

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Wydział Artystyczny

Joanna Zdzenicka
Closer

Praca doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Lesława Tetli

Spis treści

Wstęp

Closer {rzeczownik} str. 1

Closer {przyroda} str. 2

Rozdział 1:

Rozgałęzienia. Pamięć roślin str. 6

Pamięć fotograficzna str. 10

Rozdział 2:

Total str. 11

Mikrosensor str. 13

Martwa kolekcja str. 14

Obiekt

Format

Juka

Zakończenie:

Closer {czasownik} str. 15

Bibliografia str. 17

Wstęp

Tytułowy *Closer*, to laboratorium, które powstało dzięki działaniom i eksperymentom skupionym wokół niewielkiego obiektu — sosnowego kijka znalezionego podczas wędrowki po Beskidach. Chodzi o element zaczerpnięty z natury, o pozostałość drzewa; martwy fragment gałęzi, wyschnięty i przejezdony przez pasożyty. Dzięki rozmyślaniom o pochodzeniu i charakterze tego przedmiotu (na potrzeby niniejszego wstępu charakter ten można sprowadzić do struktury tego znaleziska), podejmuję autorskie próby opowiadania o nim w zakresie tradycyjnych praktyk artystycznych.

Realizacje z okresu od lipca 2014 do marca 2016, złożyły się na rodzaj międzydyscyplinarnego warsztatu. Opisywanie tego procesu z naciskiem na rozróżnianie podjętych realizacji w określonym medium i sprowadzanie tego procesu do pewnego rodzaju lupy, szybko okaże się niewystarczające. *Closer* oznacza zmianę dotychczasowego trybu pracy. Ważne są wszystkie okoliczności temu towarzyszące, zorganizowanie warunków pracy, wprowadzenie idących za tym zmian w obszarze pracowni.

Closer {rzeczownik}

O *Closer* od początku myślałam jak o rzeczowniku, o aparacie wyposażonym w narzędzia mentalne, nie tylko techniczne. Aktywność wpisana w przedsięwzięcie pod tym hasłem wyobrażałam sobie, jako czas spędzony pod wyjątkowym filtrem, który spowoduje, że nad moimi poszukiwaniami roztoczy się aura silnego skupienia, większej uwagi, nawet pewnego rodzaju czułości w przyglądaniu się naturalnej tkance, z której pochodzi ten drobiazg. Wyprawa w góry, z której przywiozłam znalezisko, jest przecież uniwersalnym wyrazem tęsknot każdego człowieka, który żyje w mieście. Być może, to typowe pragnienie spokoju, które kryje się za górkim widokiem, jest powiązane z decyzją o takim temacie pracy. Gdyby spojrzeć jeszcze inaczej na przestrzenie, wszystkie po kolei: mieszkania i pracowni, uczelni, przestrzeni miejskich, miejsc odwiedzanych (np. użyteczności publicznej), natychmiast uwidacznia się kolejny trop szerszego kontekstu – nowy tryb zestawia silnie naznaczone dla mnie przestrzenie (te, w których dorastałam, w których mieszkam i pracuję oraz odwiedzam z własnej inicjatywy) z ich wybrakowaniem, jeśli chodzi o przyrodę i czerpanie przyjemności z przebywania w niej. *Closer* to przestrzeń, w której przecina się kilka wątków, spotykają się różne doświadczenia, ale jest to miejsce, które stawia warunek: kompletne wylogowanie z innych przestrzeni. Miejsca, w których mieszkałam i miejsca, w których pracowałam w moich dotychczasowych pracach z pewnością odgrywały swoją rolę, ale nigdy nie były bezpośrednim motywem do pracy. Kolekcja obiektów z cyklu *Archiwum* (realizowany w latach 2008-2012), której poświęciłam sporo czasu, powstawała przecież w ścisłym związku z moim otoczeniem – na początkowym etapie obiekty wykorzystywały

w sposób bezpośredni przedmioty codziennego użytku, na zasadzie ready-made, kolażu, asamblażu. Nad *Archiwum* pracowałam z pewnością, że docelową przestrzenią dla tej kolekcji jest galeria, a wyjściową — pracownia.

Tymczasem piękny przedmiot, zdobny patyk leżący na roboczym stole w pracowni, wydaje się niemal trofeum z wyprawy, a wizja szeroko pojętych badań nad nim rodzi wyobrażenia zarezerwowane dla odległych światów i daje nadzieję na wyprawę w miejsca jeszcze nieznanne. Znowu odnosząc się do przestrzeni, *Closer* to tryb ich zderzenia: czas spędzony w pomieszczeniu pracowni, poszukiwanie natury, komputer, poszukiwania materiału, pracownia, natura, pracownia. Z biegiem czasu okazało się, że narzędziem pracy stała się głównie wędrowka po parkach i lasach, a nie, jak kiedyś zakładałam, praca z nowoczesną, cyfrową technologią. Podczas pokonywania rutynowych kiedyś tras, zwłaszcza w pobliskich parkach, obserwowałam to, co dotąd nie było aż tak istotne, głównie rysunek otaczających mnie drzew. W pewnym sensie to samo dotyczy teraz ich pozostałości leżących na ziemi. Czynniki pogody też przestał mieć znaczenie, bo wiele udanych wędrowek odbyło się w deszczu i zimnie. *Closer* pozwolił mi znacznie rozwinąć sposób pracy, rozszerzyć pola działań sumujących się na proces twórczy. Wyszukiwanie pozostałości drzew i praca z nimi, budowanie rysunków i obiektów, dosłowne rysowanie wewnętrznych struktur sprawiło, że idąc za myślą Charlesa Lalo, natura stała się estetyczna, ponieważ został spełniony warunek obserwowania jej przez pryzmat stosowanej przeze mnie techniki. De Bruyne, wyróżniający różne typy odczucia natury, zdaje się wcale temu nie zaprzeczać, wręcz uzupełnia tezę Lalo w podstawowym zakresie: bo nie sposób zaprzeczyć, że natura generuje przeżycia związane ze stanem fizjologicznym, z odprężeniem. Nie zaprzeczę też podejściu, według którego forma natury odczuwana jest estetycznie, (ponieważ postrzegamy ją intuicyjnie, bezinteresownie). Podstawowym punktem wyjścia do każdego z działań były zabiegi wykonywane wokół przedmiotu i jego bogatej wizualnie struktury zewnętrznej, i niewidocznego gołym okiem wnętrza, z jednoczesnym myśleniem o kształcie pracy, do której to zgłębianie struktur ma doprowadzić. Jest to nierozzerwalny proces. Tak zwane kulisy zakreśliły jeszcze szersze pole, backstage stał się programową częścią pracy.

Closer {przyroda}

W niniejszym opisie pracy wielokrotnie padają słowa: natura i przyroda. Inspirując się artykułem Marii Popczyk w *Kulturze współczesnej*, który stanowi wstęp do wątku postrzegania wielości przyrod, (do którego nawiązuję powołując się na koncepcje Macnaghtena i Urry'ego), chciałabym rozwinąć znaczenie tych pojęć w moich działaniach. Padają one w niniejszym opisie i w pewnym momencie, zaczynają funkcjonować wręcz zamienne, bliskoznacznie. Są obecne w kontekstach twórczości innych, wymienianych w tekście artystów, więc tym bardziej chciałabym je rozwinąć i ustawić w pewnym porządku.

