

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Nr albumu: 121506

NATALIA ANDRZEJEWSKA

SZCZELINA

OSOBISTA PAMIĘĆ MIEJSCA

Rozprawa doktorska
zrealizowana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Wiesława Łuczaja

Kielce 2017

Spis treści

WSTĘP	1
ROZDZIAŁ I	3
SZCZELINA. NA WSKROŚ RZECZY I ZDARZEŃ Motywy wyboru tematyki pracy doktorskiej oraz sposób jej realizacji	
ROZDZIAŁ II	10
POD POWIERZCHNIĄ RZECZYWISTOŚCI Przedstawienie podjętego problemu artystycznego i teoretycznego	
2.1 MIEJSCE I TOŻSAMOŚĆ	12
2.2 SPRZĘŻENIE MIĘDZY ŚWIATEM RZECZYWSITYM A ŚWIATEM NADREALNYM	14
2.3 OPIS PRAC Z CYKLU <i>SZCZELINA. OSOBISTA PAMIĘĆ MIEJSCA</i>	15
ROZDZIAŁ III	25
OSOBISTA PAMIĘĆ MIEJSCA Obszary odniesienia. Teorie i praktyki artystyczne	
3.1 W ŚWIETLE TEORII PIERRA NORRY	25
3.2 OSTRE CIĘCIA RZECZYWISTOŚCI	26
3.3 CZUJNOŚĆ ŚWIATA	31
3.4 LOGOS OBRAZU	33
ZAKOŃCZENIE	36
BIBLIOGRAFIA	37
SPIS ILUSTRACJI	38
OPIS PRACY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU ANGIELSKIM	40
STRESZCZENIE OPISU PRACY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU POLSKIM	54
STRESZCZENIE OPISU PRACY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU ANGIELSKIM	55

WSTĘP

W mojej pracy doktorskiej podejmuję dialog z ideą *pamięci miejsca* (*lieu de mémoire*), w odniesieniu do konkretnego punktu na mapie: gospodarstwa leżącego na Warmii - mojego drugiego domu. Moje działania twórcze mają charakter osobisty. Badam własną przestrzeń, miejsce rodzinnej mitologii, pamięć miejsca związanego z dzieciństwem, w odniesieniu do teorii stworzonej przez Pierra Nora. Czerpię inspirację z naturalnego procesu zmian związanych z czasem i właściwościami materii, obrazując je za pomocą uproszczonego znaku – przekazu. Obszarem moich zainteresowań jest zjawisko nadawania symbolicznego znaczenia przedmiotom i miejscom, tworzącym materię pamięci przeszłości.



Ilustracja 1: Warmińskie gospodarstwo, mój drugi dom. Fot. N. Andrzejewska

Moje zainteresowanie tematem *pamięci miejsca*, stanowiącym obszar twórczych rozważań, polega na budowaniu dialogu z otoczeniem i architekturą zabudowań warmińskiego gospodarstwa wpisanego w obszar rezerwatu przyrody. Łącząc organiczne formy z geometrią odnoszę się bezpośrednio do otaczającej rzeczywistości. Biały dom i czarna stodoła to dwa punkty na osi definiującej mój własny obszar. Określają miejsce, w którym krystalizują się wspomnienia. To przestrzeń naznaczona czasem, którego upływ jest, właśnie tam, szczególnie wyraźny. Podjęmę próbę stworzenia wizualnej reprezentacji przestrzeni osobistej wyznaczonej przez szerniałe, wiekowe deski stodoły o konstrukcji zbudowanej bez użycia gwoździ, ciosanych belek łączonych na kołki, dachówek z odbitymi śladami palców w glinie, kutych ręcznie zawiasów i skobli, żeliwnych krzyży, starego drewnianego mostu na rzece, mchu, ziemi, kamieni, lasu.

Czas dystansuje, zaciera i przekształca wątki wspomnień, dlatego moją intencją jest odszukanie punktów własnej *pamięci miejsca*: materialnych śladów wydarzeń, obecnych w moim otoczeniu: rozwarstwień i pęknięć, znamion i blizn, śladów na ziemi, drewnie, na murze.

