**Kamila Dworniczak:** Witam Państwa serdecznie. Zaczniemy od mojego – ja to nazywam rozbiegiem – albo pewnej ramy, która chciałabym, żeby nam pozwoliła przemyśleć temat autobiografii w kontekście fotografii i być takim wstępem do naszej rozmowy, bo myślę, że będziemy mieć sporo różnych wątków do poruszenia. Z pewnością sobie wszyscy zdajemy sprawę z tego, że gdy mówimy o autobiografii to od razu się znajdujemy w obszarze raczej literatury, a nie sztuk wizualnych. I jeżeli definiować jakoś autobiografię to mam wrażenie, że wtedy znajdujemy się pomiędzy dwoma pytaniami: kim byłam czy kim byłem i kim jestem teraz. Czyli od razu mamy sytuację, w której sami stajemy przed problemem nadawania sensu własnemu życiu.

Literatura teoretyczna na temat autobiografii jest przeogromna. Trwają nieustanne spory co do tego, czym autobiografia tak naprawdę jest. Chciałabym zaproponować tylko przemyślenie autobiografii w kontekście fotografii w kierunku, który trochę bardziej będzie korespondował później z naszą rozmową, żeby zadać sobie pytanie, czy możemy mówić o autobiografii czy o autobiograficzności fotografii bez wchodzenia tylko i wyłącznie na terytorium autoportretu? Bo jeżeli chcielibyśmy przystosować jakąś definicję autobiografii przeszczepioną z literatury na grunt obrazu albo mówienia o obrazach to rzeczywiście autoportret się narzuca.

I od autoportretu muszę zacząć, bo gdy literaturoznawcy mówią o autobiografii to często posługują się pojęciem „autobiografia właściwa”, kiedy mamy do czynienia z najbardziej klasyczną formą autobiograficzną. Wtedy, kiedy ktoś po prostu pisze w sposób narracyjny, odtwarza bieg własnego życia, zastanawiając się retrospektywnie nad pewną chronologią wydarzeń i ich znaczeniem. Natomiast jeżeli myślimy o obrazie to wydaje się, że to, co jest najbardziej autobiograficzne i najbardziej odpowiada autobiografii właściwej, to jest autoportret.

Jeżeli mówimy o fotografii to zaczęłam się nad tym zastanawiać od jakiego momentu zacząć ten mój wywód dotyczący autoportretów w kontekście fotografii. I postanowiłam przywołać ten przykład. To jest autoportret Edwarda Steichena, czyli bardzo znanego, wybitnego amerykańskiego fotografa związanego początkowo z piktorializmem, czyli z widzeniem fotografii, które zakłada naśladowanie malarstwa w fotografii po to, żeby fotografia uzyskała status sztuki. Mam wrażenie, że w swoim autoportrecie Steichen nawiązał do czegoś, co jest po prostu tradycją malarskiego autoportretu, ponieważ zaprezentował siebie jako artystę z paletą i pędzlem. Był też malarzem, więc to jest oczywiście również istotne. Zaprezentował siebie jako artystę, jako malarza, ale w technice fotograficznej. To jest technika gumy, technika szlachetna, o której tutaj szerzej nie będę mówić, ale chciałabym podkreślić tylko to, że jest to technika, która pozwala fotografowi na bardzo wyraźne wejście w przestrzeń indywidualnego, manualnego kształtowania odbitki fotograficznej. Każda odbitka jest wtedy unikatem. Jest to technika, która nawet pozwala na ujęcie w ramach fotograficznego obrazowania malarskiego gestu, bo tam można użyć pędzla podczas opracowywania obrazu.

Chciałam powiedzieć, że Steichen zagrał tutaj w pewnym sensie z autoportretem malarskim, który był pierwotnie skonwencjonalizowaną formą przedstawiania własnego wizerunku przez artystę, który jednocześnie był zawsze gestem rewolucyjnym. Dlaczego rewolucyjnym? Dlatego, że sygnalizował, będąc takim trochę odpryskiem tego, co było podstawą portretu jako takiego, czyli portretu królewskiego, czyli formy, która zawsze była związana z godnością i ze statusem społecznym. W momencie, kiedy artyści zaczęli przedstawiać samych siebie to był gest, że oni też sytuują się w tym rejestrze godności, odchodząc od pojmowania samych siebie jako rzemieślników i sytuując się gdzieś wyżej w kategoriach takich artystów jak dzisiaj to rozumiemy. Więc tutaj Steichen prezentując swój wizerunek w taki sposób poniekąd także wynosił fotografię do rangi godności sztuki, więc jest to bardzo ciekawa gra i też chyba bardzo ciekawy moment w ogóle w historii fotografii, kiedy ona negocjuje swoją pozycję jako forma sztuki.

Co ciekawe, ostatnio jeżeli państwo mieli okazję być na poprzednim naszym spotkaniu "Fotografia i...", kiedy mówiliśmy o montażu, pokazywałam akurat ten przykład, ale chciałam w sumie do niego wrócić, bo forma autoportretu, czyli to, co powiedziałam, że wywodzi się z tradycji malarstwa, jest bardzo skonwencjonalizowanym sposobem ujmowania własnego wizerunku, trafiało także na grunt eksperymentalny. Do środowiska, które można byłoby nazwać awangardowym. Tam, gdzie fotografia bynajmniej nie miała naśladować malarstwa. Raczej miała być medium, które odświeża widzenie, proponuje coś zupełnie nowego i nawet może stać się wręcz fundamentem rewolucji obrazowania. Jakby wyprzedzając malarstwo, które mogłoby jej niekiedy tylko towarzyszyć.

El Lissitzky, czyli konstruktywista radziecki, pokazuje samego siebie jako czy artystę w rozumieniu artysty-geniusza... Moim zdaniem jednak wciąż tak, ale także jako inżyniera, jako konstruktora. Tego, kto widzenie, które jest też tematem autoportretu wynosi do rangi narzędzia może rekonstruowania albo rewolucjonizowania świadomości. Ostatnio też mówiłam o tym, może przypomnę, że można byłoby się tutaj doszukiwać też takich elementów jak dłoń, oko, które są nawiązaniem do tradycji autoportretu czy autobiograficznego myślenia o malarstwie czy o sztuce w ogóle, bo kojarzy się to na przykład z Albertim, który stosował oko jako swój emblemat. Więc tutaj z jednej strony mieliśmy autoportret w kontekście tradycji malarstwa, z drugiej czegoś, co miało być rewolucją w obszarze tej tradycji. Więc zdecydowanie nie jest to jednoznaczna forma i w fotografii również to widać.