Idąc za autorką artykułu, byłabym skłonna uznać, że przyroda jest tym, co bada naukowiec, lecz także punktem wyjścia dla formułowania teorii (przyroda Newtona,

przyroda panteistów, przyroda Darwina, Nietzschego), z którymi związane są pewne wartości: użytkowe, moralne, estetyczne¹. W dalszej części tekstu pisze o swobodzie, z jaką artyści traktują przyrodę, co pozwala na ponowne przemyślenie kulturowego jej obrazowania, eksponowania czy sztucznego wytwarzania².

Wielu autorów, pisząc o przyrodzie, używa pojęcia natura, kładąc w ten sposób nacisk na siły twórcze przyrody, jej *physis* (od *phyein* – rosnąć) jak w przypadku wewnętrznej natury roślin, co jednocześnie wskazuje na to, co stałe, jako, że łacińskie słowo natura podkreśla moment narodzenia (*nasci* – zostać zrodzonym, co oznacza, że w chwili narodzenia człowiek zostaje wyposażony w niezmienny charakter)³. Słowo natura jest wieloznaczne. Wedle słownika filozoficznego Lalande'a naturą jest to, co dzieje się bez udziału człowieka, oraz: naturą jest świat widziany, jako przeciwstawny ideom, uczuciom, itp. Obie te definicje budzą wątpliwości: człowiek jest wszak sam częścią natury; naturą jest nie tylko świat spostrzegany bezpośrednio przez zmysły, lecz także mikroświat niewidzialny gołym okiem. Potocznie rozumiemy przez naturę to wszystko, co powstało i co dzieje się bez udziału kierowniczej woli człowieka. Zazwyczaj zalicza się tu otaczającą człowieka przyrodę, lecz mieści ona również twory, które ukształtowały się na skutek interwencji człowieka. Wystarczy wspomnieć nowe odmiany kwiatów, nowe rasy zwierząt itp. Nie da się radykalnie przeciwstawić natury – kulturze, kultura, bowiem ma wpływ na naturę, jest jej integralnym składnikiem, i odwrotnie. Dla naszych rozważań istotne jest odczuwanie przyrody w całym jej bogactwie⁴. Phil Macnaghten i John Urry, autorzy książki *Alternatywne Przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, stawiają tezę, że nie istnieje jedna przyroda, zamknięta całość, ale że człowiek obcuje z wieloma własnymi jej konstruktami, przechodząc swobodnie od jej badania i nadzorowania do jej kontemplacji i uczestnictwa w niej. Precyzowanie nazewnictwa, jest bardzo istotne w odniesieniu do opisywanego przeze mnie cyklu. Słowo natura, jeśli pada w tekście, rozumiem w prosty sposób: jako to, co zrodziła Ziemia. Jeśli chodzi o przyrodę, następuje tutaj nagły przeskok jakości w myśleniu. Przyrodą jest nie tylko środowisko przyrodnicze czyli naturalne. Jako skonstruowaną przeze mnie przyrodę, traktuję *Closer*, który stał się autorską przyrodą powiązań i zależności. Jest to system niezbędny do wykonania takiej, a nie innej pracy. Można sobie go wyobrazić, jako tkanekę: elastyczny układ, który rozbudowuje się na bieżąco. *Closer* to dziejąca się, dynamiczna przyroda. Zaczęłam spędzać więcej czasu w naturze lub przestrzeniach, które ją w sobie zawierają, poszukiwać nowych lokalizacji, poszukiwać lasu. Cały ten proces jest zawarty w pracach, o których mowa w rozdziale drugim (*Rysunki, Martwa kolekcja, Obiekt*). Bardzo często odwiedzałam pobliski Park Miejski im. Franciszka Kachla w Bytomiu i Park im. Żeromskiego w Sosnowcu (nazywany też Parkiem Dietla). Zestaw przykładów działań artystycznych, których autorzy pracują z martwymi

¹Maria Popczyk, *Przemyśleć przyrodę*, artykuł z numeru 1/2011, wydania internetowego dostępnego pod linkiem:

<https://docs.google.com/gview?url=http%3A//kulturawspolczesna.pl/readpdf/1167/Przemy%25C5%259Ble%25C4%2587%2520przyrod%25C4%2599>, str. 23

² Ibidem

³ Ibidem

⁴ Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Rozdział II: *Piękno i rzeczywistość*, str. 93

elementami roślin, a które przewiną się przez poniższy tekst, nie stanowi prezentacji topowych artystów pracujących z naturą. Są to rezultaty moich własnych poszukiwań, w większości przypadków poszukiwań internetowych. Przeszukiwałam sieć rozglądając się za podobnymi wątkami, związanymi z drewnem, z jego zniszczeniami, pasożytami, obróbką, etc. To zbiór, który powstał bez uprzedniego planu, ale okazał się później dla mnie ciekawym punktem odniesienia, przydatnym na różnych etapach rozmyślań i podejmowania formalnych decyzji. Początkowo w tym tropieniu artystów, drzew i drewna w sieci, towarzyszyła mi ciekawość związana z jego technologią. Podejmując się rozpracowania fragmentu gałęzi, nie znałam zbyt wielu artystów działających w podobnym obszarze, w sposób dosłowny zajmujących się pozostałościami drzew. Bliżsi byli mi wtedy artyści, których teraz uznaję za klasyków, tacy jak Teresa Murak, która utożsamia proces twórczy z procesem życia (symbolizowanym tu przez wegetację rośliny). Międzydyscyplinarny Joseph Beuys, który głosił totalne pojęcie sztuki, odnoszące się do możliwości każdego, aby być istotą twórczą; artyści, których znałam z biennale sztuki: Albert Baraya, Antti Laitinen. W tych fascynujących postawach z początku nie dopatrywałam się wyraźnych punktów styku z moimi zainteresowaniami i motywacjami, zapewne przez silne skupienie się na znalezionym przedmiocie i rozważaniach technicznych.

Na twórczość Johna Grade'a⁵ trafiłam poszukując informacji o pasożytach drewna. Artysta wykorzystał korniki do uzupełnienia własnej kompozycji. Jego twórczość stanowi świetny przykład na autorskie rozczytywanie fascynujących nas form wytworzonych przez naturę, bez niszczycielskiej ingerencji w nią. Co bardzo ciekawe, wspomniane rozczytywanie natury, podejmowanie dialogu z obiektem naturalnym, odbywa się za pośrednictwem prostych zabiegów, takich jak operowanie skalą, ułożenie gotowego obiektu w przestrzeni, umiejętne oświetlenie pracy. Taki jest projekt niedawno prezentowany w Smithsonian Museum of American Art w Renwick Gallery w Waszyngtonie. Drzewo otrzymuje replikę wykonaną przy użyciu drewna z odzysku⁶. Praca nad *Middle Fork* była dużym przedsięwzięciem, które nie odbyłoby się gdyby nie praca zespołowa ludzi, mających podobne wizje. Również amerykańska artystka, której prace stanowią świetny przykład na twórczość wyjątkowo ekologiczną, Laura Petrovich – Cheney pracuje tylko z materiałem już użytym. Podstawą ideową jej działań jest zmiana kontekstu materiału, z którym pracuje, nadanie mu nowej funkcji. Nie jest to szczególnie nowatorska postawa, ponieważ powtórne wykorzystywanie drewna jest elementem deklaracji artystycznych wielu twórców z całego świata, ale do strony internetowej artystki wracałam kilkakrotnie. Sposób budowania obrazów świadczy o konsekwencji i cierpliwości. Obrazy są układane z różnej wielkości kawałków drewna, w większości elementy, zgodnie z ich dotychczasową funkcją, zostały wcześniej pomalowane. *Trifecta*, to jeden z obrazów, o wyjątkowej strukturze⁷, przy którym zatrzymałam się na dłużej. Małe kawałki drewna, docięte do jednego formatu imitują jakiś przepłot, bawiąc się głębością obrazu. Inna praca, bardzo prosta, zatytułowana *Just Passing Through*, oparta jest na ciekawym zabiegu: artystka zabrała do pracowni

