



Seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski

Seria wydawnicza Fotografowie Wielkopolski to rozmowy Krzysztofa Szymoniaka z działającymi w naszym województwie interesującymi przedstawicielami świata fotograficznego, których aktywność często jest nieznana, bądź znana, ale tylko w ograniczonym zakresie. Publikacje mają w przystępnej formie udostępnić szerszej publiczności ich dorobek, pozwolić poznać ich myśl teoretyczną, a poza tym stanowią przyczynek do dalszych badań nad rozwojem ruchu fotograficznego w Wielkopolsce.

Krzysztof Szymoniak jest fotografującym dziennikarzem, nauczycielem akademickim i poetą związanym z Kępem, Gniezmem i Poznaniem.

Dotychczas ukazały się:

- Waldemar Śliwczyński: **Obrazy z przypomnienia;**
- Paweł Kosicki: **Jestem z miasta;**
- Maciej Frankowski: **Nie sprzedaje się duszy;**
- Piotr Chojnacki: **Aura i sacrum.**

Koordynator projektu: Władysław Nielipiński.
Redaktor techniczny: Paweł Henski.

Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury
60-819 Poznań, ul. Prusa 3
tel. 0-61 6640867
foto@wbp.poznan.pl
www.wbp.poznan.pl



Bogusław Biegowski
Moje nie-miejsca



Przemek, 1980. Brom 30x40 cm, oryginał

Zdjęcie zostało wykonane prawdopodobnie w 1980 r. przez mojego brata Andrzeja. Odbitka powstała na jednym z pierwszych spotkań kółka fotograficznego w Trzcianeckim Domu Kultury. W ostatecznym wykonaniu konkursowego powiększenia decydujący udział miał nasz instruktor Henryk Król. Nie pamiętam w jakich okolicznościach, chyba podczas wybierania prac na nasz pierwszy konkurs fotograficzny, portret ten został mi „przydzielony”. Tak oto stałem się „autorem” pracy która przyniosła mi pierwszy w życiu fotograficzny sukces. Ta zabawna historia jest istotna o tyle, że pokazuje sposób działania w prapoczątkach naszej fotograficznej aktywności. Kwestia autorstwa konkretnej fotografii była dla nas przez długi czas czymś zupełnie nieistotnym. Pracowaliśmy razem i to przynosiło nam największą satysfakcję. Zdarzało się, że te same prace wysyłaliśmy na inny konkurs podpisany innym imieniem (nazwisko z braćmi mamy oczywiście takie same). Aby uniknąć pomyłek zaczęliśmy zapisywać szczegóły w „czerwonym zeszycie”, który niestety gdzieś zaginął...

Moje nie-miejsca

Z Bogusławem Biegowskim, poznańskim fotografem, współanimatorem działań artystycznych w ramach projektu „Świetlica – Kolektyw Fotograficzny” – rozmawia Krzysztof Szymoniak

– Oto mamy 9 dzień lutego 2010 r. Jest godzina 10 rano. Spotkaliśmy się w twojej pracowni przy ulicy Działowej w Poznaniu, aby porozmawiać. Zdjęć oglądać w tej chwili nie musimy, ponieważ sporą, reprezentatywną część swojego dorobku zaprezentowałaś kilka dni temu w Licheniu, podczas warsztatów fotograficznych zorganizowanych tam przez konińskie Centrum Kultury i Sztuki. Byłem na tych warsztatach, zdjęcia widziałem i przy okazji dowiedziałem się, że za kilka miesięcy przypada 30. rocznica twojej działalności fotograficznej. To chyba dobra okazja do rozmowy?

– Nienajgorsza, tym bardziej, że wczoraj ukończyłem 45 lat życia.

– A zatem, jak łatwo policzyć, mając lat 15 zaczęłaś sobie organizować życie wokół fotografii. Może to jednak fotografia zorganizowała ci świat i życie?

– To drugie. Tak, to fotografia zorganizowała mi świat. Dziś mam świadomość, że bez fotografii ten mój świat wyglądałby zupełnie inaczej. I nie jest to moja tylko refleksja. Wszyscy, którzy znają mnie i moją rodzinę, potwierdzają, że zmiana, która dokonała się nie tylko w moim życiu, ale i w życiu moich braci, mojego kuzyna, zaszła poprzez fotografię. Mogę podać nawet dzień, w którym to się stało. Było to 7 grudnia 1980 roku, kiedy po raz pierwszy spotkaliśmy się w z panem Henrykiem Królem w Trzcińskim Domu Kultury i przeżyliśmy rodzaj objawienia, że istnieje inny świat niż ten, który znaliśmy do tej pory. Przed poznaniem pana Króla też robiliśmy zdjęcia. Były to dosyć zabawne próby, które podejmowałem z kolegą Zbychem Tomkalskim, bo

to on dostał na Komunię aparat „Ami”. Mieliśmy wtedy po 10 lat i wkładaliśmy do tego aparatu film, postępując według naszego wyobrażenia. Następnie robiliśmy zdjęcia, po chwili wyciągaliśmy film z aparatu pod kołdrą, a potem szybko biegliśmy do okna, rozwijaliśmy film i... byliśmy przerażeni, bo nic na tym filmie nie było widać. Nie mieliśmy pojęcia, że ten film trzeba najpierw wywołać, a potem zrobić odbitki. Nikt nam tego nie powiedział. Po kilku takich próbach fotografię odstawiłem na bok na kilka lat, bo mi się to wydawało nieciekawe, skoro zdjęć nie było widać. Sprawa jednak musiała być dosyć poważna, bo pamiętam zapach tego filmu wyciąganego pod kołdrą. Dla mnie fotografia zaczęła się od zapachów i do dzisiaj fotografia to dla mnie również zapachy – filmu, papieru, odczynników. W Licheniu na przykład, podczas warsztatów fotograficznych, o których wspominałaś, otwieraliśmy paczkę papieru, która była przeterminowana ze 40 lat. Dostaliśmy ją od pana Janusza Kostrzewskiego, drugiego człowieka, który odegrał istotną rolę w moim życiu fotograficznym i nie tylko fotograficznym. Tak więc z uczestnikami warsztatów otwarliśmy paczkę papieru, który być może był starszy ode mnie, a na pewno był moim rówieśnikiem, i od razu poczułem ten sam jak przed laty zapach papieru bromowego. To są może rzeczy nieistotne, ale ze mną tak już jest. To samo dotyczy zapachu utrwalacza.

– Takie zapachy i związane z nimi zdarzenia zostają niekiedy w głowie na całe życie. Co jeszcze pamiętasz z tamtych czasów fotograficznej inicjacji?

– Pamiętam swoje pierwsze doświadczenia ciemniowe w pomieszczeniu, które było jakby odwrotnością ciemni. To działo się kilka lat później, już w obecności innego kole-



13 maja 1981 r., Lubasz 1981. Brom 25x38cm, odbitka autorska

gi, Wojtka Garstki, który niedługo potem zginął w wypadku samochodowym. On miał starszego brata, a mieszkali za Trzcianką w wiosce Kadłubek. W tej wiosce była rzeźnia, a w tej rzeźni mieli jakąś ciemnię, pozostałość po jakichś pracownikach. Pamiętam więc, że był to dosyć mroźny dzień, gdy ja wybrałem się pieszo kilka kilometrów do Wojtka Garstki, żeby próbować zrobić z nim swoje pierwsze zdjęcia. I pamiętam jak dziś tę ciemnię, która w zasadzie była jakąś świetlistością, a nie ciemnią, bo poprzez olbrzymie szpary w drzwiach z desek prześwitywało jasne słońce zimowego dnia. Tak więc z tej pierwszej mojej wizyty w ciemni pamiętam jasność a nie ciemność oraz zamrażnięty utrwalacz w słoikach po ogórkach. A ponieważ nie udało się go nam roztluc, to i zdjęć nie zrobiliśmy. W sumie, następne spotkanie z fotografią zostało odwleczone w czasie, ale tym razem już do pierwszego spotkania z Henrykiem Królem, kiedy wszystko potoczyło się błyskawicznie i we właściwym kierunku.

– To wtedy poznałeś tajemnicę, ową drogę od naciśnięcia spustu migawki do utrwalonej i wysuszonej odbitki?

– Tak, choć istnienie owej tajemnicy uświadomiłem sobie wcześniej. Jednak to wszystko wcześniej nas przerastało. Sami nie potrafiliśmy do tego dojść. Potrzebowaliśmy nauczyciela, mistrza, który nam to wszystko pokaże krok po kroku, od rzeczy podstawowych, od techniki i technologii, do rzeczy bardziej istotnych w rodzaju: po co to robić?, dlaczego?, czym jest fotografia? Henryk Król uświadomił nam, że to jest coś więcej niż tylko zwykła fotografia. I minęło kilka lat, zanim te wszystkie tajniki poznałem i zrozumiałem o co w tym wszystkim chodzi. Bo technologię opanowaliśmy dosyć szybko. Mam na myśli mojego brata Andrzeja, z którym tę drogę pokonywaliśmy, i brata Krzysztofa, i kuzyna Ryszarda Szymczaka. Ja może nie miałem początkowo zbyt wielu ciągów do techniki, to przyszło później, ale Andrzej łapał to wszystko w lot, więc on był tym pierwszym sprawnym technikiem. W sumie jednak poszło nam to bardzo szybko, bo w ciągu jednego roku opanowaliśmy

rzemiosło i potem mogliśmy się zajmować czymś innym. Był to dla nas czas bardzo intensywnych doznań i doświadczeń. Pamiętam, że kończyliśmy robić zdjęcia o siódmej rano, a na ósmą szliśmy do szkoły. Były to więc czasy dosyć romantyczne, ale i czasy przełomu, czego wtedy sobie nie uświadamiałem.

– Zrozumienie takich przełomowych momentów zazwyczaj przychodzi nieco później.

– U mnie stało się to całkiem niedawno. Jako refleksja ex post, że tak powiem. Wtedy to było dla nas czymś w zasadzie normalnym. Chyba Kantor o tym mówił, że gdy jesteśmy w tym punkcie, w jakim aktualnie jesteśmy, to nam się wydaje, że dany moment ma wiele możliwości, wiele dróg wyboru w prawo, w lewo, prosto, ale gdy później spoglądamy wstecz, to nasze życie wydaje się prostą drogą, bo te wybory zostały już dokonane.

– I nie wyobrażamy sobie, żeby mogło być inaczej. Albo nie zgadzamy się na takie właśnie życie i marzymy, aby zacząć wszystko jeszcze raz.

– No tak, ale ta druga możliwość jest jeszcze przede mną. Jeszcze nie doszedłem do tego momentu. Ale pojawiają się wątpliwości, jak u każdego człowieka. W każdym razie świadomość, że tamto spotkanie z Henrykiem Królem było rodzajem ważnej zmiany w naszym życiu, dotarła do nas stosunkowo niedawno. Trzydzieści lat temu byliśmy przecież normalnymi chłopcami, mieszkającymi w małym miasteczku. Fotografia pojawiała się jako jedna z wielu możliwości, obok filatelistyki, wędkarstwa, żeglarstwa czy modelarstwa. Ona była jedną z wielu dziedzin aktywności.

– A pamiętasz może, czy w owej aktywności pojawiały się już u ciebie jakieś zaczątki tego, co zwykle się nazywało świadomością fotograficzną?

– Wtedy były to głównie działania intuicyjne. Ale to mi pozostało do dzisiaj, to przekonanie, że fotografia jest



Trzcianka, fotomontaż, 1982. Brom 27x38 cm, odbitka nielimitowana

czymś dzikim i nieoswojonym. To nie jest tylko to, co jest na zdjęciu, tego się nie da sprowadzić na przykład do filozofii. Fotografia jest trochę gdzieś indziej, ona jest przede wszystkim formą, materialnością i substancją. W tamtych pierwszych czasach pojawiała się ciekawość, która u mnie jest do dzisiaj, jak to wyjdzie na zdjęciu. Nie jestem przekonany specjalnie do tego, że w fotografii mam do spełnienia jakąś misję, że muszę coś dokumentować, bo i tak przecież wszystko się kiedyś rozpadnie. To jest tylko kwestia przedłużenia pamięci. Ten budynek rozpadnie się na przykład za lat 50, a moje zdjęcie tego budynku przestanie istnieć powiedzmy za lat 150, ale to niczego nie zmienia, bo rozpad jest nieunikniony. Tak więc moje pierwsze motywacje sprowadzały się do tego, że biegałem z aparatem i fotografowałem wszystko – ludzi, zwierzęta, miejsca. Jeździłem po Polsce, po jakichś festiwalach rockowych, po jakichś dziwnych miejscach i tam fotografowałem. Nie miało żadnego celu, żadnej metodyki i chyba żadnej głębszej myśli, chociaż gdy patrzę dzisiaj na te swoje stare zdjęcia z pewnym sentymentem, to dochodzę do wniosku, że twórca nie musi sobie uświadamiać tych wszystkich rzeczy, które uświadamia sobie widz, a zwłaszcza krytyk, który patrzy i mówi, że to jest takie świeże czy odkrywcze. Oto taki choćby przypadek Jacques-Henri Lartique'a. On zrobił swoje słynne zdjęcia w wieku kilkunastu lat na wyścigach samochodowych, zdjęcia, które przeszły do historii fotografii światowej. Od razu więc rodzi się pytanie, czy on uświadamiał sobie to, że fotografuje zmiany kulturowe, cywilizacyjne, postęp? Nie. Nie uświadamiał sobie tego. I dlatego to jest dla mnie fascynujące w fotografii, że tam jest element niejako poza kulturą. To jest właśnie takie dzikie i nieoswojone.

