

KRZYSZTOFORY

Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

37



Muzeum Krakowa

Kraków 2019

Recenzenci zeszytu 37 / Reviewers of Volume 37

Michał Baczkowski (Uniwersytet Jagielloński), Anna Bednarek (Muzeum Krakowa), Małgorzata Perdeus-Białek (Menedżerowie Jutra MOFFIN; Uniwersytet Jagielloński), Katarzyna Biecuszek (Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Krakowie), Marcin Biernat (Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Krakowie), Czesław Brzoza (Uniwersytet Jagielloński), Katarzyna Bury (Muzeum Krakowa), Eugeniusz Duda (Muzeum Krakowa), Joanna Gellner (Muzeum Krakowa), Grażyna Kubica-Heller (Uniwersytet Jagielloński), Zofia Kaszowska (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie), Dawid Keller (Muzeum Śląskie), Iwona Kęder (Muzeum Narodowe w Krakowie), Kamila Kłudkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), Waldemar Komorowski (Muzeum Narodowe w Krakowie), Tomasz Koziół (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), Anna Kwiatek (Muzeum Krakowa), Elżbieta Lang (Muzeum Krakowa), Dorota Łuczak (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), Katarzyna Maniak (Uniwersytet Jagielloński), Adam Mazur (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), Konrad Meus (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Ewa Orlińska-Mianowska (Muzeum Narodowe w Warszawie), Marianna Michałowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), Wanda Mossakowska (Stowarzyszenie Historyków Fotografii), Mateusz Niemiec (Muzeum Krakowa), Zdzisław Noga (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Piotr Nowak (Politechnika Wrocławska), Zenon Piech (Uniwersytet Jagielloński), Daria Pilch (Muzeum Krakowa), Michał Pręgowski (Politechnika Warszawska), Andrzej Rybicki (Muzeum Fotografii w Krakowie), Jacek Salwiński (Muzeum Krakowa), Beata Biedrońska-Słota (Muzeum Narodowe w Krakowie), Dorota Majkowska-Szajer (Muzeum Etnograficzne w Krakowie), Wojciech Walanus (Uniwersytet Jagielloński), Marek Więcek (Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie), Michał Wiśniewski (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie)

Adiustacja / Copy editing: Anna Biedrzycka

Tłumaczenie na język angielski / Translation into English: Maria Piechaczek-Borkowska

Projekt graficzny / Graphic Design: Monika Wojtaszek-Dziadusz

Ilustracje / Illustrations: Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK), Biblioteka Jagiellońska (BJ), Biblioteka Narodowa (BN), Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (IHS UAM), Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (IHS UJ), Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, Muzeum Etnograficzne w Krakowie (MEK), Muzeum Fotografii w Krakowie (MuFo), Muzeum Krakowa (MK), Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK), Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), Muzeum Sztuki w Łodzi, Narodowe Archiwum Stanów Zjednoczonych w College Park; archiwa prywatne / private archives Jacka Szmuca, Bogdana Zimowskiego, Grzegorza Zygiera; oraz / and Katarzyna Bury, Elżbieta Firlet, Marcin Gulis, Oskar Hanusek, Uta Hanusek, Andrzej Janikowski, Tomasz Kalarus, Joanna Kunert, Anna Kwiatek, Andrzej Malik, Dorota Marta, Łukasz Michałak, Karina Niedzielska, Anna Olchawska, Daria Pilch, Daniel Podosek, Tomasz Sadko, Piotr Stefański, Henryk Świątek, Monika Topolska

ISSN 0137-3129

© Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków, 2019

Wydawca / Publisher:

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Rynek Główny 35, 31-011 Kraków
www.mhk.pl

www.mhk.pl/krzysztofor

Pierwotną wersją czasopisma jest wersja papierowa / The periodical originally comes out in paper

Printed in Poland

Nakład: 500 egz. / An edition of 500 copies

Skład, przygotowanie do druku / Typesetting: Jacek Łucki

Druk / Print: Drukarnia Legra

Redaktor / Editor:

Michał Niezabitowski

współpraca przy zeszytcie 37 / collaboration on volume 37:

Ewa Gaczoł

Rada Naukowa / Scientific Council

Zdzisław Noga – przewodniczący / President (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Antoni Bartosz (Muzeum Etnograficzne w Krakowie), Jacek Chrobaczyński (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Péter Farbaky (Budapesti Történeti Múzeum, Węgry), Jacek Gądecki (Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie), Jacek Górski (Muzeum Archeologiczne w Krakowie), Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński), Piotr Krasny (Uniwersytet Jagielloński), Anna Niedźwiedz (Uniwersytet Jagielloński), Jacek Purchla (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie), Volker Rodekamp (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, RFN)

Komitet Redakcyjny / Editorial Committee

Marcin Baran, Monika Bednarek, Anna Biedrzycka (sekretarz / secretary), Elżbieta Firlet, Ewa Gaczoł, Piotr Hapanowicz, Zdzisław Noga, Waław Passowicz, Jacek Salwiński, Joanna Strzyżewska, Andrzej Szoka, Maria Zientara

Rzeczywistość nie istnieje. Działalność Grupy Roboczej w Krakowie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku

Informacje o autorce: historyczka sztuki, kuratorka, autorka tekstów o sztuce, wykładowczyni, współzałożycielka F.A.I.T. (Fundacja Artyści Innowacja Teoria), <http://orcid.org/0000-0003-3237-160X>

Information about the author: curator, art critic, lecturer, co-founder of F.A.I.T. (Foundation Artists Innovation Theory), <http://orcid.org/0000-0003-3237-160X>

Abstrakt: Tekst jest próbą opisanie działalności krakowskiej grupy fotografów działającej w latach 1975–1978 jako Grupa Robocza. Jest wynikiem pracy badawczej realizowanej od 2015 roku, której celem było wykorzystanie metody historii mówionej na potrzeby badań nad lokalną historią artystyczną. Starając się nakreślić kontekst dla działalności Grupy, opisuję sposób funkcjonowania i organizacji Związku Polskich Artystów Fotografików Okręgu Krakowskiego w latach siedemdziesiątych XX wieku. Przywołuję również wspomnienia poszczególnych artystów, w których opisują oni swój sposób życia i różnorodne formy pracy w zawodzie fotografa, typowe dla omawianej dekady. Wychodząc od zbiorowej fotografii Grupy, zamieszczonej w katalogu niezrealizowanej wystawy w Jaszczurowej Galerii Fotografii, działającej przy klubie studenckim Pod Jaszczurami przy Rynku Głównym 8 w Krakowie, przedstawiam krótkie biografie artystów związanych z Grupą Roboczą. Przywołuję wypowiedzi poszczególnych twórców, aby nakreślić podstawowe założenia Grupy. Analizując konkretne realizacje, staram się wskazać sposoby postrzegania przez wybranych artystów funkcji sztuki, w tym zwłaszcza pozycji fotografii w stosunku do rzeczywistości i tradycji artystycznych. Przez narrację skupioną jedynie na członkach Grupy Roboczej nakreśliłam obraz ostatnich dekad PRL-u – bardzo lokalny i subiektywny, zbudowany z elementów codzienności, sposobów pracy, wyobrażeń i wzajemnych relacji. Z powodu przyjętej metody badawczej – historii mówionej – obraz ten jest fragmentaryczny, budowany ze śladów, rozmów, rozproszonych informacji. Uzupełniany jest materiałami pochodzącymi zazwyczaj z prywatnych archiwów oraz nielicznymi publikacjami. Poruszony jest również aspekt rynku sztuki w kontekście fotografii oraz zagadnienie realizacji prac zleconych i współpracy fotografów z Pracownią Sztuk

Plastycznych. Wpływ zmian politycznych w 1989 roku na sposób funkcjonowania środowiska fotografów oraz wpływ cenzury i inwigilacji środowiska przez służby specjalne opisano z perspektywy indywidualnych doświadczeń.