⁵ <http://www.johngrade.com/#/>

⁶ <http://www.johngrade.com/#/viewvideo/MIDDLE%20FORK> Link do filmu, w którym artysta mówi o przedsięwzięciu *Middle Fork*

⁷ <http://lauracheneyartblog.blogspot.com/p/available-works.html>

powalone pnie, wyczyściła i ostatecznie, po pokazie w przestrzeniach galeryjnych, wprowadziła ponownie do środowiska naturalnego. Petrovich pisze, że jej prace, dzięki używanym materiałom, stanowią zwierciadło ludzkich doświadczeń, ponieważ są w nich obecne zużycie i zmęczenie, ale i zdolność transformacji. Zina Swanson oprócz pracy z roślinami, którym człowiek przypisuje działanie magiczne (przykładem może być ciągle obecny w sklepach bambus, dmuchawiec, stokrotka, czterolistna koniczyna), maluje akwarele. W większości prac, które zobaczyłam, stałe miejsce jest zarezerwowane dla martwych gałęzi, drewna lub innych pozostałości. Odczytuję je, jako element konstrukcji, niezbędny budulec surrealistycznych maszyn lub innych niemożliwych sytuacji⁸. Większość elementów rozwija się wokół takiego motywu. Kolekcje roślinne i akwarele zostały pokazane na wystawie *For luck*, poświęconej relacji człowieka z rośliną. Robert Kinmont, najstarszy z artystów, o których piszę, rozłożył na segmenty potężną gałąź topoli. Znam jego cykl fotografii realizowany w latach 1969 – 2005, w którym Kinmont staje na rękach, na głowie albo zwiesza się głową w dół w ekstremalnych okolicznościach natury: nad przepaścią, w wąwozie, nad wodą. Nowsze prace są wykonane z drewna. Szczególnie *Cottonwood*, jedna z dwóch prac tak bezpośrednio związana z moimi aktualnymi zainteresowaniami. Kinmont pokawałkował i złożył na nowo potężną gałąź topoli. Widoczne są drewniane kliny łączące poszczególne elementy. *Cottonwood Log filled with Fear* również zrealizowana stosunkowo niedawno, to fragment innej potężnej gałęzi, która oprócz dziwnie równych krawędzi działa delikatnie naniesionym, odręcznym rysunkiem. Opis techniki brzmi: cottonwood, pencil and fear. Meksykański artysta Abraham Cruzvillegas używa w sztuce procesu wzrostu roślin. Tak dzieje się w aktualnie prezentowanej instalacji *Empty lot* w hali turbin w Tate Modern. W tekście towarzyszącym wystawie artysta pisze o całym zdarzeniu, jako eksperymencie. Podkreśla własną świadomość bezsensowności uprawy zorganizowanej w samym centrum biznesowego, komercyjnego Londynu. Abraham Cruzvillegas zmienił przestrzeń hali w sposób totalny. Podesty pod trójkątne skrzynie z ziemią są wsparte rusztowaniami, które zajmują większą część najniższego poziomu. Dzięki temu stworzyły one kolejną płaszczyznę, prawie równą z tarasem; stojąc na nim skrzynie wydają się osobie oglądającej bliskie na odległość wyciągniętej ręki. Artysta zebrał ziemię z obrzeży Londynu, z parków i innych wspólnych przestrzeni. Instalacja swoim charakterem przenosi oglądających do Meksyku. Odczytuję ją, jako demonstrację tożsamości, której narzędziem jest nie tyle sama roślina, ale próba eksperymentalnej uprawy w kontekście miejsca. Larry Millar jest właścicielem pięknej posiadłości pamiętającej czasy pradziadków. W kameralnej galerii McMurry Amy Graves Ryan Fine Arts prezentuje między innymi przekroje drzewa cedrowego, które również pamięta te czasy. Wystawa jest wynikiem umiłowania tego miejsca, które można odbierać, jako próbę opowiedzenia o swoich korzeniach.

Yuken Teruya to klasyk recydingu w sztuce. Na wystawie *Paper*⁹, która gościła w londyńskiej galerii Saatchi, zaprezentował zestaw obiektów doskonale imitujących drewno, wykonanych ze sprasowanych warstw makulatury. Prace te odczytuję, jako

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=j2qDPTk-4eM> Link do filmu – wywiadu z Ziną Swanson.

Artystka opowiada o koncepcji wystawy *For Luck*

⁹ <https://eilishscreativespace.wordpress.com/2013/08/19/paper/>

dowód autentycznego, silnego pragnienia ochrony dóbr naturalnych. Tim Knowles w cyklu *Oak on Easel#1* aranżuje stanowisko pracy dla drzew. ołówki do końcówek gałęzi drzew i podstawił pod nie papier w taki sposób, by poruszane wiatrem, mogły rysować.

Rozdział 1

Rozgałęzienia. Pamięć roślin

Pozostałości po drzewach i innych roślinach są podstawowym materiałem, bazą większości realizacji (*Total, Szkice, Martwa kolekcja*). Zbieram je i wykorzystuję w pracach, ponieważ traktuję je jako naturalne nośniki pamięci. Widzę w nich obiekty posiadające pamięć, będące zarazem dowodem na wydarzenia, do których zaszło w ich wnętrzach. To dzięki nim przyjęły zastany przeze mnie kształt. Martwe obiekty roślinne, to też potencjalne nośniki informacji o czynnikach panujących wokół, o warunkach, które determinowały zachodzące w nich procesy. Pozostałości roślinne w kontekście moich doświadczeń mają szczególnie wyraźną cechę: są zamknięte. Żyją określonym cyklem, obumierają przerywając go i zamykając. Ciągłe posiadają ukryte, potencjalnie możliwe do odczytu parametry zdarzeń. Ale jako formy są już nieodwracalnie zamknięte. Zatrzymane w czasie, zakończone. Ten potencjał, informacja do rozkodowania zatrzymała moją uwagę na dłużej przy znalezionym kawałku sosny, który stał się punktem wyjścia do wszystkich realizacji z cyklu *Closer*. To uczucie ciekawości jest bardzo ważne w tym zestawie prac. Posiłkując się publikacją Daniela Chamowitza, doktora genetyki na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie dotyczącą odkryć na polu życia zmysłowego roślin, staram się rozwinąć własną mapę skojarzeń i poszerzyć uzasadnienie wyboru obiektu, jako tematu, wyjaśnić decyzję dotyczącą doboru materiałów (pozostałości roślin) oraz kojarzenie ich z poszczególnymi metodami pracy. Pamięć człowieka jest uwarunkowana przez materiał, który dociera do nas poprzez zmysły. Znany nam zapach lub dźwięk może wywołać lawinę szczegółowych wspomnień, które przeniosą nas do konkretnego czasu i miejsca, natomiast rośliny korzystają z obfitego i zróżnicowanego materiału bodźców zmysłowych odbieranych z otoczenia. Nie kulą się ze strachu na wspomnienie suszy ani nie marzą o letnich promieniach słońca. Nie tęsknią do czasów, gdy były zamknięte w łupinie nasionka, nie martwią się przedwczesnym wydzieleniem pyłku¹⁰. Ale potrafią przechowywać informacje o minionych zdarzeniach i później je przywoływać: tytoń pamięta kolor ostatniego światła, jakie widział; wierzyby wiedzą czy sąsiednie drzewa zostały zaatakowane przez gąsienice. Te przykłady są obrazem reakcji rośliny na zdarzenie, a ta jest przecież podstawowym elementem pamięci. Pierwszy raport opisujący zjawiska pamięci roślin został opublikowany w roku 1977, a jego autorem był Mark Jaffe, który prowadził badania na groszku. Chciał się dowiedzieć, co sprawia, że wąsy czepne groszku zwijają się, gdy dotkną odpowiedniego obiektu. Wykazał, że jeśli obetnie się wąs czepny groszku, a po obcięciu

