

KRON

Tyski Klub Fotograficzny KRON
Śląsk 1978–1983

The KRON Photography Club of Tychy
Silesia 1978–1983

Tyski Klub Fotograficzny KRON
Śląsk 1978–1983

The KRON Photography Club of Tychy
Silesia 1978–1983

Redaktorzy tomu / Edited by
Ewelina Lasota, Michał Łuczak

KRON

Tyski Klub Fotograficzny KRON
Śląsk 1978–1983

The KRON Photography Club of Tychy
Silesia 1978–1983

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

Aleksandra Matuszczyk

Wstęp | 6

GŁĘBIEJ

Ewelina Lasota

Tyski Klub Fotograficzny KRON | 14

**Michał Cała, Tadeusz Kluba,
Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski,
Mieczysław Wielomski, Zbigniew
Zalewski**

Fotografie | 81

SZERZEJ

Maciej Szymanowicz

Krajobraz z hałdami. O działalności
Tyskiego Klubu Fotograficznego
KRON na tle polskiej fotografii lat siedem-
dziesiątych i osiemdziesiątych
XX wieku | 206

Ralph Goertz

Semiotyka dokumentu | 238

DALEJ

Ewelina Lasota

Widoki zmian | 254

**Wojciech Wilczyk, Arkadiusz Gola,
Tomasz Liboska, Marzena Abrahamik,
Krzysztof Szewczyk**

Fotografie | 261

Kalendarium | 322

Biogramy | 330

Podpisy do prac Tyskiego Klubu

Fotograficznego KRON | 334

Aleksandra Matuszczyk

Foreward | 8

Deeper

Ewelina Lasota

The KRON Photography Club of Tychy | 48

**Michał Cała, Tadeusz Kluba,
Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski,
Mieczysław Wielomski, Zbigniew
Zalewski**

Photographs | 81

Wider

Maciej Szymanowicz

A Landscape with Mine Heaps:
The Activities of Tychy's KRON
Photographic Club against the
Background of Polish Photography
of the 1970s and 1980s | 222

Ralph Goertz

The Semiotics of Documentation | 246

Further

Ewelina Lasota

Changing Views | 258

**Wojciech Wilczyk, Arkadiusz Gola,
Tomasz Liboska, Marzena Abrahamik,
Krzysztof Szewczyk**

Photographs | 261

Timeline | 328

Biographical notes | 330

Captions for the works of the KRON

Photography Club of Tychy | 334

WSTĘP

1

A. Carter, *Magiczny sklep z zabawkami*,
tłum. M. Świerkocki, Warszawa: Prószyński
i S-ka, 1999, s. 20.

W jednej z powieści Angeli Carter pojawia się obrazowe stwierdzenie, że „fotografie to kęsy czasu, które można wziąć do ręki”¹. Na publikację, którą trzymacie Państwo w dłoniach, składają się nie tylko kęsy czasu, lecz także konkretny jego wycinek: skrupulatnie zbadana i opowiedziana historia działalności wyjątkowej grupy — Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON.

Wydanie książki poprzedziła wspaniała, a zarazem niezwykle wymagająca praca zaangażowanego zespołu. W kolekcji Muzeum Miejskiego w Tychach znajdowały się wprawdzie fotografie Michała Cały i Krzysztofa Pileckiego, jednak dotarcie do wszystkich żyjących członków grupy oraz do spadkobierców tych, którzy już odeszli, stanowiło nie lada wyzwanie – podjęła się go Ewelina Lasota. Jej wytrwałość w poszukiwaniu osób oraz materiałów, praca i rozmowy z fotografami doprowadziły do powstania wystawy, a następnie tej oto publikacji. Skrupulatność, pasja, a także determinacja Eweliny Lasoty sprawiły, że książka wypełniła się treścią. Za wybór zdjęć i ułożenie ich w dramaturgiczną sekwencję odpowiadał Michał Łuczak.

Radość związana z wydaniem książki jest dla mnie wielowymiarowa. Cieszy fakt, że trud i wytrwała praca zespołu zaowocowały publikacją przedstawiającą „siatkę życia” KRONU. Ważne jest jednak dla mnie również to, że na fotografiach grupy zobaczyłam niezwykle dobitny portret swojego dzieciństwa. Takim właśnie byłam dzieckiem: zawsze umorusanym i zajęтым ważną robotą – noszeniem węgla i wody – taplającym się w kałuży, udającym się na samodzielne wyprawy do opuszczonych krzywych domów, lansującym osobliwe trendy modowe we włóczkowych wyrobach swojej mamy, jeżdżącym na motorowerze Komar. Miałam zniszczonych ponad wiek rodziców, dziadków utrudzonych i „zgiętych” pracą w świecie bez błękitnego nieba, bez czystej wody w rzece, stawie czy osadniku. W świecie, w którym pragnęliśmy przede wszystkim cieszyć się swym dzieciństwem, nie dostrzegaliśmy skali degradacji najbliższego otoczenia. Prawdziwa jak ze wspomnień rzeczywistość z fotografii kronowców stoi w kontrze do zachowanych fotografii, które mam we własnych zbiorach – tu bowiem dominują pozowane atelierowe zdjęcia komunijne i fotografie z uroczystości rodzinnych.

Niniejsza publikacja to kolejny ważny krok w naszej muzealnej praktyce. Opisaliśmy fenomen efemerycznej grupy twórców, którzy napędzani pasją i intuicją stworzyli oryginalny język wypowiedzi, dokumentując wizualny rewers obrazu Górnego Śląska z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dzięki pracy Eweliny Lasoty znamy już imiona i nazwiska tych fotografów. Przed nami dalsza praca z archiwami, która doprowadzi, mam nadzieję, do kolejnych wystaw i projektów poświęconych twórczości członków KRONU.

FOREWORD

1

A. Carter, *The Magic Toyshop*, London: Virago, 1967. p. 13.

One of Angela Carter's novels contains a delightfully evocative phrase: 'photographs are chunks of time you can hold in your hand'.¹ The book you are holding in your hands is not only made up of chunks of time, but also a substantial slice of it: the meticulously researched and compellingly told story of the pursuits of a unique creative group that was the KRON Photography Club of Tychy.

The book's publication was preceded by the excellent yet extremely challenging work of a dedicated team. Although the collection of the Tychy City Museum contained photographs by Michał Cała and Krzysztof Pilecki, reaching out to all the living members of the collective and to the heirs of those who had already passed was a tall order indeed. Thankfully, Ewelina Lasota was up to the task. Her persistence in searching for people and materials, as well as her work and conversations with the photographers, bore fruit in the form of an exhibition and then this publication. Ewelina's diligence, passion and determination gave the book its substance. The selection of photographs and their arrangement into a dramatic sequence is the brainchild of Michał Łuczak.

My personal pleasure in publishing the book is multidimensional. It is a joy to see that the unrelenting efforts and tenacity of our team has resulted in a publication that presents KRON's 'web of life'. What is equally meaningful to me, however, is that through the group's photographs I was able to see a remarkably clear image of my own childhood. This is exactly what I was like growing up: always dirty and busy doing some important work like carrying coal and water, wallowing in puddles, going on solo adventures to abandoned rickety houses, promoting peculiar fashion trends in knitted garments made by my Mum, and cruising around on my Komar moped. I had parents battered beyond their years, grandparents weary and 'bent' by work in a world without blue skies, without clean water in the river, lake or settling pond. In a world where all we wanted was to enjoy our childhood, and failed to see the extent of the degradation of our immediate surroundings. The true-to-life reality of KRON's photographs stands in stark contrast to the surviving photographs I have in my own collection, where posed communion photos and photographs of family celebrations prevail.

This publication is another important step in our museum work. We have outlined the phenomenon of an ephemeral creative group who, driven by passion and intuition, created an original language of expression, documenting the visual flip-side of the official image of Upper Silesia at the turn of the 1970s and 1980s. Thanks to Ewelina Lasota's efforts, we now know these photographers' names. What lies ahead of us is further archival work, which will hopefully lead to follow-up exhibitions and projects celebrating the KRON Photography Club of Tychy.

GŁĘBIEJ

Deeper



Plener fotograficzny KRONU w Jurze Krakowsko-Częstochowskiej /
KRON photo plein air in the Polish Jurassic Highland

od lewej / from left:
Andrzej Kołodziej, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, NN,
Jerzy Bierwiaczonek, Tadeusz Kluba, Bronisław Majewski, Michał Cała, NN

Mirów, 1977
fot. / photo by Krzysztof Pilecki
archiwum autora / photographer's archive

TYSKI KLUB FOTOGRAFICZNY KRON

W *Punkcie widzenia* Kazimierza Karabasza jest taka scena: kilku mężczyzn pochyla się nad fotografiami i żywo dyskutuje o kompozycji obrazu, zastanawiają się, jak elementy kadru wpływają na jego dynamikę. Marszczą czoła, unoszą brwi, skubią podbródki. Film z 1974 roku opowiada o młodych ludziach zaangażowanych w koła fotograficzne działające przy domach kultury w małych miejscowościach (większość zdjęć nakręcono we Włodawie). Karabasza przedstawił rzeczywistość surową, miała być prawdziwa, nawet jeśli zgrzebna. Interesował go żywioł, zachowania i emocje bohaterów podpatrzonych w naturalnym otoczeniu — to one pisały scenariusz. Jedną z bohaterek filmu mówi: „Czasami potrzebna jest aż fotografia, żeby coś pokazać”.

W innym miejscu w podobnym czasie historia się powtarza. Tychy, rok 1976. W Teatrze Małym, działającym wówczas pod szyldem Zakładowego Domu Kultury „Teatr Mały” Fabryki Samochodów Małolitrażowych Bielsko-Biała Zakład nr 2 w Tychach (FSM), ruszają spotkania Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON. Prowadzi je Mieczysław Wielomski, instruktor kulturalno-oświatowy przy FSM-ie. Klub skupia fotoamatorów w różnym wieku i różnych profesjach, przeważają jednak osoby młode. „Obok uczniów można tu spotkać architekta, hutnika, elektryka czy inżyniera mechanika lotnictwa” — napiszą o sobie w ulotce do jednej z późniejszych wystaw¹. Początkowo członków jest kilkudziesięciu². Ważne są dla nich rozmowy, wymiana doświadczeń. Chcą pokazywać zdjęcia, pracować nad warsztatem. Dziś trudno ich wszystkich wymienić. Nie zachowało się archiwum grupy.

Sposobem na odtworzenie historii klubu jest dotarcie do byłych działaczy.

— Mieczysław Wielomski to była kluczowa postać w KRONIE — wspomina Krzysztof Pilecki, który do świeżo zainaugurowanego klubu

1
M. Cała, T. Kluba, K. Pilecki, H. Rączkowski, M. Wielomski, *Śląsk*, ulotka do wystawy, Poznań: Galeria Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, 1980, bp.

2
W tekście ulotki do wystawy *Śląsk* pokazywanej w Bielskiej Galerii Fotografii w dniach 5.05–1.06.1983 roku (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski) początkowa liczba członków KRONU została oszacowana na mniej więcej siedemdziesiąt osób, z kolei pisząc o KRONIE na łamach „Foto” (nr 10) w 1982 roku, Krzysztof Pilecki i Mieczysław Wielomski wspominali, że na początku grupa liczyła około trzydziestu fotografów.

dołączył wraz z Tadeuszem Klubą jesienią 1976 roku. — Spośród innych członków należy wymienić Michała Całę i Zbyszka Zalewskiego. Byli też Bronisław Majewski (prezes), Alfred Granek, Lucjan Głogowski, Zbigniew Bochenek, Jerzy Bierwiaczonek, Andrzej Kołodziej, Kazimierz Majchrzak, Henryk Rączkowski (późniejszy prezes), Piotr Szymon.



Teatr Mały
Tychy (osiedle B), ok. 1965
fot. Zygmunt Kubski
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach

Mechanizm zwykle był ten sam: przeprowadzka do Tychów (z powodu szkoły lub za pracą), urządzenie ciemni, wejście w środowisko twórcze. Nierzadko droga do klubu wiodła przez pracownie fotograficzne działające przy lokalnych domach kultury lub hotelach robotniczych. We wspomnieniach powraca Dom Kultury „Górnik” na osiedlu A, który od chwili uruchomienia w 1954 roku organizował życie kulturalne w rozrastającym się mieście (osiedle A, wzniesione w latach 1951–1956 zgodnie z doktryną realizmu socjalistycznego, było jego załącznikiem). Po odwilży roku 1956 mimo złagodzenia polityki kulturalnej nadal dostrzegano potencjał kulturotwórczy tego typu miejsc. Dom kultury miał aktywizować społeczność lokalną, zapewniać rozrywkę i wypoczynek po pracy. Na osiedlu A jego budynek mieścił się przy centralnym placu, wówczas Wincentego Pstrowskiego, obecnie Świętej Anny. W latach siedemdziesiątych ciemnię fotograficzną prowadził w nim Roman Stróżyczak, fotoamator, z zawodu milicjant. To właśnie tam swoje pierwsze zdjęcia wywoływali Krzysztof Pilecki i Zbigniew Zalewski, związani ze sobą relacjami

Spółdzielczy Dom Kultury „Tęcza”
Tychy (osiedle D), 1973
fot. Zygmunt Wieczorek
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach



rodzinnymi. Kiedy w 1973 roku ruszył Spółdzielczy Dom Kultury „Tęcza”, drogi fotografów na chwilę się rozeszły: Pilecki przystąpił do Tęczy, Zalewski zaczął działać na własną rękę. Swoją sekcję mieli w Tęczy między innymi modelarze, fotografią zajmował się Henryk Naturski.

— Wtedy, jak się chciało robić fotografię, trzeba było opanować cały proces chemiczny, nie było kogoś, kto by wywołał zdjęcie za ciebie — wspomina Tadeusz Kluba. — Mnie tego nauczył mój poprzednik w Tęczy, Henryk Naturski. Był doskonałym chemikiem, fotografię znał od kuchni.

Nazwisko instruktora powraca.

— Był taki Naturski w administracji u mnie na osiedlu — opowiada Zbigniew Zalewski. — W bloku była pralnia, z której nikt nie korzystał, a on jako działacz turystyczny był przychylny fotografii. Załatwił w zarządzie, że mogłem w tej pralni urządzić ciemnię.

Kluba spotkał Naturskiego po ukończeniu służby wojskowej w 1974 roku. Jako elektryk Kluba pracował w różnych tyskich przedsiębiorstwach: w Termoplastyce, Fadomie, Chłodni Składowej. Cały czas jednak fotografował. Uzyskawszy zaświadczenie kwalifikacyjne Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, zaczął pracować w Tęczy jako instruktor fotografii. Miał kawałek etatu. Tak poznał Krzysztofa Pileckiego.

— Byłem jego nauczycielem, wprawdzie młodym, ale jednak. W Tęczy uczyłem fotografii od podstaw młodzieży i starszych. Natomiast KRON to był klub dla ludzi, którzy już umieli fotografować. Mietka Wielomskiego poznałem jeszcze przed KRONEM. Robiliśmy zdjęcia, duże portrety przodowników pracy. On z Teatru Małego, ja z Tęczy, otrzymaliśmy takie zadanie. Po jakimś czasie Mietek wymyślił grupę KRON. Dołączyłem.

Podobnie ułożyły się historie Bronisława Majewskiego, mechanika zatrudnionego w FSM-ie, który — nim pojawił się w KRONIE — zorganizował pięć pracowni fotograficznych w hotelach robotniczych Fiata³, czy wspomnianego już Zbigniewa Zalewskiego, który po przygodzie na osiedlu A, zorganizował ciemnię i kółko fotograficzne w hotelu robotniczym Przedsiębiorstwa Ciężkiego Sprzętu Budowlanego Budownictwa Węglowego (PCS), gdzie sam tymczasowo zamieszkał po przeprowadzce do Tychów w 1971 roku. Dla tego drugiego przełomowe okazało się spotkanie z Michałem Całą, który pojawił się w PCS-ie w 1978 roku, a swoje początki w Tychach wspomina tak:

— Sprowadziłem się do Tychów w 1977 roku. Po studiach szukałem miejsca do życia. A w Tychach było łatwo o mieszkanie. Zatrudniłem się w kopalni „Piaś”, chociaż nie miałem nic wspólnego z górnictwem. Interesowałem się konstruowaniem samolotów, skończyłem Wydział Mechaniczny Energetyki i Lotnictwa na Politechnice Warszawskiej. Ale wtedy to już nie miało znaczenia. Liczył się dyplom. Dzięki niemu miałem i pracę, i mieszkanie, a jak miałem mieszkanie, to miałem też ciemnię, więc mogłem działać. Pod koniec 1977 roku zawitałem do klubu KRON. Ktoś mnie wprowadził, znajomy znajomego. Szukałem towarzystwa, ludzi, z którymi można by wymienić poglądy.

To był czas, kiedy w KRONIE dominował „wszystkoizm”, jak krytycznie określili ten etap sami twórcy. W klubie organizowano spotkania, odczyty, dyskusje, plenery, konkursy. Każdy fotografował, co chciał i gdzie chciał. I to zaczęło fotografom przeszkadzać.

Krzysztof Pilecki: — Wyjeżdżaliśmy na jednodniowe plenery, dostawaliśmy autobus z Fiata, jeździliśmy po Jurze, zwykle w sobotę lub niedzielę, ale z tych fotografii nic nie wynikało.

Sytuacja zmieniła się wraz z pojawieniem się w klubie Michała Cały.

— Zanim przeprowadziłem się do Tychów, przez rok mieszkałem w Ropczycach na Podkarpaciu, a jeszcze wcześniej w Cieplicach Śląskich, w okolicach Jeleniej Góry i Wałbrzycha — wspomina fotograf. — To w Wałbrzychu zrobiłem pierwsze zdjęcia przedstawiające pejzaż przemysłowy, to był 1975 rok, i wiedziałem, że chcę się zająć tym tematem.

Motywy przemysłowe coraz częściej goszczą też w fotografii Mieczysława Wielomskiego. Pod koniec lat sześćdziesiątych Wielomski stara się o pracę kaowca w Domu Górnika przy Kopalni Węgla Kamiennego „Halemba” w Rudzie Śląskiej. Na początku lat siedemdziesiątych zaczyna się w kwk „Wesoła” w Mysłowicach. W końcu trafia do tyskiego FSM-u. Wielomski przemieszcza się po Śląsku. Obserwuje.

³ M. Ciszak, *Widok z okna*, „Twoje Tychy” 2013, nr 10, s. 2.



Mieczysław Wielomski – hałdy kwk „Rymer”

Rybnik-Niedobczyce, ok. 1977
fot. Krzysztof Pilecki
archiwum autora

Fotografowie poznają się w dobrym momencie. Już na początku 1978 roku Wielomski i Cała razem wyprawiają się na hałdy (najpierw Czerwionka-Leszczyny, potem Rydułtowy). Nie mogą się nadziwić ich stożkowym kształtom. Nie mogą uwierzyć w tak bliskie sąsiedztwo przemysłu i ludzi. Gdy później pokazują w KRONIE odbitki, wiedzą już, że znaleźli temat. To była iskra rozpalająca wyobraźnię.

Grupa konsoliduje się wokół jednego zagadnienia, od 1978 roku jest nim po prostu Śląsk. Dla innych tematów nie ma miejsca, dlatego też grono się wykrusza. Do końca 1981 roku, kiedy zostaje wprowadzony stan wojenny, wielu twórców odchodzi, by skupić się na własnych zainteresowaniach (jak na przykład Piotr Szymon), kilku wstępuje do klubu, przyciągniętych osiągnięciami KRONU (jak Ireneusz Kaźmierczak). Trzon grupy tworzą jednak niezmiennie: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski i Zbigniew Zalewski.

W rozmowach, które odbywamy po czterdziestu latach od rozpadu grupy, uderza mnie stwierdzenie, że gdy fotografowali, wyjeżdżali na Śląsk. Można by zatem stwierdzić, że udało się zrealizować deglomeracyjną koncepcję miasta satelity. Tychy powstały w oddaleniu od dużych zakładów pracy, kopalni i hut, a tym samym zanieczyszczeń i szkód, które te generowały.

— Dlaczego jeździliśmy „na Śląsk”? — zastanawia się Tadeusz Kluba. — Bo Śląsk był wyżej. Tychów właściwie nie nazywaliśmy Śląskiem. Chodzi także o przemysł i zabrudzenie.

Jego wypowiedź współgra z tym, jak w 1973 roku Tadeusz Brodziak, dyrektor Miastoprojektu Nowe Tychy od ponad dekady nadzorujący budowę miasta, tłumaczył konieczność deglomeracji przemysłu oraz towarzyszącej mu bazy mieszkaniowej z terenu Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego (GOP) na obrzeża, tereny południowe i wschodnie. Uzasadniając rozbudowę Tychów, która ruszyła w 1951 roku, pisał: „Najdogodniejsze warunki dla lokalizacji nowego miasta posiada gmina Tychy, położona dwadzieścia kilometrów na południe od Katowic i mająca dobre połączenia kolejowe i drogowe. Ponadto obszar gminy Tychy charakteryzował się korzystnym ukształtowaniem terenu, dobrą nośnością gruntów, lesistym otoczeniem, korzystnymi kierunkami wiatrów”⁴.

Jednak to tylko fragment szerszego obrazu sytuacji.

Pod koniec lat siedemdziesiątych Michał Cała zamieszkał na osiedlu H, Zbigniew Zalewski na osiedlu O, Tadeusz Kluba na osiedlu P. Wraz z osiedlami M i N tworzyły one nową południową część miasta, oddzieloną od północnej wykopem kolejowym. Zaznaczająca się w krajobrazie traktacja miała walor komunikacyjny i kompozycyjny (jako oś wschód–zachód miasta), ale to nie wszystko. Wykop kolejowy oddzielał światy o odmiennej estetyce. Różnice dobrze było widać na wysokości stacji kolejowej Tychy Zachodnie. Na północ od niej rozciągało się osiedle C, wybudowane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, z niską zabudową i spadzistymi dachami krytymi dachówką. Na południe — osiedle H, z szarymi prostopadłościanami wyrastającymi z pól. Od końca lat pięćdziesiątych cięcie to łagodził widok kościoła pw. św. Jana Chrzciciela. Dziś zablźniają je drzewa.

Fotografowie zamieszkali w wielkiej płycie. W 1970 roku Tychy liczyły blisko 71 500 mieszkańców, w 1987 roku było ich już 154 100. Mieszkania były przeludnione. Rodzice dzielili je z młodymi małżeństwami. Mężczyźni zjeżdżający do Tychów za pracą mieszkali w hotelach robotniczych. Przyrost ludności musiał iść w parze ze zwiększeniem liczby mieszkań. W latach 1971–1980 w całym kraju wybudowano ich aż 2,4 miliona. Rekord liczby mieszkań oddanych do użytku padł w 1978 roku, było ich prawie 284 tysiące⁵. Także Tychy były w fazie wzrostu. Jednak za liczbą niekoniecznie szła jakość. Domy miały powstawać szybko i sprawnie, wykończenie często schodziło na dalszy plan. Wielorodzinne budynki mieszkaniowe, potocznie nazywane blokami, wznoszono z wielkowymiarowych elementów prefabrykowanych zgodnie z przyjętym w całym kraju systemem W-70 (to znak tej dekady). Produkowano je przy

4

T. Brodziak, *Budownictwo mieszkaniowe w Tychach*, maszynopis, Tychy 1973, s. 11.

5

M. J. Jarmuż, *Problemy mieszkaniowe w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku w świetle dokumentów osobistych*, Warszawa: Instytut Historii PAN, 2020, s. 53.



Tychy (osiedle H), 1978

fot. Michał Cała
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach



Tychy (osiedle H), 1975

fot. Andrzej Czyżewski
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach

użyciu specjalnych form, a następnie przewożono na place budów, gdzie następował ich montaż, również uprzemysłowiony. Dyrektor Brodziak zachwalał: „Podstawową cechą tego systemu jest jego otwartość, to znaczy, że system przewiduje rygorystyczną typizację podstawowych elementów i węzłów konstrukcyjnych, pozostawiając projektantom sprawę »składania« z tych elementów odpowiednich budynków, zależnie od zmieniających się potrzeb”⁶.

Nie da się zaprzeczyć odmienności płyty betonowej, wielkiej i szarej, od czerwonej cegły, z którą fotografowie spotykali się, ilekroć docierali „na Śląsk”. Tam było stare, tu nowe. Tam był początek, tu ciąg dalszy. Tam miejscowi, tu przybysze. Sami pochodzili z różnych stron: Mieczysław Wielomski z Wałbrzycha, Michał Cała z Torunia, Zbigniew Zalewski i Krzysztof Pilecki z poleskich Nowin, Henryk Rączkowski z Mysłowic, Tadeusz Kluba z Bielska-Białej (tam spędził dzieciństwo, choć urodził się w Rabce). Spotkali się w mieście, którego charakter dopiero się kształtował.

Mówi się, że architektura jest taka, jakie jest społeczeństwo. I oni to czuli.

Michał Cała: — Miałem kolegę, który po studiach osiedlił się w Tychach. Pojechałem do niego, wysiadłem na stacji Tychy Zachodnie, dotarłem do jego bloku, idąc w błocie, to były po prostu bloki stojące w błocie, do dziś mam ten obrazek przed oczami. Potem i ja przeprowadziłem się do Tychów. Mieszkaliśmy w blokach i to wydawało się tak banalne, że nas mało interesowało.

Ów brak jest awersem głównych zainteresowań KRONU. Bez codziennego doświadczania Tychów, miasta w budowie, nie powstałyby ani ich fotografie, ani manifest artystyczny:

*

KRON skupia ludzi, których łączy wspólny temat — jest nim Śląsk, jego pejzaż i ludzie.

*

Mieszkamy w nowoczesnym mieście, którego główną cechą krajobrazową są banalne bloki, takie jak w całej Polsce. To jest przyczyną, że urzekła nas brzydota (a może uroda?) starych miast śląskich, fabrycznych dzielnic, górniczych osiedli, hałd i osadników.

*

W tym pejzażu fotografujemy także ludzi. Pokazujemy ich w otoczeniu, w którym żyją na co dzień.

6

T. Brodziak, *Budownictwo mieszkaniowe...*, dz. cyt., s. 39.

7

Manifest drukowany w ulotkach do wystaw grupowych KRONU pt. *Śląsk* prezentowanych m.in. w Galerii Fotografii Krajoznawczej — Dom Turysty w Warszawie (lipiec-sierpień 1979) czy Galerii Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego (maj 1980).

*

Pejzaż ten skazany jest na zagładę. Stare osiedla wyburza się, a na ich miejscu buduje się nowe bloki.

*

Niektóre nasze zdjęcia mają już teraz wartość historyczną, gdyż zachował się na nich świat, który zaginął⁷.

Tak jak w kinie, ich twórczość również jest fotografią drogi.

— Jakie to wszystko dziś wydaje się małe! — Tadeusz Kluba nie kryje emocji. — Dawniej jeździliśmy autobusem numer 82 z Tychów do Rudy Śląskiej, godzinę, i potem chodziliśmy na piechotę. Albo pociągami do Katowic i dalej na piechotę. Wszędzie na piechotę. Jakoś w 1981 roku Andrzej Kołodziej, też z KRONU, ale nie tak zdeterminowany w fotografowaniu Śląska jak my, miał już samochód, małego fiata, i jeździliśmy razem, po dwóch, po trzech. Rano się wyjeżdżało, w sobotę czy niedzielę, i wracało wieczorem, zmęczonym tak, że człowiek padał na pysk, bo kilometrów zrobił dużo. Jeździliśmy też tramwajem i kiedy zobaczyliśmy coś interesującego, wysiadaliśmy. Tak się odkrywało Śląsk.

— Do kilometrów dodajmy ciężar sprzętu fotograficznego — zauważam.

— Do tej pory jestem trochę skręcony od tego noszenia. Brałem aparat małoobrazkowy, obiektywy 20 mm, 50 mm i 180 mm. Dobrze, jak się brało jeden aparat. Czasem brałem dwa, mało- i średnioobrazkowy, pentacon six na klatkę 6×6 cm, do którego obiektyw 180 mm był bardzo ciężki, bo był z adapterem.

— Do tego lampa błyskowa?

— Nie w plenerze. Czasem we wnętrzach używałem lampy, ale ona była malutka, taka jak dwie paczki papierosów, oświetlała na dwa, trzy metry. Pamiętam, że była japońska i że byłem bardzo dumny, jak ją kupiłem. We wnętrzach było dosyć ciemno, okna były małe, tam rzeczywiście musiałem doświetlać.

Śląsk wszedł im w nogi. A Tychy były bazą wypadową.

Michał Cała: — W 1978 roku przenieśliśmy się do Przedsiębiorstwa Ciężkiego Sprzętu Budowlanego, to były zakłady remontowe z koparkami, spychaczami, ciężarówkami, wywrotkami. Dzięki tej pracy zrobiłem dużą część swojego śląskiego cyklu. PCS miało swoje bazy w różnych miejscowościach, między innymi w Rudzie Śląskiej i w Bziu Zameckim pod Rybnikiem. Jeździłem tam w delegacje i oczywiście zabierałem ze sobą aparat. Przyjeżdżałem, pieczętkę machnąłem, nikt się tym specjalnie nie przejmował, ważne, że odbyła się inspekcja, i waliłem prosto w miasto na zdjęcia. W Bziu Zameckim hałdy były blisko, pod ręką, w Rudzie Śląskiej wiadomo: Kaufhaus [kolonia robotnicza w Rudzie Śląskiej-Nowym Bytomiu, przyp. autorki], ale też inne dzielnice.

Ich fotografie są wychodzone. Powstały z cielesnego doświadczenia i zaangażowania wszystkimi zmysłami. Z bycia cierpliwym, bo chodzenie oznaczało także powroty. Pisałam, że Tychy były tu, Śląsk — tam, lecz za Timem Ingoldem należałoby dodać, iż: „Najbardziej podstawowa prawda o życiu brzmi, że nie zaczyna się ono tu, a kończy tam, lecz zawsze *toczy się*”⁸. Fotografia jest więc dzianiem się, powstaje w ruchu, w relacji. Spostrzeżenia Ingolda są zresztą bardzo pomocne w zrozumieniu tego, jak sztuka KRONU wynikała z praktyki bycia w konkretnym świecie. „Moim zdaniem — pisze antropolog — mieszkańcy ziemi raczej przechodzą *przez* świat-w-trakcie-tworzenia, aniżeli chodzą *po* jego wcześniej uformowanej powierzchni. Przechodzą przez świat, zależnie od okoliczności, doświadczają wiatru i deszczu, słońca, mrozu i śniegu oraz wielu innych sytuacji, które zasadniczo wpływają na ich nastroje i motywacje, na ich przemieszczanie się i na ich przetrwanie — i które jednocześnie rzeźbią i erodują liczne powierzchnie, po których stąpają mieszkańcy świata”⁹.

Na Śląsku stąpa się po węglu. W ziemi są rudy cynkowo-ołowiane, wapienie, dolomity, margle, piaski, ily... i wszystkie są cenne. Dlatego Śląsk końca lat siedemdziesiątych to świat w negatywie. Pod ziemią dziury, na powierzchni góry, usypane hałdy odpadów przemysłowych. W eksploatację złóż naturalnych wpisane są przekształcenia krajobrazu. Można ich nie zauważać zza wysokich bloków, wybudowanych kilometry od huty czy kopalni. Tak jak i dziś nie widzi się hałd zza ekranów akustycznych ciągnących się wzdłuż autostrad (wiele starszych, porośniętych roślinami można przeoczyć, myśląc, że stanowią naturalne ukształtowanie terenu). Wtedy jednak, kiedy powstawały fotografie KRONU, przemysł był blisko ludzi, co wynikało z lokowania osiedli patronackich w sąsiedztwie zakładów pracy. Przemysł było widać z okien domów i przed nim te okna trzeba było zamykać, żeby nie brudził, nie śmierdział, nie hałasował, nie truł. Jak o tym opowiedzieć w kraju, w którym obrazy i teksty przechodzą przez ręce cenzorów? W regionie, który ma swoją oficjalną kolorową prasę i redakcje zatrudniające doskonałych fotoreporterów?

Kiedy patrzę na fotografie KRONU, dostrzegam, że twórcy bardzo świadomie wykorzystali żywioł pogody jako środek formalny, by powiedzieć to, co chcieli. „Czasami potrzebna jest aż fotografia, żeby coś pokazać”.

Ich zdjęcia, utrzymane w konwencji dokumentu, niosą ze sobą duży ładunek krytyczny.

Tadeusz Kluba: — Najwięcej zdjęć robiliśmy jesienią, bo jesień pasowała do Śląska. Mówię o tej jesieni listopadowej, takiej szarej. Oficjalnie Śląsk był piękny, propaganda sukcesu, a myśmy chcieli pokazać, że na Śląsku wcale tak dobrze nie jest.

Zarówno pora dnia, pora roku, jak i pogoda mają znaczenie w fotografii KRONU. Zdjęcia eksponują sadzę i pył, które zlewają się w brudne plamy na topniejącym śniegu. Zwracają uwagę na błoto, pełno błota, z wyciśniętymi w nim śladami

8	T. Ingold, <i>Budować, mieszkać, żyć. Jak zwierzęta i ludzie zadomawiają się w świecie</i> , tłum. E. Klekot, w: tegoż, <i>Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design</i> , tłum. E. Klekot, D. Wąsik, red. E. Klekot, Kraków: Instytut Architektury, 2018, s. 35.
9	T. Ingold, <i>Więzy i granice. Splątanie życia w otwartej przestrzeni</i> , tłum. D. Wąsik, w: tegoż, <i>Splatać otwarty świat...</i> , dz. cyt., s. 82–83.
10	A. Ziemiński, <i>Człowiek w krajobrazie. Szkice z pogranicza socjologii</i> , Warszawa: Sport i Turystyka, 1976, s. 187.
11	T. Konwicki, <i>Mała apokalipsa</i> , „Zapis” 1979, nr 10, s. 34.
12	S. Bereś, <i>Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim</i> , Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 210.

butów i kół. Prace fotografów KRONU nadają widzialność temu, co zostało jej pozbawione w oficjalnych mediach.

W 1976 roku ukazała się książka Andrzeja Ziemińskiego *Człowiek w krajobrazie. Szkice z pogranicza socjologii*. Snując rozważania o krajobrazie Polski, w jego przyrodniczo-geograficznym i historyczno-kulturowym sensie, autor podzielił się uwagą: „Wiosna i lato okrywają zielenią szczyby w pejzażu, wakacje skłaniają do postawy nieco sentymentalnej; dostrzegamy to tylko, co chcemy dostrzegać. Jesień syci obraz ciepłymi barwami. Nawet zima bywa miłosiernym oszukaństwem bieli, kryjącej szarość. Przedwiośnie jest bezlitosne. Już Żeromski wiedział: pokaże wszystko”¹⁰.

Liczne fotografie KRONU powstały właśnie w takich okresach „przed” — przedzimia, przedwiośnia — i „pomiędzy”. Twórcy lubili stany przejściowe, kiedy rzeczy pękają, mieszają się, topnieją, gdy wzrastają, rozbijając zastane struktury — jak ten samotny podbiał pospolity (*Tussilago farfara*) widoczny na fotografii Michała Cały, wyrosły na mułowatej powierzchni osadnika pod hałdą kwk „Dębieńsko” w Czerwionce-Leszczynach. Nie sposób nie ulec złudzeniu, że przyroda sama próbuje uzdrowić chory krajobraz, podbiał znany jest przecież ze swoich właściwości leczniczych.

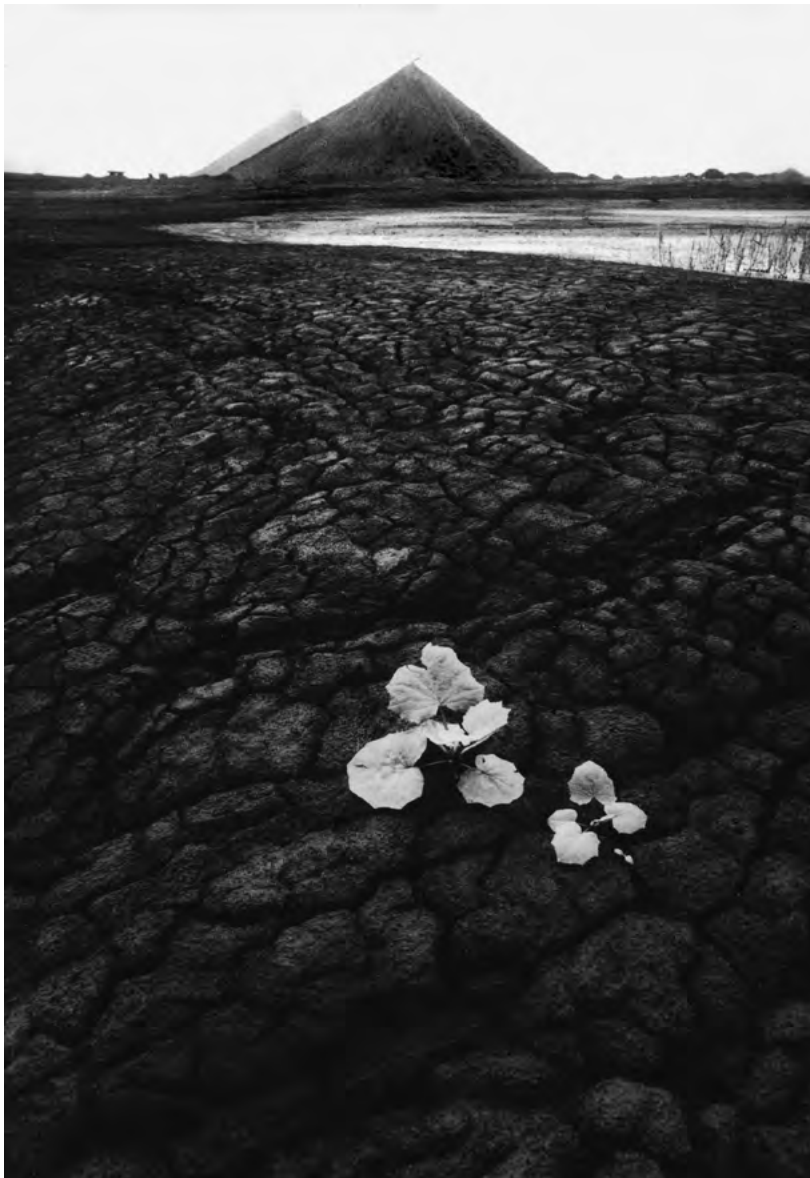
Nasuwa się skojarzenie z prozą Tadeusza Konwickiego i jego *Małą apokalipsą* z 1979 roku. Akcja książki rozgrywa się w ciągu jednego dnia, lecz autor pomieszał daty, pory roku i zjawiska przyrodnicze. Stworzona przez niego wrażeniowość — „Rozmydlili nawet pory roku [...]”. Wszystko leci razem: śnieg, słońce, wichur, deszcz”¹¹ — oddaje manipulacyjne działania władz PRL i krzyczy, oskarża. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem autor wyjaśniał później, że w *Małej apokalipsie* aura „[...] jest zdeptana totalnie. To jest jedna pora roku na wszystko. Krótko mówiąc, mamy tu obraz świata zgnojonego, zniszczonego, w którym odebrano nawet pory roku. [...] Ale jest to również protest polityczny obywatela tego kraju przeciwko temu, co się stało. Wszystko jest nieważne, skłamane, zniszczone — rzeki, lasy, pogoda, kalendarz, godność ludzka”¹².

Warto więc zastanowić się, czego na fotografiach KRONU nie widać.

Na przykład drzew.

Michał Cała: — Jak zdawałem egzamin do ZPAF-u, to w jury zasiadał Jerzy Lewczyński, spytał, czy inspirowałem się włoskim neorealizmem. Odpowiedziałem, że przede wszystkim inspirowało mnie angielskie kino młodych gniewnych z lat sześćdziesiątych. We włoskim neorealizmie jest inne światło, słońce, inne tło, tam są białe mury, a na Śląsku jest czerwona cegła przybrudzona sadzą. Tutaj wszystko inaczej wygląda, jest inny nastrój. Dzieci bawią się na podwórkach, a w tle pył, brud, ani jednego drzewka.

To nie jedyny brak, który dostrzegli twórcy.



Podbiał pospolity — osadnik i hałdy kWK „Dąbieńsko”

Czerwionka-Leszczyny, 1978
fot. Michał Cała
archiwum autora

13

Ekokalendarium PRL, oprac. N. Sromek,
w: *Natura, człowiek, bunt*, red. M. Olszewski
i in., „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 16
(dodatek), s. 28–29.

14

Nasz narodowy przemysł, „Panorama”,
nr z dn. 20.11.1978 (zasoby Biblioteki Śląskiej,
mikrofilm nr 10489).

— Śląsk to była taka jakby moja ojczyzna. Bez nieba — wspomina Tadeusz Kluba. — Tam nigdy nie było niebieskiego nieba. Myśmy jeszcze wtedy nie wiedzieli dlaczego.

— Z powodu zanieczyszczenia? — dopytuję.

— Tak. Na naszych zdjęciach rzadko kiedy widać niebo, jest tylko biała plama. Nie ma chmur, nie ma.

To odwrócona perspektywa. Zwykle, kiedy mowa o Śląsku, wyobrażnia cięży w dół. W stronę ziemi i ukrytych w niej surowców. Twórcy związani z KRONEM dokumentowali także naziemne konstrukcje kopalń, elektrowni i hut; szyby, kominy, wielkie piece. Usypane hałdy. Jednak udało im się uchwycić coś jeszcze. Niebo, które nie tyle wisi, ile obejmuje, oblepia, gryzie. Jak powietrze. Jak wydech — z ust, rury, komina.

Temat zanieczyszczenia środowiska w PRL oficjalnie nie istniał do końca lat siedemdziesiątych. Cenzura kontrolowała informacje o problemach ekologicznych i decydowała o ich dopuszczeniu do druku.

W 1948 roku krajowe wydobycie węgla kamiennego sięgnęło 70,3 miliona ton. Trzydzieści lat później, kiedy powstały pierwsze fotografie KRONU dokumentujące Śląsk, wynosiło ono 193 miliony ton¹³. „Pierwszy raz w historii, każdej doby wyjechało na powierzchnię ponad 617,2 tys. ton węgla”¹⁴, donosiła „Panorama” pod koniec 1978 roku. W regionie pracowało osiemnaście kopalń węgla kamiennego, a cztery były w budowie. Wzrosła produkcja stali surowej — do prawie 10 milionów ton w 1978 roku (tylko w ówczesnym województwie katowickim). Rozwinął się przemysł chemiczny i elektromaszynowy. Górny Śląsk był jednym z najbardziej zanieczyszczonych regionów.

Zastanawiam się, czy mogło to mieć wpływ na fotografię. Nie na to, co widzimy (to jest oczywiste), lecz na to, jak widzimy. Bo jeśli powietrze przypomina zawiesinę, to czy nie tworzy filtra? Pytam o to Wojciecha Wilczyka, który fotografuje Śląsk od lat dziewięćdziesiątych, udokumentował demontaż przemysłu i wejście w fazę postindustrialną (jego cykl fotografii *Czarno-biały Śląsk* z lat 1999–2003 często utożsamiany jest z wizualnym świadectwem końca jednej epoki i początku następnej), istotne jest także to, że fotograf dorastał w sąsiedztwie Nowej Huty.

— Kiedy jeszcze funkcjonowały te wszystkie zakłady pracy, było duże zapylenie, przejrzystość była słaba. Ja to znam z Krakowa. Jak jeszcze huta działała pełną parą i wiał wiatr ze wschodu, to była taka mgiełka o kwaśnym zapachu. I pamiętam to też z Górnego Śląska, z Bobrka na przykład [dzielnica Bytomia, przyp. autorki]. Faktycznie był rodzaj takiego fajnego stłumienia światła, kontrastu.

Ludzie żyli w pyle i go wdychali.

„Pogoda bezchmurna występuje w niespełna 30% dni, przy czym centralne części GOP są wyraźnie upośledzone pod względem nasłonecznienia — pisała architektka Alina Nowak-Lenartowska w 1973 roku w publikacji podsumowującej badania na temat osiedli przyzakładowych w Górnośląskim Okręgu Przemysłowym; była to jej praca doktorska napisana pod kierunkiem profesora Kazimierza Wejcherta. — Odgrywają



Spotkanie fotografów przy okazji robienia zdjęć od lewej: Tadeusz Kluba, Michał Cała, Krzysztof Pilecki

Ruda Śląska-Nowy Bytom (kolonia robotnicza Kaufhaus), 1979
fot. Krzysztof Pilecki
archiwum autora

tu rolę czynniki lokalne, a przede wszystkim zadymienie. [...] Duży wpływ na kształtowanie się pogody z zamgleniami mają dymy przemysłowe. [...] Zapylenie atmosfery zmniejsza nasłonecznienie GOP o ok. 18% w stosunku do innych ziem polskich. Dochodzą do tego szkodliwe zanieczyszczenia gazowe, których głównym składnikiem jest SO_2 . Prócz tego zakłady przemysłowe emitują znaczne ilości CO w spalinach, koksownie — znaczne ilości gazu wielkopieczowego i gazu oraz par i mgieł smołowych¹⁵.

Charakterystyczne dla pogody na Śląsku było nie tylko zachmurzone niebo, z częstymi opadami deszczu lub śniegu w okresie jesienno-zimowym, specyficzny był tu także opad pyłu. Żeby unaocznić to zjawisko, Alina Nowak-Lenartowska posłużyła się w swojej książce fotografią przedstawiającą rząd familoków kolonii robotniczej Kaufhaus w Rudzie Śląskiej-Nowym Bytomiu. Osiedle to powstało dla pracowników huty żelaza „Friedenshütte”, dzisiejszej Huty „Pokój”, w kilku etapach w latach 1854–1924. Widoczne na zdjęciu niebo to biała plama, która sięga dachów i okien budynków, osypuje się białym pyłem na parapety, gzymsy i murki. Pod zdjęciem podpis: „[...] duże zadymienie i opad pyłu ze spiekalni rudy”¹⁶.