– To się odbywa częściowo poza świadomością człowieka.

– Owszem. Kłóć się często ze swoimi kolegami ze „Świelicy”, że świadomość nie jest aż tak istotna. Nie przeceniamy tego. Połowa wartościowych dzieł kultury europejskiej, zwłaszcza XX wieku, powstała poza świadomością – Van

Gogh, Witkacy, Bruno Schulz. To jest europejska tradycja, która doceniła nieświadomość. To można połączyć z odkryciami Freuda i Junga, aby pamiętać, że to jest ważna część naszej osobowości, a nawet szerzej – kultury. Jung stworzył nawet pojęcie „nieświadomości zbiorowej”. Także dla mnie to jest niezmiernie istotne. Ja nie reflektuję cały czas chodząc z aparatem, że zrobię jakiś ważny zapis. Fotografuję dla przyjemności. Nie jestem fotografem heroicznym i dlatego nie przywiązuję do tego jakiejś specjalnej wagi, że oto teraz wykonuję jakiś dokument, który pozostanie dla kogoś. To wszystko nie jest aż tak istotne, chociaż miałem w swoim życiu taki okres, że z tym dokumentem byłem blisko. Ale to nie wynikało z potrzeby dokumentowania, tylko może bardziej z potrzeb społecznych, z uwagi na to, że zabytkowa architektura niszcze, że – tak, jak w „Antropologii Poznania” – przestrzeń jest czymś wspólnym i warto o nią dbać, a nie tylko ją rozprzedawać i budować w niej zamknięte enklawy. Sam dokument dla mnie nie jest najważniejszą rzeczą, dla mnie bardziej liczy się ekspresja, bardziej liczą się moje odczucia, gdy fotografuję. Potem widzę, oglądając moje zdjęcia, zyskuje nad nimi władzę symboliczną, ogląda, ocenia, ale już nie ma wpływu na to, co widać na zdjęciach.

– Jednak zanim doszedłeś do tego poziomu samoświadomości, który teraz prezentujesz, byłeś uczniem szkoły średniej, poszedłeś na jakieś studia, dojrzałeś intelektualnie. Spróbujmy przybliżyć twoją postać z tej choćby strony.

– Najpierw zdałem maturę w Technikum Samochodowym w Trzciance, a potem skończyłem w Poznaniu etnografię, którą dziś nazywa się etnologią lub antropologią kulturową. To były moje pierwsze studia, a potem na tym samym Uniwersytecie Adama Mickiewicza skończyłem historię sztuki jako drugi fakultet. To była zresztą śmieszna historia, bo gdy zastanawiałem się nad wyborem studiów, nic poza fotografią mnie nie interesowało. A w tamtym czasie nie było w Polsce studiów fotograficznych. Tak więc najpierw miałem pozytywne skojarzenia między „foto-



1 maja 1984 r., Trzcianka 1984. Brom 24x37 cm, odbitka nielimitowana

grafia” a „etnografią” przynajmniej w połowie tej nazwy, ale potem okazało się, że ten wybór był trafny, bo miałem dużo wolnego czasu i poznałem fajnych ludzi. Dopiero po latach zacząłem interesować się teorią, antropologią, ale też praktyczną stroną, na przykład konserwacją zabytków. Potem zacząłem studiować historię sztuki, pewnie na tej zasadzie, że większość historyków sztuki to są niedozrli artyści. W naszym gronie śmiałyśmy się, że stanowimy niezłą kolekcję nieudaczników, bo każdy z nas miał jakieś doświadczenia, najczęściej nieudane. Ja no tak nie patrzyłem, bowiem uważałem, że studiuję dla przyjemności. Te studia dały mi pewien warsztat.

– Uzyskałeś dodatkowe narzędzie.

– Ale zupełnie nie związane z fotografią. Moim zdaniem, to jest ważne, bo sama fotografia jest też tylko narzędziem. To jest tylko forma zapisu. Mając w zanadru fotografię odczuwamy potrzebę czegoś więcej, żeby się sensownie wypowiedzieć, zwłaszcza dzisiaj. Bo kiedyś, w początkach fotografii, to była jakaś magia, jakaś chemia, a dzisiaj fotografowanie jest tak proste, że zatrzymanie się tylko na poziomie rejestracji już nie wystarcza. W rzeźbie i malarstwie ciągle pozostaje dużo z manualności, pozostaje pewna fizyczność, a w fotografii to już zanika. Dlatego nie dziwi mnie, że są tacy fotografowie, którzy mówią o mnie – a posłużę się tu sympatycznym lapsusem lingwistycznym Lecha Szymanowskiego z Wągrowca – że jestem archaikiem fotografii. Bardzo mi się to spodobało. Moi koledzy ze „Świetlicy” to podchwycili i mówią o mnie „archaik”. Według opinii niektórych bliskich mi osób jestem uważany za człowieka sentymentalnego, ale ja, skoro rozmawiamy o przeszłości, nie czuję związku, w ramach swojej osoby, z tym małym chłopcem, który biegał z aparatem po Trzciance, a potem studentem i tak dalej.

– Przeszłość nie istnieje?

– Dla mnie, mimo wszystko, jednak współczesność jest najważniejsza. Bo to nie tylko chodzi o upływ czasu, ale

o istotne zmiany, jakie dokonały się w moim życiu, a które odcinają to, co już było. Więc ja nie mam specjalnego poczucia ciągłości w ramach własnej osoby. Nie potrafię siebie dzisiejszego odnaleźć tam, w przeszłości. Ja patrzę na tamtego siebie, jak na obcą osobę. Jest to efektem różnych wydarzeń życiowych, ale i drogi jaką od tamtego czasu pokonałem. Kilkakrotnie w przeszłości musiałem sobie zaprzeczyć, wykorzenić się także w sensie kulturowym. Musiałem zostawić tamto życie, aby móc przenieść się do Poznania. Nie jest to pewnie zbyt wielka rewelacja, bo ludzie masowo wyjeżdżają na inne kontynenty i odcinają się zupełnie, ale to moje wykorzenienie było dla mnie istotne, bo ja się musiałem rozstać z bratem, z którym byłem bardzo związany emocjonalnie i twórczo, bo my większość zdjęć wykonywaliśmy razem. A ponadto, gdy podjąłem decyzję, że zostaję w Poznaniu, musiałem się rozstać z moim mistrzem Królem. To nie było takie łatwe, bo miałem poczucie, że go w tym momencie zawodzę, że się odcinam i zaczynam poszukiwać, i de facto zaczynam robić dużo gorsze zdjęcia niż robiłem wtedy, kiedy dostawałem nagrody na konkursach i Król był ze mnie zadowolony. Pamiętam taką rozmowę z okresu, kiedy zacząłem się buntować, kiedy postanowiłem odciąć pępowinę, pan Król powiedział: *– No tak, z młodego wina zrobił się kwas*. Bardzo mnie to zabolowało, ale zrozumiałem to po latach, że tak musi być.

– Mistrzów trzeba porzucać, aby odnaleźć siebie.

– Właśnie tak. I teraz, po latach, nasze stosunki są bardziej niż poprawne, są niemalże przepięknie obopólną czułością.

– On też zrozumiał.

– Wszyscy zrozumieliliśmy, że tak musiało być, bo nie było innego wyjścia.

– Tu masz rację. Bo albo się odcinasz i idziesz swoją drogą, albo zostajesz zawsze częścią jego świata i nigdy nie będziesz wiedział, kim jesteś naprawdę.



Z zestawu *Egzotyczne podróże z parasolem*, część tryptyku, 1984.
Brom 30x40 cm, odbitka nielimitowana

– Patrząc na nasze zdjęcia, z pierwszego okresu, kiedy byliśmy zafascynowani naszym mistrzem, to trudno jest odróżnić, które zdjęcia są kogo. Oczywiście w sensie wykonania, poziomu technicznego, to zdjęcia pana Króla były mistrzowskie, a nasze były mierną kopią, naśladownictwem. Dzisiaj jest mi łatwo o tym mówić, bo robiliśmy to dawno, mając po kilkanaście lat. Tak więc dla mnie to jest zabawne i z czułością mogę ten epizod swojego życia wspominać, a nie ukrywać go skrętnie i nie chować pod dywan jako czegoś wstydliwego.

– A w okresie studiów, kiedy byłeś już człowiekiem na wyższym poziomie samoświadomości, choć ciągle poszukującym, to jak wtedy patrzyłeś na siebie i swoją przyszłość? Studia się kończą, trzeba podjąć jakieś decyzje zawodowe, z czegoś trzeba żyć, więc potrafiłeś utrzymać się finansowo z uprawiania fotografii?

– Tak. Jakoś mi się to udawało, ale musiałem to stanowisko pracy zbudować sobie za własne pieniądze, musiałem też sfinansować i zbudować od podstaw to mieszkanie, w którym teraz rozmawiamy, bo to jest zaadaptowany strych. Wyglądało to tak, że od rana zazwyczaj biegałem realizować jakieś zlecenia, powiedzmy nalepkę na dżem, albo architekturę, nowoczesne elewacje ze szkła i aluminium. To była moja praca. Ja w swoim języku nigdy nie stosowałem słowa „chałtura”, którego używają moi starsi a czasem i młodszy koledzy. Zawsze mnie to jakoś mierziło. Wspominam o tym, bo starsi koledzy, uważający się za wielkich artystów, którzy mieli w swoim słowniku to słowo, pracę zarobkową uważali za coś gorszego, co można zrobić byle jak, czy lewą ręką. Ja zawsze miałem do tego stosunek solidnego rzemieślnika. Każde zlecenie fotograficzne staram się zrealizować najlepiej jak potrafię.

– Jest to rodzaj zawodowej uczciwości.

– I ja staram się dochować tej uczciwości. Ale wracając do czasu, o który pytałeś, czasu końca studiów i podejmowania decyzji zawodowych, to warto wspomnieć pewien mój

interesujący epizod zawodowy z tamtego okresu. Otóż próbowałem pracować na Uniwersytecie. Przez trzy lata prowadziłem Pracownię Antropologii i Fotografii w Instytucie Etnologii, ale za zarobione tam pieniądze nie dałbym rady utrzymać rodziny. Zbieg okoliczności sprawił, że w wyniku jakiejś reorganizacji zostałem zwolniony z tej pracy i właśnie wtedy zacząłem wszystko od zera. Nie mając sprzętu ani doświadczenia zacząłem próbować zarabiać na chleb fotografią. I trochę przez przypadek związałem się wtedy z teatrami. A zaczęło się od tego, że mój brat Krzysztof zorganizował w Trzciance Festiwal Kultury Niezależnej, a ja na tym festiwalu poznałem kolegów z teatru „Biuro Podróży”. I przez kilkanaście lat, do jesieni zeszłego roku, towarzyszyłem temu teatrowi. Przez kilkanaście lat fotografowałem w teatrach alternatywnych i repertuarowych, głównie w Poznaniu, choć mam za sobą doświadczenia tego typu także z Torunia i Kalisza. Tym się zajmowałem, traktując to jako pracę, bez ambicji jakie przejawiali niektórzy moi koledzy, którzy sfotografowali jeden spektakl i uważali, że natychmiast trzeba robić z tego wystawę. Funkcjonowałem w świecie, wśród ludzi teatru, gdzie chyba nie byłem intruzem, pełniłem tam jednak rolę służebną wobec ich sztuki. Największy komplement, jaki mnie w tym świecie spotkał – a było to w Teatrze Nowym, kiedy tam intensywnie pracowałem – to moment, kiedy zostałem zaliczony do ludzi teatru. To jest bardzo ważne w tym świecie, gdzie występują pracownicy i ludzie teatru. Spędzałem tam mnóstwo czasu na próbach i nauczyłem się tego, że to co robię ma sens, choć jest tylko częścią większej całości. Znałem swoje miejsce w szeregu i dlatego wiedziałem po co robię te zdjęcia, czemu one mają służyć.

– A kiedykolwiek zrobiłeś wystawę swoich prac fotograficznych, które powstawały w teatrze?

– Nigdy. Były takie dwie lub trzy wystawy okolicznościowe związane z jubileuszami „Teatru Podróży”, ale miałem świadomość, że ja swoimi zdjęciami rejestruję ich kreację, że jestem tylko dokumentalistą. Po wykonaniu tej pracy brałem swój stary drewniany aparat skrzynkowy, który wi-



Z cyklu *Teatr Domowy: Kuchnia*, 1986. Brom 25x37 cm, odbitka nielimitowana

działał w Licheniu, szedłem z nim do lasu, aby zdjęciami tam robionymi wyrazić siebie. Zdjęciami robionymi w teatrze nigdy nie wyrażałem siebie. Miałem pełną tego świadomość.

