcach krytycznych, którzy antycypowali ten ruch,

takich jak Andrzej Partum, czy reprezentujących wczesny polski feminizm, jak Natalia LL, Ewa Partum oraz Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, a od 1980 roku Łódź Kaliska. Ten problem dotyka także jednego z najgłośniejszych polskich artystów – Krzysztofa Wodiczko, który z całą premedytacją pragnie wskrzesić idee Władysława Strzebińskiego w rzeczywistości bezdusznego i globalnego kapitalizmu. Czy nie popada przy tym w innego rodzaju sprzeczności, będąc wykładowcą wielu renomowanych uczelni na całym świecie, w tym bostońskiego MIT? Niełatwo znaleźć satysfakcjonującą diagnozę.

Sztuka krytyczna operowała różnymi technikami, przede wszystkim fotografią i wideo. Wiele napisano o dokonaniach jej reprezentantów. Widzę przede wszystkim sens i kontynuację perwersyjnych wątków w twórczości Zbigniewa Libery oraz poszukiwanie „wartości metafizycznych” w pracach fotograficznych i wideo Konrada Kuzyszyna. Do kontynuatorów jego wczesnej twórczości z początku lat 90., ale odwołujących się także do mocno zracjonalizowanej działalności artystycznej Dłubaka, należy Paweł Maciak, który na początku XXI wieku przekonująco skrytykował swój styl. Krytyczny w swym ironicznym stylu, wyrażającym się przez fotografię, wystąpienia i performance’y, jest Cezary Bodzianowski. Komentuje polską rzeczywistość w absurdalny sposób, odwołując się do tradycji dada- i surrealizmu. Do problemu falsyfikowania sztuki (badając przy tym jej charakter i granice, także w fotografii) i udawania artysty nawiązuje Robert Kuśmierowski. Bardzo znaczącą pozycję zbudowała, wypowiadająca się także przez rzeźbę i wideo, Anna Baumgart, która bez ogródek mówi o własnej pozycji kobiety matki, ale też o sytuacji ogólnokulturowej (*Bombowniczką*). Do różnorodnej w formie fotografii (znak graficzny, dodatek czy quasi-reportaż) nawiązuje Joanna Rajkowska, badająca zacieranie granic między sztuką a rzeczywistością.

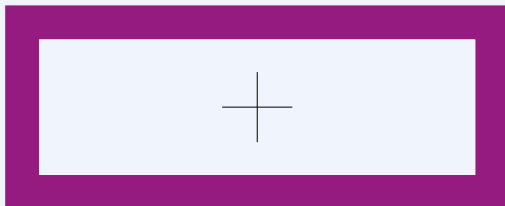
Pojęcie *simulacrum* oraz zacierania się, znikania sztuki i unicestwienia tradycyjnego pojęcia artysty jest jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki polskiej z początku XXI wieku, która świadomie lub (często) nieświadomie kontynuuje dziedzictwo neoawangardowe nie tylko lat 20. (dada, konstruktywizm), 60. i 70. (konceptualizm), ale także Josepha Beyusa.

Od lat 90. sztukę feministyczną we wszelkich mediach rozwijały: Magdalena Samborska, także w zakresie montażu elektronicznego, tworząca prace na temat nowego ciała i przekraczania jego uwarunkowań, oraz Ewa Świdzińska z jej wyrosłą ze sztuki performance intymną i narcystyczną w znaczeniu fotografią, artystka podważająca stereotypy rodziny, piękna, ukazująca zagrożenie ze strony patriarchy, operująca wyłącznie własnym ciałem, jakby w myśl zasady Barbary Kruger. Warto zaznaczyć, że Świdzińska prostym aparatem wykonała setki, jeśli nie tysiące zdjęć, z których tylko nieliczne były prezentowane. Czekają więc na odkrycie.

