# Diana Fiedler: Autoreferat

Diana Fiedler
ur. 1976 w Górze

Wykształcenie:

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu: Wydział Malarstwa
Doktor Sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne
Tytuł pracy doktorskiej: Dys-lokacje: Ideologiczne nie-miejsca i przemiana tożsamości.
Promotor: prof. Jarosław Kozłowski
2012

Royal College of Art
Master of Arts in Fine Art (Photography), Magister Sztuki: Sztuki Piękne (Fotografia)
Październik 2008 - Czerwiec 2010, Londyn

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Magister Sztuki w zakresie Rysunku i Grafiki Warsztatowej
Dyplom w pracowniach prof. Jarosława Kozłowskiego i prof. Mirosława Pawłowskiego
Październik 2000 - Czerwiec 2002, Poznań

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Magister Sztuki w zakresie Wychowania Plastycznego
Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jaromira Jedlińskiego
Październik 1995 - Wrzesień 2000, Poznań

Zatrudnienie:

2012 do teraz - adiunkt w IX Pracowni Rysunku prof. Zbigniewa Szota, Wydział Malarstwa i Rysunku, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

2010 - 2012 - asystentka w IX Pracowni Rysunku prof. Zbigniewa Szota, Wydział Malarstwa i Rysunku, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

2002 - 2010 - asystentka w IV Pracowni Rysunku prof. Hanny Łuczak, Wydział Malarstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

Tytuł osiągnięcia artystycznego:

Tytuł osiągnięcia naukowego wynikającego z art. 16 ust.2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz.882 ze zm. W Dz. U. z 2016 r. poz. 1311): *Janus*.

Dzieła wchodzące w skład osiągnięcia naukowego:

*Janus: Synagoga*
2016 - 2017, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*Janus: Pniewy*
2017, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*Janus: Żerków*
2016, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*Janus: Kino Gwiazda*
2017, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*Janus: Azyl Wschód*
2016 - 2017, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*Janus: Azyl Północ*
2016 - 2017, Lightjet C-type prints na dibondzie, ramy aluminiowe, 2 x 80 cm x 80 cm.

*bez tytułu (Janus)*
2017, obiekt, dwa wypukłe lustra drogowe, konstrukcja aluminiowa.

*bez tytułu (Janus) II*
2017, obiekt, dwa wypukłe lustra drogowe, konstrukcja aluminiowa.

*Janus*
2017, praca dźwiękowa, dźwięk - pięć nagrań, pięć głośników.

*Janus*
2016-2017, tekst.

# Proces

Jeszcze niedawno skonstatowałabym, że w mojej pracy artystycznej najważniejszy jest proces. Droga z wszystkimi jej nierównościami. W nieustannej zmianie. Teraz uświadamiam sobie, że powstałe prace też są dla mnie procesem. Nie wieńczą drogi. Nie zamykają. Przeciwnie - implikują inne, nowe ścieżki myślenia. Są jak czasowniki, w przeciwieństwie do rzeczowników.

Nie ograniczam się w wyborze mediów i narzędzi. Nie odczuwam potrzeby określenia się w jakiejś wybranej dyscyplinie. Praca artystyczna daje możliwość myślenia w najróżniejszych językach, nawet w tych, których się nie zna. Kształtują się i zmieniają nieustannie, determinując sens wypowiedzi. Wypowiadając się w nich, jednocześnie się ich uczę. Ich transformacyjna i hybrydyczna natura otwiera wiele możliwości odbioru i rozumienia. Parafrazując słowa fińskiego architekta Juhaniego Pallasmy, myśleć można ręką, widzieć dotykiem, rzeźbić obrazem.[1]

Kiedy pracuję granica między teorią a praktyką zanika. To, jak myślę wpływa na to, co robię i to, co robię wpływa na to, jak myślę. Sztywny podział na twórczość i inne czynności też się rozmywa. Proces twórczy jest dla mnie częścią codziennego doświadczenia. Równie dobrze jak w pracowni, pracuję przy stole w kuchni, albo podczas jazdy samochodem. To będąc w podróży, w drodze - czuję, że jestem w domu. Na to, jak myślę, wpływa też literatura i muzyka. Wszystkie te mniej i bardziej klarowne bodźce kumulują się i rezonują w powstających pracach.