Reality Does Not Exist. The Activity of Grupa Robocza in Kraków in the Second Half of the 1970s

Abstract: The present paper attempts to describe the activity of the Kraków-based group of photographers that existed in the years 1975–1978 under the name Grupa Robocza [Working Group]. It presents the outcomes of academic research conducted since 2015 whose aim was to use the oral history method for the purpose of studying local artistic history. While trying to outline the context of the Group's activity, I describe the functioning and internal structure of the Kraków branch of the Association of Polish Art Photographers (Związek Polskich Artystów Fotografików, ZPAF) in the 1970s. I also refer to the recollections of specific artists in which they describe their lifestyle and various forms of professional work as photographers that are typical of the discussed decade. Starting off from a group photograph showing the members of Grupa Robocza published in the catalogue of an exhibition which was planned to be held (but failed to materialize) at Jaszczurowa Galeria Fotografii – a gallery that operated at the Pod Jaszczurami student club at 8 Main Market Square in Kraków, I present the brief bios of the artists associated with the Group. I refer to the accounts of specific artists in order to delineate the fundamentals of the Group's artistic programme. By analysing their concrete works I attempt to determine the ways in which these selected artists perceived the functions of art, particularly the position of the medium of photography in relation to reality and artistic traditions. Through a narrative focused solely on the members of Grupa Robocza I portray the final decades of Polish People's Republic, creating a very local, subjective image constructed from elements of everyday life, work methods, ideas, and mutual relations. Due to the adopted research method, i.e. oral history, this image is only fragmentary, built from traces, conversations, and odd scraps of scattered information. It is complemented by materials from other sources, usu-

ally private archives and the scarce publications. The paper also discusses such issues as art market in the context of photography, completion of commissioned works, and photographers' cooperation with the Studio of Plastic Arts [Pracownia Sztuk Plastycznych]. The impact of the political transformation that took place in 1989 on the functioning of the photographic milieu, and the repercussions of Communist censorship and surveillance of those circles by the secret service have been described here from the perspective of individual experiences.

Słowa kluczowe: fotografia, Kraków, Grupa Robocza, grupy fotograficzne, fotografia kreacyjna, ZPAF

Keywords: photography, Kraków, Grupa Robocza, photographic groups, creative photography, ZPAF

Moje zainteresowanie środowiskiem artystycznym Krakowa lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku wynika z bardzo realnej i praktycznej potrzeby osadzenia własnej działalności jako kuratorki i historyczki sztuki w lokalnej tradycji miejsca, w którym mieszkam i pracuję. Taka lokalna historia jest oczywistym narzędziem pracy kuratora – badaniem kontekstu, w jakim powstają nowe zjawiska w sztuce, poszukiwaniem źródeł inspiracji, wpływów, relacji między historycznymi i aktualnymi postawami, śledzeniem zapomnianych strategii, które dziś mogą zostać przywołane, użyte, zastosowane na nowo. Jest też inny, znacznie bardziej osobisty i być może emocjonalny powód. Uczestnicząc w życiu towarzysko-artystycznym tego miasta, co rusz spotykam osoby, często na pierwszy rzut oka niepozorne, milczące, które przy bliższym poznaniu zaczynają opowiadać fascynujące historie z czasów swojej młodości. Ich prywatne biografie i skąpe ślady w postaci czarno-białych druków, zdjęć, przywoływanych mglistych zdarzeń bardzo powoli tworzą obraz artystycznego życia Krakowa ostatnich dwóch dekad PRL-u.

Na poszczególne wątki trafiałam niejednokrotnie zupełnie przypadkowo, zazwyczaj dzięki prywatnym kontaktom. Mój obraz historii sztuki rozszczełniał się przez drobne anegdoty i wspomnienia, rzucane mimochodem w trakcie wernisaży i towarzyskich spotkań. W ten sposób narodziła się idea wystawy *Krółów jest bez liku*, zrealizowana we współprowadzonej przeze mnie Galerii F.A.I.T. w 2016 roku¹. Podstawą dla niej stały się rozmowy z artystami, dziennikarzami, krytykami oraz uczestnikami życia artystycznego Krakowa tamtych czasów, realizowane metodą historii mówionej. Pierwotnie dotyczyć miała postaw kontrkulturowych w środowisku krakowskim lat osiemdziesiątych.

Szybko jednak okazało się, że tak określony obszar badań jest zbyt wąski i niewystarczający. Zbudowany w ten sposób obraz był fragmentaryczny. Gubił niejednokrotnie chronologię zdarzeń i przybrał formę mozaiki subiektywnych historii. W wystawie starałam się połączyć swoje ambicje realizacji metodycznych badań historyczno-artystycznych z pokusą tworzenia obrazu czasów oddziałującego na widzów w sposób bezpośredni, bez zimnego i surowego akademizmu. W ten sposób też staram się kontynuować swój sposób badań i ich prezentacji. Historia mówiona ma swoje ograniczenia. Niektóre wymieniane przez rozmówców fakty da się w prosty sposób potwierdzić, sięgając do druków ulotnych czy informacji prasowych przechowywanych w bibliotekach i archiwach. Nie zawsze jednak jest to aż tak proste. Wiele z archiwów zostało zniszczonych i rozproszonych z powodu stanu wojennego. Właściwie nie przetrwało archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików Oddziału Krakowskiego (ZPAF OK), dziś mozolnie odbudowywane przez Aleksandra Włodykę. Wielu artystów wyjechało z Krakowa i Polski, zabierając z sobą prywatne archiwa lub ich fragmenty. W czasie tych podróży sporo z materiałów uległo zniszczeniu lub dalszemu rozproszeniu. Archiwa poszczególnych artystów mieszkających do dziś w Krakowie też nie przynoszą prostych odpowiedzi. Przeglądanie dziesiątków tekturowych pudeł pełnych styków, slajdów i negatywów, często zupełnie wymieszanych chronologicznie, przypomina poszukiwanie igły w stogu siana. W innych przypadkach, kiedy negatywy są precyzyjnie opisane, akurat teczka z tymi, które wydają się najbardziej interesujące i których od dawna szukam, okazuje się pusta. Ktoś kiedyś ją przeglądał i wypożyczył. Kto? Kiedy? Nie wiadomo. Oczywiście nie ma powodów do narzekania. Taka detektywistyczna praca jest jedną z większych przyjemności każdego historyka i historyczki sztuki, a problem z archiwami nie dotyczy tylko środowiska krakowskiego.

Jako historyczka sztuki wykształcona po 1989 roku przywykłam do bagatelizowania i marginalizowania sztuki okresu PRL-u, zwłaszcza jego schyłkowej fazy. Na szczęście wektor zainteresowania historyków sztuki i kuratorów przestał być tak bardzo jednoznaczny, jak w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku. Dzięki temu obraz sztuki w okresie PRL-u zaczyna być coraz bardziej zróżnicowany. Zmienia się również ze względu na współczesne tendencje artystyczne i związane z nimi zainteresowania teoretyków i artystów. Pojawiają się nowe perspektywy badawcze. To dzięki nim obraz lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku komplikuje się i rozszerza. Coraz częściej sięga się do pomijanych dotychczas tendencji, postaci i nurtów. Bardzo ważną pozycją, która wpłynęła na zmianę obrazu dekad lat siedemdziesiątych, była wydana w 2009 roku *Sztuka polska lat 70. Awangarda* Łukasza Rondudy, w której opisane zostały zjawiska w sztuce polskiej będące poza nurtem konceptualizmu². Świadomość sztuki lat osiemdziesiątych otworzyła z kolei Anda Rottenberg, publikując również w 2009 roku książkę *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*³.

Bezprecedensowym przykładem pracy nad historią lokalnego środowiska artystycznego i jego obecnością w szerszej historyczno-artystycznej perspektywie jest wystawa

¹ *Krółów jest bez liku* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://fait.pl/pl/krolow-jest-bez-liku/>. Wystawa w Galerii F.A.I.T., Kraków, al. Słowackiego 58/5, 26 kwietnia – 20 maja 2015 r. Kuratorka Magdalena Kownacka.

² Por. Ronduda Łukasz: *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Warszawa–Jelenia Góra 2009.

³ Por. Rottenberg Anda: *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa 2009.

z 2015 roku *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, opracowana przez Muzeum Współczesne Wrocław. Ideą wystawy było ukazanie oryginalnego, twórczego mikro-kosmosu środowiska wrocławskiego, istniejącego od lat sześćdziesiątych XX wieku po czasy współczesne, podkreślenie jego odrębności i wyjątkowości na tle innych środowisk w Polsce. Ekspozycja ta nie tylko umocniła pozycję w historycznej narracji sztuki w Polsce takich postaci, jak Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz czy Wanda Gołkowska. Osadziła w niej również działania twórców z lat osiemdziesiątych, w tym ruch Pomarańczowej Alternatywy, muzyczne performanse Kormoranów czy happeningi Luxusu. Wskazała również na relacje pomiędzy historycznymi zjawiskami i współczesnością⁴.