Kolejnym problemem, który wydaje mi się interesujący i który też chciałam państwu zaproponować do przemyślenia jest próba odpowiedzi na pytanie: czy może istnieć w fotografii autobiograficzność bez autoportretu i w ogóle bez wizerunku autora? To jest jedna z fotografii Julii Margaret Cameron, bardzo wybitnej myślę, że szeroko znanej wiktoriańskiej fotografki brytyjskiej, która w swojej sztuce posługiwała się rozmaitymi modelami i modelkami. Jedną z jej ulubionych modelek tutaj państwo widzą. To jest Mary Hillier, która była pokojówką fotografki i służyła jej do studiów portretowych, które później przez Cameron, nie wiem czy to dobrze tutaj widać, były rozmaicie tytułowane. Na przykład w tym kontekście, w tym konkretnym przykładzie, Mary Hillier była Safoną. Więc pojawia się tu kwestia dotycząca tego, na ile samo wykorzystywanie przez fotografa czy fotografkę bliskiego kontekstu, wchodzenie właściwie czy łączenie tego, co jest życiem z tym, co jest sztuką, czy już nie może być jakimś rodzajem autobiograficznego gestu.

Z drugiej strony na tym kartonie, który towarzyszy tej odbitce fotograficznej, pismem, ręką, dłonią fotografki jest oczywiście tytuł. Ona jest podpisana. Pojawia się też stwierdzenie, które ona bardzo często umieszczała, że to jest z życia, wizerunek z natury. Widać też, czego obawiam się, że na tej prezentacji być może państwo nie dostrzegą. Tam widać niedoskonałość tej odbitki, która wynika z tego, że technika, którą Margaret Cameron się posługiwała, czyli technika mokrego kolodionu, była oczywiście techniką fotograficzną bardzo trudną, bo tam pojawiał się taki problem, że na płytę szklaną trzeba było nanieść emulsję, którą należało równo rozprowadzić, później bardzo szybko umieścić ją w kasecie w aparacie. Ten proces musiał przebiegać dość sprawnie. Później należało wyjąć, wciąż mokrą i dopiero wywołać. Często zdarzały się jakieś niedoskonałości, uszkodzenia tej szklanej płyty w tym procesie czy też dotknięcia tej emulsji, które pojawiały się później na obrazie, który był odbitką i jakoś tam zaburzały ostrość. I chociaż Cameron uszkodziła płytę szklaną to zdecydowała się mimo wszystko na uwzględnienie tej odbitki, tej niedoskonałości, bo uznała, że ten obraz jest istotny, ważny i odpowiada jej aspiracjom.

Więc nawet te niedoskonałości, coś, co jest efektem niezamierzonego gestu i znajduje się w przestrzeni fotografii... należałoby się zastanowić, czy to też może być jakiś gest autobiograficzny. Coś, co możemy śledzić w przestrzeni obrazu i jest jednak takim... oferuje nam jakąś łączność z podmiotem jakim jest autor.

Gdybyśmy mówili o tym w kategoriach bardziej literackich to wtedy by nam się pojawił cały obszar gatunków pokrewnych, czyli nie mówimy już o autobiografii w ścisłym sensie, tylko raczej mówimy o rozmaitych innych formach: o dzienniku intymnym, o eseju, o formach narracyjnych, które obecność autora ujawniają. I tutaj bardzo podobnie, tak jak mówiłam poprzednio, gest autobiograficzny i obecność fotografa w bardzo subtelny, delikatny, niejednoznaczny sposób może się pojawiać również w zupełnie innych fotografiach.

Mówiąc o autobiograficzności jakoś od razu na myśl przyszedł mi Robert Frank, czyli pewnie fotograf, który jest kojarzony raczej jako fotograf amerykański – on właściwie był szwajcarem – i jego fotografie. Moim zdaniem one bardzo konsekwentnie miały w sobie gest autobiograficzny. I tutaj jest jeden przykład, moim zdaniem wspaniałej fotografii i naprawdę przejmującej, kiedy Frank fotografował swoją żonę i niedawno narodzone dziecko. I oczywiście koty. Ale widzą państwo też cień fotografa, który się tutaj pojawia w sposób zamierzony, intencjonalny na tej płaszczyźnie. To, co ja nazwałam gestem autobiograficznym, mam wrażenie, że tutaj powoduje też jakieś kolejne pytania dotyczące tego, czy intencją było pokazanie samego siebie w przestrzeni kadru niejako jako część swojej rodziny, czy może raczej gest, który pokazywał też bycie na zewnątrz, różnicę, która dzieli tego, kto obserwuje, fotografuje od tego, co przedstawia. U Franka gest autobiograficzny albo ta subtelna obecność, która w ogóle już nie jest autoportretem, pojawiła się na różnych poziomach. Bo w wielu fotografiach ze słynnej serii „The Americans”, kiedy on podróżuje po Stanach Zjednoczonych i buduje coś w rodzaju dziennika podróży, co znowu jest autobiograficzną formą, ale jednocześnie próbuje dać wyraz jakiejś społecznej diagnozie, diagnozie społeczeństwa amerykańskiego. Pojawiają się często, jak ten cień, jakieś refleksy, odbicie w szybie. Ale oprócz tego, co może jest bardziej konkretne, to bardzo wyraźne operowanie punktem widzenia, kadrem. Tak jakby za każdym razem mowa była nie tylko o tym, co widzimy i co możemy sobie wyczytać z tej fotografii, ale także o tym kim jest ten, kto fotografuje i jak on się sytuuje względem tematu, który podjął. Więc mam wrażenie, że – ja pokazuję tylko kilka fotografii z tej serii – jest to bardzo dobrze widoczne. I tutaj gdzieś na końcu, to jest bodajże ostatnia fotografia z tej serii, która później została ujęta w formę książki fotograficznej, formę albumu, to jest znowu żona i dziecko, które drzemią w samochodzie, którym te Stany fotograf przemierzał. On tu znowu ujmuje bliskie sobie osoby w bardzo specyficzny sposób, który jednocześnie jego samego również, mam wrażenie, poddaje nam pod rozwagę.