¹⁰ Daniel Chamovitz, *Zmysłowe życie roślin*, wyd. WAB, Warszawa, str. 131

będzie przechowywało w dobrze oświetlonym, wilgotnym środowisku, wystarczy potrzeć jego spodnią stronę palcem, by sprowokować go do zwinięcia się w kłębek. Lecz gdy przeprowadził ten sam eksperyment po ciemku, odcięte wąsy rośliny nie zwijały się pod wpływem dotyku, co sugerowałoby, że do wykonania tej sztuczki niezbędne jest światło. Ale i tu tkwił haczyk: jeśli dotknięty po ciemku wąż godzinę lub dwie później został umieszczony w świetle, zwijał się w kłębek bez ingerencji badacza. Naukowiec zdał sobie sprawę, że jakimś sposobem wąż dotknięty w ciemności przechowuje tę informację i przypomina sobie o niej, gdy robi się jasno. Czy to magazynowanie i późniejsze przywoływanie danych można uznać za pamięć?¹¹. Endel Tulving prowadził badania nad ludzką pamięcią, stawiając tym samym założenia, które można uznać, za punkt wyjścia do badania pamięci u roślin. Psycholog ten postawił tezę, że nasza pamięć funkcjonuje na trzech poziomach: pierwszy, najniższy stanowi pamięć proceduralna. Odnosi się ona do niewerbalnego zapamiętywania, do wykonywania różnych czynności, i zależy od zdolności odbioru bodźców z otoczenia. Na drugim poziomie znajduje się pamięć semantyczna, pamięć pojęć (niezbędna do opanowania większości przedmiotów, których uczymy się w szkole) Na trzecim z kolei zlokalizowana jest pamięć epizodyczna, odpowiedzialna za przypominanie sobie zdarzeń z życia. Ten rodzaj pamięci zależy od samoświadomości jednostki. Rośliny, rzecz jasna, nie mogą poszczycić się pamięcią semantyczną ani epizodyczną: są to te rodzaje pamięci, które definiują nas, jako istoty ludzkie. Ale rośliny potrafią wyczuwać i reagować na zewnętrzne bodźce, więc zgodnie z definicją Tulvinga powinny być zdolne do pamięci proceduralnej. I rzeczywiście dowiodło tego doświadczenie Jaffego z groszkami. Wąsy czepne poczuły dotyk badacza, zapamiętały go i zareagowały na niego z opóźnieniem, zwijając się w kłębek¹². To, co nazywamy u siebie pamięcią, jest terminem obejmującym różne formy zapamiętywania, oprócz trzech opisywanych u Tulvinga. Dysponujemy pamięcią: sensoryczną (przyjmowanie i filtrowanie informacji pochodzących od zmysłów), pamięcią krótkotrwałą (ta z kolei pozwala nam utrzymać w świadomości około siedmiu obiektów przez kilka sekund), oraz pamięć długotrwałą, (dzięki niej przechowujemy wspomnienia przez całe życie). Mamy też pamięć mięśniową. Stanowi ona rodzaj pamięci proceduralnej, będącej nieświadomym procesem uczenia się ruchów (ruchy palców przy drobnych czynnościach), a także pamięć immunologiczną (ludzki układ odpornościowy zapamiętuje przebyte infekcje, by w przyszłości uniknąć zakażeń). Wspólną cechą wszystkich typów pamięci jest to, że obejmują one procesy formowania wspomnień (kodowanie informacji), zatrzymywania wspomnień (magazynowanie informacji) i przywoływania wspomnień (odzyskiwanie informacji). Pamięć komputerowa wiąże się z tymi samymi procesami. Szukając choćby najprostszyc form pamięci u roślin, powinniśmy się skoncentrować właśnie na tych trzech procesach¹³. Kolejny przykład zjawiska pamięci rośliny dotyczy muchołówki. Musi ona wiedzieć, kiedy owad stanowiący dla niej posiłek, przechadza się po jej listkach. Możemy spojrzeć na ten mechanizm jak na proces analogiczny do pamięci krótkotrwałej. Najpierw muchołówka koduje informację (formuluje wspomnienie), że coś, (choć nie wiadomo, co) potrafiło jeden z włosków. Następnie przez chwilę ją magazynuje

¹¹ Daniel Chamovitz, *Zmysłowe życie roślin*, str. 131

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

(zachowuje wspomnienie), by w końcu ją odzyskać (przywołać wspomnienie), gdy tylko zostanie dotknięty drugi włoszek. Mrówka potrzebuje trochę czasu, by przejść od jednego włoska do drugiego. Muchołówka zdąży zapomnieć pierwsze dotknięcie włoska zanim owad otrze się o następny. W jaki sposób roślina koduje i magazynuje informację o spotkaniu robaka z pierwszym włoskiem? W jaki sposób zapamiętuje pierwsze dotknięcie, by zareagować przy drugim? Naukowcy Hodick i Sievers wykazali, że dotykanie włoska spustowego muchołówki wyzwala elektryczny potencjał czynnościowy, który prowadzi do otwarcia kanałów wapniowych w pułapce. Badacze uznali, że pułapka potrzebuje stosunkowo wysokiej koncentracji wapnia, by się zamknąć, i że pojedynczy potencjał czynnościowy wywołany poruszeniem jednego włoska nie osiąga wymaganego poziomu. Dlatego musi dojść do pobudzenia drugiego włoska, by stężenie wapnia przekroczyło wartość progową i pułapka mogła się zatrzasnąć. Kodowaniem informacji jest tutaj początkowy wzrost stężenia wapnia. Jej magazynowaniem – utrzymywanie przez pewien czas wystarczająco wysokiego poziomu wapnia, by ponowne jego zwiększenie (wywołane dotknięciem drugiego włoska) wystarczyło do przekroczenia wartości progowej. Ponieważ kondensacja jonów wapnia z czasem maleje, jeśli drugie dotknięcie i drugi potencjał czynnościowy nie nastąpią wystarczająco szybko po pierwszym, końcowe stężenie nie będzie dość wysokie, by zamknąć pułapkę – wspomnienie pierwszego dotknięcia ulegnie zatarciu. Późniejsze badania prowadzone przez Alexandra Volkova potwierdziły słuszność tego modelu¹⁴.

„Staram się dojść do punktu, w którym zmieniam materiał w ten sposób, że można zobaczyć coś innego, zaginam materiał, żeby zobaczyć, co tam jest. To jak odkrycie”¹⁵.