Sztuka feministyczna okazała się najbardziej czułym instrumentem kultury, którym posługują się młodzi adepci. W kręgu tradycji tej sztuki działały około 2005 roku także Anna Orlikowska i Agnieszka Chojnicka, wywodzące się z pracowni łódzkiej ASP – Konrada Kuzyszyna i Grzegorza Przyborka. Podejmują wątki krytyczne i odwołujące się do mitologii wieku dziecięcego. Jest to także, choć w innym sensie, artystyczne przesłanie twórczości Ireny Nawrot, o tyle interesujące, że stosunki męsko-damskie zamienione zostały na relacje matki i dziecka. W Lublinie, na uniwersytecie, ciekawą twórczość fotograficzną od lat 80. do początku nowego stulecia uprawiał Mikołaj Smoczyński, w niepowtarzalny sposób łączący w fotografii różne modernistyczne techniki, w tym performance, a w latach 90. Danuta Kuciak, która po kilkuletniej przerwie w XXI wieku powróciła do fotograficznych wystaw. Jej twórczość otwiera się na pojęcie „fotografia kobiet”, które jest

szersze od feminizmu. Wymienię też bardzo świadomą medium fotograficznego, bardzo eksplorującą problem koloru i symbolu, w nawiązaniu do filmów Andrieja Tarkowskiego, Basię Sokołowską.

Z pewnym niepokojem obserwuję zawirowania w rozwoju twórczym artystek spod znaku Zorka Project, które banalizowały swą fotografię (np. taksówkarki), a wydawało się, że stać je na bardzo ciekawe realizacje.



CZY MAMY JESZCZE DOKUMENT?

Tradycja dokumentu, w związku z tym, że krytyka była nastawiona na awangardę (zradykalizowany modernizm) albo reportaż, ale najczęściej w odmianie fotografii prasowej, nigdy, może tylko poza latami 80. i 90. nie była popularna.² Z pewnością bardzo wiele w tym zakresie jest do odkrycia. Czeka ją na swe wystawy fotografie z takich pism jak *Świat* i *Polska*. Czeka na podsumowanie problem tzw. fotografii socjologicznej i fotografowie przedstawieni na wielkim przeglądzie zorganizowanym przez Andrzeja Baturę w Bielsku-Białej w 1980 roku. Znam i cenię fotografie dokumentalne Mariana Schmidta, podziwiam dorobek twórczy z lat 70. i początku lat 80. Mariusza Wieczorkowskiego z kręgu „sztuki przy Kościele”, który swej fotografii nadał aspekt na wskroś magiczny i przede wszystkim eschatologiczny.

2 W latach 1976–1990 „Fotografię” prowadził jako redaktor naczelny znany reportażysta Wiesław Prażuch, ale nie znalazło się w niej należyte miejsce dla historii dokumentu fotograficznego i jego specyfiki. Nie doceniono dokumentu, zastąpiono go przede wszystkim reportażem i fotoreportażem.

Zdecydowanie więcej wiemy o fotografii dokumentalnej z lat 90. i obecnej, gdyż nieoczekiwanie wzrosło zainteresowanie pojęciem dokumentu fotograficznego. Reportażystą – fotografującym i piszącym, a także przeprowadzającym analizy historyczne dotyczące tradycji totalitaryzmu, jest Tomasz Kizny (*Gułag*). Jest on również bardzo interesującym portrecistą (cykl *Pasażerowie*).

Oczywiście, w dokumencie możemy mieć do czynienia zarówno z pojęciem kreacji, jak i form inscenizacji, ale nie mogą one niszczyć pojęcia odzwierciedlenia konkretnej rzeczywistości w postaci ujawnienia chwili jako prawdy wizualnej i historycznej. Taką formułę zaprezentowała m.in. Zofia Rydet (*Zapis socjologiczny 1978–1990*), nie zaś fotografia z kręgu National Geographic, *Fotografia dzikiej przyrody* czy *World Press Photo*, w którym fotografowie dla komercyjnych celów poszukują tematów sensacyjnych.

