



Tomasz Ferenc
Krzysztof Olechnicki
Paulina Rojek-Adamek
Xawery Stańczyk

SZTUKA WSPÓŁPRACY

Studium grup
artystycznych
w czasach PRL



SZTUKA WSPÓŁPRACY

[Kup książkę](#)



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

Tomasz Ferenc
Krzysztof Olechnicki
Paulina Rojek-Adamek
Xawery Stańczyk

SZTUKA WSPÓŁPRACY

Studium grup
artystycznych
w czasach PRL

**SOCJOLOGIA GRUP
ARTYSTYCZNYCH T.1**

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**
Łódź 2023

[Kup książkę](#)

Tomasz Ferenc, Xawery Stańczyk – Uniwersytet Łódzki
Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki
90-255 Łódź, ul. POW 3/5

Krzysztof Olechnicki – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Instytut Socjologii, Katedra Badań Kultury
87-100 Toruń, ul. Fosa Staromiejska 1a

Paulina Rojek-Adamek – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Instytut Filozofii i Socjologii, Katedra Socjologii Komunikacji
Organizacji i Zarządzania, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

RADA NAUKOWA SERII

Przewodniczący: dr hab. *Tomasz Ferenc* prof. UŁ
Członkowie rady: prof. dr hab. *Anna Matuchniak-Mystkowska*
prof. dr hab. *Krzysztof Olechnicki*, dr hab. *Paulina Rojek-Adamek*
prof. dr hab. *Bogusław Sułkowski*

RECENZENCI

Radosław Kossakowski, Magdalena Szpunar

REDAKTOR INICJUJĄCY

Katarzyna Włodarczyk-Gil

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

© Copyright by Authors, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10901.22.0.K

Ark. wyd. 10,0; ark. druk. 14,0

ISBN 978-83-8331-118-0

e-ISBN 978-83-8331-119-7

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
Socjologiczna analiza grup artystycznych	7
Wybór grup i metoda badawcza	13
Podziękowania	15
 I. FENOMEN ZERO-61: ENERGIA GRUPY I SIŁA SZTUKI	17
Wstęp: „zaczynamy od zera”	17
W poszukiwaniu <i>differentia specifica</i> Zero-61	25
Badanie grup artystycznych w perspektywie socjologii sztuki.	33
Metodologia badania	38
Zero-61: środowisko społeczne i wyjątkowość miejsca ...	39
Rekrutacja do grupy i specjalizacje	48
Praca i zabawa w grupie	51
Strategie wystawiennicze: między żartem a powagą	57
Koniec działalności grupy Zero-61	62
Zakończenie: grupa jako subświat	67
 II. GRUPA ARTYSTYCZNA ONEIRON. SZKIC DO PORTRETU ZBIOROWEGO	71
Wstęp: w poszukiwaniu śladów	71
Oneiron – kontekst miejsca	73
Oneiron – o ludziach	77
O początkach Śnialni – Piastowska 1	86
Cel, obszary działań i <i>Czarne Karty</i>	90
Relacje w grupie i życie towarzyskie	99
Relacje z otoczeniem	106
Formuła się wyczerpała?	109
Zakończenie: kolektyw indywidualności	113

III. CZEGOŚ TU BRAK. PRZYCZYNEK DO HISTORII STUDIA ARTYSTYCZNO-BADAWCZEGO	
I GRUPY SAB	117
Wstęp: improwizująca orkiestra	117
Sztuka polityczna. Od grupy Proagit do Studia Artystyczno-Badawczego	120
Komunizm i <i>Communis</i> . Wspólność w czasach późnego socjalizmu	132
<i>Iść przez życie</i> . Studio A-B jako grupa samokształceniowa	143
Gry ekspresyjne. Współpraca i relacje wewnątrz Studia A-B i grupy SAB	162
Zmiana paradygmatu. Późna moderna i opór wobec alienacji	176
Zakończenie: znak pusty	191
PODSUMOWANIE	193
BIBLIOGRAFIA	203
INDEKS OSOBOWY	213
NOTY O AUTORACH	219