Często rysuję mapy myśli, które w czasie ulegają licznym przeobrażeniom. Niewiele układa się w lini prostej. Ich fragmenty rozrastają się nierównomiernie i jak nazwy miejscowości na mapie, łączą się w całość najróżniejszymi drogami.

Podobnie dzieje się ze znaczeniami powstających prac, które układają się w konstelacje. Nie interesuje mnie tworzenie prac - odpowiedzi. Prac oznajmujących. Nie lubię też hierarchizowania. Od jednoznacznych sądów wolę niedowierzanie i dyskusyjność. Pytania i pół-odpowiedzi, które rodzą kolejne pytania. Wolę, kiedy prace nie narzucają jednej interpretacji. Kiedy prowadzą na różne ścieżki myślenia. Prowokują rozmowę, która unika utartych szlaków i jest tak samo otwarta i nieprzewidywalna jak sam proces twórczy.

Niezgoda na zbyt nachalne osądzanie pobrzmiewa w jednej z moich pierwszych prac po

---

[1] Pallasmaa, J. and Choptiany, M. (2012). *Oczy skóry*. Kraków: Instytut Architektury.

zakończeniu studiów pt. *Antypody*. Sprowokowała ją dyskusja. Zeszło na to, co dobre i to, co złe. Czarno-białe. Niebezpieczny teren. Wróciłam do domu i sięgnęłam po szachy. Pomyślałam o nich w kontekście gry i metafory. Polaryzacji do czarno-białej skrajności. Z całą logiką hierarchii, miejsca i czasu zdarzeń; konsekwencją posunięć i nieuchronnością ich skutków. *Antypody* to obiekt skonstruowany z dziewięciu połączonych ze sobą szachownic. Na wibrującym kolorami obszarze trudno skupić wzrok. Biało-czarne pola zarysowane kolorowymi kredkami olejnymi i król stojący na głowie. W efekcie powstały dalsze prace, w których wykorzystuję figury szachowe. Z zamiłowaniem ścinam im głowy, łącząc w hybrydy, by zmieniać im tożsamość. Na pierwszy rzut oka wszystko wydaje się grać, ale po wnikliwszym spojrzeniu coś jest nie tak (il.1).

Moje prace często zaczynają się w ruchu. W relacji z przestrzenią. Podczas spaceru, po drodze, w odwiedzanych miejscach. Źle znoszę dłuższe pobyty w czterech ścianach. Lubię chodzić. Muszę chodzić. Być na zewnątrz. To też jest moja pracownia. Tam i tutaj. Podczas pracy w terenie często podchodzą ludzie. Dopytują zainteresowani, dlaczego tak długo się tu krzątam, co mnie w tym, czy tamtym ciekawi. Innym razem to ja podchodzę i zagaduję. Słucham różnych historii. Czasami to gotowe opowiadania. Ludzie chcą się dzielić, wystarczy zacząć słuchać. Kiedy indziej jest pusto, nie dzieje się nic. Są tylko miejsca. Przenikliwie obecne.

Praca pt. *Zaćmienie* (il.2) zaczęła się, kiedy dwa lata temu jadąc samochodem zauważyłam sterczące przy poboczu betonowe schody. Spiralne schody i nic więcej. Obraz ten nie dawał mi spokoju, aż do tegorocznej podróży tą samą drogą. Ni stąd, ni zowąd z opustoszałej działki wyłaniają się schody. Ani nowe, ani stare - choć omszałe mijającym czasem. Wyrywają się z podłoża i pną się samotnie ku niebu. Kręcąc się w kółko.

Nieorientowalność wkrada się w otoczenie. Wybija jego fragmenty z codziennego rytmu, wzbudzając dezorientację. Na codzień doświadczamy mniejszych lub większych przeobrażeń przestrzeni, które są świadectwem niekończącego się cyklu konstrukcji i dekonstrukcji. Epoki i ich polityczne systemy ucieleśniają się w zbudowanym otoczeniu. W tym zanikającym, przeobrażającym się i w tym nowo powstającym. Odkładają się, osuwają i nawarstwiają - tworząc urbanistyczne aliaże, ujawniające się niemal wszędzie. W małych i największych miastach, w polu i w lesie.