Jim Hodges

Podrozdział *Długotrwała pamięć traumatycznych przeżyć*, autor poświęcił na opisanie mechanizmu determinującego kształt rośliny, co mocno wiąże się z często przeze mnie wymienianą w tekstach *tężejącą linią zewnętrznego opisu*, z kształtem. Tego sformułowania użyłam zgłaszając koncepcję pracy; w tej chwili mogę je odnaleźć we wszystkich realizacjach. Odnoszę się w nim do widocznych linii, które decydują o naszym odbiorze obiektu i ich relacji z powierzchnią tego obiektu. W *Rysunkach* i *Martwej kolekcji* oraz *Total*, to właśnie linia decyduje, o jakości rysunku i jakości bryły. Roślina bardzo często doświadcza działania bodźców niszczących, na przykład uszkodzenie gałęzi, złamanie, które początkowo jest zupełnie dla rośliny obojętne. Po jakimś czasie, w nowych warunkach, wspomnienie tamtego zdarzenia powraca i powoduje zmianę sposobu wzrostu rośliny. Potrafią one przechowywać i odtwarzać biologiczne informacje. Oczywiście jest to całkiem odmienna forma pamięci od naszych szczegółowych i pełnych emocji wspomnień, które zaprzatają nam umysł. Pamięć rośliny to pamięć praktyczna. Zwijanie się wąsów czepnych, zamykanie się pułapki u muchołówki czy zapamiętywanie przez rzodkiewnik negatywnych bodźców – wszystkie te procesy wymagają uformowania wspomnienia o zdarzeniu, przechowania go przez jakiś czas i przywołania w późniejszym terminie, by stosownie do treści wspomnienia roślina mogła zmodyfikować swój dalszy rozwój.

¹⁴ Ibidem, str. 137

¹⁵ *Art Now*, Jim Hodges, str. 122

Daniel Chamovitz twierdzi, że wiele mechanizmów pamięciowych, które zaobserwował u roślin, można dostrzec w funkcjonowaniu naszej, ludzkiej pamięci, łącznie z czynnikami elektrochemicznymi. Te ostatnie stanowią podstawę połączeń nerwowych w mózgu, siedzibie pamięci w najbardziej potocznym rozumieniu tego słowa¹⁶. Kolekcjonowane przeze mnie obiekty, rozmaite rodzajowo pozostałości roślin, martwe elementy drzew (gałązki, kawałki kory, spróchniałe gałęzie, zasuszone owoce) posiadają wymierną dla mnie wartość: wybieram je z myślą o tym, że zawierają informację o miejscu, z którego je zabieram. I tutaj znowu odzywa się wątek przestrzeni, przysposobienia jej i odkrycia na nowo. Kiedy wertuję popularny album *Art Now*, zawsze zatrzymuję się przy pracy *A view from in here*, cytowanego powyżej artysty. Mimo braku odniesień w formie oraz użytym materiale, czuję, że jego postawa jest mi w pewnych punktach bliska. Pewnie, dlatego, że sama we wszystkich pracach w sposób mniej lub bardziej bezpośredni nawiązuję do nierozzerwalnych ze sobą zjawisk czasu i pamięci. Praca, o której mówię, to naturalnej wielkości rzeźba wykonana ze szkła, która przedstawia ptasie gniazdo przytwierdzone do wyrastającej ze ściany gałęzi. Dla Hodgesa symbolizuje ona cały strumień ulotnych chwil, z których składa się życie¹⁷, dla mnie symbolizuje pojedynczą chwilę. Z całego zestawu prac, jako pierwszą opiszę instalację *Total* (o niej mowa w rozdziale drugim). Praca jest eksperymentem, który podejmuję w odniesieniu do zagadnień pamięci. Łączę ten wątek ze zjawiskiem zdolności pamiętania wyjątkowo szczegółowego (pamięć ejdetyczna). Ten z kolei motyw jest nierozzerwalny z pozostałościami drzew, które są nośnikami informacji. Kolejną pracą są *Martwe elementy roślin. Rysunki*. To zestaw znaków ułożonych z zebranych gałęzi, ułożonych w większą kompozycję. Poszczególne znaki są inspirowane układami zaobserwowanymi na powierzchni wielokrotnie już wspomnianego znaleziska, sosnowego patyka, który stał się przewodnim motywem pracy. Kolejna realizacja, to *Mikrosensor* — cykl rysunków wykonanych tym razem w dosłownym tego słowa znaczeniu — sekwencja zaczerpnięta bezpośrednio z tomogramów sosnowego patyka. (Rozdział drugi, część *Mikrosensor*). *Martwa kolekcja*, to zbiór pozostałości po roślinach domowych, drobiazgów znalezionych na wyprawach, pozostałości roślinnych po zniesionych do pracowni na przestrzeni ponad roku. Teoretyk pamięci, Pierre Nora, twierdzi, że „im szybciej zapominamy, tym bardziej kompulsywnie gromadzimy dowody naszej pamięci”¹⁸, co potraktowane dosłownie, ale i poważnie zarazem, może okazać się wytłumaczeniem, jednym z czynników, które zdecydowały o zniesieniu do pracowni materiałów, z całym ich znaczeniowym bagażem, który starałam się opisać w tym rozdziale. Z pewnością można doszukać się związku między tym twierdzeniem, a moim przywiązaniem do przedmiotu. „Dzisiejsza kultura stale nastawiona jest na tryb archiwalny — dokumentowanie i zachowywanie każdego aspektu otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie żyjemy w kulturze sieci, pośród mediów uczestniczących; dajemy pierwszeństwo dostępności i przezroczystości, zapominając przy tym szybko o tym, w jakim stopniu ukształtowała nas przeszłość”¹⁹. Laboratorium *Closer* w jest miejscem,

¹⁶ Daniel Chamovitz, *Zmysłowe życie roślin*, str. 152

¹⁷ *Art Now*, Rozdział Jim Hodges, str. 122

¹⁸ Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Memorie*, (w:) Tytuł roboczy: Archiwum#2, Muzeum Sztuki, Łódź 2009. Artykuł dostępny pod adresem: http://msl.org.pl/pl/program/publikacje/tytul_roboczy-archiwum.html

¹⁹ http://msl.org.pl/pl/program/publikacje/tytul_roboczy-archiwum.html

gdzie przeszłość i jej nośniki są nie tylko wyłącznie zbierane, ale poddawane organizacji i wszelkiej obróbce. *Closer* służy do ponownego przyglądania się relacjom między przeszłością, a terażniejszością, nie tylko w odniesieniu do tego, co posiada, ale także do braków i pominięć. Tak rozumiana teoria *Closer* może powstawać tylko w szerokim ujęciu, na skrzyżowaniu technologii, przyjemności czerpanej z czasu spędzonego z naturą oraz praktyk kolekcjonowania jej pozostałości.