– Zreasumujmy. Byłeś więc i pewnie nadal jesteś dla chleba dobrym rzemieślnikiem, fachowcem który potrafi profesjonalnie sfotografować dżem, samochód, szklaną fasadę wielkiej firmy, suknię ślubną, premierę teatralną. To zabiera sporo czasu. Jak i kiedy, w jakich okolicznościach podjąłeś trud uprawiania własnej fotografii artystycznej, takiej, w której pokazujesz siebie?

– Zaczniemy od stwierdzenia, że nie mnie oceniać, czy to fotograficzne rzemiosło, uprawiane dla chleba, było dobre, czy nie. To, że na przykład utrzymywałem się na trudnym stanowisku fotografa teatralnego za czasów bardzo wymagającego dyrektora Korina, chyba świadczy o tym, że nie byłem najgorszy. Ale warto pamiętać, że ja tam nie miałem etatu. Pojawiałem się w teatrze wtedy, kiedy po mnie dzwoniło, a każda moja kolejna praca mogła być moją ostatnią. Tak więc kwestię oceny swojego dorobku pozostawiam innym. A wracając do wątku moich różnych działań fotograficznych, to należy podkreślić fakt, że ja się składałam – mam takie wrażenie – z wielu sprzeczności. To jest dobre i złe. Dobre jest w tym sensie, że utrzymywanie się w takiej schizofrenii i służenie dwóm jednocześnie sprawom – realizacji zamówień komercyjnych i fotografii własnej – jest trudne, ale można wyważać proporcje. Kiedy musiałem dokonać osadzenia materialnego w Poznaniu, kiedy musiałem zarobić na najprostsze rzeczy, żebym mógł nie mieszkać do końca życia z chłopakami na podłodze w teatrze „Biuro Podróży” (choć był to uroczy okres w moim życiu i bardzo cenny), to 80 procent mojego czasu (a niekiedy 100 procent) było przeznaczane na zarabianie pieniędzy, a reszta na inne działania. W tym miejscu przypomina mi się pewna wypowiedź Ryszarda Horowitza, który przyjechał ze swoimi pracami do Polski jako wielka gwiazda i powiedział, że nie może dłużej żyć w tej schizofrenii, gdy

z jednej strony jest artystą, a z drugiej strony robi zlecenia i katalogi dla jakichś domów mody. W związku z czym, aby tę schizofrenię przerwać, nadał swoim pracom komercyjnym status dzieła sztuki.

– Jest to jakieś wyjście z sytuacji.

– Owszem, jest to jakieś wyjście, tyle tylko, że w przypadku poziomu Horowitza to jest inna dyskusja. Bo jego prace w tamtym czasie, ujmując to historycznie, były wybitnymi pracami komercyjnymi, ale jednakowoż ich geneza, źródło i przeznaczenie były czysto komercyjne. I to nie jest tak, jak często ludzie mówią, że Michał Anioł malował Kaplicę Sykstyńską też za pieniądze. Należy pamiętać, że on ją malował przede wszystkim na chwałę bożą. A swoją drogą ludzie w tamtym czasie wiedzieli (i nadal powinni to wiedzieć), że niepłacenie komuś za pracę artystyczną jest czymś złym. To teraz wszystkim się wydaje, że każdy może otrzymać moje zdjęcie za darmo, bo można je zrobić jednym pstryknięciem. W tym wszystkim ważne jest to, o czym nie należy zapominać, że najwybitniejsza nawet praca Horowitza służy powiększeniu sprzedaży butów albo koszulek. Tak samo było z Oliviero Toscanim. Przecież jego prace służyły podwyższeniu wyników ekonomicznych Benettona. Dla mnie motywacja jest pierwszorzędna, bo to wymaga dużo wysiłku i wielu wyrzeczeń, żeby oddzielić komercję od sztuki. Dla mnie to jest jasne. I wielu fotografów mojego pokolenia, mojej generacji tak właśnie funkcjonuje. Jest jeszcze drugi model postawy fotograficznej, model amatorski, w znaczeniu – szlachetnego miłośnictwa. I to jest taki etos przedwojenny, gdy za fotografię biorą się architekci czy lekarze.

– Adwokaci...

– Właśnie. Na przykład Tadeusz Cyprian. On był wybitnym fotoamatorem, który pisał książki, fotografował, a przecież był znanym adwokatem. W powszechnej świadomości jest znany jako sędzia Trybunału Norymberskiego. W ten sposób też można funkcjonować, bo różne są



Mała Szyba, „Hommage a' Marcel Duchamp”, ok. 1990. Brom 70x100 cm, oryginał, własność Marka Krajewskiego

drogi, które prowadzą do fotografii. Ja zawsze starałem się funkcjonować na dwóch nogach, chociaż mój mistrz eseju Jerzy Stempowski twierdził, że nie można jeździć na dwóch koniach, nie można służyć Apollinowi i Merkuremu. To trzeba wybrać. W sumie jednak to jest tak, że ludzie pochodzący z bogatych domów, którzy mają zaplecze ekonomiczne, mogą być – powiedzmy – dandysami i mogą dokonywać wyboru. Skoro są niezależni finansowo, to mogą inwestować w swoją sztukę przez dwadzieścia lat, pisać przez dziesięciolecia jeden dramat czy jedną powieść. Jest to w zasadzie wzór XIX-wieczny. Ja nie miałem takiej sytuacji, czyli sytuacji dobrobytu. Przystałem biedować wtedy dopiero, kiedy ożeniłem się, a jak mówią złośliwcy – wżeniłem się w roku 1997 w bogatą poznańską rodzinę. Wtedy moja sytuacja zmieniła się z dnia na dzień, a wcześniejsze wysiłki finansowe okazały się niemal od razu mniej istotne. Wtedy mogłem też przesunąć akcenty, czyli te 80 procent dotychczas przeznaczanych na zarabianie pieniędzy, mogłem przeznaczyć na działalność własną, niekomercyjną. W momentach prosperity firmy mojej małżonki całą energię mogłem przeznaczyć na działalność twórczą. Ale gdy sytuacja staje się z jakiegokolwiek powodu trudna, reaguję na bieżąco i dostosowuję się do sytuacji, jakie niesie życie. Oczywiście za tym idą różne konsekwencje, bo w każdej chwili można wypaść z rynku, ale jest to generalnie problem wszystkich fotografów. Nie mają tego problemu tylko ci, którzy zajmują się wyłącznie fotografią użytkową. Znam takich i szanuję ich dorobek i warsztat. To są fajni ludzie, którzy dokonali określonego wyboru.

– Interesuje mnie moment, kiedy z jednej strony masz swoją określoną pozycję zawodową na płaszczyźnie fotografii teatralnej i użytkowej, a z drugiej strony zaczynasz zawężać nurt tak zwanej fotografii własnej do konkretnych zagadnień, konkretnej technologii i estetyki. Jak to się zaczęło?

– To zaczęło się w momencie podjęcia decyzji, że po studiach nie wrócę w rodzinne strony. Był to moment do-

syć wyrazisty, moment odcięcia się od korzeni doświadczeń fotografii trzcianeckiej. Całość jednak dosyć płynnie rozkładała się na koniec lat 80. XX wieku. Owo odcinanie się było dosyć trudne, bo ta fotografia, którą wtedy wykonywaliśmy z bratem, będąc w Trzciance, zapewniała nam dosyć komfortowe warunki funkcjonowania w środowisku fotograficznym kraju. Uczestniczyliśmy w wielu wystawach, dostawaliśmy wiele nagród w konkursach, byliśmy rozpoznawalni, a ja nagle to przerwałem. Stwierdziłem bowiem, że z tego nie wynikają żadne perspektywy, bo przez ile lat można odbierać nagrody na tych samych konkursach. To mi nie wystarczało. Poza tym miałbym być w Trzciance trzecim fotografem, zaraz po moim mistrzu Królu i bracie Andrzeju? A przecież tam było jeszcze paru innych fotografów. Wiedziałem, że muszę dla siebie poszukać innego miejsca. I nie chodziło o to, że odrzucałem reportaże czy portrety, a zająłem się fotografowaniem wież ciśnieniowych, ja raczej odrzuciłem całą swoją dotychczasową praktykę. Poradziłem sobie z tym w miarę łatwo, bo zmieniłem miejsce pobytu i ta moja aktywność fotograficzna była po prostu wygaszona. Poświęciłem się głównie studiom, zajmowałem się czytaniem książek i nadrabianiem zaległości, które mi się wytworzyły w Technikum Samochodowym. Tym samym fotografowałem mniej, ale też starałem się znaleźć inną formę dla swojej fotografii. Potem, nagle, na początku lat 90., zorientowałem się, że z fotografii kreatywnej („Łódź Kaliska” nazywała to performance do fotografii), którą wtedy uprawialiśmy w Trzciance, przeszedłem na pozycję dokumentalisty. Sam siebie nieco tym zaskoczyłem. Dziesięć lat później dowiedziałem się, że na początku lat 90., nie zdając sobie z tego specjalnie sprawy, zacząłem uprawiać fotografię dokumentalną, nie mając ani kontaktu z tą myślą, ani z tą fotografią. Był to wynik moich własnych poszukiwań. Ja po prostu zacząłem poszukiwać innej formy, używać innych aparatów, stąd też ten duży format.

– Przejście z fotografii małoobrazkowej i migawkowej na duży format, z długimi czasami ekspozycji, nie zdarza się codziennie.



23 czerwca 1992 r. Jabłonkowska, Poznań 1992. Brom barwiony w herbacie 15x15 cm, odbitka autorska

– Zaczęło się od tego, że mój brat Andrzej pojechał, chyba w 1987 roku, na plener fotograficzny do Książa zorganizowany przez Wojtkę Zawadzkiego. Wrócił stamtąd z wiadomością, że ludzie tam fotografują dużymi, starymi aparatami, które gdzieś tam pojawiały się jeszcze w zakładach fotograficznych. Kiedy my zbieraliśmy jakieś kosmiczne kwoty na zakup aparatu typu Praktica czy Pentax, to nagle okazało się, że można fotografować starym aparatem przedwojennym, który jest praktycznie poza jakąkolwiek rynkową wartością. Dla mnie to było jak objawienie, że można fotografować w inny sposób. Uwierzyłem, choć tego nie widziałem. Wkrótce zdobyliśmy z bratem taki właśnie skrzynkowy aparat do zdjęć wielkoformatowych i kiedy Andrzej zajął się w końcu lat 80. swoją nową miłością, czyli komputerami, ja przejąłem po nim aparat pochodzący z Komendy MO w Trzciance, który służył do fotografowania przestępców. Jest to drewniany Union Classic, który mam do dzisiaj i którym nadal fotografuję. Ta konsekwencja jest może godna lepszej sprawy, ale tak mnie to zafascynowało, że do dzisiaj jestem temu wierny. Z tym wyborem wiązała się rzecz jasna zmiana technologii. W sumie, wszystko razem, a więc wybór aparatu, zmiana technologii, zmiana miejsca pobytu, poszukiwanie własnej drogi, pewnie trochę na przekór, żeby się odciąć, żeby zakwestionować to, co było wcześniejszym doświadczeniem – wszystko to sprawiło, że zacząłem trochę od nowa budować swoje miejsce w fotografii.

– Fotografia użytkowa, którą uprawiałeś z bardzo prozaicznych powodów, utrudniała ci w jakikolwiek sposób znalezienie własnej drogi w obrębie działań artystycznych?

– Protestuję przeciwko takiemu stawianiu sprawy, ponieważ ograniczenia komercyjne, nawet wymagania najgłupszych klientów nie zwalniają nas od myślenia. W najgłupszym i trywialnym zleceniu, jakim może być etykieta na dżem lub butelkę taniego wina, też jest miejsce na umieszczenie odrobiny siebie.

– Na odrobinę artyzmu?

– Jakkolwiek to nazwiemy. To są fałszywe opozycje rozumienia działalności, także działalności fotograficznej, w takich dwóch nieprzenikalnych światach. To byłby stan idealny, ale życie jest bardziej skomplikowane. Ja zdaję sobie sprawę z faktu, że te dwa światy są rozdzielne. Moja własna działalność, powiedzmy ta artystyczna, jest dla mnie przestrzenią wolności i samorealizacji. I tam rzeczywiście klienci zamawiający nalepki na dżem nie mają wstępu, ale my mamy wstęp na drugą stronę, mamy dostęp do ich świata. I to jest dla mnie też ważne. Ja to doceniam. Miałem na przykład możliwość zjeździć cały kraj i fotografować odchodzącą Polskę z wielkiej płyty i moment pojawienia się elewacji ze szkła i aluminium. Mam w swojej dokumentacji setki zdjęć o tym jak powstaje nowa architektura, różnej zresztą jakości, ale to dla mnie było fascynujące, że miałem taką możliwość. A ponieważ się do tego przykładałem i robiłem to solidnie, to owo dokumentowanie przemiany w architekturze zajęło mi kilka lat. Nie zrezygnowałem jednak z możliwości umieszczenia w tym wszystkim odrobiny siebie, swojego ducha, swojej własnej estetyki. Dlatego też bycie w kontekście zamówienia, bycie w kontekście pracy nie zwalnia nas od tego, żeby być sobą. Nie wyobrażam sobie, abym mógł w takich sytuacjach traktować te działania jako coś gorszego i oglądać je wyłącznie przez pryzmat zarobionych pieniędzy.