Nowe ustawy z powodzeniem fragmentaryzują nie tylko tereny zabudowane, ale i zielone. Opisywany niedawno szeroko w mediach nowoczesny zamek na kilkanaście pięter wzwyż w środku puszczy, nikogo nie będzie już dziwić. Deweloperzy puszczają wodze wyobraźni - może być jak w bajce. Coraz wymyślniejsze nazwy nowych osiedli mają sprawiać, że

niebo nad nimi będzie bardziej błękitne. Co innego z samą architekturą. Jaką alternatywą wobec starych blokowisk są utykane ciasno w architektonicznym bałaganie bloki nowych osiedli. Jak ta urbanistyczna bylejakość będzie wpływać na relacje społeczne. Na naszą kondycję. Słynny amerykański architekt krajobrazu, twórca Central Parku, Frederic Law Olmsted wierzył, że jego park: "złagodzi opresję miasta (…), że napięcia rasowe mogą (…) zostać zmniejszone, w takiej nastawionej na przyjemność przestrzeni."[2] Jak dziś powinniśmy odczytać tę myśl? Jak ma się dzisiaj idea, że architekturę powinno się łączyć z naukami społecznymi, że patrzeć można społecznie, że wizualność jest nie tylko reprezentacją życia społecznego, ale i jego tworzeniem?

Praca pt. *Estate* (il.3) to trzy lightboxy umocowane jeden nad drugim w niewielkich odstępach. Ukazują lokalizację powstającego bloku mieszkalnego. Po zmroku szerokostrumieniowe światło lampy strzeże surowego budynku. Intensywnie żółte światło promieniuje z lightboxów zmiękczając granicę między fotografią a przestrzenią fizyczną, przestrzenią fizyczną i przestrzenią mentalną. Zależy mi, aby moje prace wytrącały widza z konwencjonalnego postrzegania. Bliskie jest mi myślenie Bruce'a Nauman'a, który mówi, że "to, co robi i co większość z nas prawdopodobnie robi, to używanie napięcia między tym, co mówimy, a tym, czego nie mówimy w ramach pracy.[3]

Miejsca zamieszkują w nas tak samo jak my zamieszkujemy w nich. Interesuje mnie w jaki sposób architektura ucieleśnia fizyczne i mentalne struktury, i jak te struktury zabarwiają naszą indywidualną i społeczną tożsamość.

Być może w pracach takich jak: *Double*, czy P*okój 610, pokój 609* ma to też związek z ambiwalencją przestrzeni, które mnie interesują, które są rodzajem nie-miejsc, znajomych i obcych. Jedna z moich wcześniejszych prac pt: *Double* powstała w jednym z takich miejsc i miejsce to ją współtworzy. To cykl fotografii ukazujących ten sam korytarz, który odwiedzałam kilkakrotnie w ciągu roku. W pewnym momencie przebywając w nim, zaczęłam widzieć odbicia. Ciekawiła mnie myśl, że czyjeś odbicie nie musi mieć jego twarzy i że czasami nie trzeba spojrzeć dalej niż w lustro, żeby znaleźć obcego. Trochę jak w przypadku 'gości' w *Solaris* Stanisława Lema,[4] którzy są fizycznym uwięzieniem nieostrej i niedoskonałej pamięci. Wspomnień, które odzwierciedla tożsamość. Pamięci, która odzwierciedla samą siebie. Niedawno, ponownie odwiedziłam i sfotografowałam ten korytarz (il.4). Minęła dekada. Zmieniła się jego skóra. Kolory bardziej pastelowe, posadzki zakryte linoleum imitującym marmur.

---

[2] Sennett, R. (2018). *Building and Dwelling*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

[3] Simon, J. and Storr, R. (2015). *Bruce Nauman*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

[4] Lem, S. (2002). *Solaris*. Kraków: Wydawn. Literackie.