Rozważam zagadnienie osobistej pamięci miejsca w perspektywie sztuk wizualnych. Pracę doktorską wpisuję w strategię twórczą, która zakłada działania artystyczne nierozzerwalnie związane z kontekstem miejsca ich powstawania i tematem pamięci osobistej w nowej perspektywie: przyrody jako nośnika pamięci i narzędzia do tworzenia tzw. przestrzeni pamięci. Istota związku człowieka z naturalnym środowiskiem i problem upamiętnienia indywidualnego doświadczenia w sztukach wizualnych była dla mnie fundamentalną refleksją towarzyszącą mojej pracy.

W pierwszym rozdziale opisu pracy doktorskiej wyjaśniam znaczenie tytułu cyklu obrazów oraz towarzyszących im obiektów przestrzennych w rozumieniu formalnym i symbolicznym. Przedstawiam motywy, które towarzyszyły decyzji o wyborze tematyki pracy doktorskiej oraz w jaki sposób została ona zrealizowana. Opis i analiza twórczego procesu powstawania obrazów i obiektów przestrzennych kończą pierwszy rozdział niniejszej dysertacji. W drugim rozdziale przedstawiam podjęty problem artystyczny i teoretyczny. Zaznaczam w nim kluczową tu kwestię związku własnej tożsamości z określonym miejscem na mapie oraz strukturę odniesień, powiązań i zależności obszarów tematycznych, do których nawiązuję w pracy doktorskiej. Rozdział kończy analityczny opis cyklu prac tworzących pracę doktorską. Omówienie pojęcia *osobistej pamięci miejsca*, w kontekście teorii socjologicznych, znajduje się w trzecim rozdziale opisu pracy doktorskiej. Inicjatorem badań i jednym z największych, światowych autorytetów zajmujących się pojęciem *pamięci miejsca* jest Pierre Nora. Na potrzeby pracy doktorskiej skupiam się na wybranym obszarze pola badawczego i określonym ujęciu historycznej czasoprzestrzeni w kontekście świadomości podmiotowej. W tej perspektywie *miejsce pamięci* oznacza wszelkie materialne i niematerialne ślady i znaki odwołujące do przeszłości a nie jedynie konkretny topograficznie punkt odniesienia. Dlatego też pojęcie *pamięć miejsca* jest tu podporządkowane strategii subiektywizacyjnej, stanowiącej obszar osobistej refleksji i odczucia. W przytaczanym rozdziale określłam również obszary odniesienia i inspiracji dla własnych twórczych doświadczeń, a także poddaję analizie praktyki artystyczne i teoretyczne zarówno uznanych klasyków, jak i młodych twórców, wpisując tym samym własną pracę w szeroki kontekst kulturowo-środowiskowy.

Osobista, wielowątkowa treść cyklu *Szczelina. Osobista pamięć miejsca* pozwala na zbudowanie dialogu opartego na uniwersalnych symbolach i pojęciach. Balansuję między własną wrażliwością a analizą rzeczywistego kontekstu i wycuciem punktów, do których odnoszę się we własnej praktyce artystycznej. Impuls do twórczych działań odnajduję w osobistych doświadczeniach, natomiast motyw wywodzę z dotychczasowej praktyki artystycznej oraz praktyki zawodowej poświęconej modelom współczesnego muzealnictwa historycznego. Praca doktorska stanowi podsumowanie prowadzonych przeze mnie działań artystycznych, kuratorskich i naukowych.

