

Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy

Krzysztof Jurecki

Zdaję sobie sprawę, że moje konkluzje będą niepełne, i to dwóch powodów: z braku dystansu czasowego w stosunku do opisywanych zjawisk oraz osobistych preferencji w oglądzie i ocenie wydarzeń dotyczących dekady lat 90. ¹ Dopiero z perspektywy kilkudziesięciu lat okaże się, czy te - prognozowane „na gorąco” oceny były słuszne. Przedstawiam temat w kontekście przemian filozoficzno-kulturowych, natomiast w mniejszym stopniu uwzględniam mnie wpływ historii, czyli najnowszych wydarzeń politycznych, które dla fotografii polskiej nie miały już takiego znaczenia jak w latach wcześniejszych. Historia „zatrzymała się”, co interpretuję w tym momencie jako zminimalizowanie jej wpływu na kształtowanie się jej najnowszych przeobrażeń z kręgu fotografii w dobie wzrastających możliwości zapisu cyfrowego, zmieniającego podstawowe prawa fotografii opierające się na konkretnym czasie i miejscu wykonania. Żyjemy na progu nowej epoki wyznaczonej w dużej mierze przez amerykańską tragedię z 11.09.2001, która będzie miała niebagatelny wpływ na funkcjonowanie kultury na całym świecie.

1. Modernizm versus postmodernizm?

W kulturze wizualnej lat 90. występowały nowe trendy artystyczne, wynikające z oddziaływania dwóch znaczących prądów artystycznych, rywalizujących ze sobą jeszcze na przełomie lat 80. i 90.: wciąż jeszcze żywotnego późnego modernizmu i anektującego coraz większe obszary z kręgu literatury, filmu i sztuk plastycznych postmodernizmu.

W fotografii, która ze swej natury łatwo zmienia kostium twórczy, nie jest to sytuacja dramatyczna. Zdarzały się prawdziwie jednostkowe próby obrony pozycji modernizmu i neoawangardy (np. Zbigniew Warpechowski, Zbigniew Dłubak), ale przede wszystkim mieliśmy do czynienia ze spokojną transformacją stylistyk modernistycznych w postmodernizm artystyczny. Ta nowa, atrakcyjna dla wielu artystów mutacja dotychczasowej doktryny artystycznej była krytyczna i prowokująca, tak jak dawniej awangarda klasyczna i neoawangarda. Jednak odbywało się to w diametralnie inny sposób wyznaczony sukcesem komercyjnym i opartym na założeniu, że wszystko wolno, ponieważ nie ma ponadczasowych racji i obiektywnych praw społeczno-moralnych. Kryzys a w konsekwencji zmierzchu polskiej neoawangardy w latach 90. nie oznaczał jednakże zmierzchu modernizmu, który w wydaniu „Szkoły jeleniogórskiej” (m.in. Wojciech Zawadzki, Ewa Andrzejewska, Piotr Komorowski) właśnie w dekadzie lat 90. osiągnął swoją dojrzałość, 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 Byrczek). 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 wyrefinowanych pracach próbę syntezy problemu światła, widma i cienia.

Drugim ważnym ośrodkiem fotografii lat 90., który można nazwać neopiktorialem okazały się Suwałki.² Dzięki wzrastającemu w tych latach 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. Fotografie z Suwałk tylko pozornie łączyć można z pojęciem postmodernizmu, ponieważ jest to w tym przypadku mylące i nieadekwatne do zachodzących tam przemian. Jedynie niektórzy artyści związani z klubem fotograficznym i Galerią PAcamera w świadomy sposób odwoływali się do zjawisk w najnowszej fotografii amerykańskiej, uważanej za wzorzec postmodernizmu fotograficznego. Suwalscy fotografowie, których aktywność jednak osłabła w końcu lat 90., pragnęli sięgać do tradycyjnych i podstawowych wartości, wywodzących się z zarówno tradycji fotografii, jak i sztuki dawnej.