Krakowskie środowisko artystyczne nie doczekało się jeszcze tak kompleksowego opracowania. Cieszą pięknie wydane katalogi towarzyszące wystawom Drugiej Grupy (Jacek Stokłosa, Lesław i Waław Janiccy) i Adama Rzepeckiego, zrealizowanym w ubiegłych latach przez Związek Polskich Artystów Fotografików Oddziału Krakowskiego, Cricotekę i BWA Sokół w Nowym Sączu⁵. Bez wątpienia są cennym źródłem informacji dla kolejnych badaczy, kuratorów i artystów, a przez to mają szansę znacząco wpłynąć na obecność i rozpoznawalność konkretnych twórców w Polsce i na świecie. Te dwie pozycje nie zapełnią z całą pewnością opisaną lukę. Tekst ten, ze względu na swoją objętość, z całą pewnością nie spełni również tej funkcji. Jego zadaniem jest wskazanie jednej z postaw i grupy twórców, których działalność wymyka się istniejącym kategoriom, a których realizacje z dzisiejszej perspektywy wydają się bardzo interesujące i inspirujące. Wybór zjawisk i postaci ograniczony jest do obszaru fotografii, a właściwie do jednej grupy twórczej – Grupy Roboczej, działającej w Krakowie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Analizując konkretne realizacje artystów związanych z Grupą, staram się wskazać sposoby postrzegania przez nich funkcji sztuki, w tym zwłaszcza pozycji fotografii w stosunku do rzeczywistości i tradycji artystycznych. Analizie prac towarzyszą fragmenty nagranych w 2015 roku rozmów. Przez narrację skupioną jedynie na kilku osobach, członkach Grupy Roboczej, chciałam zbudować bardzo lokalny i subiektywny obraz ostatnich dekad PRL-u, złożony z elementów codzienności, sposobów pracy, wyobrażeń i wzajemnych relacji. Z powodu przyjętej metody badawczej – historii mówionej – obraz ten jest fragmentaryczny, budowany ze śladów, rozmów, rozproszonych informacji. Uzupełniany jest materiałami pochodzącymi zazwyczaj z prywatnych archiwów oraz nielicznymi publikacjami. Z dzisiejszej perspektywy, w momencie żywych

w środowisku dyskusji nad współczesnym statusem zawodu artysty i wzmocnionym zainteresowaniem aspektem procesualności sztuki, te zagadnienia wydają się szczególnie ciekawe. Tekst jest również wyrazem moich osobistych poszukiwań alternatywnych sposobów konstruowania historii sztuki, której źródłem nie są jedynie teksty pisane – historii, która opiera się na doświadczeniu jednostek.

Zacząć trzeba jednak od początku. Podstawową formą organizacji twórców pracujących przy użyciu medium, jakim jest fotografia, był w Krakowie ZPAF OK. Główną siedzibą Związku od początku jego istnienia, czyli od lat czterdziestych, był niewielki lokal przy ulicy Tomasza 23. Wcześniej istniał tam jeden z pierwszych zakładów fotograficznych w Krakowie i właśnie wokół niego Związek zaczął się organizować. Jednak w latach siedemdziesiątych jego główna działalność realizowana była w znacznie większym lokalu, przyznany ZPAF przez miasto w 1974 roku przy ulicy św. Anny 3⁶. Dziś w tym lokalu mieści się popularna restauracja. Wówczas na ponad 200 m kw. odbywały się wystawy. W piwnicy należącej do Galerii w 1982 roku zorganizowany został bar. W lokalu przy ulicy św. Tomasza przez jakiś czas nie działało się nic. W latach 1979–1981 tę niewielką przestrzeń wystawienniczą prowadziła Maria Anna Potocka, której z ramienia ówczesnej Desy powierzono kierowanie galerią⁷. Przyjęła ona wówczas nazwę Galeria Foto-Video i prezentowane w niej były głównie indywidualne wystawy artystów związanych z ZPAF, jak i tych, których Potocka zaprosiła do współpracy. Galeria, jako że zarządzana oficjalnie przez Desę, miała charakter komercyjny. Prezentowane w niej były w dużej mierze prace z nurtu nowych mediów oraz realizacje, które zdecydowanie wykraczały poza tradycyjne rozumienie medium fotograficznego⁸.

Związek był wówczas dobrze sytuowany. Każdy fotograf płacił w tamtym czasie około 3 procent od własnych dochodów na działalność tej organizacji. Dlatego też miał on przede wszystkim charakter stowarzyszenia zawodowego. Wszystkie pieniądze artystów przechodziły przez Związek, więc nie było problemu z pozyskiwaniem odpowiednich kwot na jego działalność. Był budżet i z niego realizowano wystawy. Pod tym względem Związek był niezależny. Jego działalność finansowali jego członkowie. Powiązany był z systemem Pracowni Sztuk Plastycznych (PSP), przez które przychodziły wszystkie zewnętrzne zlecenia. Takie zlecenia mogli wykonywać tylko zawodowi artyści, czyli w tamtym czasie wyłącznie członkowie Związku Polskich Artystów Fotografików i Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). To był jedyny sposób zarabiania pieniędzy w zawodzie i dlatego przynależność do Związku była tak

⁴ Por. *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://muzeum-wspolczesne.pl/mww/wystawy/dzikie-pola-historia-awangardowego-wroclawia/>. Wystawa w Muzeum Współczesnym Wrocław we współpracy z Zachętą – Narodową Galerią Sztuki, 19 czerwca – 13 września 2015 r. Kurator Dorota Monkiewicz.

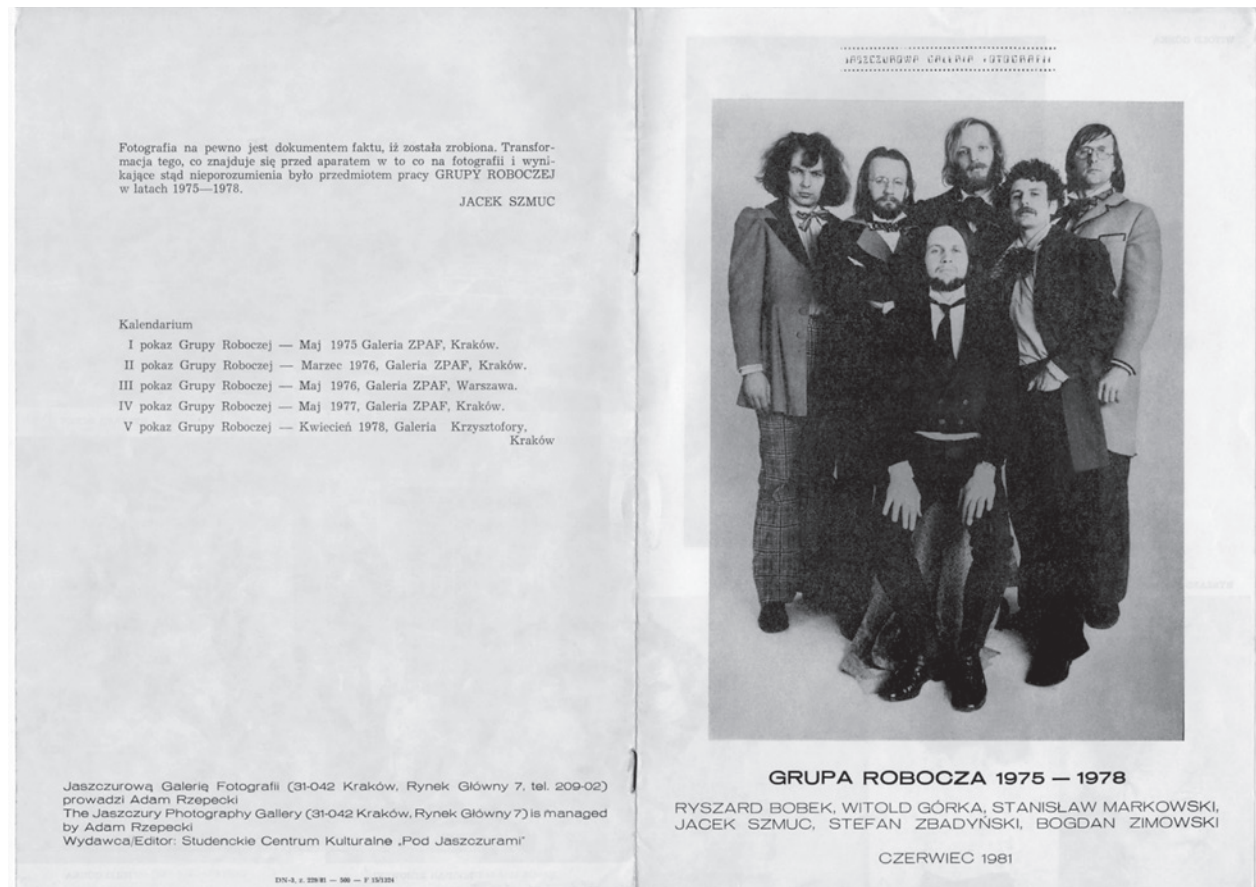
⁵ Por. *Druga Grupa. To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili*. Red. Anna Batko, Aleksander Włodyka. Kraków 2017; Rzepecki Adam: *Pre-*

feruję bardziej zrzutę niż kulturę. Nowy Sącz 2013.

⁶ Na podstawie niepublikowanego wywiadu z Markiem Gardulskim, zrealizowanego 14 lutego 2015 r. w Krakowie, w archiwum autorki.