Wstęp

Socjologiczna analiza grup artystycznych

Socjologia sztuki, nawet jeśli nie należy do najpopularniejszych i najbardziej dynamicznie rozwijających się obszarów nauki o społeczeństwie, posiada już bogatą tradycję badawczą, rozbudowane zasoby teorii oraz własne metody. Posiada także swoją historię oraz mistrzów, takich jak: Stanisław Ossowski, Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Janet Wolff, Vera Zolberg czy George Dickie. Możemy także wskazać charakterystyczne dla socjologii sztuki tematy i zakresy badań (np. badania nad recepcją sztuki, instytucjami sztuki oraz jej obiegami, praktykami twórczymi czy też nad profesją artysty). W jej ramach wyodrębniły się wewnętrzne subdyscypliny, takie jak: socjologia literatury, teatru, filmu, fotografii czy twórców (zarówno tych profesjonalnych, jak i nieprofesjonalnych). W tej różnorodności wątków i pól badawczych można jednak dostrzec pewną istotną lukę, problematykę do tej pory zasadniczo nieobecną, a przynajmniej, naszym zdaniem, niedostatecznie opracowaną, niezmiernie rzadko badaną, znajdującą się na marginesie zainteresowań socjologów. Ten brak to zagadnienie tytułowych grup artystycznych, rozpoznane o wiele słabiej niż specyfika funkcjonowania instytucji sztuki w czasach PRL czy najlepiej chyba opracowane kwestie biografii i działania w tym czasie wybranych artystów. Budzi to pewne zdziwienie, tym bardziej, że grupy artystyczne wydają się być idealnym wprost obiektem badań dla socjologów, co więcej, tematem, do którego eksplorowania badacz społeczny jest szczególnie predestynowany, będąc poprzez zawodowy trening odpowiednio przygotowany i wyposażony zarówno w teorię, jak i metodę.

Na tym etapie rozpoznawania fenomenu grup artystycznych nie mamy ani ambicji, ani wystarczających danych, by proponować nową subdyscyplinę socjologii sztuki w postaci socjologii grup artystycznych.

Jako że jednak prezentowana książka jest pierwszą z serii monografii poświęconych grupom artystycznym, nie można wykluczyć, że po zebraniu odpowiednio bogatego materiału porównawczego taka inicjatywa będzie warta rozważenia i przedstawimy taką propozycję programową, ale też nie traktujemy tego jako celu ostatecznego, osiągnięcie którego uznawalibyśmy za niezbędne. O wiele istotniejsze wydaje się nam skupienie na zasadniczym problemie badawczym, którym jest dynamika działania grup artystycznych. Mamy tu na myśli co najmniej trzy wymiary tego zjawiska:

- po pierwsze, wymiar dynamiki wewnątrzgrupowej, związanej z wpływem grupy na należące do niej jednostki, z formowaniem tożsamości artysty, z adaptacją do grupowych norm i wartości;
- po drugie, wymiar dynamiki wewnątrzgrupowej, który dotyczy relacji pomiędzy jednostkami w grupie, sposobów ustalania grupowej hierarchii i podziału pracy oraz kolonizowania relacji osobistych przez relacje zawarte w ramach grupy;
- po trzecie, wymiar dynamiki zewnętrznej, związanej ze stosunkami grupy i jej członków ze światem zewnętrznym, z poszukiwaniem sojuszników i konfliktami z przeciwnikami grupy, z odnajdywaniem się w skomplikowanych realiach społeczno-politycznych, a także z wpływem innych grup artystycznych, działających w tym samym czasie.

Uważamy, że studium dynamiki grupowej, zwłaszcza w wymiarach wewnętrznych, jest w stosunku do grup artystycznych problemem jakościowo odmiennym od bardziej ogólnych i dobrze w socjologii zdomowionych rozważań dotyczących wpływu grupy na jednostkę, albowiem chodzi tu o jednostki szczególne i o aktywność niestandardową i niecodzienną. Uwzględniając kontekst historyczny studium trzech przypadków, które stanowi najważniejszą część książki, ma na celu ukazanie specyfikę tej dynamiki w odniesieniu do artystów, a przynajmniej artystów *in statu nascendi*, dla których działanie w grupie może nie wydawać się najbardziej „naturalnym” wyborem, lecz okazuje się być strategią istotnie zwiększającą szansę na odniesienie sukcesu na drodze stawania się człowiekiem sztuki.