Kronowcy odkryli Kaufhaus pod koniec lat siedemdziesiątych.

Michał Cała: — Pamiętam, jak Krzysztof Pilecki pokazał pierwsze dwa zdjęcia stamtąd, to były takie rewelacje, że

15

A. Nowak-Lenartowska, *Osiedla przyzakładowe jako problem urbanistyczny regionu. Na przykładzie Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973, s. 11–12.

16

Tamże, s. 13.

17

Z „Czarnej księgi cenzury PRL”, wywiad z Tomaszem Strzyżewskim, „Aneks” 1977, nr 16–17, s. 210.

18

T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa: Wydawnictwo Prohibita Paweł Tobała-Pertkiewicz, 2015, s. 81.

wszyscy się rzucili na Kaufhaus, ja też! To było osiedle, w którym pięćdziesiąt, co najmniej pięćdziesiąt procent zdjęć KRONU powstało. To była dosłownie nasza mekka.

Takie zdjęcia i dane badawcze, jak z przytoczonej publikacji Aliny Nowak-Lenartowskiej, były zwalniane przez cenzurę zwykle wyłącznie na okoliczność wydawnictw specjalistycznych (nakład jej książki to 280 egzemplarzy). W ogólnodostępnych mediach tematy te raczej pomijano. Dlatego jeśli nie oficjalną drogą, to z mediów emigracyjnych, na przykład paryskiej „Kultury”, szwedzkiego „Aneksu” czy Radia Wolna Europa, można było dowiedzieć się więcej.

W marcu 1977 roku Tomasz Strzyżewski, cenzor Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW), w którym pracował od 1975 roku, wyemigrował do Szwecji i poprosił o azyl polityczny. W kraju zostawił ciężarną żonę, której odmówiono wydania paszportu, i kilkuletniego syna. Na podstawie przemyconych dokumentów — przepisanych potajemnie przez ponad rok wytycznych i instrukcji dla cenzorów, jak również tekstów zakwestionowanych przez cenzurę, liczących w sumie około pięciuset stron — przygotował publikację, którą jesienią wysłał Komitetowi Samoobrony Społecznej „KOR”. Niedługo potem ukazała się ona w Londynie nakładem wydawnictwa emigracyjnego Aneks. O swoich motywacjach autor opowiadał tak: „Cenzura dokonuje rocznie około dziesięciu tysięcy ingerencji. Z tego około tysiąca ingerencji całościowych. Zdajmy sobie jednak sprawę z tego, że działalność cenzury jest tylko dostrzegalnym wierzchołkiem lodowca, na którego dolne, niedostrzegalne partie składają się: autocenzura spowodowana świadomością istnienia tematów tabu i zwykłym strachem, cenzura przeprowadzona w samych redakcjach i wydawnictwach, cenzura kontrolna sprawowana przez różne organa władzy partyjnej i administracji państwowej, wreszcie zwykła niewiedza spowodowana przez ponadtrzydziestoletnią blokadę informacji”¹⁷.

Zawarte w wywiezionej kopii „Książki zapisów i zaleceń GUKPPIW” uwagi dotyczące tekstów z dziedziny ochrony środowiska były zaledwie częścią instrukcji dla cenzorów, w istocie bowiem obejmowały one wszystkie dziedziny życia. Ujawnione przez Strzyżewskiego obnażyły cynizm i krótkowzroczność władzy.

Przykłady:

„Z opracowań na temat ochrony bądź zagrożenia środowiska naturalnego w Polsce należy eliminować informacje o bezpośrednim zagrożeniu życia i zdrowia ludzi spowodowanym przez przemysł i środki chemiczne stosowane w rolnictwie”¹⁸.

„Należy sygnalizować kierownictwu GUKPPiW krytyczne materiały na temat lokalizacji obiektów przemysłowych (istniejących i projektowanych), wpływających niekorzystnie na środowisko naturalne”¹⁹.

„Nie należy zwalniać materiałów informujących o aktualnym stanie zanieczyszczenia bądź wskazujących na zjawisko postępującego zanieczyszczenia polskich odcinków rzek spływających z Czechosłowacji, powodowanego działalnością gospodarczą na terenie naszego kraju”²⁰.

Były wśród tekstów wywiezionych przez Strzyżewskiego wiersze Ryszarda Krynickiego, autora objętego w latach 1976–1980 zakazem druku w Polsce. Wertuję jego wiersze. W tomie *Nasze życie rośnie* z 1978 roku znajduję utwór *Również*, którego fragmenty mogłyby być doskonałym komentarzem do fotografii KRONU:

**od kiedy w państwach policyjnych
uchwała się ochronę środowiska naturalnego,
również i los natury
zdaje się być przesądzony**²¹.

— Zdawaliśmy sobie sprawę ze zniszczeń środowiska, wiedzieliśmy, że jest to temat niewygodny — mówi Tadeusz Kluba. — Na naszych zdjęciach nie ma żadnych krzewów, drzew, na mało którym zdjęciu jest zieleń, bo jej po prostu nie było, był za to pył na powierzchni, brud. Kobiety myły okna raz w tygodniu. To jest teraz nie do pomyślenia! W mieszkaniach było tak czysto, że człowiek źle się czuł, jak do nich wchodził. Wydawało się, że jest brudny, że buty ma zabłocone. Próg domu był granicą.

O tym, jak istotne znaczenia mogą nieść fotografie pozornie zwykłych drzew i chmur, przekonuję się także w rozmowie z Beatą Zakrzewską, właścicielką zakładu fotograficznego Foto-Beata w dzielnicy Stare Tychy. W latach osiemdziesiątych Zakrzewska pracowała dla Miastoprojektu Nowe Tychy, do jej zadań należało między innymi dokumentowanie nowych realizacji architektonicznych:

— Jak zrobiłam pierwsze zdjęcia, to mnie Wejchertowie wezwali na dywanik. Bryła była, blok był, wszystko stało równo, tak jak powinno, ale oni zapytali: „Co ja im tu przyniosłam? Co to jest?”. I tak nauczyłam się robić zdjęcia krótko po deszczu. Oni życzyli sobie mieć chmury, mieć jasne niebo, a na Śląsku wtedy nie było tak łatwo. Niebieskie niebo widziało się na Mazurach. Do mojego syna mówiłam: „Patrz, dziecko, zobacz, jak chmury wyglądają”. Bo tam one były, a u nas wiecznie było szaro. Dlatego potem wpadłam na pomysł, że jak spada deszcz, to atmosfera się trochę oczyszcza. Po deszczu wszystko przez moment ładnie wyglądało.

— Jakie jeszcze triki pani pamięta?

	
---------------	---------------

19
Tamże, s. 82.

	
---------------	---------------

20
Tamże, s. 122.

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

21
R. Krynicki, *Również*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2009, s. 137.

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

22
Albumy zapoczątkowała Hanna Adamczewska. Od początku jednak dokumentują one jej działania z Kazimierzem Wejchertem (poślubiła go w 1962 roku), dlatego też określam je mianem wspólnych (albumów rodzinnych), a Wejchertom przypisuję współautorstwo. Albumy zostały przekazane przez córkę Wejchertów do zbiorów Muzeum Miejskiego w Tychach.

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

	
---------------	---------------

23
A. Ligocki, wstęp do katalogu *Michał Cała. Śląsk*, Katowice: ZPAF, 1984.

— Najlepszy był numer z gałęzią. Woziałam ją w samochodzie, przydzielano mi jakiegoś kierowcę, i kiedy robiłam zdjęcia, to kierowca trzymał tę gałąź, a ja kadrowałam tak, żeby stworzyć wrażenie, że na pierwszym planie jest roślinność. Chodziło o to, żeby pokazać, że jest zielono, a przecież drzewa dopiero sadzono!

Fotografia KRONU daleka była od fotografii wykonywanej na zamówienie, mającej walor dokumentacyjny, a często także prospektowy, reklamowy. Kazimierz Wejchert i Hanna Adamczewska-Wejchert, od 1952 roku generalni projektanci Tychów, lubili operować fotografią. Organizowali wystawy, ilustrowali swoje publikacje, pokazywali zdjęcia podczas wykładów na Politechnice Warszawskiej. Sami fotografowali i otaczali się architektami oraz pracownikami z branży budowlanej, którzy nie rozstawali się z aparatem; wystarczy wspomnieć Andrzeja Czyżewskiego i Zygmunta Kubskiego. Od 1948 roku do początku lat dziewięćdziesiątych Wejchertowie prowadzili pamiątkowe albumy²². Wklejali do nich zdjęcia, pocztówki, wycinki prasowe, rysunki architektoniczne, mapy… W albumie z 1984 roku umieścili folder do indywidualnej wystawy Michała Cały *Śląsk*, która odbyła się w galerii ZPAF w Katowicach. Zastanawiam się, które ze zdań napisanych przez historyka sztuki Alfreda Ligockiego we wstępie do katalogu, mogło ich do tego skłonić? Od Michała Cały wiem, że gdy mieli rozpocząć współpracę, został potraktowany per noga mimo początkowego zainteresowania jego fotografiami. Może powodem był ten fragment: „Większość zdjęć ukazuje miasta Górnego Śląska, część zaś Wałbrzysza. Są to widoki przerażające, mogące służyć ekologowi za dokumentację zdegradowania i zdehumanizowania otoczenia przez przemysł” — opis otoczenia Tychów. A może ten: „Czy tak wygląda cały Górny Śląsk? Oczywiście nie. I tu spotykamy zieleń i krzewy, a nawet całe rozległe parki, jasne i pogodne budynki i całe kompleksy nowoczesnych osiedli — przeważnie zresztą w swej oschłej geometrycznej monotonii — nie mniej nieludzkie jak owe »familoki«” — to już opinia wprost wymierzona w takie realizacje jak Tychy. I jeszcze jedno zdanie o familokach: „W odróżnieniu od nieludzkich geometrycznych nowoczesnych osiedli nie są anonimowym, obojętnym tłem, ale jakby partnerem życia mieszkańców”²³. Podejrzewam, że opinia Ligockiego musiała być dla pary architektów i urbanistów co najmniej dyskusyjna, jeśli nie bolesna. Warto ją jednak przytoczyć, żeby pokazać, że członkowie Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON nie byli odosobnieni w swoim postrzeganiu przeobrażeń zachodzących w śląskiej przestrzeni.

Członkowie KRONU nie zawsze byli jednomyślni i bezkrytyczni. Spory były na porządku dziennym. Zdarzały się nawet zarzuty o plagiat.

Zbigniew Zalewski: — Były spotkania, czasami co miesiąc, czasami częściej, przynosiło się swoje zdjęcia, to był obowiązek, nowe zdjęcia, nie stare, rozkładało się je i była dyskusja na noże. Pod względem inspiracji twórczej Mietek [Mieczysław Wielomski, przyp. autorki] to był niesamowity człowiek. Pyskaty, ale niesamowity. To był teoretyk, filozofował. Rozmawialiśmy na temat zdjęć, że to dobre, a to chłam: „Co ty pokazujesz?!”, „Ja już to zrobiłem, ty mnie powtarzasz!”.

Michał Cała: — Myśmy z Wielomskim trochę podobnie te zdjęcia robili, zwłaszcza na początku. Nie ma siły. Jak się razem jeździ, to się podobnie fotografuje. Niemniej wkład Mietka był bardzo duży. On był ideologiem tej grupy. Miał własne przemyślenia na temat fotografii, czym jest, czym powinna być. Na początku mówił, że to, co robię, jest do niczego. Nie chodziło o zdjęcia ze Śląska, ale o te, które przywiozłem z Podkarpacia, a które później weszły do cyklu *Galicja*. Zrobiłem je w 1975 roku, kiedy inspirowałem się szkołą kielecką. Wielomski wszystko to zjechał. Powiedział, że te zdjęcia są nic nie warte, słodkie, zafałszowane, nieprawdziwe, bo pokazują piękno, a tam nie ma żadnego piękna, tam jest chłop, który ma głodne dzieci, musi widłami gnój rozrzucić, a ja pokazuję ładne obrazki.

Tadeusz Kluba: — Mietek? Był taki trochę zadziorny, nie, nie kłótniwy, spierający się.

Mieczysław Wielomski znalazł dla Tyskiego Klubu Fotograficznego nazwę krótką i wymowną. Kron to szkło techniczne charakteryzujące się dużą przejrzystością. Jest stosowane w mikroskopach, lornetkach czy aparatach fotograficznych. W tej nazwie jest wszystko: i wnikanie w materię świata, i przybliżanie jego odległych fragmentów.

Krzysztof Pilecki: — Styl fotografowania, który powstał w KRONIE, zapoczątkował Mietek Wielomski. Jako pierwszy zaczął fotografować szerokim obiektywem produkcji NRD-owskiej: flektogon 20mm/2,8, był to wtedy najszerzy dostępny obiektyw. Fotografowaliśmy szerokim kątem, podchodziliśmy blisko do ludzi. Jeżeli pejzaż przedstawialiśmy wertykalnie, to żartowaliśmy, że od czubków butów daleko ponad horyzont. To była fotografia społeczna, socjologiczna, pokazywała warunki, w jakich żyją ludzie. Wszystko było ciemne, czarne, smoliste i taka też była nasza fotografia, takie były powiększenia. Duży kontrast, szeroki kąt. Nie przeszkadzało nam, że budynki na naszych zdjęciach wałą się, to po prostu był skutek widzenia świata i fotografowania przez obiektyw szerokokątny. Stosunkowo mało zdjęć robiliśmy obiektywami długimi. Uprawialiśmy rodzaj fotografii wieloplanowej: na pierwszym planie osadniki, familoki, ulice, a nad nimi górujące kominy, zabudowania huty, hałdy. Przeważnie kadr horyzontalny. Jednak jeżeli chodzi o fotografie Michała Cały i Mietka Wielomskiego, to oni kadr, pejzaż traktowali wertykalnie.

Dwudziestka stała się znakiem rozpoznawczym KRONU.

Michał Cała: — U mnie raczej wszystko musiało być w punkt, ułożone. Chyba właśnie z wykształcenia technicznego to się wzięło. Także moja skłonność do komponowania piętrowego, w pionie, gdzie plany układają się w porządku jeden nad drugim. Ja używałem długiego obiektywu i obiektywu szerokokątnego na zmianę. Szeroki kąt wyolbrzymiał pierwszy plan, na przykład faktury tworzące się na osadnikach, długi obiektyw natomiast pozwalał wyolbrzymić dalekie plany. Tak powstał mój ulubiony schemat kompozycyjny, już na początku, w Wałbrzychu. Moje najbardziej charakterystyczne zdjęcia to takie, gdzie dalekie plany przedstawiają przemysł, hałdy, kominy, wszystko jest wielkie, dominuje nad okolicą, a ludzie są malutcy, domy malutkie. Tym się trochę różniłem od kolegów z KRONU.

I to też jest wyróżnik grupy, że choć twórcy stosowali określony repertuar środków formalnych, skupili się na jednym temacie i poruszali się w tej samej przestrzeni, nie zatracili indywidualnego stylu. Przeciwnie — każdemu wrażliwość podpowiadała coś innego, a ciekawość przyciągała do nieco innych miejsc.

Tadeusz Kluba: — Michał był pejzażystą, Krzyś robił podwórka, mnie bardziej interesowali ludzie, od samego początku.

Zbigniew Zalewski: — Koledzy jeździli do Nikiszowca, ja nie jeździłem, nie miałem po co. Wielomski, Cała wyeksploatowali ten teren mocno i te familoki przy Hucie „Pokój” w Rudzie Śląskiej. Ja to raczej tutaj chodziłem, po Katowicach, albo wyjeżdżałem do Siemianowic, Świętochłowic, Zabrze... Później, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy miałem już malucha, to jeździliśmy do Czerwionki, do Żor, bo Żory się akurat budowały, a tam były takie molochy niesamowite, ta ziemia.

Poorana ziemia, jej gruzy i pęknięcia, to częsty motyw na zdjęciach KRONU. Ujęta w zbliżeniu, wydaje się niemal dotykalna. To czas, gdy z łąk i pól wyrastają nowe blokowiska, w Tychach, Żorach, Jastrzębiu Zdroju, Rybniku... Tak wysokich i rozległych nikt wcześniej nie widział. Fakt, że ludzie pną się w górę, rozwijają mieszkalnictwo i przemysł, sprawia, że fotografowie chętniej skupiają uwagę na kwestiach przyziemnych (bo niewygodnych). Dokumentują zwałowiska, ziemię przekopaną, rozjeżdżoną i zaśmieconą oraz osadniki kopalniane, w których zalega muł węglowy.

— Urzekły nas osadniki — wspomina Krzysztof Pilecki. — To były osady pokopalniane ze spłuczek, które tworzyły niesamowite kształty. Fascynację nimi widać wyraźnie na zdjęciach Michała.

To prawda, fotografie ściekającego mułu, tak zwanej brudnej wody, są piękne. Gdy ta zamarza, łamie się i rozpada na ostre kąty. Gdy zasycha, po powierzchni rozchodzą się dramatyczne pęknięcia. I właśnie dlatego warto pamiętać o uwagach Nicholasa Mirzoeffa, który analizując obraz Claude’a Moneta *Impresja, wschód słońca* z 1872 roku, pisał, że: „*Impresja* nie tylko

ukazuje przekształcenie świata pod wpływem nowoczesnych procesów przemysłowych, ale również czyni je pięknymi”²⁴, i dalej: „Zatrucie powietrza pokazywane jest jako naturalne, właściwe, a zatem piękne. Przekształcony świat tak silnie wniknął dziś w zmysły, że rządzi naszym postrzeganiem, jawiąc się jako piękny i estetyczny”²⁵. To powinno wyczulić naszą uważność. Monet namalował swój obraz w normandzkim porcie Hawr, głównym francuskim porcie pasażerskiego ruchu transatlantyckiego. Na trasach pływały statki parowe. Nad głowami unosił się węglowy dym. Malarz przedstawił go jako szaroniebieskie smogowe kłęby mieszające się z czerwonymi przeswytami wschodzącego słońca. Wtedy jego obraz zapoczątkował nowy nurt w sztuce, współcześnie otwiera pole dyskusji o relacji przyroda–technologia, której węzłem jest człowiek. Swoisty port, do którego przybijali fotografowie KRONU, znajdował się nad brzegami osadników kwk „Dębieńsko” w Czerwionce-Leszczynach. Powstało tam mnóstwo zdjęć. Z reguły ukazują abstrakcyjne, zgeometryzowane formy mułu i ziemi, z trójkątami hałd w tle. Jest w tych obrazach coś malarskiego. Hałdy wyglądają jak potężne zęby kłujące niebo. Można się zapatrzeć i przez chwilę zapomnieć, że to widok odpadów. Mirzoeff przestrzega przed „nowoczesną formą piękna”, która potrafi uspić czujność.

Kiedy w 2022 roku Spółka Restrukturyzacji Kopalń SA ogłosiła przetarg w trybie aukcji na zakup części nieruchomości dawnej kwk „Dębieńsko”, w tym dwóch osadników napowierzchniowych (numer 3 i 4), szacowano, że zalegają w nich ponad dwa miliony ton mułu węglowego zmieszanego z odpadami wydobywczymi (powstałymi przy płukaniu i oczyszczaniu kopaliny). Łączna powierzchnia nieruchomości: 10,5707 ha, cena wywoławcza (netto): 7 520 000 zł²⁶.

24

N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter — Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016, s. 237.

25

Tamże, s. 239.

26

<https://www.gov.pl/attachment/70c294e8-eb0e-4f0a-9564-ba8f7bc277db>
[dostęp: 14 kwietnia 2023].

27

W latach 1975–1998 miasto Brzeszcze administracyjnie należało do ówczesnego województwa katowickiego, dziś znajduje się w granicach Małopolski.

Żeby fotografować hałdy, kronowcy jeździli do Czerwionki-Leszczyn, Rydułtów, Rybnika, Brzeszcz²⁷; po zdjęcia kominów elektrowni — do Będzina (Łagisza) i Łazisk; ulice i podwórka dokumentowali w Świętochłowicach (Chropaczów, Lipiny, Zgoda), Rudzie Śląskiej (Chebzie, Nowy Bytom, Orzegów, Wirek), Katowicach (Bogucice, Janów, Nikiszowiec, Szopienice, Wełnowiec, Załęże), Bytomiu (Bobrek, Szombierki) czy Chorzowie (Chorzów Stary) — tam też powstały liczne portrety. Szyby i kominy mogli fotografować gdziekolwiek. Nie chodziło jednak o to, żeby po raz kolejny pokazywać hutników i górników. Ich fotografie, szczególnie pracowników odznaczonych za przekraczanie norm, były licznie publikowane w oficjalnej prasie. A tę kronowcy kontestowali. Jeździli po Śląsku i widzieli, że region nie wygląda tak, jak na łamach śląskiej „Panoramy”. Oprócz osiedli z wielkiej płyty i nowo powstających zakładów pracy były miejsca pomijane, jak kolonie robotnicze, których rodowód sięgał przełomu XIX i XX wieku.

Michał Cała: — Pamiętam takie zdjęcie Wielomskiego przedstawiające piekarza. Fantastyczne. On był ubrany na białe, jak to piekarz, miał wózek do przewożenia chleba. Stał na tle zabudowy, familoków. Czarne tło i ten biały piekarz. I to było genialne. Wcale nie górnik. Bo przecież nie tylko górnicy pracowali na Śląsku. Właśnie takie tematy nas pociągały.

Jest u Henryka Rączkowskiego fotografia ukazująca ojca i syna. Siedzą na schodach przed wejściem do familoka. Musi być ciepło. Chłopiec, na oko dziesięcioletni, jest w krótkich spodenkach, podkolanówkach i sandałach. Ojciec, również z odsłoniętym torsem, wyszedł z domu w kapturach. Usiadł na gazecie, żeby nie pobrudzić spodni. Pomiędzy nimi stoi małe radio z antenką. Na odwrocie napis: „Wolna sobota (Ruda Śląska)”. Albo zdjęcie sąsiadek pijących kawę — wyczuwalna jest w nim atmosfera pikniku, a przecież to codzienność: kobiety pilnują dzieci podczas zabawy na podwórku, usiadły na dziecięcych krzeselkach, wyniosły stolik, zaparzyły kawę w szklankach, dla małuchów przygotowały wodę w syfonie, te z nich, które zmęczą się zabawą, mogą odpocząć na kocu. Wszyscy są tu u siebie, choć nikt nie został sfotografowany w domu. Tu domowa jest także otaczająca przestrzeń, nie publiczna, jak nazwalibyśmy ją dziś, lecz właśnie domowa — swoja i bliska. Zajęta przez rowerki i hulajnogi. Stołki, wiadra, skrzynki. Sznury z praniem. Wózki dziecięce. Wózki z węglem. Przestrzeń rozdeptana przez ludzi, psy, kury, króliki, świnię. Oraz zaśmiecona, co szczególnie widać na zdjęciach budynków przeznaczonych do wyburzenia. Sporo tam żelastwa, porozrzucanych cegieł, wyłamanych desek, okien i drzwi. W tym wszystkim bawią się dzieci.

Krzysztof Pilecki: — Często mijaliśmy budynki czy obiekty, na których było napisane: „Do wyburzenia w 1978 roku”, „Do wyburzenia w 1977”, chociaż był 1979. To wszystko zaczynało się wtedy sypać i to była ta zła strona socjalizmu, ponieważ przemysł był eksploatowany do granic możliwości, a ludzie mieszkali w budynkach nieodnawianych od czasu budowy. Socjalizm nie zajmował się poprawianiem warunków życia ludzi. Wtedy budowano nowe bloki.



Zofia Rydet (po lewej) podczas fotografowania w ramach projektu *Nowa 82*

Katowice-Bogucice, 1982
 fot. Tadeusz Kluba
 archiwum autora

W 1982 roku grupa instruktorów fotografii, w której znalazł się także Tadeusz Kluba z KRONU, wzięła udział w dokumentowaniu przeznaczonych do wyburzenia zabudowań przy ulicy Nowej w Katowicach-Bogucicach. Pomysłodawczynią działania *Nowa 82* była Zofia Rydet. Całość organizował Wojewódzki Ośrodek Kultury w Katowicach. Wystawę podsumowującą przedsięwzięcie zaprezentowano w galerii ZPAF w Katowicach na przełomie 1982 i 1983 roku. Entuzjastycznie ocenił ją Alfred Ligocki, choć same familoki nazwał „szpetnymi”. Pisał: „Dokumentacja obejmuje perspektywę ulicy, przy czym fotografujący przesuwali się stopniowo w stronę obu jej ujść, rejestrując zdarzenia czasowe na tym samym fragmencie ulicy, a więc ruch przechodniów i pojazdów. Od tych ujęć całościowych przeszli do dokumentacji poszczególnych budynków, utrwalając różne elementy architektoniczne i detale (okna, drzwi, klatki schodowe, klamki, ankry itp.), wnętrza wraz z mieszkańcami i fragmenty urządzenia (np. seria telewizorów, kuchnie, meble). Wreszcie ukazali mieszkańców ulicy w różnych sytuacjach życia codziennego”²⁸.

Zofia Rydet i Tadeusz Kluba znali się wtedy już od kilku lat. — Ona była przewodniczką tamtego pleneru — wspomina Tadeusz Kluba. — Poznaliśmy się w połowie lat siedemdziesiątych. Byłem wtedy jeszcze młodym człowiekiem, dopiero szukałem drogi i bardzo mi się

28

A. Ligocki, *Fotografia społeczna w Polsce*, w: tegoż, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 121.

spodobało jej patrzeć na świat. Mówiła nie tylko o fotografii, ale też o filmie. Nie tłumaczyła, jak należy robić zdjęcia, nic nie sugerowała, po prostu rozmawialiśmy. Było wielu fotografów, ale ona jakoś najbardziej mi pasowała, może dlatego, że zawsze podobało mi się fotografowanie ludzi, robiłem na przykład dużo zdjęć we wnętrzach.

To ich łączy. Z portretowania ludzi we wnętrzach ich domów Zofia Rydet uczyniła swoje życiowe dzieło — *Zapis socjologiczny*, realizowany od 1978 do 1990 roku. Będzie fotografować metodycznie, w miastach i wsiach, w Polsce i za granicą, trzymając się ścisłego układu kompozycyjnego: człowieka będzie ukazywać na tle wybranej ściany mieszkania, w centrum, z zachowaniem jak najszerszego kontekstu otoczenia. Zdjęcia aranżowane w podobny sposób, jak również liczne portrety sytuacyjne, ukazujące mieszkańców i mieszkanki familoków w trakcie codziennych czynności, tworzył w KRONIE Tadeusz Kluba. Dzięki tym fotografiom można przeniknąć ściany budynków i podejrzeć czyjeś życie z bliska. Widać w nich fotoreporterski nerw, który sprawił, że w 1981 roku Tadeusz Kluba związał się także z tygodnikiem „Solidarność Jastrzębie”.

Rozumienie pejzażu, z którym najczęściej utożsamiano fotografie KRONU, było więc bardzo szerokie. Na pejzaż składały się zdjęcia terenów przemysłowych, osiedli robotniczych i zamieszkujących je ludzi. Obok widoków hałd, szybów, kominów, wielkich pieców powstawały też w KRONIE portrety ludzi uchwycone w drodze, podczas prac domowych, w czasie wolnym, na tle familoków albo we wnętrzach mieszkań. Są tu podwórka, te wspólne przestrzenie życiowe, w których toczą się dziecięce zabawy i sąsiedzkie rozmowy. Jest architektura, familoki nierzadko udokumentowane na krótko przed wyburzeniem. Są detale i motywy abstrakcyjne odnajdywane w krajobrazie industrialnym.

Krajobraz przemierzany i rejestrowany przez kronowców miał charakter społeczny.

„[F]otografia nasza stanowi przekaz informacyjny o ludziach i środowisku. Są to problemy: ekologiczny (skażenie naturalnego środowiska przez przemysł), socjologiczny (człowiek w powiązaniu ze środowiskiem, jego egzystencja) czy fragmenty etnografii (specyfika regionalizmu)”²⁹ — pisali twórcy o swoich pracach na łamach „Foto”.

29

K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie* — *SGT KRON*, „Foto” 1982, nr 10, s. 329. (W 1982 roku Tyski Klub Fotograficzny KRON przekształcił się w Samodzielną Grupę Twórczą KRON i zaczął działać pod patronatem Miejskiego Domu Kultury w Czechowicach-Dziedzicach, nadal przewodził mu Mieczysław Wielomski).

W 1974 roku w katowickiej galerii BWA Edward Poloczek zaprezentował *Koniugacje* – wystawę ponad trzystu prac ukazujących przemiany zachodzące na Górnym Śląsku od wieku XIX po czasy autorowi współczesne. Poloczek zestawiał industrialne pejzaże z fotografiami archiwalnymi i pocztówkami. Te ostatnie Alfred Ligocki nazywał „ckliwymi landszaftami”. O samej ekspozycji krytyk pisał, że była: „Bardzo ambitną próbą stworzenia fotograficznej syntezy górnośląskiego pejzażu przemysłowego”. Wyjaśniając intencje Poloczka, dodawał: „Specyfikę Śląska, poetykę jego krajobrazu i przemiany, którym podlega, wyrazić miały same pejzaże bez ludzi. Brak owych nieodłącznych dla stereotypu Śląska górników w przodku, hutników przy martenach czy wielopokoleniowych rodzin w altanie ogródka działkowego w osobliwy sposób rozbijał ten stereotyp i ukazał inną drogę dla prezentacji swoistości i procesu jego przemian”³⁰.

Kilka lat później twórczość Edwarda Poloczka okaże się ważna dla członków KRONU. Nie jako bezpośrednia inspiracja, lecz jako punkt odbicia.

Michał Cała: — Jego pejzaże, owszem, to nie była propaganda, przedstawiały krajobraz przemysłowy, ale to były sentymentalne widoki. Tam nie było dramatyzmu. Zdjęcia miękkie, bez kontrastu, z widocznym wpływem przedwojennej fotografii piktorialnej, utrzymane w stylu bułhakowskim.

Kronowcy chcieli ustawić się w kontrze do wszystkich i wszystkiego. To prawo młodości. W 1978 roku, kiedy w sposób programowy zaczęli zajmować się Śląskiem, Mieczysław Wielomski i Michał Cała mieli po trzydzieści lat, Tadeusz Kluba i Zbigniew Zalewski byli dwudziestosiedmiolatkami, Henryk Rączkowski miał dwadzieścia sześć lat, najmłodszy był Krzysztof Pilecki — zaledwie dwudziestolatek.

Chcieli działać po swojemu i na własnych zasadach. Odcinali się od fotografii prasowej i piktorialnej, od artystycznych przetworzeń, izohelii czy solaryzacji, jak u Andrzeja Koniakowskiego. Najbliżej im było do fotografii czystej, jak sami ją określali, inspirowanej *life photography*. Wraz z Michałem Całą pojawiła się w KRONIE także fascynacja brytyjską nową falą lat sześćdziesiątych, szczególnie filmami Karela Rejsza, jak *Z soboty na niedzielę* (1960), i *Samotnością długodystansowca* (1962) Tony’ego Richardsona. To były fabuły, dramaty społeczne, rozgrywane się w robotniczych dzielnicach angielskich miast, sfilmowane tak realistycznie, że klimatem przypominały filmy dokumentalne. Kino młodych gniewnych wprowadzało widzów do wnętrz mieszkalnych, hal fabrycznych, pubów czy zakładów poprawczych, przenosiło na tyły domów, gdzie życie toczyło się w ciasnych przydomowych ogródkach. Dotykało tematów najważniejszych: miłości, wolności, presji wywieranej przez społeczeństwo, barier społecznych hamujących indywidualny rozwój.

Michał Cała: — Akcja filmu działa się w środowisku robotniczym, mecz piłki czy rugby, w tle jakieś gigantyczne budowle, chłodnie elektrowni czy coś. Przemysł górował nad ludźmi. Na mnie to miało duży wpływ. No więc potem nazywałem

30
A. Ligocki, *Formy i ludzie. Almanach fotografii śląskiej ZPAF*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1988, s. 21–22.

31
K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie...*, dz. cyt., s. 329.

32
Chodzi o produkowane przez firmę AGFA filmy fotograficzne ORWO, standard NP (niem. *Negativfilm Panchromatisch*). Przeglądając negatywy Henryka Rączkowskiego, trafiłam także na klisze ORWO NP20 i NP27.

„młodym gniewnym” Wielomskiego, a nasze podwórkowe zdjęcia — dzieci i ich rodziny na tle ponurych ulic i podwórek — nazywaliśmy „zimną angielską fotografią”.

Także krytyk sztuki Jerzy Busza określił prace KRONU jako „liryki Manchesteru i przedmieść Londynu przeniesione na grunt Polski”³¹.

W latach 1978–1983 młodzi gniewni ze Śląska stworzyli swoje najważniejsze zdjęcia. Patrząc na nie dziś, można zarzucić twórcom pewne niedociągnięcia techniczne. Należy jednak pamiętać, w jakim czasie powstały te fotografie.

Michał Cała: — Wtedy to była walka z materiałami fotograficznymi, które były złej jakości.

Zbigniew Zalewski: — Filmy? Były kiepskie. Ja fotografowałem na NP22³², skądś je Krzysiek Pilecki załatwił, miał dojścia. Na początku były w sklepach, ale drogie. Krzysiek kupował gdzieś też całe szpule taśm filmowych, kinematograficznych NP55 (bo na tym filmy kręcili), niemieckie, NRD-owskie. Dawało mu się kasę, on to załatwił, później te taśmy się cięło, chowało do lodówki i trzymało na zapas. W latach osiemdziesiątych pojawiły się Ilfordy angielskie, ja jednak zawsze na polskich robiłem: na Fotonie, a później na NP22. Te negatywy często były niedoświetlone. Trzeba było się przy nich napracować. Podgrzewało się wywoływacz do trzydziestu, nawet trzydziestu paru stopni, różne cuda.

Papiery fotograficzne miały wtedy stałą gradację: ekstra twardy, twardy, normalny, specjalny i tak dalej. W KRONIE wiele powiększeń powstało na papierze ekstra twardym, a wtedy trudno było uzyskać półtony w czerni, fotografowie osiągali za to mocny kontrast.

A sprzęt?

Tadeusz Kluba: — Mietek miał zenita, bodajże E, z obiektywem od pentacona six 6×6 180 mm/2,8, Michał — exa 500 z obiektywami sonnar 135 mm/4 i flektogon 20 mm/2,8, Krzys też pracował w tym czasie na zenicie (EM) z obiektywem flektogon 20 mm/2,8, ja zdjęcia 6×6 cm robiłem pentaconem six, a zdjęcia 36×24 mm exaktą II, przeważnie z obiektywem flektogon 20 mm/2,8.

Dopytuję o aparat Zbigniewa Zalewskiego: — Pierwsza była smiena, później zenit, a jak już na poważnie zająłem się fotografią, to kupiłem praktykę ze standardem, na początku na nic więcej nie było mnie stać, potem dokupiłem dwudziestkę i stotrzydziestkępiątkę, od kolegów czasami pożyczałem stoosiemdziesiątkę, ale ten obiektyw był w plener za ciężki, niewygodny. Miałem specjalną torbę reporterską. Jak się cały dzień chodziło, to było czuć ramię. Niektórzy mieli plecaki.

I jak tu nie rzucać się w oczy?

Gdy wchodzą w osiedla robotnicze, od razu budzą ciekawość, ludzie wyglądają z okien, zagadują, niektórzy zapraszają do siebie, szczególnie dzieci chętnie pozują do zdjęć. Kiedy kręca się wokół hałd i terenów przemysłowych, są traktowani jak intruzi.



Dziewczynka z psem

Ruda Śląska, 1978
 fot. Krzysztof Pilecki
 zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach



Krzysztof Pilecki w roli bohaterki swojej fotografii

Ruda Śląska, 1979
 fot. Tadeusz Kluba
 archiwum autora

Tadeusz Kluba: — Hałdy były ogrodzone, znajdowało się dziurę, żeby wejść, nie myślało się o konsekwencjach. Byliśmy młodzi.

Krzysztof Pilecki: — Obiekty przemysłowe były strzeżone. Czasami zdjęcia strzelało się zniechęca, nie wszystkie wychodziły. Nasza fotografia była niewygodna dla ówczesnej władzy, mieliśmy nawet wrażenie, że nas obserwowano. „Dlaczego fotografujemy akurat to?” „Dlaczego to jest takie ponure?” „Dlaczego nie fotografujemy Tychów?”

Michał Cała: — W 1980 roku trafiłem do aresztu na jedną noc za fotografowanie hałd. Dziś to brzmi jak śmieszna historia. Wcześniej jeździliśmy po Śląsku tak, jak się dało: tramwajami, autobusami, pociągami. W 1980 roku kupiłem sobie samochód, zresztą w dużej mierze za wygrane z konkursów. Oczywiście samochód był w opłakanym stanie, ale był, i chyba był łatwy do namierzenia, bo jak wybrałem się nim po raz pierwszy na zdjęcia, to zostałem złapany. Stał przy drodze, pewnie ktoś doniósł, że się kręcę tam, gdzie nie powinienem.

Zbigniew Zalewski: — Oni byli wszędzie. Mieli swoich ludzi. Raz fotografowałem przy Hucie „Jedność” w Siemianowicach Śląskich. Patrzę, jacyś ludzie chodzą, dziwnie się zachowują, myślę: „Chcą mi tu wkopać, czy co?”. A familoki były tak zbudowane, że można było przeskoczyć z jednego do drugiego i wyjść na inne podwórko, ja tak zrobiłem, raz, drugi, ale oni ciągle się pojawiali. No i w końcu mnie zwinęli. Zawieźli na przesłuchanie: „A co? A po co? Na Zachód będziesz wysyłać, jak to w Polsce jest źle?”. Aparat wzięli, filmy zabrali, mnie wpakowali do aresztu, wzywali kilka razy, po dobie mnie wypuścili, bez filmów. Myślałem, że w międzyczasie zrobili mi w domu rewizję, ale nie. Jeszcze długo po powrocie do domu co drzwi w klatce schodowej uderzały, to myślałem, że idą po mnie. Bałem się.

W zasobach Instytutu Pamięci Narodowej zachowała się praca dyplomowa Mieczysława Berety, napisana w Wyższej Szkole Oficerskiej im. Feliksa Dzierżyńskiego w Legionowie w 1978 roku, pod tytułem *Rola i zadania Służby Bezpieczeństwa w zakresie operacyjnej ochrony przed zagrożeniami środowiska twórczego na przykładzie województwa opolskiego*³³. Autor charakteryzuje w niej grupy twórcze aktywne na terenie Opola i opisuje, w jaki sposób są one kontrolowane przez SB. Wyodrębnia środowiska literackie, plastyczne, teatralne (szczególną uwagę poświęca Teatrowi 13 Rzędów prowadzonemu przez Jerzego Grotowskiego), dziennikarskie, muzyczne oraz środowisko fotografów. To, co napisał o twórcach skupionych w opolskiej delegaturze Polskiego Związku Artystów Fotografików, uzmysławia, że obawy członków KRONU nie były bezpodstawne. „W ramach kontroli tego środowiska — pisał Bereta — prowadzono sprawę operacyjnego sprawdzenia krypt. »Samson« na jednego z członków. Zachodziło podejrzenie zbierania tendencyjnego materiału fotograficznego z przeznaczeniem wykorzystania go w prasie zachodniemieckiej. Podjęte działania w sprawie pozwoliły jednak stwierdzić, że faktycznym celem zbierania tych prac było dokumentacyjne utrwalanie obiektów miejskich, które wraz z zabudową miast

33
 IPN BU 001708/506.

zostają burzone”³⁴. Sprawdzeniu podlegało, czy „figurant przekazuje na Zachód na użytek nieznanych agencji prasowych lub ośrodków dywersji ideologicznej fotogramy wypaczające obraz współczesnej Polski. Owe fotogramy, bez podawania ich autora, miały być wykorzystywane przez wrogie ośrodki na Zachodzie, a szczególnie w RFN”. Według dalszej analizy figurant „prezentował stare rudery, senny krajobraz i stare twarze, na których wyryty był trud pracy i przeżytych lat”³⁵.

Brzmi jak opis fotografii KRONU?

Pod kryptonimem „Samson” Służba Bezpieczeństwa ukryła Fryderyka Kremsera³⁶, fotografa, krajoznawcę, regionalistę, który dokumentował życie powojennego Opolą oraz zanikającą architekturę drewnianą okolicznych wsi, zawsze dużo uwagi poświęcając ludziom. Zanim osiadł w Opolu, w latach pięćdziesiątych budował stocznię w Szczecinie i Nową Hutę koło Krakowa. Widział, jak bardzo takie realizacje mogą przeobrazić krajobraz. Fryderyk Kremser skupiał wokół siebie ludzi zainteresowanych dokumentowaniem zmiany, organizował plenery fotograficzne — udział w nich brał Tadeusz Kluba.

— To miał być czysty dokument — wspomina fotograf. — Kremserowi chodziło o to, żeby fotografować na zimno, dla niego ważna była zmiana, nie sam pejzaż. W Kieleckiej Szkole Krajobrazu pejzaż był ładny, to były widoczki, a myśmy fotografowali prosto. Zdjęcia robiliśmy w całej Polsce, od Raciborza po Bieszczady.

W 1981 roku prace Fryderyka Kremsera, Mieczysława Wielomskiego, Henryka Rączkowskiego, Zbigniewa Zalewskiego, Krzysztofa Pileckiego i Tadeusza Kluby spotkały się na Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów, Fotografii i Przewrocy o Ochronie Środowiska „Biosfera” w Lublinie.

Podczas kwerendy przeprowadzonej w Oddziałowym Archiwum IPN w Katowicach na przełomie 2022 i 2023 roku nie udało się znaleźć dokumentów potwierdzających, że KRON był na celowniku Służby Bezpieczeństwa. Nie był albo teczki zostały zniszczone. Być może inaczej należałoby sformułować pytania zadawane archiwistom, zdarza się bowiem, że czyjeś akta osobowe albo materiały operacyjne na pierwszy rzut oka niezwiązane ze sprawą kryją ciekawe informacje. Zachowały się akta świadczące o tym, że przy Wydziale III Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej w Katowicach działała Grupa Operacyjna w Tychach. Z dokumentów wynika, że SB chciała wiedzieć, jakimi sprawami żyje tyskie środowisko twórcze, i w tym celu werbowała kandydatów na tajnych współpracowników. Wiadomo też o sprawach operacyjnego rozpracowania kryptonim „Pawilon” (1975–1978) i „Zajazd” (1977–1978). Pierwsza dotyczyła ulotek antypaństwowych, szkalujących ustrój i władze PRL oraz ZSRR, ujawnionych w rejonie ulicy Dąbrowskiego w Tychach pod koniec 1975 roku. Drugą wszczęto jesienią 1977 roku po znalezieniu na parkingu przy zajezdni Piast Kołodziej w Orzeszu-Woszczycach (nie-daleko Tychów) torby zawierającej wydawnictwa bezdebitowe,

34
Tamże, s. 56.

35
Ten i poprzedni cytat: Tamże, s. 71.

36
IPN Wr 011/805.

37
IPN Ka 036/876, IPN Ka 036/1649.

38
IPN Ka 175/711.

39
IPN Ka 00144/4309.

40
IPN Ka 00150/399.

czyli bez dopuszczenia do rozpowszechniania przez GUKPPIW, z przedrukami artykułów ukazujących się w czasopismach „Jedność” i „Wolna Polska”, wydawanych w Szwecji i USA³⁷.

Polska przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to Polska nabrzmiała od haseł i dążeń wolnościowych. Ludzie mieli dość. I coraz częściej brali sprawy w swoje ręce. Po czerwcu 1976 roku — kiedy w wyniku strajków i demonstracji ulicznych, w których udział wzięły dziesiątki tysięcy osób, udało się zapobiec drastycznej podwyżce cen artykułów żywnościowych — ludzie wiedzieli już, że razem stanowią siłę. Zaczął też działać Komitet Obrony Robotników, pierwsza jawna organizacja opozycyjna. W sierpniu 1980 roku — po tym, jak w całym kraju stanęły największe zakłady pracy: kopalnie, huty, fabryki, stocznie, ale też uczelnie wyższe i instytucje kultury, a wiele innych środowisk zawodowych i twórczych podpisywało listy solidarnościowe — udało się doprowadzić do porozumienia, na mocy którego powstały niezależne samorządne związki zawodowe, a w konsekwencji „Solidarność”. Niektórzy fotografowie KRONU także zmobilizowali wtedy siły.

Mieczysław Wielomski, który pracował w Okręgowym Urzędzie Przewozu Poczty w Katowicach, w kwietniu 1981 roku został tam wybrany na przewodniczącego KZ NSZZ „Solidarność”. Zapewne ze względu na jego temperament i niewyparzony język. Tadeusz Kluba został fotoreporterem „Solidarności Jastrzębie”. Dokumentował strajki w śląskich kopalniach, plenerowe msze święte, a w końcu Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność” w Gdańsku jesienią 1981 roku.

Najpierw zapukali do Wielomskiego.

Zatrzymali go 13 grudnia 1981 roku o godzinie 14.05 w jego domu w Czechowicach-Dziedzicach przy ulicy Szkolnej. Pierwsze tygodnie spędził w katowickim areszcie, 5 stycznia 1982 roku przewieziono go do ośrodka odosobnienia w Jastrzębiu-Zdroju, skąd 19 lutego został przerwany do ośrodka w Lublińcu-Kokotku (w „Skorowidzu alfabetycznym”, z czerwoną pieczętką INTERNOWANI na okładce, zapisano datę dzienną i dodano skrót „TR”, co oznaczało transport³⁸). Założono mu „teczkę internowanego”, zdjęto odciski palców, wykonano fotografię *en face* (Wielomski trzyma na niej tabliczkę z numerem 212 na wysokości klatki piersiowej; typowe zdjęcie policyjne), sporządzono rysopis (wzrost: 173 cm; oczy: żółto-brunatne; brwi: łukowane, zrosnięte; usta: średnie, cienkie; łącznie określono szesnaście cech fizycznych służących identyfikacji zatrzymanego)³⁹.