ROZDZIAŁ I

SZCZELINA. NA WSKROŚ RZECZY I ZDARZEŃ

Motywy wyboru tematyki pracy doktorskiej oraz sposób jej realizacji

Tytuł cyklu odnosi się do pojęcia nieszczelności między wnętrzem a zewnątrz, w rozumieniu dosłownym i symbolicznym, stanowiąc podstawę koncepcyjną dla tworzonych przeze mnie obrazów i form przestrzennych. Motyw szczeliny wywodzę dosłownie z architektury czarnej stodoły, należącej do mojego warmińskiego gospodarstwa. Szczeliny między czarnymi deskami szalunku stodoły, tworzą się pod wpływem naprężeń, a w efekcie przesunięć powodowanych wysychaniem i kurczeniem włókien drewna. Tworzy się prześwit dla światła, powietrza i zapachu. Obrazy i obiekty przestrzenne są próbą wizualizacji tych pojęć. Szczelina jest kształtem, który stanowi bezpośrednią inspirację rozwiązań formalnych, natomiast ideowo oznacza nagły przebłysk pamięci, jak światło, które widać przez prześwit między deskami. Obraz obserwowany przez szczelinę jest fragmentaryczny, niewyraźny, drży nieostro. Podobnie działa pojawiające się nagle wspomnienie: jest niewyraźnym powidokiem, widocznym przez szczelinę w teraźniejszości. Szczelina jest symboliczną reprezentacją przebłysku zapamiętanego obrazu z mojej przeszłości. Każdy obraz jest śladem po takiej wewnętrznej eksplozji pamięci.



Ilustracja 2: Szczelina między deskami szalunku czarnej stodoły. Fot. N. Andrzejewska

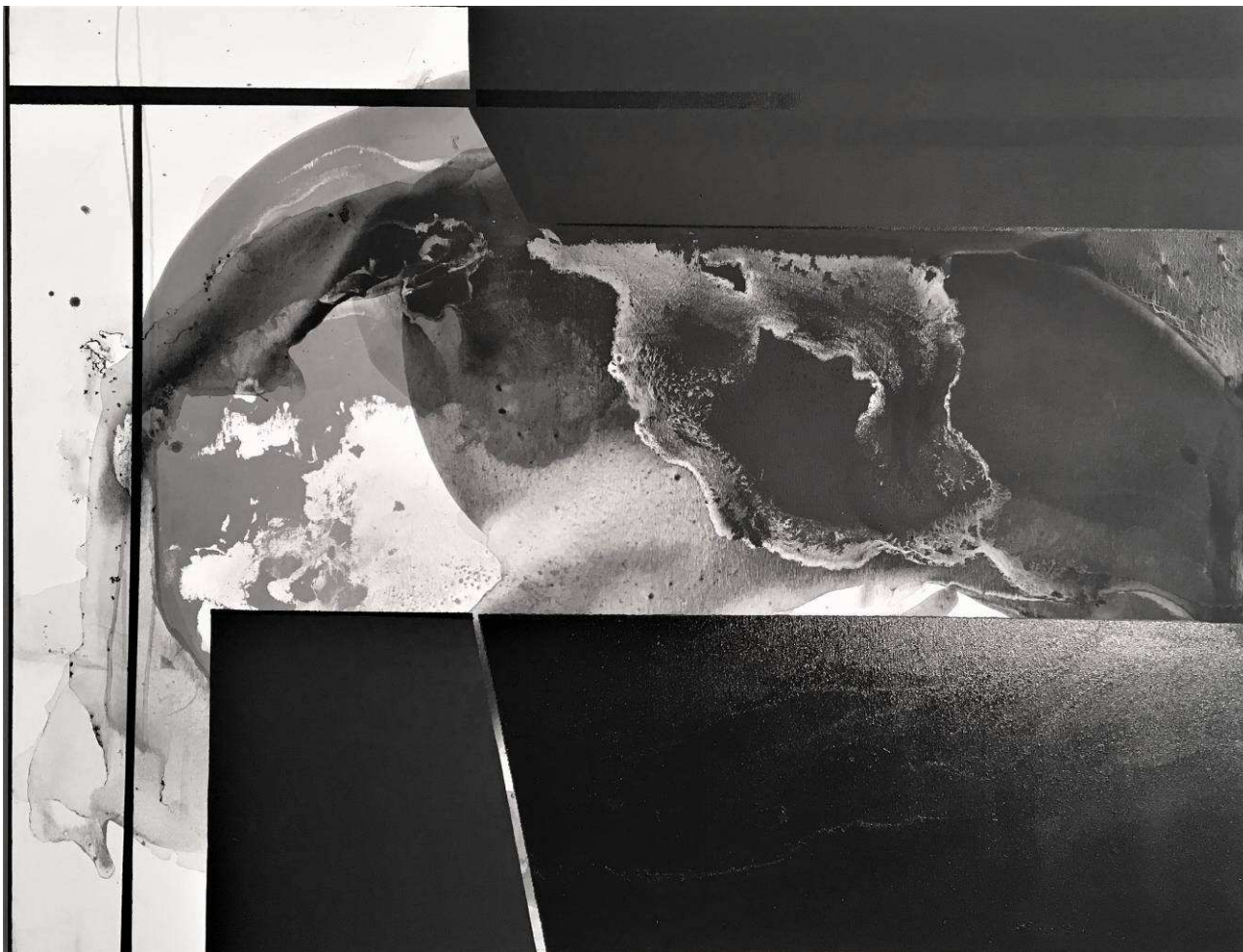
Pracę doktorską stanowi cykl 14 obrazów: 10 o formatach 150 x 100 cm., 4 o formatach 100 x 130 cm. oraz 10 obiektów przestrzennych. Cykl obrazów powstał z wykorzystaniem autorsko opracowanej techniki, łączącej różnego rodzaju wodne emulsje akrylowe a także barwiony papier. Postępując się wyłącznie różnorodnością szarości, czerni i bieli, intuicyjnie szukam waloru w niuansach między matem a błyskiem, strukturą a gładkością. Buduję dialog z otoczeniem i architekturą.