Tak zatem książka *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* jest próbą zainicjowania badań, które miałyby wypełnić lukę w badaniach grup artystycznych, ale przede wszystkim jest świadectwem procesu rozpoznawania *differentia specifica* formacji

artystycznych działających w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, dla którego grupa Zero-61, Oneiron oraz Studio Artystyczno-Badawcze i Grupa SAB stanowią przypadki tyleż charakterystyczne, co znaczące. W zadaniu, którego się podjęliśmy, bliska była nam perspektywa biograficznie zorientowanej socjologii, którą przybliżymy w pierwszym rozdziale książki. Jej fundamentem jest założenie, że grupy artystyczne nie są jedynie zbiorem jednostek zorientowanych na tworzenie (lub współtworzenie) sztuki, ale kreują w zbiorowym działaniu unikalną rzeczywistość *sui generis*, swoistą i odrębną. Co jednak warto podkreślić – stało się to dla nas jasne już po zrealizowaniu badań – ta swoistość i odrębność dotyczy nie tyle poszczególnych grup, co tworzenia wspólnej rzeczywistości poszczególnych formacji, bo choć wspomniany artyści pod wieloma względami różnią się od siebie, to grupowa dynamika okazała się w dużej mierze uniwersalna.

Zaniedbania w socjologicznej analizie grup artystycznych mają wiele przyczyn, ale za najważniejszą można chyba uznać dyskusję na temat fenomenu geniuszu w sztuce. Estetyka geniuszu i jej współczesne kontynuacje nakazują wierzyć, że talent jest przyrodzoną cechą indywidualną, a praca twórcza odbywa się w pojedynkę, w koniecznym dystansie wobec społeczeństwa, a niekiedy wręcz przeciwko niemu. Jednak wbrew tym przekonaniom istnieją liczne przykłady pracy artystycznej jako działania grupowego, a także teorie uzasadniające dostrzeganie wspólnotowości i relacji w tym, co doksa ujmuje jako jednostkowe i osobne. Spośród możliwych inspiracji takiego ujęcia najbardziej zasadne wydaje się odwołanie do koncepcji świata sztuki Howarda S. Beckera (Becker 2008) oraz jego poglądu na rolę wspólnego działania (Becker 1974). Jak twierdził, wszystkie sztuki obejmują rozbudowane sieci współpracy oraz podział pracy, a świat sztuki składa się z ludzi i organizacji niezbędnych do produkcji wydarzenia czy artefaktu (Becker 1976). Praca artystyczna, mimo że lokuje w centrum talent twórcy, wymaga także wspólnego wysiłku wielu osób, dzięki którym dzieło sztuki ostatecznie powstaje i trwa (Becker 2008). Kolektyw artystyczny może być więc przedmiotem analizy procesów grupowych w szerokim ujęciu. By jednak w tej argumentacji zawęzić sposób patrzenia do rzeczy najbardziej nas interesujących, bo nie jest naszym celem analiza złożoności świata produkcji kulturowej, warto

sięgnąć do nurtu tzw. trzeciej socjologii upatrującej siłę społecznych związków w codziennych relacjach między jednostkami na społecznym mezo-poziomie. W tym przypadku celowo ograniczymy opis do relacji najbardziej dynamizujących pracę w grupie oraz siłę związków z pozostałymi członkami grupy. To wyjście poza dychotomiczny (mikro- i makro) podział w postrzeganiu świata społecznego koncentruje uwagę na relacjach międzyludzkich czy inaczej – przestrzeni międzyludzkiej, w której ludzie działają w nieustannych powiązaniach z innymi (Sztompka 2012: 25). Badacze relacji zamiast przypisywać sprawczość przedmiotom, ich cechom, postrzegają procesy interakcji jako fundamentalne, co dobrze wydaje się korespondować z badaniem relacji właśnie i ich konsekwencji dla przestrzeni grup artystycznych. Zdaniem George’a Ritzera i Pameli Gindoff wszystkie interpretacje świata społecznego mogą być prezentowane w kategoriach relacji między jednostkami, grupami i społeczeństwem. Jednostki tworzą grupy, ale te złożone całości nie są tylko prostą sumą składowych (Ritzer, Gindoff 1992: 128–140, za: Manterys 2016: 2). Podobnych argumentów za potrzebą badania relacyjności dostarcza także Pierre Bourdieu, przyjmując m.in., że przeciwstawianie jednostki i społeczeństwa jest błędem, gdyż „wbrew powszechnemu wyobrażeniu, które łączy socjologię z tym, co zbiorowe, należy przypomnieć, że to, co jest zbiorowe, tkwi w każdej jednostce w postaci trwałych dyspozycji, jako struktury mentalne” (cyt. za: Sztandar-Sztanderska 2010: 34–35).