*Pokój 610, pokój 609* jest kontynuacją pracy *Double*, w której także użyłam instytucjonalnych, standaryzowanych przestrzeni. Interesuje mnie anonimowość przestrzeni, w której można znikać, izolując się od zewnętrznego świata, rzeczywistości, a nawet od samego siebie. Fizyczną cechą tej anonimowości jest brak charakteru, choć odczucie nijakości buduje także rodzaj napięcia. I ciężar. Te obce przestrzenie – symulujące przytulną atmosferę – są przejściowymi i pustymi nie-miejscami, w których można utknąć. Praca ta zaczęła powstawać, kiedy mieszkałam w Londynie. Nie mogąc otrzymać zgody na zrobienie fotografii w londyńskim hotelu, zrobiłam je w hotelu tej samej sieci, lecz w Polsce. To sprawiło, że pojawiły się nowe myśli odnośnie tej pracy. Kontekst Wschodniej Europy, która przechodzi pewne dramatyczne zmiany, adaptując zachodnie marzenia kapitalizmu, wydaje się teraz dla mnie fundamentalny. Ciekawi mnie "fornir", powierzchnia tych przestrzeni, ludzi i ideologii. Przychodzą mi na myśl słowa Davida Lyncha, który wierzy, że jeśli zacznie się drapać po powierzchni którejkolwiek utopii, okaże się, że roi się pod nią od czerwonych mrówek – a mówi to, mając na myśli marzenia Ameryki w latach pięćdziesiątych, w których dorastał.[5] O Lynchu pomyślałam również odnośnie kinematograficznego charakteru tych przestrzeni, lamp, koloru, światła. Decyzja o zrobieniu fotografii w kinematograficzny sposób wyniknęła całkowicie z tych przestrzeni.

Zawsze lubiłam przyglądać się miejscom zamieszkania. Zaczęło się w rodzimym mieście, kiedy byłam mała. Oprócz starych nadwarciańskich willi, fascynowały mnie rzędy kwadratowych domów. Powtarzające się jeden przy drugim. Niczym się nie wyróżniają. Te same szare fasady. Obecne i zarazem nieobecne. Później, kiedy dorastałam, obserwowałam jak się zmieniają. Elewacje nabierają indywidualnych charakterów. Okna powiększają się lub zmniejszają. Pojawiają się kolory. Coś się nadbudowuje, coś dobudowuje. Każdy dom ma być szczególny. Ulica jest eklektyczna. Dzisiaj wszystkie te odrębności blakną.

Każde miejsce ma swój indywidualny puls. Unikalne rysy, które z czasem się pogłębiają lub zanikają. Zastanawiam się w jakim stopniu zbudowane otoczenie staje się naszą skórą. W swoich pracach zbliżam się do idei jak te przestrzenie 'nosimy'. Nie szukam opozycji wnętrza wobec zewnętrza i odwrotnie. Interesuje mnie przenikanie się tych przestrzeni, ich ewolucja.

Cały materiał wykorzystany w wystawie pt. *Undo*, znalazłam w przeobrażającym się domu - powstałej w latach 60-dziesiątych PRL-owskiej kostce. W jego fizycznych i mentalnych warstwach. Praca pt. *Undo:Osad* (il.5) ukazuje sfotografowane - tuż przed zburzeniem - odkryte pasy izolacji umieszczone wokół otworów okiennych. Wysokie na ponad 2 metry

[5] Lynch, D. and Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber.

fotografie sprawiają wrażenie wyrw w białych ścianach galerii. Skręcone i upchnięte w ścianie fałdy szaro-brązowych papierowych worków przypominają ciała, albo trzewia w otwartym organizmie. Z innych fragmentów pogniecionych gazet można czytać: "Gospodarni żyją lepiej (…) Największe osiedle Poznania (…) Wierni służą Ludowej (…) Cement. 4-krotne. Egypt. Poland. 1 zł". Strzępy tekstu mieszają się i wyginają, jeszcze bardziej zniekształcając rzeczywistość (il.6).

Tych samych worków i gazet użyłam w pracy: *Undo: Fold* (il.7). Obraz/obiekt - nowa struktura, która staje się mutacją, zwielokrotnieniem "trzewi" domu, które pozostają zazwyczaj niewidoczne, bo zamaskowane warstwami tynku, farb i tapet. Skóry.