Ilustracja 3: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina I)*, technika autorska, papier, płótno, 100 x 150, 2017

W obrazach postępuję się równolegle formami organicznymi i geometrycznymi, które odnoszą się bezpośrednio do otaczającej rzeczywistości: szalunek czarnych desek stodoły przecina przestrzeń i zamyka czarną ramą swobodę nieskrępowanej niczym przyrody buchającej wokół. Jednocześnie dzieli ją i spaja. Mija moment, a ja nie jestem pewna czy patrzę na zewnątrz, czy do środka. Wystukuję palcami rytm na szorstkich deskach, słyszę głuchy dźwięk, czuję dziwny zapach toksycznej czarnej farby.

Powstawanie obrazów stanowiących cykl *Szczelina Osobista pamięć miejsca* w wyraźny sposób wyznaczają dwa etapy: w pierwszej kolejności oddaję proces twórczy na wzór oddziaływania sił przyrody, tworząc równolegle do niej, płynnie, zmiennie. Drugim etapem jest budowanie geometrycznej konstrukcji, nałożenie ryzów, które finalizują tworzenie się przedstawienia. Zamiast sformułowań: kolor, kompozycja i forma, wolę stosować: materia malarska, konstrukcja, struktura. Zestawiam płaszczyzny, dokonuję syntezy kompozycji wedle nadrzędnej logiki samej budowy obrazu.



Ilustracja 4: Natalia Andrzejewska, bez tytułu (Szczelina VI), technika autorska na płótnie, 100 x 130cm.,

Towarzyszy mi obserwacja tego, co wydarza się samoistnie, jak w naturze: gra przypadku, intuicyjna wolność. Tworząc obrazy rozlewałam wodę z rozpuszczonym w niej barwnikiem, poddając się temu procesowi i dosłownie zatapiając w nim dłonie. Promienie słońca odparowały wodę pozostawiając osad z pigmentu, tworząc ślad działania, jak odcisk w piasku kształtów roślin, drobnych kamieni i pokruszonych muszli podczas letniej suszy, gdy wysychająca woda odsłania brzeg jeziora. Szczególną uwagę zwracam na czynnik czasu będący istotną wartością mojej koncepcji ideowej jak i samego procesu twórczego.

Pracuję zazwyczaj na ziemi, boso, malując bezpośrednio dłońmi na podobraziu. Moje dłonie zanurzone w farbie pozostawiają ślady widoczne na brzegach i podłożach prac, razem z przyklepionymi źdźbłami trawy i drobinami piasku. Zbliżam się do powierzchni, zanurzam rękę w wodzie z pigmentem, dotykam ziemi, traw, mchów, surowego drewna. Zawłaszczam przestrzeń wokół.



Ilustracja 5: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XI)*, technika autorska na płótnie, 150 x 100cm. 2017.