Wykorzystanie relacyjności jako kategorii metodologicznej otwiera szeroką przestrzeń możliwości interpretacyjnych. Mając jednak na uwadze fakt, że kluczowym pojęciem jest działanie (performance), relacyjność może służyć badaniu związków pojedynczego aktora z innymi aktorami w ramach pola, związków z pełnioną rolą, strukturą, sposobem definiowania roli przez pryzmat pola i kontekstu społeczno-kulturowego w ramach szerszej sieci powiązań. Nie chodzi jednak tylko o czysto deskryptywny opis tych związków. W rzeczywistości takie relacje zawsze czemuś służą, dlatego powstająca sieć (nowy byt relacyjny) dostarcza nowych jakości. Zagadnienia, które implikują twierdzenia o nowej jakości, mogą dotyczyć m.in. pytania o jej definicję, o konsekwencje relacyjnego układu dla poszczególnych członków grupy, ale także dla grupy jako całości. Gdy jednocześnie uwzględnimy założenie, że grupę artystyczną możemy badać jako grupę pierwotną,

to wówczas relacyjność musi być rozpatrywana również jako cecha pozostająca w związku z istniejącą strukturą grupy i więzią, której charakter jest bardzo intymny i osobisty. Cechą charakterystyczną grup pierwotnych w ujęciu Charlesa H. Cooleya jest ściśle współdziałanie członków, co uwzględniając pozostałe elementy nierzadko powoduje, że nakładają i przeplatają się różne życiowe aktywności w ramach grupy, a życie prywatne członków mocno oddziałuje na życie kolektywu i odwrotnie (Cooley 1909).

Immanentną cechą wielu zawodów artystycznych jest autonomia i niezależność, z drugiej jednak strony istnieje wiele powodów, by twierdzić, że sztuka jest produktem kolektywnym. Janet Wolff w książce *The Social Production of Art* dowodzi, że działalność artystyczna wiąże się z takimi aspektami produkcji kulturalnej, które nie występują w bezpośrednim tworzeniu dzieła, ale są dla niej koniecznymi warunkami wstępnymi. Dotyczy to także sztuk, które wydają się najbardziej prywatne i indywidualne (Wolff 1981: 33–34). Nie w każdym obszarze twórczości to współdziałanie będzie tak samo istotne, manifestowane, a nawet oczekiwane. Na przykład w muzyce często z założenia tylko praca grupowa jest w stanie przyczynić się do realizacji dzieła (Crossley 2018), ale już w sztukach plastycznych artysta najczęściej pracuje w pojedynkę, sam tworzy, produkuje, tłumaczy swoje dzieło. Wydaje się, że rzadko w tym procesie potrzebuje innych, podobnie jak artyści pracujący w polu literackim, choć i w takim przypadku Wolff znajduje szereg argumentów za twierdzeniem o działaniu kolektywnym. Jak mówi, literaci potrzebują materiałów piśmiennych, znajomości tradycji literackich, konwencji, a także dostępu do wydawców i drukarzy (Wolff 1981: 32). Artyści wizualni są zaś wspierani przez kuratorów, marszandów, dystrybutorów, krytyków związanych z instytucjami konsekrującymi dzieło. Świat sztuki potrzebuje więc innych uczestników, o których pisali między innymi tacy badacze, jak Arthur Danto (1964), George Dickie (1974), Howard S. Becker (1982), Pierre Bourdieu (2001).

Gdy mowa o działaniu w grupie mającej cechy grupy pierwotnej, na plan pierwszy wysuwa się wspólnotowość. Taka forma funkcjonowania może skutkować nie tylko alternatywnymi możliwościami tworzenia, ale też nową jakością w zakresie budowania społecznego uznania. W grupie może bowiem następować zacieranie się granic

indywidualności, czego konsekwencją jest uznanie dla dzieła jako osiągnięcia kolektywnego, a nie indywidualnego. Najczęściej jednak taka wspólnota artystyczna pozostawia pojedynczym twórcom margines wolności w działaniach artystycznych, przyjmując za kluczową akceptację dla idei czy haseł przyświecających wspólnej pracy i określanych mianem „programu”. Bywa też, jak w przypadku niektórych działań (dzieł), że następuje zamazanie autorstwa i odejście od wyróżniania cech twórczości poszczególnych artystów na rzecz całościowego spojrzenia na dzieło, przy braku możliwości dekodowania cech indywidualnego stylu każdego z twórców. Kolektywność może przybierać różne formy, a należący do grupy artyści za każdym razem stwarzają unikalne relacje i przyjmują rozmaite zasady współpracy. Na tworzenie wspólnoty wpływa szereg czynników, które staramy się zrekonstruować w kolejnych rozdziałach książki.