– Ja nie mam takich podejrzeń ani wobec ciebie, ani wobec innych moich kolegów, fotografów czy malarzy, ponieważ także moje własne doświadczenie zawodowe podpowiada mi, że bez dobrego rzemiosła i fachowości nie zrobi się żadnej dobrej komercji. Po prostu nie ma takiej możliwości.

– Zgadzam się. Nie ma. Ale niektórym się wydaje, że bez dobrego rzemiosła można zrobić dobrą sztukę. I to jest też temat na chwilę rozmowy.

– No właśnie. Jak to z tym jest?



Nie wszystkie małe kasztany będą duże..., 1992. Brom 19x19 cm, odbitka autorska

– Z tym jest tak, że często – a doświadczam tego we własnej praktyce fotograficznej – w sztuce istnieje konieczność znalezienia nowego języka, a ta konieczność wymusza często działania ekstremalne, w postaci... na przykład zakwestionowania oczywistej konstrukcji obrazu, szukania środków wyrazu, które przeczą estetyce komercyjnej. To jest naturalna droga. I tak właśnie dzieje się w muzyce, w teatrze, w filmie. A jest to trudne, bo realizując te dwa paradygmaty estetyczne w obrębie jednej osoby, czasami można się otrzeć o schizofrenię. U mnie ta nieprzenikalność polega generalnie na nieużywaniu w mojej fotografii zapisu cyfrowego. To jest podstawa. W sumie to nie jest istotne, bo gdy nie było jeszcze „cyfry”, to podział ten zachodził, z małymi wyjątkami, na linii kolor i zdjęcia czarno-białe.

– Albo mały obrazek i duży format.

– Na przykład. Tyle że u mnie ten akurat podział nie zachodził, bo ja fotografowałem komercyjnie dużym formatem. Ponieważ w tym się wyspecjalizowałem, to być może moje trwanie przy zapisie analogowym jest powodowane tym, że ta jakość, którą uzyskiwałem dzięki dużym kamerom, nie ma porównania z niczym innym. Tak więc granice technologiczne są ważne, bo one w prosty sposób wyznaczają te regiony, ale jest to też dalej posunięte, powiedzmy, gdy zachodzi kwestionowanie oczywistości zapisów, gdy pojawia się estetyka błędu, estetyka nonszalancji technologicznej – zdjęcia są szare, nieostre, mają specyficzną formę, taką na przykład, jaką w swoich fotografiach wypracował Paweł Żak. Mam na myśli odbitki litowe, do których on używa starych, przeterminowanych papierów. Żak uzyskuje dzięki temu nową wizualność, której w żaden sposób, nawet przy dużym wysiłku, nie da się wciągnąć w obieg użytkowy, komercyjny i tak dalej. Ona ma po prostu inny status na poziomie ostrości, szarości itp. Ja też to kultuwuję w swoich fotografiach, które nazywam, autorskimi czy własnymi.

– Stałeś się dzięki fotografii człowiekiem, który zapewne nigdy już nie wróci do pracy typu: siedzenie w biurze?

– To jest niemożliwe, bo w mojej świadomości zaszły trwałe, nieodwracalne zmiany.

– Jak bardzo te zmiany są głębokie?

– Nie wiem, bo nie potrafię tego zmierzyć, bo nie jestem w stanie sobie wyobrazić siebie w innej sytuacji niż ta, w której się aktualnie znajduję. Ja generalnie uciekam od samooceny, ba taka ocena jest nic nie warta. Trzeba by o to zapytać moją małżonkę, moją mamę, moich braci, pana Króla.

– Jak zatem postrzegają cię twoi najbliżsi?

– Ich trzeba by o to zapytać. Ale gdybym miał odpowiedzieć za nich, bo innej możliwości teraz nie ma, to myślę, że postrzegają mnie jako niezłego dziwaka, jako człowieka, który jest totalnie nieprzystosowany do rzeczywistości, który żyje w jakichś swoich własnych wizjach, a tak chyba nie jest, bo fotografia mimo wszystko, jak cała działalność twórcza, jest czymś bardzo konkretnym. Artysta-dziwak to jest fałszywe wyobrażenie, to jest taki mit, który narasta jak huba. On jest tworzony przez tak zwanych „normalnych” ludzi, którzy są przekonani, że artysta musi być kimś wyjątkowym, wybitnym, nawiedzonym i tak dalej. Ja myślę, że tak nie jest, że my jesteśmy normalnymi ludźmi, jak wszyscy inni, tylko mamy specyficzny sposób realizacji naszych celów. On jest troszkę odmienny od potocznie pojmowanego standardu, ale nie jestem przekonany, czy aż tak bardzo odmienny. To są jakieś takie mity, które postrzegają nas jako „niebieskie ptaki”, które nic nie robią, mity, z których wynika, że jesteśmy pasożytami. To jest jakieś pokłosie modernizmu, a nawet romantyzmu. Potem jeszcze buduje się jakieś mury mentalne w rodzaju: on jest inny, więc nie mamy wspólnego języka.

– Ale to jest nieprawda.

– Oczywiście, że nieprawda. Ja uwielbiam bywać na tak zwanych motywach ze swoją dużą kamerą, bo trzy czwarte



Czempień 1992. Brom, 70x100cm, oryginał

spędzanego w danym miejscu czasu zabierają mi rozmowy ze spotykanymi tam ludźmi. Rozmowy o bardzo różnych rzeczach, niekiedy bardzo interesujących. Jestem przekonany, że jakbym był reporterem chwytającym moment, to nie byłbym w stanie nawiązać kontaktów z tymi wszystkimi sympatycznymi osobami i wysłuchać tych wszystkich opowieści, które są od lat moim udziałem.

– Reporterska fotografia migawkowa w zasadzie uniemożliwia jakikolwiek dłuższy kontakt z otoczeniem.

– Bo się izolujemy od tego otoczenia przez aparat, który stale mamy przy oku. I to jest paradoks, ponieważ wielu kolegom uprawiającym fotografię migawkową wydaje się, że to my jesteśmy odizolowani od świata czarną płachtą, że jesteśmy hermetyczni, że boimy się ludzi, co jest oczywiście nieprawdą i co chciałbym w tym momencie zdecydowanie zdementować.

– W sumie niewiele osób fotografuje kamerami wielkoformatowymi, ale z drugiej strony odnoszę wrażenie, że coraz więcej osób próbuje tej właśnie fotografii wielkoformatowej. Dlaczego tak się dzieje?

– Widzę tu kilka powodów. Przede wszystkim fotografia cyfrowa z tą swoją łatwością zapisu powoduje, że każdy może bezkarnie być fotografem, bez jakiegokolwiek wiedzy i przygotowania oraz niemal bez kosztów. Tę analizę można przeprowadzić od podstawy, czyli od czynnika ekonomiczno-materialnego, bo to jest tutaj najważniejsze. Chodzi o strategię odróżniania się. W fotografii cyfrowej bardzo trudno jest wypracować własny styl, używając tego sprzętu. Oto najbliższy znany mi przykład Andrzeja Dragana z Konina, który jako jeden z niewielu umiał wypracować swój styl w obrębie fotografii cyfrowej. Teraz, będąc na warsztatach w Licheniu, poznałem jego kolegę Janusza Tomczaka, który z Draganem w czasach młodości brał udział w działaniach Sceny Komputerowej, tak zwanej Demosceny. Janusz wiele mi opowiadał, jak Dragan te cy-

frowo-artystyczne działania komputerowe, którymi kiedyś się razem zajmowali, potrafił później wykorzystać do twórczej działalności fotograficznej czy nawet je skomercjalizować. I jest to jedyny bliżej znany mi przypadek nowatorstwa i znalezienia własnego języka w obrębie technologii cyfrowej. Być może są inni fotografowie, którzy osiągają podobne wyniki, ale na pewno nie jest to zjawisko powszechne. Natomiast w fotografii wielkoformatowej przez to, że nas jest mniej, że to jest technologia ręczna, manualna, łatwiej jest wypracować własną stylistykę.

– Może jakiś przykład?

– Przykładem pierwszym z brzegu, jest powiedzmy Bogdan Konopka, najbardziej rozpoznawalny fotograf wielkoformatowy, z którym koledzy bardzo często mnie porównują. Nie ma w tym złośliwości, ja się też o to nie obrażam. Z Bogdanem Konopką łączy mnie pewna anegdota. Otóż poznaliśmy się wiele lat temu na Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze. On dokumentował swój zaprzyjaźniony zespół, a ja swój. Chwilę porozmawialiśmy, nie wiedząc wzajemnie o sobie, że jesteśmy fotografami wielkoformatowymi. Myślę, że ani jego, ani moja działalność nie była wtedy na tym poziomie, na jakim jest teraz. Później każdy z nas robił swoje, a teraz bywam porównywany do niego. Bywa i tak. Konkludując, należy podkreślić, że na postawiony przez ciebie problem składa się czynnik ilościowy i odróżniający. W zalewie tego, co można obejrzeć na przykład na różnych portalach fotograficznych w Internecie, ambitni czują potrzebę ucieczki z tego getta cyfrowego, gdzie jest pełno wszystkiego. Tak więc, powtórzmy – łatwiej jest wypracować własną estetykę, gdy używa się procesów długotrwałych, wymagających czasu, wiedzy i poświęcenia. Są to procesy, które leżą po stronie natury, a natura stwarza możliwość przypadku. W naturze nie istnieje Photoshop. Pamiętam, że kiedyś wdałem się z Maciejem Kuszela, moim kolegą i wybitnym fotografem poznańsko-stargardzkim, w dyskusję, zresztą zupełnie niepotrzebną, na temat tego, żeby nie robić hybrydyzacji, żeby to wszystko było naturalne, że ważna jest kopia stykowa



Próba generalna spektaklu „Giordano”, Teatr Biuro Podróży, sierpień 1992. Brom 18x24 cm, kopia autorska

albo wykonana pod powiększalnikiem. Gdy natomiast łączymy negatyw analogowy z – na przykład – drukiem cyfrowym, wkraczamy w rodzaj niepewności, gdyż błędami możemy manipulować, udając „naturalność”. Stąd pewnie rodzi się zainteresowanie dużym formatem, choć ja bym tego nie przeceniał, bo to jednak nie jest masowy ruch.

– Może, ci, których na to stać, robią to ze szlachetnego snobizmu, albo z ciekawości?

– To nie jest kwestia finansowa, bo to jest tania technologia. Najtańszy listek negatywu do mojej kamery kosztuje dwa złote, a chemia na pewno jest tańsza niż wydruk cyfrowy na dobrym atramencie. Sam zaś aparat wielkoformatowy, taki na przykład jakim ja się posługuję, można dziś kupić za parę złotych.

– Stare aparaty są tanie, ale pewnie pasjonaci chcieliby mieć jednak kamery wyższej klasy, a takie superkamery do tanich nie należą.

– Superkamery też staniały. Ja mam nowoczesny sprzęt wielkoformatowy, ale z premedytacją używam tego drewniaka, który ma dla mnie większe wartości użytkowe. Jest lżejszy, poręczny...

– I efekty takie same?

– Porównywalne, ale dla widza nieistotne. Pamiętajmy, że dla mnie ważna jest droga dochodzenia do fotografii, cała ta manualność, procesualność. Ja się posiłkuję niekiedy terminami już nie z filozofii, ale z alchemii czy ezoteryki, że to jest trans-substancjonalność, bo ja przekształcam jedną materię w drugą, jak ci, co chcieli kiedyś wynaleźć złoto czy kamień filozoficzny. Dla mnie fotografia polega na tym właśnie, w tym tkwi jej urok, że to jest proces. Ja nie oddzielałam drogi od efektu. Dla mnie ważniejsze jest fotografowanie i stąd mam całe szafy negatywów, natomiast odbitek robię 30-40 na dwa lata i z tego staram się robić wystawę mniej lub bardziej udaną. Etap negatywu to dla

mnie w zasadzie końcowy proces. Patrzę na ten negatyw, widzę, że wszystko z nim jest ok, więc uznaję proces za zakończony. Z tego też powodu taki sam los na razie spotkał negatywy z Lichenia.

– Przyszła pora, aby zająć się tym, co ty nazywasz własną fotografią, swoim fotografowaniem. Możesz podjąć próbę autozdefiniowania się?

