

Spis treści

■ Wstęp	5
■ Otoczenie i historia	8
<i>Genius loci</i> Torunia	8
Grupa wśród grup	9
Grupa na tle ówczesnych zjawisk artystycznych	18
■ Zero-61 charakterystyka ogólna	22
Brak programu jako program	31
■ Indywidualności.	
Charakterystyka twórczości członków grupy	44
■ Wystawa w Starej Kuźni	167
■ Historyczne relacje i powinowactwa	191
Grupa Zero-61 na tle fotografii w Polsce	191
Twórczość grupy Zero-61 na tle zjawisk w fotografii światowej	198
Obraz barwny w twórczości członków Zero-61	209
Fotografia i przedmiot	219
■ Znaczenie zapomnianej tradycji	225
Przypisy	230
Spis ilustracji	248
Bibliografia	260
Wideo	266
Archiwalia	266
Nagrania audio z archiwum Lecha Lechowicza	266
■ Zero-61 Group	
Abstract / Summary	268

■ Wstęp

Grupa Zero-61 „była mieszaniną wybuchową, miną podłożoną pod fundamenty wszystkiego, co święte w dotychczasowej fotografii”¹. Ta opinia sformułowana po wielu latach, z dystansu już historycznego, przez jednego z czołowych krytyków w czasach, w których Zero-61 rozwijała swą działalność, trafnie oddaje artystyczny zamysł, z jakim grupa powstała w 1961 roku, oraz skutki twórczości jej członków dla ówczesnej polskiej fotografii, zarówno w ciągu ośmiu lat istnienia grupy, jak i później. Jednak w owym czasie ani ów zamysł, ani jego rezultaty nie były wyraźnie czytelne. Stały się takie dopiero po kilku dekadach i dziś stanowią ważny, choć mało znany fragment historii fotografii i sztuki w Polsce drugiej połowy XX wieku.

Grupa powstała w szczególnym okresie – na początku lat sześćdziesiątych – i została założona przez ludzi młodych (najstarszy uczestnik miał dwadzieścia pięć, a najmłodszy – dziewiętnaście lat), mocno zdeterminowanych w działaniach artystycznych. Zakładając Zero-61 w październiku 1961 roku, chcieli oni zrealizować własne plany artystyczne i nie zważali na okoliczności, w jakich przyszło im to robić. Niezbyt interesowała ich zarówno zewnętrzna sytuacja polityczna – reakcja gomułkowska lat sześćdziesiątych po okresie odwilży popaździernikowej roku 1956, jak i zastana sytuacja artystyczna.

Zero-61 reprezentuje – tak na tle fotografii polskiej, jak i światowej – zjawisko pogranicza, przejścia od nowoczesnych eksperymentów i poszukiwań nowych form twórczości (rozpoczętych w obszarze fotografii tuż po roku 1945 i kończących się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku) do eksperymentów medializmu lat siedemdziesiątych (w końcowej fazie neoawangardy), dokonywanych w sztuce nowoczesnej, już poza tradycyjnie rozumianą fotografią. Twórczość „zerowców” stanowi istotną część zjawisk zamykających pewną epokę w powojennej historii polskiej fotografii, której początki sięgają drugiej połowy lat czterdziestych – udziału fotografii i fotografów w ruchu nowoczesnych².

Pierwszą próbę przywrócenia znaczenia dorobku Zero-61 podjęto w roku 1986, na dwudziestopięciolecie powstania grupy, wystawą zorganizowaną w Muzeum Okręgowym w Toruniu³. Choć przedsięwzięcie miało charakter ogólnopolski, a w otwarciu wystawy oraz w towarzyszącej sesji naukowo-historycznej uczestniczyli artyści, krytycy i naukowcy z całej Polski, to rok 1986 okazał się chyba przedwczesny na właściwe umieszczenie w historii tradycji Zero-61 – większość instytucji życia artystycznego była w epoce schyłkowego komunizmu niewystarczająco zainteresowana i kompetentna, aby dostrzec i utrwalić znaczenie tej tradycji. Stało się tak pomimo pewnych podobieństw Zero-61 do aktualnych zjawisk lat osiemdziesiątych, takich jak sztuka „nowych dzikich”, Łódź Kaliska, Kultura Zrzuty, Gruppa czy Luxus. Nie był to również najlepszy czas dla jakichkolwiek rewindykacji historycznych niezwiązanych z dramatycznymi, aktualnymi problemami politycznymi i historycznymi, silnie obecnymi w sztuce lat stanu wojennego i tuż po nim.