Rzadko wystawiał w latach 90. swe „niefotograficzne” malarskie, przesycone duchem poezji prace Wiesław Barszczak, konsekwentnie podejmujący problem ontologii obrazu, który wcale nie musi być mimetyczny, 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 roku dualistyczny w formie cykl malarsko - fotograficzny Asymetrie sięgając do pewnych, sprawdzonych własnych wzorców. Antoni Mikołaj czy k rozwijał koncepcje jeszcze z okresu międzywojennego w wydaniu konstruktywizmu László Moholy-Nagya i Henryka Stażewskiego. Bardzo rzadko udawało się osiągnąć nowe wartości (Edward Łazikowski, Zygmunt Rytka -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, nacechowana ludycznie moda kulturowa.

Jeszcze w połowie lat 90. wyraziłem opinię w artykule Fotografia i awangarda. Zmierzch formacji neawangardowej („EXIT”, 1996, nr 2), że najbardziej poznawcze prace, odwołujące się do zasad późnego modernizmu, sięgające do dialektyki awangardowej wykonał Łazikowski (cykl Fragtory, od 1995).³ Oparł się na swym systemie teoriopoznawczym 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 pyle drzewnym.

Interesującą transformację przeszła w latach 90. twórczość Leszka Golca,

który swe neoawangarowe 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 roku duetu artystycznego Leszek Golec i Tatiana Czekalska jest, oprócz pomocy „braciom mniejszym”, ujawnianie energii.

Artyści polscy - także ci, którzy posługują się fotografią nie uświadamiają sobie zazwyczaj, jak wielka między modernizmem a postmodernizmem, (zwłaszcza między ich kodyfikacjami świata) istnieje przepaść. Zaś krytycy (poza Stefanem Morawskim) i artyści nie podjęli tego analizy problemu, być może poza tekstami Stefana Wojneckiego Zbigniewem Warpechowskim. Teorie postmodernizmu zmieniają w zasadniczy sposób dotychczasową interpretację zarówno dzieła artystycznego, jak i podmiotu artystycznego, który zdecydowanie traci na ważności.

W dekadzie lat 90. coraz większa ilość artystów interesowała się postmodernizmem, w formie tzw. „sztuki krytycznej”, wykorzystując w tym celu fotografię. Ważny był ośrodek warszawski z kręgu ASP (np. Katarzyna Kozyra - Olimpia, Wieży krwi Artur Żmijewski, Katarzyna Górna) przede wszystkim z racji bulwersowania i wywoływanych dyskusji socjologicznych, nie zaś wartości fotograficznych, które zazwyczaj nie były istotne. Bardziej przekonują mnie krytyczne w stosunku do polskiej rzeczywistości fotografie Jerzego Truszkowskiego - również krytyka badającego mechanizmy działania polskich instytucji kultury, który nie znalazł miejsca na najważniejszych ekspozycjach „sztuki krytycznej”.

Drugim centrum postmodernizmu artystycznego było ASP w Gdańsku (Robert Rumas, Dorota Nieznalska), a właściwie artyści związani z galerią „Wyspa”, której lider Grzegorz Klamana podejmował uniwersalną problematykę uwikłania ciała w system władzy, podążając tropami Michela Foucaulta. Jednak zdecydowanie bardziej przekonują mnie fotograficzne tableaux (z dodatkowym wykorzystaniem różnych rekwizytów) wykonane przez Jarosława Bartołowicza przedstawiające w poetycki sposób stany egzystencjalne. Ze środowiskiem gdańskim związany był również Konrad Kuzyszyn, artysta łódzki, uczestnik ważnej wystawy Antyciała (1995), który wbrew środowisku w jakim działał poszukiwał metafizyki, oddalając się estetyki „mięsnosci”, z jaką utożsamiono „nową szkołę gdańską” (termin Jolanty Ciesielskiej).

Z gdańskiej ASP z Pracowni Witolda Węgrzyna wywodzi się kilku dobrze zapowiadających się fotografów wykonujących realizacje z pogranicza grafiki i malarstwa z elementami twórczości reklamowej (Joanna Zastróżna, Patrycja Orzechowska), u których nie ma nawet śladów problematyki związanej z programem artystycznym Klamana.