Szybko przekonaliśmy się, że gdy chcemy ukazać to, jak formowały się wybrane przez nas grupy i jak działały, niemożliwe jest odseparowanie ich od innych artystycznych formacji, powstających i działających w tym okresie. Członkowie badanych przez nas grup wchodzili w skomplikowaną sieć relacji z innymi artystycznymi kolektywami, wzajemnie inspirując się, inicjując rozmaite przedsięwzięcia, kontynuując pewne tradycje lub krytycznie się do nich odnosząc. Konieczne zatem stało się ukazanie nie tylko grupowych subświatów, ale także dynamiki międzygrupowych relacji oraz tego, w jaki sposób historia poszczególnych formacji przeplatała się z biograficznymi doświadczeniami artystów, którzy uczestniczyli w ich funkcjonowaniu. Przykładem takiego oddziaływania jest wpływ grupy St-53 na późniejszych założycieli i członków grupy Oneiron, spektakli „plakatu czasoprzestrzennego” Studenckiej Grupy Plakatu Proagit, w których brało udział kilka osób działających następnie w Studiu Artystyczno-Badawczym, albo pokrewieństwo ideowe Studia z duetem KwieKulik czy kooperacji Zero-61 z formacją Krąg.

Starając się opisać relacje w grupie, okoliczności jej powstania, kierunki działań oraz relacje z otoczeniem społecznym, musieliśmy, chcąc pozostać konsekwentnymi, zbadać także przyczyny rozpadu opisywanych formacji. Ukazujemy zatem, jak w przypadku każdej z nich przebiegał ten proces rozpadu oraz to, jaką formę przybrały późniejsze kontakty członków grup.

Wybór grup i metoda badawcza

Podjmując zagadnienie grup artystycznych, przyjęliśmy wstępne założenie, że charakter grup i opisane już trzy wymiary dynamiki będą różne w zależności od dziedziny sztuki, którą zajmują się twórcy. Tym samym grupy muzyczne będą inne od teatralnych, a kręgi literackie przyjmą inne formy działania niż zgromadzeni wokół wspólnego programu filmowcy. Różnice te zostaną ukazane w kolejnych tomach serii, które będą poświęcone między innymi niezależnym grupom teatralnym oraz alternatywnym formacjom muzycznym. Tymczasem nasza uwaga skoncentrowała się wokół grup zorientowanych wokół szeroko rozumianych i na wiele sposobów uprawianych sztuk plastycznych. Kluczem do ich wyboru była nie tylko ranga osiągnięć oraz temporalne umiejscowienie w epoce PRL, ale także zróżnicowana lokalizacja na mapie Polski: Zero-61 – Toruń, Oneiron – Górny Śląsk, Katowice oraz Studio Artystyczno-Badawcze i grupa SAB – Warszawa. Nie były to jednak jedyne czynniki wpływające na ostateczną decyzję o wyborze konkretnych formacji. Chodziło nam także o grupy tworzone przez artystów, którzy po ich rozpadzie pozostali aktywni w polu polskiej sztuki. Tak stało się z większością twórców z każdej badanej przez nas grupy. Wreszcie, *last but not least*, niezwykle istotnym kryterium wyboru była dostępność: chodziło nam o grupy, których przynajmniej część dawnych członków nadal żyje i z którymi możliwe byłoby przeprowadzenie wywiadów. Cel ten udało się zrealizować w każdym przypadku, o czym nieco więcej piszemy dalej.

Za każdym razem staraliśmy się ukazać historyczno-społeczny kontekst miejsca, specyficzny *genius loci* miast i regionów, w których powstawały i funkcjonowały grupy, a w bardziej szczegółowej perspektywie także miejsca o charakterze centrów skupiających życie grupy, jakim była np. pracownia fotograficzna na toruńskiej starówce przy ulicy Rabiańskiej dla artystów z Zero-61 (nazwana potem Republiką Rabiańską), strych przy Piastowskiej 1 w Katowicach dla członków formacji Oneiron lub klubowe pomieszczenia Domu Studenckiego „Dziekanka” dla funkcjonującego tam Studia Artystyczno-Badawczego Studentów Uczelni Artystycznych w Warszawie. Miejsca te miały ogromne znaczenie dla działania grup, to w nich dyskutowano i tworzone. Każde z nich definiowane było przez zainteresowania i kierunki