Mój obraz wiruje, roi się rozpryskami materii, by po chwili scalić się w konstrukcję logicznych, poziomych i pionowych podziałów, tworzących jego finalną strukturę. Szukam wzajemnych zależności, sprzężeń i przekształceń. Nastaje moment, w którym mam wrażenie, że jeżeli nie ujarzmię - dosłownie i w przenośni - samowoli rozplływającej się malarskiej materii za pomocą geometrycznego kształtu, nabierze ona własnego życia i wymknie się spod kontroli, poruszy się, urośnie, pęknie. Moje prace - zarówno obrazy jak i obiekty przestrzenne, są tak samo realne, jak cała otaczająca mnie przyroda. Powstające w ten sposób pozornie skomplikowane formy są prostym przedstawieniem zespolenia ekspresyjnego gestu - organicznych plam ze śladami rozmazujących je dłoni - i moich emocji. Zależy mi na zbudowaniu intelektualnej gry skojarzeń i metafor. Wskazuję tym samym na percepcję moich prac równoległe na poziomie emocjonalnym, intelektualnym, ale też sensorycznym. Pracuję w polu alegorii posługując się nastrojem, emocjami i osadzeniem w konkretnej przestrzeni. Osobistą historię zmieniam w fikcję przedstawienia, to zaostrza widzenie i asygnuje znaczenia.

Obiekty przestrzenne stanowią uzupełnienie cyklu, wskazując początek procesu: począwszy od obserwacji i inspiracji, poprzez zapis, koncepcję formy, aż po tworzenie przedstawienia: twórczej reprezentacji. Stare drewno desek stanowi początek tej sekwencji. Obiekty wizualizują moją strategię twórczą, która zakłada działania artystyczne nierozwalnie związane z kontekstem miejsca ich powstawania i tematem pamięci osobistej w nowej perspektywie: przyrody jako nośnika pamięci i narzędzia do tworzenia tzw. przestrzeni pamięci. Cykl obiektów przestrzennych nazywam *Drzazgi*, kojarząc je z czymś ostrym, ze skaleczeniem, zadrą.



Ilustracja 6: Natalia Andrzejewska, *Drzazgi*, drewno, metal, od 180 x 10 cm do 250 x 30 cm., 2017. Fot N. Andrzejewska

Drzazgi to obiekty znalezione¹. Pochodzą z małego mostu na rzece, leżącego tuż obok mojego gospodarstwa, w lesie. Most istniał tam odkąd pamiętam, z roku na rok coraz bardziej pochłaniany przez naturę. Butwiejące deski zapadały się a cała konstrukcja chyliła ku wodzie płynącej w dole. W tym roku most zapadł się. Zniknął. Odczułam to jako bolesny brak istotnego elementu mojego obszaru, wyrwę w mojej osobistej pamięci miejsca. Dlatego podjęłam decyzję o zabraniu tylu desek mostu, ile będę w stanie przenieść o własnych siłach. Ten emocjonalny gest wynikał z potrzeby ochrony części otaczającej mnie rzeczywistości, którą uznałam za własną.



Ilustracja 7: Drewniany most na rzece Pasłęce. Deski tego mostu wykorzystałam do stworzenia cyklu obiektów *Drzazgi*. Fot. N. Andrzejewska

1

Drzazgi określam też jako „wspomagane ready-mades”. Marcel Duchamp w swoim tekście „A propos of Readymades” mówi o różnych typach *ready-made*, m.in. o *standardowym ready-made*, *wspomagany ready-made*; oraz *wzajemnym ready-made*. Za: Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, opublikowanym w eksperymentalnym piśmie „Format P” nr 9, wydanym przez Fundację „Bęc Zmiana”, Warszawa 2014.

Drewniane elementy konstrukcji mostu są dosłownymi śladami pamięci mojego miejsca. Tym samym stały się nośnikiem najważniejszych treści stanowiących fundament koncepcji mojej pracy doktorskiej: wskazują istotę związku człowieka z naturalnym środowiskiem i w dosłowny sposób upamiętniają indywidualne doświadczenia w obiekcie sztuki. Dlatego stworzyłam z nich osobiste artefakty, nadając im rangę obiektów artystycznych.