Kolejna próba spojrzenia na dorobek grupy z historycznej perspektywy miała miejsce w roku 1999. Była nią wystawa „Zero-61” w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. W związku z tą wystawą planowano wydanie monografii grupy, do czego jednak ostatecznie – mimo przygotowania publikacji – nie doszło. Wystawa była raczej wydarzeniem lokalnym niż ogólnopolskim i w niewielkim stopniu została zarejestrowana w ówczesnym życiu artystycznym.

Następna wystawa i jej rezultaty miały podobny charakter, choć z jej okazji wydano katalog znacznie obszerniejszy i lepszy edytorsko niż gazetowy w formacie i formie katalog towarzyszący pierwszej wystawie retrospektywnej w roku 1986⁴. Wystawę „Toruńska Grupa Fotograficzna Zero-61. Przypomnienie” pokazano w 2001 roku w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu. W tym samym czasie Andrzej Różycki zrealizował film dokumentalny poświęcony grupie⁵.

Ostatnią próbą prezentacji całości dorobku Zero-61 była wystawa „Fenomen grupy Zero-61 (1961–1969)”, pokazana w 2005 roku w Galerii Nowej Łódzkiego Domu Kultury jako ekspozycja programu głównego IV Fotofestiwalu⁶. Na wystawie zaprezentowano wybór najbardziej charakterystycznych pięćdziesięciu czterech prac członków grupy. Pokazy w ramach dużego festiwalu międzynarodowego nie zaowocowały jednak późniejszym, szerszym zainteresowaniem osiągnięciami Zero-61. Pozytywnych efektów nie przyniosła również wystawa „Kuźnia”, zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w 2010 roku⁷. Starannie przygotowana i efektownie zaprezentowana pokazywała jedynie ostatni, choć bardzo ważny, epizod w historii grupy.

Po ponad pięćdziesięciu latach od powstania Zero-61 i ponad czterech dekadach od zakończenia jej działalności wiedza i świadomość znaczenia dorobku grupy są więc wciąż niewielkie. Twórczość i działalność Zero-61 oraz jej członków obrasta

w legendę. Nasza publikacja ma za zadanie nadrobić, choć w części, jedną z wielu zaległości w polskim piśmiennictwie o sztuce, a o fotografii w szczególności, oraz pomóc w umieszczeniu dorobku Zero-61 w ciągu historycznych przemian fotografii i sztuki, w kontekście zarówno polskim, jak i międzynarodowym.

Tekst opracowania oparty został na analizie dokumentów z epoki oraz na analizach samych dzieł. Te ostatnie uzupełniono analizami porównawczymi wybranych przykładów twórczości i dzieł innych autorów polskich i zagranicznych, w których występowały problemy i zjawiska podobne do działań w grupie Zero-61, albo które współistniały z nimi, stanowiąc istotny kontekst historyczny.

Część zawartych w publikacji analiz i opisów oparta została na wywiadach z członkami grupy, przeprowadzanych od roku 1997⁸. Ich treść obciążona jest subiektywizmem oraz naturalną po latach skłonnością do idealizowania, szczególnie młodzieńczego okresu życia i twórczości. Opinie na temat historii grupy były formułowane przez jej byłych członków na kształt czegoś, co można by nazwać „autohistoriami”⁹. Występują w nich niekiedy znaczne różnice w ocenie i ujęciu pewnych zjawisk między poszczególnymi autorami, ale różnice takie są również obecne w różnych wypowiedziach tego samego autora. Część opinii pochodzi z opublikowanych tekstów i jest bardziej stonowana; część natomiast jest zawarta w wywiadach i listach, w których poglądy wyrażone są bardziej kategorycznie i wyraziście¹⁰. Nie można ich pominąć, rekonstruując historię grupy oraz formułując charakterystykę jej twórczości i działań; nie mogą one jednak służyć za niekwestionowane źródło i wymagają, tak jak każde źródło, krytycznej oceny.