⁷ [*Wystawy krakowskiego okręgu ZPAF w latach 70.*] [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: ZPAF, <http://www.zpafok.pl/exhibits?tags=70&lang=pl>.

⁸ Na podstawie niepublikowanego wywiadu z Ryszardem Bobkiem, zrealizowanego 7 lutego 2015 r. w Krakowie, w archiwum autorki.



Katalog wystawy *Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, s. 8 i 1; w zbiorach Grzegorza Zygiera

ważna. Artystów obowiązywał inny system podatkowy. „To było dość skomplikowane, ale nie narzekałem. Nie miałem kłopotów finansowych. PSP nie ułatwiała zleceń, była jedynie pośrednikiem. Za każdym razem zbierała się specjalna komisja, która oceniała, czy »chałtura« została dobrze wykonana. Komisja gwarantowała jakość wykonanej pracy i wypłata wynagrodzenia następowała dopiero po jej zatwierdzeniu. Członkowie komisji musieli mieć uprawnienia ministerialne rzeczoznawcy. Istniał też oficjalny cennik. Człowiek wiedział, za ile pracuje i wynagrodzenie znane było z góry. (...) Realizacja »chałtur« była codziennością znacznej części środowiska. Tak zarabialiśmy pieniądze. Ja na przykład sfotografowałem prawie wszystkie piece i kominy w Polsce [śmiech]. Sztuka z kolei powstawała w sposób bezinteresowny. Była zabawą, poszukiwaniem bardziej niż

deklaracją” – wspominał Ryszard Bobek, członek ZPAF od 1978 roku i artysta związany z Grupą Roboczą⁹.

Grupa Robocza zawiązała się w 1975 roku i bez wątpienia należy do jednych z mniej opisanych, a niezwykle intrygujących zjawisk w krakowskim środowisku artystycznym lat siedemdziesiątych. Skład Grupy był płynny, a jej charakter nieformalny. Na jedynym druku dotyczącym Grupy, do którego udało mi się dotrzeć, widnieją następujące nazwiska: Ryszard Bobek, Witold Górka, Stanisław Markowski, Jacek Szmuc, Stefan Zbadyński i Bogdan Zimowski¹⁰. Jest to katalog wystawy organizowanej w Jaszczurowej Galerii Fotografii¹¹, która nigdy nie została otwarta. Na okładce, poza tytułem i nazwiskami twórców, znajduje się zbiorowy portret Grupy. Sześciu młodych mężczyzn, ubranych w dość zabawne, historyczne kostiumy, uważnie patrzy w stronę obiektywu.

⁹ Na podstawie niepublikowanego wywiadu z Ryszardem Bobkiem...

¹⁰ Katalog wystawy *Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, udostępniony dzięki uprzejmości Grzegorza Zygiera z jego prywatnego archiwum.

¹¹ Grupa SEM powstała w 1974 r. przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, gdzie działała założona przez Stanisława Kulawiaka Studencka Agencja Fotograficzna. Założycielami grupy twórczej SEM byli Zbigniew Bzdak, Stanisław Kulawiak i Adam Niemczak. Grupa realizowała reportaże oraz działania w przestrzeni publicznej polegające na zderzaniu realnej sytuacji z jej wizerun-

kiem, często w skali 1:1. W 1978 r. członkowie SEM założyli przy klubie studenckim Pod Jaszczurami Jaszczurową Galerię Fotografii. Odbyło się w niej kilkadziesiąt wystaw i performansów. Przez pierwsze dwa lata galerię wspólnie prowadzili Zbigniew Bzdak i Stanisław Kulawiak. Po tym czasie za program galerii odpowiadał członek Grupy SEM, Adam Rzepecki, współtworzący w tamtym czasie również grupę Łódź Kaliska. W galerii prezentowani byli wówczas tacy twórcy, jak Władysław Kaźmierczak, Zbigniew Warpechowski czy członkowie grupy Łódź Kaliska. Za: *Stanisław Kulawiak fotograf autentyczny. Kraków, Ostrzeszów, Wrocław: archiwalia 1974–2016*. Poznań 2016, s. 8–12.

Na pokrytym płótnem taborecie, w centrum kompozycji, siedzi w czarnym fraku i nonszalancko zawiązanym krawacie Ryszard Bobek. Starannie przystrzyżona bródka i uważne spojrzenie skupiają na sobie uwagę. Ryśka знаłam od dawna – odkąd rozpoczęłam działalność jako kuratorka. Bywał na wszystkich wernisażach w Krakowie, skrzętnie dokumentując każde wydarzenie dla prowadzonego przez siebie portalu SztukPuk¹². O Grupie Roboczej opowiadał jedynie wprost o nią zapytany, dlatego pierwszy i zarazem ostatni wywiad z nim nagrałam dopiero w 2015 roku. Urodził się w 1950 roku w Wałbrzychu. Znany jest głównie jako twórca dokumentacji spektakli Tadeusza Kantora, manifestacji Jerzego Beresia i działań Piwnicy pod Baranami. O swojej twórczości mówił niewiele. Zmarł w Krakowie w 2016 roku.

Pierwszą stojącą postacią od lewej jest Jacek Szmuc, założyciel i nieformalny lider Grupy. Ubrany w zabawne, kraciaste spodnie z wysokim stanem i marynarkę z pufiastymi ramionami patrzy spode łba prosto w aparat. Mocno zarysowane kości policzkowe, zmarszczone lekko brwi i zmierzwiłone długie włosy wskazują na zdecydowanie i charyzmatyczny charakter. Wrażenie łagodni potężny lok grzywki i błyszcząca mucha pod szyją. Jacek Szmuc urodził się w Jaśle w 1945 roku. Członkiem Związku stał się już w 1971 roku. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był jego prezesem. Ukończył Wydział Ceramiki na AGH w Krakowie, gdzie rozpoczęła się jego fascynacja fotografią. Zaczynał od dokumentowania życia polskich hipisów. Współpracował z Tadeuszem Kantorem. Jest twórcą zdjęć na okładkach płyt Maanam, które wpisały się w powszechną świadomość Polaków. Od końca lat osiemdziesiątych mieszka w Australii. Mimo różnicy czasowej udało mi się kilkakrotnie przeprowadzić z nim rozmowy przez Skype'a i w środku nocy oglądać stykówki zdjęć przez kamerkę internetową.

Kolejny jest Witek Górka. Jego ubranie jest negatywem ubrania Szmuca. Ciemna marynarka z obfitym, jasnym kołnierzem i klapami. Kraciasta muszka. Szczupłą, wąską twarz zdobią delikatne, drucziane okulary. Długie, proste włosy, zadbane wąsik i broda nadają mu wyraz introwertycznego naukowca. Wydaje się smutny lub zadumany. Wywodzi się z Krakowa, w którym urodził się w 1945 roku. Studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej, ale porzucił studia, aby zająć się fotografią. Związany był przez lata z Teatrem Jaracza w Łodzi oraz Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, dla których wykonywał dokumentację spektakli. Zasłynął jako jeden z reporterów dokumentujących wydarzenia sierpniowe w Gdańsku w 1980 roku¹³. On pierwszy opowiedział mi o działalności Grupy Roboczej i to jego archiwum jako pierwsze przeglądałam pod kątem prac z okresu jej istnienia. Niestety nastąpiło to dopiero po jego śmierci w 2013 roku. Jego archiwum było dla mnie odkryciem i zmotywowało mnie do dalszych poszukiwań.

Środkową postacią, najwyższą ze wszystkich, jest Bogdan Zimowski. Jego łagodne spojrzenie kontrastuje z surową twarzą Ryszarda Bobka, siedzącego przed nim. Falujące blond włosy nadają mu wręcz chłopięcy wygląd. Jego wizerunek może zaskakiwać, zważywszy na realizowane przez niego zdjęcia – pełne erotycznych podtekstów i surreali-

stycznych odniesień. Spotkać go dziś można maszerującego szybkim krokiem ulicami Krakowa, z dużą torbą fotograficzną przewieszoną przez ramię. Spojrzenie ma tak samo łagodne, tylko blond fale pojaśniały i nabrały srebrzystego odcienia. Z wykształcenia jest metalurgiem. Urodził się w Krakowie w 1945 roku¹⁴.

Obok Zimowskiego stoi Stanisław Markowski. Ma krótkie, ciemne, mocno kręcone włosy i wąsy. Czarne spodnie, marynarka do pół uda, fantazyjna ozdoba pod szyją. Mimo znacznie niższego wzrostu w obiektyw zdaje się patrzeć z góry. Dłoń wsunięta lekko do kieszeni jest wyraźną, jasną plamą na tle otaczających ją ciemnych tkanin. Wygląda w ten sposób dość zawadiacko, butnie. Magister geografii po UJ wywodzi się z artystycznej rodziny z Częstochowy, gdzie urodził się w 1949 roku. Jest fotografem faktu. Od 1980 roku dokumentuje wszelkie przejawy oporu społecznego wobec reżimu komunistycznego. Był jednym z fotografów dokumentujących wydarzenia sierpnia '80 w Gdańsku. Jest krytycznie nastawiony do zmian w Polsce po 1989 roku¹⁵. Nigdy się z nim nie spotkałam.