Kolejną rzeczą, która wydaje mi się też interesująca w kontekście problemu autobiograficzności fotografii jest jeszcze szersze rozumienie autobiograficzności. Już nie tylko jako gestu autobiograficznego, że możemy się doszukiwać elementów, które obecność fotografa czy fotografki jakoś sygnalizują, ale ciekawe wydaje się rozumienie fotografii w ogóle jako nieustannej praktyki autobiograficznej. Praktyki, która jest bardzo blisko powiązana z życiem. Jeżeli państwo uczestniczyli we wcześniejszych naszych spotkaniach, to mieliśmy okazję w pewnym momencie, mówiąc o podróży i rozmawiając z Agnieszką Pajączkowską przywołać „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet, który też jest dla mnie interesujący w kontekście autobiograficznym. Bo jeżeli państwo pamiętają to fotografka przez niemal kilkanaście lat podróżowała po rozmaitych wioskach. Tutaj najczęściej się pojawia Podhale, ale też Śląsk, bo ona właściwie mieszkała w Gliwicach. Mieszkała wcześniej też w Bytomiu. Ona wchodziła do tych domostw, trochę skłaniała ludzi w taki czy inny sposób, co mogłoby być dyskusyjne, do tego, żeby jej zapozowali i utrwalała odchodzące w gruncie rzeczy postaci i pewien świat wsi, który zanikał na jej oczach. Ale jednocześnie będąc już osobą w bardzo podeszłym wieku, kiedy ten swój „Zapis socjologiczny” realizowała, podejmowała bardzo duży wysiłek w tym, żeby dotrzeć do tych miejsc. To był zawsze z jej strony gest pewnego poświęcenia, które chyba poświęceniem dla niej jednak nie było, tylko bardziej poczuciem misji albo może nawet czymś, co można byłoby potraktować jako coś kompulsywnego. Ona czuła potrzebę, żeby fotografować. Zastanawiam się też na ile coś takiego, czyli potrzeba fotografowania, trochę traktowania fotografii jako medium towarzyszącego, może być w kategoriach autobiograficznych potraktowane.

Żeby nawiązać trochę do zbiorów Muzeum Warszawy i tego, co się w Muzeum Warszawy działo, to chciałabym państwu pokazać jeszcze fotografię, właściwie to jest autoportret Aliny Szolc. Alina Szolc była architektką krajobrazu. Bodajże 3 lata temu była wystawa w Muzeum Woli poświęcona tej postaci. W kolekcji Muzeum Warszawy jest kilka takich autoportretów, trudno powiedzieć... ale amatorskich fotografii. To też jest pewien wątek, który poniekąd wiąże się z tym, o czym powiedziałam w kontekście Zofii Rydet. To znaczy na ile gesty autobiograficzne podejmowane przez rozmaitych ludzi, nie tylko przez fotografów czy artystów, mogą potem stać się impulsem do naszego spotkania z tymi postaciami. Bo tutaj jednak mieliśmy do czynienia z próbą pokazania biografii Aliny Szolc i pokazania jej w taki sposób, żeby zastanowić się nad tym, jak możemy się spotkać z osobą, która może w pewnym sensie została pominięta. Może w pewnych kategoriach czy w pewnym zakresie zapomniana.

Te wątki, o których wcześniej powiedziałam podsumowuje chyba postać właściwie trochę już znana z popkultury, z przestrzeni Internetu. Myślę, że państwo również się z nią zetknęli, czyli Vivian Maier. To jest fotografka, którą trudno wpisać jednoznacznie w jakiś rejestr historii fotografii póki co. Ona nigdy za swojego życia nie zaistniała jako fotografka, jako w ogóle autorka czy artystka. Ale w nazwijmy to kompulsywny sposób nieustannie fotografowała, dokumentowała zarówno ulice, bo fotografia, którą realizowała dzisiaj jest na pewno wpisywana w kategorię fotografii ulicznej, jak i samą siebie w różnych kontekstach. Fotografia jej nieustannie towarzyszyła. Na co dzień zajmowała się opieką nad dziećmi, zupełnie nie było to związane w żaden sposób z jej zamiłowaniem czy wewnętrzną potrzebą fotografowania. Dopiero w momencie przypadkowej sytuacji, kiedy młody historyk i i fotograf na jednej z aukcji w Chicago bodajże wylicytował skrzynię z negatywami, to okazało się nagle, że był ktoś jak Vivian Maier i że miała w fotografii jednak coś do powiedzenia. Cała ta sytuacja zaczęła się jakoś rozrastać. Dzisiaj mamy też film dokumentalny „Szukając Vivian Maier”, więc oczywiście polecam, jeżeli państwo chcieliby sobie poszerzyć spektrum zainteresowania tą konkretną postacią.

Jest to rzeczywiście bardzo interesujące, ponieważ ona będąc osobą niezwykle skrytą, ekscentryczną to też, ale skrytą, bardzo introwertyczną, nigdy nie mówiącą o tym, że fotografuje, akurat w swojej fotografii myślę, że bardzo często decydowała się na gest autobiograficzny. W jaki sposób? Trochę wmontowując siebie w różne sytuacje, które obserwowała, czyli wykorzystywała odbicia, szyby albo lustra, czasami cień, o którym wcześniej mówiłam, wręcz w taki interwencyjny sposób podchodząc do tego, co chciała pokazać czy może powiedzieć. To jest oczywiście szereg rozmaitych kwestii dotyczących tego, czy ona naprawdę chciała te fotografie pokazywać? Czy my powinniśmy je teraz traktować w kategoriach artystycznych? I tak dalej, i tak dalej...

Ale to też jest interesujące ze względu na to, w jaki sposób gest autobiograficzny jednak animuje potrzebę wchodzenia w przestrzeń biografii. Wchodzenie w przestrzeń biografii Vivian Maier okazało się bardzo trudne, bo właściwie rekonstrukcja była prawie że niemożliwa. Trudno było wyśledzić jej konkretne losy. Tym bardziej, że ona sama jakby zacierała ślady. To stało się jeszcze jedną, dodatkową warstwą poprzez którą dzisiaj pewnie pojmujemy czy możemy pojmować jej dorobek.

Na koniec, to już ostatnie, już zaraz przechodzimy do rozmowy. Cyndi Sherman, czyli coś, co nazwałabym nie wiem czy dobrze, ale niech będzie, fikcyjnym gestem autobiograficznym, bo tutaj mamy z kolei sytuację, kiedy fotografka jest poniekąd swoją własną modelką. Ale o tych fotografiach trudno mówić jako o autoportretach, ponieważ ona wciela się w role imitując kadry z filmów hollywoodzkich. W tej swojej serii, bardzo znanej, ale myślę, że też obciążonej ogromną debatą na temat tego, o jakich znaczeniach tutaj w ogóle mówimy, próbowała sobie poradzić z problemem społecznego ramowania czy kulturowego ramowania wizerunku kobiety. Poprzez gest jednak w jakimś sensie autobiograficzny, bo posługiwała się swoim wizerunkiem, ona próbowała się zastanowić nad elementem obecności własnej tożsamości w czymś, co jest raczej polem konstruowania, społecznego, kulturowego konstruowania wizerunku. Poniekąd przez ten gest, ja go nazywam fikcyjnym gestem autobiograficznym, polemizowała z pewnymi konwencjami, które byłyby myślę, że do dostrzeżenia, jeśli chodzi o pola zbiorowej, kulturowej ikonosfery.

To tyle ode mnie, jeśli chodzi o wstęp. Przejdziemy do naszej rozmowy z gościem, któremu bardzo dziękuję za to, że się zgodził ze mną porozmawiać.