Wszystko na mocy dekretu z 12 grudnia 1981 roku o stanie wojennym. Tadeuszowi Klubie „Nakaz zatrzymania i doprowadzenia” funkcjonariusze MO doręczyli 6 maja 1982 roku. „Decyzję o internowaniu” uzasadniono tym, że „pozostając na wolności, nie przestrzega porządku prawnego i podejmuje działalność związkową”⁴⁰. Kluba trafił do ośrodka odosobnienia w Zabrze-Zaborzu.

— Za co pana wsadzili? — pytam.



Tadeusz Kluba jako fotoreporter „Solidarności Jastrzębie”

Gdańsk, 1981
 autor zdjęcia nieznany
 zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach



Hasła wyrażające sprzeciw wobec cenzury i propagandy w Gdańsku podczas I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność”

Gdańsk, 1981
 fot. Tadeusz Kluba
 zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach

⁴¹
 IPN Ka 43/317.

⁴²
 IPN Ka 093/220.

— Za całokształt. Jako fotoreporter byłem wszędzie. Starali się dotrzeć do moich negatywów, nie tych śląskich, z KRONU, tylko z „Solidarności”. Wystraszyłem się, wybuchł stan wojenny, powiedziałem im, że zniszczyłem filmy, co oczywiście nie było prawdą, bo zawiozłem je do kurii w Katowicach, tam mi je przechowali. Oni nie za bardzo w to uwierzyli, zrobili mi rewizję w domu, to było jakoś w lutym czy w marcu, jak stan wojenny się utrzymywał, i dali mi wybór: albo pójść na współpracę, albo będę internowany. Przez dwa dni mnie męczyli, przesłuchania dzień i noc, i powiem szczerze, człowiek nie wiedział, jak to się skończy. Jeden był miły: „Panie Tadeuszu, może kawy, może herbaty?”. Poszedł zrobić herbatę, wpada drugi z bronią, przeładowuje, przykłada mi ją do głowy: „Ja ciebie wykończę” i tak dalej. W końcu przekroczyli jakąś granicę, było mi obojętne, co ze mną zrobią, wtedy przestałem się bać i powiedziałem, że uwierzę w socjalizm, jeżeli dowiem się, że Stany Zjednoczone zakupiły większą ilość zboża w Związku Radzieckim. I to był koniec.

Mieczysław Wielomski został zwolniony po dziewięćdziesięciu trzech dniach (w domu czekała na niego ciężarna żona), Tadeusz Kluba po pięćdziesięciu sześciu dniach. Na ostatniej stronie „Wkładki do książki zdrowia (tymczasowo aresztowanego)” lekarz badający Tadeusza Klubę zanotował: „30 VI 82 wolność/bez skarg/wydano rtg. płuc” i przybił pieczętkę⁴¹.

Kronowcy zostali zatrzymani w ramach akcji „Jodła”, wymierzonej w działaczy „Solidarności” i innych niezależnych organizacji. Jej celem było rozbięcie struktur opozycyjnych oraz osłabienie oporu społecznego.

Stan wojenny został zawieszony 31 grudnia 1982 roku. Do tego czasu funkcjonariusze MO internowali ponad dziesięć tysięcy osób, spośród których sto cztery mieszkały w Tychach. Byli to pracownicy między innymi FSM-u, kwk „Ziemowit”, kwk „Piaś” czy Wojewódzkiego Szpitala Zespołowego, a także studenci Uniwersytetu Śląskiego⁴².

Stan wojenny zachwiał KRONEM. Jeśli wcześniej fotografom wydawało się, że ktoś ich obserwuje, teraz stali oko w oko z władzą. Nie tylko jako twórcy, ale po prostu jako obywatele. Musieli uważać.

Jeszcze wiosną 1983 roku pokazali swoje prace w Bielskiej Galerii Fotografii, prowadzonej przez Andrzeja i Jolantę Baturów, był to jednak koniec ich wspólnych działań. Za symptomatyczną można zresztą uznać fotografię umieszczoną na okładce broszury towarzyszącej bielskiej wystawie: pozują na niej Krzysztof Pilecki, Zbigniew Zalewski, Tadeusz Kluba i Mieczysław Wielomski, są blisko siebie, obejmują się, Wielomski trzyma kartkę z napisem: „Na zdjęciu brak Michała Cały — ZPAF —”.

Michał Cała, od 1983 roku wyposażony w legitymację związkową, rozpoczął współpracę z Wojewódzkim Biurem Projektów w Katowicach, które realizowało program badawczy „Waloryzacja przestrzeni Górnego Śląska i jego obrzeża”. Po raz



Zbigniew Zalewski podczas górskiej wędrowki

lokalizacja nieznana, początek lat 80. xx w.
autor zdjęcia nieznany
archiwum Zbigniewa Zalewskiego

pierwszy mógł uniezależnić się finansowo jako fotograf. Jego zadaniem było dokumentowanie wartościowej architektury oraz zasobów środowiskowych wymagających ochrony w całym regionie. Celem projektu było rozpoznanie wartości krajobrazowych Górnego Śląska i wdrożenie działań zapobiegających ich niszczeniu. Coraz bardziej zdawano sobie bowiem sprawę z antropopresji oraz rozmiarów katastrofy ekologicznej na terenach zdegradowanych przez przemysł. Ochrona przyrody miała przyczynić się do sprawniejszej rewitalizacji oraz lepszego planowania urbanistycznego w przyszłości. I fotografia miała w tym pomóc.

Także dla Tadeusza Kluby rok 1983 okazał się czasem życiowych zmian. — Jak mnie zwalniali z internowania, to powiedzieli, że zablokują edukację moim dzieciom. To była główna motywacja wyjazdu. Dostaliśmy paszporty, siedemnaście dolarów na głowę i pojechaliśmy. Ja, żona, dwóch synów i pies. W konsulacie w Krakowie przyznano nam wize francuskie. Na miejscu czekała na nas organizacja France Terre d'Asile [Francja, ziemia azylu, przyp. autorki]. We Francji Kluba związał się z dziennikiem „Journal Sud-Ouest”.

Mieczysław Wielomski, zamieszkały od 1980 roku w Czechowicach-Dziedzicach, coraz rzadziej obecny w Tychach, zaczął podejmować nowe, formalnie odmienne próby obrazowania Śląska. W 1984 roku

założył grupę twórczą HARD. Podążył za nim jedynie Krzysztof Pilecki. KRON się rozpadł.

Zbigniew Zalewski, jeszcze przez jakiś czas fotografujący robotnicze dzielnice w stylistyce wypracowanej przez KRON, coraz bardziej zaczął oddawać się pasji wędrówek turystycznych, dokumentowaniu wiejskich chałup i fotografii górskiej. W 1987 roku uzyskał tytuł Instruktora Fotografii Krajoznawczej PTTK. Jednak kiedy na przełomie maja i czerwca 1983 roku, w schyłkowej fazie KRONU, Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie pokazywało jego indywidualną wystawę fotografii pod tytułem *Drewniana architektura w pejzażu wsi Polski południowej*, autor nalegał, żeby na plakacie pod jego imieniem i nazwiskiem koniecznie dopisano, że jest z KRONU.

Pytam dlaczego.

— Proszę pani, to była wtedy marka! Mar-ka!

THE KRON PHOTOGRAPHY CLUB OF TYCHY

Kazimierz Karabasz's film *Punkt widzenia* [Point of view] has the following scene: several men are leaning over some photographs and having a lively discussion about image composition. They ponder how the elements of each frame affect its overall momentum as they wrinkle their foreheads, raise their eyebrows, and pluck their chins. The 1974 film tells the story of young people involved in photography clubs operating at community centres in small towns (most of the filming was done in Włodawa). Karabasz presents a stark reality which is meant to be authentic, no matter how drab. He takes interest in the natural element of the behaviour and emotions of the characters observed in their natural surroundings—as if *they* were writing the script. One of the film's characters says: 'Sometimes you need as much as a photograph to show something.'

In another location around the same time, a similar story happens.

Tychy, 1976: the *Teatr Mały* theatre, then operating under the name of the *Company Cultural Centre Teatr Mały* at the *fSM Compact Car Company* (Polish: *Fabryka Samochodów Małolitrażowych*), is the venue for the first meetings of the Tychy KRON Photography Club. They are led by Mieczysław Wielomski, a cultural and educational instructor at the fSM. The club brings together amateur photographers of various ages and walks of life, though young people prevail. 'Alongside school-age youths, one can find here an architect, a metallurgist, an electrician or an aviation mechanical engineer'—as they describe themselves in a flyer for one of their future exhibitions.¹ Initially there are several dozen of them.² What they hold dear are conversations and exchanging experiences. They are keen to show their shots and hone their skills. It is hardly possible to name them all today, as the group's archive has not survived.

1

The flyer for the exhibition *Śląsk* [Silesia] held at the gallery of the *Poznań Photographic Society* in May 1980 (by Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski), Poznań 1980.

2

The text of the leaflet for the *Silesia* exhibition, shown at the *Bielska Galeria Fotografii* from 5 May to 1 June 1983 (photographers: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski), estimates the initial number of KRON members at around seventy, while writing about KRON in the periodical *Foto* (no. 10) in 1982, Krzysztof Pilecki and Mieczysław Wielomski recalled that in the early days the group consisted of around thirty photographers.

One way to reconstruct the club's story is to reach out to its former members.

'Mieczysław Wielomski was a key figure in KRON,' recalls Krzysztof Pilecki, who joined the newly opened club along with Tadeusz Kluba in the autumn of 1976. 'Among other members, Michał Cała and Zbyszek Zalewski deserve a particular mention. There were also Bronisław Majewski (the club's chairman), Alfred Granek, Lucjan Głogowski, Zbigniew Bochenek, Jerzy Bierwiazzonek, Andrzej Kołodziej, Kazimierz Majchrzak, Henryk Rączkowski (later chairman), and Piotr Szymon.'



The *Teatr Mały* theatre
Tychy (Housing Estate B), c. 1965
photo by Zygmunt Kubski
collection of Tychy City Museum
See full-size photo on page 16.

The procedure was usually the same: one moved to Tychy (for school or work), set up a darkroom, and joined the city's creative community. It was not uncommon for the route to the club to be via photographic studios operating at local community centres or workers' hotels. An often recurring memory is that of the Miners' House of Culture in Housing Estate A, which, from its launch in 1954, organised cultural life in the expanding city (of which Housing Estate A, built between 1951 and 1956 under the doctrine of socialist realism, was the nucleus). After the political thaw of 1956, despite the softening of cultural policy, the culture-creating potential of such venues continued to be recognised. These cultural centres were supposed to engage the local community, provide leisure and entertainment after work. Housing Estate A had one located in the central square, then known as Wincentego Pstrawskiego Square (now Świętej Anny Square). In the 1970s, it housed a photographic darkroom run by Roman Stróżyczak, an amateur photographer and policeman by profession. It was there that Krzysztof Pilecki and Zbigniew Zalewski, who were related by family ties, developed their first photographs. When the Cooperative House of Culture *Tęcza* was launched in 1973, the photographers' ways briefly parted, as Pilecki joined *Tęcza*, while Zalewski began working on his own.

Tęcza was also home to a model-making club, while Henryk Naturski was in charge of photography.

'Back then, if you wanted to do photography, you had to master the entire chemical process, because there was no one to develop your photos for you,' reminisces Tadeusz Kluba. 'I was taught by Henryk Naturski, my predecessor at *Tęcza*. He was an excellent chemist, who knew photography like the back of his hand.'

The instructor's name returns.

'There was this Naturski fellow working in the administration at my estate,' says Zbigniew Zalewski. 'There was an unused laundry room in my block of flats, and as a tourism activist he was a supporter of photography. He got the management to allow me to set up a dark-room in there.'

Kluba met Naturski after completing his military service in 1974. As an electrician, he worked for various Tychy companies, including *Termoplastyka*, *Fadom* and *Chłodnia Składowa*. The whole time, though, he was involved in photography. Having earned a relevant qualification from the Department of Culture and the Arts from the Voivodship Hall in Katowice, he went on to work part time for *Tęcza* as a photography instructor. This is how he met Krzysztof Pilecki.



Cooperative House of Culture *Tęcza*
Tychy (Housing Estate D), 1973
photo by Zygmunt Wieczorek
collection of Tychy City Museum
See p. 17.

'I was his tutor—admittedly young—but nonetheless a tutor. At *Tęcza* I taught foundation photography to teenagers and older people. KRON, on the other hand, was a club for people who already knew how to take photographs. I had met Mietek Wielomski even before KRON. We took photographs—large scale portraits of labour leaders. He came from the *Teatr Mały*, I came from *Tęcza*, and we were given this task. Sometime later, Mietek came up with KRON and I joined.'

The story of Bronisław Majewski unfolded in a similar way. He was a mechanic employed at FSM, and, before he came to join KRON, he had already organised five photographic studios in Fiat's workers' hotels;³ or the already mentioned Zbigniew Zalewski, who, after his stint in Housing Estate A, organised a darkroom and a photography club in the workers' hotel of the PCS Heavy Coal Construction Equipment Company, where he himself stayed for a while after moving to Tychy in 1971. A turning point for the latter would be the meeting of Michał Cała, who joined PCS in 1978 and recalls his early days in Tychy as follows:

'I moved to Tychy in 1977. A young graduate, I was looking for a place to live. And it was quite easy to get a flat in Tychy. I found a job in the *Piast* Coal Mine, although I had nothing to do with mining. I was interested in aircraft construction, and graduated from the Faculty of Power and Aviation Engineering at the Warsaw University of Technology. At the time, however, it didn't matter anymore. What mattered was having a degree. Thanks to it, I was given both a job and a flat, and having a flat meant being able to set up a darkroom, so I could work on photography. I joined the KRON club towards the end

³
M. Ciszak, *Widok z okna* [View from the window], *Twoje Tychy*, 2013, no. 10, p. 2.

of 1977. I was introduced by a friend of a friend. What I was looking for was some company, people to exchange ideas with.’ It was a time of ‘everythingism’ in KRON, as the artists themselves critically labelled this era. The club organised meetings, readings, discussions, plein-air events, competitions, etc. Everyone took photos of whatever they wanted, wherever they wanted. And this began to bother the photographers.

Krzysztof Pilecki: ‘We used to go on one-day open-air shoots, get a bus from FSM, drive around the Polish Jurassic Highland, usually on a Saturday or Sunday, but these photographs failed to produce anything meaningful.’

The situation changed when Michał Cała joined the club.

‘Before I moved to Tychy, I had spent a year living in Subcarpatia’s Ropczyce, and before that in Cieplice Śląskie, near Jelenia Góra and Wałbrzych,’ recalls the photographer. ‘It was in Wałbrzych around 1975 that I took my first photographs depicting the industrial landscape, and I knew I wanted to take up this particular theme.’

Industrial motifs are also becoming a frequent feature of Mieczysław Wielomski’s photography. In the late 1960s, Wielomski applies for a job as cultural educator at the Miners’ House of Culture of the *Halemba* Coal Mine in Ruda Śląska. Early in the 1970s, he gets a temporary job at the *Wesoła* Coal Mine in Mysłowice. Eventually, he ends up at Tychy’s FSM. During this time, Wielomski travels around Silesia and explores.

The photographers meet each other at just the right moment. In early 1978, Wielomski and Cała set out together to explore mine heaps (first in Czerwionka-Leszczyny, then Rydułtowy) and are mesmerised by their conical shapes. They cannot believe such a close proximity between industry and man. When they later show their prints at KRON, they already know they are onto an important subject. It is just the spark to ignite their imagination.



Mieczysław Wielomski—spoil heaps of the *Rymer* coalmine

Rybnik-Niedobczyce, c. 1977
photo by Krzysztof Pilecki
photographer’s archive
See p. 19.

From 1978 onwards, the group consolidates around a single theme which is simply Silesia. There is no room for anything else, so the members of the group drift apart. By the end of 1981, when martial law is imposed, many artists will have left to focus on their own interests (such as Piotr Szymon), while a few others join the club, lured in by KRON’s achievements (such as Ireneusz Kaźmierczak). The core of the group, however, invariably consists of Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski and Zbigniew Zalewski.

What strikes me in the conversations we are having four decades after the group’s dissolution is that when they were photographing, they actually *went* to Silesia. It might therefore be argued that the deglomeration concept of a satellite city was successfully realised. Tychy was built at a distance from the large factories, mines and steelworks, and thus the pollution and damage that they generated.

‘Why did we say we were going to Silesia?’ Tadeusz Kluba wonders. ‘Because Silesia was up north. We didn’t actually think of Tychy as a part of Silesia. Also in terms of the industry and the dirt.’

His comment resonates with how, in 1973, Tadeusz Brodziak, Director of *Miastoprojekt Nowe Tychy*, who had been supervising the city’s construction for more than a decade, explained the necessity of the deglomeration of the heavy industry and the accompanying housing base from the Upper Silesian Industrial Region (Polish: Górnośląski Okręg Przemysłowy, GOP) to Silesia’s southern and eastern outskirts. Commenting on the rationale for the expansion of Tychy, which began in 1951, he wrote: ‘The most favourable conditions for the location of a new city are found in the commune of Tychy, which is located twenty kilometres south of Katowice and is well connected by rail and road. In addition, the area of Tychy had a suitable terrain, good bearing capacity of soils, wooded surroundings, and favourable wind directions.’⁴

However, this is only part of a bigger picture.

In the late 1970s, Michał Cała moved to Housing Estate H, while Zbigniew Zalewski and Tadeusz Kluba settled in Housing Estate O and Housing Estate P, respectively. Along with Housing Estates M and N, these formed the new southern part of the city, which was separated from the northern part by a railway trench. The railway line, markedly visible in the landscape, was both a transport and compositional feature (as the east-west axis of the city), but that was not all. The railway trench aesthetically separated different worlds. The differences were clearly visible at the point of the Tychy Zachodnie railway station. To the north of it stretched Housing Estate C, built in the late 1950s and early 1960s, with low-rise buildings and sloping tiled roofs. Unfolding to the south, on the other hand, was Housing Estate H, featuring grey cuboid blocks rising out of the fields. From the late 1950s, this dissection was softened by the presence of St John the Baptist Church. Today the scar is cicatrised by trees.

The photographers went to live in large panel housing. In 1970, Tychy had a population of almost 71,500; by 1987 there were already 154,100 inhabitants. The flats were overcrowded. Parents shared them with young married couples. Men, coming down to Tychy for work, lived in workers’ hotels. This population growth had to be matched by an increase in residential housing. Between 1971 and 1980, as many as 2.4 million flats were built across the country. The record figure was set in 1978, with nearly 284,000 flats put into use.⁵ Tychy was on a growth spurt, too. However, the numbers were not necessarily matched by the quality. The aim was to build

4

T. Brodziak, *Budownictwo mieszkaniowe w Tychach* [Housing construction in Tychy], typescript, Tychy 1973, p. 11.

5

M. J. Jarmuż, *Problemy mieszkaniowe w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku w świetle dokumentów osobistych* [Housing problems in 1970s Poland in the light of personal documents], Warsaw: Instytut Historii PAN, 2020, p. 53.

quickly and efficiently, so the finishing touches often fell by the wayside. Multi-family residential buildings, commonly referred to as blocks of flats, were constructed from large-size prefabricated panels, according to the nationwide W-70 system (a hallmark of the decade). These were manufactured using special moulds and then transported to the building sites for assembly, also using industrialised methods. Director Brodziak enthused: ‘The key feature of this system is its openness, in that the system provides for a rigorous unification of the basic structural components and nodes, while allowing the designers to “assemble” appropriate buildings from these components, depending on changing needs.’⁶



Tychy (Housing Estate H), 1978
photo by Michał Cała
collection of Tychy City Museum
See p. 21.



Tychy (Housing Estate H), 1975
photo by Andrzej Czyżewski
collection of Tychy City Museum
See p. 21.

The striking difference between the large, grey concrete panel and the red brick that the photographers encountered whenever they arrived ‘in Silesia’ is beyond dispute. *There* was the old, *here* was the new. *There* was the beginning, *here* a continuation. *There* were the locals, *here* the newcomers. They themselves came from various places: Mieczysław Wielomski, for instance, came from Wałbrzych, Michał Cała from Toruń, Zbigniew Zalewski and Krzysztof Pilecki from Polesie’s Nowiny, Henryk Rączkowski from Mysłowice, Tadeusz Kluba from Bielsko-Biała (he spent his childhood there, but was born in Rabka). They met in a city whose character was only just being moulded.

It is said that architecture is what society is. And they could sense that.

Michał Cała: ‘I had a friend who settled in Tychy after graduation so I went to see him. I got off at the Tychy Zachodnie station and reached his block treading in mud. The area was just blocks of flats sitting in the mud. I still have this image in front of my eyes. Then I, too, moved to Tychy. We went to live in blocks of flats just like those and it seemed so ordinary that we hardly noticed that at all.’

This absence is on the flip side of KRON’s main interests. Without the everyday experience of Tychy, a city under construction, neither their photographs nor their artistic manifesto would have been possible:

⁶ T. Brodziak, *Budownictwo mieszkaniowe* [Housing construction...], op. cit. p. 39.

⁷ Manifesto included in leaflets for KRON group exhibitions entitled *Silesia*, presented, among others, at the *Gallery of Tourist Photography—House of Tourism* in Warsaw (July–August 1979) and the *Gallery of the Poznań Photographic Society* (May 1980).

*
KRON brings together people who share a common interest which is Silesia, its landscape and its people.

*
We live in a modern city whose main landscape feature is the humdrum blocks of flats like those all over Poland. This is the reason why we have become enchanted by the ugliness (or is it beauty?) of the old Silesian cities, their factory districts, mining estates, waste heaps and settling ponds.

*
Within this landscape, we also photograph people. We show them in the environment in which they live every day.

*
This landscape is doomed to extinction. Old housing estates are being demolished to be replaced by new blocks of flats.

*
Some of our photographs are already of historical value, as they preserve a world that has been lost.⁷

Just as in cinema, their work, too, is road photography. ‘Boy how small it all seems today!’ Tadeusz Kluba can hardly hide his emotions. ‘Back in the day we would spend an hour on the number 82 bus from Tychy to Ruda Śląska and then had to walk. Or we could take the train to Katowice and then continue on foot. We walked everywhere. Sometime in 1981, Andrzej Kołodziej, also from KRON but not as committed to Silesian photography as we were, already had a car, a “baby” Fiat, and we travelled together, two or three at a time. We would leave in the morning, on Saturday or Sunday, and come back in the evening, so tired that we would collapse as we had done so many kilometres. We also travelled by tram and when we saw something interesting, we would get off. That’s how we explored Silesia.’

‘You also need to add the weight of the photo equipment to the kilometres,’ I note.

‘Even today I’m still a bit wonky from carrying it. I used to take a small-image camera and 20mm, 50mm and 180mm lenses. It was fine if you took just one camera. Sometimes I took two, a small one and a medium-image one, a 6×6 cm frame Pentacon Six, along with a 180 mm lens that was very heavy because it came with an adapter.

‘Plus a flash?’

‘Not outdoors. Occasionally I used a flash indoors, but a tiny one, like two packets of cigarettes, that lit up two or three metres in front of it. I still remember it was Japanese and how proud I was to have bought it. The interiors were rather dark, with small windows, so I really had to use more light there.’

They covered a lot of ground in Silesia, Tychy being their base. Michał Cała: ‘In 1978, I moved to the PCS Heavy Construction Equipment Company,, which was an overhaul company with excavators, bulldozers, trucks and dumpers. Thanks to this job, I managed to do a large part of my Silesian photographic series. As PCS had its bases in various locations, including Ruda Śląska and Bzie Zameckie near Rybnik. I would go over there on business trips and, of course, take my camera with me. I would arrive, stamp the papers—nobody really cared, the important thing was that the inspection was done—and I would go straight into town to shoot some photos. Bzie Zameckie had the heaps close by. In Ruda Śląska, you know, you would go to Kaufhaus [a workers’ settlement in Ruda Śląska-Nowy Bytom, author’s note], and other districts as well.’

Their photographs are born out of walking. They were created out of a bodily experience and engagement with all the senses. And out of being patient, because walking also meant having to return. I said that Tychy was here, and Silesia was there, but, following Tim Ingold, it should also be added: ‘The most fundamental thing about life is that it does not begin here or end there, but is always *going on*.’⁸ Photography is therefore about happening, it is created in movement, in relation. Indeed, Ingold’s observations are very helpful in understanding how KRON’s art resulted from the experience of being in a concrete world. The anthropologist notes: ‘Inhabitants, I contend, make their way *through* a world-in-formation rather than *across* its preformed surface. As they do so, and depending on the circumstances, they may experience wind and rain, sunshine and mist, frost and snow, and a host of other conditions, all of which fundamentally affect their moods and motivations, their movements, and their possibilities of subsistence, even as they sculpt and erode the plethora of surfaces upon which inhabitants tread.’⁹

In Silesia, you walk on coal. There are zinc-lead ores, limestone, dolomites, marls, sands, clays... and they are all precious. That is why Silesia in the late 1970s is a world in the negative: pits underground, mountains on the surface—heaps of industrial waste. The transformation of the landscape is an inherent part of the exploitation of natural resources. You may not notice them from behind tall blocks of flats built several kilometres from the smelter or the mine, just as you cannot see the heaps from behind the noise barriers along motorways (many of the older heaps, overgrown with plants, may go unnoticed and be mistaken for natural landforms). However, at the time when KRON photographs were taken, the industry was close to the people, because company-affiliated housing estates were located in the vicinity

8

T. Ingold, ‘Building, Dwelling, Living: How Animals and People Make Themselves at Home in the World’, in: id, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Taylor & Francis, 2011, p. 173.

9

T. Ingold, ‘Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World’, *Environment and Planning A: Economy and Space*, 2008, no. 40(8), p. 1802.

10

A. Ziemiński, *Człowiek w krajobrazie. Szkice z pogranicza socjologii* [Man in the landscape: Sketches from the fringes of sociology], Warsaw: Sport i Turystyka, 1976, p. 187.

11

T. Konwicki, *A Minor Apocalypse*, trans. R. Lourie, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1983, p. 67.

of the plants. The industry could be seen from the windows of the houses and these windows had to be closed to prevent dirt, stench, noise and pollution. How do you tell this story in a country where images and texts pass through the hands of censors? In a region which has its own official colour press and editorial offices employing excellent photojournalists?

When I look at these KRON photographs, I can see that the creators very consciously used the element of weather as a formal means with which to convey their message. ‘Sometimes you need as much as a photograph to show something.’

Their photographs, which follow the documentary convention, carry a strong critical charge.

Tadeusz Kluba: ‘We took most pictures in autumn, because autumn seemed to suit Silesia. I’m talking about that grey November autumn. Officially, Silesia was beautiful—a propaganda success story—but we wanted to show that things were not so good in Silesia.’

Both the time of day, the season and the weather play a role in KRON photography. The photographs highlight the soot and dust, which merge into dirty patches on the melting snow. They draw attention to the huge amounts of mud, with the footprints and wheel tracks stamped into it. The work of KRON photographers gives exposure to what official media have rendered invisible.’

1976 saw the publication of Andrzej Ziemiński’s book *Człowiek w krajobrazie. Szkice z pogranicza socjologii* [Man in the landscape: Sketches from the fringes of sociology]. Reflecting on Poland’s landscape, in its natural-geographical and historical-cultural sense, the author shared the following remark: ‘Spring and summer cover the blemishes in the landscape with vegetation, summer holidays make for a somewhat sentimental attitude; we perceive only what we want to perceive. Autumn saturates the picture with warm colours. Even winter can be a kind deception with the white hiding the grey. Early spring is merciless. As Żeromski said: it will show everything.’¹⁰

Numerous KRON photographs were created precisely in such ‘pre-’ periods—pre-winter, pre-spring—and ‘in-between’ the seasons. The artists liked transitional states, when things break, mix, melt, when they grow, breaking down the existing structures—such as the solitary coltsfoot (*Tussilago farfara*), pictured in a photograph by Michał Cała, growing on the muddy surface of a settling pond at the foot of the *Dębieńsko* mine heap in Czerwionka-Leszczyny. One cannot avoid the illusion that nature itself is trying to heal the sick landscape, as the coltsfoot is known for its healing properties.

An association with the prose of Tadeusz Konwicki and his 1979 novel *A Minor Apocalypse* comes to mind. The book is set within a single day, but the author has mixed up the dates, the seasons and the natural phenomena. The emotional mood he has created—‘They’ve even screwed up the seasons [...]’. It’s all happening at the same time—snow, sun, wind, rain.’¹¹—reflects

the manipulative actions of the communist authorities and yells out accusations. In a conversation with Stanisław Bereś, the author later explained that in *A Minor Apocalypse* the weather ‘[...] is trampled down completely. There is just one season for everything. In short, we are faced with a picture of a rotten, destroyed world which is even deprived of its seasons [...] But it is also a political protest of a citizen of this country against what has happened. Everything is void, distorted, destroyed—the rivers, the forests, the weather, the calendar, human dignity.’¹²



Solitary coltsfoot—settling pond and spoil heaps of the *Debieńsko* coalmine

Czerwionka-Leszczyny, 1978
photo by Michał Cała
photographer’s archive
See p. 26.

It seems worth exploring, then, what is not visible in KRON’s photographs. Trees, for one thing.

Michał Cała: ‘When I took the exam for ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików; Association of Polish Photographic Artists), Jerzy Lewczyński, who was a member of the examination board, asked me whether I was inspired by Italian neorealism. I replied that I was mainly inspired by the British New Wave cinema of the 1960s. Italian neorealism has a different light, plenty of sun, different backgrounds; there are white walls, while in Silesia there is red brick covered with soot. Things look different here, the atmosphere is different. Children are playing in the yards among dust and dirt, without a single tree in the background.’

This is not the only thing found missing by the creators.

‘Silesia was something of a homeland for me. Without a sky,’ recalls Tadeusz Kluba, ‘there was never a blue sky above. And we didn’t know why at the time.’

‘Due to pollution?’ I ask.

‘Yes. You rarely get a glimpse of the sky in our photos—there’s just a white patch, no clouds, nothing.’

This is an inverted perspective. Usually, when Silesia is mentioned, the imagination gravitates downwards, towards ground and the raw materials it contains. The artists associated with KRON also captured the surface structures of mines, power plants and steelworks: shafts, smokestacks, blast furnaces. Mounting mine heaps. However, they managed to capture something else. The sky, which, instead of hanging, envelops, clings and bites. Just like air. Like an exhalation—from a mouth, a pipe, a smokestack.

The issue of environmental pollution was officially non-existent in the People’s Republic of Poland until the late 1970s. The censorship

12

S. Bereś, *Pół wieku czyszcza. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* [The half-century long purgatory: Conversations with Tadeusz Konwicki], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, p. 210.

13

Ekokalendarium PRL [Ecoschedule of the People’s Republic of Poland], in: *Natura, człowiek, bunt* [Nature, man, revolt], ed. M. Olszewski et al, *Tygodnik Powszechny*, 2011, no. 16 (supplement), pp. 28–29.

14

Nasz narodowy przemysł [Our national industry], *Panorama*, 20.11.1978 (Silesian Library collection, microfilm no. 10489).

controlled environmental data and decided what information was allowed to be published.

In 1948, domestic coal production reached 70.3 million tons; thirty years later, when the first KRON photographs documenting Silesia were taken, it grew to 193 million tons.¹³ ‘For the first time in history, more than 617,200 tonnes of coal was hauled to the surface each day,’¹⁴ the *Panorama* weekly reported in late 1978. Eighteen coal mines operated in the region, and four were under construction. Production of crude steel increased to almost 10 million tonnes in 1978 (in the then Katowice Voivodship alone). The chemical and electrical machinery industries were booming. Upper Silesia was one of the most heavily polluted regions.

I wonder whether this could have had an impact on photography. Not on what we can see (this is obvious), but on how we see it. After all, if the air is like a suspension, wouldn’t it act as a filter? This is what I ask Wojciech Wilczyk, who has been photographing Silesia since the 1990s, and has documented the dismantling of heavy industry and the region’s entry into the post-industrial phase (his series of photographs *Czarno-biały Śląsk* [Black and white Silesia] from 1999–2003 is often regarded as a visual testimony to the fall of one era and rise of another). It is also an important fact that the photographer grew up in the neighbourhood of Nowa Huta.

‘When all these industrial plants were still in operation, there was a lot of dust and air transparency was poor. This is something I know from Kraków. When the steelworks was still in full swing and the wind was blowing from the east, there was a kind of mist with a sour smell. I also remember it from Upper Silesia, from Bobrek for example [a district of Bytom, author’s note]. This actually produced a kind of cool suppression of light, a contrast.’



Meeting of photographers while taking photos; from left: Tadeusz Kluba, Michał Cała, Krzysztof Pilecki

Ruda Śląska-Nowy Bytom (Kaufhaus working-class settlement), 1979
photo by Krzysztof Pilecki
photographer’s archive
See p. 28.

People used to live in the dust and breathe it.

‘Cloudless weather occurs on less than 30 percent of days, with the central parts of the Upper Silesian Industrial Region being clearly deprived of sunshine,’ noted architect Alina Nowak-Lenartowska in her 1973 publication summarising research on company-affiliated housing estates in the Upper Silesian Industrial Region—her doctoral thesis written under the supervision of Professor Kazimierz Wejchert. ‘Local factors come into play here, especially smoke. [...] Industrial

fumes are a major contributor to foggy weather. [...] Air-borne dust reduces the insolation of the Upper Silesian Industrial Region by about 18% in comparison with other Polish regions. This is further exacerbated by harmful gaseous pollutants, of which SO₂ is the main component. In addition, industrial plants emit significant amounts of CO in their exhaust fumes, while coking plants produce large amounts of blast furnace gas as well as tar gas, vapours and mists.¹⁵

Not only was the weather in Silesia characterised by cloudy skies, with frequent rain or snowfall in autumn and winter, but dustfall was also a specific feature. To illustrate this phenomenon, Alina Nowak-Lenartowska, used a photograph in her book showing a row of multi-family red-brick houses in the Kaufhaus workers' settlement in Ruda Śląska-Nowy Bytom. The estate was built for the workers of the *Friedenshütte* steelworks (now *Pokój* steelworks) in several stages between 1854 and 1924. The sky visible in the photo is a white patch that reaches the roofs and windows of the buildings, dusting the windowsills, cornices and walls with whitish particles. Under the photo is the caption: '[...] heavy smoke and dust fall from the ore sintering plant.'¹⁶

The KRON photographers discovered Kaufhaus in the late 1970s.

Michał Cała: 'I remember when Krzysztof Pilecki showed the first two photos of the place, it was such a sensation that everyone rushed to Kaufhaus, including me! This is where at least fifty percent of KRON's photos were taken. It was literally some kind of Mecca for us.'

Images and research data like those in the cited publication by Alina Nowak-Lenartowska were usually approved by the censors only for professional publications (her book had a print run of 280 copies). Such topics tended to be ignored in the mainstream media. If not through official channels, though, one could find out more via the émigré media, such as the Parisian *Kultura*, the Swedish *Aneks* or *Radio Free Europe*.

In March 1977, Tomasz Strzyżewski, censor of the Central Office for the Control of Press Publications and Performances (Polish: Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk; GUKPPIW), where he had worked since 1975, emigrated to Sweden and applied for political asylum, leaving behind his pregnant wife, who had been refused a passport, and several-year-old son. On the basis of the smuggled documents, including guidelines and instructions for censors, secretly transcribed for over a year, as well as texts contested by the censors, amounting to a total of around 500 pages, he prepared a publication, which he sent in autumn to the Social Self-Defence Committee at The Workers' Defence Committee (Polish: Komitet Obrony Robotników; KOR). Shortly afterwards, it was published in London by the émigré publishing house *Aneks*. He explained his motivations as follows: 'The censors perform about ten thousand censorship interventions a year, of which about a thousand are blanket ones. We must realise, though, that censorship activity is only the visible tip of the iceberg, whose underlying, invisible parts consist of: self-censorship caused by being aware of taboo subjects

15
A. Nowak-Lenartowska, *Osiedla przyzakładowe jako problem urbanistyczny regionu. Na przykładzie Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego* [Company housing estates as an urbanist problem of the region: On the example of the Upper Silesian Industrial District], Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973, pp. 11-12.

16
Ibid, p. 13.

17
From *Czarna księga cenzury PRL* [Black book of censorship of the People's Republic of Poland], interview with Tomasz Strzyżewski, *Aneks*, 1977, no. 16-17, p. 210.

18
T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach* [The great book of censorship of the People's Republic of Poland in documents], Warsaw: Wydawnictwo Prohibita Paweł Tobała-Pertkiewicz, 2015, p. 81.

19
Ibid, p. 82.

20
Ibid, p. 122.

21
R. Krynicki, *Również* [Also], in: id, *Wiersze wybrane* [Selected poems], Kraków: Wydawnictwo a5, 2009, p. 137.

and simple fear, censorship carried out by editorial offices and publishing houses themselves, control censorship exercised by various organs of the party authorities and state administration, and, finally, simple ignorance caused by over thirty years of suppressing information.¹⁷

The guidelines contained in the smuggled copy of *Książka Zapisów i Zaleceń GUKPPIW* [Book of records and recommendations of the GUKPPIW] on environmental texts were barely a section of the censors' instructions, because in fact they applied to all areas of life. By disclosing them, Strzyżewski exposed the cynicism and short-sightedness of the regime.

Examples:

'Information on the direct threat to human life and health caused by industry and chemicals used in agriculture should be removed from studies on environmental protection or threats to the environment in Poland.'¹⁸

'Any criticisms of the location of industrial facilities (existing and proposed) that adversely affect the environment should be reported to the management of the GUKPPIW.'¹⁹

'No materials should be released reporting on the current state of pollution or indicating the phenomenon of progressive pollution of Polish sections of rivers flowing from Czechoslovakia, caused by economic activities in our country.'²⁰

Among the texts taken away by Strzyżewski were poems by Ryszard Krynicki, an author banned from publishing in Poland between 1976 and 1980. As I browse through his poems, I find a piece in the 1978 volume *Nasze życie rośnie* [Our life grows] containing fragments that are perfect comments on KRON's photographs:

since when, in police states
environmental protection is decreed,
also the fate of nature
seems to be a foregone conclusion.²¹

'We were aware of the damage to the environment, and knew it was an uncomfortable topic to discuss,' continues Tadeusz Kluba. 'There are no shrubs or trees in our photos, hardly any greenery, because there simply weren't any. Instead, there was dust and dirt on all the surfaces. Women used to clean their windows once a week. This is unthinkable now! The flats were so clean that you felt uneasy walking in. You felt dirty, your shoes were muddy. The threshold of the house was the boundary.'

In a conversation with Beata Zakrzewska, owner of the Foto-Beata photographic studio in the district of Stare Tychy, I also become aware of just how meaningful photographs of seemingly ordinary trees and clouds can be. In the 1980s, Zakrzewska worked for *Miastoprojekt Nowe Tychy*; one of her duties was to document new architectural projects:

‘After I took my first photos, the Wejcherts called me on the carpet. The block was there, everything was as it should be, but they asked: “What have you brought us? What is it?” And that’s how I learned to take pictures just after it rained. They wanted to have clouds, a clear sky, and in Silesia at the time it wasn’t that easy. Blue skies were seen in the Masurian Lake District. I used to say to my son: “Look, dear, this is what clouds look like”. Because there they were, and where we came from it was always grey. And that’s how I came up with the idea that the rain made the air clearer for a while. Everything looked pretty for a bit after the rain.’

‘Any other tricks you can remember?’

‘The best trick was the one with the branch. I would carry a tree branch in the car. I had a driver take me around and he would hold the branch while I took the picture, and I would frame it so that it looked like there was some vegetation in the foreground. The idea was to show that each place was lush with greenery, whereas, in reality, the trees had just been planted!’

KRON’s photography was far from commissioned photographs, which had a documentary and often also promotional purpose. Kazimierz Wejchert and Hanna Adamczewska-Wejchert, the chief architects of Tychy since 1952, liked to use photography. They organised exhibitions, illustrated their own publications with photos, and showed them during lectures at the Warsaw University of Technology. They took photographs themselves and surrounded themselves with architects and construction engineers who never parted with their cameras; suffice it to mention Andrzej Czyżewski and Zygmunt Kubski. From 1948 until the early 1990s, the Wejcherts kept scrapbooks in which they put photographs, postcards, newspaper clippings, architectural drawings, maps...²² In the 1984 scrapbook, they included a leaflet for Michał Cała’s solo exhibition entitled *Śląsk* [Silesia], which took place in Katowice’s ZPAF gallery. I wonder which of the words written by the art historian Alfred Ligocki in the foreword to the exhibition’s catalogue could have prompted them to do this? Michał Cała told me that when they were about to start working together, he was blanked by them, despite their initial interest in his photographs. Perhaps this fragment was the reason: ‘Most of the pictures are of Upper Silesian cities, with some of Wałbrzych. These are horrific sights, which may serve an environmentalist as documentation of the degradation and dehumanisation of the environment by industry’—a description of the surroundings of Tychy. Or maybe this: ‘Is this what all of Upper

22

The albums were initiated by Hanna Adamczewska, but right from the start they document her joint endeavours with Kazimierz Wejchert (she married him in 1962), which is why I refer to them as joint (family albums), and I attribute co-authorship to both of them. The albums were donated to the collection of the Tychy City Museum by the Wejcherts’ daughter.

23

A. Ligocki, foreword to the catalogue for Michał Cała’s exhibition *Śląsk* [Silesia], Katowice: ZPAF, 1984.

Silesia looks like? Of course not. And here we find greenery and shrubbery, and even whole vast parks, bright and cheerful buildings and entire complexes of modern housing estates—mostly, by the way, in their dry geometric monotony—no less dehumanised than the familoks.—now this is an opinion aimed directly at such projects as Tychy. And another sentence about the familoks: ‘In contrast to the dehumanised geometric modern estates, they are not an anonymous, insipid background, but a kind of partner in the life of their inhabitants.’²³ I imagine that Ligocki’s opinion must have been at least controversial, if not painful, for the architect and urban planner duo. Still, it is well worth citing as evidence that the members of Tychy’s KRON Photography Club were not alone in their perception of the transformations taking place in Silesia’s landscape.

KRON members were not always unanimous and indiscriminate in their views. Arguments were a daily occurrence. There were even allegations of plagiarism.

Zbigniew Zalewski: 'We had meetings, sometimes every month, sometimes more often. Everyone had to bring their photos—new photos, not some old ones. We would spread them out and have knife-edge discussions. In terms of creative inspiration, Mietek was an amazing person. Snarky, but amazing. He was a theoretician with a philosophical streak. We would talk about the photos—this was good and that was rubbish: 'What are you trying to show here?! I've already done that, you're just copying me!'

Michał Cała: 'Wielomski and I used to take somewhat similar photos, especially early on. No wonder. When you travel together, your photos look alike. However, Mietek's contribution was a great one. He was the group's ideologist and had his own views on photography—what it was and what it should be. Initially, he said that what I was doing was useless. It wasn't about the photos from Silesia, but about the ones I brought from Subcarpathia, which later became a part of the *Galicja* series. I took them in 1975, when I was inspired by the Kielce School. Wielomski trashed them all. He said these pictures were worthless, cheesy, fake and untrue, because they showed beauty, and there's no beauty there, there was a peasant with a bunch hungry children, who had to spread manure with a pitchfork, and all I wanted to show was pretty pictures.'

Tadeusz Kluba: 'Mietek? He was a little feisty—no, not quarrelsome—but he liked a good old argument.'

Mieczysław Wielomski found a short and meaningful name for the Tychy Photography Club. Kron is a type of high transparency industrial glass used in microscopes, binoculars and cameras. The name has everything it takes: penetrating into the matter of the world and bringing distant parts of it closer.

Krzysztof Pilecki: 'The photographic style that originated in KRON was initiated by Mietek Wielomski. He was the first to start taking pictures with a wide GDR-made lens, Flektogon 20 mm/2.8, which was the widest one available at the time. We took wide-angle shots, getting close to people. If we presented a landscape vertically, we would jokingly say that it was a long way from the tips of our shoes to the horizon. This was social, sociological photography, showing the conditions in which people were living. Everything was dark, black and grimy, and that's also what our photography was like, that's what the enlargements were like. High contrast, wide angle. We didn't mind that the buildings in our shots were crumbling. It was simply the result of seeing the world and photographing through a wide-angle lens. We took relatively few pictures with long lenses. We produced a kind of multi-plane photography: in the foreground there were the settling ponds, familok houses, streets, and towering above them were the

smokestacks, steelworks buildings and waste heaps. Mostly in landscape orientation. However, when it came to Michał Cała's and Mietek Wielomski's photographs, they treated the frame and the landscape vertically.'

The 20mm lens became KRON's trademark.

Michał Cała: 'I rather needed everything to be on point, neatly arranged. I think this came from my engineering background. I also had a tendency to create stacked compositions, where the planes were arranged in an orderly fashion one above the other. I used a long lens and a wide-angle lens alternately. The wide angle exaggerated the foreground, for example the textures forming on the settling ponds, while the long lens allowed the distant background to be magnified. This is how my favourite compositional scheme was born—early on, in Walbrzych. My most characteristic photographs are those where the background layers show industry, heaps, smokestacks, everything is big, dominating the area, and the people and houses are tiny. This made me a little different from my fellow KRON photographers.'