działań tworzących je artystów. Podczas gdy na Rabiańskiej w duchu zabawy i eksperymentu realizowane były w fotograficznej ciemni kolejne prace „zerowców”, na Piastowskiej dyskutowano o magii, okultyzmie, duchowości i filozofii, a z kolei w „Dziekance” w relacjach koleżeńskich i działaniach twórczych uczestniczyły osoby studiujące na wszystkich stołecznych uczelniach artystycznych, co ułatwiało poszukiwania form interdyscyplinarnych, integrujących różne dziedziny sztuki. Wyjaśnimy także, jak przebiegał, nie zawsze dający się po latach jednoznacznie zrekonstruować, proces poszukiwania nazwy dla grupy. Nazwy te nigdy nie były przypadkowe, a ich rozszyfrowanie pozwala lepiej zrozumieć intencje i naczelną zasadę działania grupy.

Przygotowując kolejne rozdziały korzystaliśmy z materiałów zastanych oraz wywołanych. W przypadku tych pierwszych staraliśmy się dotrzeć do jak najszerzego i najbardziej urozmaiconego spektrum danych. Wykorzystaliśmy istniejące teksty krytyczne, wstępy do katalogów, zarejestrowane uprzednio (także przez innych badaczy) wypowiedzi artystów, przydatne okazały się materiały filmowe, dokumenty zgromadzone w archiwach oraz w nielicznych przypadkach informacje zamieszczane przez samych twórców w internecie. Nieodzowne jednak w tego rodzaju badaniach, stanowiących realizację założeń biograficznie zorientowanej socjologii sztuki, jest przeprowadzenie wywiadów. W tym przypadku przybierały one różne formy, co uzależnione było od preferencji i możliwości naszych respondentów. Podstawową formą był wywiad swobodny, ale w pewnych sytuacjach, za każdym razem opisanych i wyjaśnionych w książce, wywiad przybierał inne formy, np. wywiadu kwestionariuszowego, przeprowadzonego on-line, czy wywiadu telefonicznego. Wywiadów tych nie udzielali jedynie artyści, ale także osoby, które w różny sposób i na różnych etapach towarzyszyły twórcom lub też zajmowały się badaniem ich twórczości. W tym drugim przypadku przeprowadzaliśmy wywiady eksperckie. Nieoznaczone przypisami cytaty i odwołania, które pojawiają się w kolejnych rozdziałach książki, pochodzą z przeprowadzonych przez nas w 2021 i 2022 roku wywiadów z Józefem Robakowskim, Andrzejem Różyckim, Jerzym Wardakiem i Lechem Lechowiczem (rozdział o grupie Zero-61), Henrykiem Wańkiem, Zygmuntem Stuchlikiem, Bogumiłą Hrapkowicz-Halorową, Małgorzatą Borowską-Urbanowicz (rozdział o Oneironie), Michałem Gołdanowskim, Ryszardem Kryską, Janką

Malinowską, Jerzym Owsakiem i Janem Stanisławem Wojciechowskim (rozdział o Studiu A-B i grupie SAB).

Konieczne są w tym momencie dodatkowe wyjaśnienia. Po pierwsze, ponieważ badania dotyczyły grup zakładanych ponad pół wieku temu, wielu z ich członków już nie żyje, co do pewnego stopnia wyjaśnia nasze częste odwoływanie się do danych zastanych. Jesteśmy jednak głęboko przekonani, że jedynie zestawienie informacji z istniejących źródeł z tymi, które pozyskaliśmy w bezpośrednim kontakcie z twórcami pozwoliło uzyskać empiryczną jakość, na jakiej nam zależało. Po drugie, metodologia wykorzystana do przeprowadzenia badań, których wyniki są prezentowane w trzech kolejnych rozdziałach książki, nie jest identyczna. Za każdym razem była ona modyfikowana w zależności od dostępu zarówno do danych zastanych, jaki i możliwości zrealizowania wywiadów. Wszelkie modyfikacje i specyfikę metody zastosowanej w przypadku każdej z grup opisujemy w kolejnych rozdziałach. O kolejności umiejscowienia w książce części poświęconych poszczególnym grupom decydowała oficjalna data ich powstania: rok 1961 w przypadku grupy Zero-61, rok 1967 – Oneiron (grupa powstała ewolucyjnie, na przestrzeni ponad 10 lat, ale w tym właśnie roku jej skład przybrał formę ostateczną), Studio Artystyczno-Badawcze i grupa SAB – odpowiednio 1972 i 1974 rok.