– To jest dla mnie trudne, bo o ile łatwo mi zdefiniować, opisać fotografię nieżyjącego już przyjaciela Irka Linde, nawet na przykładzie choćby tylko 20 jego zdjęć z ostatniej wystawy w Wągrowcu, to gdy chodzi o mnie samego, zaczynają się pewne problemy. Ja mogę tylko naświetlić pewien kontekst, ponieważ nie jestem zwolennikiem odkrywania siebie, a zatem pozbawiania ludzi przyjemności obcowania ze mną poprzez moje zdjęcia. Na moich noworocznych, czy świątecznych pocztówkach własnej produkcji, których wysyłam corocznie 50, wszystko o mnie jest na moim obrazie, dlatego i tym razem chciałbym, na fotografii. Może to jest megalomańskie i zbyt ambitne założenie, szczególnie w przypadku takich fotografii, jak ostatnia moja praca, kumulacja zimujących agaw w przedśionku bazyliki licheńskiej, która to fotografia może sprawiać odbiorcy pewną trudność, ale jeżeli będzie tu napisanie: Licheń, 6 lutego, 2010 rok, to dociekliwy odbiorca być może zacznie się zastanawiać, dlaczego Biegowski nie zrobił zdjęcia w sposób referencyjny, pokazujący bazylikę. I to jest dla mnie najważniejsze, żeby starać się zaproponować potencjalnym widzom mojej fotografii nie jakieś formalne ekstazy, żeby ich olśnić ferią kolorów i formą, tylko żeby zaproponować im myślenie. Niech się zastanowią, dlaczego Biegowski zrobił w Licheniu jedno zdjęcie, na którym jest masa kaktusów? Ano dlatego, że to jest kumulacja, że to jest przepych, że to jest taka moja synteza bazyliki w Licheniu. Wszystko jest za duże, za bardzo stłoczone i egzotyczne. I o to właśnie chodzi mi w mojej fotografii, żeby nie pokazywać na zdjęciach urody tego świata, która to uroda oczywiście jest ważna, ale ona dla mnie ważniejsza jest



Anioł, własność Anny Domańskiej, 1993, brom 30x40 cm, oryginał

w realu. Mogę pokazać swój zachwyt nad rzeczywistością, ale ja nie mam potrzeby pokazywać tego w fotografii. Ludzie, którzy są czasami zawiedzeni, kiedy oglądają moje zdjęcia, na przykład na tych kartkach świątecznych, które sprawiają im jakiś kłopot swoją stylistyką czy estetyką, nie przekraczają często bariery zastanowienia się, dlaczego on to robi tak i w ten sposób? I dlaczego od 20 lat przysyła nam jakieś upiorne...

– Dziwolągi?

– Tak, dziwolągi, które ja nazywam kuriozami. Bo to jest fotografia kuriozalna, zwłaszcza w kontekście świąteczno-noworocznym. Znam parę osób, którym się to podoba, ale ja nie używam takiej kategorii estetycznej, bo ja nie robię fotografii po to, żeby się podobała. Ja robię fotografię po to, żeby zainspirować do myślenia. To jest moja próba interpretacji rzeczywistości, bo dla mnie fotografia jest sposobem komunikacji. To jest mój język, którym próbuję się nieporadnie komunikować ze światem. Poprzez fotografię nie chcę opowiadać żadnych historii, ale chcę prowokować do myślenia.

– Jak się to ma do twoich tematów, czy raczej motywów? Dlaczego stare objekty przemysłowe? Dlaczego wieże wodociągowe? Dlaczego cykle, bardzo niekiedy rozbudowane?

– To jest dosyć proste. Wynika to z jednej strony z moich zainteresowań formą architektoniczną, a z drugiej strony – z inspiracji. A one, jak to zwykle bywa, są dosyć prozaiczne. Pamiętam na przykład, gdy zaczął się budować „Stary Browar”. Ja wiedziałem, że to tam jest, ale nie miałem motywacji, żeby to zebrać do kupy, sfotografować i utrwalić. Motywacja pojawiła się wtedy dopiero, gdy przyjechałem do Poznania po wakacjach i zobaczyłem, że nie ma już starego browaru, nie ma tego miejsca, gdzie jako studenci chodziliśmy na piwo. Dla mnie to było uroczne miejsce, gdzie siedzieliśmy na jakiejś rurze ciepłowniczej z miejscowymi – jak to ładnie

określa Roch Sulima – członkami napowietrznej wspólnoty alkoholowej, rozmawiając o sztuce i o życiu. I nagle zobaczyłem, że tego miejsca nie ma i że przyszedł wielki biznes, zawłaszczył to miejsce, a ze starego browaru została tylko nazwa wpisana w nowy kontekst. Będąc już spóźniony o ten jeden obiekt, chciałem dać świadectwo, chciałem coś zakomunikować, ale też swoim tekstem z katalogu wystawy rozpocząłem jakąś tam dyskusję o tego typu sprawach i zjawiskach. A zjawisko było uderzające: przychodzi nowy inwestor i on jest zbawcą, bo ratuje ten stary browar, . Zabytek staje się swoją antytezą. Tam przecież nie ma nic z tego dawnego browaru. To właśnie pozwoliło mi sformułować pewną myśl, że tej warstwy wyłącznie dokumentalnej bym nie przeceniał. Ona jest – w takim sensie, jak to Jan Kott napisał – ważna, bo „ten mały kawałek papieru okazał się często trwalszy od domów z cegły i betonu”. Mam parę takich obiektów na swojej fotografii, które już nie istnieją (a które są w moim katalogu wystawy „Znikające miasto”), ale to nie było najważniejsze. Najważniejsze jest to, żeby pokazać ludziom, że nie musi być tak, a chodzi o różne miejsca, że one nie muszą być tak totalnie zmiążdżone i przemielone przez maszynkę biznesu, a my się nie musimy z tego cieszyć i nie musimy tego akceptować, i nie musimy wielbić dobroczyńców, którzy tak właśnie te miejsca wykorzystali. Według mnie to jest oszustwo i dlatego dałem wyraz swojej niezgody na taki sposób traktowania przestrzeni publicznej. I to w następnej wystawie, „Antropologia Poznania”, jeszcze bardziej chciałem poddać pod dyskusję i zapytać, czy – jak napisałem we wstępie do katalogu – tak ma być, że „radikalne wizje rewitalizacji roztaczane przez deweloperów, odczytywane są jak prorocтва wybawienia, gdzie bez liczenia się z rzeczywistymi potrzebami lokalnej wspólnoty powstają egzotyczne, wyizolowane enklawy”? Chciałem zapytać, czy to jest dobre rozwiązanie? Tak więc staram się w ramach swoich możliwości nie uciekać od odpowiedzialności, staram się sygnalizować i wskazywać, choć jest to wołanie na puszczy, bo nie mam w tej materii żadnych niemal możliwości medialnych.



Das Holzerin Lieb, część tryptyku, 1993. Płótno fotograficzne
100x120 cm, oryginał zaginął

– Inny obszar znikającej tu i ówdzie rzeczywistości to wieże wodociągowe, które fotografujesz od lat. Masz ich już około 150 z 800, które istnieją na terenie Polski.

– Podobno jest osiemset. Sądzę, że razem z wieżami kolejowymi, które ja fotografuję fakultatywnie, bo one są typowe. Natomiast wieże miejskie różnią się między sobą. Nie spotkałem, jak dotąd, dwóch takich samych. Dokumentowanie tych obiektów zrodziło się z pomysłu, że te wieże stoją często pośrodku miast i są tak oczywistym fragmentem krajobrazu miejskiego, że większość mieszkańców ich zwyczajnie nie dostrzega. Taka jest rola fotografa. Unaocznić to, co jest oczywiste, a czego nie widzą inni. Pokazać obiekty, które stoją w środku miasta jak wielkie fallusy, ale z którymi nie bardzo wiadomo, co zrobić. To jest ta podstawowa moim zdaniem funkcja fotografa. Stąd też pewna uwaga ogólniejszej natury. Te miejsca, które ja fotografuję, one często takie właśnie są – absurdalne, surrealistyczne, a właściwie są to „nie-miejsca”, jak mówi o nich niemiecki hermeneutyk Bernhard Waldenfels. Są to antytezy tych miejsc, które są uświadamiane, którym nadawana jest pewna ranga, pewne znaczenie. Są to nie-miejsca w sensie negatywnym, w sensie antytezy. To jest głównym tematem moich zdjęć, skupienie się na tym, co jest wyparte ze społecznej świadomości i zwrócenie uwagi na fakt, że być może wyparte jest niesłusznie.

– Podczas warsztatów w Licheniu, prezentując swoje zdjęcia użyłeś słów, pewnie jako rodzaj skrótu myślowego, że „im gorsze są moje zdjęcia, tym są lepsze, a wykonuję świadomie określone czynności, aby one takie właśnie były”. Wcześniej, próbując znaleźć klucz do twojej estetyki fotograficznej, zapytałem Władka Nielipińskiego, jak scharakteryzowałby cię jednym zdaniem. Władek powiedział wtedy coś takiego: „Boguś robi szare, smutne, upiornie nieładne zdjęcia, na których jest nieustająca szaruga, ale on to potrafi uzasadnić i ma do tego własną filozofię”. Chciałbyś do tego coś dodać?

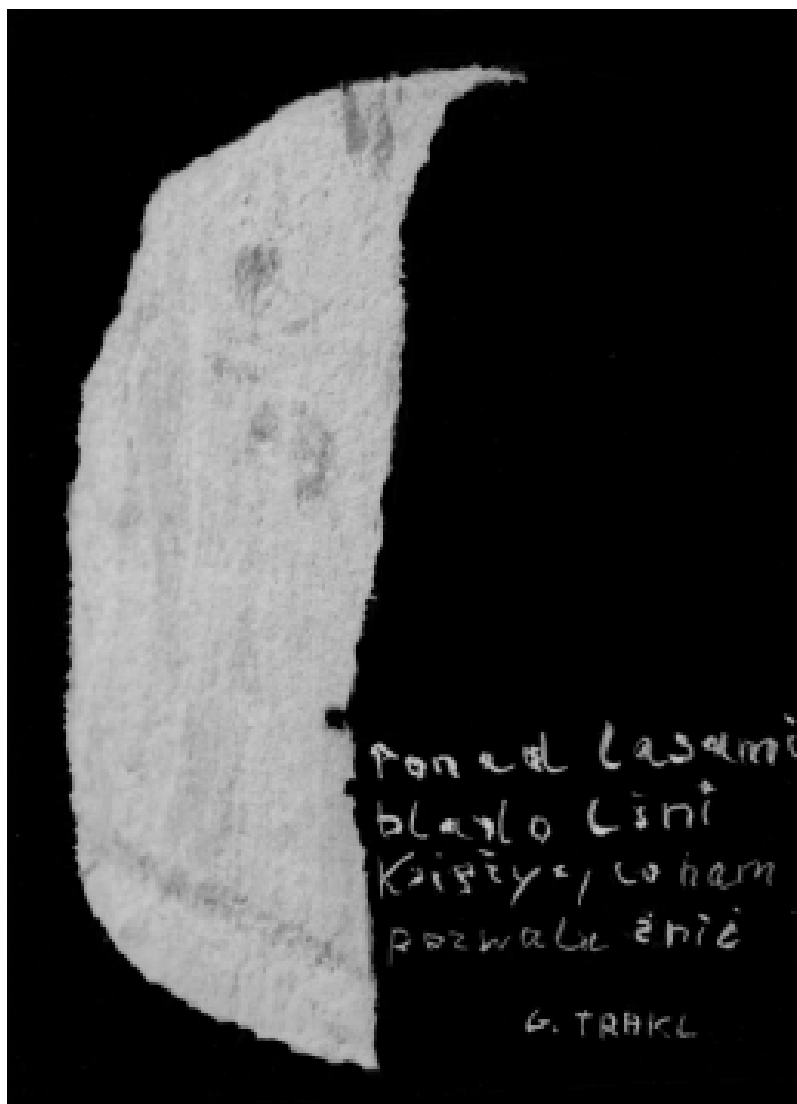
– Sprawa jest dosyć prosta. Ja nieśmiało do tego się zbliżałem, definiując tę moją fotograficzną schizofrenię. W tym tkwią źródła sprawy, o którą pytasz. A poza tym, ta – jak ją nazywam – antyestetyka ma długą tradycję w kulturze europejskiej. Ona się rodzi ze sprzeciwu, czy niezgody na funkcjonowanie po tej drugiej stronie. Rozwinę to w kategoriach szukania języka, który nie wpisywałby się w te, już zajęte miejsca przez konwencje użytkowe. Kiedyś, dawno temu, nie było tego rozdźwięku. Było tak, że ta doskonałość i perfekcja była miarą jakości samego dzieła, ale też nadawała rangę i znaczenie wytwórcy. W fotografii jest tak samo i dlatego ja to traktuję jako pewną kategorię ilościową. Te miejsca, gdzie podążanie za doskonałością techniczną wyczerpało się, przestały się rozwijać, bo...

– Bo lepiej się nie da.