Another distinctive feature of the group was that, although the photographers used a certain repertoire of formal means, focused on a single theme and operated in the same space, they each retained their individual style. Indeed, they each had a different sensitivity and curiosity which drew them to slightly different places.

Tadeusz Kluba: 'Michał was a landscape photographer, Krzysztof did courtyards, and I was more interested in people right from the start.'

Zbigniew Zalewski: 'My mates used to go to Nikiszowiec, but I didn't. I had no reason to go. Wielomski and Cała had exploited the entire area to the full, as well as those familok houses near the *Pokój* steelworks in Ruda Śląska. I used to walk around Katowice or go to Siemianowice, Świętochłowice, Zabrze... Later, at the turn of the 1970s and 1980s, when I already had a "baby" Fiat, we used to go to Czerwionka and Żory, because Żory was under construction, and there were such incredible blocks of flats there, and that unbelievable soil.'

Ploughed soil, with its lumps and cracks, is a frequent motif in KRON photographs. Shot in close-up, it seems almost tangible. This was the time when new block housing estates were springing up from meadows and fields in Tychy, Żory, Jastrzębie Zdrój, Rybnik... No one had ever seen such high and vast blocks before. The fact that people are moving upwards, housing and industry are developing, makes photographers more inclined to focus on down-to-earth issues (because they are inconvenient). They document heaps, earth dug up, torn up and littered, and mine settling ponds filled with coal sludge.

'We were captivated by the settling ponds,' recalls Krzysztof Pilecki, 'they were mining sediments from wash plants which formed incredible shapes. This fascination is clearly visible in Michał's photographs.'

True, photographs of trickling mud, or so-called dirty water, are beautiful. When this water freezes, it breaks and shatters into sharp angles. When it dries, on the other hand, spectacular cracks spread across the surface. And this is why one should remember the remarks of Nicholas Mirzoeff, who, when discussing Claude Monet’s *Impression, Sunrise* from 1872, wrote: ‘The painting made the transformation of the world by modern industrial processes not only visible but beautiful,’²⁴ and further: ‘The degradation of the air is again seen as natural, right, and by extension beautiful. The changed world is now so built into our senses that it determines our very perceptions, and so it has become beautiful and aesthetic.’²⁵ This should alert our attention. Monet painted his picture in Normandy’s port of Le Havre, France’s main port for transatlantic passenger traffic with steam ships cruising along their routes. The coal smoke drifting overhead was depicted by the painter as grey-blue smog clouds mingling with the red glow of the rising sun. Back then, his painting initiated a new trend in art; today, it opens up a discussion on the relationship between nature and technology, of which man is the key link. The port of call for KRON’s photographers was located on the shores of the settling ponds of the *Dębieńsko* coal mine in Czerwionka-Leszczyny. Many of the photographs were taken there. As a rule, they show abstract geometrised forms of sludge and earth, with the triangles of mine waste heaps in the background. There is something painterly about these images. The heaps look like mighty teeth that bite the sky. You can stare and forget for a moment that they are waste. Mirzoeff warns against a ‘modern form of beauty’ that can put you off guard.

When, in 2022, the *Mine Restructuring Company* (Spółka Restrukturyzacji Kopalń SA) announced an auction for the purchase of a part of the property of the former *Dębieńsko* mine, including two surface settling ponds (number 3 and 4), it was estimated that more than two million tonnes of coal mud mixed with mining waste (generated during washing and treatment of extracted minerals) were deposited there. Total area of the property: 10.5707 ha, reserve price (net): PLN 7 520 000.²⁶

24
N. Mirzoeff, *How to See the World*, chap. 6: ‘The Changing World’, New York: Basic Books, 2016, e-book.

25
Ibid.

26
<https://www.gov.pl/attachment/70c294e8-eb0e-4f0a-9564-ba8f7bc277db> [accessed 14 April 2023].

27

Between 1975 and 1998, the town of Brzeszcze was an administrative part of what was then Katowice Voivodeship. Today, it is part of Lesser Poland Voivodeship.

For photos of the mine waste heaps, KRON members travelled to Czerwionka-Leszczyny, Rydułtowy, Rybnik and Brzeszcze,²⁷ while photos of power station smokestacks were taken in Będzin (Łagisza) and Łaziska. They photographed streets and courtyards in Świętochłowice (Chropaczów, Lipiny, Zgoda), Ruda Śląska (Chebzie, Nowy Bytom, Orzegów, Wirek), Katowice (Bogucice, Janów, Nikiszowiec, Szopienice, Wełnowiec, Załęże), Bytom (Bobrek, Szombierki) and Chorzów (Chorzów Stary), where numerous portraits were also created. Shafts and smokestacks were available to photograph anywhere, but the aim was not to show steelworkers and miners once again. Their photographs, especially those of workers decorated for exceeding productivity norms, were widely publicised in official newspapers, which were contested by KRON members. They travelled up and down Silesia and knew that the region looked nothing like it did in the Silesian weekly *Panorama*. Apart from the prefabricated housing estates and newly built industrial plants, there were also forgotten areas, such as workers’ colonies dating back to the turn of the 19th and 20th centuries.

Michał Cała: ‘I remember Wielomski’s photo of a baker. Fantastic stuff! He was dressed in white, as a baker would, and had a bread trolley. He stood against a backdrop of familok houses. The black background and the white baker. And that was a stroke of genius. Not a miner at all. After all, miners weren’t the only people who worked in Silesia. We were attracted to themes like that.’

There is a photograph by Henryk Rączkowski showing a father and son sitting on the steps outside the entrance to a familok. It must be a warm day. The boy, about ten years old, is wearing shorts, knee socks and sandals. The father, also with a bare chest, has come out of the house in his slippers. He sits on a newspaper so as not to get his trousers dirty. Between them is a small radio with an aerial. The inscription on the back reads: ‘Wolna sobota (Ruda Śląska)’ [Free Saturday (Ruda Śląska)]. Or the photo of some female neighbours drinking coffee—the atmosphere is nothing short of a picnic, yet it is an everyday affair, as the women keep an eye on the children while they play in the yard. They sat on the children’s chairs, brought out the table, brewed coffee in glasses, prepared some water in a soda siphon for the little ones, and, for those kids who get tired playing, there is a blanket to rest on. Everyone is at home here, even though none of them has been photographed indoors. Here, the surrounding space is also homely, not public, as we would call it today, but just homely—personal and close. Cluttered with bicycles and scooters. Stools, buckets, boxes. Laundry lines. Baby carriages. Coal carts. Trampled by people, dogs, chickens, rabbits, and pigs. And littered, as can be seen especially in the photographs of buildings scheduled for demolition. Lots of scrap metal, scattered bricks, broken boards, windows and doors. With children playing around.

Krzysztof Pilecki: ‘We would often pass buildings or structures with signs on them saying “Scheduled for demolition 1978”, “Scheduled for demolition 1977”, even though it was 1979. It was all starting to fall apart at that time and that

was the downside of socialism, because the heavy industry was being exploited to capacity and people were living in buildings that hadn't been renovated since the beginning. Socialism wasn't concerned with improving people's living conditions. It was about building new blocks of flats.'



Zofia Rydet (left) taking photographs as part of the *Nowa 82* project

Katowice-Bogucice, 1982
photo by Tadeusz Kluba
photographer's archive
See p. 36.

In 1982, a group of photography instructors, which also included KRON's Tadeusz Kluba, took part in documenting the buildings in Katowice-Bogucice's Nowa Street which were scheduled for demolition. The idea for the *Nowa 82* project, as it was called, came from Zofia Rydet and was organised by the Katowice Voivodship Cultural Centre. The exhibition showcasing the project, presented at the ZPAF gallery in Katowice at the turn of 1982 and 1983, received an enthusiastic review from Alfred Ligocki, although he called the familok houses themselves 'ugly'. He wrote: 'The documentation covers the perspective of the street, with the photographers moving progressively towards its two mouths, recording temporal events on the same part of the street, i.e. the movement of passers-by and vehicles. From these overview shots, they moved on to document individual buildings, capturing various architectural features and details (windows, doors, staircases, doorknobs, anchors, etc.), interiors with inhabitants and fragments of equipment (e.g. a series of TV sets, kitchens, furniture). Finally, they portrayed the street's inhabitants in various everyday situations.'²⁸

Zofia Rydet and Tadeusz Kluba had known each other for several years by then.

'She was a guide at that plein-air workshop,' recalls Tadeusz Kluba, 'We met in the mid-1970s. I was still a young man at the time, just looking for a way forward, and I really liked the way she saw the world. She spoke not only of photography, but also of film. She wouldn't explain how to take photos, nor did she suggest anything—we just talked. There were many photographers, but I liked her best, maybe because I'd always liked taking photos of people, and took a lot of shots in interiors, for example.'

This is their common ground. Zofia Rydet will turn portraying people in the interiors of their homes into her life's crowning achievement, known as the *Sociological Record*, produced from 1978 to 1990. She will photograph methodically, in towns and villages, in Poland and abroad, keeping to a strict compositional arrangement: she will portray a person against the backdrop of a selected wall of their flat, in the centre, keeping the context of their surroundings as broad as possible.

28

A. Ligocki, *Fotografia społeczna w Polsce* [Social photography in Poland], in id. *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* [Does sociological photography exist?], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987, p. 121.

29

K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie—SGT KRON* [Us about ourselves—Independent Creative Group KRON], *Foto*, 1982, no. 10, p. 329. (In 1982 the Tychy KRON Photographic Club was transformed into the Independent Creative Group KRON and began to operate as part of the Municipal Cultural Centre in Czechowice-Dziedzice, and continued to be led by Mieczysław Wielomski).

Photographs arranged in a similar way, as well as numerous situational portraits showing male and female residents during their daily routines, were created by Tadeusz Kluba for KRON. Thanks to these images, you can peep through house walls to see someone's life up close. You can see the photojournalistic nerve in them, which led Tadeusz Kluba to join the *Solidarność Jastrzębie* weekly in 1981.

The concept of landscape, with which KRON photographs were most often associated, was therefore a very broad one. Landscape consisted of photographs of industrial areas, workers' settlements and the people who lived there. In addition to images of mine heaps, shafts, stacks and blast furnaces, KRON also produced portraits of people captured on the road, at home, in their leisure time, against the backdrop of blocks of flats or inside their homes. There are the courtyards, those communal living spaces where children's games and neighbourly conversations take place. There is the architecture, the blocks of flats sometimes documented shortly before being demolished. There are details and abstract motifs found in the industrial landscape.

The landscape travelled and recorded by KRON photographers was social in nature.

'Our photography provides an informative message about people and their environment. It includes ecological problems (contamination of the natural environment by industry), sociological problems (people in relation to the environment, their existence) or ethnographic elements (regional peculiarities),'²⁹ the artists wrote about their work in *Foto* magazine.

In 1974, Edward Poloczek presented *Koniugacje* [Conjugations] at the BWA Gallery in Katowice, an exhibition of over three hundred photographs depicting the transformations taking place in Upper Silesia from the 19th century to the present day. Poloczek juxtaposed industrial landscapes with archival photographs and postcards, the latter of which were labelled by Alfred Ligocki as ‘corny landscapes.’ The critic wrote of the exhibition itself: ‘A very ambitious attempt to create a photographic synthesis of the Upper Silesian industrial landscape.’ While explaining Poloczek’s intentions, he added: ‘The peculiar nature of Silesia, the poetics of its landscape and the transformations it undergoes, were meant to be expressed by landscapes alone, with no people in them. The absence of those miners in the coal face, of steelworkers at the open hearth furnaces, or of multi-generational families in the allotment garden shed, inherent to the stereotype of Silesia, broke up the very stereotype in a peculiar way and showed a different way of presenting its uniqueness and the process of its transformation.’³⁰

A few years later, the work of Edward Poloczek would prove important to the members of KRON. Not as a direct inspiration, but as a point of reflection.

Michał Cała: ‘His landscapes, of course, were not propaganda; they depicted industrial landscapes, but were sentimental views. There was no dramaticism there. The photographs were soft, devoid of contrast, with a noticeable influence of pre-war pictorial photography, kept in Bułhak’s style.’

The KRON members sought to position themselves in opposition to everyone and everything. This is the right of youth. In 1978, when they embarked on a programme to focus on Silesia, Mieczysław Wielomski and Michał Cała were in their thirties, Tadeusz Kluba and Zbigniew Zalewski were twenty-seven years old, Henryk Rączkowski was twenty-six, and the youngest, Krzysztof Pilecki, was only twenty.

They wanted to operate in their own way and on their own terms. They distanced themselves from press photography and pictorial photography, from artistic transformations, isohelia or solarisation, as in the case of Andrzej Koniakowski. They came closest to pure photography, as they called it, inspired by life photography. With the arrival of Michał Cała in KRON, there also appeared a fascination with the British New Wave of the 1960s, especially with Karel Reisz’s *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) and Tony Richardson’s *Loneliness of a Long Distance Runner* (1962). These were narrative social dramas set in working-class neighbourhoods of English cities, filmed so realistically that their atmosphere was reminiscent of documentaries. The New Wave brought viewers into homes, factory halls, pubs or correctional facilities, and took them to the back of the house, where life went on in cramped back gardens. It touched on the most important themes: love, freedom, social pressure, social barriers to individual advancement.

Michał Cała: ‘The film was set in a working-class environment. There was a football or rugby match, and in the background

30

A. Ligocki, *Formy i ludzie. Almanach fotografii śląskiej ZPAF* [Forms and people: ZPAF almanac of Silesian photography], Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1988, pp. 21-22.

31

K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie...* [Us about ourselves...], op. cit., p. 329.

32

The films are ORWO NP standard (German: Negativfilm Panchromatisch) photographic films produced by AGFA. Looking through Henryk Rączkowski’s negatives, I also came across ORWO NP20 and NP27 films.

there were some gigantic buildings, power station cooling towers or something. Industry was towering over people. It had a big impact on me. So later I called Wielomski “an angry young man”, and we called our backyard pictures of children and their families against the backdrop of gloomy streets and yards “cold English photography”.’

In the same vein, art critic Jerzy Busza described KRON’s work as ‘the lyric poetry of Manchester and London suburbs transplanted to Poland.’³¹

Between 1978 and 1983, the angry young artists from Silesia produced their most remarkable photographs. Indeed, looking at them today, one might fault their creators for certain technical shortcomings. What must be remembered, though, is the time in which these photographs were created.

Michał Cała: ‘In those days it was a constant battle with photographic materials which were of poor quality.’

Zbigniew Zalewski: ‘Photographic films? They were pretty bad. I used the NP22.’³² Krzysiek Pilecki used to get them from somewhere—he had some connections. In the beginning they were available in retail, but were expensive, so Krzysiek used to buy whole reels of NPP55 film stock (because that’s what they used to make movies as well)—German, GDR-made film stock. We would give him money and he would take care of it. Then we would cut this film stock into sections, put them in the fridge and keep them for later. In the 1980s, British Ilfords became available, but I always used Polish ones—Fotons, and later NP22s. These negatives were often underexposed. You had to work hard on them—heat the developer to thirty, even thirty-something degrees—various tricks like that.’

Photographic papers then came in fixed grades: super-hard, hard, normal, special and so on. At KRON, many enlargements were made on super-hard paper, and at the time it was difficult to achieve halftones in black, but instead strong contrasts were possible.

And what about the equipment?

Tadeusz Kluba: ‘Mietek had a Zenith, possibly the E series, with a Pentacon six 6 × 6 180 mm/2.8 lens; Michał had an Exa 500 with a Sonnar 135 mm/4 and a Flectogon 20 mm/2.8 lens; Krzysiek was also using a Zenith (EM) at the time with a Flectogon 20 mm/2.8 lens; I was taking 6 × 6 cm photos with a Pentacon Six, and 36 × 24 mm photos with an Exakta II, mostly with a Flectogon 20 mm/2.8 lens.’

I ask Zbigniew Zalewski about his camera: ‘The first one was a Smiena, then a Zenith, and when I took up photography seriously, I bought a Praktika with a standard lens. I couldn’t afford anything else at the beginning. Later I bought a 20mm and a 135 mm lens, and sometimes borrowed a 180mm one from my friends, but that lens was too heavy and cumbersome to use outdoors. I had a special reporter’s bag. If you walked around with it all day, you really felt it in your arm. Some people carried rucksacks.’

And with gear like that, how can you keep a low profile?



Girl with a puppy
Ruda Śląska, 1978
photo by Krzysztof Pilecki
collection of Tychy City Museum
See p. 40.



Krzysztof Pilecki as the girl from his photo
Ruda Śląska, 1979
photo by Tadeusz Kluba
photographer's archive
See p. 40.

When they step into workers' housing estates, they immediately arouse curiosity. People look out of their windows, talk to them, some invite them in, and children in particular are happy to pose for photos. When they wander around waste heaps and industrial areas, they are treated as trespassers.

Tadeusz Kluba: 'The heaps were fenced so you had to find a hole to get in and you didn't think about the consequences. We were young.'

Krzysztof Pilecki: 'The industrial facilities were guarded. Sometimes you had to shoot instantly and not all the photos came out. Our photography was inconvenient for the authorities at the time. We even thought we were being watched. "Why do we take pictures of this particular one?" "Why is it so gloomy?" "Why don't we take pictures of Tychy?"'

Michał Cała: 'In 1980 I was arrested for one night for taking photos of waste heaps. It sounds like a ludicrous story now. Earlier, we used to travel around Silesia in any way we could—by tram, bus or train. In 1980, I bought a car, largely with the money I had won in competitions. Of course, the car was in poor condition, but it was there, and I think it was easy to track down, because when I took my first photo trip in it, I got caught. It was parked by the roadside, and someone must have reported that I was hanging around where I wasn't supposed to.'

Zbigniew Zalewski: 'They were everywhere. They had their people. Once I was taking photos near the *Jedność* steelworks in Siemianowice Śląskie. I looked around and saw some people hanging about behaving strangely, and I thought to myself: "Do they want to kick my head in or what?" But the familok houses were built in such a way that you could jump from one to another and go out onto another backyard. So I did that once or twice, but they kept popping up. Finally, they rounded me up. I was taken for interrogation: "Why? What for? Are you going to send them to the West to show how bad it is in Poland?" They took away my camera, and my films, and put me in detention. They called me in a couple of times, and let me out after a day, without the films. I thought

they'd searched my house in the meantime, but they hadn't. For a long time after I got home, every time I heard the door slam downstairs in my block, I thought they were coming for me. I was scared.'

The Institute of National Remembrance holds Mieczysław Bereta's degree paper written at the Feliks Dzierżyński Officers School in Legionowo in 1978, entitled *Rola i zadania Służby Bezpieczeństwa w zakresie operacyjnej ochrony przed zagrożeniami środowiska twórczego na przykładzie województwa opolskiego* [The role and tasks of the Security Service in operational protection against threats posed by the creative groups based in Opole Voivodship],³³ in which the author characterises the creative groups active in Opole and describes how they are controlled by the Security Service. He singles out the literary, artistic, theatrical (he pays special attention to the *Theatre of 13 Rows* led by Jerzy Grotowski), journalistic, musical and photographic communities. What he wrote about the artists associated with the Opole branch of the Polish Association of Photographic Artists shows that the fears of KRON members were by no means unfounded. 'As part of the control of this community,' writes Bereta, 'an operational check, code name *Samson*, was carried out on one of the members. He was suspected of collecting biased photographic material with the intention of having it published in the West German press. The steps taken in the case, however, made it possible to establish that the actual purpose of collecting this work was to document buildings that are being demolished to make room for new urban developments.'³⁴ It was checked whether 'the person was passing on to the West photographs distorting the image of contemporary Poland for the use by unknown press agencies or centres of ideological sabotage. These photographs, without specifying their author, were to be used by hostile centres in the West, especially in West Germany.' Further investigation revealed that 'the person was presenting old shacks, sleepy landscapes and old faces bearing the marks of hard work and years lived.'³⁵

Sounds like a description of KRON photographs, doesn't it? The code name *Samson* was used by the Security Service to refer to Fryderyk Kremser,³⁶ a photographer, regional and cultural expert who documented the life of post-war Opole and the disappearing timber architecture of the surrounding villages, always paying special attention to the people. Before settling in Opole, he had worked on the construction of the Szczecin shipyard and the *Nowa Huta* steelworks near Kraków in the 1950s. He understood how much these projects could transform the landscape. Fryderyk Kremser gathered around him people who were interested in documenting change, and organised open-air photography workshops, in which Tadeusz Kluba also took part.

'It was meant to be strictly documentary,' the photographer recalls. 'Kremser was all about cold photography, for him it was the change that was important, not the landscape itself. At the Kielce Landscape School, the landscape was nice and picturesque, and we took straight photos. We shot all over Poland, from Racibórz to the Bieszczady Mountains.'

³³
IPN BU 001708/506.

³⁴
Ibid., p. 56.

³⁵
This and previous quote: *ibid.*, p. 71.

³⁶
IPN Wr 011/805.

In 1981, the photos by Fryderyk Kremser, Mieczysław Wielomski, Henryk Rączkowski, Zbigniew Zalewski, Krzysztof Pilecki and Tadeusz Kluba were presented jointly at the *Biosphere* [Biosphere] national review of films, photographs and slides on environmental protection in Lublin.

A search conducted in the Katowice branch archive of the Institute of National Remembrance (IPN) in late 2022 and early 2023 failed to identify any documents confirming that KRON was targeted by the Security Service. It either was not, or the files had been destroyed. Perhaps the questions submitted to the archivists should have been worded differently, as it does happen that someone’s personal files or operational materials, seemingly unrelated to a given case, contain pertinent information. Records have survived which prove that there was a Tychy Operations Group affiliated with Department III of the Voivodship Civic Militia Headquarters in Katowice. The documents confirm that the Security Service sought to know what the creative community of Tychy was up to, and to this end recruited candidates to become undercover collaborators. We also know of operational cases codenamed *Pawilon* (1975–1978) and *Zajazd* (1977–1978). The former concerned anti-government leaflets defaming the system and authorities of the People’s Republic of Poland and the USSR, found in the area of Tychy’s Dąbrowskiego Street in late 1975. The latter was initiated after a bag containing publications without a license for distribution from the Central Office for the Control of Press Publications and Performances (Polish: Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk; ГУКРПИУ) was found in the autumn of 1977 in the car park of the Piast Kołodziej Inn in Orzesze-Woszczyce (near Tychy), containing reprints of articles from the magazines *Jedność* and *Wolna Polska* published in Sweden and the USA.³⁷

Poland in the late 1970s and early 1980s was a nation bulging with freedom slogans and ambitions. The people had had enough and were increasingly taking matters into their own hands. After June 1976, when tens of thousands of people joined strikes and street demonstrations—thanks to which drastic food price rises were avoided—people knew that together they were a force to be reckoned with. The Workers’ Defence Committee (Komitet Obrony Robotników; KOR), the first overt opposition organisation, also began to operate. In August 1980, after major industrial plants, mines, steel mills, factories and shipyards went on strike all over the country, as did universities, cultural institutions, while many other professional and creative communities signed letters of solidarity, an agreement was reached to establish independent self-governing trade unions and, consequently, the Solidarity movement. Some KRON photographers also joined in at the time.

In April 1981, Mieczysław Wielomski, who worked at the District Postal Transport Office in Katowice, was elected chairman of the Company Committee of the Independent Self-governing Trade Union Solidarity Trade Union there, probably because of

³⁷ IPN Ka 036/876, IPN Ka 036/1649.

³⁸ IPN Ka 175/711.

³⁹ IPN Ka 00144/4309.

⁴⁰ IPN Ka 00150/399.

his temper and sharp tongue. Tadeusz Kluba became a photojournalist for Solidarity Jastrzębie. He documented strikes in Silesian mines, open-air masses, and finally Solidarity’s National Congress of Delegates in Gdańsk in autumn 1981.

First they knocked on Wielomski’s door.

They detained him on 13 December 1981 at 2.05 p.m. at his home in Czechowice-Dziedzice in Szkolna Street. He spent the first weeks in detention in Katowice; on 5 January 1982 he was transferred to the internment centre in Jastrzębie-Zdrój, from which he was transferred on 19 February to the centre in Lubliniec-Kokotek (in the ‘Alphabetical index’, with the red stamp INTERNOWANI [INTERNEES] on the cover, the day’s date was written down and the abbreviation ‘TR’ added, which meant transport³⁸). He had an ‘internee file’ set up, and all ten fingerprints taken along with a mug shot (Wielomski is holding a plate with the number 212 in it at chest level; a typical police photo), and his description drawn (height: 173 cm; eyes: yellow-brown; eyebrows: arched, unibrow; lips: medium-sized, thin; a total of sixteen physical characteristics were determined in order to identify the detainee).³⁹

All under the martial law decree of 12 December 1981.

Tadeusz Kluba was served with a ‘Warrant for detention and compulsory escort’ by officers of the Civic Militia (MO) on 6 May 1982. ‘The decision on internment’ was based on the fact that ‘while remaining at large, he fails to comply with the law and undertakes trade union activities.’⁴⁰ Kluba ended up in the internment centre in Zabrze-Zaborze.

‘What did they put you in for,’ I ask.

‘For my general reputation. As a photojournalist, I was everywhere. They tried to trace my negatives, not the Silesian ones from KRON, but those from Solidarity. I got scared when martial law broke out, I told them and I destroyed the films, which of course wasn’t true, because I took them to the diocese curia in Katowice, where they kept them for me. They didn’t really believe it and went on to search my house. This was sometime in February or March, when martial law was still in force, and they gave me a choice: either I would agree to collaborate or I would be interned. They tormented me for two days—interrogations day and night—and to be honest, I didn’t know how it was going to end. One of them was nice: “Mr Tadeusz, care for some coffee, tea?” While he was off making tea, another one came in with a gun, reloaded it, put it to my head and said: “I’m going to finish you off”, and so on. Finally they crossed the line, and I no longer cared what they were going to do to me. I lost all my fear and said that I would only believe in socialism if I found out that the United States had bought a major amount of grain from the Soviet Union. And that was the end of it.’



Tadeusz Kluba as a *Solidarity* *Jastrzębie* photojournalist
Gdańsk, 1981
author unknown
collection of Tychy City Museum
See p. 44.



Slogans protesting against censorship and propaganda in Gdańsk during the First National Congress of Delegates of the *Solidarity* Trade Union
Gdańsk, 1981
photo by Tadeusz Kluba
collection of Tychy City Museum
See p. 44.

Mieczysław Wielomski was released after ninety-three days (his pregnant wife was waiting for him at home), Tadeusz Kluba after fifty-six days. On the last page of the ‘Health book insert (of the temporarily arrested)’, the doctor examining Tadeusz Kluba noted: ‘30 June 82 freedom/no complaints/lung x-ray issued’, and affixed his stamp.⁴¹

The KRON members were detained as part of the *Jodła* action, targeting activists from *Solidarity* and other independent organisations, with the aim of breaking up opposition structures and weakening social resistance.

Martial law was suspended on 31 December 1982. By then, 60 officers had interned over ten thousand people, one hundred and four of whom lived in Tychy. They were employees of, among others, the *FSM Compact Car Company*, *Ziemowit* coalmine, *Piast* coalmine and the Voivodship Hospital Complex, as well as students of the University of Silesia.⁴²

Martial law shook KRON’s foundations. If previously the photographers had thought that someone was watching them, now they stood face to face with the authorities. Not only as creators, but simply as citizens. They had to be careful.

They still managed to exhibit their work in the spring of 1983 at the *Bielska Galeria Fotografii* [Bielsko-Biała Photographic Gallery], run by Andrzej and Jolanta Batur, but that was the end of their joint endeavours. The photograph on the cover of the catalogue accompanying the Bielsko exhibition is symptomatic: Krzysztof Pilecki, Zbigniew Zalewski, Tadeusz Kluba and Mieczysław Wielomski are posing close together, embracing each other, while Wielomski is holding a piece of paper that reads: ‘Michał Cała is not in the photo—ZPAF—’.

Michał Cała, holding a trade union card from 1983, joined the Voivodship Projects Office in Katowice, which was implementing a research programme entitled *Waloryzacja przestrzeni Górnego Śląska i jego obrzeża* [Landscape assessment of Upper Silesia and its fringes]. It was the first time he had been able

⁴¹
IPN Ka 43/317.

⁴²
IPN Ka 093/220.

to become financially independent as a photographer. His role was to document valuable architecture and environmental resources in need of protection throughout the region. The aim of the project was to identify the landscape assets of Upper Silesia and to set up measures to prevent their destruction. Indeed, there was a growing realisation of anthropopressure and the extent of the environmental disaster in areas degraded by industry. Nature conservation was to contribute to more efficient rehabilitation programmes and better urban planning in the future. And photography was to play a part in this.

1983 also saw life changes in Tadeusz Kuba’s life.

‘When they released me from internment, they said they would block my children’s education. That was my main reason for leaving. We got passports, seventeen dollars apiece and off we went—me, my wife, two sons and our dog. At the consulate in Kraków, we were granted French visas. The organisation *France Terre d’Asile* [France, land of asylum] met us there.’ In France, Kluba became involved with the *Journal Sud-Ouest* newspaper.

Mieczysław Wielomski, who lived in Czechowice-Dziedzice from 1980 onwards and was increasingly absent from Tychy, began to make new, formally different attempts at depicting Silesia. In 1984, he founded the creative group HARD. He was only followed by Krzysztof Pilecki. KRON broke up.

Zbigniew Zalewski, who continued to photograph working-class neighbourhoods in KRON style for some time, began to indulge more and more in his passion for hiking, documenting country cottages and mountain photography. In 1987, he was awarded the title of PTTK Landscape Photography Instructor. And yet, when in late May/early June 1983, during the declining phase of KRON, Zalewski’s photography exhibition entitled *Drewniana architektura w pejzażu wsi wsi południowej Polski* [Wooden architecture in the landscape of Southern Poland’s villages] was shown at the *Museum of the Lublin Countryside* in Lublin, the author insisted that his name on the exhibition poster be accompanied by a note that he was a member of KRON.

I ask why.

‘It was a brand back then, madam, a B R A N D!’

NA ZDJĘCIU BRAK
MICHAŁA
CĄKY
-ZPAF-

Spotkanie członków KRONU (inny wariant tego zdjęcia jest opisany w tekście) / Meeting of KRON members (another variant of this photo is described in the text) od lewej / from left: Krzysztof Pilecki, Zbigniew Zalewski, Tadeusz Kluba, Mieczysław Wielomski

Tychy, 1983
fot. / photo by Mieczysław Wielomski
archiwum Tadeusza Kluby / Tadeusz Kluba's archive