Moje pierwsze pytanie, bo od razu widzisz, że wracamy do twoich pierwszych czy wczesnych projektów fotograficznych... moje pierwsze pytanie będzie trochę straszne, bo będzie bardzo ogólne. Ale postanowiłam, że jednak je zadam, bo chciałam cię zapytać o to... Bo myślę, że nam to też trochę odsłoni pewne wątki, o których będziemy rozmawiać później. Jak ty widzisz rolę własnej biografii w swojej twórczości? Czy to jest dla ciebie ważne? A jeżeli tak, to dlaczego?

**Michał Łuczak:** To ciekawe pytanie. Myślę, że aż tak bardzo nie patrzę w głąb siebie. Nie odbijam się od biografii aż tak mocno, natomiast faktycznie to skąd jestem w pewnym sensie zakreśla jakiś rewir, w którym się dosyć często poruszam, choć nie przez cały czas. Z projektem „Nikisz”, który... w ogóle to zdjęcie jest jeszcze starsze, bo to jest chyba 2003 rok, więc ma już 21 lat prawie. Stare dzieje. Akurat tutaj trochę punktem wyjścia była kwestia rodzinna, bo moja mama stamtąd pochodzi, tam się urodziła w mieszkaniu, bo to jeszcze były te czasy, że się ludzie w mieszkaniach rodzili. I ja tam wróciłem po wielu latach, bo potem się przeprowadzili w inne miejsce i skończyli w blokowisku, jak to często bywało na Śląsku, z familoków do bloków. Ten start faktycznie był taki, ale nie szukałem tam jakoś specjalnie wątków rodzinnych. Przez pierwsze dwa lata, bo chyba trzy lata tam w sumie fotografowałem, to nawet nie wiedziałem dokładnie, w którym mieszkaniu mieszkali. Bo tam i babcia i dziadek też mieszkali, więc dopiero potem poszedłem z babcią na spacer i mi pokazywała. Ja miałem wtedy 20 lat, więc nie znałem tego medium za dobrze, szczerze mówiąc, głównie intuicyjnie pracowałem tam, snując się tak naprawdę po ulicach i poznając dzięki temu ludzi. Potem mogłem wchodzić do mieszkań i to wszystko trwało. To też troszkę inne czasy były, ludzie byli bardziej otwarci na fotografię. Miałem też fajny myk: tam był bardzo fajny proboszcz, który mnie na kolędy zabierał. W sensie, chodziłem z nim po kolędzie jako... nie byłem ministrantem, ale dzięki temu wchodziłem praktycznie do każdego mieszkania i też z ludźmi mogłem się zapoznawać i wracać do nich.

Ale wracając do autobiograficzności to w pewnym sensie tym pierwszym impulsem było to, że moja mama stamtąd jest. A też takim fajnym ułatwieniem czy ramą dla tego projektuje jest to, że to jest bardzo spójne miejsce, jeżeli chodzi o architekturę. To jest osiedle na planie amfiteatru, gdzie w miejscu sceny jest neobarokowy kościół i dookoła są zamknięte w kwadratach bloki. Jest ich w sumie dziewięć. Bardzo lubię tak pracować. Jak się zastanawiam, to też często jest jakoś to terytorium zakreślone i poza nie nie wychodzę, co mi też ułatwia sprawę, żeby się nie rozwodnić za bardzo w tym wszystkim.

Tutaj dokładnie tak było. To po prostu było też zbieranie doświadczeń i potem w jakiś sposób rozmawianie czy prowokowanie wspomnień też jeżeli chodzi o moją mamę czy babcię przy okazji oglądania tych zdjęć. Ale to są bardzo poboczne wątki. Na pewno nie szukałem tam tożsamości.

**KD:**To jest bardzo ciekawe co mówisz, bo powiedziałaś, że to był to projekt, który realizowałeś jak byłeś bardzo młody i właściwie on trochę służył animowaniu pewnych rozmów czy konfrontacji z jakimś miejscem i z jakąś społecznością. A jak myślisz o tym dzisiaj, to znaczy z perspektywy czasu, czy dostrzegasz rzeczywiście jakąś zmianę w sobie, jeśli chodzi o podejście do znaczenia swojej biografii? Wiem, że to są bardzo trudne pytania i w sumie wcale nie są wygodne... może wygodne do zadawania. Gorzej z odpowiadaniem.

**MŁ:** Na pewno jako artysta dużo o sobie myślę, bo chyba tak mamy generalnie, ale nigdy chyba w rzeczach, które pokazywałem na zewnątrz nie pokazywałem swojego życia. Tak jak bardzo cały czas uwielbiam Diane Arbus, to ona mimo tego, że fotografowała... dla mnie wszystko, co ona pokazuje, cała jej kolekcja to jest jej autobiografia. Mimo tego, że ona się pojawia dosłownie na kilku zdjęciach, na stykówkach tak naprawdę. Ale jest to jej życie w pewnym sensie. Ja wchodzę w jakieś inne sytuacje, inne środowiska i dosyć długo w powiedzmy tradycyjny sposób próbuję się w nie może nie wtopić, ale po prostu poznać ludzi. W tym sensie to, czego się tam nauczyłem i czego doświadczyłem po prostu w pracy z takim zamkniętym w pewnym sensie środowiskiem, to procentowało w późniejszych latach. Byłem w stanie pewne rzeczy bardziej skondensować w czasie, jeżeli chodzi o wchodzenie w jakąś społeczność. Chociaż bardzo lubię pracować długo w jednym miejscu i rozciągać to maksymalnie, jak się tylko da.

Też sobie pomyślałem, jak mówiłaś w ogóle o tym wszystkim tutaj, to nie myśląc akurat o sobie, tylko mając jakieś doświadczenia w pracy kuratorskiej na archiwach, że jak patrzymy z perspektywy powiedzmy, że fotografa czy fotografki już nie ma między nami i zostaje ta cała spuścizna i mamy dostęp do tego archiwum, to chyba trochę tak jest, że w ogóle patrzymy na nie jako na autobiografię. Nawet jeżeli to był powiedzmy fotoreporter czy fotoreporterka z krwi i kości, którzy byli wysyłani po prostu na materiały do gazet, to jak spojrzymy na to globalnie i umieścimy to w ich biografii, to staje się to jednak, mimo tego, że to były tematy kompletnie od czapy, że tak powiem, to jak to zbierzemy w całość i kuratorsko potraktujemy, to też możemy temu nadać autobiograficzny charakter.

**KD:**Tak, ja się tutaj absolutnie zgodzę. Chodzi o to, że my się też staramy zrozumieć, tak jak z Vivian Maier, która skąd? Jak to się stało? I wtedy tutaj się pojawia, uruchamia coś, co jest sprzężeniem zwrotnym i to się rzeczywiście staje autobiograficzne.