– Tak, tak. Pewne obszary zostały już wypełnione dziełami, które doszły do granicy własnych możliwości technicznych. W tym momencie zjawiała się fotografia, która uwolniła malarstwo od potrzeby rejestrowania i opisywania rzeczywistości. Fotografia przejęła tę funkcję, ale potem i w samej fotografii ta doskonałość techniczna i perfekcja, przestały być postrzegane jako coś pozytywnego, przynajmniej w moim odczuciu. Ale istnieją obszary, gdzie ta doskonałość jest niezbędna, czyli w reklamie, w fotografii dokumentalnej.

– W fotomontażu.

– Na przykład. I to, co ja robię, to jest ten, istniejący chyba od czasów romantyzmu, nurt kontestacji. Przeciwwstawienie natury kulturze. Wcześniej powiedziałem już, że dla mnie taka fotografia znajduje się po stronie natury i po stronie dzikości. To nie jest dążenie za perfekcją. Może w tym jest odrobina przekory. I ta fraza „czym gorzej, tym lepiej”, to jest taka etykieta na użytek masowego odbiorcy. A naprawdę to jest tak, jak powiedział Picasso, że gdy miał pięć lat, to rysował jak Rafael i musiał całe życie poświęcić na to, żeby stać się Picassem. Analogia może jest



Ponad lasami blasko księżyc co nam pozwala śnić, Georg Tralk, 1994.
Brom sepiowany 30x40cm, oryginał, własność Emilii van Thierenhorst

zbyt duża w stosunku do mojej fotografii, ale pokazuje mechanizm niszczenia w sobie doskonałości, przewyższania jej i nabywania umiejętności wypowiedzania się tym innym językiem – niedoskonałym, chropowatym. Jest to doświadczenie naszej codzienności. Słuchamy przecież takiej muzyki, oglądamy takie filmy. Podejrzewam jednak, że i ta estetyka w którymś momencie się wyczerpie. Ona u mnie też już dociera do pewnego wyczerpania w sensie takim, że...

– Że gorzej się nie da.

– Tak, nomen omen. Że to prowadzi dalej już tylko do czarnej plamy, że ocieramy się o granicę niezrozumienia, że ta granica nieprzedstawionego jest już przekroczona. Ale to jest takie balansowanie, bo to w sumie też jest szukaniem własnego języka, własnej formy, własnej szarości, własnej tonacji. Dla mnie jest to ważne, bo poza takim prostym odróżnianiem się od fotografów, którzy pracują w innej technice, chciałbym, żeby to było znaczące, żeby to było częścią konstrukcji wypowiedzi. Wypowiadam się poprzez formę, jaką wywołuje tego typu fotografia, a ta forma jest znacząca, bo to nie jest przypadek. A to jest część oddziaływania. Dla mnie akurat nie jest najważniejsze, co jest na tej fotografii, co jest przedmiotem zdjęcia, tylko jak to jest fotografowane. Bo cały swój wysiłek wkładam nie w znalezienie się w jakimś egzotycznym miejscu, w jakimś wyjątkowym czasie, staram się znajdować w miejscach typowych, przeciętnych, pozbawionych sensu, właśnie w „nie-miejscach”. I staram się sprawdzić – ale to już jest kwestia oceny tych, którzy będą oglądali moje zdjęcia – czy to mi się udaje, czy nie. Ale przynajmniej próbuję i staram się rozwijać swoją własną interpretację w myśl tego, że nie „co”, tylko „jak”. W każdym razie myślę, że nie jestem wyjątkowy w swej odmienności. Znam wiele osób, które fotografują w podobnych konwencjach, mam tylko nadzieję, że się pięknie odróżniamy w jakiś sposób. A swoją drogą nie zmienia to faktu, że pewnie któregoś dnia wszystko to zyczajnie mi się znudzi i wtedy zacznę robić kolorowe, wyrzyszte zdjęcia. Na przykład w Licheniu zabrakło mi ta-

kiego narzędzia, którym bym mógł sfotografować ten bizantyński przepych. I tam bym chciał mieć dużą kamerę cyfrową, na której bym mógł oddać każdą grudkę złota.

– Rozumiem, że odczuwasz potrzebę szukania nowych środków wyrazu.

– Tak, bo przecież ja się nie urodziłem fotografem wielkoformatowym, który zawsze już będzie robił zdjęcia w myśl zasady, że im gorsze, tym lepsze. To jest tylko pewien etap w mojej drodze i myślę, że wreszcie kiedyś dobiegnie on końca i zrealizuję jakąś wystawę tego typu zdjęć – nazwijmy to tak – czym gorsze, tym lepsze – i zacznę potem robić co innego. Ja nie jestem niewolnikiem tego systemu widzenia świata i tego fotografowania.

– Przyjmuję ten oto fakt do wiadomości z pokorą i pełnym zrozumieniem. Wróćmy zatem do twojego 30-lecia fotograficznego. W fotografii masz pewne rzeczy gruntownie przećwiczone, sprawdzone, wiele spraw w fotografii przetestowałeś na różne okoliczności, masz wiedzę, doświadczenie, zrozumienie swoich własnych przemian i wyborów. Jesteś więc idealnym materiałem na kogoś, kto mógłby się tym wszystkim dzielić z innymi. Jak dalece dzielisz się swoimi doświadczeniami w czymś tak intrygującym, jak „Świetlica – Kolektyw Fotograficzny”?

– „Świetlica” to jest moja ostatnia miłość, a przez to najważniejsza. Myśl o niej rodziła się długo. Rozmawialiśmy o niej wielokrotnie z moim druhem serdecznym, Witkiem Jagiełłowiczem, który jest moim ziomkiem, też zresztą fotografem. W tych rozmowach wielokrotnie się pojawiało, że dobrze by było, aby móc dzielić się w jakiś sposób z innymi swoimi doświadczeniami, ale idea ta ciągle nie przybierała konkretnego kształtu. Dopiero spotkanie pewnego pięknego, jesiennego dnia 2008 roku w „Meskalu” z Benkiem Ejgierdem, właścicielem klubo-kawiarni, i fotografami – Witkiem Jagiełłowiczem oraz Pawłem Kosickim – skierowało nasze działania na właściwą drogę i tak powstała



Pętla górczyńska, 1994. Pozytyw na kliszy rentgenowskiej, 16x16 cm, oryginał

„Świetlica”. W moim osobistym przekonaniu motywacja była podstawowa, taka mianowicie, że po tym, jak ja miałem możliwość nauczyć się fotografii od swoich mistrzów – czyli pana Henryka Króla w Trzciance i później od pana Janusza Kostrzewskiego w Poznaniu – mam niejako obowiązek przekazać tę wiedzę dalej. Ja nie miałem możliwości zrealizowania tego pomysłu jak ludzie, którzy posiadali na przykład usługowy warsztat fotograficzny, do którego przyjmowali ucznia. Chłopak ten zaczynał edukację od zamiatania izby, a kończył wyzwalając się na czeladnika, poślubiając córkę właściciela, przejmując zakład i tak dalej. Taka droga w moim przypadku nie jest możliwa, ponieważ nie prowadzę warsztatu i nie byłbym w stanie utrzymać tego ucznia. Jednak cały czas miałem taką potrzebę oddania tego, co dostałem. Za darmo, bezinteresownie, bez jakichkolwiek warunków wstępnych. I odczuwam to jako swego rodzaju karmiczną potrzebę przekazywania dalej dobrej energii oraz zaufania, które otrzymałem od swoich mistrzów.

– To więc legło u podstaw idei nazwanej „Świetlicą”?

– To była u mnie ta podstawowa motywacja, aby zorganizować działalność „Świetlicy”, ale na to nałożyły się inne jeszcze czynniki, bardziej prozaiczne – chęć stworzenia wspólnego miejsca, gdzie będzie czas spotkań i dyskusji. Rozmawialiśmy z Witkiem o tym wielokrotnie, jak już wspominałem, ale dopiero poznanie Pawła Kosickiego wyzwoliło pewną dynamikę, która pchnęła sprawę do przodu. Dobrą nowiną o powstaniu „Świetlicy” ogłosiliśmy przede wszystkim wśród znajomych. Do projektu zaprosiliśmy kilka osób, które znaliśmy z działalności fotograficznej. Pierwsi dołączyli Mariusz Urbanowicz, Przemek Loba, Miłosz Gawroński, Rafał Wylegała i Andrzej Świętoniowski. Nieco później byli już z nami Marcin Męczyński, Tomek Kandziora i Wojtek Haremza. Radek Anger i Olga Grzelak to najmłodszy wiekiem i świetlicowym stażem. Jak to Witek żartobliwie zauważył – jest to nasza szansa na biologiczne trwanie „Świetlicy”. To ci najaktywniejsi, którzy regularnie

przychodzą na spotkania i biorą udział w działaniach fotograficznych. Jest jeszcze sporo osób które zaglądadają do nas od czasu do czasu i wspierają nasze działania, na przykład wybitny poznański artysta fotografik Jacek Kulm. Osobnym bytem jest tajemniczy Przemysław ze Śródki, który co spotkanie prezentuje niezliczoną ilość zdjęć.

– „Świetlica” ma jakąś, nazwijmy to tak, strukturę organizacyjną, czy jest pod tym względem ciałem dynamicznie kreatywnym, ale i nie do końca określonym?

– „Świetlica” jest dzisiaj strukturą otwartą, a wszyscy razem nadal nie mamy ściśle określonego celu działania, nie wiemy bowiem czy to ma być grupa twórcza, czy coś na wzór domu kultury, gdzie uczyliśmy się fotografować. O swoich własnych celach mówiłem przed chwilą. Natomiast koledzy młodszy stażem czy wiekiem mają zapewne inne motywacje. Jedno jest pewne – uroczo spędzamy razem czas w klubokawiarni „Meskał” i realizujemy przede wszystkim wymiar koleżeński, ale przy tym realizujemy konkretne działania twórcze. Te działania kolektywne są dla mnie swoistym zaprzeczeniem drobnomieszczańskiemu mitu o wyjątkowości artysty. Ja w swoim słowniku nie używam takiego pojęcia. W moim odczuciu słowo „artysta” i „artystyczny” zbyt się zużyło, a jego zakres znaczeniowy został zawładnięty w szerokim odczuciu społecznym przez osoby, które występują w „Tańcu z gwiazdami” albo w „Tańcu na lodzie”. Komercyjna, masowa rozrywka tak bardzo to słowo przerobiła i zdewaluowała, że ja staram się go nie używać. I chociaż różni koledzy z naszego kolektywu mają różne na ten temat zdanie, to jednak „Świetlica” realizuje przede wszystkim dwie konkretne utopie. Pierwszą – utopię społeczną, negującą powszechnie przekonanie o demonicznej, demiurgicznej roli twórcy, która odwołuje się do doświadczeń różnych działań kolektywnych znanych z historii i tych współczesnych, oraz do energii powstającej na styku spotkań różnych osobowości. A my się bardzo różnimy, mam nadzieję, że pięknie.

– Czego dotyczy druga z tych utopii?



Subskrypcja świąteczno-noworoczna, 1999. Kopia stykowa, brom 10x14 cm, nr 50+3. Kopia archiwalna poza limitem nakładu (50 sztuk)

– Druga utopia, to jest utopia materiałowa. Stąd też fotografie, które wykonujemy jako kolektyw, wykonujemy w ramach dwóch projektów. Jeden polega na tym, że wykonujemy zdjęcia samojezdnym wielkoformatowym aparatem „Obscurem” (nazwa pochodzi od słów *camera obscura*). Fotografujemy tym aparatem, który jest czarną skrzynią wielkości małej przyczepy campingowej. Jako negatywu używamy papieru fotograficznego formatu metr na dwa. Jeździmy w różne miejsca w pobliżu Starego Rynku. Fotografując, organizujemy pikniki, podczas których dyskutujemy, pijemy dużo kawy i herbaty. Jest to wymiar uczestnictwa i współwystępowania. Dla mnie to są nieocnione doznania, ponieważ nie jestem w stanie przeżyć ich w pojedynkę. Bo pracę fotografa wielkoformatowego można odnieść metaforycznie do tytułu słynnego filmu Alana Sillitoe „Samotność długodystansowca”. Dlatego poprzez bycie razem, poprzez interakcje i niezwykle doznania w obrębie czasu i przestrzeni (a związane z obsługą tego aparatu także od środka), stwarzamy nową jakość, której nie jesteśmy w stanie wytworzyć samodzielnie. Ja w każdym razie nie jestem w stanie przeżyć tego wszystkiego sam, gdy jestem „na motywie”, czy w ciemni. Wszystko to, co dotyczy „Świetlicy”, dzieje się zatem w ramach realizowania utopii społecznej, która polega na przewyciężaniu podziałów, przewyciężaniu jakiegoś wymaginowanego dla mnie statusu wytwórcy obrazów. Spokojnie można przejść do realizacji zbiorowej i pozbawić się wyjątkowej, sprawczej roli jednej osoby. Tego typu działania twórcze rozпочęliśmy od „Nocy Muzeów” w maju 2009 roku. Dzięki wsparciu poznańskiego BWA fotografowaliśmy mieszkańców Poznania na Starym Rynku. Był to rodzaj spektaklu, podczas którego publiczność obiegła nas bardzo gęsto. Mariusz z Witkiem siedzieli w środku, byli częścią aparatu/ciemni, a my z Przemkiem fotografowaliśmy ludzi. We czworo stworzyliśmy wspólne dzieło, coś, o czym nikt z nas nie jest w stanie powiedzieć, że to on jest autorem tej fotografii. Rozłożyliśmy autora na poszczególne fragmenty działania.