**MICHAŁ CAŁA
TADEUSZ KLUBA
KRZYSZTOF PILECKI
HENRYK RĄCZKOWSKI
MIECZYŚŁAW WIELOMSKI
ZBIGNIEW ZALEWSKI**

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHS

















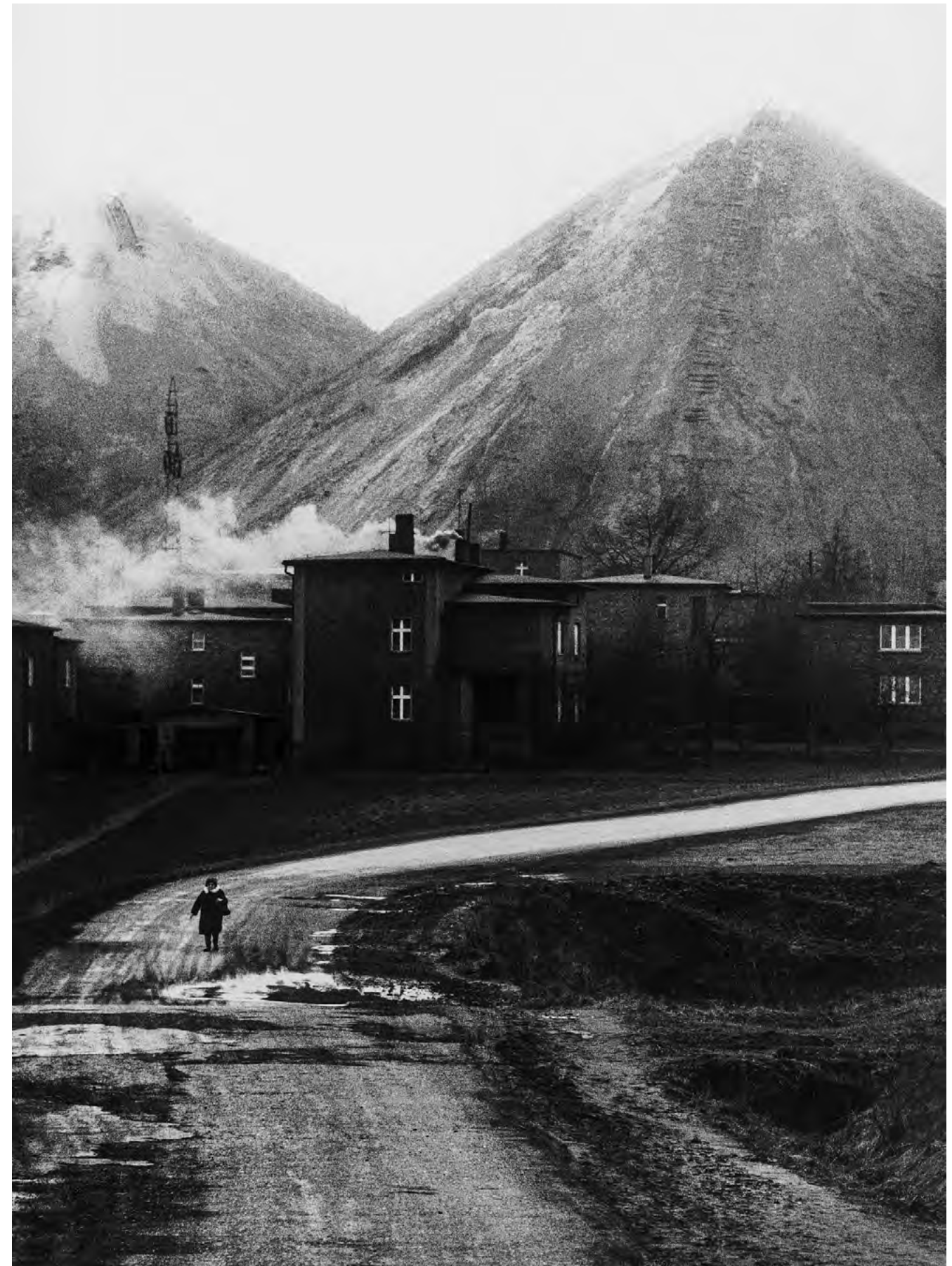


















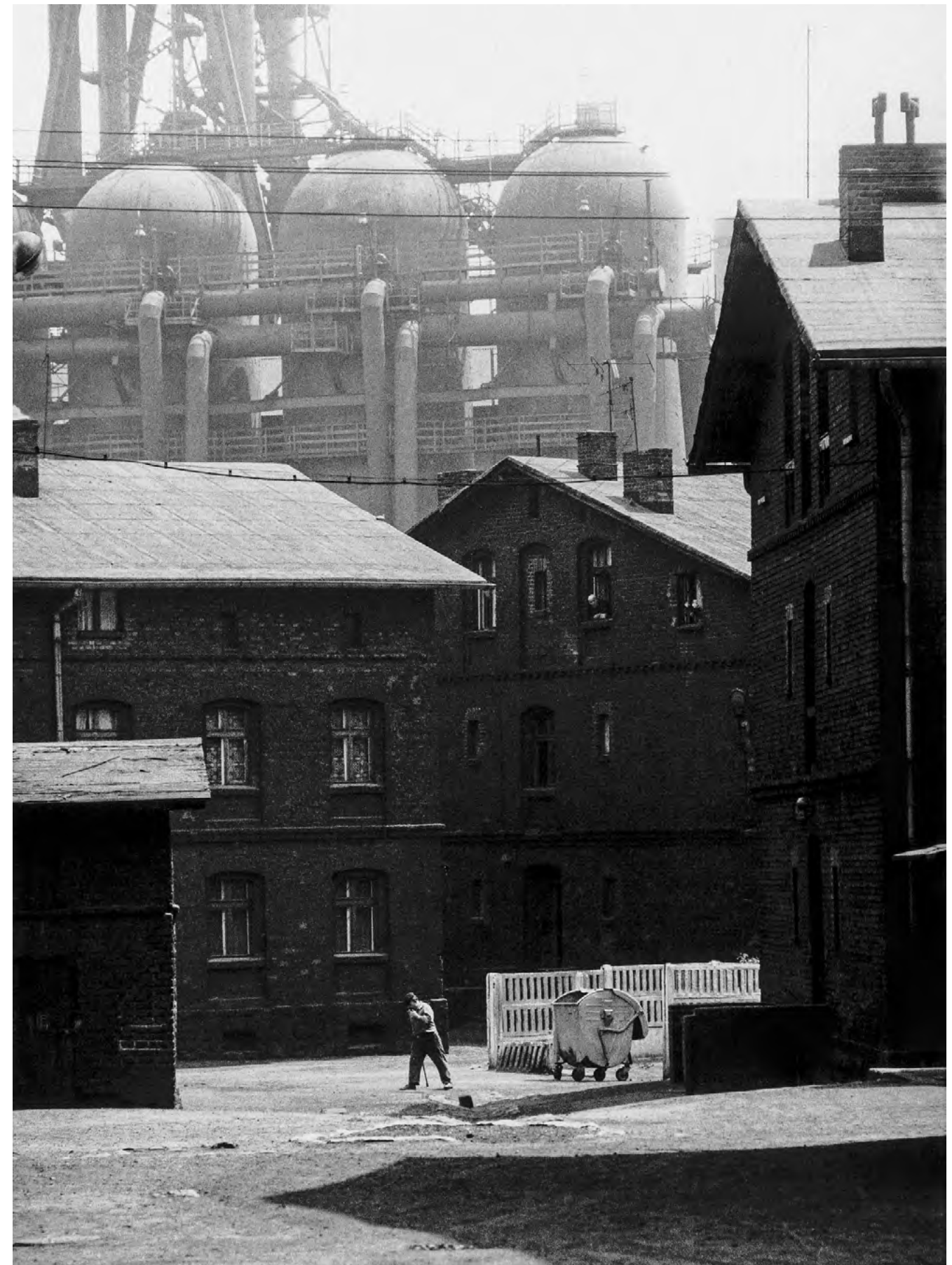


































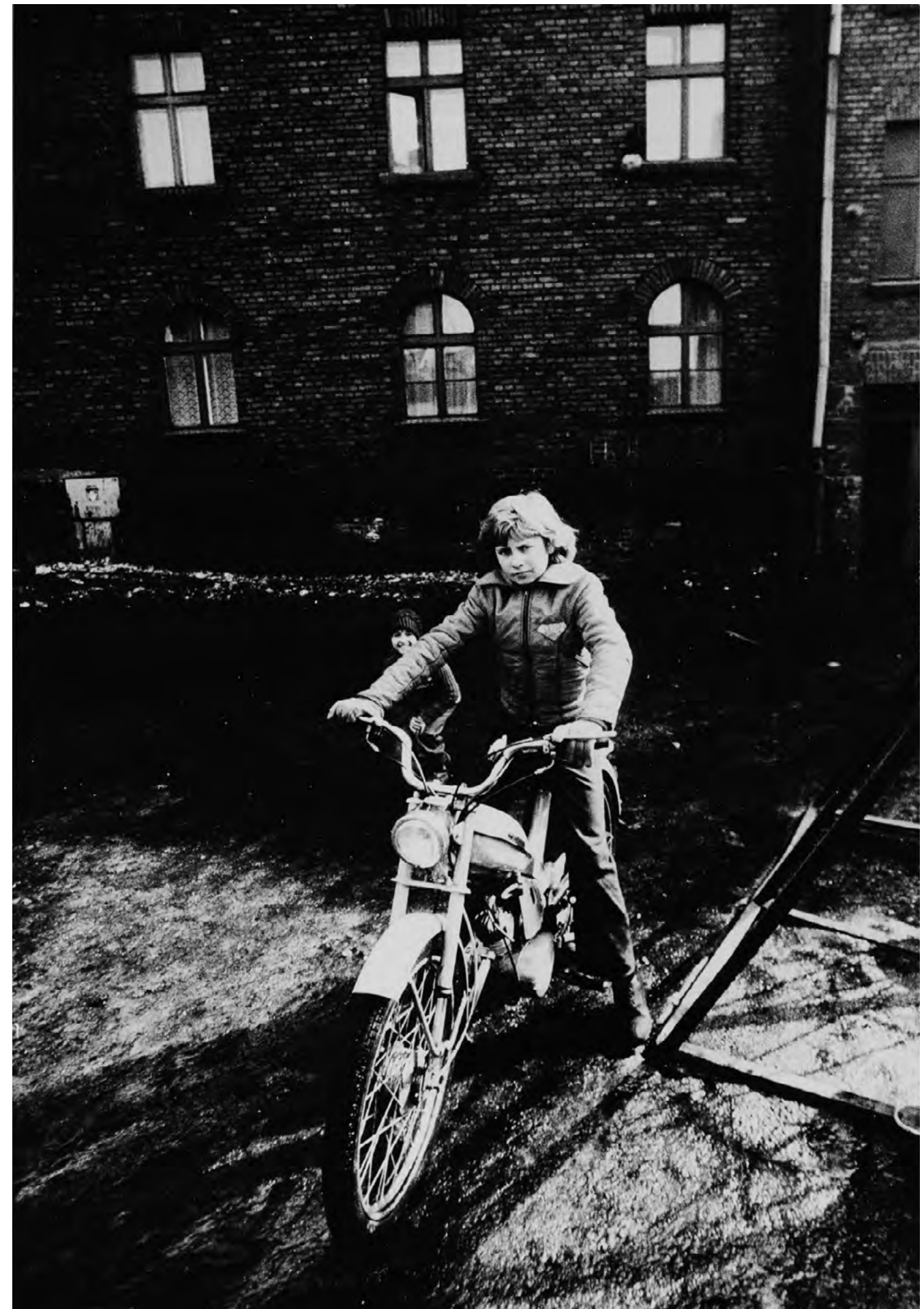




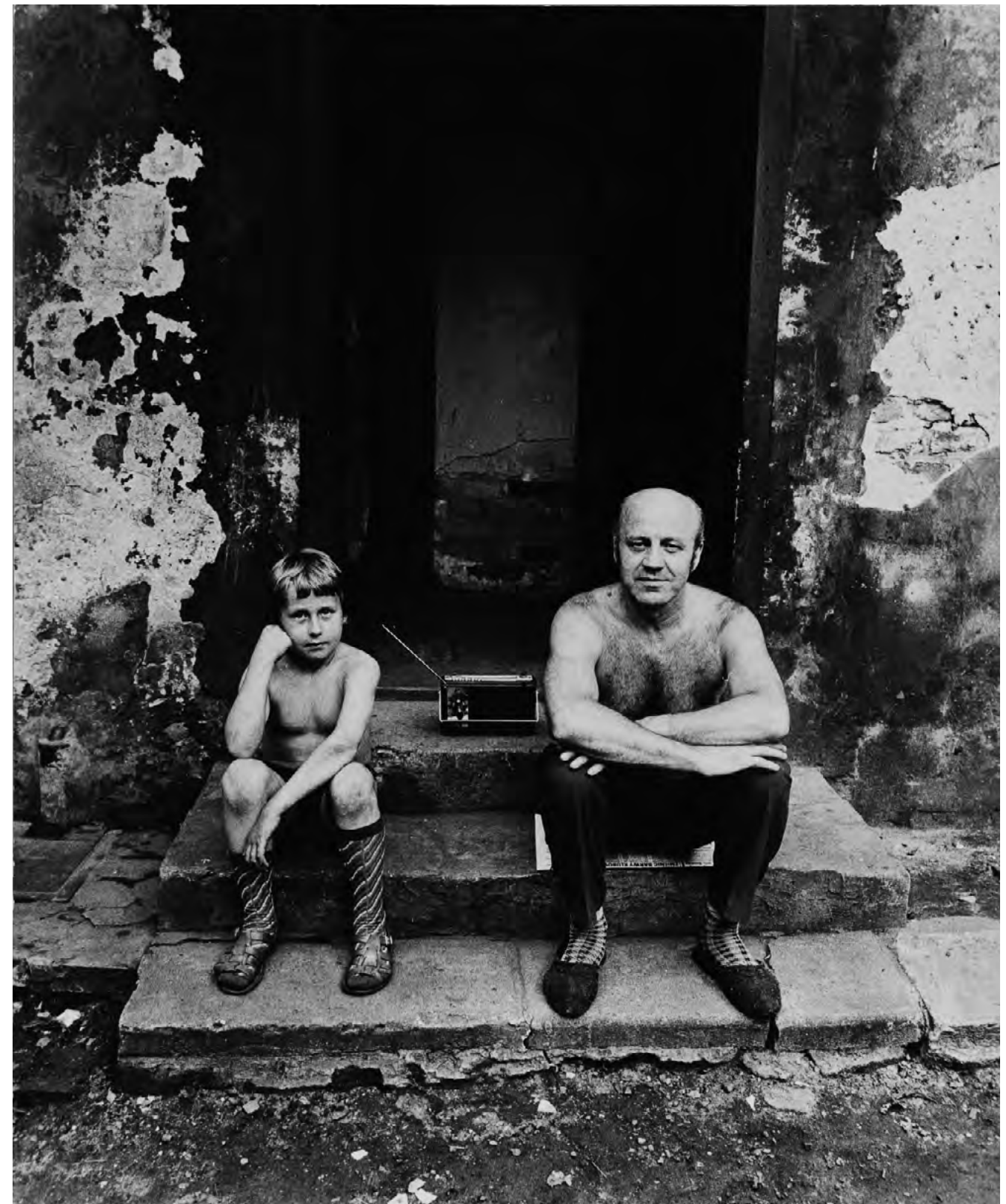














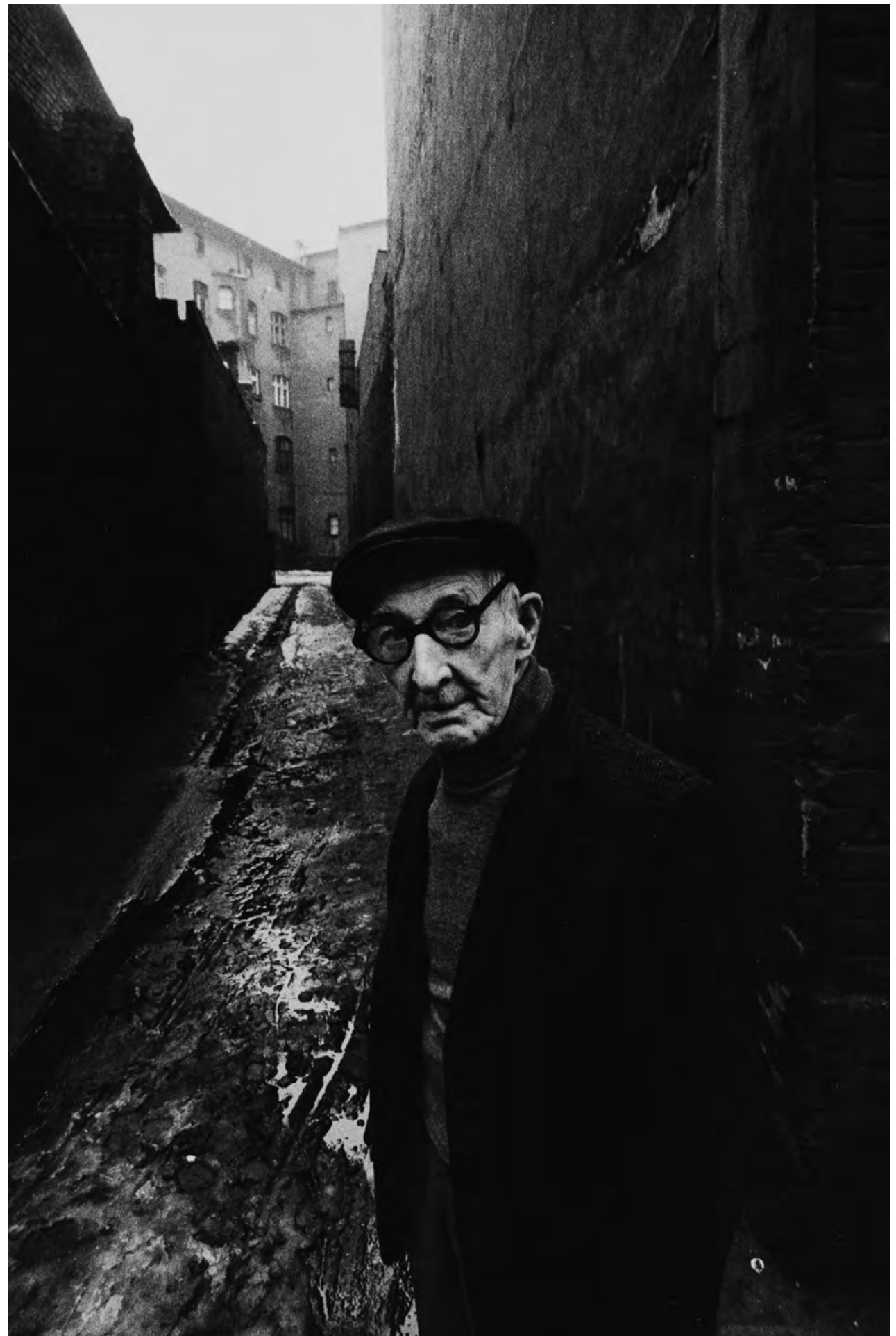




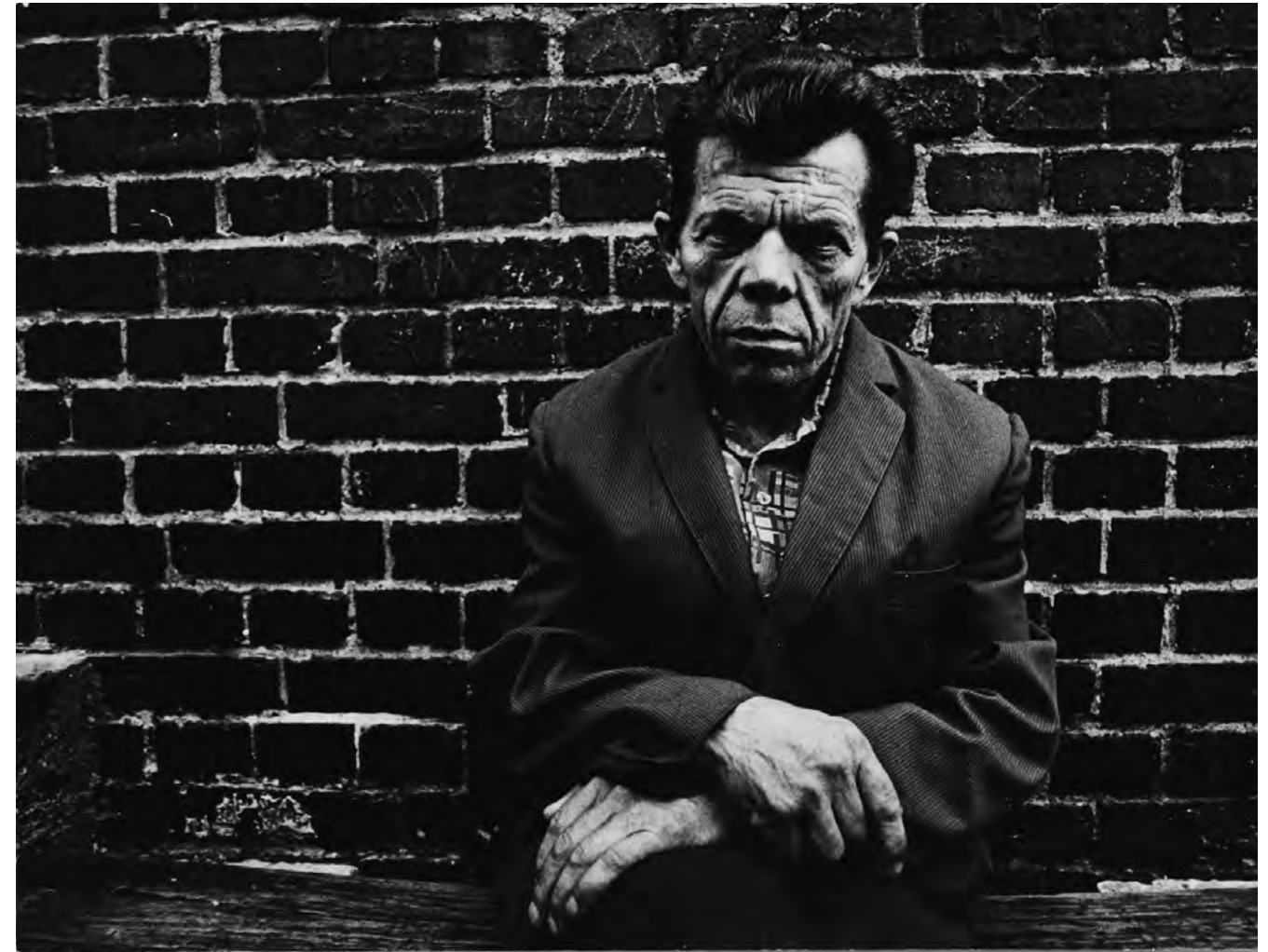


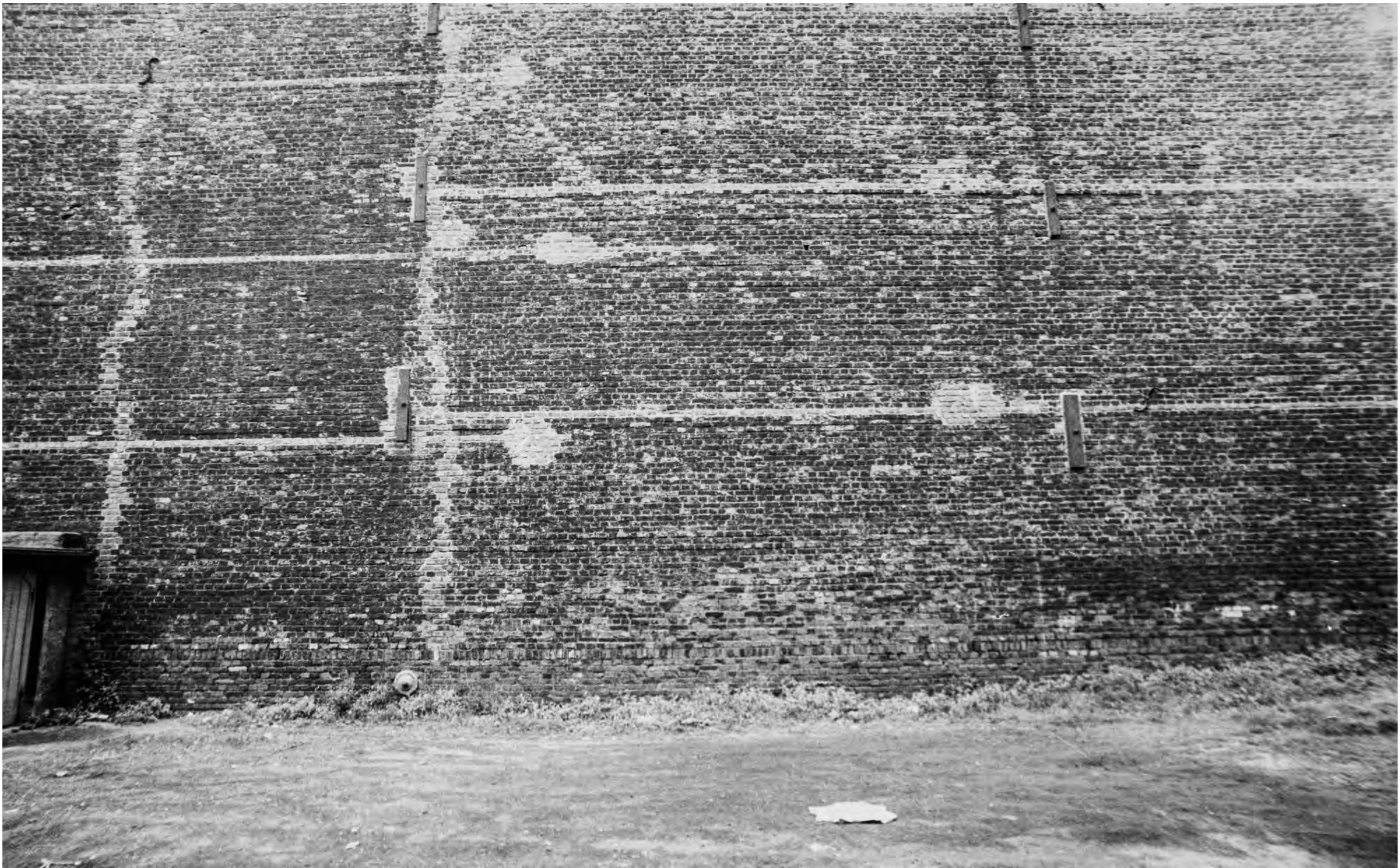






























SZERZEJ

Wider

KRAJOBRAZ Z HAŁDAMI

0 działalności Tyskiego Klubu
Fotograficznego KRON
na tle polskiej fotografii lat
siedemdziesiątych
i osiemdziesiątych XX wieku

1

G. Morcinek, *Piękno Ziemi Śląskiej*, w:
*I Wystawa Fotografiki Śląskiej pod hasłem
„Piękno Ziemi Śląskiej”*, katalog wystawy,
Katowice: Komitet Organizacyjny Wystawy,
1938, s. 12-13.

A gdy się za siebie oglądnać, dostrzec można niski, ciężki pułap utkany z burych dymów. [...] W dzień deszczowy spływa z tamtych dymów senny półmrok na ziemię, ziemia zaś jest rozorana do głębi, wywrócona na ręby, przewłóczona i opuszczona. W zamknięciu usypisk i rumowia skalnego ślepią miejscami czarne wody lub lśnią pawimi oczami rozpuszczonych smarów.

Gustaw Morcinek¹

Gdy przyglądamy się dwudziestowiecznym fotografiom Górnego Śląska, zauważamy wyjątkową specyfikę regionu. W jego krajobrazie dominował bowiem przemysł, który bezpośrednio wpływał na otoczenie i określał sposób życia ludzi. Owa specyfika przesądzała również o potencjale politycznym obrazów wykorzystywanych przez twórców oraz ich zleceniodawców zarówno jako środek propagandowy, jak i materiał umożliwiający dyskusję z istniejącymi tam warunkami społeczno-gospodarczymi. Dynamika rozwoju Śląska generowała też rodzaj „napięcia” wyzwającego u twórców konieczność nieustannego zajmowania stanowiska wobec kolejnych faz rozwoju regionu.

Przed epoką KRONU

To swoiste piętno widoczne jest w wielu dwudziestowiecznych realizacjach powstałych na Śląsku, chociażby w dwóch najpopularniejszych cyklach fotograficznych wykonanych przez Jana Bułhaka i Antoniego Wieczorka w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku. Zdjęcia Bułhaka ukazywały krajobraz przemysłowy, a Wieczorka dokumentowały pracę w Zjednoczonych Fabrykach Związków Azotowych w Mościcach i Chorzowie, lecz łączy je podobna historia. Cykl Bułhaka powstał w 1936 roku na zlecenie doktora Tadeusza Dobrowolskiego reprezentującego Instytut Śląski, Oddział Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Śląskiego i Wojewódzką Komisję Turystyczną w Katowicach. Według umowy fotograf miał dostarczyć prace do celów „propagandowo-turystycznych”². Cykl Wieczorka powstał w 1937 roku do publikacji *Chorzów — Mościce*, wydanej na piętnastoletnie fabryki w Chorzowie i dziesięciolecie fabryki w Mościcach. Zdjęcia z obu cykli zaprezentowano w listopadzie 1938 roku na wspólnej wystawie *Piękno Ziemi*

2

M. Meschnik, *Fedruję śląski krajobraz. Rafał Malczewski — Antoni Wieczorek — Jan Bułhak*, katalog wystawy, Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2020, s. 34.

Zdjęcia o tak ujednoliconej wymowie publikowano na łamach PRL-owskich wydawnictw poświęconych ośrodkom przemysłowym, a Śląsk, odgrywający jedną z głównych ról w tworzonej przez władze wizji dobrobytu i postępu gospodarczego, był szczególnie obciążony przekazami wizualnymi tego rodzaju. Fotografie takie, tworzące ikonografię Górnego Śląska, są zasadniczym punktem odniesienia dla prac Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON i innych kontrpropozycji artystycznych, które powstawały w latach siedemdziesiątych. Warto tu wspomnieć o cyklach dokumentalnych Zofii Rydet czy głośnej wystawie Edwarda Poloczka *Koniugacje* w katowickim Biurze Wystaw Artystycznych w 1974 roku — była to monumentalna ekspozycja trzystu czterdziestu prac. Jej wyjątkowość polegała nie tylko na analizie krajobrazu kulturowego Śląska, ale nade wszystko, jak wskazywał Alfred Ligocki, na „projekcji wstecznej”, na konfrontowaniu obecnego stanu Śląska z przeszłością poprzez wprowadzenie na wystawę starych zdjęć i pocztówek ukazujących obyczajowość i życie w regionie¹⁰. Można się w tym doszukiwać powtórzenia strategii „archeologii fotografii” (polegającej na praktycznym wykorzystywaniu istniejących już zdjęć i negatywów, również autorów anonimowych) rozwijanej w latach siedemdziesiątych przez działającego w Gliwicach Jerzego Lewczyńskiego¹¹. Podkreśliśmy, że pomysł zestawiania tego, co współczesne, z tym, co minione, Edward Poloczek wykorzystywał również w zdjęciach ukazujących nostalgiczne krajobrazy przemysłowe z wyeksponowanymi na pierwszym planie polami uprawnymi. W nieomal bezludnych obrazach Poloczka, jak podkreślali liczni komentatorzy wystawy, widać było nie tyle krytyczną wypowiedź o drastycznie zmienionym krajobrazie, ile raczej rodzaj nostalgii i zakorzenienia, sentymentalną opowieść o swojskiej dla autora przestrzeni.

Punkty wyjścia

Wspomniane tradycje śląskiej fotografii stanowią istotny kontekst dla działalności KRONU w latach 1978–1983. Strategię obroną przez tyski klub scharakteryzowali Krzysztof Pilecki i Mieczysław Wielomski na łamach czasopisma „Foto” w 1982 roku: „Temat fotografii uprawianej przez KRON jest wspólny — Śląsk (od czasu do czasu stosujemy przerywnik w postaci fotografii pejzażowej, *vide* — Kielecka Szkoła Krajobrazu). Temat i sposób jego traktowania stanowi *novum* w polskiej fotografii. [...] w wyniku fascynacji fotografią angielską (fotografia dzielnic robotniczych Londynu, Manchesteru, Liverpoolu) oraz własnych subiektywnych odczuć powstał właściwie niepowtarzalny, uestetyzowany dokument regionu śląskiego. Jest to fotografia trudna do zdefiniowania; swego czasu próbował ją określić Jerzy Busza jako »...liryki Manchesteru i przedmieść Londynu przeniesione na grunt Polski«. Oprócz dużego ładunku estetyzmu (malownicze dymy,

faktura skażonej ziemi, urok starych familoków itp.) fotografia nasza stanowi przekaz informacyjny o ludziach i środowisku. Są to problemy: ekologiczny (skażenie naturalnego środowiska przez przemysł), socjologiczny (człowiek w powiązaniu ze środowiskiem, jego egzystencja) czy fragmenty etnografii (specyfika regionalizmu). Innymi słowy jest to fotografia — jak wcześniej zaznaczyliśmy — estetyczno-dokumentalna o sporych walorach artystycznych. Warta podkreślenia jest rzetelność i prawda w przekazywaniu tych wszystkich treści, stosowanie czystej fotografii bez udziwnień czy sztuczek technicznych. Jediną »fanaberią« autorów jest manieryczne stosowanie obiektywu szerokokątnego i teleobiektywu. [...] Sposób ten jest właściwie adekwatny do metody fotografowania oraz potęgujący ładunek emocjonalny zawarty w naszej fotografii. Warto też jeszcze wspomnieć o dużej kontrastowości prac przypominających czasami grafiki biało-czarne. I jest to znów plus dla rozwiązań formalnych tej fotografii; sposób ten mieści się w naszym pojmowaniu tematu, wręcz uwypukla go”¹². Słowa te opisują podstawowe paradygmaty działalności artystycznej grupy KRON — przez którą przewinęło się kilkudziesięciu fotografów — ale głównie odnoszą się do tych twórców, którzy stworzyli markę klubu: Mieczysława Wielomskiego, Michała Cały, Tadeusza Kluby, Krzysztofa Pileckiego, Henryka Rączkowskiego i Zbigniewa Zalewskiego.

W kręgu Biennale Krajobrazu Polskiego

Przytoczona wypowiedź jest doskonałym punktem wyjścia do rozważań nad uwarunkowaniami społeczno-artystycznymi twórczości fotografów KRONU. Podkreśliśmy, że najistotniejszy był dla tej grupy postulat tworzenia dokumentalnej fotografii o interwencyjnym charakterze, ukazującej Śląsk w kilku aspektach: regionalnym, ekologicznym oraz społecznym. Warte zaakcentowania są również wyartykułowane ambicje artystyczne poparte między innymi odwoływaniem się do bardzo wówczas ważnej Kieleckiej Szkoły Krajobrazu. Nawiązanie to nie było przypadkowe: kluczową platformą do popularyzacji prac członków KRONU było bowiem organizowane przez Pawła Pierścińskiego Biennale Krajobrazu Polskiego w Kielcach. To właśnie owo Biennale i towarzyszące mu wydarzenia, na przykład sympozja naukowe, stały się krajowym forum dla twórców zajmujących się fotografią krajobrazową. Pierściński był nie tylko kuratorem imprezy, lecz także założycielem Kieleckiej Szkoły Krajobrazu i mentorem tej części krajowego środowiska fotograficznego, która poświęcała się pejzażowi.

Na Kieleckim Biennale twórcy KRONU odnieśli wiele sukcesów, najważniejsze zaś było pierwsze zwycięstwo Michała Cały podczas szóstej edycji w 1979 roku, kiedy fotograf otrzymał Grand Prix Ministerstwa Kultury i Sztuki (mkis). Podczas tej edycji Biennale medale otrzymali również Tadeusz Kluba i Mieczysław Wielomski. W kolejnej edycji jury także dostrzegło prace Michała Cały, Tadeusza Kluby, Krzysztofa Pileckiego oraz Zbigniewa Zalewskiego. Tymczasem 8 Biennale w 1983 roku przyniosło Grand Prix mkis w różnych kategoriach Michałowi

12

K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie* — *SGT KRON*, „Foto” 1982, nr 10, s. 329.

10

A. Ligocki, *Pieśń o ziemi śląskiej Edwarda Poloczka*, „Fotografia” 1974, nr 11, s. 324.

11

A. Sobota, *W stronę słońca. Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne 1951–2000*, Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2022, s. 142.

Cale i Krzysztofowi Pileckiemu. Te sukcesy były kluczowe dla osiągnięcia przez tyskich artystów ogólnopolskiego sukcesu i popularyzacji stosowanych przez nich rozwiązań. Udział kronowców w Biennale mającym konkretne założenia programowe pozwala dojrzeć kontekst, w jakim istniały ich dzieła. Trzeba pamiętać, że KRON był wielokrotnie doceniany również na innych wydarzeniach i przeglądach. Na przykład zespół Cała, Kluba, Pilecki, Rączkowski i Wielomski otrzymali nagrodę podczas XI Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim w 1980 roku.

Powróćmy jednak do kieleckiego Biennale. Jego pierwsza edycja odbyła się w 1968 roku. W początkowym okresie (do roku 1973) — jak wspominał jego organizator — impreza ta była zdominowana przez twórców z Kieleckiej Szkoły Krajobrazu oraz ich sposób utrwalania krajobrazu: „Powstał zbiorowy portret ziemi, realistyczny wizerunek rolniczej krainy o unikalnej matematyczno-geometrycznej strukturze poletek”¹³. Sukcesem Biennale było nie tylko wypromowanie określonego sposobu postrzegania krajobrazu, lecz także wprowadzenie czy raczej wskrzeszenie specyficznego *modus operandi*, znanego już z fotografii ojczystej, opierającego się na kolektywnych akcjach dokumentalnych mających na celu utrwalenie „wybranych cech charakterystycznych regionu”¹⁴. Pierściński, mówiąc o grupach pracujących w ten sposób, wielokrotnie wspominał tyski KRON, którego poczynania tak opisywał: „[...] wypracowali odrębne spojrzenie na czarny Śląsk, przedstawiając zniszczenia krajobrazu w efektownej formie wyszukanych, estetycznych układów kompozycyjnych”¹⁵. Powracający w wypowiedziach Pawła Pierścińskiego wątek podobieństw pomiędzy Kielecką Szkołą Krajobrazu a KRONEM odnosił się przede wszystkim do zespołowej strategii działania, której jednak nie należy łączyć z powinowactwem stylistycznym — środki stosowane przez kielczan wyrastały bowiem z odrębnej tradycji obrazowania. Najogólniej rzecz ujmując, bazowały one na ukazywaniu krajobrazu kielecczyzny jako przestrzeni zdominowanej przez tradycyjną kulturę agrarną, której głównym elementem jest szachownica pól. Krajobraz układający się w geometryczny deseń kieleccy fotografowie utrwalali, wykorzystując podwyższone punkty widzenia. Nierzadko eliminowali też linię horyzontu, przez co krajobraz, poddany rygorom geometrii, przypominał płaskie kobierce. Tak komponowane zdjęcia jawią się jako rewers najczęstszych sposobów obrazowania tyskich fotografów. Kronowcy z powodzeniem stosowali powiększenie pierwszego planu kosztem dalszych za pomocą optyki szerokokątnej, silną ekspozycję tła zajmującego górną część kadru i podkreślenie linii horyzontu przez stosowanie silnie kontrastującej wobec reszty zdjęcia płaszczyzny jasnego nieba. Te zasady budowania obrazów pokazują stylistyczną odmiennność tych grup artystycznych. Pierściński dostrzegał jednak podobieństwa działalności Kieleckiej Szkoły Krajobrazu i KRONU płynące ze stosowania czystego fotograficznego warsztatu, odbiegającego od tradycji piktorialnych. Posługiwanie się purystyczną techniką stanowiło jego zdaniem zwrot w stronę dokumentu, niezależnie od

13
P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego — refleksje jubileuszowe*, w: *VI Ogólnopolskie Sympozjum Fotograficzne. Krajobraz*, Kielce: ZPAF Okręg Świętokrzyski, 1987, s. 20.

14
Tamże.

15
P. Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984. Zarys monograficzny*, w: *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984*, red. P. Pierściński, katalog wystawy, Kielce: Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, 1985, s. 30.

16
Tenże, *Biennale Krajobrazu Polskiego — refleksje jubileuszowe...*, dz. cyt., s. 21.

17
Tenże, *Polska fotografia krajobrazowa...*, dz. cyt., s. 45.

wykorzystywania estetyzujących rzeczywistość kadrów, w których następowała archaizacja krajobrazu poprzez pomijanie oznak współczesnej cywilizacji. Ta „kielecka” maniera dla kronowców była antytezą dokumentu i stanowiła programowe estetyzowanie krajobrazu. Odnotujmy jednak, że twórczość KRONU zgodnie z deklaracją Pileckiego i Wielomskiego niekiedy wchodzi w strefę estetyki rozpropagowanej przez Kielecką Szkołę Krajobrazu. Zresztą niejednokrotnie członkowie klubu eksponowali tego rodzaju prace podczas Biennale Krajobrazu Polskiego w Kielcach. Jednym z zasadniczych zworników, pomimo wyraźnie odrębnych stylotwórczych tendencji obu grup, było deklaratywne odrzucenie kostiumu quasi-malarskiego — charakterystycznego dla wielu ówczesnych pejzażystów fotografujących w duchu jeszcze przedwojennego piktorializmu — na rzecz dokumentalnych wartości obrazu. Impulsem do świadomego różnicowania postaw było wprowadzenie w 1979 roku na Biennale nowej kategorii „Dokumentacja krajobrazu”. Dodajmy, że wyewoluowała ona z założeń Biennale 1977 roku, kiedy jednorazowo zaistniała kategoria „Ochrona środowiska”. Zmiany w pierwotnym układzie Biennale, które dotychczas było skoncentrowane na prezentacji obrazów utrwalających wyobrażenie o malowniczych cechach polskiego krajobrazu, sprzyjały treściom proponowanym przez KRON. Jak podkreślał Pierściński: „Organizatorzy wskazali fotografującym istnienie tematu niezwykłego. Leżącego w zasięgu ręki i oka fotografa. Nasze otoczenie nie zawsze jest przez nas dostrzegane i nie zawsze stanowi przedmiot zainteresowania sztuki. Uważna obserwacja ujawnia istnienie w tym zwyczajnym pejzażu elementów egzotycznych, oczekujących na udokumentowanie i artystyczną interpretację. Odtąd poetyka codzienności coraz wyraźniej określa kształt dzieł tworzonych przez polskich fotografów pejzażystów”¹⁶.

Pierściński w innym ze swoich tekstów, oceniając zmiany, jakie zaszły w sposobie uprawiania fotografii krajobrazowej podczas dekady lat siedemdziesiątych, zauważył, że tego uświetnionego tradycją tematu nie ominął również silny wpływ tendencji neoawangardowych. Jego zdaniem wyróżnikiem nowej postawy były podejmowanie badań nad cechami fizycznymi przestrzeni czy bezpośrednio ingerencje artystów w krajobraz. Tym jednak, co nadawało ogólny ton tego rodzaju poczynaniom artystycznym, była postawa intelektualna twórców i operowanie przez nich cechami medialnymi fotografii bez szerszej ingerencji w tworzywo, co było charakterystyczne dla tradycji piktorialnej¹⁷. By usystematyzować opis zróżnicowanych postaw wyrastających z tego lapidarnie określonego pnia, Pierściński wyłonił aż szesnaście kategorii wypowiedzi artystycznych w fotografii krajobrazowej. Znamienne, że pierwszą, którą zdefiniował, była promowana podczas Biennale kategoria dokumentacji krajobrazu. Pisał: „Oparte na świadomym wyborze metod i form pracy, podporządkowane zamiarowi pełnego i wszechstronnego przedstawienia cech charakterystycznych obiektu.

Kompleksowe, konsekwentne i logiczne użycie fotografii do wykonania zapisu dokumentalnego wymaga obszernej wiedzy o obiektach oraz wykształcenia cech umysłowości autora rezygnującego z efektów czy efekciarstwa na rzecz prawdy fotograficznej wypowiedzi¹⁸. Tak skrojona definicja miała obejmować: działalność Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON oraz dokumentującego Karkonosze środowiska skupionego wokół Jerzego Olka i Wojciecha Zawadzkiego, a także metodę poliekranu Fryderyka Kremsera (plansz wielozdjęciowych tworzących związki znaczeniowe między poszczególnymi obrazami ukazującymi to samo miejsce i mającymi za zadanie tworzyć wrażenie „kompozycji symultanicznej”).

Paweł Pierściński, podsumowując w 1987 roku dekadę obecności dokumentu na Biennale Krajobrazu Polskiego, twierdził, że wyczerpało się tradycyjne pojęcie pejzażu odziedziczone po romantyzmie, charakteryzującym się nastrojowością i ukazywaniem nieskalanych cywilizacyjnie przestrzeni czy też wizji harmonijnego współżycia człowieka i przyrody. Kurator Biennale dowodził anachronizmu klasycznych kompozycji i elementów tworzących wyobrażenie o malowniczym krajobrazie, takich jak choćby — uświetnione tradycją bułhakowską — obłoki¹⁹. Pierściński dostrzegał, że pojęcie krajobrazu, które opisywał w niemal współczesnym duchu studiów nad antropoceniem, znacząco się rozszerzyło, jako że za sprawą działalności człowieka powierzchnia Ziemi nieodwracalnie się zmieniła. Co charakterystyczne w tym kontekście, prace tyskich fotografów zaliczył do tych, które pozwoliły mu na stworzenie adekwatnej do tamtych czasów definicji krajobrazu oraz wynikających z niej nowych oczekiwań wobec fotografów: „Oczekujemy pełnej informacji o wyglądzie fizycznym pejzażu, ale także pogłębionej refleksji filozoficznej, wypowiedzi publicystycznej w sprawie ochrony środowiska, wreszcie kreacji autorskiej. Nowe rozumienie krajobrazu kształtowało się w trakcie realizacji cyklu wystaw Biennale. Dział »Krajobraz — dokument« zwrócił uwagę fotografujących na pejzaż codzienny, leżący w zasięgu ręki i oka fotografa, bliski i egzotyczny, przyjazny i wrogi, najczęściej niedostrzegany. Uformowany ręką człowieka, mający służyć wygodzie ludzi, jakże często obcy i nieprzychylny dla rozwoju życia na naszej planecie. Krajobrazem jest nasze otoczenie. [...] Puryści będą się spierać, czy krajobrazem jest wnętrze jaskini, wnętrze wozu, wnętrze mieszkalne, czy wnętrze ulicy. Czy na miano pejzażu zasługuje zniszczony krajobraz przemysłowy, często potocznie nazywany »krajobrazem księżycowym«. [...] Przebywamy we wnętrzach krajobrazowych wyposażonych przez człowieka w elementy nienaturalne, wrogie, a niekiedy niszczące. Tworzą one fascynującą ikonosferę naszej współczesności. Odmawianie im miana krajobrazu jest zabiegiem sztucznym, a niekiedy nawet śmiesznym”²⁰.

18

Tamże, s. 45.

19

P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego. Uwagi na marginesie dziesięciu wystaw*, w: *X Biennale Krajobrazu Polskiego*, katalog wystawy, Kielce: Galeria BWA „Pawlice”, 1987, bp.

20

Tamże.

21

Tenże, *Barwy realizmu*, w: *VI Biennale Krajobrazu Polskiego*, katalog wystawy, Kielce: Muzeum Narodowe Zamek, 1979, s. 8.

Z wypowiedzi Pierścińskiego w odniesieniu do działań KRONU warto wyłonić wątek ekologiczny, ta problematyka w latach siedemdziesiątych zyskiwała na popularności w środowisku fotograficznym, a jednym z jej najciekawszych epizodów była głośna poznańska wystawa *Sygnaty* z 1971 roku. Wielu autorów podobnie intrygował wówczas także temat przeobrażeń krajobrazu wynikających z budowy osiedli z wielkiej płyty. Nieprzypadkowo jednym z kanonicznych tematów fotografii epoki gierkowskiej były zdjęcia ukazujące na pierwszym planie sielski krajobraz rolniczy, który „zderzano” z drugoplanowymi sylwetami monumentalnych blokowisk. Dlatego wprowadzenie w 1977 roku do programu Biennale dokumentacji o charakterze ekologicznym należy traktować nie tyle jako działanie prekursorskie, ile jako odpowiedź na coraz silniejsze zainteresowanie tą problematyką. Ta dodatkowa kategoria umożliwiała nadanie współczesnego charakteru imprezie, którą znaczna część ówczesnej krytyki traktowała jako bastion fotograficznego konserwatyzmu. Wymiar ekologiczny, rozwijany w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, był zapewne magnesem dla fotografów pochodzących z obszarów najintensywniej eksploatowanych i poddawanych silnej degradacji, a deklaracje mentora imprezy korespondowały z nadsyłanymi na wystawę pracami twórców KRONU.

W katalogu VI Biennale Krajobrazu Polskiego, które stało się wielkim sukcesem tyskich artystów, został opublikowany tekst Pawła Pierścińskiego *Barwy realizmu* — rodzaj manifestu imprezy, nakreślony pod wpływem między innymi nagrodzonych prac Michała Cały. Pierściński zwrócił w nim uwagę na pogarszające się warunki życia związane z ekspansją „cywilizacji przemysłowej” i ze zniszczeniami krajobrazu, a jednocześnie zauważył nieuchronność kształtowania się osobowości człowieka pod wpływem krajobrazu regionu, z którego się on wywodzi. Wydaje się, że przekonanie kieleckiego fotografa o konieczności ochrony przyrody wynikało z właściwości ludzkiej psychiki, która silnie wiąże człowieka z rodzinnym krajobrazem. Jak dowodził, jesteśmy nim „naznaczeni”, to z niego wybieramy elementy (najczęściej o charakterze naturalnym), które wyrażają nasze wnętrze, nasz „pejzaż intymny”, tym samym postępująca degradacja środowiska tworzy „wyrwy” w życiu duchowym ludzi, których otoczenie jest degradowane²¹. Ten afektywny stosunek do krajobrazu łączy w jeden organizm dobrostan człowieka i natury, ale też odpowiada przytoczonym wcześniej słowom twórców KRONU o „ładunku emocjonalnym” zakodowanym w ich pracach.

Wokół „socjologicznej tendencji”

Drugim wątkiem w dorobku artystów KRONU, który pozwala dojrzeć ich osiągnięcia w szerszej perspektywie dążeń środowiska krajowego, było zainteresowanie tematyką społeczną, utrwalaniem portretów i codzienności mieszkańców osiedli robotniczych. Tę część ich *oeuvre* można ulokować w obrębie twórczości ówczesnie określanej mianem fotografii

socjologicznej lub społecznej. Określenie „fotografia socjologiczna” zyskało wprawdzie większą popularność, wielu ówczesnych teoretyków fotografii, jak chociażby Alfred Ligocki, uważało jednak, że jest nietrafione. Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmujemy definicję sformułowaną przez Juliusza Garzteckiego: „Zadaniem fotografii społecznej, zwanej też socjologiczną, jest nie tylko rejestracja tematyki społecznej, ale poprzez nią określenie i uświadomienie zarówno twórcy tej fotografii, jak jej odbiorcom społecznej sytuacji człowieka i zachodzących w niej procesów. Trzeba przy tym mocno podkreślić fakt, że od swego zarania fotografia, dziś nazwana społeczną, nie była tylko beznamiętnym rejestratorem. Była fotografią krytyki społecznej, prawdziwym demaskatorem zjawisk ujemnych w celu ich naprawy bądź likwidacji”²².

Wiele interesujących rzeczy powiedziano na temat fotografii KRONU prezentowanych podczas Biennale Krajobrazu Polskiego w 1981 roku. Podczas tej edycji Biennale wyróżniono lub nagrodzono: Klubę, Pileckiego i Zalewskiego. Andrzej Jaworski, jeden z recenzentów wystawy, napisał, że zdjęcia eksponowane w dziale dokumentu to najczęściej mocno publicystyczne wypowiedzi dotyczące niszczenia środowiska naturalnego, koszmaru blokowisk czy też rujnacji zabudowy tradycyjnej. Podkreślał, że tego rodzaju zdjęcia wymykają się klasycznej formule krajobrazu i mogłyby być eksponowane na wystawach o tematyce socjologicznej²³. Barbara Kosińska, recenzentka kwartalnika „Fotografia”, pisała o ciężeniu prezentowanych obrazów w stronę socjologicznego dyskursu: „Jest w tym dorobku VII Biennale zresztą swoiste »signum temporis«, a więc wyraźne uwrażliwienie fotografów na rzeczywistość społeczną, na to zwłaszcza, co w naszym codziennym pejzażu budzi sprzeciw, protest. Charakterystyczne przy tym, że autorzy z równą pasją i zaciekleścią demaskują dowody brutalnych i w sensie biologicznym szkodliwych i nagannych zabiegów cywilizacyjnych dokonywanych na otaczającej nas przyrodzie, jak i pomijane do niedawna aspekty wizualnego ingerowania w pejzaż, zwłaszcza miejski, które czynią go odpychającym, brzydkim, obcym człowiekowi”²⁴. Kosińska postawę tę łączyła z zainteresowaniem ówczesnych twórców fotoreportażem społecznym oraz wzrastającą świadomością problematyki ochrony środowiska²⁵. „Fotografia socjologiczna” była terminem, który odsyłał do zaangażowanego społecznie dokumentu, przejawiającego ambicje dokonywania zmian w życiu społecznym²⁶. Zdaniem Kosińskiej w tę demaskatorską formułę o wymiarze społecznym wpisywały się prezentowane na wystawie cykle fotograficzne: Tadeusza Kluby *Osiedle do rozbiórki w 1980 roku* oraz Michała Cały *Moje osiedle* i *Nowe osiedle*. Prace te uznała za najbardziej wyraziste na wystawie, o „wręcz interwencyjnym charakterze”²⁷.

Śledząc wątek społeczny w twórczości KRONU, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na liczne portrety i sceny rodzajowe utrwalane na ulicach historycznych śląskich osiedli robotniczych, takich jak choćby

²² J. Garztecki, *Zarys dziejów fotografii społecznej*, „Fotografia” 1981, nr 2, s. 1.

²³ A. Jaworski, *VII Biennale Krajobrazu Polskiego*, „Foto” 1981, nr 8, s. 227.

²⁴ B. Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy*, „Fotografia” 1981, nr 3–4, s. 31.

²⁵ Tamże, s. 32.

²⁶ K. Pijarski, *Wspólnota zobaczona. Wokół Zapisu socjologicznego Zofii Rydet*, w: *Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet*, red. K. Pijarski, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2022, s. 131.

²⁷ B. Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy...*, dz. cyt., s. 31.

Nikiszowiec w Katowicach czy Kaufhaus w Rudzie Śląskiej. Do tego rodzaju prac zaliczają się również studia portretowe wykonywane w reprezentacyjnych pomieszczeniach tradycyjnych śląskich domów. Wydaje się, że czynnikiem wyzwalającym zainteresowanie tematyką społeczną w działalności twórców KRONU było zaangażowanie szeroko rozumianego fotograficznego środowiska śląskiego w promocję tego rodzaju tematyki. Kronowcy portretowali mieszkańców tradycyjnych osiedli, kontrastując obraz ludzi z fatalnym stanem zamieszkiwanych przez nich budynków oraz zdegradowanym otoczeniem. Niekiedy, jak w przypadku stosunkowo dużego zestawu fotografii Tadeusza Kluby, mieszkańcy zostali utrwaleni w statycznych kadrach we wnętrzach swoich domostw, gdzie pozowali w reprezentacyjnym pomieszczeniu, którego wyposażenie świadczy o światopoglądzie i zapleczu kulturowym modeli. Tego typu zdjęcia są zbliżone formalnie do cyklu *Zapis socjologiczny* (1978–1990) gliwickiej artystki Zofii Rydet. Podobieństwo nie jest przypadkowe, autorkę z twórcami KRONU łączył nie tylko region, z którego pochodzili, lecz także praktyka artystyczna. Znanie są zdjęcia Tadeusza Kluby ukazujące Rydet w trakcie wykonywania w 1982 roku dokumentacji zabudowy i jej mieszkańców przy ulicy Nowej w Katowicach-Bogucicach.

Podczas poszukiwań śląskich wyzwalaczy zainteresowania fotografią społeczną należy zwrócić uwagę na historyczno-krytyczną działalność Alfreda Ligockiego, mieszkańca Katowic i badacza fotografii śląskiej, ale nade wszystko promotora fotoreportażu i dokumentu oraz autora wydanej pośmiertnie książki *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* (1987). Niebagatelną rolę odegrał również I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej zorganizowany w listopadzie 1980 roku w Bielsku-Białej. Wprawdzie kronowcy nie uczestniczyli w pierwszym przeglądzie, za to już w drugiej edycji imprezy (1981) prezentowane były prace Tadeusza Kluby.

By dopełnić socjologiczne źródła inspiracji twórców KRONU, trzeba wspomnieć, że dla Pawła Pierścińskiego, kierującego Biennale Krajobrazu Polskiego, zarówno pejzaże przemysłowe, jak i zdjęcia mieszkańców Śląska mieściły się w nowej definicji krajobrazu, do której włączał całość otoczenia człowieka, w tym miejsca zamieszkiwania nieograniczone jedynie do przestrzeni miast, ale obejmujące także wnętrza²⁸. Mówiąc o rozszerzonej definicji krajobrazu, warto zwrócić uwagę na kontekst historyczny i intelektualny cyklu Zofii Rydet. Niedawno Krzysztof Pijarski zaproponował odczytanie źródeł twórczości Rydet w pogłębionej historycznej perspektywie, odrzucając mit o unikatowości i odrębności *Zapisu socjologicznego*. Badacz ten wskazuje, że dla „socjologicznej tendencji” w polskiej fotografii niezwykle istotny był splot wydarzeń z 1976 roku. Wtedy to, w trakcie Walnego Zjazdu Związku Polskich Artystów Fotografików, odbyła się dyskusja, podczas której wysunięto postulat przygotowania programowych działań mających na celu „stworzenie obrazu życia narodu”. Co znamienne, głównym promotorem tego podejścia był Paweł Pierściński, który w duchu bułhakowskim przekonywał o konieczności stworzenia „portretu

²⁸ P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego — refleksje jubileuszowe...*, dz. cyt., s. 22.

Rodzina robotnicza, 1976

naszej Ojczyzny” uwzględniającego „kulturalne, społeczne i polityczne potrzeby kraju”²⁹. Jakkolwiek postulaty Pierścińskiego, poparte przez ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki, nie przyniosły stworzenia ogólnokrajowej powtórki z fotografii ojczystej, stały się za to bodźcem do podjęcia kilku działań, w tym zainicjowanego przez Pierścińskiego i realizowanego od 1976 roku przez Okręg Świętokrzyski ZPAF projektu pod hasłem *Rodzina robotnicza*³⁰. Kulminacyjnym punktem była *Huta — Dom — Rodzina. Wystawa fotografii socjologicznej* z 1979 roku, będąca opowieścią o warunkach życia i pracy środowisk robotniczych. Na wystawę składało się dwanaście zestawów fotografii ukazujących robotników z Huty im. Marcelego Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim zarówno w przestrzeni zakładu pracy, jak i w domowym otoczeniu. Fotografowie biorący udział w projekcie utrwaliли na fotografiach również najbliższe rodziny głównych bohaterów i wyposażenie ich domów³¹.

Przy omawianiu zainteresowania fotografów tego okresu tematyką społeczną trzeba pamiętać o I Ogólnopolskim Przeglądzie Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej. Podczas tego wydarzenia w szczególny sposób wyeksponowano związki między fotografią a społeczeństwem. W trakcie przeglądu prezentowano twórczość Zofii Rydet, kielecki projekt poświęcony rodzinom hutników oraz *Rodzinę szczęśliwą*, projekt, którego koordynatorką była Krystyna Łyczywek, przyjaciółka gliwickiej artystki³². W kwestii czynników rozwoju „tendencji socjologicznej” należy podkreślić, że Zarząd Główny ZPAF tworzył pozytywny klimat dla tego rodzaju działań. Instytucją tą w latach 1976–1979 kierował Stefan Figlarowicz, gorący zwolennik podejmowania przez fotografów tematyki społecznej i orędownik utrwalania „krajobrazu codziennego”, obejmującego także osiedla i mieszkania, rozumianego jako bezpośrednio i najbardziej naturalne otoczenie człowieka współczesnego³³. Podobne ujęcie tego tematu można odnaleźć, co podkreślał Krzysztof Pijarski, w ówczesnych naukach społecznych i projektach badawczych dotyczących stylu życia i codziennych zachowań Polaków. Kluczowe były tu badania prowadzone przez zespół Andrzeja Sicińskiego w latach 1976–1980, w których obserwacji poddawano konkretne rodziny, bez brania pod uwagę paradygmatu klasowego³⁴.