Jeszcze pomyślałam o tym, że często – to bardziej w kontekście literatury tutaj warto, żebym to powiedziała – często się zdarza mówienie o tym, że autobiografię czy autobiograficzność można komentować od strony postaw. Że mamy postawę autobiograficzną, która jest np. ekstrawertywna albo bardziej introwertywna, czyli trochę jak w psychologii. Albo że jest postawą wyzwania. I ekstrawertywna to byłaby taka, że możemy mówić o autobiograficzności, kiedy np. my rejestrujemy jakieś zewnętrzne okoliczności czy zdarzenia, które się dzieją, niekoniecznie zwracając się do siebie samego. I zostawiając na marginesie to, czy my się z tym zgadzamy, czy nie, czy to były zdarzenia po prostu z naszego życia, czy zdarzenia, które nie dotyczą bezpośrednio naszego życia, tylko są gdzieś na zewnątrz, ale mamy z nimi jakieś relacje. Tu pewnie też można byłoby szukać rozmaitych wariantów tego, czy o autobiograficzności możemy mówić. Więc to, co ty powiedziałeś, że nie uważasz, że twoja twórczość jest autobiograficzna w takim najbardziej podstawowym sensie, to jednak bardzo to jest ciekawe, że kiedy mówisz o tym, że lubisz pracować długo w jednym miejscu albo znasz jakąś społeczność, która też jest... może źle to ujmę, ale pewnie punktem wejścia do jakiejś mikropodróży fotograficznej, czegoś, co robisz później. To też jest przestrzeń twojego doświadczenia. Tutaj jednak biografia gdzieś tkwi pod spodem. Ale to jest być może moje spostrzeżenie, które się generuje bardziej od strony tego, kto ogląda i kto się zastanawia i stara się zrozumieć.

Ale jeszcze chciałam zapytać o jedną rzecz, to znaczy o Śląsk. Bo wydaje mi się, że on jest jednak istotny dla twojej aktywności twórczej, ale też może szerzej, bo przecież też się zajmujesz inicjatywami bardziej o charakterze animowania środowiska fotograficznego. Czy się zajmowałeś czasami. Dlatego jeszcze o miejsce chciałam cię zapytać. Jakie ono ma znaczenie dla twojej fotografii?

**MŁ:** Ma o tyle, że ja po prostu stamtąd jestem i nie nadaje temu wielkiego znaczenia. Każdy jak jest skądś to czuje to miejsce wszystkimi możliwymi zmysłami. Tak po prostu mamy. Potrzebujemy jakiejś kotwicy, która się może z jakąś tożsamością wiąże. Jest tożsamością po prostu, może tak. Ja też mieszkam tam z powrotem od 2010 roku, bo miałem przerwę kilkuletnią. Między innymi mieszkałem przez dwa lata w Warszawie. To też było bardzo ciekawym doświadczeniem, bo byłem w stanie trochę bardziej z zewnątrz spojrzeć na Śląsk, wracając tam co jakiś czas i też wtedy robiłem zdjęcia. Ale to wynika z bardzo wielu rzeczy. Z tego, że się na przykład ma małe dzieci i nie za bardzo jest opcja na to, żeby jeździć w dalekie kraje i zostawiać wszystkich na trzy tygodnie. Więc się robi coś raz w tygodniu, gdzieś nieopodal. Miałem sytuację, że w ostatnich latach dużo zdjęć zrobiłem w odległości spaceru od domu, w którym mieszkałem. Nie miałem sytuacji, że musiałem się wielce pakować. To też nie jest superkomfortowe, bo zawsze jest coś ważniejszego do zrobienia niż pójście na zdjęcia. Wszyscy wiemy, jak bieżące życie potrafi nas przytłoczyć. Ale w związku z tym... bo też mam doświadczenie, które sobie cenię, jeżdżenia na przykład do wschodniej Europy, czy nawet do Azji centralnej albo Islandii, i tam jeździłem trochę z takim nastawieniem... to znaczy bez nastawienia, tylko że jak nie znamy jakiegoś miejsca to najpierw musimy to wszystko, co jest na powierzchni przepracować fotograficznie. Fotografia jest w ogóle dosyć powierzchowna. Trzeba się przebić po prostu i dopiero potem jesteśmy w stanie, wydaje mi się, robić rzeczy bardziej skupione na konkretniejszych rzeczach, a nie na ogólnej atmosferze, jak się jedzie do Armenii czy Uzbekistanu.

Robiąc projekt o Armenii wybrałem sobie jedno specyficzne miasto, jedno konkretne wydarzenie. Historia jest taka, że zrobiliśmy z Filipem Springerem książkę „11:41”, która wychodzi od wydarzenia trzęsienia ziemi z 1988 roku, a my tam jesteśmy... z matematyki szybkiej jestem kiepski, ale... 28 lat później, gdzie to miasto cały czas nosi tego rany. I w architekturze, bo ono kompletnie przestało istnieć, tam dwa... to też jest ciekawa anegdota. Dwa bloki przetrwały to trzęsienie ziemi. Okazało się potem, że one przetrwały, bo były wybudowane przez bratni naród czechosłowacki i tak to kłuło w oczy wierchuszkę w Armenii, że kazali zburzyć te bloki. Jedyne dwie budowle, które mogły funkcjonować, też zostały zburzone pod pretekstem tego, że nie dało się tam mieszkać. Ale to jest sytuacja, gdzie szukałem konkretnego zaczepienia, czyli nie chciałem podróżować po Armenii i fotografować różnych rzeczy, tylko odbiliśmy się od tego wydarzenia i powstały dwie serie zdjęć i tekst we fragmentach. Podzieliliśmy się zadaniami dosyć mocno. Byłem tam w sumie cztery razy. To też nie było tak, że pojechałem raz i wróciłem, tylko za pierwszym razem nic nie przywiozłem sensownego, za drugim razem byłem bardziej tłumaczem Filipa, bo nasz tłumacz się rozchorował, więc też nie przywiozłem nic sensownego i musiałem trzeci i czwarty raz pojechać, żeby dopiero zrobić to, co wyszło w trakcie. Czyli ten proces też był dosyć długi.

**KD:** To w takim razie jeszcze zapytam, skoro przeskoczyliśmy do Armenii, ale wydaje mi się, że to też jest coś, co byłoby bardzo ciekawe. Czy ty dostrzegasz sytuację, kiedy jesteś nie w miejscu, które dobrze znasz, tylko tak jak tutaj mówiłeś, musiałeś kilka razy wracać. To przebicie się przez jakąś powierzchnię jest pewnym wyzwaniem. Czy wtedy dostrzegasz relację tego, co obserwujesz, co pochwycisz swoim obiektywem, do swoich doświadczeń? Że twój wybór tego, na co zwracasz uwagę w takim obcym kontekście jest podyktowany czymś, co wiąże się bardziej z twoimi doświadczeniami bliskimi? Bo to też można byłoby w kontekście autobiograficznym czasami zobaczyć. Więc o to chciałabym cię podpytać.