Skrajnie po prawej stronie stoi wyprostowany Stefan Zbadyński. Długie włosy, z grzywką zaczesaną w lewo, okulary, kołnierzyk ze stójką, fular. W jasnym garniturze ozdobionym kontrastowymi czarnymi lamówkami wygląda bardzo elegancko i dostojnie. Poważna twarz skierowana jest prosto w obiektyw aparatu. Spotkałam się z nim w kawiarni hotelu Grand w Krakowie. Nie zmienił się bardzo. W trakcie rozmowy, której nie zgodził się rejestrować, okazał się erudyta i człowiekiem o łagodnym, ale błyskotliwym poczuciu humoru. Urodził się w 1946 roku. Gdzie? Nie zapytałam.

Już sam zbiorowy portret Grupy Roboczej wskazuje kilka istotnych jej cech. Jest inscenizacją. Drwiną ze zbiorowych portretów artystów. Zabawą. Realizują wspólny portret, ale indywidualizm każdego z nich jest niezaprzeczalny. Każdy jest inny. Każdy nosi inny kostium i przybiera inną pozę. Na tylnej okładce katalogu znajduje się podpisany przez Jacka Szmuca tekst: „Fotografia na pewno jest dokumentem faktu, iż została zrobiona. Transformacją tego, co znajduje się przed aparatem w to co na fotografii i wynikające stąd nieporozumienia było przedmiotem pracy GRUPY ROBOCZEJ w latach 1975–1978”. Poniżej tekstu znajduje się skromne kalendarium wspólnych wystaw, nazywanych przez Grupę pokazami. Pokazów było pięć. Pierwszy odbył

¹² Portal SztukPuk współprowadzony był również przez Filipa Konicznego i istniał od 2001 r. do śmierci Ryszarda Bobka w 2016 r.

¹³ Por. Grabowiecki Marcin: *Witold Górka w ZPAF Gallery w Krakowie* [online]. 18 lutego 2015 [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/17724-witold-gorka-w-zpaf-gallery-w-krakowie>.

¹⁴ Por. *Bogdan Zimowski | 5.02–28.02.1999. Panoptikum fotograficzne* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://mhf.krakow.pl/?action=exhibition¶m=past&id=154&year=1999>. Wystawa w Muzeum Fotografii w Krakowie.

¹⁵ Za: *Stanisław Markowski. Życiorys* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://stanislawmarkowski.com/zyciorys>.



Katalog wystawy *Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, s. 2–3; w zbiorach Grzegorza Zygiera

się w maju 1975 roku w Galerii ZPAF w Krakowie. Kolejny w tym samym miejscu w marcu 1976 roku. W maju kolejnego roku Grupa pokazywała swoje prace w Galerii ZPAF w Warszawie. Po roku znów powrócili do krakowskiej Galerii ZPAF, aby zakończyć historię swoich wystaw w kwietniu 1978 roku w Galerii Krzysztofory w Krakowie. Od tego momentu każdy z twórców pracuje już niezależnie.

Jacek Szmuc tak wspominał wspólne działania: „To był bunt przeciwko miłośności reportażu i traktowaniu fotografii jako ilustracji. Na początku było bardzo grupowo. Ktoś przychodził z pomysłem, albo rzucał pomysł i robiło się burzę mózgów. Każdy coś dopowiadał. Był ferment. Potem każdy realizował swoje prace sam, ale pomysły tworzyliśmy razem. Każdy wywierał jakiś wpływ na innych. (...) Idea była wspólna – oderwanie fotografii od rzeczywistości. Łączenie rzeczywistości z fotografią prowadzi do manipulacji obrazem, więc lepiej manipulować obrazem bez zakłamania. Fotografia nigdy nie przekazuje rzeczywistości, ani rzeczywistość nie odcisnie się wystarczająco na fotografii. To był pomysł, od którego wszystko się zaczęło, ale to wisiało w powietrzu. Dlatego staraliśmy się oderwać fotografię od tej dosłowności”¹⁶. „Stanowiliśmy grupę towarzyską. Poza

główną ideą nic nas nie łączyło i tak było lepiej, bo każdy wniósł coś innego, inne widzenie. Brak wspólnej płaszczyzny był dla nas bardzo atrakcyjny”¹⁷ – opowiadał z kolei Ryszard Bobek.

Faktycznie, analizując prace poszczególnych artystów Grupy, trudno doszukiwać się między nimi podobieństw formalnych, wspólnych wątków czy tematów. Jacek Szmuc, nieformalny lider i *spiritus movens* ruchu, na pierwszy pokaz Grupy Roboczej zrealizował komiks fotograficzny, będący manifestacją wspólnej postawy. Komiks prezentował fotografa robiącego w studiu zdjęcia inscenizowanej sceny z modelkami, quasi-labolatoryjny proces wywoływania negatywów, a następnie osoby próbujące obejrzeć wykonane zdjęcia, na których nic nie ma. Ostatnią postacią komiksu jest Witold Górka, który stwierdza, że „RZECZYWIŚTOŚĆ NIE ISTNIEJE”.

Z postrzeganiem fotografii w kategorii dokumentu rzeczywistości w ciekawy sposób rozprawił się też Stanisław Markowski. Jego najbardziej znaną realizacją z okresu Grupy Roboczej jest autoportret, reprodukowany również w przywołanym przeze mnie katalogu. Artysta ubrany na czarno stoi z rozłożonymi rękami w ciemnej, nieokreślonej przestrzeni. W rozłożonych szeroko dłoniach trzyma za sobą duży, biały arkusz papieru, który jest tłem dla jego postaci. Papier rozdziera się, tworząc szczelinę biegnącą wzdłuż osi obrazu, która oprócz papieru rozdziera również twarz artysty. Artysta jednocześnie jest bowiem realną po-

¹⁶ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Jackiem Szmucem, zrealizowanej 10 marca 2015 r., w archiwum autorki.

¹⁷ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Ryszardem Bobkiem...



Katalog wystawy *Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, s. 6–7; w zbiorach Grzegorza Zygiera

stacją trzymającą białą kartkę i obrazem tej postaci, która wraz z papierem rozdarta zostaje na pół. Iluzjonistyczna perfekcja zdjęcia nie pozwala dostrzec momentu, w którym człowiek staje się własną reprodukcją. Kompozycja zdjęcia jest niezwykle prosta, zamknięta, centralna. Światłocienie ograniczone są do minimum i występują tylko po to, aby stworzyć poczucie trójwymiarowości ludzkiego ciała. Czern i biel. Każdy z elementów obrazu układa się w najprostsze figury geometryczne: trójkąt, koło, kwadrat. Stanisław Markowski jak człowiek witruiński wpisuje się w uniwersalne pojęcia i koncepcje, a relacje między cielesnym doświadczeniem jednostki i wyobraźniowym abstraktem ujawniają się w mechanice percepcji i obrazowania.

Witold Górka w ramach pierwszego pokazu wystawił teczkę z niewywołanymi materiałami światłoczułymi, na których zarejestrowana została sytuacja odgrywająca się w ciemnym pokoju. Ani uczestnicy, ani fotograf nie wiedzieli dokładnie, co w nim się dzieje, z powodu braku jakiegokolwiek światła. Sytuację utrwalił jedynie aparat i krótki błysk lamp fotograficznych. Materiały zamknięte zostały w teczkach, a ich wyjęcie spowodowałoby utratę obrazu. Efemeryczna sytuacja pozostanie na zawsze nieopisana i nieodkryta¹⁸. Ta gra z niemożnością utrwalania i reprodukcji rzeczywistości była typową strategią członków Grupy i determinowała ich dalsze działania. Na pierwszym pokazie formalnie panował jeszcze duch fotomedializmu i konceptualizmu. Kolejny przyniósł już inne rozwiązania.