Rodzina robotnicza, 1976

Recepcja kronowskiej wizji Śląska

Artyści skupieni w KRONIE dokumentowali i tworzyli wizerunek regionu, odnosząc się w swej działalności do wybranych aspektów jego przeszłości i terażniejszości. W dużej części twórczość ta miała charakter retrospektywny, prezentowała bowiem stare osiedla robotnicze i ich mieszkańców oraz silnie zakorzenione w ikonografii regionu widoki hałd stanowiących „emblematyczny element krajobrazu śląskiego”³⁵. Dodajmy, że krajobraz z hałdami utrwalił się w śląskiej ikonografii przed II wojną światową, czego przykładem są choćby obrazy Rafała Malczewskiego³⁶. Retrospektywnemu spojrzeniu sprzyjał obrany styl

	
29 <p>Cytuję za: K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i>, dz. cyt., s. 135.</p>	
30 <p>Tamże.</p>	
31 <p>Wystawę prezentowało Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyny w Ostrowcu Świętokrzyskim, po ekspozycji fotografie przekazano do muzealnych zbiorów.</p>	
32 <p>K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i>, dz. cyt., s. 139.</p>	
33 <p>S. Figlarowicz, <i>Spoleczne funkcje fotografii krajobrazowej</i>, w: <i>Materiały z Ogólnopolskiego Sympozjum Fotograficznego „Krajobraz”</i>, Kielce: Wojewódzki Dom Kultury, 1977, s. 26.</p>	
34 <p>K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i>, dz. cyt., s. 146-147.</p>	
35 <p>M. Meschnik, <i>Fedrują śląski krajobraz...</i>, dz. cyt., s. 13.</p>	
36 <p>Tamże.</p>	

	
37 <p>M. Cała, T. Kluba, K. Pilecki, H. Rączkowski, M. Wielomski, <i>Śląsk</i>, ulotka do wystawy, Poznań: Galeria Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, 1980, bp.</p>	
38 <p>R. Kłosiewicz, <i>VI Biennale Fotografii Krajobrazowej</i>, „Fotografia” 1979, nr 3, s. 16.</p>	
39 <p>B. Kosińska, <i>Biennale krajobrazu po raz siódmy...</i>, dz. cyt., s. 32.</p>	

Rodzina robotnicza, 1976

pracy kronowców, polegający na wyprawach fotograficznych podejmowanych z nowoczesnych Tychów w „stare” obszary Śląska. Fotografowie niczym odkrywcy wyruszali w teren w poszukiwaniu najatrakcyjniejszych i najbardziej charakterystycznych elementów wizualnych, dających możliwość zdefiniowania odwiedzanego terenu. Program ten zawarto w niewielkim manifeście twórczym opublikowanym w ulotce towarzyszącej wystawie prezentowanej w Poznaniu w maju 1980 roku: „Mieszkamy w nowoczesnym mieście, którego główną cechą krajobrazową są banalne bloki, takie jak w całej Polsce. To jest przyczyną, że urzekła nas brzydota (a może uroda?) starych miast śląskich, fabrycznych dzielnic, górniczych osiedli, hałd i osadników”³⁷. Plenery twórców KRONU nie przypominały jednak wycieczek turystów do skansenu, a raczej wyprawy badawcze mające na celu wypracowanie obrazu regionu ukazującego jego społeczne, historyczne i topograficzne uwarunkowania. Twórcom udało się uchwycić wyobrażenie z okaleczonym krajobrazem i anachroniczną społecznością o silnie subwersywnym potencjale, ukazujące rzeczywistość niekompatybilną z oficjalną wizją dynamicznie rozwijającego się Śląska epoki gierkowskiej. Zdjęcia te wpisują się w konwencję fotograficzną, którą zdefiniował Romuald Kłosiewicz, charakteryzując kategorię dokumentacji krajobrazu prezentowaną na VI Biennale Krajobrazu Polskiego. Kłosiewicz w swej refleksji odnosił się przede wszystkim do nagrodzonych prac Michała Cały, pisał: „Jeżeli [...] przyjąć argument, że tradycyjny kanon środków wyrazu, w całości zakwestionowany, powiększał tylko dystans do rzeczywistości, powoływał do życia sytuacje i krainy iluzoryczne, zafałszowane — to trzeba wyraźnie powiedzieć, że fotografia antytradycyjna powołuje do życia nowy kanon, w mniejszym stopniu dystansujący obraz od rzeczywistości. Przede wszystkim rzuca się w oczy podobny schemat, tylko eksploatowany jak gdyby w negatywie: technicznej perfekcji przeciwstawia się warsztatową niedbałość, chmurom — prześcieradła nieba, bujnym drzewom — kikuty, mgiełkom sentymentalnym — ziarno emulsji fotograficznej, chałupom — baraki, drewnianym płotom — drut kolczasty, lasom — kominy fabryczne itp. Jedno tylko nie uległo zmianie: zasady organizacji obrazu — kompozycja”³⁸. Dwa lata później inna wybitna krytyczka fotografii, Barbara Kosińska, połączyła ten sposób fotografowania bezpośrednio z pracami KRONU, pisząc o „negatywie tradycyjnych kanonów estetycznych”, który tłumaczyła następująco: „[...] a więc w miejsce sielskich pejzaży rolniczych — tworzenie nowych stereotypów: fantastycznie ukształtowanych wysypisk śmieci i hałd węgla oraz malowniczo połyskujących rozlewisk ścieków przemysłowych”³⁹. Podobne aspekty tych fotografii dostrzegł Alfred Ligocki, analizował je w tekście poświęconym pracom Michała Cały. Podkreślił oryginalność jego cyklu na tle wcześniejszych dokumentacji Śląska oraz zwrócił uwagę na tematy podejmowane przez tego artystę — stały się one w jego pracach wyróżnikami topografii regionu (familoki, hałdy i osadniki mułu węglowego). Ligocki pisał: „Są to widoki przerażające, mogące służyć ekologowi za dokumentację zdegradowania i zdehumanizowania otoczenia człowieka przez przemysł. Na ulicach nie ma nawet śladu żywej przyrody: ani drzewka, ani krzewów, ani nawet najmizerniejszego

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

trawnika — nic, tylko bruk, beton, hałdy dymią trującymi oparami niewygasłego żużlu, z mętnych wód osadników wynurzają się różnego rodzaju odpadki”⁴⁰. W takim przedstawieniu krajobrazu widział rodzaj syntezy naczelnych jego cech, które określał mianem „koncentratu brzydoty”, jednocześnie zauważał, że jakby wbrew ukazanemu środowisku na fotografowanych osiedlach rozwija się życie, z bogatą obyczajowością i unikatowymi zwyczajami — dostrzegał na zdjęciach obecność tradycji śląskich, których nie sposób odnaleźć w anoni-mowych przestrzeniach nowych osiedli mieszkaniowych. Zdaniem Ligockiego zdjęcia Cały są również nośnikiem nostalgii za światem, który jest skazany na nieuchronną zagładę. Ligocki, wieszcząc rychłą przemianę Śląska, dostrzegał w zdjęciach Michała Cały pokrewieństwo z paryskimi fotografiami Eugène’a Atgeta z przełomu XIX i XX wieku ukazującymi fragmenty tkanki miejskiej na chwilę przed ich radykalną przebudową. Ciekawe wydają się również uwagi Ligockiego na temat środków wyrazu wykorzystywanych przez Michała Całę — „Stosuje sil-ne kontrasty walorowe: budynki przeważnie wynurzają się z głębokiego mroku, kontrasty te widoczne są również w pejzażach hałd i osadników. Nadaje im to trochę wizjonerski charakter i nasycą specyficzną — rzecz można liryczną — aurą. Przyczyniają się do tego również trafnie stosowane przerysowania perspektywiczne budowli. [...] W ten sposób cykl »Śląsk« nie ogranicza się do czystej dokumentacji wizualnej, ale staje się poetyczną elegią czasu, który odchodzi”⁴¹. Opis ten po raz kolejny wskazuje, że krajobraz śląski w ujęciu twórców KRONU był postrzegany przez pryzmat tego, co Kłosiewicz nazywał „negatywną tradycją ka-nonów estetycznych”. Co ciekawe, że najwięcej tego typu stwierdzeń odnosiło się do fotografii Michała Cały, to przede wszystkim one uosa-biały ów „koncentrat brzydoty” czy „negatywny kanon estetyczny”. Nie jest to przypadkowe, właśnie bowiem w zdjęciach tego fotografa można odnaleźć intensyfikację środków wyrazu stosowanych przez członków KRONU. Cała wykorzystywał podwyższenie kontrastowości znakomicie oddające wyobrażenie o „czarnym” Śląsku⁴². W odbitkach uwidaczniał ziarno fotograficzne, które stanowiło wizualny ekwiwalent smogu — drobin zawieszonych w powietrzu. Wydaje się, że Cała w pewnym stopniu jest spadkobiercą zgrafizowanych pejzaży, które w powojennej polskiej fotografii upowszechnił Edward Hartwig, a czego najlepszym przykładem są prace zawarte w albumie *Fotografika* (1960). Michał Cała często stosował też zabieg kompozycyjny polegający na kontrastowaniu niewielkich, wręcz rachitycznych sylwetek ludzkich z otaczającą je przestrzenią starych osiedli robotniczych czy architektury przemysłowej, co budowało metaforę kruchości życia człowieka. Zdjęcia te tym moc-niej niepokoją, że architektoniczna „rama” dla anonimowych postaci nierzadko wywołuje skojarzenia z labiryntem pełnym niebezpieczeństw. Opisane cechy krajobrazu śląskiego w fotografii Michała Cały można odnaleźć również w pracach wszystkich członków grupy, ale to w jego realizacjach są one szczególnie wyraziste.

W twórczości KRONU można odnaleźć jeszcze inny sposób konstruowania kadru, wyraźnie intensyfikujący emotywną funkcję obrazu poprzez powiększenie pierwszoplanowego

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

motywu głównego. Co charakterystyczne, ten układ kom-pozycyjny stosowano niezależnie od tego, czy zdjęcie miało orientację poziomą, czy pionową. Ta pierwsza była częstsza w fotografiach o wymiarze społecznym, kiedy zestawiano portrety lub sylwetki na tle architektury. Bardzo często twórcy KRONU portretowali ludzi na ulicy, zwykle umiejscawiając modela odsuniętego od osi obrazu, by ukazać otwierającą się perspektywę ulicy. Dzięki temu można było wyekspono-wać pierzeje ulic ukazanych w silnych skrótach, takie zdjęcia uświadamiały rozmiary śląskich osiedli robotniczych. Zdjęcia utrzymane w orientacji pionowej to najczęściej krajobrazy przemysłowe bądź ogólne widoki na architekturę. Oczywi-ście w tym przypadku najbardziej charakterystyczne było ukazanie w dolnej części kadru powiększonych stert śmieci (np. stosów zużytych opon) czy erozji gleby, z kolei u góry kadru kompozycyjnym domknięciem tego apokaliptycznego krajobrazu były stożki hałd. Kadry konstruowane w ten spo-sób monumentalizowały utrwalaną przestrzeń miast oraz ich mieszkańców, a także krajobrazów, dzięki czemu mogły w tak silny sposób oddziaływać na emocje i wyobraźnię publiczno-ści odwiedzającej sale wystawowe. Uświadamiały oglądającym fotografie kondycję społeczną i ekologiczną najbardziej uprze-mysłowionego regionu Polski.

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Michał Cały, „Śląsk”, 1985

Maciej Szymanowicz

A LANDSCAPE WITH MINE HEAPS

The Activities of Tychy's KRON Photographic Club against the Background of Polish Photography of the 1970s and 1980s

And if you look over your shoulder, you can see a low, heavy cape woven out of bleak fumes. On a rainy day a drowsy twilight flows down from those fumes onto the ground, and the ground is ploughed to its depths, turned over, broken up and desolate. In the confinement of heaps and rocky debris, black waters blink here and there or glisten with peacock-like eyes of dissolved grease.

Gustaw Morcinek¹

¹ G. Morcinek, *Piękno Ziemi Śląskiej* [Beauty of the Silesian Land], in: *I Wystawa Fotografiki Śląskiej pod hasłem 'Piękno Ziemi Śląskiej'* [1st Exhibition of Silesian photography under the slogan 'Beauty of the Silesian Land'], exhibition catalogue, Katowice: Komitet Organizacyjny Wystawy, 1938, pp. 12–13.

Looking at twentieth-century photographs of Upper Silesia, we notice the unique nature of the region. Dominated by heavy industry, the landscape directly impacted its surroundings and determined the way people lived. This peculiarity also played a part in the political potential of the images, which were used by artists and their clients both as a propaganda tool and as material for discussing the social and economic conditions that prevailed there. The dynamic nature of Silesia's evolution also generated a kind of 'tension' that triggered the artists' need to constantly take a stance on the successive phases of the region's development.

The pre-KRON era

This characteristic stigma is apparent in many twentieth-century projects created in Silesia, for example the two most popular photographic series by Jan Bułhak and Antoni Wiczorek in the second half of the 1930s. And although Bułhak's photographs depicted the industrial landscape, and Wiczorek's documented work at the United Nitrogen Compounds Factories in Mościce and Chorzów, they share a similar history. Bułhak's series was created in 1936, upon a commission from Dr Tadeusz Dobrowolski, representing the Silesian Institute, the Art Department of the Silesian Voivodship Office and the Voivodship Tourist Commission in Katowice. Under the contract, the photographer was to produce works for 'propaganda and tourism' purposes.² Wiczorek's series was made in 1937 for the publication *Chorzów-Mościce*, published to celebrate the fifteenth anniversary of the Chorzów plant and the tenth anniversary of the Mościce plant. The photographs from both series were presented in November 1938 at the joint exhibition

² M. Meschnik, *Fedruję śląski krajobraz. Rafał Malczewski—Antoni Wiczorek—Bułhak* [I mine the Silesian landscape: Rafał Malczewski—Antoni Wiczorek—Jan Bułhak], exhibition catalogue, Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2020, p. 34.

entitled *Piękno Ziemi Śląskiej* [Beauty of the Silesian Land] held in the reception rooms of the Silesian Parliament in Katowice. These images became part of the history of the programme of native photography promoted by Jan Bułhak in the second half of the 1930s, as part of which the Silesian exhibition was staged. On the one hand, this programme was part of the regionalist discourse and, on the other, it had a propaganda role, its primary objective being to show the country's natural and material resources in a positive way. In fact, the strongest political statements were made precisely on the occasion of the Silesian exhibition. Speaking of it, Bułhak emphasised the use of photography in the voluntary service of the 'idea of power' and the 'idea of the state'.³ In a similar vein, Antoni Wieczorek wrote of the joy caused by the recent annexation of Trans-Olza, at the same time expressing regret that there was not enough time for photographers from the new territories to display their works at the exhibition.⁴ Considering his earlier statement about the factories in Chorzów and Mościce he was documenting, to which he referred as 'sanatoriums' with the power to cure any 'political malcontents',⁵ he emerges as a supporter of the then prevailing state policy. Such opinions contributed to the way Silesia was portrayed, its reality not subject to any critical evaluation, and efforts being made to 'enhance' its landscapes by giving them a romantic and national dimension. Consequently, the photographs highlighted the scenic and folkloric assets of the region. A certain mannerism can be observed in Bułhak's photographs in that he applied a kind of cloak to the Silesian reality. The artist used a compositional trick based on 'blending' factory architecture into the natural or rural landscape. He also took shots from a great distance and captured architecture in a romantic style by presenting industrial structures against the background of the sky. Such techniques were meant to achieve a 'ruralisation' of the Upper Silesian landscape. The use of aestheticising devices was favoured by the provenance of the pre-war photographic community, which founded its fundamental principles on pictorialism inspired by painting. Thanks to Bułhak's guidelines, the iconography of Silesia was subjected to intense stylisation within the community, also by removing the issues of negative effects caused by industrialisation and its impact on the landscape and people's lives from the scope of creative explorations. This was achieved, among other things, through monumental compositions that showed the colossal factory architecture in narrowed frames to detach it from its surroundings. Wieczorek's photojournalism was kept in a similar spirit, depicting a majestic and apologetic vision of work. To produce this effect, the photographer used strong contrasts and subdued light, making the scenery and the figures of the workers seem unreal. The subjects in these photographs appeared merely as anonymous dark contour shapes. It is worth noting that at the same time similar photographs were taken by Edward Hartwig at the foundry of Lublin's Wilhelm Hess Wag Factory. Hartwig was inspired by the photographs of German photographer Paul Wolff. It is possible that Wieczorek, too, was influenced by the works of this then popular artist, known as the 'Leica wizard'.⁶

3 J. Bułhak, *Istota fotografii ojczystej* [The essence of native photography], in: *I Wystawa Fotografiki Śląskiej...* [1st Exhibition of Silesian Photography...], op. cit. p. 3.

4 A. Wieczorek, *Na marginesie śląskiej wystawy fotografii w Katowicach* [Peripheral notes on Silesian exhibition of photography in Katowice], *Przegląd Fotograficzny*, 1938, no. 10, p. 185.

5 A. Wieczorek, *Zdjęcia wielkiego przemysłu* [Photographs of great industry], *Nowości Fotograficzne*, 1938, no. 20, p. 27.

6 I wrote about the importance of Paul Wolff's photography in: *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945-1955* [A disturbed era: Polish artistic photography 1945-1955], Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.

7 *Górny Śląsk* [Upper Silesia], ed. K. Popiołek et al, Poznań: Instytut Zachodni, 1959, part 1, p. 7.

8 A. Ligocki, *Formy i ludzie. Almanach fotografii śląskiej* [Forms and people: The Silesian photography almanac], Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1988, p. 16.

The first documentations of Silesia produced after the Second World War were created in the spirit of native photography, with particular interest in those parts of the region that had been incorporated into the national territory. An excellent example of this are the photos included in Jan Bułhak's posthumously published book, *Fotografia ojczysta* [Native photography] (1951): its pictorial part opens with photographs on Silesian themes. Another prime example of a publication which used illustrative material replicating this line of thinking was the two-volume collective monograph *Górny Śląsk* [Upper Silesia], published in 1959 (most of the photographs were taken in 1949⁷) in the 'Old Polish Lands' series of the Poznań-based Instytut Zachodni. The aim of the publication was to disseminate knowledge about the new territories annexed after the war. Although the post-war artworks coming from the 'Bułhak' circles were characterised by a much greater prominence of workers' themes, the general outline of the vision of Silesia previously proffered was the same. The workers' aspect in the photographs of the region was even more prominently featured in the following years, when socialist realism was being introduced. It should also be added, during the communist era, Upper Silesia was photographed by many outstanding artists, including a plethora of regionally-based photographers, such as Seweryn Błochowicz, Adam Bogusz, Halina and Leonard Idziak, and Stanisław Ziółkiewicz. As Alfred Ligocki noted, their work was marked by the predominantly official nature of the subjects they dealt with: 'They had a particularly close relationship with mining and metallurgy. Their photographs accompanied national and international exhibitions of Silesian industry. They captured the images of Silesian labour leaders, the Silesian landscape, especially industrial, and the region's lively and exciting life.'⁸

With this kind of photographic production, one can speak of a prevailing recurrence of themes and motifs, and this is by no means limited to works following either the native photography or socialist realism paradigm. I think Ligocki's words are consistent with the opinion expressed by the editor-in-chief of the Central Photographic Agency's bulletin *Refleks*, who in the early 1970s described the work of photographers, employed by the state agency to photograph industry and its products. The editor saw the these photojournalists' work as meeting the criteria of both state propaganda and advertising: 'The photographic coverage appearing in the press in socialist countries is largely focused on the presentation of economic achievements. [...] Our press publishes photographs and information which in the West would come at a high cost to a private entrepreneur. Photographs of industrial plants and the cars, agricultural equipment or refrigerators that they make are almost exclusively published there as paid advertising. Bearing in mind the medium's particular impact, we rarely use photography as a critical

material, which further emphasises its apologetic nature, which is also characteristic of advertising.⁹

Photographs with such a uniform message were printed in communist publications devoted to industrial centres, and Silesia, which had a major role to play in the authorities’ vision of prosperity and economic progress, was particularly laden with visual messages of this kind. Such photographs, which form the iconography of Upper Silesia, are a fundamental point of reference for the work of Tychy’s KRON Photographic Club and other artistic counterproposals that emerged in the 1970s. It is also important to note Zofia Rydet’s documentary series, or Edward Poloczek’s famous exhibition *Koniugacje* [Conjugations] held in Katowice’s *Biuro Wystaw Artystycznych* [Art Exhibition Office] in 1974, a monumental exhibition of three hundred and forty works. Its unique character lay not only in its exploration of the cultural landscape of Silesia, but above all, as Alfred Ligocki pointed out, in its ‘backward projection’, the juxtaposition of the present state of Silesia with the past through the inclusion of old photographs and postcards showing customs and life in the region.¹⁰ This approach can be traced back to the strategy of ‘photographic archaeology’ (based on the practical use of existing photographs and negatives, including those by anonymous photographers), developed in the 1970s by Jerzy Lewczyński,¹¹ who was active in Gliwice. Note that Edward Poloczek also used the idea of juxtaposing the contemporary with the past in photographs showing nostalgic industrial landscapes with farmland highlighted in the foreground. In Poloczek’s virtually unpopulated paintings, as many commentators on the exhibition emphasised, one could see not so much a criticism of the drastically changing landscape, but rather a kind of nostalgia and rootedness—a sentimental story about what is a familiar space for him.

Starting points

The traditions of Silesian photography mentioned above are an important background for the activities of KRON in 1978–1983. The chosen strategy of the Tychy club was outlined by Krzysztof Pilecki and Mieczysław Wielomski in the magazine *Foto* in 1982: ‘The common theme of the photography pursued by KRON is Silesia (with an occasional fringe in the form of landscape photography; cf. the Kielce School of Landscape). The theme itself and the way it is treated is a novelty in Polish photography. [...] As a result of my fascination with English photography (of the working-class districts of London, Manchester and Liverpool) and my own subjective feelings, I have created a virtually unique, aestheticised document of the Silesian region. It is a type of photography that is difficult to define; Jerzy Busza once tried to describe it as “[...] the lyric poetry of Manchester and London suburbs

9

Z. Woszczyński, *Propaganda czy reklama?* [Propaganda or advertising?], *Refleks*, 1972, no. 22, pp. 42–45.

10

A. Ligocki, *Pieśń o ziemi śląskiej Edwarda Poloczka* [Song of the Silesian Land by Edward Poloczek], *Fotografia*, 1974, no. 11, p. 324.

11

A. Sobota, *W stronę słońca. Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne 1951–2000* [Towards the sun: Gliwice Photographic Society 1951–2000], Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2022, p. 142.

12

K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie—SGT KRON* [Us about ourselves—Independent Creative Group KRON], *Foto*, 1982, no. 10, p. 329.

transplanted to Poland”. Apart from a great deal of aestheticism (picturesque fumes, the texture of contaminated soil, the charm of old familok housing, etc.) Our photography provides an informative message about people and their environment. It includes ecological problems (contamination of the natural environment by industry), sociological problems (people in relation to the environment, their existence) or ethnographic elements (the peculiarities of regionalism). In other words, as we pointed out earlier, this is an aesthetic and documentary photography of considerable artistic merit. What is worth emphasising is the reliability and truthfulness in conveying all this content, the use of pure photography without any fiddling or technical tricks. Our only “fad” is the manneristic use of the wide-angle lens and the telephoto lens. [...] This method is actually suitable for the photographic approach and intensifies the emotional charge contained in our photography. It is also worth mentioning the high contrast of the images, which is sometimes reminiscent of black-and-white prints. Again, this is an advantage for the formal solutions of this photography; the way it fits into our understanding of the subject, and even enhances it.¹² These words describe the basic paradigms of KRON’s artistic endeavours of. And while dozens of photographers passed through the group, the above principles mainly refer to those who created the club’s brand: Mieczysław Wielomski, Michał Cała, Tadeusz Klubka, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski and Zbigniew Zalewski.

In the realm of the Polish Landscape Biennial

The above citation is an excellent starting point for considering the social and artistic circumstances in which the KRON photographers worked. Please note that the most important postulate for this group was to create documentary photography of an interventionist character, showing Silesia in several dimensions: regional, ecological and social. Also worth highlighting are the explicit artistic ambitions supported by, among other things, references to the then very influential Kielce School of Landscape. This reference was by no means coincidental as the key platform for popularising the works of KRON members was the Polish Landscape Biennial in Kielce, organised by Paweł Pierściński. It was this very biennial and its accompanying events, such as scientific symposia, that became the national forum for artists working in the field of landscape photography. Pierściński was not only the event’s curator, but also the founder of the Kielce School of Landscape and a mentor to that part of the national photographic community that devoted themselves to landscape.

The Kielce biennial brought many successes to KRON creators, the most important being Michał Cała’s first win at the sixth edition in 1979, when the photographer was awarded Grand Prix of the Ministry for Culture and the Arts. Awarded at the event were also Tadeusz Klubka and Mieczysław Wielomski. The next edition also saw the works of Michał Cała, Tadeusz

Kluba, Krzysztof Pilecki and Zbigniew Zalewski receive recognition of the judges. Meanwhile, the 8th Biennale in 1983 brought the Grand Prix of the Ministry for Culture and the Arts in different categories to Michał Cała and Krzysztof Pilecki. These successes were crucial for the Tychy artists to rise nationwide prominence and popularise the methods they used. The participation of KRON artists in the biennial, with its specific programme objectives, makes it possible to see the context in which their works existed. It is important to note that KRON was also highly appreciated on many occasions at other events and reviews. For example, the team of Cała, Kluba, Pilecki, Rączkowski and Wielomski received an award at the 11th *Photographic Confrontations* in Gorzów Wielkopolski in 1980.

Let us go back, however, to the Kielce biennial. In the early period following its inception in 1968 (until 1973), as its organiser recalled, the event was dominated by artists from the Kielce School of Landscape and their way of capturing landscape: ‘A collective portrait of the land was created, a realistic image of a farmland with a unique mathematical and geometric structure of fields.’¹³ The biennial was successful not only in promoting a particular way of perceiving the landscape, but also in introducing, or rather resurrecting, a specific mode of operation, already known from native photography, based on collective documentary actions aimed at recording ‘selected characteristics of the region.’¹⁴ Speaking of groups working in this way, Pierściński repeatedly mentioned Tychy’s KRON, describing their efforts as follows: ‘[...] they have developed a distinctive view of black Silesia, presenting the destruction of the landscape in the striking form of sophisticated, aesthetic compositional arrangements.’¹⁵ The theme of similarities between the Kielce School of Landscape and KRON, recurring in Paweł Pierściński’s comments, referred primarily to a team strategy, which should not, however, be associated with stylistic affinity, since the means used by the Kielce artists grew out of a different imaging tradition. Essentially, they were based on depicting the landscape of the Kielce region as a space dominated by a traditional agrarian culture, the main element of which being the chequered mosaic of the fields. The landscape arranged in a geometric pattern was captured by Kielce photographers using elevated viewpoints. They would often remove the horizon line as well, so that the landscape, subjected to geometric discipline, resembled a flat rug. Photographs composed in this way appear to be a reversal of the most common imaging methods used by the Tychy photographers, who successfully used enlargement of the foreground at the expense of the background using wide-angle optics, strong exposition of the background occupying the top part of the frame, and emphasising the horizon line by using a bright sky plane strongly contrasting with the rest of the photograph. These image-building principles demonstrate the stylistic differences between these artistic groups.

Yet Pierściński noticed similarities between the work of the Kielce School of Landscape and KRON in that both used pure

photographic methods and shunned pictorial traditions. In his opinion, the use of a purist technique was a shift towards documentary photography, regardless of the use of frames that aestheticised reality in which the landscape was archaised by omitting signs of modern civilisation. For the KRON artists, this ‘Kielce’ mannerism was the antithesis of documentary photography and constituted a programmatic landscape aestheticisation. Let us note, however, that the work of KRON, as pledged by Pilecki and Wielomski, sometimes crossed into the aesthetic sphere of the Kielce School of Landscape. In fact, the club’s members repeatedly exhibited this kind of work during the Polish Landscape Biennial in Kielce. One of the fundamental unifying factors, despite the clearly distinct stylistic inclinations of the two groups, was the declared rejection of the quasi-painting outfit, which was characteristic of many landscape photographers of the time still photographing in the spirit of pre-war pictorialism, in favour of the documentary value of images. The impulse to consciously diversify attitudes came with the introduction of the new ‘Documentation of Landscape’ category at the 1979 biennial. Let us note that this had evolved from the guidelines of the 1977 biennial, when the ‘Environmental Protection’ category appeared as a one-off occurrence. The changes in the original format of the biennial, which had thus far focused on the presentation of images capturing the picturesque features of the Polish landscape, were conducive to the content proposed by KRON. As Pierściński himself emphasised, ‘The organisers pointed out to photographers the existence of an extraordinary subject. Lying within the reach of the photographer’s hand and eye. Our surroundings are not always noticed by us and are not always of interest to art. Careful observation, however, reveals the existence of exotic elements in this ordinary landscape, awaiting documentation and artistic interpretation. Henceforth, the poetics of daily life is ever more clearly determining the shape of work created by Polish landscape photographers.’¹⁶

Reflecting on the changes that occurred in the way landscape photography was practised during the 1970s in another text of his, Pierściński noted that this time-honoured theme was also strongly influenced by neo-avant-garde tendencies. In his view, a distinctive feature of the new attitude was the undertaking of research into the physical characteristics of landscape or the artists’ direct interventions into it. What set the general tone for this kind of artistic endeavour, however, was the intellectual attitude of the artists and their handling of the media features of photography without any greater interference with its substance, which was characteristic of the pictorial tradition.¹⁷ In order to provide a systematic description of the diverse attitudes growing out of this tersely defined trunk, Pierściński identified as many as sixteen categories of artistic expression in landscape photography. Notably, the first one he defined was the category of landscape documentation, promoted

13
P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego—refleksje jubileuszowe* [Polish Landscape Biennial—anniversary reflections], in: *VI Ogólnopolskie Sympozjum Fotograficzne. Krajobraz* [6th Nationwide Photographic Symposium: Landscape], Kielce: ZPAF Okręg Świętokrzyski, 1987, p. 20.

14
Ibid.

15
P. Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984. Zarys monograficzny* [Polish landscape photography 1944–1984: A monographic outline], in: *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984* [Polish landscape photography 1944–1984], ed. P. Pierściński, exhibition catalogue, Kielce: Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, 1985, p. 30.

16
Id., *Biennale Krajobrazu Polskiego—refleksje jubileuszowe...* [Polish Landscape Biennial—anniversary reflections...], op. cit. p. 21.

17
Id., *Polska fotografia krajobrazowa...* [Polish landscape photography...], op. cit. p. 45.

during the biennial. He wrote, ‘Based on a conscious choice of methods and forms of work, subordinated to the intention of a full and comprehensive representation of the nature of the subject. Comprehensive, consistent and logical use of photography to make a documentary record requires extensive knowledge of the subjects and the development of the qualities of an author’s mindset that renounces effects or flashiness in favour of the truth of photographic expression.’¹⁸ Tailored in this way, the definition was to include the work of the Kielce School of Landscape, the KRON Photographic Club of Tychy, the creative community documenting the Karkonosze Mountains centred around Jerzy Olk and Wojciech Zawadzki, as well as Friedrich Kremser’s poly-screen method (multi-photo boards forming meaningful connections between individual images of the same place and intended to create the impression of a ‘simultaneous composition’).

In 1987, summing up a decade of documentary photography at the *Polish Landscape Biennial*, Paweł Pierściński argued that the traditional notion of landscape inherited from Romanticism and characterised by its aura and depiction of spaces untainted by civilisation, as well as visions of a harmonious co-existence of man and nature, had been exhausted. The Biennial’s curator demonstrated the anachronism of classical compositions and elements forming the image of the picturesque landscape, such as, for example, the clouds so honoured by the Bułhak tradition.¹⁹ Pierściński realised that the notion of landscape, which he described in the almost contemporary spirit of Anthropocene studies, had expanded considerably, as the surface of the Earth had changed irreversibly due to human activity. Characteristically in this context, he credited the work of the Tychy photographers with helping him create a definition of landscape that was relevant to the times and the resulting new role expectations for photographers: ‘We expect full information about the physical appearance of landscape, but also an in-depth philosophical reflection, a journalistic statement on environmental protection and, finally, an authorial creation. A new understanding of landscape was taking shape during the biennial exhibition series. The “Landscape–Documentary” category drew the photographers’ attention to the everyday landscape lying within the photographer’s reach—close yet exotic, friendly yet hostile, and mostly overlooked. Shaped by human hand, intended for the comfort of people, and so often alien and hostile to the flourishing of life on our planet. The landscape is our surroundings. [...] Purists will argue whether landscape includes the interior of a cave, the interior of a ravine, the interior of a dwelling or the interior of a street. Whether a derelict industrial landscape, often colloquially referred to as a “moonscape”, deserves to be called a landscape. [...] We inhabit landscape interiors equipped by man with unnatural, hostile and sometimes destructive elements. They form the fascinating iconosphere of

18
Ibid., p. 45.

19
P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego. Uwagi na marginesie dziesięciu wystaw* [Polish Landscape Biennial: Peripheral notes on ten exhibitions], in: *X Biennale Krajobrazu Polskiego* [10th Polish Landscape Biennial], exhibition catalogue, Kielce: Galeria BWA Piwnice, 1987, n.p.

20
Ibid.

21
Id., *Barwy realizmu* [Colours of realism], in: *VI Biennale Krajobrazu Polskiego* [6th Polish Landscape Biennial], exhibition catalogue, Kielce: Muzeum Narodowe Zamek, 1979, p. 8.

our contemporary times. To deny them the name of landscape is a false and sometimes even ridiculous endeavour.²⁰

What is worth noting in Pierściński’s comments on the KRON’s activity is the ecological theme. This issue was gaining momentum in the photographic community in the 1970s, and one of its most interesting manifestations was *Sygnaly* [Signals], a famed 1971 exhibition held in Poznań. Many creators were similarly intrigued at the time by the theme of the transformation of landscape caused by the construction of prefabricated housing estates. It was no coincidence that one of the canonical photographic themes of the Gierek era included images showing idyllic rural landscapes in the foreground, which were ‘juxtaposed’ with the silhouettes of monumental tower block housing estates in the background. For this reason, the introduction of ecological documentation to the biennial’s programme in 1977 should be viewed not so much as a pioneering initiative as a response to the growing interest in the subject. This additional category made it possible to give a contemporary touch to an event that was regarded by much of the critical community as a stronghold of photographic conservatism. The ecological dimension, which was being promoted in the second half of the 1970s, was probably a magnet for photographers coming from the most intensively exploited and heavily degraded areas, and the declarations of the event’s mentor were in line with the works by KRON artists submitted to the exhibition.

The catalogue of the *6th Polish Landscape Biennial*, which proved to be very successful for the Tychy artists, features a text by Paweł Pierściński entitled *Barwy realizmu* [Colours of realism], a kind of manifesto for the event, inspired, among other things, by the award-winning works of Michał Cała. In it, Pierściński drew attention to the deteriorating living conditions associated with the expansion of the ‘industrial civilisation’ and the destruction of the landscape, and at the same time noted the inevitability of the shaping of human personality under the impact of the landscape of the region from which people come. It seems that the Kielce photographer’s conviction of the need to protect nature resulted from the properties of the human psyche, which strongly binds man to his native landscape. Indeed, as he argued, we are ‘marked’ by it, and pick from it the elements (most often of the natural kind) that express our inner self, our ‘intimate landscape’; thus the progressive degeneration of the environment creates ‘rifts’ in the spiritual life of people whose surroundings are being degraded.²¹ This affective relationship with landscape unites human and natural well-being into a single organism, but also corresponds to the words of the KRON artists cited earlier about the ‘emotional charge’ embedded in their works.

Around the sociological tendency

Another strand in the output of KRON, which allows us to perceive their achievements in the broader perspective of the aspirations of the national photographic scene, was the interest they took in social themes, capturing portraits and the day-to-day lives of the inhabitants of workers' estates. This part of their work can be positioned within the genre of what was then known as sociological or social photography. Although the term 'sociological photography' became more widely accepted, many photographic theorists of the time, including Alfred Ligocki, considered it to be inaccurate. For the purposes of this text, we will adopt the definition coined by Juliusz Garztecki: "The role of social photography, also known as sociological photography, is not only to record social matters, but, through it, to define and make both its creators and its audiences aware of the social condition of man and the processes taking place within society. In this regard, it must be strongly reiterated that from its inception, photography, now called social, was not just a dispassionate recorder. It was a photography of social criticism, a truthful denouncer of negative phenomena with the aim of correcting or eradicating them."²²

Many interesting things were said about the KRON photographs presented at the 1981 *Polish Landscape Biennial*, during which honourable mentions and awards were given to: Kluba, Pilecki and Zalewski. Andrzej Jaworski, one of the exhibition's reviewers, wrote that the photographs presented in the documentary category were usually strong journalistic utterances about the destruction of the natural environment, the ghastliness of blocks of flats, and the ruination of traditional buildings. He stressed that such photographs escaped the traditional formula of landscape and could be shown at exhibitions on sociological themes.²³ Barbara Kosińska, a reviewer for the *Fotografia* quarterly, wrote about a gravitating of the presented images towards sociological discourse: "There is, in fact, a peculiar "signum temporis" in 7th Biennial's legacy, namely a clear sensitisation of the photographers to social realities, to those things in particular that stir up objection and protest in our everyday landscape. It is also characteristic that the authors with equal passion and fervour expose the evidence of brutal and, in the biological sense, harmful and reprehensible civilisational interventions in the nature that surrounds us, as well as the aspects of visual interference in the landscape that have been neglected until recently, especially in the urban landscape, which make it repulsive, ugly and alien to man."²⁴ Kosińska assigned this attitude to the interest of the artists of the time in social photojournalism and the growing awareness of environmental issues.²⁵ 'Sociological photography' was a term that referred to a socially involved documentary photography aspiring to make a change in social life.²⁶ In Kosińska's view, the photographic series presented at the exhibition which were part

22

J. Garztecki, *Zarys dziejów fotografii społecznej* [Outline of the history of social photography], *Fotografia*, 1981, no. 2, p. 1.

23

A. Jaworski, *VII Biennale Krajobrazu Polskiego* [7th Polish Landscape Biennial], *Foto*, 1981, no. 8, p. 227.

24

B. Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy* [Biennial of landscape for the seventh time], *Fotografia*, 1981, no. 3-4, p. 31.

25

Ibid, p. 32.

26

K. Pijarski, *Wspólnota zobaczona. Wokół Zapisu socjologicznego Zofii Rydet* [The seen community: Around Zofia Rydet's *Sociological Record*], in: *Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet* [People and things: Zofia Rydet's *Sociological Record*], ed. K. Pijarski, Warsaw: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2022, p. 131.

27

B. Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy* [Biennial of landscape for the seventh time], op. cit. p. 31.

of this socially inclined unmasking trend included: Tadeusz Kuba's *Osiedle do rozbiórki w 1980 roku* [Estate scheduled for demolition in 1980] and Michał Cała's *Moje osiedle* [My estate], and *Nowe osiedle* [New estate]. She considered these works to be the most expressive ones on display, with an 'almost interventionist character.'²⁷

While exploring the social theme in KRON's work, one should above all pay attention to the numerous portraits and genre scenes captured in the streets of historic Silesian working class settlements, such as Katowice's Nikiszowiec or Ruda Śląska's Kaufhaus. This type of work also includes portrait studies taken in the reception rooms of traditional Silesian homes. It seems that the factor that spurred the KRON artists' interest in social issues was the involvement of the broadly defined Silesian photographic community in the promotion of such themes. The KRON artists portrayed the inhabitants of traditional housing estates, contrasting the images of the people with the dire state of the buildings they inhabited and the degraded surroundings. Sometimes, as was the case with Tadeusz Kluba's relatively large set of photographs, the residents were captured in static frames inside their homes, where they posed in their reception rooms, whose furnishings attest to the worldview and cultural background of the models. This type of photography is formally similar to the series *Sociological Record* (1978-1990) by the Gliwice-based artist Zofia Rydet. This similarity is not coincidental, because the artist and the KRON creators shared not only the region they came from, but also their artistic practice. There are well-known photographs by Tadeusz Kluba showing Rydet during her 1982 documentation of the buildings and their inhabitants in Katowice-Bogucice's Nowa Street.

Searching for Silesian triggers of interest in social photography, one should note the historical-critical activity of Alfred Ligocki, a resident of Katowice and researcher of Silesian photography, but above all a promoter of photojournalism and documentary photography, and the author of the posthumously published book *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* [Does sociological photography exist?] (1987). The 1st National Review of Sociological Photography, held in Bielsko-Biała in November 1980, also proved to be of considerable importance. Admittedly, none of the KRON members took part in the first review, but the second edition of the event (1981) featured Tadeusz Kluba's work.

For the sake of completing the sociological sources of inspiration of KRON's creators, it is necessary to mention that for Paweł Pierściński, Director of the *Polish Landscape Biennial*, both the industrial landscapes and the photographs of Silesian residents fell within the new definition of landscape, which included the entirety of man's surroundings, including dwelling places not limited to urban spaces only, and also including interiors.²⁸ Speaking of an extended definition of landscape, one should note the historical and intellectual context of Zofia Rydet's series. Recently, Krzysztof Pijarski has come up with a suggestion

28

P. Pierściński, *Biennale Krajobrazu Polskiego—refleksje jubileuszowe...* [Polish Landscape Biennial—jubilee reflections...], op. cit. p. 22.

that the origins of Rydet’s work should be read in a deeper historical perspective, rejecting the myth of the uniqueness and distinctiveness of the *Sociological Record*. The researcher points out that the ‘sociological tendency’ in Polish photography was greatly influenced by the interplay of events that occurred in 1976. It was then, at the General Assembly of the Association of Polish Photographic Artists, that a discussion took place leading to a postulate to prepare a programme scheme to ‘create a picture of the life of the nation.’ Significantly, the main promoter of this approach was Paweł Pierściński, who, in a Bułhakian spirit, argued for the need to create a ‘portrait of our Homeland’ that would take into account ‘the cultural, social and political needs of the country.’²⁹ While Pierściński’s postulates, supported by the Minister for Culture and the Arts at the time, did not lead to the creation of a nationwide revival of native photography, they did provide the impetus for a number of efforts, including a project initiated by Pierściński and implemented from 1976 onwards by the Świętokrzyskie Branch of the Polish association of Photographic Artists under the banner of *Rodzina robotnicza* [Working class family].³⁰ It culminated with the *Huta—Dom—Rodzina* [Steelworks—Home—Family], a 1979 sociological photography exhibition telling the story of the living and working conditions of the working class communities. Consisting of twelve sets of photographs, the exhibition showed workers from the Marcel Nowotko Steelworks in Ostrowiec Świętokrzyski both in the workplace and in their homes. The photographers involved in the project also captured the main protagonists’ immediate families and the furnishings of their homes.³¹

When discussing the interest photographers of this period took in social issues, it is important to remember the 1st National Review of Sociological Photography held in Bielsko-Biała. This event highlighted the relationship between photography and society in a special way. The review presented the work of Zofia Rydet, a Kielce project devoted to steelworkers’ families, and the *Rodzina szczecińska* [Szczecin family], a project coordinated by Krystyna Łyczywek, a friend of Rydet’s.³² In terms of the developmental factors of the ‘sociological tendency’, it is important to point out that the Main Board of ZPAF provided a positive environment for this kind of activity. In 1976–1979, the institution was headed by Stefan Figlarowicz, an ardent supporter of photographers embracing social issues, and an advocate of recording the ‘everyday landscape’, including housing estates and flats, understood as the direct and most natural surroundings of contemporary man.³³ A similar approach can be found, as highlighted by Krzysztof Pijarski, in the social sciences of the time and in research projects on lifestyles and everyday behaviour of Polish people. The key research in this respect was carried out by Andrzej Siciński’s team between 1976 and 1980, in which specific families were observed without taking into account the class paradigm.³⁴

29	Cited after: K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i> [The seen community...], op. cit. p. 135.
30	Ibid.
31	The exhibition was staged by the Museum of the Kielce Region’s Labour Movement in Ostrowiec Świętokrzyski, after which the photographs were donated to the museum’s collection.
32	K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i> [The seen community...], op. cit. p. 139.
33	S. Figlarowicz, <i>Spoleczne funkcje fotografii krajobrazowej</i> [Social functions of landscape photography], in: <i>Materiały z Ogólnopolskiego Sympozjum Fotograficznego „Krajobraz”</i> [Materials from the National Photographic Symposium ‘Landscape’], Kielce: Wojewódzki Dom Kultury, 1977, p. 26.
34	K. Pijarski, <i>Wspólnota zobaczona...</i> [The seen community...], op. cit. pp. 146–147.