**MŁ:** Lubię cytat z Kieślowskiego, że możemy sfotografować tylko to, co znamy. To, co wiemy, czego doświadczyliśmy. Więc to trochę tak jest, nawet bardzo tak jest, ale w sytuacji początkowej. To jest dobry przykład chyba, ten Spitak, bo to się w mieście Spitak wszystko działo. Ja tam dryfowałem na początku i jak się dryfuje to trzeba się chwycić jakiś struktury, która jest wypracowana. Tu pokazywałaś Zofię Rydet i ja się dokładnie tego chwyciłem. Wymyśliłem sobie ekstremalnie prosty pomysł na pierwszym wyjeździe. Tam były różne osiedla w Spitaku, które powstały zaraz po tym trzęsieniu ziemi. One się nazywały krajami, które je wybudowały, czyli tam było osiedle włoskie – to Włosi przywieźli kontenery i ustawili tymczasowe domy. Uzbeckie, estońskie, różne były. Ja się zaczepiłem na osiedlu niemieckim. Już nie pamiętam dlaczego i jak tam trafiłem. To były domki letniskowe z drewna, które miały docelowo starczyć na 2 lata. Ale w związku z tym, że nie wybudowano przez te lata bloków z powrotem, to ludzie tam mieszkali dalej. I wymyśliłem sobie, że będę fotografował tę bryłę z zewnątrz, bo każdy dostał to samo, ale z biegiem lat omurował to sobie, cośtam dodał i dalej, więc tu ciekawe bryły powstawały. A z drugiej strony wchodziłem do środka i z fleszem, na wprost, fotografowałem osoby, które tam mieszkały. To było też o tyle trudne doświadczenie, bo ja byłem wręcz wyrywany sobie nawzajem przez te rodziny, które tam mieszkają. Tam była taka legenda, że jak ktoś zobaczy to, w jakiej trudnej sytuacji są ludzie, którzy tam żyją, to stanie się cud i na przykład wybuduje im dom. Bo były historie suflowane przez telewizję, zresztą diaspora ormiańska jest gigantyczna i jest bardzo wielu wpływowych Ormian przecież w Stanach Zjednoczonych. Widziałem nawet program telewizyjny, że ktoś mieszkał gdzieś przy elektrowni, w jakichś trudnych warunkach i jakiś bogacz się pojawiał i budował im dom i tak dalej. Ja za każdym razem musiałem mówić, że jedyne, co mogę zrobić to opublikować to w Polsce w gazecie i tyle. Więcej nie jestem w stanie nikomu obiecać. To było dosyć duże obciążenie i ten projekt ostatecznie się ukazał w gazecie. Z Judytą Sierakowską opublikowaliśmy tę historię w „Polityce”. Nie pamiętam czy to był 2015 rok. Właśnie o tym osiedlu niemieckim w głównej mierze. Nic się nie wydarzyło, ale nikt też nie miał pretensji do mnie, bo ja potem pojechałem i rozdawałem... to też uważam, że jest bardzo przydatne. Nie robię tego koniunkturalnie, ale to otwiera relacje bardzo fajnie, czyli przyjeżdżam z odbitkami do tych osób, które dały się sfotografować. Całe to doświadczenie w osiedlu niemieckim otwarło mnie na zupełnie nowy pomysł i na zaproszenie Filipa, bo było tak wiele niesamowitych rzeczy, których się przez tłumacza dowiedziałem, ludzie bardzo chętnie o tym opowiadali, że sobie pomyślałem, że nie chcę, żeby to zginęło. Na zdjęciach nie jestem w stanie tego pokazać i musi się pojawić ktoś, kto pisze. I tu się pojawił pomysł na to, żebyśmy razem to zrobili.

**KD:** To o czym mówisz jest też interesujące z innego powodu. Trzeba trochę odwrócić znowu sobie autobiograficzność, czyli kwestia na ile kolejne doświadczenia twoich różnych zamierzeń twórczych są jakimś rodzajem budowania nowego doświadczenia, od którego można wyjść do dalszych projektów? Czy masz poczucie albo może masz doświadczenie, być może to, o którym teraz powiedziałeś, czy to spotkań, czy to wydarzeń, które towarzyszą twoim podróżom związanym z fotografowaniem, które byś rozpoznał jako coś istotnego w twojej twórczej biografii?

**MŁ:** Nie robiłem sobie jeszcze autopodsumowania. Na pewno bardzo lubię w tej pracy to, że aparat daje mi pretekst do wejścia w społeczność, w którą bym bez tego nie wszedł.

Wiem, że to teraz nie jest jakoś supermodne ani pochwalane, bo strasznie inkluzywnie staramy się wszystko robić, co powoduje, że wielu rzeczy nie dotykamy, bo boimy się, że to będzie potraktowane jako kolonialne spojrzenie na coś. Ja teraz też zresztą mam takie... cały czas lampka mi się świeci, bo fotografuję... właśnie wróciłem do tego sposobu pracy jak na Nikiszowcu. Inna dzielnica, to są Lipiny w Świętochłowicach. Bardzo smutne miejsce, trochę zapomniane, same komunalne, rozsypujące się familoki, gdzie ludzie mają kozy i w nich się ogrzewają tłuczonymi meblami cały czas. Tam w zimie słychać tylko siekiery, które łupią i w piwnicach piły, które piłują te meble.

I oczywiście ktoś może mi zarzucić, że przyjeżdżam z ciepłego mieszkanka na osiedlu i robię o kimś, kto ma gorzej, ale wychodzę z założenia, że jeżeli nie będziemy ciekawi siebie nawzajem i robili oczywiście tego z szacunkiem i poszanowaniem godności, to też jest droga donikąd. W tym sensie, że powinniśmy wiedzieć o sobie najwięcej. Mam też poczucie, że o wielu rzeczach w Polsce mówimy, ale o biedzie bardzo mało się mówi. Bardzo mało. To też jest sytuacja dla mnie trudna, bo robię te zdjęcia i nie wiem, czy coś w ogóle z nich powstanie. Sam jestem ciekaw jak to zostanie odebrane, na razie powiedzmy w grupie studyjnej, którą sobie powołam. Ale ciekawi mnie to, jak ten sposób fotografowania, który 20 lat temu był normalny i w ogóle nikogo to nie dziwiło, tak teraz jest to trochę coś już powiedzmy staromodnego, jak to się sprawdzi we współczesnym świecie?