W tekście wykorzystano jedynie te informacje z wywiadów, które wyjaśniają pewne fakty szczegółowe związane albo z samymi dziełami, a dotyczące: techniki, wymiarów, lokalizacji i sposobu prezentacji, albo z okolicznościami działań wspólnych. Informacje te weryfikowane były z innymi, dostępnymi dzisiaj informacjami lub z dokumentami i innymi relacjami z tamtej epoki. Przedstawione w wywiadach po latach próby opisu celu, postaw i kierunków poszukiwania oraz poglądy, zawierające oceny lub opisy twórczości oraz poszczególnych dzieł własnych i innych członków grupy, zostały przywołane w tekście jako cytaty, za których treść odpowiedzialność biorą ich autorzy. Zostały one włączone do publikacji, ponieważ dopełniają opis zjawiska grupy Zero-61, tym cenniejszy, że przedstawiony przez tych, którzy je współtworzyli. Wypowiedzi te same w sobie są dziś cennym świadectwem historycznym postaw i poglądów na twórczość własną oraz na zjawiska, które ich autorzy w latach sześćdziesiątych współtworzyli.

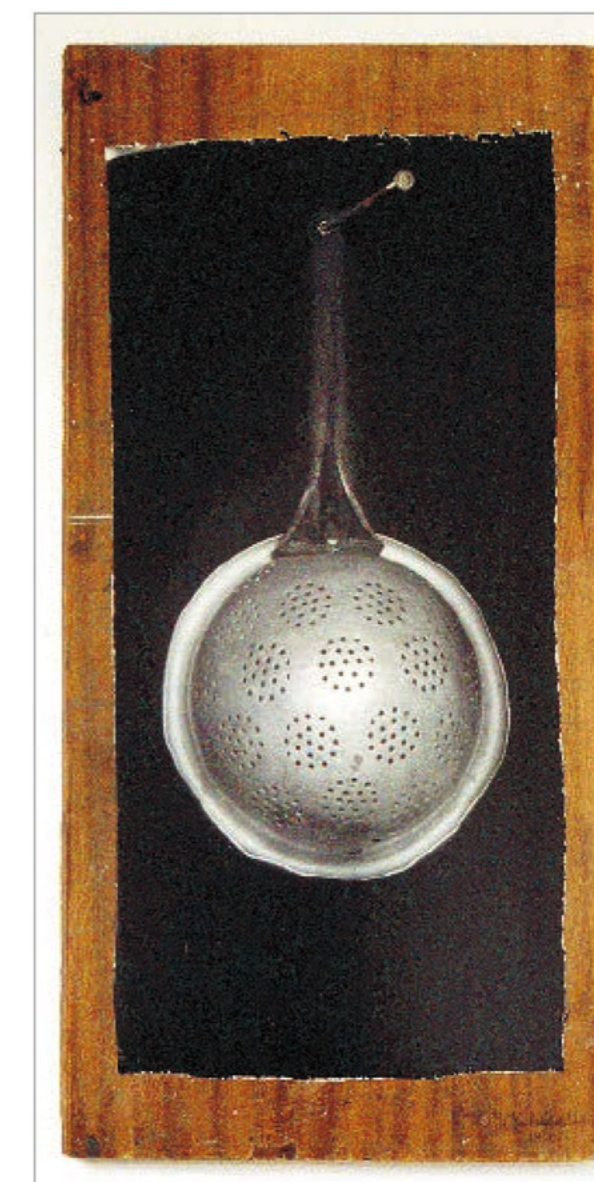
Zero-61 charakterystyka ogólna

„Przyjęli założenie, że w fotografii wszystko wolno.
I wyciągnęli z tego ostateczne konsekwencje”⁵⁵.

Kiedy w październiku 1961 roku przyszli członkowie, zebrani w ciemni fotograficznej akademika nr 2 Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, którą opiekował się Wiesław Wojczulanis, postanowili utworzyć grupę, mieli świadomość, że będzie ona jedną z wielu istniejących w środowisku. Musieli nie tylko nadać nazwę, ale także określić, czym ich grupa będzie się różniła w swych działaniach od pozostałych grup. Nazwa miała symbolizować rozpoczęcie aktywności od stanu zerowego w stosunku do nurtów aktualnie istniejących w fotografii. Nazwę Zero-61 zaproponował Wojczulanis⁵⁶. Określała ona ogólny charakter przyszłych działań członków grupy, których dotychczasowa praktyka fotograficzna była zróżnicowana, zarówno jeśli idzie o czas jej trwania, jak i poziom fotograficznych kompetencji. W pierwszym okresie istnienia grupy, do roku 1966, twórczość jej członków, ewoluując od poziomu zaawansowanego amatorstwa, osiągnęła formę działań w pełni samodzielnych, opartych na pogłębionej świadomości, poszerzonych własnymi eksperymentami, możliwości medium⁵⁷.