Jako nowego materiału używam też gruzu. Coś mnie w nim przyciąga. Estetyka destrukcji. Niknące w anonimowości ścian fragmenty historii i czasu. W pracy *Undo: Wall* ujawniają się obydwa "życia" materiału. Zbudowana z gruzu ściana jest jednocześnie obiektem. Wbudowana w filar galerii, staje się też częścią konstrukcji budynku. Jest przeniesieniem.

Przeniesieniem są też gruz, kamienie i cegły w cyklu prac pt. *Ani tutaj, ani tam*. Kawałek krzemu z Aralska, grudka betonu z Kaliningradu, odprysk antycznego miasta Sauran, fragment starej cegły z podmurówki kamienicy w Jałcie. Fragmenty i odpryski miejsc i pamięci przełożone na otwartą przestrzeń krajobrazu. Obiekt zrekonstruowany jako pejzaż. Niczym  meteoryt wyłania się z ciemności kusząc swoim pięknem. Czym staje się piękno krajobrazu w pracy: *Ani tutaj, ani tam: Jałta* (il.8*)* w kontekście aktualnych wydarzeń na Krymie?

Praca pt. *Kolumna* - skonstruowana z gruzu pochodzącego z ruin średniowiecznego klasztoru przynależnych obecnie do galerii El w Elblągu -niczego nie podpiera. Nie jest też pomnikiem. Jej płożąca się nisko forma wynika z oktagonalnej podstawy filarów w galerii. Oktagonalne pierścienie mnożą się tworząc otwartą strukturę. Kłącza ustawionych na sztorc cegieł mogą się rozrastać i przemieszczać.

Przemieszcza i przeobraża się *Macka* (il.9). Podłużny obiekt skonstruowany z trylinki - powszechnie występujących w poprzednim systemie gospodarczym heksagonalnych płyt chodnikowych. Trylinkowe powierzchnie powoli znikają z polskich miast, zastępowane nowoczesnymi elementami brukarskimi. Obiekt z sześciokątnych płyt konstrukcyjnych pochodzących z rozbiórki starej nawierzchni, jest echem moich zainteresowań systemami ideologicznymi zagnieżdżającymi się w zbudowanym otoczeniu. *Macka* żyje jednak swoim życiem. Jej naturą jest transformacja. Choć pojawiają się różne asocjacje, wymyka się

jednoznacznym interpretacjom. W jej ideę włączona jest wielokrotna prezentacja / obecność w różnych miejscach i kontekstach. *Macka* wydłuża się lub skraca, powiększa lub kurczy. Za każdym razem sadowi się inaczej. Jej rozmiary zależą od miejsca i kontekstu, w którym się znajdzie. To praca bardziej site-sensitive niż site-specific. Wkomponowuje się w przestrzeń i układa. Mimo ciężaru materiału - nie zastyga. Nie ma w niej czasu.

Czas i przestrzeń zakrzywia się w cyklu prac pt. *Janus* (il.10).[6] Nazwa pochodzi od staroitalskiego boga przejść, bram, mostów i wszelkich początków. Z jedną twarzą patrzącą wstecz i drugą zwróconą w przyszłość, Janus tkwi pomiędzy jedną przestrzenią a drugą.

Cykl prac - par fotografii - ukazuje różne otwory okienne. Każda z par - wewnętrzny i zewnętrzny widok tego samego okna. Wybrane budynki tkwią w zawieszeniu pomiędzy ich przeszłością a przyszłością. Jak patrzący w przeciwstawnych kierunkach Janus, który nie mogąc cofnąć się w przeszłość, ani wkroczyć w przyszłość, pozostaje w bezruchu.