Ilustracja 8: Drzazgi to obiekty znalezione. Wskazują istotę mojego związku z określonym miejscem na mapie i w dosłowny sposób upamiętniają indywidualne doświadczenia w obiekcie sztuki. Fot. N. Andrzejska

ROZDZIAŁ II

POD POWIERZCHNIĄ RZECZYWISTOŚCI

Przedstawienie podjętego problemu artystycznego i teoretycznego

W cyklu *Szczelina. Osobista pamięć miejsca* zakreślam obszar własnego ekosystemu: miejsca, w którym płynie mój własny nurt. Moje prace są opowieścią o patrzeniu i o poddawaniu się wpływom rzeczywistości i czasu, w którym zachodzą naturalne procesy. Poddaję dekonstrukcji, przeobrażam symbol *szczeliny* jako konkretnego, osobistego doświadczenia, śladu mojej przeszłości w nowej perspektywie: przyrody jako nośnika osobistej pamięci miejsca. Formalnie odnoszę się bezpośrednio do materialnych śladów wydarzeń, obecnych w moim otoczeniu: rozwarstwień i pęknięć drewna: skałeczeń materialnej rzeczywistości.

Analiza osobistej przestrzeni warmińskiego domu i otaczającej go przyrody, miejsca, do którego odnoszę się w swojej pracy twórczej, jest naznaczona niezrozumiałym niepokojem i powidokami bardzo silnych emocji. To miejsce rodzinnej mitologii i mojego dzieciństwa, zasysa wspomnienia, dając w efekcie rozbłyski skojarzeń, widoczne w szczelinach bieżącego czasu. Jak działa moja własna pamięć? Dlaczego ujawnia czasem dalekie echa smutku, złości, strachu, rozpacz i niezgody na rzeczywistość? Biały dom i czarna stodoła na warmińskiej wsi są moją strefą bezpieczeństwa, w której uspokajam oddech.

Obiekty i obrazy, które tworzę, mówią o tym, co wyczuwam pod powierzchnią rzeczywistości, o tym, gdzie biegnie emocjonalna granica między tu a tam, przeszłością i przyszłością, między wnętrzem i zewnątrz. Czasem ujawniają niepokojący element rzeczywistości. Coś, co wywodzi się z wnętrza, pochodzi ze środka oswojonego świata, przyjaznej przestrzeni, znanego ładu. Stawiam tym samym pytania, które dotyczą sfery poznawczej, zdolności do konfrontacji, nie z uzyskaną wiedzą, a z emocjami; stąd brak w obrazach narracyjności.

Biały mur domu, czarny szalunek drewnianej stodoły stają się tu depozytariuszami przeszłości, tworząc punkty graniczne osobistego obszaru pamięci. Swoją obecnością wzbudzają poczucie osadzenia w czasie, poczucia trwania i emocjonalnej więzi z miejscem. W pamięci powstaje inny wymiar rzeczywistości, którego istotą jest nostalgia. Nostalgia jest dziwną formą tęsknoty, która ma działanie jednocześnie bolesne i kojące. Łączy przeszłe i teraźniejsze „ja”, jest pomostem, poczuciem ciągłości. Uczucie nostalgii jest twórczą siłą: obrazy i słowa w sztuce odnoszą się do tego, za czym tęsknimy, a więc z czego się składamy jako ludzie. Jest to często obraz przeinaczony, ponieważ może rekompensować lub wypełniać braki w teraźniejszości² Chiharu Shiota jest artystką, która traktuje pamięć jak twórczą pracę. Dla mieszkającej w Berlinie japońskiej artystki, jak sama twierdzi, pamięć pełni funkcję terapeutyczną. Tworzone przez nią instalacje są z jednej strony poetyckie i metaforyczne, z drugiej zaś wykorzystują konkretne przedmioty (np. buty, łóżka), które są nośnikami konkretnego wspomnienia, często osobistego przeżycia. Zgadzam się z jej twierdzeniem, że pamięć zapisana w przedmiocie istnieje dalej i może zostać wydobyta przez

² Za : *Zbiór śladów ciała. Rozmowa z Chiharu Shiota* - wywiad z artystką opublikowany jest na stronie www.magazynsum.pl (dostęp: 22.07.2017).

artystyczną ingerencją³.