Reception of KRON’s vision of Silesia

The KRON collective documented and created the image of the region, addressing selected aspects of its past and present in their work. To a large extent, this work was retrospective in nature, as it presented old working-class housing estates and their inhabitants, as well as views of mine waste heaps, so deeply rooted in the iconography of the region as ‘an emblematic feature of the Silesian landscape’. Notably, the landscape with mine heaps became established in Silesian iconography before World War II, for example in Rafał Malczewski’s paintings.³⁵ This retrospective focus was facilitated by the chosen style of their work, which involved photographic expeditions from modern Tychy to the ‘old’ parts of Silesia. Like explorers, the photographers set out into the field in search of the most attractive and characteristic visual elements that would provide a way of defining the area visited. This programme was contained in a modest creative manifesto published in a leaflet accompanying an exhibition presented in Poznan in May 1980: ‘We live in a modern city whose main landscape feature are the humdrum blocks of flats like those all over Poland. This is the reason why we have become enchanted by the ugliness (or is it beauty?) of the old Silesian cities, their factory districts, mining estates, waste heaps and settling ponds.’³⁶ However, the plein-air trips of KRON’s creators were far from tourist excursions to an open-air museum, but rather research expeditions aimed at developing an image of the region showing its social, historical and topographic conditions. They managed to capture an image with a mutilated landscape and an anachronistic community with a strongly subversive potential, showing a reality incompatible with the official vision of a booming Silesia from the Gierek era. These photographs are in line with the photographic convention defined by Romuald Kłosiewicz, who characterised the category of landscape documentation presented at the 6th Polish Landscape Biennial. In his consideration, Kłosiewicz referred primarily to the prize-winning works of Michał Cała, writing: ‘If [...] one accepts the argument that the traditional canon of expressive means, fully contested, only widened the distance to reality, brought to life delusional and falsified situations and lands—it should be made clear that anti-traditional photography brings to life a new canon, which distances the image from reality to a lesser extent. In this, above all, one notices a similar pattern, only employed in the reverse: technical perfection versus technical nonchalance, clouds versus sheets of sky, lush trees versus stumps, sentimental mists versus the grain of photographic emulsion, cottages versus barracks, picket fences versus barbed wire, forests versus factory smokestacks, and so on and so forth. Only one thing remains unchanged: the principles of image composition.’³⁷ Two years later, Barbara Kosińska, another prominent photography critic, linked this photographic method directly to the works of KRON, writing about the ‘negative of traditional aesthetic canons’, which she explained as follows: ‘[...] and thus, in place of idyllic agricultural landscapes—the creation of new stereotypes: fantastically shaped rubbish dumps and coal heaps and scenically glistening spills of industrial sewage.’³⁸ Similar aspects of these photographs were spotted

35	Ibid.
36	M. Cała, T. Kluba, K. Pilecki, H. Rączkowski, M. Wielomski, <i>Śląsk</i> [Silesia], exhibition leaflet, Poznań: Galeria Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, 1980, n.p.
37	R. Kłosiewicz, <i>VI Biennale Fotografii Krajobrazowej</i> [6th Landscape Photography Biennial], <i>Fotografia</i> , 1979, no. 3, p. 16.
38	B. Kosińska, <i>Biennale krajobrazu po raz siódmy</i> [Landscape biennial for the seventh time], op. cit. p. 32.

by Alfred Ligocki, who reviewed them in a text devoted to Michał Cała’s work. He pointed out the originality of his series against the background of previous documentation of Silesia, and drew attention to the themes taken up by him, which became distinctive features of the region’s topography (‘familok’ houses, mine heaps and coal mud settling ponds). Ligocki wrote: ‘These are horrific sights, which may serve an environmentalist as documentation of the degradation and de-humanisation of the environment by industry. There is not even a trace of living nature in the streets: not a tree, not a shrub, not even the tiniest lawn—nothing but paving, concrete, heaps fuming with poisonous vapours of unquenched slag, with all sorts of waste emerging from the murky waters of the settling ponds.’³⁹ He saw such representation of the landscape as a synthesis of its chief characteristics, which he described as a ‘concentration of ugliness’; at the same time, he remarked that, as if in defiance of the depicted environment, life was thriving in the photographed housing estates, with rich customs and unique habits, including Silesian traditions, which could not be found in the anonymous spaces of the new housing estates. According to Ligocki, Cała’s photographs are also a carrier of nostalgia for a world doomed to destruction. Ligocki, predicting the imminent transformation of Silesia, saw in his photographs an affinity to Eugène Atget’s Parisian photographs from the turn of the 19th and 20th century, showing fragments of the urban tissue a moment before their radical reconstruction. Ligocki’s comments on expressive devices used by Cała also seem interesting: ‘He uses strong valour contrasts: buildings usually emerge from deep darkness, these contrasts are also apparent in the landscapes of heaps and settling ponds. This gives them a somewhat visionary quality and infuses them with a special—one might say lyrical—aura. The apt use of exaggerated perspectives of the buildings also contributes to this. [...] In this way, the *Silesia* series is not limited to pure visual documentation, but becomes a poetic elegy to a time that is passing away.’⁴⁰ This account once again demonstrates that the Silesian landscape as perceived by the KRON collective was seen through the prism of what Kłosiewicz called the ‘negative tradition of aesthetic canons’. It is interesting that most statements of this kind referred to Michał Cała’s photographs, and that they above all embodied this ‘concentration of ugliness’ or ‘negative aesthetic canon’. This is no coincidence, because it is precisely in the images by this photographer that one can find an amplification of the expressive means used by KRON member artists. Cała made use of contrast enhancement which perfectly conveyed the image of the ‘black’ Silesia.⁴¹ In his prints he made photographic grain visible, which was the visual equivalent of smog particles suspended in the air. To a certain extent, it seems that Cała is the heir of the graphic landscapes popularised in post-war Polish photography by Edward Hartwig, and especially by the images contained in his album *Fotografika* (1960). Michał Cała would also often apply a compositional trick based on contrasting small, almost flimsy human silhouettes with the surrounding space of old working class estates or industrial architecture, thus creating a metaphor of the fragility of human life. These photographs are all the more

39

A. Ligocki, ‘Śląsk Michała Cały’ [Michał Cała’s *Silesia*, *Fotografia*, 1985, no. 1, p. 31.

40

Ibid.

41

Black Silesia was a term introduced by Gustaw Morcinek. See M. Meschnik, *Fedruję śląski krajobraz...* [I mine the Silesian landscape...], op. cit., p. 8.

42

M. Zaremba, *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności* [The great disillusionment: Origins of the Solidarity revolution], Kraków: Znak Horyzont, 2023.

disturbing because the architectural ‘frame’ is often associated with a danger-filled maze for the anonymous figures. The above-described features of the Silesian landscape in Michał Cała’s photography can also be found in the works of all members of the group, but it is in his pieces that they are particularly prominent.

One can find yet another way of composing an image in KRON’s work, aimed at intensifying the emotive function of the image by enlarging the primary foreground motif. Characteristically, this compositional arrangement was used regardless of whether the photograph had a horizontal or vertical orientation. The former was more common in photographs with a social dimension, with portraits or silhouettes set against a background of architecture. It was very common for KRON creators to portray people in the street, usually positioning the model away from the axis of the image to show the opening perspective of the street. This made it possible to show the frontages of the streets in strong foreshortening; such photographs made one realise the size of Silesian working class housing estates. Photographs in a portrait orientation were usually industrial landscapes or general views of architecture. Of course, in this case, the most characteristic feature was the depiction of enlarged piles of rubbish (e.g. used tyres) or soil erosion at the bottom of the frame, while at the top end, cones of heaps served as a compositional conclusion to this apocalyptic landscape. Images composed in this way monumentalised the recorded space of the cities and their inhabitants, as well as the landscapes, which made it possible for them to impact so strongly on the emotions and imagination of the public visiting the exhibition halls. They made the viewers of the photographs aware of the social and ecological condition of the most industrialised region of Poland.

Conclusion

The work of the KRON Photography Club of Tychy, with its clear social and environmental overtones, was the result of an interplay of events and tendencies existing in Polish culture and photography in mid-to-late 1970s. The interest in a documentary approach to landscape, which broke with the Bułhakian tradition, resulted from a new understanding of the role of an artist. At the same time, one must not forget the historical moment when KRON was active, which was unprecedented and full of internal tensions. This was the end of the Gierek era, marked by society’s declining faith in the sustainability of the prosperity achieved, the beginning of the Solidarity carnival, and the dramatic events of martial law in the early 1980s. It was a time of economic downturn, declining trust in the authorities and an increase in negative attitudes towards the existing order, a period of—as Marcin Zaremba put it—‘great disappointment’,⁴² and this was also reflected in the critical works of the Tychy collective.

SEMIOTYKA DOKUMENTU

Z polską fotografią dokumentalną po raz pierwszy zetknąłem się dzięki pracom Davida Seymoura, współzałożyciela agencji fotograficznej Magnum, a także Edwarda Hartwiga, który działał głównie w Warszawie. Jego *Fotografika* — do dziś jedna z najważniejszych książek poświęconych sztuce fotografii w powojennej Europie — towarzyszyła mi podczas studiów na uniwersytecie. Jakiś czas później z wielką przyjemnością współpracowałem przy mojej wystawie *Zobacz: Brytania. Brytyjska fotografia dokumentalna od lat 60. XX wieku* z mieszkającymi w Wielkiej Brytanii fotografami Czesławem Siegiedą (synem polskich imigrantów) i Sandrą Mickiewicz (Polką, która wyemigrowała z kraju rodzinnego w 2007 roku). W ostatnich latach widziałem zdjęcia autorstwa wielu utalentowanych osób z Polski, które podchodzą do medium fotograficznego w bardzo współczesny sposób, ale w ich pracach widoczny jest wpływ duchowych przodków. Oczywiście znany jest mi także Jan Bułhak, jeden z pionierów polskiej fotografii.

Do niedawna nie słyszałem jednak o Tyskim Klubie Fotograficznym KRON, założonym przez Mieczysława Wielomskiego w 1976 roku, ani o jego członkach: Tadeuszu Klubie, Krzysztofie Pileckim, Michale Cale, Henryku Rączkowskim czy Zbigniewie Zalewskim. Tym większe było moje zdumienie, gdy na potrzeby napisania tego tekstu zapoznałem się z pracami tych niezwykłych i znakomych fotografów. Po bliższym przyjrzeniu się wyraźne stały się liczne podobieństwa ich twórczości do tradycji brytyjskiej i niemieckiej fotografii dokumentalnej. Co ciekawe, szczególnie widoczne są nawiązania do prac artystów i artystek z byłej NRD, takich jak Arno Fischer, Evelyn Richter, Helga Paris, Christian Borchert i Ute Mahler. W Niemczech Zachodnich ambitna fotografia dokumentalna

pojawiła się zaś głównie w reportażach dla gazet i czasopism, takich jak „Stern” czy „Der Spiegel”. Ważnych przedstawicieli fotografii użytkowej, takich jak Timm Rautert, wydała także Szkoła Folkwang w Essen.

Na arenie międzynarodowej fotografia dokumentalna zyskała na znaczeniu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. W Europie wielu fotografów zaczęło szerzej postrzegać swoją rolę i wychodzić poza zwykłe rejestrowanie rzeczywistości, większy nacisk kładąc na społeczno-krytyczny komentarz dotyczący bieżących wydarzeń. To także dzięki włączaniu subiektywnej, osobistej interpretacji autora w obiektywny proces rejestrowania nastąpiła nowa era fotografii dokumentalnej w Europie.

Mimo że fotografia stosunkowo wcześniej pojawiła się w dyskursie artystyczno-naukowym prowadzonym przez teoretyków sztuki — takich jak Walter Benjamin, który już w 1936 roku napisał często przywoływany esej *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* — dziedzinie tej przez lata odmawiano miejsca w sztuce współczesnej. Dopiero esej *Światło obrazu (La chambre claire, Paryż 1980)* francuskiego filozofa Rolanda Barthes’a, który przedstawia w nim teorię postrzegania fotografii w kontekście wyzwania emocji i wspomnień, sprawił, że medium to zostało w końcu należycie dostrzeżone w kręgach literackich, filozoficznych i tych związanych z historią sztuki.

Rozwój fotografii dokumentalnej w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych XX wieku naznaczony był niezależnym i osobistym podejściem fotografów do problemów tamtego okresu. Nierówności społeczne, wysokie bezrobocie, imigracja z byłych kolonii, upadek przemysłu, brak perspektyw zatrudnienia dla młodych ludzi, marsze protestacyjne oraz konflikt w Irlandii Północnej — to wszystko dostarczało wielu tematów, podejmowanych przez fotografki i fotografów, takich jak Tish Murtha, Kevin O’Farrell, Peter Mitchell, Paul Reas, Syd Shelton, Dave Sinclair i Homer Sykes.

Uderzające jest społeczne i polityczne zaangażowanie tych twórców. Nie pracowali na niczyje (płatne) zlecenie, kierowała nimi osobista potrzeba udokumentowania takich spraw jak zaniedbania polityczne, degradacja gospodarcza czy upadek przemysłu węglowego w okolicy Birmingham i w całym obszarze Black Country. Taka postawa charakteryzuje szczególnie fotografów działających w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. W tym samym czasie dokumentalni twórcy rozwijali niezależne, motywowane wewnętrznie projekty. Na przykład John Myers wykonał portrety mieszkańców Stourbridge, zainspirowane cyklem Augusta Sander’a *Ludzie XX wieku*, z kolei Daniel Meadows zrealizował projekt *Free Photographic Omnibus* (Bezpłatny omnibus fotograficzny), w ramach którego objeżdżał Anglię dwupiętrowym autobusem i fotografował ludzi w wioskach oraz miasteczkach.

Najprawdopodobniej największy wpływ na rozwój fotografii dokumentalnej w Wielkiej Brytanii miał jednak ktoś inny — była to Margaret Thatcher. „Żelazna Dama”, wybrana w 1979 roku na stanowisko premiera Wielkiej Brytanii, poprzez surową politykę społeczną i gospodarczą doprowadziła do upadku klasy robotniczej i średniej. Ostre cięcia świadczeń socjalnych, ograniczanie wpływu związków zawodowych (które wywołały falę strajków górników), polityka prywatyzacji oraz zwrot ku kapitalizmowi na wzór amerykański spotkały się z silną reakcją fotografów dokumentalnych. Bez Thatcher nigdy nie powstałyby takie cykle jak *The Last Resort* (Ostatni kurort) Martina Parra (1983–1985), *Work Stations* (Stanowiska pracy) Anny Fox (1988) czy *I Can Help* (Mogę pomóc) Paula Reasa (1988).

W Niemczech zaczęto poświęcać uwagę fotografii znacznie wcześniej niż w Wielkiej Brytanii czy Polsce. László Moholy-Nagy już w 1923 roku prowadził swoje pierwsze eksperymenty fotograficzne w Bauhausie w Weimarze, a w 1929 roku Bauhaus w Dessau uruchomił pierwsze zajęcia fotografii i powierzył je Walterowi Peterhansowi. Ogólnie rzecz biorąc, kształcenie akademickie miało w Niemczech wyższą pozycję, dotyczyło to także studiów fotograficznych. Osiągnęły tak wybitny poziom dzięki Ottonowi Steinertowi, który w latach 1959–1978 wykładał swoją fotografię subiektywną w Wyższej Szkole Artystycznej Folkwang w Essen, i Berndowi Becherowi, który w 1976 roku założył słynną „klasę Bechera” na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie.

Tyski Klub Fotograficzny KRON działał w latach 1976–1983. W latach pięćdziesiątych XX wieku polski rząd wpadł na pomysł, żeby zbudować Nowe Tychy — szybko okrzyknięte przez rządową propagandę „miastem idealnym”. Tworzyły je rozległe osiedla zajmujące dawne gospodarstwa i pola uprawne. Mieszkańcy Tychów dojeżdżali do hut i kopalń węgla zlokalizowanych w Katowicach, Mysłowicach czy Łaziskach, mieszkali niedaleko swoich miejsc pracy, lecz nie w ich bezpośrednim sąsiedztwie. Ze względu na nieorganiczny charakter miasta i jego szary betonowy pejzaż fotografowie nie postrzegali Tychów jako typowo śląskiego miasta, lecz jako miejsce pozbawione tożsamości. Coś podobnego działo się w Wielkiej Brytanii, gdy stare, wiktoriańskie budynki z XIX wieku zastąpiono ogromnymi bezosobowymi osiedlami socjalnymi, co wywołało u ich mieszkańców poczucie kulturowego wykorzenienia.

Ale co to oznaczało dla członków KRONU? Co znajdowało się w centrum ich uwagi? Czy w dokumentowaniu przez fotografów tych przemian możemy dostrzec uniwersalny język wizualny, wykraczający poza granice jednego państwa?

Michał Cała często fotografował architekturę przemysłową i osiedla mieszkaniowe, ale również sceny uliczne i krajobrazy przemysłowe, w których poszukiwał tożsamości. Jego zdjęcia osiedli wydają mi się w swej kompozycji podobne do zdjęć Sirkki-Liisy Konttinen. Wyemigrowała ona z Finlandii do Wielkiej Brytanii, gdzie dokumentowała podobne przeobrażenia w górniczym dystrykcie Byker, w północno-wschodniej Anglii. Artystka pokazywała niekończące się rzędy wiktoriańskich domów, ciągnące się w niemal idealnej symetrii po horyzont, albo zaburzając lekko perspektywę, fotografowała bawiące się dzieci czy pełne życia sceny uliczne. Zdjęcia Michała Cały odróżnia od prac fińskiej fotografki to, że on rzadko zbliżał się do portretowanych ludzi — zawsze fotografował ich z pewnego dystansu. Inaczej niż w przypadku portretów jest w fotografiach miejskiego krajobrazu, w których Cała wykorzystuje przeróżne techniki kompozycyjne. Często mocno zniekształca przestrzeń, umieszczając wysoko linię horyzontu — na przykład na zdjęciach hałd. Tam w pełni wykorzystuje możliwości deformacji obrazu przez obiektyw szerokokątny, aby pozwolić na dominację pierwszego planu. Fotografie te przywodzą na myśl technikę stosowaną przez Billa Brandta, polegającą na zaburzaniu perspektywy między pierwszym a drugim planem.

W podobny sposób Mieczysław Wielomski fotografował fabryki i osiedla mieszkaniowe, świadomie zmieniając perspektywę i umieszczając wysoko horyzont — tak ujmował też hałdy. Odmienne niż Cała Wielomski często wykorzystuje podwyższony punkt widzenia, aby — mimo zmienionej perspektywy — zastosować bardziej dokumentalny język wizualny i większy obiektywizm. Natomiast w jego portretach widać z kolei niezwykle subiektywizm i empatię wobec bohaterów swoich zdjęć. Wydaje się, że fotografowani sami wysuwają się na pierwszy plan, a ich uśmiechnięte twarze świadczą o ogromnej sympatii do fotografa.

Tadeusz Kluba eksperymentuje z różnymi formatami klisz fotograficznych, używając zarówno aparatu małoobrazkowego 35 mm, jak i średnioformatowego 6×6, aby zbliżyć się do obiektu. Jego fotografie zdają się wędrówką po najbliższym otoczeniu w poszukiwaniu bardziej szczegółowego obrazu. Jego zdjęcia 6×6 są kompozycyjnie wyważone, czym przywodzą na myśl niemiecką Nową Rzeczowość i jej najwybitniejszego przedstawiciela, Alberta Rengera-Patzscha. W swoich niemal abstrakcyjnych kompozycjach z gałęziami i budynkami przemysłowymi Kluba wydaje się mocno koncentrować na decyzji, co jest dla niego najważniejszym elementem obrazu. Jego fotografie 6×6 sprawiają wrażenie znacznie bardziej wyważonych i staranniejszych skomponowanych od tych wykonanych aparatem małoobrazkowym. Tymczasem portrety dzieci przypominają trochę zdjęcia robione przez Brytyjczyka Johna Myersa. Przede wszystkim jednak wykonane przez Klubę pozowane i inscenizowane portrety, w których fotograf świadomie dąży do dialogu między wnętrzem a jego mieszkańcami, zdradzają zainteresowanie ukazaniem klasy społecznej i sytuują jego twórczość blisko wczesnych portretów Daniela Meadowsa i Martina Parra.

Zbigniew Zalewski przyjmuje inne podejście do dokumentacji, kierując obiektyw na bohaterów upadku i rozkładu: domy i ulice. Fotografie domów o surowej kompozycji, wyizolowane w miejskiej przestrzeni, przypominają portrety. Widać tu silne pokrewieństwo z fotografiami Petera Mitchella, który przez kilkadziesiąt lat dokumentował upadek swojego rodzinnego miasta Leeds.

Zalewski kieruje jednak spojrzenie także na struktury śródmiejskie, tworzy dialog między starą zabudową mieszkaniową a nowo powstałymi budynkami z wielkiej płyty. Jego fotografie, które można rozumieć jako krytykę ingerencji człowieka w przyrodę, mocno uwydatniają zamiłowanie fotografa do abstrakcyjnych form i konstrukcji. W tamtym czasie ten rodzaj subtelnej krytyki społecznej, w zasadzie niedostrzegany przez cenzurę, był praktykowany także przez fotografów w NRD, takich jak Ute Mahler i Helga Paris.

Zalewski znajduje również inne motywy miejskie, które pokazują zarówno jego zainteresowanie wzorami formalnymi, jak i dokumentowaniem śródmiejskich zmian.

Z kolei Henryk Rączkowski wypracował inną strategię obrazowania, zbliżał się do ludzi na ulicy, niemal natrętnie blisko, co często prowadziło do nieco surrealistycznego zniekształcenia twarzy i budynków. Umiejętnie umieszczał bohatera w centrum kadru, włączając go w dialog z innymi ludźmi lub budynkami znajdującymi się w tle. Tę metodę można odnaleźć również u fotoreportera Johna Bulmera, który uważał Henriego Cartiera-Bressona za swój największy wzór. Portrety grupowe Rączkowskiego z wykorzystaniem średniego formatu 6×6 wzmacniają poczucie intymności i przynależności, czym ujawniają wysoką wrażliwość fotografa. Wykonane przez niego zdjęcia rodzinne są wspaniale wyważone kompozycyjnie i skupiają się na grupie, nie na jednostce. W ten sposób udało mu się stworzyć rzadkie migawki, które stały się reprezentacją całego pokolenia oraz stylu życia na Śląsku.

W fotografiach Rączkowskiego można znaleźć podobieństwa do cyklu *Zusammenleben* (Wspólne życie) Ute Mahler.

Krzysztof Pilecki w swoich portretach nie umieszcza ludzi w centrum kadru, lecz niemal na jego obrzeżach, by skupić się na motywach, które są dla niego ważniejsze — przemysłowym krajobrazie czy podupadającym osiedlu. Stawia przy tym na nastrój portretowanych w tym otoczeniu w sposób, który przypomina niewinne i melancholijne fotografie Tishy Murthy i jej cykl *Youth Unemployment* (Bezrobocie młodych). W pracach Krzysztofa Pileckiego młodzi ludzie również zdają się spoglądać w niepewną przyszłość. W ujęciach ulicznych Pilecki kieruje wzrok przede wszystkim na niewykorzystywane przestrzenie i obskurne zakątki, podobnie jak czynił to Thomas Struth w zdjęciach wyludnionych ulic Nowego Jorku.

Mimo że fotografowie z klubu KRON byli w tamtym czasie amatorami i zapewne nie znali agencji Magnum lub mieli bardzo ograniczoną wiedzę na temat twórczości jej członków, takich jak David Seymour, Robert Capa czy Henri Cartier-Bresson, energia ich ujęć, sposób kadrowania, edycji, wybór szerokokątnego obiektywu 28 mm, typowego dla fotografii dokumentalnej — wszystko to przypomina legendarne zdjęcia Roberta Franka, który w cyklu *The Americans* (Amerykanie) chciał uchwycić nastrój swojego przybranego kraju i stworzyć portret narodu. Te dość niezwykle podobieństwa w podejściu do wybranego tematu — czy to w Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii, czy w Stanach Zjednoczonych — wydają się opierać na tym samym niepohamowanym pragnieniu zbliżenia się do tożsamości własnego kraju i jego mieszkańców. Dla mnie KRON to było prawdziwe odkrycie!

Ralph Goertz

THE SEMIOTICS OF DOCUMENTEN- TATION

I was first exposed to documentary photography from Poland through the works of David Seymour, co-founder of Magnum Photos, and Edward Hartwig, who was primarily based in Warsaw. The latter's album *Fotografika* is still considered one of the most influential art photography books of post-war Europe, and it regularly featured in my own university studies. Later, I had the great pleasure of working with UK-based photographers Czesław Siegieda (the son of Polish immigrants) and Sandra Mickiewicz (a Pole who emigrated in 2007) on my exhibition *Facing Britain: British Documentary Photography since the 1960s*. I have also come across many other talented photographers who take a highly contemporary approach to the medium but whose works reveal the influence of Polish photography's spiritual grandfathers. And I was, of course, familiar with pioneering Polish photographer Jan Bułhak.

My various encounters with Polish photography had not yet, however, included the Photographic Club, founded in 1976 by Mieczysław Wielomski. I knew nothing of the club's other members, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Michał Cała, Henryk Rączkowski and Zbigniew Zalewski, and so I was all the more astonished and impressed when I began exploring the works of these extraordinary photographers in order to produce this text. A closer look revealed numerous direct parallels with documentary photography traditions in the UK and Germany. Interestingly, there were particularly pronounced similarities with the work of photographers from the former German Democratic Republic, such as Arno Fischer, Evelyn Richter, Helga Paris, Christian Borchert and Ute Mahler. In West Germany, documentary photography was primarily employed in sophisticated reportages for newspapers and

magazines like *Stern* and *Der Spiegel*. And the Folkwang Academy in Essen brought forth important protagonists in the field of applied photography, such as Timm Rautert.

Documentary photography gained international significance in the 1970s and 80s, and in Europe many photographers started to understand their role as more than simply reproducing what was in front of them and instead started offering a socio-critical perspective on real-life events. A new era in European documentary photography began as the subjective and personal interpretation of the photographer began to feed into the process of objective documentation.

Despite early art history discourses by theorists such as Walther Benjamin, whose oft-quoted essay ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ was published all the way back in 1936, for many years photography was denied entry into the contemporary art world. Only after French philosopher Roland Barthes published his *La chambre claire* (known in English as *Camera Lucida: Reflections in Photography*) in 1980, postulating his theory of photography as an act of personal remembrance, did photography finally gain significance within literary, philosophical and art history circles.

The development of documentary photography in the United Kingdom in the 1970s was strongly marked by the autonomous and personal approach photographers took towards the relevant topics of the day. Social inequality, high levels of unemployment, migration from former colonies, the decline of industry, a lack of job prospects for young people, protest marches, and the conflict in Northern Ireland provided numerous themes ripe for examination by photographers such as Tish Murtha, Kevin O’Farrell, Peter Mitchell, Paul Reas, Syd Shelton, Dave Sinclair and Homer Sykes.

What stands out is the social and political motivation of those photographers. They felt compelled to document issues such as political injustice, economic degradation, and the decline of the coal industry around Birmingham and the Black Country without being commissioned to do so—a level of dedication that particularly characterizes photographers of the 1970s and 80s. At the same time, documentary photographers were developing personally motivated, independent projects. John Myers, for instance, produced a series of portraits of the inhabitants of Stourbridge, inspired by German photographer August Sander’s *People of the 20th Century*, while Daniel Meadows initiated his Free Photographic Omnibus project, in which he drove around England in a double-decker bus, taking portraits of people in numerous towns.

One individual had probably the greatest influence on the development of documentary photography in the UK—and that person was Margaret Thatcher. Elected Prime Minister in 1979, the ‘Iron Lady’ embarked on a series of tough economic and social reforms that constituted an attack on the working and lower middle classes. Her severe cuts to social security benefits, her curbs on trade unions (which led to massive miners’

strikes), her policies of privatization and pursuit of us-style capitalism were met with a powerful response by documentary photographers. Without Thatcher, we would not have photographic series such as Martin Parr’s *The Last Resort* (1983–1985), Anna Fox’s *Work Stations* (1988), and Paul Reas’ *I Can Help* (1988).

Photography gained serious attention much earlier in Germany than in either the UK or Poland. Already in 1923 László Moholy-Nagy was making his initial forays into experimental photography at Bauhaus in Weimar, and in 1929 Bauhaus in Dessau began hosting photography classes taught by Walter Peterhans. Academic education was afforded a higher status in Germany generally—and that was true of the study of photography as well. It reached its apex with Otto Steinert, who taught his ‘subjective photography’ at the Folkwang in Essen from 1959 to 1978, and Bernd Becher, who founded his famous ‘Becher school’ at Kunstakademie Düsseldorf in 1976.

The KRON Photographic Club in Tychy, Silesia, was active from 1976 to 1983. In the 1950s, the Polish government had initiated a scheme to build ‘New Tychy’—quickly promoted as an ideal city in the national propaganda. It consisted of two housing estates built in the place of old farmhouses and fields. Inhabitants of Tychy commuted to the coal mines and ironworks of Katowice, Mysłowice and Łaziska—they lived fairly close to their place of work but not in the immediate vicinity. An artificial, grey concrete landscape, Tychy wasn’t considered a proper Silesian city by the KRON members but instead regarded as a location without an identity. Something similar was happening in the United Kingdom as 19th century Victorian buildings were being torn down and replaced with faceless social housing estates that instilled a sense of cultural rootlessness among their inhabitants.

But what did this mean for the KRON group’s photography?

What caught the attention of their photographic eye? Can we detect a universal visual language in the documentation of these societal changes that goes beyond national borders?

Michał Cała frequently photographed industrial architecture and housing estates, but he also portrayed street scenes and industrial landscapes in search of their identity. To me, his photographs of housing estates seem to resemble the compositions used by Finnish photographer Sirkka-Liisa Konttinen, who immigrated to the UK. She documented the same kind of structural changes in the coal-mining district of Byker in northeast England, showing seemingly endless terraces of Victorian housing that stretch to the horizon in almost perfect symmetry, and, with a slightly angled perspective, groups of playing children or vibrant street scenes. The main difference in Cała’s work is that he rarely got up close to his subjects, but instead shot them from a distance. In contrast to his portraits, Cała uses a whole host of compositional techniques in his urban landscapes to produce images in which he often severely distorts the visual space and places the horizon line high in the frame. One obvious example is his shots of spoil heaps. Here, he makes maximum use of the distortive power of a wide-angle lens in order to allow the foreground to dominate. Such photographs strongly recall Bill Brandt’s technique of distorting perspective between background and foreground.

Mieczysław Wielomski’s images of factories and housing estates have a similar look and feel—with the same angled perspectives and high horizons as the photographs of spoil heaps. However, unlike Cała, he often uses an elevated vantage point in order to create a visual language that is more documentary in nature—despite the angled perspective—and seems more objective. His portraits, on the other hand, display a remarkable degree of subjectivity and of empathy for his fellow humans. His subjects seem almost to force their way into the foreground, and their smiling faces suggest a friendly rapport with the man behind the lens.

Tadeusz Kluba experimented with various camera formats, using a 35 mm compact camera as well as a 6 × 6 medium format camera to

tackle his subjects. His images give the impression of an expedition through his immediate surroundings with the goal of offering a more detailed, more precise portrayal. His 6 × 6 shots have a compositional balance that recall the German New Objectivity movement and its leading photographic representative Albert Renger-Patzsch. Kluba’s almost abstract compositions of branches and industrial buildings suggest a preoccupation with what the intrinsic elements of his photographs should be. Those 6 × 6 shots seem much more balanced and more carefully composed than the ones taken with a compact camera. His portraits of children are often reminiscent of those by British photographer John Myers. But it is Kluba’s staged and posed portraits, in which he is deliberately seeking out a dialogue between the interior and its inhabitants, that hint at his interest in the representation of social class and more accurately align his work with the early collaborative portraiture of Daniel Meadows and Martin Parr.

Zbigniew Zalewski takes a rather different approach to documentation, directing his lens at the main protagonists of downfall and decay: streets and buildings. His austere compositions of buildings, often isolated within the urban space, are like portraits. One detects a close affinity with the work of Peter Mitchell, who documented the decline of his hometown Leeds over a period of several decades.

But Zalewski also considers inner-city structures, establishing a dialogue between older residential estates and newly built prefab housing developments. His photographs can be understood as a critique of human incursion into nature, but they also reveal his love of abstract shapes and structures. At that time, this kind of subtle social criticism—barely detectable as such by the censors—was common practice among photographers in the GDR such as Ute Mahler and Helga Paris.

But Zalewski also finds other urban motifs that demonstrate his interest in both formal patterns and documenting inner-city transformation.

Henryk Rączkowski’s photographic strategy is a different one: he gets almost obtrusively close to the people on the streets, which often leads to a rather surreal distortion of faces and buildings. He skilfully positions his protagonists in the centre of the image, placing them in dialogue with the other people or buildings in the background. This method was similarly employed by photojournalist John Bulmer, whose own great role model was Henri Cartier-Bresson. Rączkowski’s group portraits in 6 × 6 format possess a remarkable sense of intimacy and belonging, revealing the photographer’s high degree of sensitivity. His family portraits are beautifully composed and balanced, with a focus not on the individual but on the group as a whole. As a result, he created rare snapshots that have become representative of an entire generation and way of life in Silesia. Here, too, there are parallels with Ute Mahler’s *Zusammenleben* [Living together] series.

Krzysztof Pilecki’s portraits do not place people in the centre of the image, but instead shift them to the edges so that he can focus on what are, for him, the more important motifs,

DALEJ

such as industrial landscapes or crumbling housing estates. But he picks up on the mood of the people shown within those landscapes in a way that recalls the sweetly melancholic images of Tish Murtha's *Youth Unemployment* series. The young people in Pilecki's portraits also seem to be looking into an uncertain future. In his street scenes, Pilecki primarily directs his attention at unused spaces and 'seedy corners', as did German photographer Thomas Struth in his pictures of the deserted streets of New York City.

Although the photographers of the KRON group were still all amateurs at that time who possessed little or no knowledge of Magnum Photos greats like David Seymour, Robert Capa and Henri Cartier-Bresson, the energy of their images, their framing, their editing and their choice of the 28 mm wide-angle lens typical of documentary photography are evocative of the legendary photography of Robert Frank, whose highly influential book *The Americans* encapsulated the mood of his adopted home country and seemed to depict an entire nation. The remarkable similarities in the basic approach to the chosen subject—be it in Poland, Germany, the United Kingdom or the United States—seem to derive from the same boundless desire shared by all these photographers to capture the identity of their homeland and its people. For me, the KRON group was a remarkable discovery!

Further

WIDOKI ZMIAN

Wreszcie tu jesteśmy. Na końcu. Koniec łączy dwa światy: po jednej stronie widmo destrukcji, po drugiej szczątki, na których powstaje nowe życie. Zatem raczej ciąg dalszy. Może ledwie faza przejściowa. Śląsk przemysłowy, postindustrialny, reindustrialny... Region w procesie ciągłej zmiany, który od fotografii domaga się prezentacji, lecz także interpretacji.

Zdjęcia Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON, przez lata rozproszone, nie mogły stanowić wizualnego odniesienia dla nowych działań twórczych. A jednak prace poszczególnych artystów — Michała Cały, Mieczysława Wielomskiego czy Krzysztofa Pileckiego, aktywnych w Związku Polskich Artystów Fotografików — inspirowały. Fotografie prezentowane w tej części publikacji nie kontynuują bezpośrednio ich sposobu widzenia, nie stoi też za nimi żadna konkretna grupa twórcza (fenomen KRONU dotąd się nie powtórzył). To, co łączy zdjęcia współczesne z kronowskimi, to metoda pracy: rozłożona w czasie obserwacja Śląska. Intryguje nas napięcie powstające między obrazami tej samej przestrzeni, które dzieli kilkadziesiąt lat. Ciekawia nas też przeobrażania w obrębie samego dokumentu fotograficznego.

Cykl *Czarno-biały Śląsk* (1999–2003) Wojciecha Wilczyka to zapis likwidacji przemysłu ciężkiego. Proces ten — przybierający na sile od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy wraz ze zmianą ustrojową rozpoczęło się przejście od gospodarki centralnie sterowanej do gospodarki rynkowej — sprawił, że z krajobrazu Śląska zniknęło nie tylko wiele hut i kopalń, zniknęli także ludzie. Otrzymali odprawy i zasiłki społeczne, a potem rozsypali się jak świat wokół. Nie wszyscy, ale wielu. Opowiada o tym Arkadiusz Gola w fotoreportażu *Karmańskie* (2004)

zrealizowanym w Rudzie Południowej. Tytułowe osiedle (dawniej niemieckie Carl-Emanuel Colonie), powstałe na przełomie XIX i XX wieku dla pracowników koksowni oraz kopalni „Brandenburg” (później „Wawel”), rozebrano na początku XXI wieku pod budowę Drogowej Trasy Średnicowej łączącej miasta konurbacji górnośląskiej; pozostały resztki.

Nowy wiek to także nowe pokolenie. Młodym ludziom dorastającym w chaotycznym krajobrazie Śląska, gdzie podupadające familoki sąsiadują ze współczesną architekturą, przygląda się Tomasz Liboska. Jego seria fotografii *Odwrot* (od 2016) zachęca do zatrzymania się i spojrzenia za siebie. A tam miłość, muzyka, deskorolka i jakiś ból albo bieda każące rozwalić kamieniem starą konsolę do gier (współcześnie już nie tylko złom, lecz także elektrośmieci są w cenie). Dorastanie młodych ludzi jawi się niczym dojrzewanie samego regionu — Śląska poszukującego nowej tożsamości. O to, w jakim stopniu nadal definiuje ją węgiel, pyta Marzena Abrahamik. W swoim cyklu *Underground* (od 2018) przedstawia strategie adaptowania się kobiet do lokalnego rynku pracy. Abrahamik fotografuje kobiety zatrudnione między innymi w kwk „Bolesław Śmiały” w Łaziskach Górnych oraz w kwk „Wesoła” w Mysłowicach: górniczkę, nadsztygarkę, ochroniarzkę, sprzątaczkę... Puka do drzwi domów stojących w pobliżu tych zakładów, a sąsiadki pyta o tradycje górnicze w ich rodzinach (zwykle przechodzące z ojca na syna). Praca Abrahamik jest więc także refleksją na temat płci uwikłanej w role zawodowe. Jej zdjęcia ukazujące życie przy hałdzie korespondują z fotografiami Krzysztofa Szewczyka z cyklu *Nowa dzikość* (2014–2018). Autor dokumentuje zespół przyrodniczo-krajobrazowy „Żabie Doły” (na granicy Bytomia, Chorzowa i Piekara Śląskich), utworzony w 1997 roku na terenach zamkniętej kilka lat wcześniej kopalni cynku i ołowiu Zakładów Górniczo-Hutniczych „Orzeł Biały”. Porzucone hałdy, stawy i zapadliska pomimo ponadnormatywnego zanieczyszczenia stały się miejscem spontanicznej wegetacji roślinności, habitatem dla dzikich zwierząt, ostoją dla ptaków, schronieniem dla tułaczy. To przestrzeń rekreacyjna dla spacerowiczów, wędkarzy, motokrosowców. Prace Szewczyka uruchamiają myślenie o peryferiach leżących pomiędzy centrami miast, o potrzebie doświadczenia przyrody i jej roli w krajobrazie przemysłowym.

Nie jest to kres możliwych przedstawień Górnego Śląska. Nie widać końca tam, gdzie zaczyna się codzienna egzystencja. To właśnie jej poświęcone są prezentowane prace.

Patrzemy w dal.

Ewelina Lasota

CHANGING VIEWS

At long last we are here. At the end. The end which connects two worlds: at one end, the spectre of destruction; at the other, the remains on which new life emerges. Hence rather a continuation or, perhaps, barely a transitional phase. Industrial Silesia, post-industrial Silesia, reindustrial Silesia... A region in the process of constant change, which calls as much for presentation as interpretation from photography.

The photographs of the KRON Photography Club of Tychy, having been dispersed over the years, could not provide a visual reference for new creative endeavours. Yet the works of individual artists: Michał Cała, Mieczysław Wielomski and Krzysztof Pilecki, all active in the Association of Polish Photographic Artists, were a source of inspiration. The photographs presented in this part of the publication do not directly pursue their way of perceiving, nor is there any specific creative group behind them (the KRON phenomenon has not yet recurred). What connects the contemporary and KRON photographs is the working method: a time-stretched observation of Silesia. We are intrigued by the tension between images that are several decades apart, yet touch on the same space. We are also curious about the transformations within the photographic document itself.

The series *Czarno-biały Śląsk* [Black and white Silesia] (1999–2003) by Wojciech Wilczyk is a record of the dissolution of heavy industry. The process, which has been gaining momentum since the 1990s transition from a centrally controlled to a market economy following the change of the political system, has meant that not only have many steel mills and mines disappeared from the landscape of Silesia, but, with them, also

Wojciech WILCZYK

CZARNO-BIAŁY ŚLĄSK / BLACK AND WHITE SILESIA 1999–2003

the people. Having received their severance packages and social benefits, they then crumbled like the world around them. Not all, but many. This story is told by Arkadiusz Gola in his photo essay *Karmańskie* (2004), made in Ruda Południowa. The eponymous housing estate (formerly known by its German name of Carl-Emanuel Colonie), built at the turn of the 20th century for workers from the Brandenburg coking plant and mine (later *Wawel*), was demolished at the beginning of the 21st century to make way for the construction of a new dual carriageway linking the cities of the Upper Silesian conurbation; what has survived are but a few remnants.

A new age also means a new generation. Young people growing up in the chaotic landscape of Silesia, where dilapidated blocks of flats sit next to contemporary architecture, are observed by Tomasz Liboska. His photographic series *Odwrot* [Retreat] (since 2016) prompts us to stop and look over our shoulders. And there is love, music, skateboarding and some kind of pain or poverty that makes you smash an old games console with a rock (nowadays not only scrap metal, but also electro-waste is at a premium). The coming of age of young people is like the maturing of the region itself—Silesia in search of a new identity. To what extent coal still defines it, is the question asked by Marzena Abrahamik. In her series *Underground* (since 2018), she presents women's strategies for adapting to the local labour market. Abrahamik photographs women employed at, among others, the Bolesław Śmiały coalmine in Łaziska Górne and the Wesoła coalmine in Mysłowice: a female miner, foreman, security guard, cleaner... She knocks on the doors of houses located near these plants, and asks the local women about the mining traditions in their families (usually passed from father to son). Thus, Abrahamik's work is also a reflection on gender entangled in professional roles. Her photographs depicting life by the mine heap resonate with Krzysztof Szewczyk's photographs from the series *Nowa dzikość* [New wildness] (2014–2018). The author documents the natural and landscape complex *Żabie Doły* (on the border of Bytom, Chorzów and Piekary Śląskie), created in 1997 on the site of the zinc and lead mine of the *Orzeł Biały* mining and smelting plant, which had been shut down a few years earlier. Abandoned waste heaps, ponds and sinkholes have, despite excessive pollution, become a place for spontaneous vegetation, a habitat for wildlife, a refuge for birds, and a haven for wanderers. It is a recreational space for hikers, anglers and motocrossers. Szewczyk's work triggers thoughts about the outskirts lying between city centres, about the need to experience nature and its role in the post-industrial landscape.

This is not the end of the possible representations of Upper Silesia. There is no end in sight where everyday existence begins. It is precisely everyday existence that the works on display are about.

We are looking into the distance.



Świętochłowice-Lipiny
(ul. Józefa Wiczorka) / (Józefa Wiczorka Street)
7.11.2001



Chorów Stary
(ul. Krakowska) / (Krakowska Street)
6.12.2002



Chorów Stary
18.03.2001





Chorzów
(koksownia Huty „Kościuszko”) / (coking plant of the *Kościuszko* steelworks)
12.02.2002



Chorzów
(koksownia Huty „Kościuszko”) / (coking plant of the *Kościuszko* steelworks)
12.12.2002

Arkadiusz GOLA

**KARMAŃSKIE
2004**













Tomasz LIBOSKA

ODWRÓT / RETREAT
od / since 2016











Marzena ABRAHAMIK

UNDERGROUND
od / since 2018



Widok z wieży szybowej kWK „Bolesław Śmiały” na budynki mieszkalne. W tle zrehabilitowana hałda górnicza oraz Elektrownia „Łaziska”. Kładka dla pieszych znajdująca się nad stacją towarową kopalni łączy tę część Łazisk z resztą miasta. / View from the Bolesław Śmiały mine shaft tower on residential buildings. In the background, the reclaimed mine heap and the Łaziska power plant. A pedestrian bridge over the mine's freight station connects this part of Łaziska with the rest of the town. Łaziska Górne, 2022









Kalendarz Organizacji Podstawowej Związku Zawodowego Ratowników Górniczych w Polsce przy kwk „Wujek” /
Calendar of the Primary Organization of the Trade Union of Mine Rescuers in Poland at the *Wujek* coalmine
2022



Pomieszczenie do przeprowadzania testów jakości węgla / Coal quality test room
2022



Krzysztof SZEWCZYK

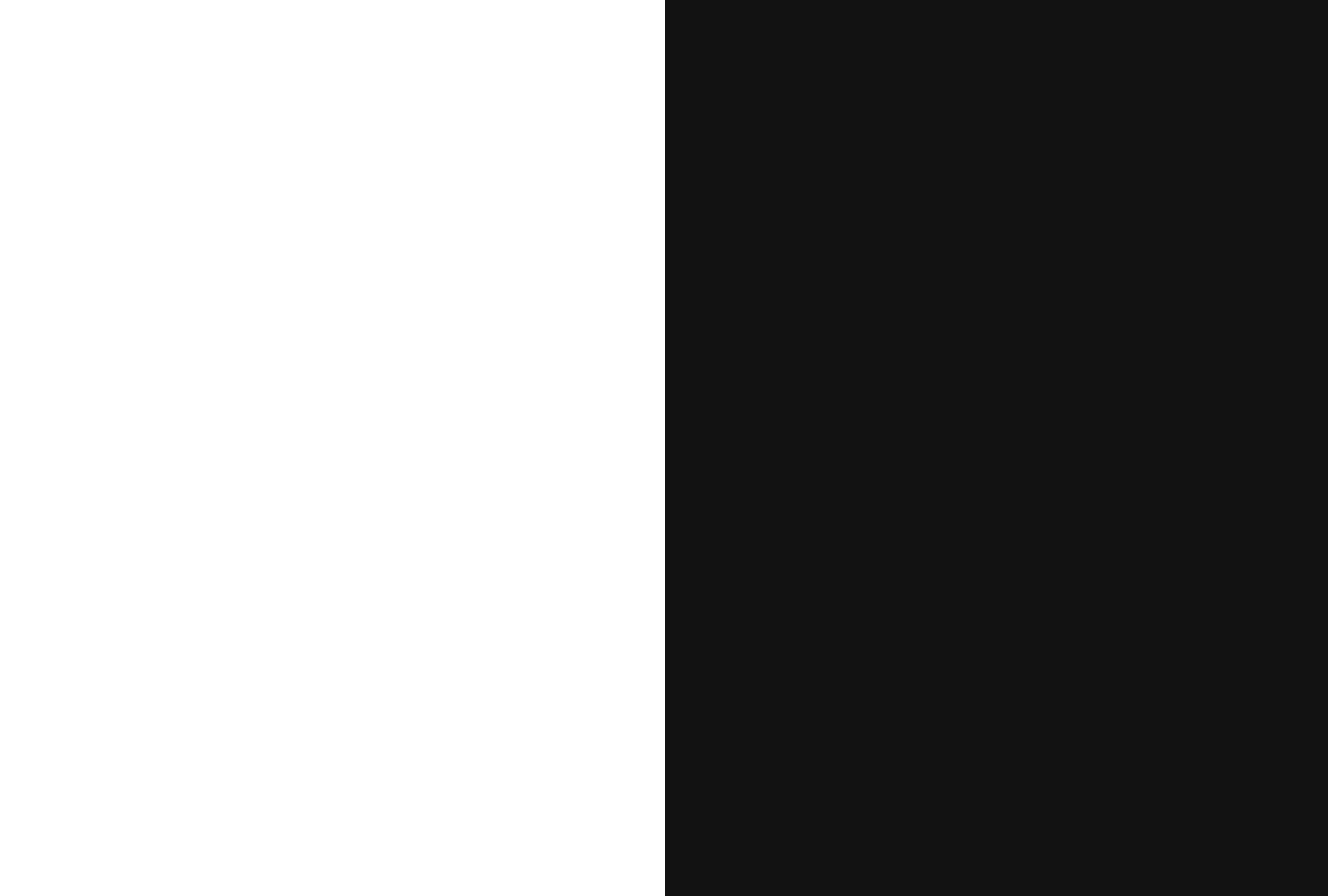
NOWA DZIKOŚĆ / NEW WILDNESS
2014-2018











KALEN-DARIUM

W 1976 roku powstał

klub fotograficzny

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

z inicjatywy

Mieczysława Wielomskiego

1976

Z inicjatywy Mieczysława Wielomskiego powstaje Tyski Klub Fotograficzny **KRON**, działa przy Zakładowym Domu Kultury „Teatr Mały” Fabryki Samochodów Małolitrażowych Bielsko-Biała Zakład nr 2 w Tychach; klub organizuje odczyty, spotkania, konkursy, wystawy oraz plenery fotograficzne; od początku do klubu należą Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski.