Pamięć fotograficzna

W podręcznikach do psychologii, procesy pamięci, który mnie interesują są bardzo szczegółowo analizowane. Jest mowa o mechanizmach pamięci, o przechodzeniu zapamiętanego materiału z pamięci krótkotrwałej (short — term memory) i lokowanie się w pamięci długotrwałej (long — term memory), jest też mowa o zależnościach między tymi obszarami. W rozdziale *Procesy pamięci* (Ida Kucz, *Psychologia*, PWN) znajduje się rozdział poświęcony pamięci ikonicznej, potrzebnej nam do rozpoznawania bodźców wzrokowych prezentowanych przez bardzo krótki okres, np. przez 50 milisekund. W końcu opisywane są metody badania pamięci, możliwości analizy faz procesu pamięciowego. Z tego obszernego zestawu zagadnień dotyczących pamięci, najbardziej fascynuje mnie szczególnie rodzaj pamięci, trudny do sklasyfikowania. Genialnie dokładny w przywołaniu obrazu, ale zupełnie niepotrzebny mechanizm, ponieważ przywoływany przez niego obraz jest nieruchomy i nie da się go wykorzystać. Nie zmienia kontekstu. Pamięć ejdetyczna to inaczej mówiąc pamięć fotograficzna. Chodzi o zdolność odtwarzania złożonych obrazów, dźwięków i innych obiektów z bardzo dużą dokładnością, którą według niektórych badań dysponują tylko nieliczne osoby. Pamięć ejdetyczna była badana przez takich psychologów, jak Erich Jaensch i Aleksandr Łurija. Ten drugi opisywał przypadek jednego ze swoich badanych – Salomona Szereszewskiego, który był w stanie zapamiętać bardzo długie ciągi cyfr, liter, słów i odtwarzać je bezbłędnie nawet po piętnastu latach. Podobnie odtwarzał bardzo złożone wzory matematyczne, ale bez zrozumienia. Popatrzysz na planszę liczb przez kilkadziesiąt sekund był w stanie z pamięci odtworzyć każdą kolumnę, wiersz, odtwarzać cyfry od tyłu, ukośnie czy zgodnie z ruchem konika szachowego. Był to przypadek człowieka obdarzonego pamięcią ejdetyczną, który dodatkowo posługiwał się synestezją. Wyobrażenie ejdetyczne ma to do siebie, że jest dokładnym odzwierciedleniem danego obrazu, a podczas poruszania oczyma ich lokalizacja także zmienia się w wyobraźni. Obrazy ejdetyczne występują o wiele częściej u dzieci (ok. 8% w wieku 7-12 lat i tylko u 0,1% dorosłych). Nie wykryto związku zdolności tworzenia wyobrażeń ejdetycznych z żadnymi innymi zdolnościami poznawczymi ani zaburzeniami neurologicznymi. Wyobrażenie ejdetyczne jest mało podatne na zmiany, bardzo trudno jest tworzyć z tych wyobrażeń nowe układy. W związku z tym wyobrażenia ejdetyczne raczej przeszkadzają niż pomagają w myśleniu. Istnienie tej pamięci było podawane w wątpliwość przez niektórych psychologów ze względu na subiektywny charakter wypowiedzi osób badanych, obdarowanych takim rodzajem pamięci. Współczesne badania potwierdzają jednak faktyczne jej istnienie.

Część przypadków wyobraźni ejdetycznej u dorosłych opiera się na wykorzystaniu mnemotechnik i ma charakter nabytych²⁰.

Rozdział 2:

Total

„Staram się przekształcać rzeczywistość, wykorzystując jej własne reguły”²¹.

Gabriel Orozco

Materiały użyte w pracy *Total* zostały zaczerpnięte z naturalnego otoczenia. Każdy z obiektów składających się na instalację jest pewnego rodzaju znaleziskiem przyniesionym do pracowni ze spaceru lub innej wędrowki po lesie lub parku. Są to różnej wielkości i różnego kształtu kawałki gałęzi. Na całość kompozycji składa się ponad czterdzieści obiektów oklejonych ciągami drobnych, papierowych elementów układających się w specyficzną strukturę. Pierwotną przyczyną, impulsem do wykonania tej instalacji, była chęć odwzorowania graficznego układu zniszczeń, widocznego na niewielkim kawałku patyka (punkt wyjścia do wszystkich realizacji doktorskich opisywany we wstępie). Odwzorowanie, oczywiście w powiększonej skali, miało się odbyć poprzez ułożenie elementów pracy w przestrzeni lub na płaszczyźnie, w układzie naśladowującym wybrany fragment wzoru. Instalacja *Total* rozrastała się wraz z upływem czasu, powoli zrywając odniesienia do wyżej wymienionej kompozycji. Stała się kolekcją roślinnych pozostałości powleczonych autorską tkanką. Dzięki linearności, która zaczęła się mocno eksponować, oraz różnorodnej skali elementów, zaczęłam inaczej myśleć o powstającym materiale i eksponować go na różne sposoby. Można powiedzieć, że możliwe jest niemal dowolne „rysowanie” za pomocą linii dostrzeganych w tych elementach; można eksponować obiekty pojedynczo lub mieszać z obiektami surowymi, nieoklejonymi.

Pracę nad instalacją *Total* traktuję jako eksperyment, który dotyczy obrazu. Myślę o jego budowaniu nawet w przypadku oklejania gałęzi, kiedy potencjalny format bardziej przypomina linię niż płaszczyznę. Słowo obraz, w kontekście zestawu *Closer*, rozumiem bardziej jak słowo image, czyli szeroko; chodzi o doświadczenie, nie tylko w sensie malarskim, ale w ogóle wizualnym, wzrokowym, pozbawionym jednak formatów, ram i zewnętrznych kształtów.

W pierwszych pracach z cyklu *Total*, wykorzystywałam zdjęcia przedstawiające różne przestrzenie. Później układałam z ich niewielkich elementów rodzaj wizualnej miazgi. W pracach trójwymiarowych dotyczących tego samego wątku, początkowo korzystałam z własnych zdjęć drukowanych wielokrotnie, na których znajdowała się konkretna przestrzeń. W instalacji *Total*, poszukując sposobów na budowanie obrazu, które przemyci wątki przestrzeni i czasu, zaczęłam

²⁰ https://pl.wikipedia.org/wiki/Pami%C4%99%C4%87_ejdetyczna

²¹ *Art Now*, Gabriel Orozco, str. 232

używać różnych materiałów graficznych, które zbierają się w domu, a na których są zapisane różne przestrzenie. Tutaj miesza się dwa światy: drzewo oraz materiał wycinany z gazet (z katalogów sztuki, katalogów reklamowych, gazet, ulotek, pocztówek). W *Total*, estetyka kolorowego czasopisma praktycznie nie występuje, ponieważ metoda budowania struktury ukazuje jedynie ułamki konkretnych kompozycji. Ciągi drobnych, okrągłych elementów, naklejanych jeden po drugim, zamieniają się w coś innego, organicznego, kamuflując tym samym swój czasami pstrokaty, komercyjny charakter pochodzący z gazety. Na powierzchniach obiektów z instalacji *Total*, rolę odgrywają fragmenty zarówno pokryte papierową strukturą jak i te, które pozostały nienaruszone. Pewna myśl, zaczerpnięta z estetyki japońskiej, w moim odczuciu, świetnie się nadaje do wytłumaczenia miejsc nieoklejonych. Poniższy cytat dobrze spełnia również rolę poszerzenia opisu całej instalacji oraz sposobu jej eksponowania, który w każdych warunkach mocno wykorzystuje przestrzeń wokół. Prace, których częścią jest niedopowiedzenie i pewna surowość (z japońskiego *Shibui*), wymagają od odbiorcy uzupełnienia obrazu mocą własnej wyobraźni. Myślę, że podobnie jest z instalacją, o której piszę.