Duże nadzieje można było wiązać z grupą fotografów występujących jako Ex Oriente Lux (Grzegorz Dąbrowski, Andrzej Górski, Rafał Milach, Piotr Szymon) oraz z Michałem Szlągą. Ale działali też fotografowie zdecydowanie bardziej bliscy tradycji Lecha czy Konopki. Taką własną, bardzo intymną fotografię, w której nie ma żadnych aspektów z założenia sztucznych, inscenizacyjnych, uprawiał Ireneusz Zjeżdżałka (zm. 2008) – moim zdaniem najciekawszy dokumentalista młodego pokolenia w pierwszej dekadzie XXI wieku. Taki rodzaj dokumentu tworzył również Piotr Chojnacki, szukający miejsc energetyzujących (magicznych). Dokument fotograficzny w latach 90. i na początku XXI wieku miał ważne dokonania, podobnie jak prosta technika fotografii otworkowej, w której szczególnie istotne były serie stworzone przez Artura Chrzanowskiego. Włączył do jej programu nie tylko kwestię magiczności zapisu, ale także postmodernizmu z wątkami erotycznymi i problemami kultury masowej.

Czy działali wówczas jeszcze inni ważni fotografowie? Wielu pomyśli o wystawie

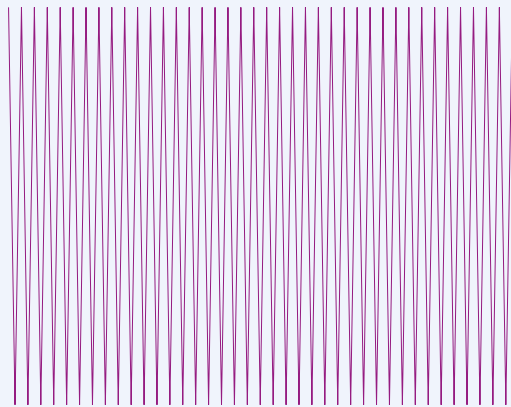




◆ TOMASZ MICHAŁOWSKI, BEZ TYTUŁU, 1991, 19×21,5 CM, FOTOGRAFIA, BROM, TEKTURA

Fotorealizm (Galeria Zderzak, 2003) i uprawiającym krytykę Wojciechu Wilczyku, pokazującym na Śląsku, podobnie jak Jerzy Wierzbicki, negatywne przemiany polskiego kapitalizmu. Duży potencjał mieli już wtedy Rafał Milach z Katowic i Michał Szłaga z Gdańska, który w 2001 zrealizował niezwykły cykl autoportretów związany z historią jego rodziny, oraz zaprezentował historię Stoczni Gdańskiej za pomocą heroicznym portretów jej pracowników.

Raczej do wyjątków należą zdjęcia w typie tradycji szkoły Becherów, jakie wykonał Wiktor Polak. Do uprawiania dokumentu potrzeba także bardzo dużej wiedzy zarówno historycznej, jak i na temat dokumentu w dobie elektronicznych przetworzeń obrazu, który można dowolnie kształtować.



FOTOGRAFIA REKLAMOWA

W ostatnich latach wyraźnie podniósł się poziom tej dziedziny kultury. Cenieni są tacy twórcy jak: Marek E. Janicki, Andrzej Tyszka, Tomek Sikora, Artur Wesołowski, Magda Wunsche, Maciej Mańkowski, Zdzisław Orłowski, a z najmłodszych Irmina Konefał, Krzysztof Kozanowski i Szymon Świętochowski. Na pograniczach fotografii reklamowej działa od około 2010 roku Keymo, opierając się na perwersji, teatralności i badaniu granic obrazowania nałogowego. Interesuje ją każdy przejaw kobiecości.

JAKA BYŁA POLSKA FOTOGRAFIA NA POCZĄTKU XXI WIEKU?

W pierwszym dziesięcioleciu wyraźny był podział na dwie tendencje (co jest pewnego rodzaju tradycją fotografii polskiej, sięgającą okresu międzywojennego): tradycji sztuki krytycznej (postmodernizm) przenikającej się z tradycją późnego modernizmu i neoawangardy oraz druga: tradycji fotograficznej, wywodzącej się z piktorializmu, dokumentu i reportażu. Ten podział dotyczył środowisk, sytuacji związków twórczych i wystaw. Jednocześnie zanikał problem rywalizacji fotografii tradycyjnej (analogowej) z obrazem cyfrowym, jako konkurencyjnym i zwycięskim nowym medium, do którego należy przyszłość. Istnieją one obok siebie na różnych obszarach twórczości, czasami dążą do unifikacji obrazowej. Obraz wirtualny stał się nową normą fotografii, lecz jego ukryte problemy ontologiczne są dalej dyskutowane, najczęściej w opozycji do dawnej fotografii analogowej, która w kolejnym dziesięcioleciu nieoczekiwanie odżyła nie tylko za sprawą techniki mokrego kolodionu.