Chociaż w indywidualnej twórczości członków grupy występowały różnice, ona sama jako całość stanowiła zjawisko artystycznie spójne oraz wewnętrznie silnie i zintegrowane. Na tę spójność wpływała – oprócz programowej, choć nigdy w jakimś programie nie wypowiedzianej *expressis verbis*, zasady poszukiwania i przekraczania zastanych norm oraz eksperymentalnych sposobów pracy z medium – także niełatwa do pokonania „selekcja” czy „rekrutacja” do grupy. Polegała ona na niesformalizowanej, ale bardzo skrupulatnej, kooptacji nowych uczestników, uzgadnianej przez wszystkich dotychczasowych członków grupy, której głównym kryterium był poziom fotograficznych kompetencji kandydatów oraz zbieżność ich twórczości z charakterem działalności Zero-61⁵⁸. Wewnętrzną integrację oraz spójność artystyczną wzmocniła praca w samej grupie, prowadzona stale, z wewnętrznej potrzeby, ale również pod przyjacielską kontrolą – przymusem⁵⁹. Składały się na to niemal codzienne kontakty, praca w tej samej ciemni oraz ciągły proces obserwacji i podglądania innych, nie po to – jak deklarują byli członkowie grupy – aby naśladować, tylko po to, by przeciwstawić się swoim działaniem działaniom kolegów⁶⁰, aby zrobić im na przekór⁶¹.

Ta swoista rywalizacja nie osłabiała grupy wewnętrznie, wręcz przeciwnie: wzmacniając grupową i własną, indywidualną odrębność, przyczyniała się do silniejszego odczuwania wspólnoty przyjacielskiej i artystycznej, w ramach której można było bezpiecznie przeprowadzać eksperymenty i konfrontować je z eksperymentami kolegów. Również praca nad wystawami konsolidowała wewnętrznie i spajała artystycznie grupę. Przygotowywano je wspólnie, wspólnie też wieszano prace wedle zasad odbiegających od standardów wystawienniczych, obowiązujących wówczas w Polsce i na świecie. Forma wyeksponowania prac była ważna i zwracano na nią uwagę już od pierwszej wystawy grupy. Dostrzegł to i pozytywnie ocenił autor recenzji z pierwszej wystawy Zero-61, który podkreślał: „dodatnie wrażenie przysparza



Józef Robakowski, *Durszlak z gwoździem /foto-obiekt/*,
1960/1961, assamblage, odbitka żelatynowo-srebrowa,
drewno, stal



Autor nieznanym, Otwarcie Retrospektywnej Wystawy Grupy „Zero-61”, dziedziniec Dworu Artusa, Toruń, 3 maja 1966, odbitka żelatynowo-srebrna

skromna, lecz celowa i nowoczesna ekspozycja”, a nieco dalej opisywał inny przejaw niekonwencjonalnych działań, czyli „Durszlak” Robakowskiego: „sfotografowany w płaskim świetle, naklejony jest na surową deskę i przybity razem z nią do ściany poprzez otwór w uchwycie przedmiotu pięciocalowym gwoździem”⁶².

Swoisty sposób ekspozycji stanowił jedną ze świadomych i starannie opracowanych form zamianifestowania odrębności – przez wyeksponowanie w niekonwencjonalnej prezentacji galeryjnej równie niekonwencjonalnego, pojedynczego dzieła. Przygotowaniom do każdej wystawy towarzyszyły burzliwe dyskusje. Selekcję prac przeprowadzano wspólnie, każdy miał prawo i obowiązek wypowiedzieć się na temat prac przyjaciół i współdecydować, co zostanie ostatecznie pokazane. Jeśli czyjeś prace nie spełniały przyjętych standardów lub nie pasowały do całej wystawy, były odrzucane. Z takiej procedury wyrosła w późniejszym okresie istnienia grupy twórczość malarza i fotografa Józefa Korbieli. Była to postać fikcyjna, swoiste *alter ego* całej grupy, która swym nazwiskiem firmowała prace odrzucone⁶³. Nie oznaczało to jednak, że prace Korbieli były złe albo całkowicie chybione artystycznie⁶⁴. Powodem przypisania ich fikcyjnej postaci było to, że najczęściej nie pasowały do aktualnego zestawu.