„*Shibui nie jest mocne, oczywiste; łączy potęgę spokoju, niedopowiedzenia i całkowitą integralność rzemiosła, materii i wzoru. Zawiera w sobie wartość zwaną w języku chińskim chi, rozumianą, jako stan całkowitego wyciszenia. Shibui prowadzi nas do wnętrza natury*”²².

Tytuł serii oraz instalacji, którą opisałam, jest świadomie użytym zapożyczeniem, które odnosi do znaczeń: pełny, całkowity, totalny, absolutny.

Mikrosensor

Potężna wystawa Leonarda da Vinci, która odbyła się sprzed rokiem oraz odnoszący się do niej artykuł zainspirował mnie, aby o cyklach rysunków przygotowanych z gałęzi, napisać szerzej. Tytuł wystawy jest wielowymiarowy. Dotyczy rysowania w znaczeniu dosłownym, ale jednocześnie wizji rzeczywistości, próby jej zgłębienia za pomocą rysowania. *Il disegno del mondo*, to tytuł ekspozycji i problematyczna w tłumaczeniu na język polski gra słów, która obrazuje wysoką pozycję rysunku w renesansowej teorii sztuki we Włoszech. (*Disegno* oznacza rysunek, ale jednocześnie projekt. Chodzi zarówno o projekt materialny (np. rysunek techniczny), jak i zamysł, wizję pojawiającą się w głowie malarza²³. Tytuł tej wystawy podkreśla wielowymiarowość terminu *disegno*. *Il disegno del mondo* należy, więc rozumieć zarówno, jako *Rysunek świata* jak i *Projekt świata*. Pierwsze z wymienionych tłumaczenie tytułu wystawy można odnieść do ogromnej ilości szkiców, za pomocą, których da Vinci utrwalił otaczający go świat (studia roślin, zwierząt, draperii itp.) Prace, które należałoby zaklasyfikować pod drugie tłumaczenie – *Il disegno del mondo* (*Projekt świata*), uwydatniają inżynierskie i konstruktorskie fascynacje Leonarda. Prezentowane są rysunki słynnych maszyn latających, projekty broni, strojów

²² *Estetyka japońska. Antologia*, pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, str. 152

²³ Paweł Ignaczak, *Geniusz rysunku, Artoon*/ lipiec 2015, str. 8

do nurkowania, szkice przedstawiające wodę, widoczne w niej wiry i refleksy. W tych pracach Leonardo okazywał się myślicielem, któremu obserwacja świata i analiza ówczesnie znanych praw fizycznych pozwalały wyciągać daleko idące wnioski. Projekty, dziś często postrzegane jako naukowe ciekawostki z przeszłości, dla Leonarda były częścią szerszej prowadzonych studiów — nad ogólnymi prawami rządzącymi naturą. Narzucenie sobie dyscypliny analizowania rzeczy z trzech perspektyw miało dla Leonarda wielkie znaczenie zarówno w dokładnym przedstawianiu zewnętrznego świata, jak i w opanowaniu świata wewnętrznego. Dalajlama, będący żywym przykładem duchowej cechy *dimostrazione* (doświadczenie i uczenie się na własnych błędach) wyjaśnia, dlaczego tak się dzieje: Umiejętność postrzegania zdarzeń z różnych perspektyw może być bardzo pomocna (...) Człowiek musi zdawać sobie sprawę z tego, że każde zjawisko, każde zdarzenie ma rozmaite aspekty²⁴. Kojarzony z Leonardem da Vinci zestaw siedmiu cech, nie bez powodu stanowi komplet pojęć traktowany, jako przepis na kreatywność. Ten długi wstęp dotyczący rysunku Leonarda i jego wielowymiarowej roli w odkrywaniu i rozumieniu świata, a nawet roli w snuciu wizji, jest związany z rysunkiem i jego rodzajami występującymi w moim zestawie prac. Rysunek rozumiany teraz, jako narzędzie, pomógł mi zobaczyć (biorąc pod uwagę fakt, że są to rysunki sekwencji) wewnątrz obiektu, dał iluzję przejścia przez niego. Tomogramy dają całościowy obraz wnętrza, dzieląc pięciocentymetrowy kawałek gałęzi na 1800 graficznych plastrów. Przygotowane przeze mnie pierwsze 168 rysunkowych kompozycji jest fragmentem sekwencji, który w sposób dosłowny ilustruje to, co dzieje się wewnątrz patyka. Rysunki podejmują też wątek opisu zewnętrznego obiektu, wokół którego powstają prace.

Rysowanie przekroju pozwala na swego rodzaju studium linii, którą widzimy w inny sposób, niż oglądając oryginał. Do rysowania używałam kalki maszynowej. Dzięki niej powstało kolejne rozgałęzienie — obraz, który został namalowany na podstawie negatywowego rysunku pojawiającego się na zużytej kalce. To kolejne zagięcie materiału, a w nim — nowe odkrycie. Druga seria rysunków, to rysunki trójwymiarowe, budowane z materiałów znoszonych z lasu. Początkowo wszystkie kompozycje w sposób bezpośredni odnosiły się do śladów pozostawionych na obiekcie, i część powstała w taki sposób. Pokonując trudność technologiczną w postaci łączenia różnych rodzajów drzew o różnych kształtach, grubościach i strukturach, w najnowszych pracach wykorzystuję bardzo cienkie gałęzie. Specjalnie wyszukuję najcieńszych gałązek, na przykład z modrzewia, które są elastyczne i lekkie, łatwiej się z nimi pracuje. Mogę łączyć je w dyskretny sposób formując w niemal dowolny kształt. Często podpowiedzią, co do kształtu, do układu linii jest charakter graficzny gałęzi, relacja między poszczególnymi jej elementami. Pierwszy z drugiej serii przestrzennych rysunków powstał w następujący sposób: sąsiadujące na milimetry końcówki gałązek zostały połączone na stałe. Ten zabieg spowodował lekkie napięcie głównej gałęzi, od której tamte odrastały. Cały rysunek zmienił się i wizualnie wyostrzył dzięki delikatnemu zabiegowi. Jednocześnie towarzyszą mi inspiracje znalezione na powierzchni *Obiektu* (motyw skrzyżowanych linii, niedomknięte elipsy, ślady, które same w sobie przypominają miniatury układów gałęzi). Druga metoda, to wykorzystywanie już istniejących, ale zakrytych kompozycji gałęzi (zasłoniętych

²⁴ Jego Świątobliwość Dalajlama, Howard C. Cutler, *Sztuka szczęścia*, przeł. J. Grabiak, Rebis, Poznań 2003

innymi liniami). Niektóre rysunki powstały tylko dzięki odjęciu elementów. Podpowiedź często znajduje się w zderzeniu na pierwszy rzut oka podobnych układów. Sensor to inaczej czujnik. W zestawie rysunków wykonanych na podstawie tomogramów korzystam z technicznej możliwości przyglądania się strukturze w tak małej skali (średnica prześwietlanego obiektu jest zmienna, ale średnia jej średnicy wynosi mniej więcej dwa centymetry). Przygotowując drugą serię rysunków, montowanych z gałęzi, przyglądam się bardzo małym śladom zniszczeń na powierzchni patyka. Prace powstają w odniesieniu do materiału, który jest ledwie widoczny gołym okiem lub jest ukryty — stąd tytuł rozdziału.