Jaki był stan fotografii polskiej z początku XXI wieku? Stała się głównym nośnikiem kultury ponowoczesnej, ze względu na jej ważną rolę w reklamie i mediach. Przyszłość należy do zapisu cyfrowego, gdyż taka będzie cywilizacja XXI wieku, o czym pisał Andreas Müller-Pohle: *Rodzi się cyfrowy porządek świata, wszystko wskazuje na to, że pogrzenie relacje analogowe.*³ Ale to tylko technika, po części określona estetyka, jak w twórczości Ryszarda Horowitza. Kiedy poznamy polskich mistrzów z tym zakresie? Z perspektywy roku 2020 podam tylko dwa nazwiska – Andrzej Dudek-Dürer i Ryszard Czernow. Na następne czekamy...

3 A. Müller-Pohle, *Analogizacja, digitalizacja, projekcja*, „Format” nr 3–4/1997, s. 5.

e artystycznym najbardziej ekspansywną ideologią artystyczną pozostaje w dalszym ciągu feminizm (postfeminizm), mniej więcej od pierwszej wystawy w Bielsku-Białej w 1996. Ale fotografia przesuwająca pole badania na tematy określone jako trudne moralnie – związane z homoseksualizmem, lesbijstwem etc. Taka jest wystawa *Miłość i demokracja* (Poznań 2005), w której brali udział: Maciej Osika, Jerzy Truszkowski, Katarzyna Górna. Walka rozgrywała się o „pluralizm seksualny” oraz diagnozowanie kultury gejowskiej i lesbijskiej jako ważnego doświadczenia państwa demokratycznego.⁴

Na polskiej scenie fotograficznej z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nie widzę głównego prądu, raczej różne rozproszenia i minitendencje, wśród których istotna jest „pinholecamera” (Andrzej Jerzy Lech, Piotr Wołyński, Artur Chrzanowski) oraz sięganie po różnego rodzaju cytaty i pastisze (Łódź Kaliska), świadczące przede wszystkim o braku własnej oryginalności. Czeka na ujawnienie przed wszystkim dokument od lat 30. do 60., gdyż ten okres zdominowany został przez modernizm i awangardę tworzące kategorię „nowej sztuki” lub rzadziej antysztuki. ✖

W sensie artystycznym najbardziej ekspansywną ideologią artystyczną pozostaje w dalszym ciągu feminizm (postfeminizm), mniej więcej od pierwszej wystawy w Bielsku-Białej w 1996. Ale fotografia przesuwająca pole badania na tematy określone jako trudne moralnie – związane z homoseksualizmem, lesbijstwem etc. Taka jest wystawa *Miłość i demokracja* (Poznań 2005), w której brali udział: Maciej Osika, Jerzy Truszkowski, Katarzyna Górna. Walka rozgrywała się o „pluralizm seksualny” oraz diagnozowanie kultury gejowskiej i lesbijskiej jako ważnego doświadczenia państwa demokratycznego.⁴

Na polskiej scenie fotograficznej z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nie widzę głównego prądu, raczej różne rozproszenia i minitendencje, wśród których istotna jest „pinholecamera” (Andrzej Jerzy Lech, Piotr Wołyński, Artur Chrzanowski) oraz sięganie po różnego rodzaju cytaty i pastisze (Łódź Kaliska), świadczące przede wszystkim o braku własnej oryginalności. Czeka na ujawnienie przed wszystkim dokument od lat 30. do 60., gdyż ten okres zdominowany został przez modernizm i awangardę tworzące kategorię „nowej sztuki” lub rzadziej antysztuki. ✖

Tekst napisany został w 2005 roku, w 2020 odnaleziony, nieznacznie zmieniony i uzupełniony. Stanowi oczywiście nie pełną interpretację problemu, lecz głos w dyskusji.

4 Wystawa przygotowana została przez Pawła Leszkowicza. Zob.: I. Torbicka, *Historie miłosne*, „Gazeta Wyborcza”, 9.05.2005.