„W grupie był prawie do końca zwyczaj, że przed wystawą robiliśmy przegląd. Wszyscy wywalali prace. Niektóre prace wycofywaliśmy. Stąd się wziął Korbiela w grupie. Pewne prace nie pasowały do całości. Józek powiedział: „niech ich autorem



Andrzej Różycki, Montaż Wystawy Poplenerowej Grupy Fotograficznej „Zero-61”, sala Klubu „Od Nowa”, Dwór Artusa, Toruń 2-15 marzec 1968, Wojciech Bruszewski (?), Józef Robakowski



Andrzej Różycki, Otwarcie Wystawy Poplenerowej Grupy Fotograficznej „Zero-61”, sala Klubu „Od Nowa”, Dwór Artusa, Toruń 2-15 marzec 1968



Andrzej Różycki, Otwarcie Wystawy Poplenerowej Grupy Fotograficznej „Zero-61”, sala Klubu „Od Nowa”, Dwór Artusa, Toruń 2-15 marzec 1968

Czesław Kuchta

Lucjan Oczkowski

Józef Robakowski

Jerzy Wardak

Wiesław Wojczulanis

Andrzej Różycki

Janusz Żernicki

Antoni Mikołajczyk

Michał Kokot

Wojciech Bruszewski

Czesław Kuchta

Gdy rodziła się idea grupy, Kuchta był najstarszym z jej przyszłych członków i sprawował swoistą opiekę nad pozostałymi uczestnikami. W 1961 roku byli oni dopiero studentami pierwszych lat, rozpoczynającymi poważną przygodę z twórczością. W początkowym okresie istnienia grupy Kuchta już pracował, najpierw na uniwersytecie, a potem w PKZ, miał też za sobą pierwsze poważniejsze kontakty z fotografią w Toruńskim Towarzystwie Fotograficznym. Jego energia, zdolności organizatorskie oraz rzetelny stosunek do pracy – cechy, które tylko częściowo udało mu się zaszcześcić młodszymi kolegami – sprawiły, że stał się autorytetem, a niekiedy także (szczególnie dla młodszych „zerowców”) nauczycielem, zarówno w sprawach praktycznych i organizacyjnych, jak i warsztatowych, fotograficznych¹²⁸.