Podziękowania

Na koniec musimy podkreślić, że książka z pewnością nie powstałaby bez zaangażowania i pomocy kręgu życzliwych osób. Bez ich aktywnego udziału całe to badawcze przedsięwzięcie nie miałoby szansy powodzenia. Nasze podziękowania porządkujemy zgodnie z kolejnością rozdziałów zamieszczonych w książce.

Rekonstruuując funkcjonowanie grupy Zero-61, nieocenioną pomoc otrzymaliśmy od Lecha Lechowicza, który udostępnił nam archiwalne zapisy rozmów z Czesławem Kuchtą i Michałem Kokotem, oraz od Karola Józwiaka, który doprowadził do rozmowy z Jerzym Wardakiem, ponadto udostępnił bezcenne zdjęcia opublikowane w tym rozdziale książki, udzielając przy tym niezbędnych wskazówek pozwalających poprawnie je opisać. Szczególne podziękowania kierujemy

w stronę artystów działających w grupie Zero-61, którzy zgodzili się z nami spotkać, dzieląc się swoimi wspomnieniami oraz wiedzą. Niezwykle pomocne w zrozumieniu dynamiki grupy artystycznej były także trzy wywiady eksperckie, za które jesteśmy niezwykle wdzięczni. Jeden z nich udzielony został przez Lecha Lechowicza, pozostałe, na życzenie respondentów, pozostają anonimowe.

Rozdział poświęcony grupie Oneiron nie zostałby napisany bez pomocy Henryka Wańka oraz Bogumiły Hrapkowicz-Halorowej, którzy udzielili wywiadu oraz pomogli w doprowadzeniu do rozmowy z Zygmuntem Stuchlikiem oraz Małgorzatą Borowską-Urbanowicz. Pani Małgorzacie dziękujemy również za udostępnienie zamieszczonych w książce zdjęć pochodzących z archiwum rodzinnego Rogera Urbanowicza.

Historia Studia A-B i grupy SAB, do tej pory słabo opisana w dyskursie historyczno-artystycznym, byłaby nie do uchwycenia bez spotkań i rozmów, na które zgodziły się osoby związane z obiema grupami: Zygmunt Piotrowski, Ryszard Kryski, Jan Stanisław Wojciechowski, Michał Gołdanowski, Janka Malinowska i Jerzy Owsiak. Podziękowania niech przyjmą również Zofia Kulik, która odpowiedziała e-mailowo na pytania dotyczące grup Proagit i Studio A-B oraz udostępniła materiały archiwalne, a także Łukasz Ronduda, który podzielił się swoją wiedzą o neoawangardowej sztuce lat 70. Osoby zaangażowane w działalność Studia A-B i grupy SAB, z którymi nie udało nam się skontaktować, prosimy o wyrozumiałość, z nadzieją, że niniejsza książka otworzy przestrzeń do kolejnych spotkań.

I

FENOMEN ZERO-61: ENERGIA GRUPY I SIŁA SZTUKI

Lecz zapamiętać warto: końcem dla grupy Zero-61 był nie rozpad, lecz powszechna recepcja ich osiągnięć. Gdy startowali, tym czego najbardziej fotografia polska potrzebowała, były badania interdyscyplinarne, zwiad pogranicza między fotografią i innymi sztukami plastycznymi. (...) Trzeba będzie aż historii fotografii, by dziesięcioletnie jej istnienie ujrzyć jako jedno z najważniejszych wydarzeń powojennych dziejów fotografii polskiej.

Juliusz Garztecki (1986b: 4)

Wstęp: „zaczynamy od zera”

W pierwszym rozdziale książki skupimy się na socjologicznym i artystycznym fenomenie toruńskiej grupy fotograficznej Zero-61, założonej w 1961 roku i istniejącej do roku 1969. Zazwyczaj głównym powodem i uzasadnieniem zajmowania się tą grupą jest artystyczny wymiar fenomenu: przez lata niedocenianego i mało znanego, a wywierającego duży wpływ na rozwój polskiej fotografii od lat 60. XX wieku począwszy. Nasze zainteresowanie grupą Zero-61 będzie jednak nade wszystko dotyczyło socjologicznego wymiaru tego artystycznego zjawiska. Na jej przykładzie spróbujemy pokazać, że w ramach biograficznie zorientowanej socjologii sztuki analiza zjawiska grup artystycznych może zostać wzbogacona o wymiar mezo- i mikrosocjologiczny, związany z mechanizmami funkcjonowania grup pierwotnych. W prezentowanym tekście grupa artystyczna harmonijnie wpisuje się w zaproponowaną przez Howarda Beckera koncepcję sztuki traktowanej jako działanie zbiorowe (1974: 767–776), zatem, oprócz relacji grupy z otoczeniem, roli kontekstu historycznego i wyjątkowości otoczenia, w tym specyfiki