W późniejszym okresie członkowie Grupy realizowali głównie inscenizowane sytuacje dokamerowe. Spotykali się regularnie. Działania wykonywali we własnym gronie, często z udziałem znajomych i przyjaciół. Witold Górka realizował tłumne, precyzyjnie reżyserowane sceny, oparte na wspólnym, często pozorowanym działaniu lub pracy. Kreowane, na pierwszy rzut oka realne sytuacje, jak odkurzanie, gotowanie, malowanie pokoju, gra w piłkę, sprawiają wrażenie parateatralnej maskarady i zabawy. Akcja jednej z nich odbywa się w bardzo ciasnym pokoju. Po jego obydwu stronach zawieszono są obręcze i tablice do gry w koszykówkę. Uczestnicy meczu ubrani są w zdekompletowane stroje plażowe rodem z XIX wieku – luźne białe galoty i pasiaste szorty, słomkowe kapelusze. Uwagę przykuwają nagie torsy kobiet i mężczyzn. Radosny obraz zabawy kontrastuje z poczuciem natłoku. Z powodu nagromadzenia tak wielu osób w niewielkiej przestrzeni jakikolwiek bardziej zamaszty ruch wydaje się niemożliwy. Dwie osoby już potknęły się o własne nogi i leżą na podłodze. Kobieta podnosi ręce do góry, starając się oddać celny rzut do kosza. Ręce pozostałych unoszą się, przewidując kierunek lotu piłki. Ruch, gwar, zabawa, zamknięty w ciasnym pokoju absurd sielankowej sceny. Szmuc określał działania Witka Górki jako „gry i zabawy alternatyw-

¹⁸ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Jackiem Szmucem...



Stefan Zbadyński, *Bez tytułu*, 1977, fotografia barwna; w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/F/1396

ne, abstrakcyjne¹⁹. Mimo humoru i wesołego tonu zdjęć Górki, jest w nich coś schyłkowego, poczucie końca. Ta zabawa jest oszustwem, pozą. Odgrywa się w sytuacji nie-możliwej, jakby na siłę, na zatracenie.

Podobne napięcie widoczne jest w fotografiach Ryszarda Bobka. Tym razem autor sam wcielał się w różnorodne role. Dzięki fotografii na chwilę stawał się kimś innym. „Rysko-wi służyłem tylko jako obsługa kamery, bo on sam występował na zdjęciach. Jego pomysł polegał na tym, aby tworzyć alternatywne sytuacje we własnym życiu. Zastanawiał się, co by się stało, gdyby był kimś innym. Wcielał się w jakieś postaci i budował obraz²⁰. Czasem pozował w strojach historycznych, jak na fotografii, gdzie dumny i wyprostowany stoi w nieokreślonym oficerskim mundurze i błyszczących, wysokich butach obok pozbawionego głowy marmurowego popiersia. Częściej jednak jego zdjęcia przypominają kadry z filmów. Na jednym z reprodukowanych w katalogu z Jaszczurowej Galerii Fotografii jest mężczyzną w masce prowadzącym samochód. Wnętrze pojazdu oglądamy z perspektywy deski rozdzielczej. Szeroki kąt obiektywu deformuje przestrzeń. Na siedzeniu pasażera siedzi kobieta ubrana na białą. Również jest w masce. Kadr przecina ręka kierowcy, który kładzie swoją dłoń na nagim kolanie kobiety. W centrum widzimy głowę psa siedzącego na tylnym siedzeniu i spoglądającego w obiektyw, a właściwie jego długi, zwisający z pyska język. Czy sfotografowane postaci są bohaterami

mi amerykańskiego filmu drogi, pary w typie Bonnie i Clyde'a? Właśnie dokonali kolejnego napadu i pełni napięcia, ale zarazem erotycznej ekscytacji odjeżdżają w nieznaną? Obrazy Bobka, mimo oczywistej ironii i humoru, przepełnione są nostalgią. Są dokumentami świata, którego nie ma. Obrazami alternatywnej rzeczywistości, tej wyobrażonej, za którą tęsknimy, ale która z całą pewnością nie istnieje.

Zupełnie inny charakter mają prace Stefana Zbadyńskiego. Fotograf ten specjalizuje się w martwych naturach. Na próżno szukać u niego tłumnych scen, pełnych upozowanych postaci. Nie brak jednak inscenizacji. Dla Zbadyńskiego kolor w fotograficznym obrazie ma ogromne znaczenie. Jego kompozycje budowane są barwami. To one często tworzą symboliczne znaczenia i historyczne odniesienia do malarstwa. Na jednej z fotografii, znajdującej się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, utrwalona została wypełniona po brzegi wodą marmurowa umywalka. W wodzie pływają niezwykle kolorowe owoce: winogrona, jabłka, banany, pomarańcze. Ich intensywne barwy kontrastują z kolorami otoczenia. Umywalka znajduje się bowiem w dość obskurnym miejscu. Szare, brudne ściany przypominają fakturę marmuru, ale brak im jakiegokolwiek szlachetności. Z kranu zwisa czarna, gumowa rurka, która zapewne pomagać ma w niezachlapywaniu wodą pomieszczenia. Na umywalce stoją brudne mydło, szczoteczka do rąk i gumowy przepychacz do udrażniania rur. Z boku zwisa ścierka – niegdyś zapewne biała – w chwili wykonania fotografii w różnych odcieniach ugru. Owoce unoszą się na powierzchni wody. Są z plastiku. Uświadamiamy to sobie dopiero po chwili. Sztuczność przedstawionej sytuacji jest oczywista. Każdy szczegół ob-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.



Jacek Szmuca, praca z cyklu *Podróże z Aniołem*, 1978; w zbiorach artysty



Jacek Szmuca, praca z cyklu *Podróże z Aniołem*, 1978; w zbiorach artysty

razu został precyzyjnie zaplanowany. Fotografia przywołuje tradycje malarskie małych mistrzów holenderskich i płócien Caravaggia. Piękno kompozycji i barw zderza się ze sztucznością i brzydotą komunistycznej codzienności. Podobnie jak w pracach Ryszarda Bobka, nastrój nostalgii jest dojmujący²¹.

Zdjęcia Jacka Szmuca z cyklu *Podróże z Aniołem* również jednoznacznie odwołują się do tradycji malarskiej. Wykonane zostały aparatem domowej roboty, dzięki któremu można było osiągnąć nietypowy, panoramiczny format zdjęć. Widoczne są w nich odwołania do malarstwa młodopolskiego, w tym zwłaszcza melancholijnych i tajemniczych pejzaży Jacka Malczewskiego. Odwołania do symbolizmu w latach siedemdziesiątych mogą dziwić. Sam Szmuca tak opowiadał o swoich motywach i inspiracjach: „Uwielbiałem symbolizm przełomu wieku, tak samo jak krakowską atmosferę *fin de siècle*. A oprócz tego uwielbiałem Malczewskiego, co widać w *Aniele*. Taka była inspiracja. Uwielbiam kolory Malczewskiego. Uważam, że był wspaniałym kolorystą. Oprócz tego

on podsumował tę całą szlachecką Polskę i jej tragiczną historię bardzo precyzyjnie. (...) Jak z ojcem rozmawiałem, to on się śmiał z Malczewskiego. Wszyscy się z niego śmiali, uważając, że jest epigonem. Każdy zafascynowany był bardziej nowoczesną, prostszą sztuką, czy to koloryzmem, czy neodada, a potem nurtami wywodzącymi się z konstruktywizmu. Nowoczesna sztuka poszła w kierunku prostoty i minimalizmu. Oderwała się od treści literackich, dosłowności. Ja akurat myślałem w drugą stronę. Zawsze jak oglądałem albumy z XIX wieku, to nie mogłem oczu oderwać od tej wyobraźni i różnorodności stylu. To był ostatni etap sztuki, która wyrosła z renesansu i antyku, gdzie każdy musiał być trochę Leonardem da Vinci. Obraz był wieloaspektowy, był

²¹ Por. *Stefan Zbadyński. Bez tytułu* [online]. Muzeum Sztuki w Łodzi. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/576>.



Bogdan Zimowski, praca z wystawy *Fotografia kreacyjna*, Kraków, 1978; w zbiorach artysty

zarówno formalny, literacki, jak i filozoficzny. Wtedy ludzie naprawdę studiowali sztukę przez całe życie, żeby dojść do jakiejś doskonałości. Uznałem, że fotografia może kontynuować taką sztukę przedstawiającą”²².

Inscenizowane sytuacje Szmuca miały za tło szarą, PRL-owską rzeczywistość. Ikony polskiego malarstwa spotkały się w nich z ikonami komunistycznego pejzażu. Polskość z jednej strony uświęcona, symboliczna i magiczna dopełniona została brutalnie realistycznymi, współczesnymi atrybutami PRL-u, jak trwające w nieskończoność prace budowlane, prowizoryczne konstrukcje, bloki, trabanty i Pałac Kultury. Ta seria zdjęć była pożegnaniem z Polską. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych Szmuca wyjechał do Australii, gdzie mieszka do dziś.