Tę bezczynność bardziej się odczuwa, niż zauważa. Poszczególne pary fotografii wywodzą się z konkretnych miejsc, lecz nie próbują ich ilustrować. Transformują je w inne przestrzenie. Sfotografowane otwory okienne oddziaływują haptycznie. Nie chroni ich szkło, a pięcio-centymetrowe aluminiowe ramy konstruują raczej niż oprawiają, zbliżając fotografie do obiektów. Dla mnie nie są to prace tylko do oglądania; Ich fizyczność i relacja z przestrzenią, w której się znalazły nie są przypadkowe. Chciałabym, aby oddziaływały w podobny sposób jak architektura, której doświadcza się fizycznie, która jest częścią namacalnego świata. W fotografii mamy do czynienia z iluzją obrazu, która odciąga od rzeczywistości w fikcję. Mnie interesuje przestrzeń pomiędzy tymi dwiema.

Z surowych powierzchni fotografii wyglądają oczodoły. Dwie strony tego samego okna odginają architekturę. Drążą ściany z obu stron zakrzywiając przestrzeń. Aktywują przestrzeń pomiędzy sobą. Obok nich ze ściany galerii patrzą dwa wypukłe obiekty - lustra, które stają się czymś pomiędzy fotografiami a obiektem. Sprowadzają prace fotograficzne w przestrzeń fizyczną, zbliżając je do stojącego w przestrzeni obiektu. Połączone tyłem dwa wypukłe lustra tworzą jego głowę. (il.11) W tym przypadku z lustrami dzieje się coś innego. Inaczej zaginają przestrzeń. Choć ich powierzchnie nie zastygają, są rodzajem globu, nie oczami (il.12).

Umysł, oczy i glob. Fotografie, obiekty na ścianie i obiekt w przestrzeni współgrając,

---

[6] Osiągnięcie naukowe wynikające z art. 16 ust.2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz.882 ze zm. W Dz. U. z 2016 r. poz. 1311).

odkształcają przestrzeń. Odkształcają się jak wstęga Möbiusa.
W przestrzeni *Janusów* można usłyszeć nienarzucający dźwięk. Sączy się z sali obok niczym szum pszczół. Pięć identycznych kwadratowych głośników na ścianach okala niedużą przestrzeń. Stojąc na środku można wychwycić pojedyncze słowa, fragmenty zdań. Nakładają się na siebie i przenikają, wybrzmiewając cichym, mantrycznym rytmem. Stając tuż przy głośnikach, można posłuchać pięciu opowiadań. Historii powiązanych z fotografiami. Każdy z głośników ujawnia jedną z nich, powtarzając ją w pętli. Wracając na środek sali i przechodząc do przestrzeni obok, historie nikną w szumie kryjąc się w oczodołach *Janusów*. W składni wczoraj, jutro i dzisiaj.

To, co wiemy o naszym kraju, jest głęboko zakorzenione w jego pejzażu. Jest tym, co pamiętamy i tym o czym zapomnieliśmy. Projektujemy siebie w przestrzeń i introjektujemy z przestrzeni. Zewnętrzne impulsy kształtują nasz umysł, wewnętrzne impulsy kształtują nasz świat. Interesują mnie także przestrzenie postrzegane jako fizyczne manifestacje systemów politycznych. Architektura brutalistyczna na Zachodzie i architektura modernistyczna z czasów komunizmu są świadectwem upadku powojennych ideałów. Można odnieść wrażenie, że zarówno wschodnie, jak i zachodnie ściany-bloki nie mogą się z owego upadku podnieść.

Kiedy mieszkałam w Londynie, zafascynowała mnie architektura brutalistyczna. Na myśl nasuwają się miejsca takie jak Barbican, czy Hayward Gallery. Mnie przyciągają jednak miejsca par excellence pograniczne. Osiedla mieszkaniowe, które po wojnie miały być urbanistycznym rajem, idealnym domem przyczyniającym się do realizacji wizji lepszego życia w społeczeństwie, a nigdy nie osiągnęły tego celu. Odwiedzam kilkakrotnie system osiedli Thamesmead, gdzie nieprzypadkowo Kubrick kręcił fragmenty *Mechanicznej Pomarańczy*.[7] Za każdym razem towarzyszy mi odczucie - wydawałoby się niemożliwe w kosmopolitycznym Londynie - znalezienia się w miejscu do niczego nie przynależącym, odizolowanym, zawieszonym i w geografii, i w historii. Blokowisko w Thamesmead można by nazwać bunkrowiskiem. Architektura połączonych ze sobą w ciągnące się betonowe struktury domów ma w sobie coś z nabrzeżnych fortyfikacji. Modernizm architektoniczny osiągnął tu efekt o tyle surrealistyczny (oderwanie od podłoża), co przygnębiający (kosmiczno-robotyczna forma bloków emanuje nieprzyjazną aurą). Określenie takiej architektury jest doskonałe: brutalistyczna. Bezkompromisowa ideologiczna wizja, narzucona na krajobraz i ludzi. Nazwa pochodzi od francuskiego *béton brut i* odnosiła się początkowo tylko do surowości materiału, jakim jest beton. Le Corbusier używał jej opisując wykorzystywany przez siebie beton w konstrukcjach wielu