– O co jeszcze chodzi w utopii materiałowej?

– W utopii materiałowej kwestionujemy postęp w sensie ogólnocywilizacyjnym. Wróciliśmy do camery obscury, do której wkładamy rolkę papieru, używamy go jako negatywu i naświetlamy na przykład sześć godzin. My świadomie spowalniamy ten proces, kwestionujemy ekonomię i czas. Zamieniamy relacje, bo dla nas ważna jest droga, ważne są relacje z otoczeniem. Zyskujemy określoną wartość, tracając zdobyte technologiczne. Wracamy w ten sposób do źródeł fotografii, kiedy czas był inaczej zagospodarowywany. I też stwarzamy sobie możliwość wejścia w utopię społeczną. One są zazębione. Jedna wynika z drugiej. Wszystko to dzieje się w jakimś procesie, trudno więc nam to do końca zdefiniować. Cały czas borykamy się z różnymi problemami, na przykład z nazwaniem naszej działalności, wygląda więc na to, że dopiero przyszłe wystawy nas jakoś określa i zdefiniują. Dzisiaj jesteśmy ciągle jeszcze na początku drogi, którą – zakładam – będziemy wspólnie kontynuowali. Przynajmniej tę drogę fotografii wielkoformatowej wykonywanej z użyciem naszej Camery Obscure. Przynajmniej jeszcze przez rok chcemy wykonać około 50 wielkoformatowych fotografii, a potem zrobić wystawę i całość jakoś podsumować.

– Podczas finału konkursu fotograficznego „Moja Wielkopolska” pokazaliście w galerii WBPiCAK kilka dużych prac, które nie przypominały tradycyjnej fotografii.

– To był drugi nasz projekt, który nazywa się „Zorki – prawdziwa historia”. My wykonujemy ten projekt rzeczywiście aparatem Zorki 4, a sama nazwa jest rodzajem gry znaczeń z „Projektem Zorka” Moniki Redzisz i Moniki Bereżeckiej. Dodatkowo akurat wtedy pojawił się na ekranach kin film Agnieszki Holland i Kasi Adamik „Janosik, prawdziwa historia” i nas zastanowiła taka etykietyzacja. Bo jeśli coś nazwiemy prawdziwą historią, to ma to być deus ex machina rzeczywiście prawdziwą historią. Oczywiście jest to rodzaj zabiegu marketingowego. Dla nas „Zorki – prawdziwa historia” jest sposobem fotografowania kolektywnego, które – w skrócie rzecz ujmując – polega na tym,



Pan Król z cyklu *Drzewo Poznania*, 3 maja 2000 r. Brom 24x30 cm, nakład 3 egzemplarze, 1/3 własności: Henryk Król

że każdy z nas fotografuje na tej samej klatce negatywu te same, wybrane motywy, ale po swojemu, dzięki czemu dokonuje się synteza indywidualnych spojrzeń, które tworzą jedno wspólne zdjęcie. Dzięki temu uzyskujemy obraz poza indywidualną świadomością.

– Szczerze mówiąc byłem wtedy zafascynowany tymi obrazami, ową przedziwną gmatwaną warstw tworzących dosyć zagadkową całość.

– One, te obrazy, powstają poza naszą świadomością, bo nikt z nas nie wie, co będzie na końcu. I to jest też fascynujące w sensie tej utopii materiałowo-technologicznej, że to jest taki proces naturalny, że ta fotografia powstaje warstwa po warstwie, ale nikt nie może przewidzieć efektu finalnego. „Zorki – prawdziwa historia” ma już chyba cztery edycje. Nie wszystkie kończą się sukcesem, bo to cały czas jest rodzaj poszukiwania, jest to przewyżnianie stereotypowych sposobów rejestracji oraz stereotypowych wyobrażeń na temat fotografa i jego roli sprawczej.

– Czy w związku z tymi doświadczeniami, które są twoim udziałem przy okazji animowania „Świetlicy”, interesują się tobą na przykład krytycy sztuki, specjaliści od opisu i diagnozowania nowych zjawisk w świecie fotografii?

– Interesuje się tym Władek Nielipiński, który darzy nas życzliwą sympatią i wspiera nas jak może. To jest trudny problem, bo takie życzliwe zainteresowanie i wsparcie ze strony krytyki lub szeroko rozumianych mediów, nie przychodzi od razu. Myślę, że jest jeszcze za wcześnie na próbę opisu i diagnozowanie zjawiska. My o to świadomie nie zabiegamy, nie mamy nawet własnej strony internetowej (mamy tylko jakieś skromne forum), bo – jak ustaliliśmy z kolegami – wolimy tworzyć trwałą legendę niż krótkotrwały produkt marketingowy. To jest nasza wspólna konkluzja.

– I to jest chyba słuszna koncepcja. Mówię „chyba”,

ponieważ nie wiem, co w tej kwestii przyniesie czas, jak rozwinie się idea „Świetlicy”.

– Po prostu chcemy mieć w „Meskalu”, który wreszcie przenosi się w okolice BWA, do lokalu po „Kresowej”, w miarę trwałe przytulisko. Chcemy, aby każdy, kto ma związek z fotografią, wiedział, że „Świetlica” zbiera się tam w każdy ostatni poniedziałek miesiąca o godzinie 20. Jak będziemy mieli za dwadzieścia lat długie siwe brody i laski, to mam nadzieję, że ta nasza legenda będzie tam nadal trwała, jak trwa do dzisiaj legenda na przykład Bohumila Hrabala w praskiej piwiarni „Pod Żółtym Tygrysem” (z całym szcunkiem dla różnicy), że nadal będziemy tam mieli swoje miejsce. Dlatego też nie zabiegamy na razie o nic więcej. Nasz „Obscur” stoi w BWA i tam mamy jakieś wsparcie logistyczne. To nie zmienia faktu, iż mamy świadomość, że BWA jest instytucją do promowania uznanej sztuki, o społecznym wysokim statusie. My jesteśmy na początku drogi, ale jesteśmy otwarci.

– Mnie, jako obserwatora i szczerego miłośnika fotografii, próbującego coś tam praktykować własnymi, skromnymi środkami, fascynuje wasza odwaga pójścia w twórczą przygodę, a przede wszystkim w przeciwną stronę niż cała reszta fotograficznego Poznania.

– To jest celowe i świadome. Ja zawsze to podkreślam, szczególnie wobec osób, które mają wątpliwości i wahają się, że takich fotografów jak każdy z nas, to jest tysiące w Polsce, a „Świetlica” jest tylko jedna. Realizujemy tę swoją utopię z wiarą i przekonaniem, że to ma sens, choć ja nie mam oglądu całości zjawiska. Być może w Bytomiu albo w Chorzowie jest coś podobnego, ale pewne jest, że nasz projekt nie powstał w wyniku zafascynowania tym, o czym nie wiemy.

– Jest coś w waszych działaniach, co wkracza w obszary rozważań teoretycznych, gdzie bada się wartość i znaczenie określonych idei?



ROCH'S BOOGIE

Copyright © by Biegowski

Rooh's Boogie, z cyklu *Panorama Half Enough*, Hommage a' Paul Klee, 2002. Odbitka barwna 30x40 cm z pliku cyfrowego, oryginał

– Była taka podstawowa dyskusja w „Świetlicy” o tym, jaką ma wartość to, co robimy w ramach fotografii kolektywnej. Próbowaliśmy badać to zagadnienie także od drugiej strony, zastanawiając się, czy złożenie warstw będzie tym samym, co osiągamy poprzez kolejne naświetlanie tego samego kawałka negatywu. Dla mnie na przykład jest czym innym złożenie w Photoshopie dziesięciu warstw obrazów zrobionych pojedynczo, bo nie ma w tym nieprzewidywalnego idiomu, postulowanej przeze mnie naturalności, czy dzikości fotografii, która się objawi na końcu. Albo się nie objawi. My jednak ciągle próbujemy.

– Samo podejmowanie takiej próby już jest wartością. W końcu większość fotografów nie podejmuje podobnego ryzyka.

– Ale bez ryzyka nie ma zabawy. Sądzę, że wszelkie działania w obszarze twórczym czy artystycznym wymagają ryzyka. Można podążać autostradą, ale tam już byli przed nami ci wielcy. Tak więc być polskim Cartier-Bressonem nie jest moją ambicją. Ja nie jestem do końca przekonany, że podążam właściwą drogą, ale mam świadomość własnego ryzyka. Wiem, że w ramach „Świetlicy” ryzykujemy kolektywnie i dlatego tym bardziej jest to dla mnie ważne, że będąc członkiem „Świetlicy” ryzykuję nie tylko za siebie. Nikt z nas nie ma pewności, jak to będzie dalej.

– Rozumiem, że godzicie się na to solidarnie?

– Różnie to z tym bywa. To jest cały czas twór dynamiczny i dialogiczny. Różne mamy dyskusje. Czasem bardzo burzliwe.

– W tym też jest chyba wartość.

– Jest wartość. Ja przynajmniej tak to postrzegam, staram się nie obrażać i konstruować w oparciu o te dwie utopie wyrazisty program. A kolegów, którzy powątpiewają, staram się mobilizować do działania. Dlatego to jest war-

tość. Sama droga jest wartością. Moje doznania wyniesione z działania kolektywnego i z działań z „Obscurem”, są dla mnie wartością niezaprzeczalną. Być może okaże się kiedyś, że ta fotografia i nasze odczucia, które zostaną po „Świetlicy”, są wartością trzeciorzędną. To, co po nas być może pozostanie, Witkacy nazywał gówienkami na drodze. A zatem to co jest drogą, jest chyba ważniejsze. A jeżeli coś przy okazji nam się uda zrobić, co – jak powiedziałeś – podoba się tobie i jest inne, to chwała nam.

– Podoba mi się w takim znaczeniu, że to nie są pocztówki, słodkie krajobraziki, upojne zachody słońca.

– My w „Świetlicy” mamy z tym pewien problem metodyczny. Rozpoczynamy właśnie dyskusję na temat, jak w ramach tych nawet środków, którymi dysponujemy, nie popaść właśnie w estetykę pocztówki. To jest ważne, żeby mieć cały czas azymut na właściwy kierunek.

– Nie wiem, czy powinienem w tym miejscu wypowiadać takie opinie, ale to, co robi „Świetlica” jest dla mnie fascynujące.

– Dla mnie też, choć problem jest bardziej złożony. Parę dialogów wcześniej powiedziałem, że w tym też tkwi pewne niebezpieczeństwo. Można tu wpaść w rutynę, w powtarzalność i zafiksowanie się, że to ma czemuś służyć.

– Ten proces można pewnie jakoś kontrolować?

– Pewnie można, ale on nie jest zdefiniowany raz na zawsze. Tu już posługujemy się tą kalką myślową, że „czym gorzej, tym lepiej”, więc trzeba pamiętać, że ten proces też może być niebezpieczny, jak wszystko, co jest w nadmiarze. Piotr Skrzynecki mówił, że nawet zupa pomidorowa w nadmiarze może być szkodliwa.

– Ale skoro ty jesteś świadom tych niebezpieczeństw, to macie pewien wentyl bezpieczeństwa, który nie pozwoli zbroczyć wam w ślepą uliczkę.



Z cyklu *Wieże ciśień: Środa Wlkp.*, 29 kwietnia 2003 r. Kopia stykowa, brom 9x12 cm, odbitka autorska

– Dlatego o tym dyskutujemy. I to jest fascynujące, że możemy o tym rozmawiać i kierować naszymi działaniami, mimo że one są nieprzewidywalne. Takie oto towarzyszą nam paradoksy.

– Jesteś człowiekiem, który edukuje adeptów fotografii w bardzo konkretnych, rzeczywistych sytuacjach, jak warsztaty fotograficzne dla początkujących, młodych ludzi. Byłem świadkiem twoich działań w Li-cheniu właśnie i odniosłem wrażenie, że robisz to z dużym zaangażowaniem i w sposób niezwykle interesujący. Kim jesteś, gdy stajesz oko w oko z kilkunastoma uczestnikami takich warsztatów i musisz ich otwierać na świat fotografii, niejednokrotnie *ab ovo*?