Bogdan Zimowski swoich inspiracji szukał raczej w surrealizmie i dadaizmie, choć symbolizm nie wydaje mu się obcy. Realizował prace nasycone erotyką, pełne rekwizytów i kontrastów. Człowiek był w nich jednocześnie istotą ludzką ze swoją biologicznością i dziwnym, sztucznym tworem. Na jednym ze zdjęć widzimy siedzące przy zastawionym stole cztery elegancko ubrane osoby. Dwóch mężczyzn i dwie kobiety. Zdobiona waza na zupę, kieliszki, talerze, puchar lodowy, karawka i dzbanek na herbatę stoją na przykrytej obrusem powierzchni stołu. Zastawa nie wskazuje jednoznacznie, jaki to rodzaj po-

siłku. Co więcej, większość naczyń jest pusta, a poszczególne elementy mocno od siebie się różnią. Stół wraz z siedzącymi przy nim osobami znajduje się w wymalowanym na biało pokoju, wyposażonym w ciężką, ciemną komodę i obrazy w ramach. Wnętrze, mimo historyzujących mebli, jest dość surowe i mało przytulne. W centrum siedzi piękna, młoda kobieta. Jest wyłączona z celebrującego posiłek kręgu. Siedzi w głębi, na podwyższonym krześle z oparciem – rodzajem tronu. Jej nogi są rozchylone, spodnie lekko rozpięte w pasie. Na nagich piersiach wyrysowane ma logo Pepsi-Coli. Jej ciało wygięte jest w łuk, jak ciała modelek z zachodnich plakatów. Nad jej głową wisi malarski portret mężczyzny w chłopskiej koszuli i takich rysach twarzy. Mężczyzna z portretu i półnaga modelka patrzą wprost w obiektyw. Wzrok pozostałych uczestników sytuacji skupiony jest na jednej z siedzących przy stole kobiet, która lekko zgarbiona i z przymkniętymi oczami sprawia wrażenie zawstydzonej. Kompozycja zdjęcia jest nie-nachalnie symetryczna. Fotografia pełna jest symbolicznych odniesień i kulturowych referencji. Krakowskie mieszkanie, pretendujące do tradycji burżuazji, zderza się z PRL-owską bylejąkością. Malarski portret chłopca w stylu młodopolskim kontrastuje z obrazem skomercjalizowanej erotyki i światem Zachodu. Stateczność mieszczańskiego życia, pełnego mebli, spotkań i kulturalnych rozmów, rozbity zostaje przez seksualne napięcie kobiety tronującej nad stołem. Dekadentyzm późnego okresu Gierka w pełnej postaci.

²² Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Jackiem Szmucaem...

Popularność i dostępność fotografii w latach siedemdziesiątych spowodowały, że stała się jednym z kluczowych mediów dekady. W czasie gierkowskiej koniunktury i ogólnego wzrostu poziomu życia Polaków dostępność aparatów radzieckiej czy erendowskiej produkcji oraz materiałów światłoczułych była stosunkowo powszechna. Popularne też było konstruowanie własnych aparatów fotograficznych. Uczelnie wyposażone były w pracownie fotograficzne. Wokół nich powstawały studenckie grupy, które z dużym zaangażowaniem tworzyły reportaże, dokumentowały życie studenckie, tworzyły kluby, organizowały wystawy. Do fotografowania zachęcały też zakłady pracy i domy kultury. Prowizoryczne ciemnie fotograficzne powstawały w wielu mieszkaniach, często w łazienkach lub składzikach. Czerwone światło, powiększalnik, kuwety z odczynnikami stały się w tym czasie ważnymi elementami życia i domów Polaków. Ruch amatorski rozwijał się prężnie. Każdy z członków Grupy Roboczej zaczynał również jako amator. Nie było w końcu szkół, które uczyłyby fotografowania. Nikt nie posiadał formalnego wykształcenia w tej dziedzinie. Skład Grupy Roboczej odzwierciedla ten stan rzeczy. Wśród jej członków znajduje się przecież metalurg, geograf, ceramik i architekt. Fotografami, a właściwie fotografikami, stawali się w momencie przyjęcia do Związku. Wówczas rozpoczęła się praca w zawodzie.

Dziś trudno nam wyobrazić sobie specyfikę tej pracy. Niektórzy prowadzili kursy fotografii i pracownie na uczelniach. O sposobie zarabiania przez realizację chałtur i współpracę z PSP opowiedział już Ryszard Bobek. Jacek Szmuc mógłby dodać: „Najlepsze, co mogę wspominać z PRL-u, to były lata siedemdziesiąte, gierkowskie. To był zastrzyk optymizmu. Materiały zagraniczne można było kupić, np. filmy, ponieważ wtedy zaczęli handlować z Zachodem. Poza tym ja wtedy dużo robiłem przemysłowej fotografii. Duże zakłady miały wtedy sporo pieniędzy i wydawały je również na dokumentację fotograficzną. Potem wszystko się skończyło razem ze stanem wojennym”²³. Bobek wspominał też o współpracy z ilustrowanymi magazynami i prasą. „To działało podobnie jak dzisiaj. Były po prostu wypłacane honoraria za wykorzystanie zdjęcia w artykule. Dziś ważne jest jednak, jaki masz materiał do sprzedania, wtedy ważne było, jakie masz znajomości. (...) Film kosztował. Wywołanie kosztowało. Nie robiło się czegokolwiek, jak teraz z technologią cyfrową. Wtedy dokładnie liczyło się ilość klatek. Trzeba było wiedzieć, co się robi i świadomie podejmować decyzje. Myśmy pracowali na dużym formacie, więc film miał zaledwie 12 klatek. Ważna była jakość. Związek Plastyków i Fotografików miał własne sklepy z materiałami dla plastyków. Nasz sklep był w Warszawie. Materiały były reglamentowane. Kupowało się zawsze na zapas – 100, 200 filmów. Ja miałem ich całe lodówki”²⁴.

Sprzedż fotografii jako dzieła sztuki zdarzała się sporadycznie i raczej za granicą. Marek Gardulski, wieloletni prezes ZPAF w Krakowie, w latach osiemdziesiątych opisując swoje doświadczenia z rynkiem sztuki, opowiadał: „W sensie usługowym właściwie do połowy lat osiemdziesiątych nie pracowałem jako fotograf. Dzięki kontaktom za granicą udawało mi się czasem coś sprzedać, a kurs walut bardzo był pod tym względem dla nas sprzyjający. Dzięki temu właści-

wie nie musiałem dodatkowo pracować z powodów czysto finansowych”²⁵. Oczywiście w Polsce niektórzy traktowali fotografię jako sztukę, ale zainteresowania kupnem na lokalnym rynku właściwie nie było. Pojęcie sztuki wciąż utożsamiano przede wszystkim z malarstwem i rzeźbą. Handlowano również antykami. Desa, która miała wyłączne prawo do sprzedaży sztuki w Polsce, stanowiła dla fotografów raczej źródło zleceń. Wykonywali dla niej reprodukcje przyjmowanych obiektów, służących w dużej mierze do wystawiania zezwolenia na ich wywóz za granicę²⁶. Ponadto „Desa miała prawo zakupu prac z własnych pieniędzy i przechowywania ich aż do ewentualnej sprzedaży. Niekoniecznie musiała je sprzedawać. W taki sposób można było pomóc artystom, wesprzeć ich finansowo i tak czasem robiono. Oczywiście tam też były komisje wewnętrzne. Nic nie odbywało się bez komisji”²⁷.

Rozrośnięta biurokracja dotykała artystów również w inny sposób. Każdy druk i każdą wystawę należało przed upublicznieniem zgłosić do Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk i uzyskać odpowiednie zezwolenie. „Wiedziało się, jak to zrobić, żeby przeszło. Istniał więc rodzaj podświadomej autocenzury. Opór wobec władzy rozgrywał się na bardzo cienkiej linii, a głównym jego narzędziem był dowcip. Humor był aluzyjny, pełen podtekstów. Aluzje wymagały wysiłku umysłowego. To cenzura wymyśliła inteligentny kabaret, ironię i humor”²⁸. Środowisko było oczywiście inwigilowane przez Służbę Bezpieczeństwa, jednak w przypadku fotografików nie było to aż tak uciążliwe. „Nie mieliśmy za bardzo partyjnych w naszym składzie. Były ze dwie osoby, o których wiedziano, że mogą donosić, ale nic się w związku z tym nie działo. Nie prowadziliśmy politycznej działalności. To było niewielkie środowisko, właściwie bez znaczenia, część członków to byli przedwojenni fotograficy, osoby mocno wiekowe” – podsumował Marek Gardulski.

„Życie towarzyskie było wtedy inne. Bardzo łatwo było zwołać dziesięć czy dwadzieścia osób, ponieważ nikt nie miał nic specjalnie do roboty. Wszyscyśmy się bawili. Niestety, nie da się tego powtórzyć tu, gdzie jestem [w Australii], bo trzeba by mieć olbrzymi budżet finansowy, żeby zwołać choćby trzy osoby”²⁹ – ze śmiechem wspominał Szmuc.