Po stronie mniej lub bardziej wyrazie deklarowanego postmodernizmu obiecująco zapowiadała się w latach 90. twórczość Sławomira Beliny, wcześniej współpracującego z intermedialną grupą „Łódź Fabryczna” (działająca do 1996 roku), odwołującego się w swych obiektach fotograficznych do surrealistycznego „przedmiotu znalezionego”. Czasami trudno jednoznacznie sklasyfikować konkretne realizacje. Tak jest w przypadku projekcji świetlnych Krzysztofa Wodiczki, które - zdaniem autora - wywodzą się z tradycji polskiego konstruktywizmu (technika fotomontażu), ale w sensie interwencji społecznej

zbliżają się do środowiska postmodernistów amerykańskich. Artysta ten należy obecnie do najbardziej znanych twórców polskich, 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 malarskiego, starając się odbudować wartości zniszczone przez destrukcję modernizmu.

Modernistyczny racjonalizm tkwi u podstaw działalności Marka Poźniaka (wystawa 33 z 1993) oraz Leszka Wesołowskiego twórcy cyklu Rysunki - poruszającego z pozycji chłodnego analityka-racjonalisty problematykę natury graficznej o różnorodnej atmosferze: magiczności i religijnej tajemnicy.

Na innych pozycjach, bliższych zasadom międzywojennej fotogenii i klasycznego modernizmu amerykańskiego (np. Edward Weston, Anselm Adams) usytuowana była fotografia poszukująca stanów mistycznych, tajemniczych, nowych aspektów symbolicznych. Jako przykład takich realizacji niech posłuży twórczość kilku przedstawicieli „szkoły jeleniogórskiej” (Wojciech Zawadzki, Ewa Andrzejewska, Janina Hobgarska, Piotr Komorowski)), a także ideowo bliskich temu środowisku, twórców mieszkających poza Polską: Bogdana Konopki, Andrzeja J. Lecha, który od lat z powodzeniem stosuje pinhole camera, do tworzenia prac mających na celu wywołanie u widza mistycznego zdziwienia.

2. Nowy status fotografii w zapisie cyfrowym?

Zapis digitalowy, który w aspekcie artystycznym na świecie pojawił się w II połowie lat 80. w Polsce w latach 90. służył przede wszystkim fotografii reklamowej. Jego formuła 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: pionier w tej dziedzinie fotografii Ryszard Horowitz, Grzegorz Przyborek, teoretyk obrazu cyfrowego Leszek Szurkowski i Krzysztof Gierałtowski. Andreas Müller-Pohle już w końcu lat 80. właśnie w tym typie fotografii upatrywał zasadniczą możliwość jej dalszego rozwoju. Digitalizacji ulega wszystko, tj. wszelkie formy związane z aktywnością człowieka.

3. Utrata wiarygodności. Reportaż i jego odmiany wobec fotografii reklamowej

Wobec 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 Żaka, Macieja Mańkowskiego i Zdzisława Orłowskiego w tym zakresie brakuje na razie profesjonalistów z prawdziwego zdarzenia, którzy przybliżają się do kategorii sztuki.

4. Dominacja inscenizacji

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

W zakresie inscenizacji można wyróżnić postawę stricte fotograficzną reprezentowaną przez Grzegorza Przyborka. Opiera się ona na fotograficznej perfekcji połączonej z wykorzystaniem aspektu 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. Istotna jest dla nich również wiara w poznawczą i humanistyczną moc sztuki. Warto zwrócić uwagę na kolaże z końca lat 90. Aleksandry Mańczak, 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 miniatury, częściowo nieostрым prezentuje od końca lat 80., mieszkający w Niemczech, 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 najnowsze postmodernizmu pochodzą od pracującego do początku XXI wieku dla Benettona Oliviero Toscaniego, a przede wszystkim z fotografii amerykańskiej (Jeff Koons, Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin) oraz twórczości brytyjskiej. W fotografii polskiej poza „Muzeum Łodzi Kaliskiej” i „Łodzią Fabryczną” trudno wskazać na przekonujące realizacje w zakresie pastiszu i cytatu. Własny dialog z różnorodną tradycją artystyczną prowadzi w wideo, a także w fotografii grupa „Wspólnota Leeżeć”. W latach 90. odeszła ona od dadaistycznego skandalu w kierunku totemicznych instalacji świetlnych, uzupełnionych autorską muzyką.