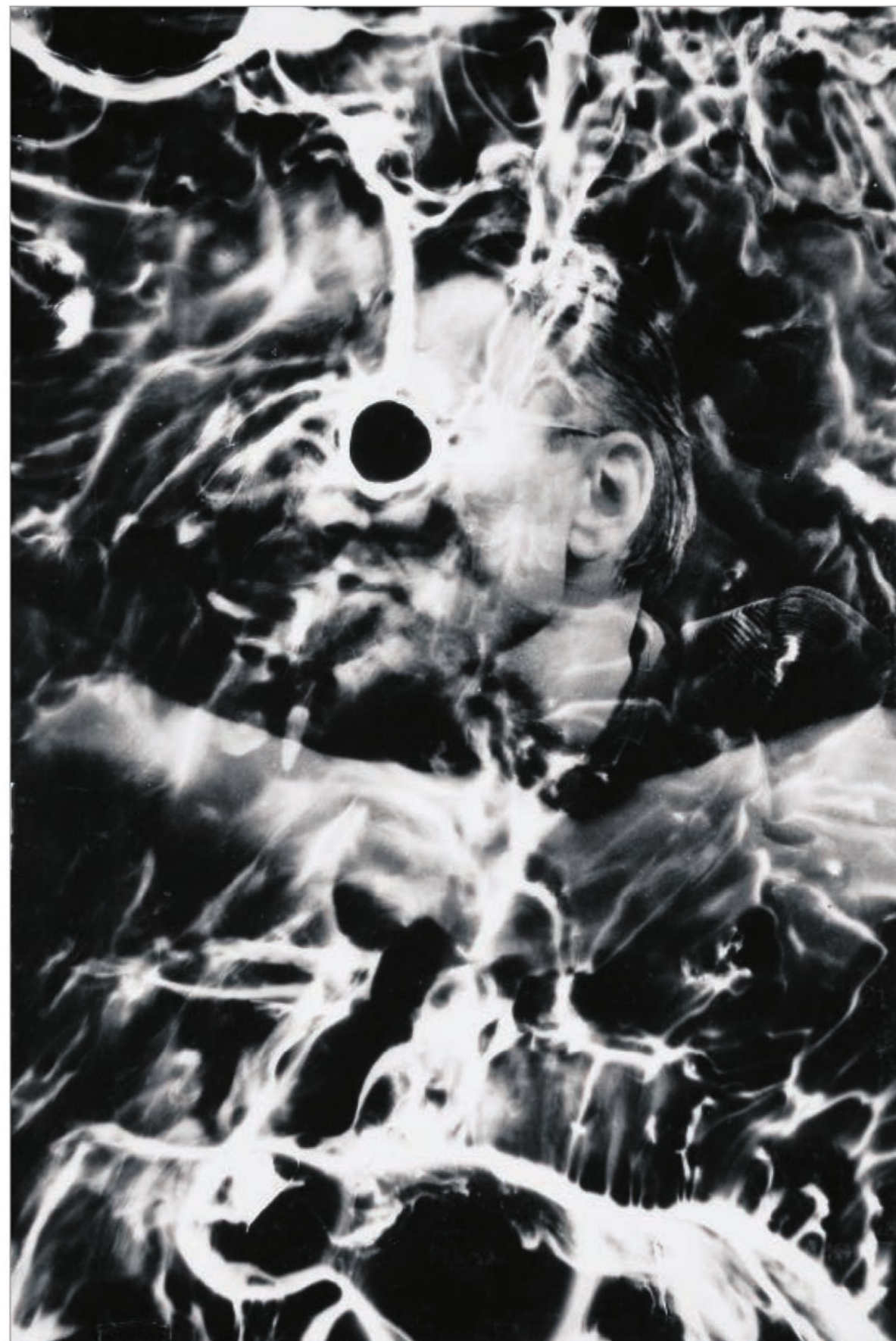
W pracowni fotograficznej Kuchty, która należała do Pracowni Konserwacji Zabytków i znajdowała się na ulicy Rabiańskiej, skupiało się życie grupowe, tak długo, jak długo Kuchta był zatrudniony w PKZ, czyli do roku 1969¹²⁹. Członkowie Zero-61 pracownię Kuchty nazywali Republiką Rabiańską, a nad jej wejściem wisiała zaskakująca treścią tablica „Państwowe Stado Ogierów”¹³⁰. Pracownia była swoistym salonem i klubem odwiedzanym przez licznych przedstawicieli środowiska artystycznego Torunia od 1965 do 1969 roku¹³¹.

Kuchta odgrywał do końca istnienia grupy, ale szczególnie w pierwszym okresie jej działalności, ważną rolę, nie tylko jako członek-założyciel. Jego praca zawodowa stwarzała bowiem istotne możliwości związane ze środkami technicznymi, niezbędnymi do realizacji eksperymentów jego własnych i pozostałych członków grupy¹³². Z rad i z pracowni Kuchty oraz z jego służbowego sprzętu korzystali wszyscy „zerowcy”. W początkowym okresie wszyscy fotografowali aparatami należącymi do PKZ¹³³. W tamtych czasach podstawowy sprzęt fotograficzny, taki jak aparat małoobrazkowy lub aparat w formacie średnim, był stosunkowo drogi czy nawet bardzo drogi. Skromne środki finansowe niezamożnych członków grupy, w większości jeszcze studentów, nie pozwalały na jego zakup. Poza tym, że drogi, sprzęt fotograficzny był także trudno osiągalny¹³⁴.