Martwa kolekcja

Zbieranie i przetwarzanie wydają się jednymi z podstawowych działań, właściwych ludzkiej kondycji. Manfred Sommer dzieli zbieractwo na ekonomiczne i estetyczne, przypisując temu pierwszemu wartość użytkową, drugiemu zaś przyjemność związaną z oglądem. Oba rodzaje gromadzenia i następnie odpowiedniego przetwarzania związane są z pracą, koniecznością odnalezienia zbieranych przedmiotów, rozpoznania ich wartości i celowości, usytuowania w pewnym porządku²⁵. Na przestrzeni prawie połowy czasu poświęconego na przygotowania zestawu prac, równoległe powstawała kolekcja drobnych pozostałości roślinnych. Gromadzenie tych drobiazków, szczątków, to kolejna warstwa backstage'u, o którym wspominałam pisząc o trybie pracy. *Martwa kolekcja* to twór domowy, kameralny magazyn, który przez ostatnie kilka miesięcy przed pokazaniem go w galerii, wpisał się w pracownię na zasadzie mebla, który po prostu jest. To katalog, który zapisał wszystkie niepowodzenia w utrzymywaniu i pielęgnowaniu roślin w domu.

W kolekcji znalazły się również drobne formy przyniesione ze spacerów, odpadki, które powstały w wyniku pracy ze zniesionymi materiałami. W jej skład wchodzi: liście Diphenbahii (luty - marzec 2016), liście Fikusa (styczeń 2016), liście i kwiaty Poinsecji (*Euphorbia pulcherrima*; grudzień 2015 – luty 2016), Różanecznik (*Rhododendron*; obumarł na przełomie sierpnia i września 2016), liście Draceny (*Dacaena*; liście zbierane od listopada 2015 do marca 2016), kwiatostany Platano klonolistnego zwisające na długich szypułkach (zbierane w parkach w marcu 2016), igły i gałęzie Świerku (grudzień 2015), Bambus (styczeń 2016), strąki Gledicji trójcierniowej (*Gleditsia triacanthos*), Mech, Goździki (*Dianthus*; kwiaty), Storczyk (*Orchis*; kwiaty), Oleander (*Nerium*; liście), Kora (*Cortex*; kawałki różnych gatunków).

²⁵ Karolina Sikorska, Magdalena Franczak: *Katalogowanie materii, Genealogie pracy*, str. 128

Format jest najnowszą pracą. Pomysł na przygotowanie instalacji powstał w czasie wykańczania prac z zestawu. W pracowni uzbierały się gałęzie zniesione z wypraw i spacerów, które odbywam od czasu rozpoczęcia pracy doktorskiej. Pomysł na ich docięcie, sformatowanie do jednej długości jest prostym zabiegiem, który sprawia, że zajmujący wiele miejsca materiał staje się zwartym obiektem o spokojnej, statycznej formie; z dynamicznej, trudnej i niewygodnej do przechowywania materii, w łatwy sposób uformowałam obiekt o określonych parametrach. Inspiracja dla wymiaru płaszczyzny, na której zostały ułożone, i do której zostały przycięte, również jest prosta i pochodzi ze sposobu urządzenia pracowni. Pod najdłuższą ścianą, w ostatnich dwóch miesiącach, ustawiałam blaty, na których gromadziłam znoszony materiał w taki sposób, aby móc się mu przyglądać i mieć do niego łatwy dostęp. Zanim rozpoczęłam pracę nad instalacją, blaty zajmowały całą długość ściany. Wydłużony kształt płaszczyzny jest zaczerpnięty właśnie stąd. *Format* powstaje w pewnym sensie na zakończenie cyklu, jest podsumowaniem, metaforą porządków w pracowni i stanowi trafne odniesienie do wspomnianego we wstępie backstage'u, który wpisał się program.

Obiekt to ekspozycja fragmentu gałęzi, wokół której rozgrywały się działania. Znaleziony w Beskidach, sosnowy patyk początkowo mierzył 60 centymetrów. Ze względu na możliwości tomografu do drewna, z całości został wybrany kawałek o długości 5 cm, eksponowany pod lupą.

Juka to instalacja, która stanowi uzupełnienie Martwej kolekcji. Niby łatwy w pielęgnacji, dla mnie trudny, domowy symbol egzotyki, który hoduję od 2006 roku.

Zakończenie

Closer {czasownik}

Tytuł cyklu, *Closer*, odnosi się do słowa, które w języku polskim oznacza „bliżej”. Inne znaczenia, to na przykład przymiotnik: tajemniczy, ale także i zażyły. Zestawienie „close weather” oznacza duszną pogodę i parność. Spodobało mi się szerokie spektrum znaczeń i zastosowań tego słowa. Kojarzę je z różnymi znaczeniami bliskości – od bliskości z naturą, z drugim człowiekiem, do czynności patrzenia na coś przez lupę lub mikroskop. Bez wnikania w znaczenie (o ile to możliwe), *closer* brzmi jak polski rzeczownik, dla którego końcówka „-er” jest charakterystyczna. W takiej formie kojarzy mi się z warsztatem, z miejscem, w którym zbliżamy się do badanego obiektu.

Chciałabym, aby rezultatem podejmowanych przeze mnie praktyk artystycznych było wytworzenie pewnego marginesu, poszerzonego pola interpretacyjnego odbiorcy. Chodzi o nowy sposób docierania do tego, co jest motywem, pierwotną historią. Historia, która kryje w sobie historię, od której odchodzą kolejne, znowu rozbudowane... Niektóre wątki, nad którymi pracuję, nadają się lepiej do wyciągania z nich historii, a inne mniej. Jak mówi artystka, Magdalena Franczak „część z nich na zawsze zostanie pąkami, część eksploduje”. Odnosząc się do części opisu pt. *Pamięć roślin*, *Closer* jest miejscem, w którym nośniki interesujących mnie wątków są nie tylko wyłącznie zbierane, ale poddawane rozmaitej obróbce. *Closer* jako rodzaj warsztatu służy do ponownego przyglądania się relacjom między nimi, relacji przeszłość — teraźniejszość, nie tylko w odniesieniu do tego, co posiada, ale stawia pytanie również o braki i pominięcia. Tak rozumiana teoria, może powstawać tylko w szerokim ujęciu, na skrzyżowaniu technologii, przyjemności czerpanej z czasu spędzonego z naturą oraz praktyk kolekcjonowania jej pozostałości. Ze względu na to, że tak wiele się w nim może wydarzyć, *Closer* w powyższym opisie występuje z określeniami: *rzeczownik*, *przyroda*, *czasownik*. Chciałabym za ich pomocą naprowadzić na myślenie o tej formule, jako o otwartej koncepcji praktyk związanych na różne sposoby z naturą, na wyobrażenie sobie idei *Closer*, jako wrażliwości, która nakazuje patrzeć na wszystko wnikliwie, od wewnątrz.

Bibliografia:

- Daniel Chamowitz *Zmysłowe życie roślin*, Grupa Wyd. Foksal, Warszawa 2012
- Jean-Jacques Wunenburger *Filozofia obrazów*, wyd. słowo/obraz/terytoria, 2012
- Zbigniew Schnaider *Atlas uszkodzeń drzew i krzewów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976
- Maria Gołaszewska *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984
- Estetyka japońska. Antologia* pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej, wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2008
- Phil Macnaghten, John Urry *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2005
- Julita Paluszkiewicz, *Nie mogłabym żyć w kraju bezdrzewnym*, Galeria Miejska Arsenal, Poznańska Galeria Nowa, Stowarzyszenie Twórcze NOWA NOWA, 2011
- Genealogie pracy* pod redakcją Karoliny Sikorskiej, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013