miasta Torunia i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika dla jej powstania, przedstawiamy też zasady i dynamikę działania artystycznego w kolektywie: sposoby rekrutowania do grupy, jej wewnętrzną hierarchię, podział pracy i specjalizacje, główne strategie wystawiennicze, cykl życia grupy ze szczególnym uwzględnieniem zakończenia jej działalności. Szczególną uwagę zwracamy na prześledzenie procesów jednostkowej transformacji, rozwoju, współpracy i rywalizacji członków grupy oraz na budowanie tożsamości grupowej w oparciu o wspólne praktyki artystyczno-fotograficzne, ale i towarzysko-przyjacielskie. Energia grupy Zero-61, manifestująca się poprzez wpływ na rozwój artystyczny swoich członków, była czasami wręcz konstytutywna dla procesu stawiania się twórcą i możliwości wyrażenia siebie poprzez sztukę. Potencjała wyrastała w dużej mierze ze znaczenia grupy dla życia jej członków w ogóle, z jej wspólnotowego charakteru, z kolektywnego konstruowania alternatywnej rzeczywistości i z solidarności wobec zewnętrznego świata.

Blisko dziesięcioletnia działalność artystyczna grupy Zero-61 prowadzona była w nieszczególnie sprzyjających realiach społeczno-polityczno-ekonomicznych kształtowanych przez władzę komunistyczną, starającą się poddać kontroli wszelkie aspekty życia społeczno-kulturowego, w tym działania artystyczne, traktującą je instrumentalnie i wykorzystującą je na swoją polityczną korzyść. Grupa przez cały okres swojego działania pozostawała zjawiskiem oryginalnym, niezależnym i prekursorskim, a jednocześnie – pomimo różnorodności tworzących ją artystów – spójnym wewnątrz i nakierowanym na cele artystyczne związane z poszukiwaniami nowego fotograficznego języka.

Do grupy założonej przez studentów UMK od początku jej istnienia należeli: Romuald Chomicz, Czesław Kuchta, Lucjan Oczkowski, Józef Robakowski, Jerzy Wardak, Wiesław Wojczulanis, po kilku latach, w roku 1964, do grupy dołączył Andrzej Różycki, po nim, w 1967, Antoni Mikołajczyk wraz z Michałem Kokotem. Ostatnim nowym członkiem grupy, w 1968 roku, został Wojciech Bruszewski¹.

¹ Pomijamy bardziej „incydentalnych” członków grupy (por. Lechowicz 2016: 47–50).



Fot. 1. Grupa Zero-61, od lewej Lucjan Oczkowski, Jerzy Wardak, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Czesław Kucha. Archiwum K. Józwiaka

Właściwa historia grupy zaczyna się jesienią 1961 roku, prawdopodobnie we wrześniu, od spotkania zainteresowanych jej stworzeniem w ciemni Domu Studenckiego nr 2 na ul. Mickiewicza w Toruniu i dyskusji o przygotowaniach do pierwszej wystawy. Chodziło o wybór możliwie „mocnych zawodników”, po tym jak jedna z poprzednich wystaw (w której brało udział kilku późniejszych członków Zero-61, ale jeszcze przed powstaniem tej grupy) została mocno skrytykowana jako nierówna przez kadrę Wydziału Sztuk Pięknych UMK. W pierwszej wystawie grupy Zero-61, w klubie Domu Studenckiego nr 2, która pokazana została w listopadzie 1961 roku, swoje prace prezentowali Robakowski, Wardak, Kuchta, Chomicz, Oczkowski, Wojczulanis. Wystawa okazała się dużym sukcesem, od razu wzbudziła spore poruszenie i przyciągnęła zainteresowanie tak studentów, jak i kadry profesorskiej, dzięki czemu, jak mówi Kuchta „poczuliśmy siłę, byliśmy dobrzy w Toruniu, w naszym mniemaniu”. Kadra uczelni generalnie im sprzyjała (zwłaszcza prof. Józef Kozłowski, prodziekan Wydziału