W twórczości Kuchty występuje pewna dwoistość. Można wydzielić w niej dwa, pozornie przeciwstawne nurty. Z jednej strony charakteryzuje ją przywiązanie do pejzażu, ujętego z niemal klasyczną czystością kompozycji, perfekcyjnie opracowanego warsztatowo, tkwiącej pewnymi elementami gdzieś w odległej tradycji pejzażowej polskiej fotografii, bliskiej „szkole wileńskiej”, współtworzonej przez Jana Bułhaka w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Ta cecha wynika być może z kresowego pochodzenia Kuchty, który urodził się w Nowogródku. Związki



Czesław Kuchta, *Portret secesyjny*, 1969, technika własna, barwna odbitka żelatynowo-srebrowa



Czesław Kuchta, *Portret krytyka J. G.*, 1967, fotomontaż, technika własna, barwna odbitka żelatynowo-srebrowa

Józef Robakowski

Robakowski jest – obok Kuchty i Wardaka – jednym z tych „zerowców”, który od początku istnienia grupy eksperymentowali i poszerzali pole eksploracji, najczęściej nie zadowolając się zbyt długo nowym odkryciem. Swoje poszukiwania prowadził systematycznie, nie zważając – tak jak i jego koledzy – na niekonwencjonalność i niekanoniczność metod i środków. Jego twórczość cechowała dyscyplina oraz towarzysząca jej spekulacja intelektualna: „Proces oddziaływania twórcy na odbiorcę jest tu warunkiem koniecznym. Nie pragnę jednak kontaktu łatwego bez udziału intelektu odbiorcy. [...] Pragnę jednak, ażeby moje wypowiedzi wyzwały również sferę myślową, tą najwyższego rzędu daną jedynie człowiekowi”¹⁴⁸. Wypowiedź ta, choć sformułowana pod koniec istnienia grupy, dobrze oddaje złożoność postawy Robakowskiego. Z jednej strony całą jego twórczość z okresu Zero-61, jego postawę i prace charakteryzuje bardzo precyzyjne operowanie możliwościami medium, wynikające zarówno z rozpoznania intelektualnego, jak i z wiedzy zdobytej podczas prowadzonych eksperymentów. Z drugiej zaś strony – w pracach Robakowskiego często występował element literacki, treść anegdotyczna oparta na pełnej, intelektualnej kontroli nad budową obrazu oraz nad relacjami między elementami formy oraz treści, służącymi budowaniu narracji. W treści, która nie była skutkiem banalnego, ilustracyjnego jej przekazania, odnaleźć można, częste w pierwszej fazie twórczości Robakowskiego, wątki liryczne, a nawet stłumioną ekspresję. Zdaniem Żernickiego Robakowski był w pracach z tego czasu „zacząłony za wielką kulturą fotograficzną, czyhający na widza swoim humanitaryzmem i ufnością”¹⁴⁹. Wyeksponowany zróżnicowanymi środkami motyw postaci ludzkiej, występujący w niemal każdej pracy z tego okresu, jego relacja z otaczającym tłem lub przedmiotami, jego dosłowne i metaforyczne w nich uwikłanie, sprawia, że odbiorca może odczytywać te sugestywne obrazy emocjonalnie, wbrew intencji autora, który adresował dzieło do intelektu, a nie do emocji widza. Efekt ten występuje wyraźnie w dużych, montowanych pracach Robakowskiego, precyzyjnych w budowie i wyrafinowanych w efektach, z erudycyjnymi i dyskretnymi aluzjami do sztuki przeszłości, takich jak „Portret metaforyczny” (1967)¹⁵⁰ czy „Pejzaż z aniołem [Odejście]” (1967). W tym miejscu warto podkreślić, że ów literacki i emocjonalny element wystąpił także w ostatnich pracach Robakowskiego z okresu istnienia grupy, głównie nie-fotograficznych, pokazanych na wystawie w Starej Kuźni w Toruniu w maju 1969 roku (przywołany wcześniej autokomentarz został opublikowany właśnie w katalogu towarzyszącym tej wystawie)¹⁵¹.

Montażowa metoda Robakowskiego, choć bliska podobnym w swej istocie manipulacjom obrazami Wardaka czy innych „zerowców”, dawała odmienne rezultaty. Robakowski w pracach z pierwszego okresu działalności w grupie buduje wewnętrzną



Józef Robakowski, *Stopy mojej matki*, 1960, odbitka żelatynowo-srebrowa



Józef Robakowski, *Sen*, 1962, fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa



Józef Robakowski, *Małżeństwo*, 1964, odbitka żelatynowo-srebrowa



Jerzy Wardak, *Pamięci K. I. Gałczyńskiego*,
1967, fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa



Jerzy Wardak, *Twarz*, 1965, fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa



Wojciech Bruszewski, xxx, 1969, fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa



Wojciech Bruszewski, xxx, 1969, technika własna, odbitka żelatynowo-srebrowa