1977

Do **KRONU** dołącza Michał Cała.

1978

Wystawa *Śląsk*, Galeria Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski).

Powstają pierwsze fotografie hałd i osiedli robotniczych, wytyczają one główny kierunek zainteresowań klubu – jest nim Śląsk.

Maj – pierwsza zbiorowa wystawa **KRONU** z serii *Śląsk*: Teatr Mały w Tychach (autorzy: Michał Cała, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski).

Do klubu wstępuje Zbigniew Zalewski.

1979

Lipiec–sierpień – wystawa *Śląsk*, Galeria Fotografii Krajoznawczej, Dom Turysty w Warszawie (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

13 grudnia – aresztowania, a następnie internowanie Mieczysława Wielomskiego w stanie wojennym (do 15 marca 1982).

Maj – wystawa *Śląsk*, Galeria Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego, XI Konfrontacje Fotograficzne „Postawy ’80” (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

5 maja–1 czerwca – wystawa *Śląsk*: Bielska Galeria Fotografii, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Bielsku-Białej (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski).

Michał Cała zostaje przyjęty do Związku Polskich Artystów Fotografików.

Tadeusz Kluba emigruje do Francji.

Krzysztof Pilecki i Zbigniew Zalewski w imieniu s.g.t. **KRON** piszą list do Wydawnictwa Śląsk z prośbą o wydanie albumu fotograficznego, w odpowiedzi czytają: „Perspektywicznie myślimy o obszernym albumie poświęconym Śląskowi – jednak Wasze prace – o ile dobrze pamiętam ich treść i ujęcie – mogłyby funkcjonować jako kilka pojedynczych ilustracji, obrazujących oryginalny, odmienny sposób widzenia” (pismo z dn. 6.12.1983); do wydania albumu **KRONU** nie dochodzi, klub kończy swoją działalność, większość autorów fotografuje Śląsk na własną rękę, przez jakiś czas nadal w stylistyce wypracowanej przez **KRON**.

1980

Maj – wystawa *Śląsk*, Galeria Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

Maj – wystawa *Śląsk*, Galeria Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego, XI Konfrontacje Fotograficzne „Postawy ’80” (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

1981

Wystawa *Śląsk*, Ogólnopolski Przegląd Filmów, Fotografii i Przezroczy o Ochronie Środowiska „Biosfera” w Lublinie (autorzy: Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski).

13 grudnia – aresztowania, a następnie internowanie Mieczysława Wielomskiego w stanie wojennym (do 15 marca 1982).

1982

Kwiecień – Wystawa *Śląsk*, Galeria Fotografiki ZPAF, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

Kwiecień – Tyski Klub Fotograficzny **KRON** przekształca się w Samodzielną Grupę Twórczą **KRON**, zaczyna działać pod patronatem Miejskiego Domu Kultury w Czechowicach-Dziedzicach, nadal przewodzi mu Mieczysław Wielomski.

6 maja–30 czerwca – internowanie Tadeusza Kluby.

Henryk Rączkowski, podłamany sytuacją polityczną w kraju, coraz bardziej wycofuje się z działań klubu.

1983

5 maja–1 czerwca – wystawa *Śląsk*: Bielska Galeria Fotografii, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Bielsku-Białej (autorzy: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski).

Michał Cała zostaje przyjęty do Związku Polskich Artystów Fotografików.

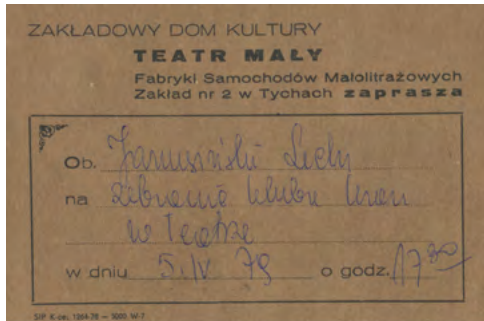
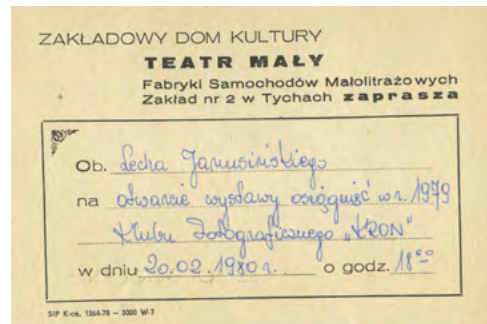
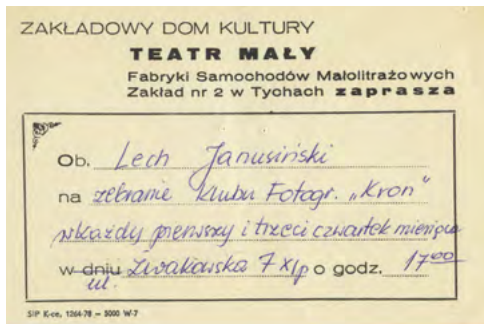
Tadeusz Kluba emigruje do Francji.

Krzysztof Pilecki i Zbigniew Zalewski w imieniu s.g.t. **KRON** piszą list do Wydawnictwa Śląsk z prośbą o wydanie albumu fotograficznego, w odpowiedzi czytają: „Perspektywicznie myślimy o obszernym albumie poświęconym Śląskowi – jednak Wasze prace – o ile dobrze pamiętam ich treść i ujęcie – mogłyby funkcjonować jako kilka pojedynczych ilustracji, obrazujących oryginalny, odmienny sposób widzenia” (pismo z dn. 6.12.1983); do wydania albumu **KRONU** nie dochodzi, klub kończy swoją działalność, większość autorów fotografuje Śląsk na własną rękę, przez jakiś czas nadal w stylistyce wypracowanej przez **KRON**.

1984

Mieczysław Wielomski zakłada nową formację **HARD**. Dołączają Krzysztof Pilecki (Tychy), Andrzej Maniak (Sosnowiec), Jan Włodarczyk (Warszawa), Krzysztof Cichosz (Łódź). Grupa nadal dokumentuje Śląsk, jej członkowie poszukują jednak nowych środków formalnych.

Podczas Dni Fotografii w Świdnicy w 1984 roku Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski i Zbigniew Zalewski pokazują swoje nowe prace, jak również przypominają archiwalne fotografie, plakaty i foldery **KRONU** – prezentacja ma miejsce w witrynach sklepowych przy ul. Rynek 8.



Zaproszenia na zebrania i wydarzenia KRONU /
Invitations to KRON meetings and events
Tychy, 1979–1980
archiwum Lecha Janusińskiego / Lech Janusiński's archive



Plener fotograficzny KRONU w czasie Zaduszek /
KRON photo plein air during All Souls' Day
od lewej / from left: Mieczysław Wielomski,
Tadeusz Kluba, NN

Kraków, 1977
fot. / photo by Henryk Rączkowski
dzięki uprzejmości rodziny / courtesy of the family



Plener fotograficzny KRONU (okolice kwk „Anna”) /
KRON photo plein air (vicinity of Anna coalmine)
od lewej / from left: Tadeusz Kluba, Mieczysław Wielomski

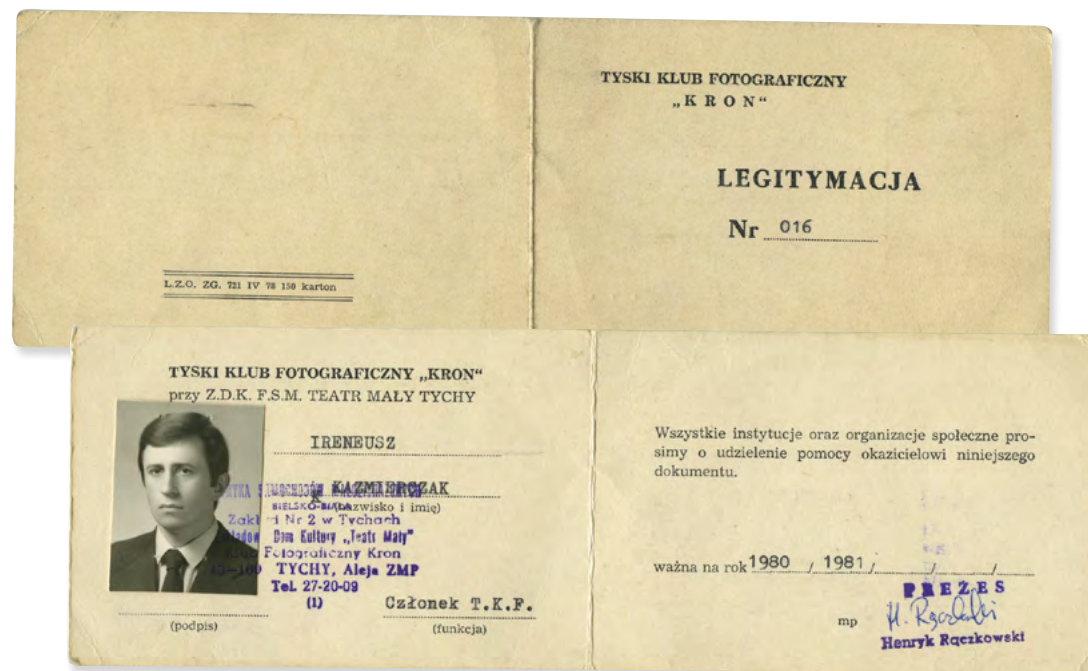
Pszów, 1978
fot. / photo by Lech Janusiński
archiwum autora / photographer's archive



Zaproszenie na otwarcie wystawy KRONU *Śląsk* /
Invitation to the opening of the *Śląsk* [Silesia]
exhibition by KRON

ZDK FSM Teatr Mały / FSM Company House of Culture Teatr Mały

Tychy, 1978
archiwum Krzysztofa Pileckiego / Krzysztof Pilecki's archive



Legitymacja członkowska
Ireneusza Kaźmierczaka /
Ireneusz Kaźmierczak's KRON
membership card

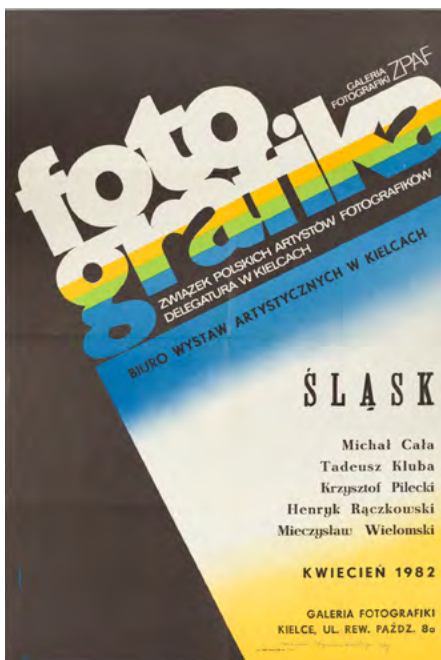
Tychy, 1980
archiwum Ireneusza Kaźmierczaka /
Ireneusz Kaźmierczak's archive



Tychy, dnia 25. III. 1978r. Plener FSM

Plener fotograficzny KRONU w FSM-ie /
KRON's photo plein air at the FSM Compact Car Company
od lewej / from left: Lech Janusiński, Zbigniew Bochenek,
Mieczysław Wielomski, NN, Krzysztof Pilecki,
Henryk Rączkowski

Tychy, 1978
autor zdjęcia nieznan / photographer unknown
archiwum Lecha Janusińskiego / Lech Janusiński's archive



Plakat do wystawy KRONU *Śląsk* /
Poster for the *Śląsk* [Silesia] exhibition by KRON

Galeria Fotografiki ZPAF, Biuro Wystaw Artystycznych
w Kielcach / ZPAF Gallery of Photography, Art
Exhibition Bureau, Kielce
Kielce, 1982
archiwum Zbigniewa Zalewskiego /
Zbigniew Zalewski's archive



Plakat do wystawy KRONU *Śląsk* /
Poster for the *Śląsk* [Silesia] exhibition by KRON

Bielska Galeria Fotografii, Klub Międzynarodowej
Prasy i Książki w Bielsku-Białej /
The Bielsko Gallery of Photography, International
Press and Book Club, Bielsko-Biała
Bielsko-Biała, 1983
archiwum Zbigniewa Zalewskiego /
Zbigniew Zalewski's archive



Prezentacja KRONU podczas Dni Fotografii
w Świdnicy /
KRON presentation during *Photo Days*, Świdnica

Świdnica, 1984
fot. Zbigniew Zalewski / photo by Zbigniew Zalewski
archiwum autora / photographer's archive



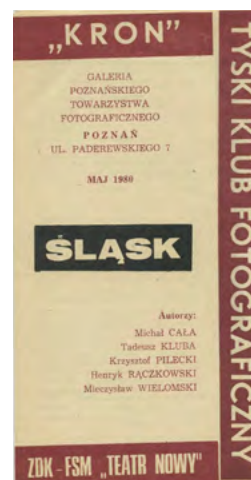
Folder do wystawy KRONU podejmującej
temat śląski /
Exhibition catalogue for the exhibition
addressing the Silesian theme

ZDK FSM Teatr Mały /
FSM Company House of Culture Teatr Mały
Tychy, 1978
archiwum Lecha Janusińskiego /
Lech Janusiński's archive



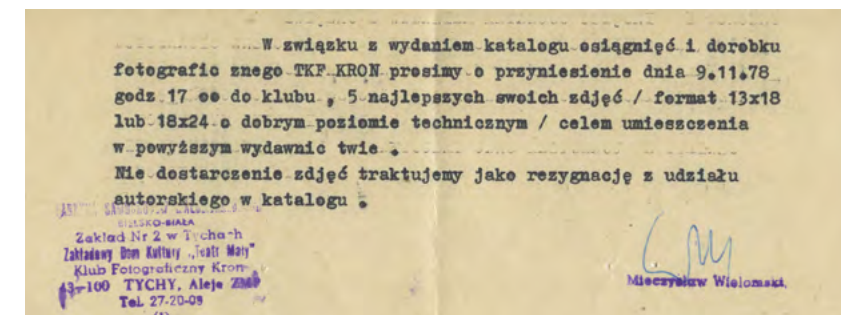
Ulotka do wystawy KRONU *Śląsk* /
Flyer for the *Śląsk* [Silesia] exhibition
by KRON

Galeria Fotografii Krajoznawczej,
Dom Turysty w Warszawie /
Gallery of Landscape Photography,
Dom Turysty, Warsaw
Warszawa / Warsaw, 1979
archiwum Lecha Janusińskiego /
Lech Janusiński's archive



Ulotka do wystawy KRONU *Śląsk* /
Flyer for the *Śląsk* [Silesia] exhibition
by KRON

Galeria Poznańskiego Towarzystwa
Fotograficznego /
Gallery of the Poznań Photographic Society
Poznań, 1980
archiwum Lecha Janusińskiego /
Lech Janusiński's archive



Zawiadomienie wysłane do członków KRONU;
wspomniana w dokumencie publikacja
nie została wydana /
Communication sent to KRON members;
the publication mentioned in the text never
came out in print

Tychy, 1978
archiwum Lecha Janusińskiego / Lech Janusiński's archive

TIMELINE

The Club’s members at various times included:

Jerzy Bierwiaczonek
Zbigniew Bochenek
Michał Cała
Lucjan Głogowski
Alfred Granek
Lech Janusiński
Sławomir Jastrzębski
Ireneusz Kaźmierczak
Tadeusz Kluba
Andrzej Kołodziej
Kazimierz Król
Kazimierz Majchrzak
Bronisław Majewski (chairman)
Krzysztof Pilecki
Henryk Rączkowski (subsequent chairman)
Marian Sołtysik
Piotr Szymon
Mieczysław Wielomski (founder)
Zbigniew Zalewski

1976

On the initiative of Mieczysław Wielomski, the KRON Photography Club of Tychy is founded, operating at the Company House of Culture *Teatr Mały* of the *fSM* Compact Car Company, Plant No. 2 in Tychy. The club holds lectures, meetings, competitions, exhibitions and open-air photographic events. Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki and Henryk Rączkowski are members of the club from its inception.

1977

KRON is joined by Michał Cała.

1978

The first photographs of mine heaps and working class housing estates are created, marking the main direction of the club’s focus, namely Silesia.

May—KRON’s first group exhibition in the series *Śląsk* [Silesia]: *Teatr Mały*, Tychy (contributors: Michał Cała, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski).

The club is joined by Zbigniew Zalewski.

1979

July–August—exhibition *Śląsk* [Silesia], *Gallery of Landscape Photography*, Dom Turysty, Warsaw (contributors: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

1980

May—exhibition *Śląsk* [Silesia], *Gallery of the Poznań Photographic Society* (contributors: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

May—exhibition *Śląsk* [Silesia], *Gallery of the Gorzów Photographic Society, 11th Photo Confrontations Postawy ‘80* (contributors: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

1981

Exhibition *Śląsk* [Silesia], National Review of Films, Photographs and Slides on Environmental Protection *Biosphere*, Lublin (contributors: Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski).

13 December—arrests and subsequent internment of Mieczysław Wielomski under martial law (until 15 March 1982).

1982

April—exhibition *Śląsk* [Silesia], *ZPAF Photography Gallery, Art Exhibition Bureau*, Kielce (contributors: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski).

April—the KRON Photography Club of Tychy is transformed into the KRON Independent Creative Group, and starts to operate under the auspices of the Municipal House of Culture in Czechowice-Dziedzice, still led by Mieczysław Wielomski.

6 May–30 June—internment of Tadeusz Kuba.

Disheartened by the national political situation, Henryk Rączkowski becomes increasingly withdrawn from the club’s involvement.

1983

5 May–1 June—exhibition *Śląsk* [Silesia]: *Bielsko Gallery of Photography*, International Press and Book Club, Bielsko-Biała (contributors: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski).

Michał Cała becomes a member of the Association of Polish Photographic Artists.

Tadeusz Kluba emigrates to France.

On behalf of the KRON Independent Creative Group, Krzysztof Pilecki and Zbigniew Zalewski write a letter to the *Śląsk* Publishing House requesting the publication of a photo album. The reply reads: ‘We are thinking long-term about a comprehensive album devoted to Silesia—however, your works—as far as I remember their content and approach—could possibly appear as a few single images, depicting an original, different point of view’ (letter dated 6 December 1983). The publication of a KRON album fails and the club dissolves. However, most of the photographers keep on working on their own, and for some time they continue to photograph Silesia in the style developed by KRON.

1984

Mieczysław Wielomski sets up a new group, named HARD. He is joined by Krzysztof Pilecki (Tychy), Andrzej Maniak (Sosnowiec), Jan Włodarczyk (Warsaw), Krzysztof Cichosz (Łódź). The group continues to document Silesia, but its members are looking for new formal means.

During the 1984 Photography Days in Świdnica, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski and Zbigniew Zalewski show their new work, as well as reviving KRON’s archive photographs, posters and catalogues, which are displayed in the shop windows at 8 Rynek Street.

BIOGRAMY

BIOGRAPHICAL NOTES

Michał CAŁA

(ur. 1948)

Członek KRONU (1977–1983) oraz Okręgu Śląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1983), absolwent Politechniki Warszawskiej (Wydział Mechaniczny Energetyki i Lotnictwa); w latach 1975–1992 dokumentował śląski krajobraz przemysłowy, co zaowocowało najważniejszym w jego dorobku cyklem czarno-białych fotografii Śląska. Zdobywca wielu nagród, m.in. Grand Prix na Biennale Krajobrazu Polskiego w Kielcach (1979, 1983). Jego fotografie były publikowane w albumach: *Antologia fotografii polskiej 1839–1989* (Bielsko-Biała: Lucrum, 1999), *Polska fotografia w XX wieku* (Warszawa: ZPAF, 2007), *Śląska fotografia artystyczna* (Katowice: Fundacja Wielki Człowiek, 2019). Autor indywidualnych albumów: *Śląsk* (Kraków: Galeria Zderzak, 2006), *Śląsk i Galicja* (Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2015). Od 2017 roku jest reprezentowany przez MMX Gallery w Londynie.

(b. 1948)

A member of KRON (1977–1983) and the Silesian Branch of the Association of Polish Photographic Artists (since 1983), a graduate of the Warsaw University of Technology (Faculty of Power and Aeronautical Engineering). He documented the Silesian industrial landscape from 1975 to 1992, which led to the creation of his most significant work, a series of black-and-white photographs of Silesia. He has won many awards, including Grand Prix at the Biennial of Polish Landscape in Kielce (1979, 1983). His photographs have been published in a number of collective albums, including: *Antologia fotografii polskiej 1839–1989* [Anthology of Polish photography 1839–1989] (Bielsko-Biała: Lucrum, 1999), *Polish Photography in the 20th Century* (Warsaw: ZPAF, 2007), *Śląska fotografia artystyczna* [Silesian artistic photography] (Katowice: Fundacja Wielki Człowiek, 2019). He has authored solo albums: *Śląsk* [Silesia] (Kraków: Galeria Zderzak, 2006), *Śląsk i Galicja* [Silesia and Galicia] (Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2015). Since 2017 he has been represented by MMX Gallery in London.

Tadeusz KLUBA

(ur. 1951)

Instruktor fotografii w Spółdzielczym Domu Kultury „Tęcza” w Tychach (1974–1976), członek KRONU (1976–1983) oraz Katowickiego Towarzystwa Fotograficznego (1978–1981), fotoreporter „Solidarności Jastrzębie” (1981–1982). Po internowaniu w stanie wojennym wyemigrował do Francji (1983). Fotoreporter dziennika „Sud-Ouest” (1983–2014), współpracował z wieloma agencjami fotograficznymi (AFP, Maxppp, Visual, EPA) oraz wydawnictwami (m.in. Gallimard, Albin Michel). Jego zdjęcia były publikowane w prasie francuskiej (m.in. „Le Monde”, „Libération”, „Le Figaro”, „République des Pyrénées”, „Le Parisien”).

(b. 1951)

A photography instructor at the *Tęcza* Co-operative House of Culture in Tychy (1974–1976), a member of KRON (1976–1983) and the Katowice Photographic Society (1978–1981), and a photojournalist for *Solidarność Jastrzębie* (1981–1982). Following internment under martial law, he emigrated to France (1983). He was a photojournalist for the daily newspaper *Sud-Ouest* (1983–2014) and has worked with many photo agencies (AFP, Maxppp, Visual, EPA) and publishing houses (Gallimard, Albin Michel, among others). His photographs have been published in the French press (including *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, *République des Pyrénées*, *Le Parisien*).

Krzysztof PILECKI

(ur. 1958)

Aktywny uczestnik prac Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON (1976–1983), Grupy Twórczej HARD, Katowickiego Towarzystwa Fotograficznego, Grupy 999; członek Okręgu Śląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1985). Nauczyciel fotografii, związany z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach (1992–1995), Wydziałem Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (2008–2018), aktualnie z Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego w Jaworznie.

(b. 1958)

An active contributor to the KRON Photography Club of Tychy (1976–1983), HARD Creative Group, Katowice Photographic Society, Group 999; a member of the Silesian Branch of the Association of Polish Photographic Artists (since 1985). He is a teacher of photography, affiliated with the Academy of Fine Arts, Katowice (1992–1995), the Radio and Television Faculty of the University of Silesia, Katowice (2008–2018), currently with the Vocational and Lifelong Learning Centre, Jaworzno.

Henryk RĄCZKOWSKI

(1952–2008)

Członek KRONU (1976–1983) i jego drugi prezes (po Bronisławie Majewskim), sprawny organizator życia kulturalnego w Tychach, z zawodu technik górnik, fotografią zajmował się amatorsko, pracował w Zakładzie Elektroniki Górniczej w Tychach.

(1952–2008)

A member of KRON (1976–1983) and the Club's second President (succeeding Bronisław Majewski). He was a prolific cultural organiser in Tychy. He was an amateur photographer and worked for the Mining Electronics Company in Tychy as a mining technician.

Mieczysław WIELOMSKI

(1948–2018)

Organizator śląskiego środowiska fotograficznego, twórca takich formacji jak Tyski Klub Fotograficzny KRON (1976–1983; od 1982 Samodzielna Grupa Twórcza KRON w Czechowicach-Dziedzicach), Grupa Twórcza HARD, Landskapiści, Pictorial Team, Stowarzyszenie Fotograficzne „Przeciw Nicości”. Każda z nich odzwierciedlała aktualne zainteresowania twórcy możliwościami kreatywnymi fotografii, od klasycznego dokumentu po cyfrowe przetworzenia. Członek Okręgu Śląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1985) i Fotoklubu Rzeczypospolitej Polskiej.

(1948–2018)

An organiser of the Silesian photographic community, creator of such groups as the KRON Photography Club of Tychy (1976–1983; since 1982 KRON Independent Creative Group in Czechowice-Dziedzice), HARD Creative Group, Landskapists, Pictorial Team, *Przeciw Nicości* [Against Nothingness] Photographic Association. Each of these reflected the creator's then-current interest in the creative potential of photography, from classic documentary photography to digital processing. He was a member of the Silesian Branch of the Association of Polish Photographic Artists (from 1985) and the Photoclub of the Republic of Poland.

Zbigniew ZALEWSKI

(ur. 1951)

Członek KRONU (1978–1983), posiada uprawnienia instruktora fotografii. Zorganizował i prowadził ciemnie oraz kółka fotograficzne w Szkole Podstawowej nr 18 w Tychach oraz w hotelu robotniczym Przedsiębiorstwa Ciężkiego Sprzętu Budowlanego Budownictwa Węglowego w Tychach, gdzie pracował jako instruktor kulturalno-oświatowy (1977–1981). Przez ponad trzydzieści lat aktywny działacz PTTK — m.in. przewodnik GOT i OTP, strażnik ochrony przyrody. W 1987 roku otrzymał tytuł Instruktora Fotografii Krajoznawczej PTTK. Nagradzany na kilkudziesięciu konkursach krajowych, m.in. Grand Prix w konkursie „Moje miasto – moja ulica” organizowanym przez Wojewódzki Ośrodek Kultury w Katowicach (1983).

(b. 1951)

A member of KRON (1978–1983) and a qualified photography instructor. He set up and ran darkrooms and photographic clubs at Tychy's Primary School No 18 and the workers' hotel of the Heavy Coal Construction Equipment Company, where he worked as a cultural and educational instructor (1977–1981). An active member of the Polish Tourist and Sightseeing Society (PTTK) for more than thirty years, he worked among other things as a GOT (Mountain Trekking Badge) and OTP (Walking Tourism Badge) guide, and as a nature conservation warden. In 1987 he received the title of PTTK Landscape Photography Instructor. Awarded in several national competitions, including Grand Prix at the *My Town—My Street* competition organised by the Voivodship Cultural Centre in Katowice (1983).

PODPISY do prac Tyskiego
Klubu Fotograficznego KRON

CAPTIONS for the works of the
KRON Photography Club of Tychy



strona / page 83

TADEUSZ KLUBA

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana),
około 1979
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Upper Silesia (location unknown),
circa 1979
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strona / page 84

TADEUSZ KLUBA

Czerwionka-Leszczyny, około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Czerwionka-Leszczyny, circa 1978
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 87

HENRYK RĄCZKOWSKI

Czerwionka-Leszczyny, około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Czerwionka-Leszczyny, circa 1978
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strona / page 88

HENRYK RĄCZKOWSKI

Czerwionka-Leszczyny, około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Czerwionka-Leszczyny, circa 1978
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strona / page 89

HENRYK RĄCZKOWSKI

Czerwionka-Leszczyny, około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Czerwionka-Leszczyny, circa 1978
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strony / pages 90–91

TADEUSZ KLUBA

Czerwionka-Leszczyny, 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Czerwionka-Leszczyny, 1978
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strony / pages 92–93

MICHAŁ CAŁA

Czerwionka-Leszczyny, 1978
reprodukcja cyfrowa
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F552/8

Czerwionka-Leszczyny, 1978
digital reproduction
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F552/8



strona / page 95

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Brzeszcze, 1978
odbitka autorska 27,5 × 38,3 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3009

Brzeszcze, 1978
photographer's proof 27.5 × 38.3 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3009



strona / page 97

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Czerwionka-Leszczyny, 1978
odbitka autorska 43,5 × 29,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3010

Czerwionka-Leszczyny, 1978
photographer's proof 43.5 × 29.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3010



strona / page 99

KRZYSZTOF PILECKI

Rybnicki Okręg Węglowy, 1980
odbitka autorska 33,5 × 48,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/2023

Rybnik Coal District, 1980
photographer's proof 33.5 × 48.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/2023



strona / page 101

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Rybnicki Okręg Węglowy, około 1980
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Rybnik Coal District, circa 1980
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strony / pages 102–103

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Rybnicki Okręg Węglowy, około 1979
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Rybnik Coal District, circa 1979
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strona / page 105

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Rybnik, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Rybnik, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 106

MICHAŁ CAŁA

Rydułtowy, 1978
reprodukcja cyfrowa
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F552/9

Rydułtowy, 1978
digital reproduction
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F552/9



strona / page 109

MICHAŁ CAŁA

Rybnik, 1978
reprodukcja cyfrowa
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F552/10

Rybnik, 1978
digital reproduction
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F552/10



strona / page 111

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana),
około 1979
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Upper Silesia (location unknown),
circa 1979
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strony / pages 112–113

MICHAŁ CAŁA

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
digital reproduction from the
photographer's archive



strona / page 114

MICHAŁ CAŁA

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
digital reproduction from the
photographer's archive



strona / page 115

MICHAŁ CAŁA

Ruda Śląska-Orzegów, 1978
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Ruda Śląska-Orzegów, 1978
digital reproduction from the
photographer's archive



strony / pages 116–117

MICHAŁ CAŁA

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Świętochłowice-Chropaczów, 1978
digital reproduction from the
photographer's archive



strony / pages 118–119

TADEUSZ KLUBA

Chorzów Stary, 1979
odbitka autorska 18 × 23,8 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3210

Chorzów Stary, 1979
photographer's proof 18 × 23.8 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3210



strony / pages 120–121

KRZYSZTOF PILECKI

na granicy Zabrza i Rudy Śląskiej, 1978
odbitka autorska 25,7 × 39,3 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3021

on the border of Zabrze and Ruda Śląska, 1978
photographer's proof 25.7 × 39.3 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3021



strona / page 123

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Katowice, około 1983
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Katowice, circa 1983
digital reproduction from the
photographer's archive



strony / pages 124–125

MICHAŁ CAŁA

Zabrze-Zaborze, 1980
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Zabrze-Zaborze, 1980
digital reproduction from the
photographer's archive



strona / page 127

MICHAŁ CAŁA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus), 1978
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Ruda Śląska-Nowy Bytom (Kaufhaus
working-class settlement), 1978
digital reproduction from the
photographer's archive



strony / pages 128–129

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus), 1980
reprodukcja cyfrowa z archiwum autora

Ruda Śląska-Nowy Bytom (Kaufhaus
working-class settlement), 1980
digital reproduction from the
photographer's archive



strony / pages 130–131

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1978
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strona / page 133

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1978
odbitka autorska 17,8 × 24 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3201

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1978
photographer's proof 17.8 × 24 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3201



strona / page 135

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1978
odbitka autorska 17,8 × 24 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3214/2

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1978
photographer's proof 17.8 × 24 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3214/2



strona / page 136

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1978
odbitka autorska 30 × 40,3 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3312

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1978
photographer's proof 30 × 40.3 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3312



strony / pages 138–139

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1980
odbitka autorska 30 × 39,8 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3315

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1980
photographer's proof 30 × 39.8 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3315



strony / pages 140–141

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1979
odbitka autorska 17,8 × 23,9 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3171

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1979
photographer's proof 17.8 × 23.9 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3171



strona / page 142

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Siemianowice Śląskie, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Siemianowice Śląskie, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 143

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Katowice, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Katowice, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 144

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Katowice, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Katowice, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 145

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Świętochłowice-Lipiny, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Świętochłowice-Lipiny, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strony / pages 146–147

KRZYSZTOF PILECKI

Ruda Śląska, 1983
odbitka autorska 32 × 48,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3020

Ruda Śląska, 1983
photographer's proof 32 × 48.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3020



strona / page 149

TADEUSZ KLUBA

Katowice, około 1980
odbitka autorska 17,8 × 24 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3212

Katowice, circa 1980
photographer's proof 17.8 × 24 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3212



strony / pages 150–151

TADEUSZ KLUBA

Świętochłowice
(kolonia robotnicza Martinschacht),
około 1980
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Świętochłowice
(Martinschacht working-class
settlement), circa 1980
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strona / page 153

TADEUSZ KLUBA

Świętochłowice
(kolonia robotnicza Martinschacht),
około 1980
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Świętochłowice
(Martinschacht working-class
settlement), circa 1980
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strona / page 155

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Chorzów, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Chorzów, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 156

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Świętochłowice-Lipiny, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Świętochłowice-Lipiny, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 159

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Świętochłowice, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Świętochłowice, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 161

KRZYSZTOF PILECKI

Ruda Śląska, około 1978
odbitka autorska 44 × 29,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3017

Ruda Śląska, circa 1978
photographer's proof 44 × 29.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3017



strony / pages 162–163

KRZYSZTOF PILECKI

Ruda Śląska, 1979
odbitka autorska 28,5 × 47,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3016

Ruda Śląska, 1979
photographer's proof 28.5 × 47.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3016



strona / page 165

HENRYK RĄCZKOWSKI

Ruda Śląska, około 1978
odbitka autorska 47,5 × 38,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/2997/1

Ruda Śląska, circa 1978
photographer's proof 47.5 × 38.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/2997/1



strona / page 166

HENRYK RĄCZKOWSKI

Bytom, około 1979
odbitka autorska 39,8 × 39,8 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/2994/1

Bytom, circa 1979
photographer's proof 39.8 × 39.8 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/2994/1



strona / page 167

HENRYK RAŃCZKOWSKI

Bytom, około 1979
odbitka autorska 40 × 39,8 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/2994/2

Bytom, circa 1979
photographer's proof 40 × 39.8 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/2994/2



strony / pages 168–169

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
1978
odbitka autorska 32,5 × 49,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3006

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
1978
photographer's proof 32.5 × 49.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3006



strona / page 170

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus),
około 1980
odbitka autorska 24 × 17,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3170

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
circa 1980
photographer's proof 24 × 17.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3170



strona / page 173

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Świętochłowice-Lipiny, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Świętochłowice-Lipiny, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 175

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Zabrze, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Zabrze, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 176

ZBIGNIEW ZALEWSKI

Zabrze-Mikulczyce, około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
archiwum autora

Zabrze-Mikulczyce, circa 1983
digital reproduction from negative
photographer's archive



strona / page 179

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana), 1978
odbitka autorska 49 × 32,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3004

Upper Silesia (location unknown), 1978
photographer's proof 49 × 32.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3004



strona / page 180

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Katowice-Nikiszowiec, 1978
odbitka autorska 48,5 × 32,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3005

Katowice-Nikiszowiec, 1978
photographer's proof 48.5 × 32.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3005

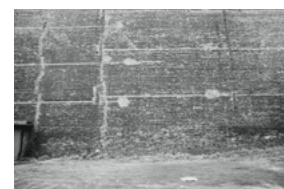


strona / page 183

TADEUSZ KLUBA

Katowice-Bogucice, 1982
odbitka autorska 30,3 × 39,8 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3326

Katowice-Bogucice, 1982
photographer's proof 30.3 × 39.8 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3326



strony / pages 184–185

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana),
około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny

Upper Silesia (location unknown),
circa 1983
digital reproduction from negative
courtesy of the family



strona / page 186

TADEUSZ KLUBA

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana),
około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Upper Silesia (location unknown),
circa 1978
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strona / page 187

TADEUSZ KLUBA

Katowice, około 1978
reprodukcja cyfrowa z negatywu
zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach

Katowice, circa 1978
digital reproduction from negative
collection of the Silesian Museum
in Katowice



strony / pages 188–189

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Ruda Śląska-Nowy Bytom, 1978
odbitka autorska 30,5 × 45,3 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3003



strona / page 192

TADEUSZ KLUBA

Katowice-Bogucice, 1982
odbitka autorska 17,8 × 24 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3198



strony / pages 196–197

MIECZYŚLAW WIELOMSKI

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana),
około 1983
reprodukcja cyfrowa z negatywu
dzięki uprzejmości rodziny



strony / pages 200–201

TADEUSZ KLUBA

Górny Śląsk (lokalizacja nieznana), 1979
odbitka autorska 29 × 38,7 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3324

Ruda Śląska-Nowy Bytom, 1978
photographer's proof 30.5 × 45.3 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3003

Katowice-Bogucice, 1982
photographer's proof 17.8 × 24 cm
Ccollection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3198

Upper Silesia (location unknown),
circa 1983
digital reproduction from negative
courtesy of the family

Upper Silesia (location unknown), 1979
photographer's proof 29 × 38.7 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3324



strona / page 191

TADEUSZ KLUBA

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(kolonia robotnicza Kaufhaus), 1979
odbitka autorska 28 × 39,3 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3325



strony / pages 194–195

KRZYSZTOF PILECKI

Katowice-Bogucice, około 1983
odbitka autorska 29,5 × 46 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3273



strony / pages 198–199

HENRYK RĄCZKOWSKI

Ruda Śląska, około 1979
odbitka autorska 35,5 × 48,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3001



strony / pages 202–203

KRZYSZTOF PILECKI

Ruda Śląska-Nowy Bytom, 1979
odbitka autorska 33 × 48,5 cm
zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach
MMTy/F/3022

Ruda Śląska-Nowy Bytom
(Kaufhaus working-class settlement),
1979
photographer's proof 28 × 39.3 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3325

Katowice-Bogucice, circa 1983
photographer's proof 29.5 × 46 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3273

Ruda Śląska, circa 1979
photographer's proof 35.5 × 48.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3001

Ruda Śląska-Nowy Bytom, 1979
photographer's proof 33 × 48.5 cm
collection of the Tychy City Museum
MMTy/F/3022

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Tyski Klub Fotograficzny KRON Śląsk 1978–1983

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Redaktorzy tomu: Ewelina Lasota, Michał Łuczak

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Fotografie κρονu: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski

Fotografie współczesne: Marzena Abrahamik, Arkadiusz Gola, Tomasz Liboska, Krzysztof Szewczyk, Wojciech Wilczyk

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Projekt graficzny i skład: Joanna Jopkiewicz | Grupa Projektor

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Wybór fotografii: Michał Łuczak, Ewelina Lasota

Sekwencja fotografii: Michał Łuczak

Digitalizacja odbitek autorskich ze zbiorów Muzeum:

Barbara Kubska, Anna Sielska

Retusz i przygotowanie fotografii do druku:

Krzysztof Krzysztofiak

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

Wydawca:

TYCHY✓**DOBRE MIEJSCE**

Muzeum Miejskie w Tychach

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[katalog]

[

[wystawa]

Tyski Klub Fotograficzny KRON. Śląsk 1978–1983

22 września 2023–5 stycznia 2024 roku

Artyści: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski

Kuratorzy: Ewelina Lasota, Michał Łuczak

Koordynacja produkcji: Dorota Kordys, Aleksandra Matuszczyk

Produkcja: Aleksandr Cechanowicz, Tomasz Lis,

NB Reklama Krystian Banik

Retusz i przygotowanie fotografii do druku:

Krzysztof Krzysztofiak

Druk fotografii: Moja Pracownia Krzysztof Szewczyk

Identyfikacja wizualna: Marcin Kasperek klarstudio.pl

Program edukacyjny: Ewelina Lasota, Natalia Sitko,

Stowarzyszenie Przestrzeń Otwarcia

Działania dostępnościowe dla osób niewidomych,

ślabowidzących i niesłyszących: Fundacja Katarynka,

Fundacja Siódmy Zmysł, Jadwiga Grudzień, Irena Piecha

Tłumaczenie (PL–UKR): Roman Martin, Sofia Moseichuk

Wydarzenia edukacyjne dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowego Centrum Kultury: Kultura – Interwencje. Edycja 2023.



Patron honorowy:



[exhibition]

The KRON Photography Club of Tychy: Silesia 1978–1983

22 September 2023–5 January 2024

Artists: Michał Cała, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki, Henryk Rączkowski, Mieczysław Wielomski, Zbigniew Zalewski

Curators: Ewelina Lasota, Michał Łuczak

Production coordinators: Dorota Kordys, Aleksandra Matuszczyk

Production: Aleksandr Cechanowicz, Tomasz Lis,

NB Reklama Krystian Banik

Photo retouching and preparation for printing:

Krzysztof Krzysztofiak

Printing of photographs: Moja Pracownia Krzysztof Szewczyk

Visual identity: Marcin Kasperek klarstudio.pl

Educational programme: Ewelina Lasota, Natalia Sitko,

Przestrzeń Otwarcia Association

Accessibility programme for visually and hearing impaired

visitors: Katarynka Foundation, Siódmy Zmysł Foundation,

Jadwiga Grudzień, Irena Piecha

Translation (PL–UKR): Roman Martin, Sofia Moseichuk

The educational events were supported by funds from the Ministry of Culture and National Heritage as part of the National Centre for Culture programme: Culture–Interventions. 2023 Edition.



Honorary patron:



Patroni medialni / Media patrons:

TWOJE TYCHY

ultra_maryna

TVP3
KATOWICE

tychy.pl

ŚLĄZAG

fotopolis

Tyski Klub Fotograficzny KRON działał na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Istniał stosunkowo krótko. Początkowo była to liczna grupa, w której wewnątrz uformowało się twarde jądro złożone z kilku najbardziej zdeterminowanych fotografów. Klub — stworzony przez fotoamatorów w niewielkim i całkiem nowym mieście, nieco na uboczu wielkich dyskusji o sztuce i fotografii — wypracował silny i zwarty charakter: jego członkowie dokumentowali życie Śląska w opozycji do pozytywnego, mocno zideologizowanego przekazu oficjalnego, ukazując skalę zniszczeń przemysłowych i życie miejscowej społeczności. To zdjęcia zaskakująco precyzyjne, drapieżne, niełatwe do oglądania: ukazane w nich piękno nie mieści się w propagandowych kanonach, jest pięknem negatywu, gdzie więcej czerni niż bieli. Niniejsza publikacja wreszcie oddaje sprawiedliwość tej grupie artystów, w czterdzieści lat od jej rozwiązania. Znakomity wybór zdjęć podkreśla wagę dokonania KRONU, a jednocześnie wpisuje się w niezwykle ważny nurt małych historii polskiej fotografii — w oczekiwaniu na tę wielką, całościową.

The KRON Photography Club of Tychy had a fairly short existence during the late 1970s and early 1980s. It was a large collective with a firm nucleus made up of a few of the most driven creators. Formed by amateur photographers in a rather small and young city on the sidelines of major art and photography discourses, the club developed a robust and consistent profile. They documented the life of Silesia in defiance of the positive, much-ideologised official narrative, showing the scale of industrial devastation and the life of local communities. These surprisingly precise, ferocious photographs are far from being easy on the eye. Their appeal, which lies well beyond the propaganda canons, comes from the beauty of the negative, where black dominates white. Forty years after KRON's dissolution, this book finally does them justice with an excellent selection of photographs highlighting the importance of the collective's achievements. It thus becomes part of an extremely important strand of small contributive histories of Polish photography, produced in anticipation of a great, comprehensive one, which is sorely lacking.

Wojciech Nowicki