– Chciałbym być dla nich przewodnikiem po fotografii w takim sensie, w jakim u Strugackich Stalker jest przewodnikiem po świecie, który ma na przykład zaburzone prawa grawitacji. Ja mam świadomość, że dla tych młodych ludzi mój świat jawi się często jako świat bez grawitacji, że ta grawitacja w tych zonach jest zaburzona. I ta moja fotografia dla nich może być trochę światem na opak. Takim Bachtinowskim światem na opak, który ja staram się im przybliżyć i pokazać im, że istnieje inna możliwość. Też staram się być sobą, staram się więc nie pouczać nikogo, ja tylko pokazuję siebie jako kompozycję nie do naśladowania, ale raczej do przemyślenia. Staram się też nie robić tego w sposób hermetyczny czy egotyczny. Ja staram się na konkretach z własnego doświadczenia, z własnej praktyki pokazać im metody pracy, nie tańcować żadnych warsztatowych, technicznych aspektów, po kolei przybliżyć swoją drogę. To jest pierwszy etap, etap przedstawienia siebie, żeby owi adepci mogli zrozumieć to, czego mogą nie rozumieć widząc moje prace po raz pierwszy, gdy facet pokazuje im zdjęcia nieostre i szaro-bure. A potem jest następny etap, etap propozycji i dialogu, bo wbrew pozorom ja też się od nich dużo uczę. Podstawowe pytania są najtrudniejsze: dlaczego?, dlaczego pan to tak robi? I one wymagają głębszej odpowiedzi niż tylko frazy: bo mi się

tak podoba, bo tak chcę, albo co to ciebie obchodzi. To nie jest odpowiedź. Ja staram się przybliżyć im siebie i czasami to się udaje, a czasami nie. Czasami mam wrażenie, że trafiają w próżnię. A satysfakcja z tego jest taka, że mam możliwość kontaktu z innymi ludźmi. Pomijając komunały i frazesy o misji edukacyjnej, mam zwyczajną radość z kontaktu z żywym człowiekiem. A dla człowieka takiego jak ja, który 90 procent czasu twórczego spędza w samotności (a chwilami 100 procent), to przebywanie z nimi daje i radość bycia w świecie fotografii, i możliwość prowadzenia z nimi dialogu. „Świetlica” nieco zmieniła te proporcje i być może też jest taką odpowiedzią na samotność długodystansowca, czy raczej wielkoformatowca. Warsztaty przez swoją intensywność kontaktów, relacji, bycia razem przez kilka dni, stwarza unikalną formułę...

– Ładowania akumulatorów?

– Raczej rozładowywania, bo ja uważam, że cała działalność twórcza to jest przekazywanie energii. Ja po takich trzydniowych warsztatach, które trwają od piątku do niedzieli, zazwyczaj do środy dochodzę do siebie. Ja od nich, tych młodych ludzi, też biorę wiele impulsów, które skłaniają mnie do przemyśleń, ale jestem zdania, że twórca powinien przede wszystkim dawać innym. My akurat dajemy siebie na kawałek papieru, w formie symbolicznej, ale podczas warsztatów czuję się jak aktor na teatralnej scenie, który ciężko pracuje fizycznie, aby zrealizować założone cele. To jest bezpośredni przekaz energetyczny, ja podczas warsztatów daję im dobrą energię i otwieram wszystkie kanały komunikacji, i nie kumuluję w zakamarkach swojej świadomości jakichś koniunkturalizmów. To musi działać w przekazie szerokopasmowym, że użyję współczesnej terminologii. I wtedy albo te kanały między nami się otworzą, albo nie ma efektów.

– Gdyby za sprawą tej rozmowy miało zdarzyć się coś dobrego i ważnego, gdyby ta rozmowa miała w jakikolwiek sposób zmienić twoje życie fotograficzne,



Z cyklu *Schonlanke*: bez tytułu, 26 listopada 2006 r. Fotografia na szkle, 18x14 cm. Oryginał w kolekcji Wiesława Margańskiego

a swoją drogą uczynić rodzajem mądrości przekazywanej z ust do ust, to chciałbyś teraz coś powiedzieć, coś dodać do słów, które już zostały wypowiedziane?

– Chyba tylko stwierdzenie, że fotografia nie jest w tym wszystkim najważniejsza. To jest tylko środek. Środek istotny i ważny. Niemniej, podkreślę to raz jeszcze, ja nie czuję się fotografem heroicznym, nie jestem do tego przyspawany ani przywiązany. Było tak, że fotografowałem mniej, teraz fotografuję trochę więcej, ale w sumie odnoszę wrażenie, że nie muszę się wstydzić za to, ile i co robię. Ważne jest i to, że ten sposób myślenia o sobie i fotografii pozwala mi zachować zdrowy rozsądek, pozwala mi nie obrażać się na tych, którzy nie interesują się na przykład „Świetlicą”. Mogę więc spokojnie myśleć, że wszystko to razem wzięte nie jest centrum świata. Mogę też z godnością znosić pewien rodzaj marginalizacji, odosobnienia i różnych innych niedostatków, jeżeli ma się to ustawione w odpowiedniej perspektywie, do której musiałem dorosnąć. Teraz nie muszę się miotać, nie muszę zabiegać o względy, ale też mogę się nie łudzić i nie rozpychać łokciami oraz pozwolić sobie na komfort braku presji. Być może ta nasza rozmowa jest czymś najważniejszym, co mogło mi się wydarzyć w moim życiu fotograficznym, bo jest rodzajem podsumowania, bo ktoś zainteresował się tym, co robię. Może być i tak, że ta rozmowa stworzy mi jakieś możliwości, bo ktoś to przeczyta i dowie się, że w Poznaniu istnieje „Świetlica” i że to jest coś fajnego. W każdym razie, będąc już dorosłym, pozbawiłem się złudzeń, niezdrowego napinania się i czekania, że ktoś zadzwoni do mnie i zrobi mi jakąś wielką wystawę. To byłoby oczywiście miłe, gdyby ktoś z taką propozycją zadzwonił, ale ja tego nie przeżywam jako rozpacz, że życie mi przeminie, a ja nie doczekam się uznania. Te młodzieńcze napięcia i rozterki są już na szczęście poza mną. I dlatego najważniejsze jest, że to, co daje fotografia, otwiera mi nowe możliwości, pozwala przebywać z przyjaciółmi i tworzyć z ludźmi relacje, które są czymś więcej niż tylko fotografowaniem. Ta odbitka z Lichenia, którą teraz trzymam w ręce, to jest tylko kawałek papieru, pewna zabawa i konwencja.

– Ale też jest to pewna forma opowieści o tobie i twoim świecie.

– Ona jednak nie jest najważniejsza. Dla mnie relacje są ważniejsze, ponieważ jestem typem społecznym. Wychowany w kulturze europejskiej wierzę jednak, że pozabawienie możliwości bycia we wspólnocie i wygnanie do lasu, jest największą karą dla Pigmeja Mbuti. Tak samo, jak we wspólnotach starowierów rosyjskich niebycie w tej ich najmniejszej wspólnocie społecznej jest największą karą. Tak więc fotografia pozwala mi na komunikowanie się ze światem i być może stwarza inne relacje niż relacja nieofotografa. Do kontaktów ze światem używam zapośredniczonego języka obrazu, ale jest to pewna ułomność, bo są ludzie, którzy realizują się bez tego. Siłą rzeczy – według mnie – działalność twórcza jest rodzajem ułomności, ona wynika z pewnych ograniczeń i jest wyrazem niedoskonałości czy lęków. Mnie interesuje szerokopasmowy kanał bezpośredniego komunikowania się między świadomościami. Sama fotografia to za mało.

© K. Sz.

© B. B.



Bazylika w Licheniu, 6 lutego 2010 r. Skan z negatywu



Bogusław Biegowski

Urodzony 8 lutego 1965 r. w Trzciance. Fotograf niezależny. Wykorzeniony estetycznie. Absolwent Zasadniczej Szkoły Zawodowej w Trzciance i UAM w Poznaniu (Etnologia i Historia Sztuki). W latach 1980–85 brał udział w zajęciach kółka fotograficznego prowadzonych przez Henryka Króla w Trzcianceckim Domu Kultury. W latach 1994–98 prowadził pracownię Antropologii Fotografii w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w Poznaniu. Prezes Nadnoteckiej Fundacji Artystycznej. Uczestnik działań „Świetlicy – Kolektynu Fotograficznego”. Pracuje obecnie nad dwoma projektami: „Antropologia Poznania” oraz „Noteć Barka Sztuki – działanie edukacyjno-artystyczne”. Kolekcjonuje i użytkuje zabytkowe aparaty i receptury fotograficzne. Wierzy w utopie i światłoczułość soli srebra.

Działania:

1981 – debiut fotograficzny

III Wojewódzka Wystawa Fotografii Dzieci i Młodzieży Szkolnej Trzcinka 81. Pierwsza nagroda w grupie wiekowej 12–16 lat.

1984

II Międzynarodowe Biennale Fotografii Artystycznej „Dziecko” w Pile. Złoty medal. INTHERPHOTO '84, Adelaide, Australia. Brązowy Medal Australijskiego Towarzystwa Fotograficznego.

1985

„Pięciu Braci Biegowskich” – wystawa wspólnie z braćmi: Andrzejem, Krzysztofem, Jarosławem i Przemysławem. Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne w Poznaniu.

1987

Wystawy pt. „Fotografie” (wspólnie z braćmi Andrzejem):
– Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne, Warszawa;

– Galeria Fotografii Nieprofesjonalnej, Wałbrzych;

– Dni Fotografii, Świdnica. Nagroda publiczności dla Foto-Clubu MC.

1989

„Koniec Europy” – międzynarodowy plener fotograficzny, Próchnówko. Opracowanie koncepcji i organizacja wspólnie z braćmi: Krzysztofem, Andrzejem oraz Witoldem Jagiełowiczem.

„Imágenes” – wystawa indywidualna, Centro Cultural Jose Martí, Mexico D.F. Meksyk.

„2x40” – polsko-czechosłowacka wystawa fotografii z okazji 150-lecia fotografii. Galeria Fotografii Nieprofesjonalnej w Wałbrzychu.

„Akcja Sylwestrowa” – happening fotograficzny: Białowieża Towarowa (1989), Komparchcice (1990), Nietoperek (1991), Zagajnik (1992).

1990

„Imágenes” – wystawa indywidualna. Galeria Kwadrans, Collegium Novum, Poznań.

„Akcja Droga”. Początek – Świnoujście 1990, koniec – Piaski 2007. Opracowanie koncepcji wspólnie z Jerzym Łukaszem Kaczmarkiem, Markiem Krajewskim i Rafałem Plebańskim.

„Coś było” – małe kino zastępcze, premiera filmu non-kamerowego. Pierwsza Noc Działań Twórczych Galeria Bratniak, Poznań.

1991

„Inscenizacja – Kreacja” – Sympozjum Fotograficzne, Zamek SARP Tuczo. Organizacja i przygotowanie programu wspólnie z braćmi: Andrzejem, Krzysztofem oraz Witoldem Jagiełowiczem.

1993

„Czas i miejsca” – wystawa wspólnie z Markiem Krajewskim pt. „Książki i przedmioty podobne”, Noc Działań Twórczych, Galeria Eskulap, Poznań 1993.

2005

„Znikające Miasto” – zabytkowa architektura przemysłowa miasta Poznania. Wystawa fotograficzna, Stara Rzeźnia, Poznań.

2006

„Stalker” w ramach projektu „Nasze Tożsamości we Wspólnocie” – Spotkanie Artystów

Fotografików z Miast Europejskich. Międzynarodowe warsztaty fotograficzne dla dzieci ze środowisk zagrożonych patologią. Opracowanie koncepcji artystycznej.

2008

„Antropologia Poznania” – wystawa fotograficzna, Stara Elektrownia, Dolna Wilda, Poznań.

2009

„Moby Dick, czyli światłoczułe działanie”, „Noc Muzeów” w BWA Poznań. Wspólnie z Witoldem Jagiełowiczem, Przemysławem Lobą i Mariuszem Urbanowiczem („Świetlica – Kolektyn Fotograficzny”).

„Noteć – Barka Sztuki” – przywracanie rzeźki – działanie edukacyjno-artystyczne. We współpracy ze Stowarzyszeniem Teatralnym USTA-USTA (Szamocie, Ujście, Krzyż, Wieleń, Jędrzejewo 2009).

„Obscur on Tour” – współorganizacja pleneru i wystawy poplenerowej z Lechem Szymanowskim, MDK i Klubem Fotograficznym Blow-Up z Wągrowca oraz „Świetlica – Kolektynem Fotograficznym”.

Publikacje:

– Poznań Doznań, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2003.

– Rodzina Borejków. Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2003.

– Polskie katedry gotyckie, Pallotinium, Poznań 1997.

W serii „Szlakami Polskiego Milenium”, Wydawnictwo Patria Polonorum, Księgarnia Św. Wojciecha:

– Katedra Poznańska, 2001;

– Katedra w Kamieniu Pomorskim, 2003.

Portfolio w „Camera Austria” nr 36/1991.

Fotograficzne działania permanentne:

Fotograficzna Subskrypcja świąteczno-noroczna „POST-FOTO (Pf)” (od 1988).

Nakład autorski 50 bromowych kopii stykowych, 10x14 cm. Edycja wakacyjna: nieregularnie od 1997, nakład do 30 egzemplarzy.