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

W latach 90. bardzo konsekwentnie rozwijał 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.

5. Nowy status feminizmu w twórczości polskiej? 4

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 osobistych pobudek, w tym o rodowodzie materialistycznym, w kontekście wychowania artystki w państwie totalitarnym. W nieznanym dotąd sposobie 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 90.⁵

Z niekwestionowanym sukcesem rozwijają swe koncepcje artystki, które tylko częściowo należy łączyć z feminizmem: Basia Sokołowska próbowała reaktywować wartości symboliczne dawnej sztuki, cytując dawne malarstwo oraz poszukiwała nowych jakości kolorystycznych w połączeniu z perspektywicznymi. Irena Nawrot od kolorowanych, quasi-religijnych fotograficznych tableaux o wątkach osobistych z początku lat 90. w II połowie dekady zmierzała do większej prostoty, związanej z plakatowością znaku-symbolu. W latach 90. realizowała prace o cechach obrazu malarskiego, ale ujawniające specyficzny ekspresjonizm medium fotograficznego.

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. 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 jeszcze w latach 80.

6. Popularność instalacji

Fotografia w latach 90. często pojawiała się w instalacjach. 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 Warszawie w 1997 roku). Pokazał rodzaj pasaży z medialnymi rozwiązaniami, nie rezygnując przy tym z twórczości o charakterze modernistycznym.

7. Dwa oblicza (obiegi) fotografii polskiej

Najważniejsze galerie fotograficzne (Galeria FF w Łodzi, Mała Galeria w Warszawie, Galeria „pf” w Poznaniu, Galeria Pusta w Katowicach) prezentowały wciąż zmieniający się własny krąg artystyczny, najczęściej kontynuując swe dokonania z wcześniejszych. 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 interesowali 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) 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 podstawowych niezmiennikach fotograficznych, przy zauważalnym wpływie innych kierunków (np. konceptualizmu, surrealizmu, abstrakcji). W rezultacie spowodowało to, że na ważnym z założenia 1. Biennale Fotografii Polskiej (Poznań, 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 Wielkopolskim. Na corocznych wystawach konkursowych pojawiło się w latach 90. kilka znaczących postaci: Tomasz Michałowski, Leszek Wesołowski, Stanisław Woś, Radosław 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 roku odbyły się w Krakowie duże wystawy przygotowane przez Fundację Turleja pt. *Fotografia 97* i *Fotografia 98*, będące konfrontacją różnorodnych tendencji i stylistyk, czego efektem był 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.

8. 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 Kuzyszn, 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 Arsenał, 2000 Poznań). Duży potencjał artystyczny posiada kilku studentów i absolwentów Natalii LL z wrocławskiego Wyższego Studium Fotografii „afa” (np. Bartek Busko). 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.

Fotografia polska lat 90. w sposób zdecydowanie większy niż dotychczas zbliżyła się do fotografii zachodniej, stała więc bardziej światowa niż regionalna, co zawdzięczać należy wreszcie normalnym i ożywionym kontaktom międzynarodowym. Zaowocowało to m.in. zorganizowaniem w Polsce przez Jerzego Olka i Romualda Kutere II Fotokonferencja Wschód-Zachód. „Europejska Wymiana” w 1991 roku we Wrocławiu.

Przypisy

¹ Tekst ten jest rozwinięciem idei zawartych w innym moim artykule *Fotografia polska lat 90. Próba podsumowania*, *Fotografia* ⁹⁸, Fundacja Turleja, Kraków 1998 (katalog wyst.). Zob. także: A. Sobota,

Fotografia polska lat dziewięćdziesiątych, Galeria „pf”. Poznań 1998.

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

³ K. Jurecki, *Fotografia i awangarda. Zmierzch formacji neoawangardowej*, „Exit” 1996, nr 2.

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.

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