Transformacja polityczna po 1989 roku zmieniła bardzo wiele w opisanym tutaj sposobie życia i pracy. Opowiadał o tym wspomniany już Marek Gardulski. „W latach dziewięćdziesiątych zniknęły dotacje państwowe. Zniknęły również dotacje zagraniczne. Kurs walut się unormował, w związku z tym skończył się czas, kiedy 100 czy 300 dolarów za sprzedaną pracę stanowiło niebotyczną kwotę. Wiele osób zaczęło pracować usługowo – najpierw w teat-

²³ Ibidem.

²⁴ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Ryszardem Bobkiem...

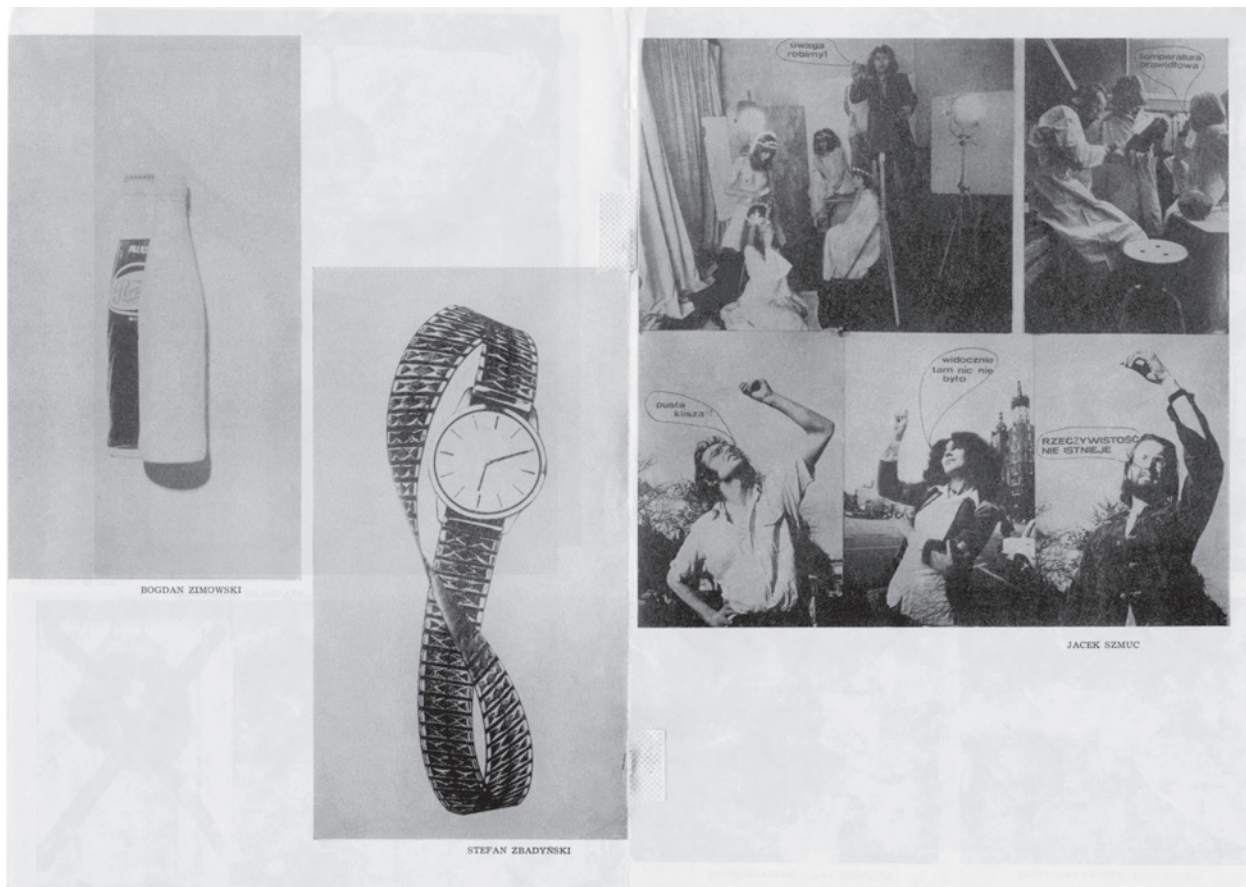
²⁵ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Markiem Gardulskim...

²⁶ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Ryszardem Bobkiem...

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Jackiem Szmucem...



Katalog wystawy *Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, s. 4–5; w zbiorach Grzegorza Zygiera

rze, potem w reklamie, choć z dzisiejszego punktu widzenia ciężko to tak nazwać. Środowisko się rozproszyło. Do końca lat osiemdziesiątych byliśmy trochę w opozycji i to nas konsolidowało. Jak jeszcze do tego trzeba było zacząć zarabiać, każdy zaczął myśleć o sobie. Pracownie poznikały, bo nie było ich za co utrzymać. Nie imprezowało się już w domach. Życie towarzyskie przeniosło się do miasta. Nie wszyscy sobie z tą zmianą poradzili. Niektórzy skończyli bardzo źle. Do tego doszła rewolucja technologiczna, która też wiele zmieniła³⁰. Nadszedł koniec końca.

Grupy Roboczej, mimo że z dzisiejszej perspektywy jej realizacje wydają się niezwykle świeże i aktualne, nie sposób zrozumieć w oderwaniu od czasów i miejsca, w jakich działała. Ironii, aluzyjności, towarzyskości i poczuciu wspólnoty sprzyjała dekada lat siedemdziesiątych. W swojej pierwszej fazie przyniosła zachodnie kulturowe wzorce i poczucie błęgiego dobrobytu. W drugiej – kryzys i schyłkowość. Te dwie fazy dopełniły się w twórczości Grupy, oscylującej między zatracenią zabawą i melancholią związaną z przecuciem katastrofy. Po doświadczeniach konceptualizmu jej członkowie zwrócili się w stronę intuicyjności działań, zmysłowemu doświadczeniu sztuki, ekspresji własnej osobowości i autonomii. Sztuka stała się ucieczką od rzeczywistości w stronę wyobrazonego, alternatywnego porządku.

Wspólne było przekonanie o konieczności odejścia od fotografii społecznej i estetyzowanych zdjęć reportażowych. Zakwestionowali obiektywizm fotografii i powszechną wiarę w prawdziwość tego, co przedstawia. Zanegowali wręcz istnienie obiektywnej rzeczywistości. Negocjowali utrwalone schematy tak w obrębie sztuki, jak i norm społecznych. Zaskakująca jest ich świadomość reprodukcji na żywo zdarzeń połączona z intuicyjnym wycuciem sposobów funkcjonowania quasi-dokumentalnych obrazów w kulturze. Indywidualnie bardzo się od siebie różnili. Łączyła ich niezależność myślenia i umiejętność tworzenia odrębnych światów, które uważali za własne.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Grupa Robocza 1975–1978. Jaszczurowa Galeria Fotografii*, czerwiec 1981. Kraków 1981, w archiwum Grzegorza Zygiera
 Wywiad z Ryszardem Bobkiem, Kraków, 7 lutego 2015 r., w archiwum autorki
 Wywiad z Markiem Gardulskim, Kraków, 14 lutego 2015 r., w archiwum autorki
 Wywiad z Jackiem Szmucem, Kraków, 10 marca 2015 r., w archiwum autorki

³⁰ Na podstawie niepublikowanej rozmowy z Markiem Gardulskim...

Opracowania

- Bogdan Zimowski | 5.02–28.02.1999. *Panoptikum fotograficzne* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://mhf.krakow.pl/?action=exhibition¶m=past&id=154&year=1999>
- Druga Grupa. *To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili*. Red. Anna Batko, Aleksander Włodyka. Kraków 2017
- Dzikie pola. *Historia awangardowego Wrocławia* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/dzikie-pola-historia-awangardowego-wroclawia/>
- Grabowiecki Marcin: *Witold Górka w ZPAF Gallery w Krakowie* [online]. 18 lutego 2015 [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/17724-witold-gorka-w-zpaf-gallery-w-krakowie>
- Królów jest bez liku* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://fait.pl/pl/krolow-jest-bez-liku/>
- Ronduda Łukasz: *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Warszawa–Jelenia Góra 2009
- Rottenberg Anda: *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa 2009
- Rzepecki Adam: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*. Nowy Sącz 2013
- Stanisław Markowski. *Życiorys* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <http://stanislawmarkowski.com/zyciorys>
- Stanisław Kulawiak *fotograf autentyczny*. Kraków, Ostrzeszów, Wrocław: *archiwalia 1974–2016*. Poznań 2016
- Stefan Zbadyński. *Bez tytułu* [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/576>
- [*Wystawy krakowskiego okręgu ZPAF w latach 70.*] [online]. [dostęp 15 marca 2019]. Dostępny w internecie: ZPAF, <http://www.zpafok.pl/exhibits?tags=70&lang=pl>