Ale wracając i konkretnie odpowiadając na to pytanie, to trochę widzisz, to jest skakanie. Zupełnie inaczej pracowałem przez 10 lat, myślę. Praktycznie w ogóle portretów nie robiłem. Zero, poza tym, że oczywiście w domu, i rodzinę, i tak dalej, to począwszy od ekosystemu, który tu zrobiłem na prawym brzegu Wisły. Projekt o tej zalesionej części Wisły ze Sputnik Photos dla Centrum Nauki Kopernik. Tam były portrety, ale już nie można było rozpoznać osób, które na nich są. Chociaż i tak miałem problemy jak opublikowałem jedno zdjęcie. To potem przez 10 lat praktycznie nie było tych portretów. Ze strachu w pewnym sensie.

**KD:** Tak, ale później, przed naszym spotkaniem zastanawiałam się nad tym i stwierdziłam, że wybrałam te fotografie do swojej prezentacji, żeby też państwo coś widzieli, że zupełnie nie uwzględniłam portretów. I potem zaczęłam się zastanowić dlaczego to zrobiłam. Podejrzewam, że dlatego, że o autobiograficzności... też nie jest ich dużo, ale są. I cieszę się, że powiedziałeś o tym, co jest poza kadrem. Czyli o spotkaniach, o rozmowach, o konfrontacjach, o kontakcie, bo to też jest bardzo istotne i pozwala zrozumieć fotografie. Trochę mi potwierdziłeś, że tekst jest czasem jest potrzebny, żeby można było wejść w coś troszkę od innej strony.

**MŁ:** Jeszcze tylko a propos tego podziału to wejdę ci słowo, że portretami w tej książce zajmował się Filip. Ja zrobiłem te portrety też, mam całkiem sporo. Może nie są wybitne, ale myślę, że kilka by jakoś przeszło. Ale zdecydowaliśmy, że w tej książce krajobrazem i portretem zajmie się Filip i on te osoby opisywał robiąc im portrety i szerokie pejzaże też były w jego kompetencji.

**KD:** Przez Armenię znowu wróciliśmy na Śląsk, bo mówiłeś o tym, czym ostatnio się zajmujesz. Ja może dlatego, że ze Śląska nie jestem, ale jakoś bardzo mnie interesuje, więc wracam do tego uporczywie, ale mamy teraz do czynienia, nie wiem czy państwo by się ze mną zgodzili, z pewną wizją czy może mitem Śląska jako niejednoznacznej tożsamości, poszukiwania „ja” poprzez historię, poprzez rozmaite konfrontacje i przemilczenia często. Zastanawiałam się i dlatego może chciałam cię o Śląsk wypytać, jaki twój Śląsk jest? Bo może zupełnie mi odbrązowisz.

**MŁ:** Nie zauważyłem, żeby tam były jakieś problemy tożsamościowe – wręcz przeciwnie. Wydaje mi się, że akurat tam jest ten komfort, że dużo ludzi się utożsamia i z etosem pracy powiedzmy, i z językiem, i z historią relatywnie... to znaczy ona nie jest krótka, bo wiemy o książętach Śląskich oczywiście, ale też w kwestii tej całej industrializacji to jest przecież 200 lat, powiedzmy sobie szczerze, więc akurat tutaj mam poczucie, że ja nawet podprogowo pamiętam z podstawówki, że myśmy jednak byli edukowani na zasadzie bycia w kontrze, bo byliśmy samookreśleni. Specjalnie to powiem będąc tutaj, ale ja pamiętam na historii jak nam historyczka mówiła, że Warszawy to by nie było gdyby nie nasz węgiel. Więc budowanie napięć między regionami się tam odbywało dosyć często. Tym bardziej, że w Katowicach, za rzeczką, mamy Zagłębie, które już było zaborem rosyjskim, więc tam to też w pewnym sensie paradoks, bo oni też mają kopalnie, też mają taką architekturę, ale tam już się „nie godo”. A Kutz opowiadał, że oni się cegłówkami przerzucali, bo on zaraz nad tą rzeką mieszkał, z tymi chłopakami po drugiej stronie. Więc tam też animozje były.

Ale wydaje mi się, że akurat w tym sensie jakoś ta tożsamość... ludzie na Śląsku mają poczucie pewnej odrębności, ale w ramach... Tym bardziej, że mówiąc kolokwialnie powstania śląskie dają dowód temu, że wybraliśmy sobie Polskę – w pewnym sensie. Oczywiście to też jest teraz ciekawa debata: czy powstania śląskie były powstaniami czy wojną domową. To też jest ciekawa perspektywa na te wydarzenia. Ale ważne jest to, że się o tym rozmawia teraz, że mam osoby też z kultury, które są rozpoznawalne poza regionem i dużo rzeczy ciekawych się w związku z tym dzieje. Jest jakiś ferment. Jest naprawdę super książka „Kajś” Rokity, która... bo to jest strasznie trudno powiedzieć, co to znaczy być ze Śląska. Można parę jakichś banałów powiedzieć, ale na tych 200 stronach to jest moim zdaniem ujęte. Ja to czuję, ja się identyfikuję po prostu z tym, co jest napisane w tej książce.

Ale jak mówiłem na początku, mnie to o tyle... ja też pamiętam jak studiowałem w Opawie 20 lat temu, to tam były dwa główne ośrodki z Polski: była ekipa z Białegostoku wokół Grzegorza Dąbrowskiego i my, z Górnego Śląska, wokół Piotra Szymona. Myśmy bardzo dobrze się na tym polu rozumieli. Myśmy sobie Śląsk robili, a chłopaki robili Podlasie: Białystok. Grabarkę. Myśmy jeździli do Kalwarii Zebrzydowskiej, oni do Grabarki, itd. Ale bardzo dobrze się rozumieliśmy, bo tam też było silne poczucie regionu, z którego się jest. I że jest to istotne, żeby dokumentować to miejsce, bo działy się rzeczy wtedy. Bo to też było, wchodziliśmy do Unii Europejskiej, dużo zmian w ogóle, krótko po transformacji, więc te dwa ogniska, jakoś się w tym ukształtowałem.

**KD:** Chciałam cię zapytać o jeden projekt, „Elementarz”, który też oscyluje wokół Śląska. Zrealizowany chyba dla Czytelni Sztuki Gliwickiej. To była współpraca z poetą Krzysztofem Siwczakiem. Jakbyś mógł coś powiedzieć na ten temat, bo bardzo mnie to interesuje, bo tutaj też mamy do czynienia z jakąś formą autobiograficzności.