[7] *Mechaniczna pomarańcza*, tytuł oryginalny: *A Clockwork Orange*. (1971). [film] Reżyseria: S. Kubrick. Wielka Brytania: Warner Bros., Polaris Productions, Hawk Films.

swoich powojennych budynków. Historia jednak stopniowo zmieniła jej wydźwięk, kładąc nacisk na jej etyczną, a nie estetyczną wymowę.

Podczas spaceru po Thamesmead, odzywa się echo komunistycznych blokowisk. Towarzyszy mi odczucie, że tutejsza architektura jest mi dziwnie znajoma, tak jakby mentalne dziedzictwo komunizmu pobrzmiewało dziwacznie w doświadczeniu zachodniego systemu demokratycznego. Połączone ze sobą bryły budynków, przypominające swoją formą posągi - monumentalne rzeźby głów z innych kultur, nie różnią się wiele w swym charakterze od wzniesionego w latach 1965-75 wrocławskiego osiedla przy Placu Grunwaldzkim, nie bez powodu nazywanego wrocławskim Barbicanem.

Lubię przyglądać się ścianom. Pojawiają się i materializują w moich pracach w najróżniejszych formach. Fizycznie i mentalnie. Przeobrażone. Ściany konceptualne.. Być może ma to też jakiś związek z lękiem przed zamknięciem.

Prace: *Interior, Unit* i *Unit 2* to rodzaje wnętrz skonstruowanych z zewnętrznej ściany bloku mieszkalnego. Ta jedna betonowa ściana, stając się plastycznym materiałem, formuje różne wnętrza. Z fasady powstają klaustrofobiczne przestrzenie, które mogą sugerować wnętrze głowy, mentalne blokady i ograniczenia. *Czerń I*, *Czerń II*, *Czerń III* są rozwinięciem idei "Unitów". Konsekwentnie skonstruowane z jednometrowych modułów, rozmiarem nawiązują do wielkości ciała człowieka. Jednym z modułów staje się sama czerń, która będąc otchłanią, jest jednocześnie elementem konstrukcyjnym. "Unity" i "Czernie" można postrzegać także jako formy pułapek. W "Unitach" napotyka się nieznośnie obecną przestrzeń i ślepy zaułek, w "Czerni" wpada się w ciemność. Zastanawiam się też, co dzieje się z nami, zamkniętymi wewnątrz struktury, co dzieje się z nami w konfrontacji z własnym lękiem. Jak dalece modelujące nas bodźce wpływają na nasze rozumienie siebie. Frapujące jest to, co dzieje się z umysłem i ciałem w całkowitej ciemności, kiedy oczy 'po omacku' szukają równowagi. Ciekawi mnie ten moment, kiedy odnosi się wrażenie, że mózg zaczyna działać haptycznie.

Na początku najczęściej nie wiem, o czym jest praca, co nie znaczy, że nie wiem co mnie interesuje. Na pewno nie interesuje mnie ilustrowanie idei. Pojawiają się jakieś punkty wyjścia; pytania, myśli, odczucia, które dryfują w jedną, lub w drugą stronę. Podążam za nimi i lubię ten moment, kiedy poprzez doświadczanie i rozwój, rzeczy stają się bardziej klarowne. Zdarzają się małe olśnienia, kiedy nagle wszystko zaczyna układać się w całość, kiedy przyczyny i skutki nabierają ostrości. Później przychodzi niejasność. Pozostawanie w pytaniu. Proces.