**MŁ:** Tak, chociaż to jest takie... tu się natura fotografii ujawnia, w „Elementarzu”. Zaproszenie wyszło od Grzegorza Krawczyka po tym, jak już Krzysztof napisał swój esej. Nas dzieli chyba 8 lat różnicy. Krzysztof bardzo mocno się odnosi do Gliwic i do bycia nastolatkiem w Gliwicach i do tego co się wtedy działo. Oczywiście też się odnosi do poetów, bo Gliwice to też, jak się okazuje, bardzo poetyckie miasto, jeżeli chodzi o różne ważne biografie z naszej literatury. Początkowo jak przeczytałem ten tekst to miałem poczucie, że bardzo wiele nas łączy, poza muzyką. U niego to był punk, a u mnie to już był hip hop. I początkowo chciałem zostać w tym rejestrze lat nastoletnich. Jeszcze był warunek, że to musi być w Gliwicach zrobione, a jestem z Katowic, więc to nie jest daleko, ale jednak inne miasto, z którym nie mam zbyt wiele wspólnego. Gliwice są trochę inne w tym sensie, że jest ta legenda, że lwowiacy przenieśli się do Gliwic i niby jest nimb powiedzmy intelektualnego miasta na Górnym Śląsku.

I trochę się na tym przejechałem w tym sensie, że te lata nastoletnie, które u mnie akurat były bardzo mocno powiązane z rodzącym się w Polsce hip-hopem, bo ja orbitowałem wokół tych wszystkich rzeczy z Kalibrem 44 i Paktofoniką. Ja tych wszystkich ludzi z widzenia znałem i scenę graffiti na Śląsku tworzyłem i breakdance – to wszystko było dla mnie jakby bardzo istotne. To był ten okres nastoletni, który Krzysztof opisywał. Ale okazało się, że te rzeczy były bardzo ulotne i poznikały. Musiałem się cofnąć jeszcze bardziej. „Elementarz” stał się archeologią. Szwendałem się naprawdę, literalnie, dzielnica po dzielnicy w Gliwicach i szukałem takich rzeczy, które mi się kojarzą ze spędzaniem dzieciństwa na dworze. Ja byłem, jestem z tego pokolenia. Może akurat kluczy na szyi nie nosiłem na sznurówce, bo moja mama wtedy nie pracowała i była w domu, ale generalnie rzecz biorąc myśmy trochę pograli na Commodore, ale siedzieliśmy, zima, lato, wszyscy na podwórku i różne rzeczy żeśmy robili. Okazało się, że w Gliwicach, których nie znam jestem w stanie wlać te doświadczenia w tę przestrzeń i dostrzec rzeczy, które są uniwersalne. Przekonałem się też o tej uniwersalności, bo zrobiłem eksperyment, że jak ułożyłem sobie książkę, ten ciąg zdjęć, wysłałem to do kilku osób i generalnie rzecz biorąc wszyscy poczuli, o co mi chodzi. Byli w stanie jakoś... ktoś mówił o „chłopackości”, ktoś mówił o tym, że spędzanie czasu na wolnym powietrzu itd. To wszystko było dosyć proste i komunikatywne, więc udało się.

Ale jak mówiłem o naturze fotografii to to jest to, że byłem w stanie za pomocą fotografii iść w zupełnie inną przestrzeń, ale doświadczenia, które są wspólne dla bardzo wielu osób z mojego pokolenia, przenieść po prostu w tę przestrzeń i znaleźć tam rzeczy, które pewnie są w całej Polsce.

**KD:** Jak na to patrzyłam to też miałam wrażenie, że każdy pewnie górkę swoją tam gdzieś by rozpoznał, która towarzyszyła zabawom. To też mi się bardzo skojarzyło, wrócę do tego z autobiograficznymi postawami, nawet trochę z postawą wyzwania, kiedy właściwie zakładamy, że te fotografie czy jakaś ich seria będzie przestrzenią komunikacji. Trochę o tym mówiłeś, trochę to też wybrzmiało, że zakładałeś, że to będzie jakieś wspólne doświadczenie, że to będzie uniwersalne, że ktoś coś od swojej strony wniesie. Rozpozna autobiograficzność od swojej strony. Więc wydaje mi się, że to jest kapitalny projekt, który to odsłania.

**MŁ:** Miałem taką informację zwrotną, po wystawie głównie, że ludzie, którzy byli na wystawie, z którymi rozmawiałem, miałem dowód na to, że to połączenie, o którym mówisz nastąpiło.

**KD:** Tak mi się wydaje. A na ile korzystasz z własnych doświadczeń pewnie i biograficznych, i w ogóle po prostu artystycznych szeroko pojętych, w swojej dydaktyce?

**MŁ:** Staram się w ogóle generalnie bazować na swoim doświadczeniu, czyli sprzedawać to, czego sam doświadczyłem i co odkryłem. Mówić po prostu o tym. Ale też mam taką... Lubię w ogóle mówić o fotografii generalnie rzecz biorąc, czyli nie o sobie, tylko o tym, co inni zrobili. Ale też na moim doświadczeniu, jak próbowałem to rozebrać na czynniki pierwsze. Różne projekty, które mi się podobają albo to, co widziałem w fotografii istotnego, czy jakąś wystawę, to też przez siebie. W tym sensie, że wydaje mi się, że to jest najbardziej ciekawe. I ja też lubiłem, jak byłem po drugiej stronie, w ten sposób się uczyć czy dowiadywać o czymś. Bo mam poczucie, że w edukacji artystycznej chyba bardziej chodzi... oczywiście chodzi o rzemiosło, bo wydaje mi się, że to jest naprawdę istotne. Im starszy jestem, tym bardziej się do tego przekonuje. To jest po prostu otwieranie głowy na nowe możliwości. Andrzej Kramarz w paru istotnych kwestiach mi głowę otworzył jak miałem 20-21 lat i dzięki temu jakieś tam zmiany we mnie zaszły.

Wydaje mi się, że pokazuje się różne rzeczy, które mogą komuś pomóc inaczej spojrzeć na przykład na ten temat, który chce robić, który interesuje. Zawsze wychodzę z założenia, że wszystko jest możliwe do sfotografowania, tylko trzeba znaleźć na to metodę. Generalnie rzecz biorąc w tym, co robię szukam metody na pokazanie czegoś na fotografii. Dobrym przykładem, najbardziej jaskrawym, są szkody górnicze, które w wydobyciu fotografowałem, gdzie żeby pokazać krzywiznę budynku musiałem najpierw wypoziomować aparat do grawitacji, wsadzić punkty odniesienia w kadr, czyli jakieś wielkie poziomice albo poziomice malarskie, które zwisają z sufitu, i wtedy to dopiero sfotografować. Żeby było widać, jak bardzo krzywe jest pomieszczenie, w którym jestem. To jest jaskrawy przykład na tę metodę, na ten konkretny problem. Za każdym razem jak rozkminiamy jakieś tematy czy problemy to gdzieś krąży wokół znalezienia sposobu czy języka wizualnego na to, żeby to pokazać.

**KD:** Możemy się domyślać, że to jest wypadkowa indywidualnych sposobów docierania do tego do tego efektu.

Bardzo dziękuję.

**MŁ:** Ja również, dzięki.