Ilustracja 9: *The Key in the Hand*, Chiharu Shiota, 56. Biennale w Wenecji. Fot. S. Mang

Artystka posługuje się nićmi, tworząc splątane sieci będące zapisem jej ruchu i, jak sama mówi, zszywając własną pamięć z pamięcią innych osób. Reprezentując Japonię na 56. weneckim Biennale w 2015 roku, stworzyła instalację *The Key in the Hand* stworzoną z kilkudziesięciu tysięcy kluczy zawieszonych na czerwonych nitkach, które unosiły się nad łodzią. Zebrane z całego świata klucze stały się symboliczną kumulacją artefaktów pamięci. Powracającym motywem w jej twórczości, który odnosi się do własnych doświadczeń, jest uczucie rozczarowania, spowodowane brakiem przystawalności wspomnień do rzeczywistości. Shiota odnosi tę myśl do osobistej historii związanej z jej domem w Japonii. Wracając do niego po pierwszych trzech latach od wyprowadzki do Berlina, zauważyła, że buty pozostawione w rodzinnym domu już na nią nie pasują. Jakby przedmiot przestał wchodzić w interakcję z ciałem, potęgując wrażenie powrotu do innego miejsca, niż podpowiadał obraz w pamięci.

³ *Ibidem.*

2.1. MIEJSCE I TOŻSAMOŚĆ

Wszystkie moje działania twórcze powstają i dzieją się w moim domu na Warmii. Tam mam swoją pracownię, tam też pracuję z lokalną społecznością, tam narodziła się fundamentalna koncepcja mojej pracy artystycznej: szukania istoty związku człowieka z naturalnym środowiskiem i problemu upamiętnienia indywidualnego doświadczenia, związanego z konkretnym miejscem, w sztukach wizualnych. Przestrzeń pracowni, przestrzeń życia, przestrzeń domu stanowią źródło procesu twórczego. Dom – pracownia - przestrzeń wokół, dogłębnie znana, przewidywalna, daje poczucie bezpieczeństwa, ładu i harmonii⁴. W tym obszarze zawarte jest doświadczenie dawności i świadomość istnienia przeszłości⁵. W tym jednorodnym, w rozumieniu realnym i symbolicznym, obszarze, odnajduję komfort. Dlatego może moje prace wyjęte z oryginalnego kontekstu, jednoznacznego z miejscem ich powstawania, stają się zaskakująco znajome a jednocześnie wywołują w odbiorcy niepokój.

Mój drugi dom na Warmii silnie buduje moje poczucie artystycznej tożsamości; określa to, kim jestem⁶. Odpowiedź na pytanie: co mnie określa? wymaga wewnętrznego skupienia, indywidualnej analizy i prześledzenia własnych reakcji. Konsekwentne sięganie, w praktyce artystycznej, do przestrzeni, tożsamej z miejscem zamieszkania, odnoszę czasem do twórczości Tomasza Tatarczyka. Jego malarstwo jest kameralne, skupione i ciche, prawie monochromatyczne, bazujące głównie na napięciu między jasnością i ciemnością. Jest oparte na intymnym, wyciszonym kontakcie z naturą wokół domu – pracowni w nadwiślańskiej wsi Mięćmierz. W obrazach odnosi się niekiedy do fragmentów architektury, którą syntetyzuje i sprowadza do uproszczonego znaku, wykorzystując niuanse czerni. Tworzone przez artystkę kompozycje oparte są na pewnym wycinku rzeczywistości, fragmencie motywu, wybranej części czegoś, co wykracza poza postrzeganie zmysłowe.

⁴ Gaston Bachelard prowadził badania nad strukturą wyobraźni, posługując się pojęciem pierwszego zapamiętanego domu, który każdy nosi w sobie, tzw. miejsca – zero. Tematu dotyczy też tekst „Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy”, który ukazał się nakładem Pamiętnika Literackiego LXVII w 1976 roku.

⁵ Za: Szpociński A., *Tworzenie przestrzeni historycznej jako odpowiedź na nostalgię*, „Kultura współczesna” nr 1 (2004), s. 58 -68. O obecnie panującej tendencji do poddawania obiektów i przestrzeni symbolizacji oraz o analizie przemian tzw. pamięci przeszłości, Szpociński pisze m.in. w tekście *Autentyczność przeszłości jako problem kultury współczesnej*, w: Szpociński A. (red.) *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005, s. 292-303.

⁶ Szeroka analiza wpływu przestrzeni na poczucie tożsamości artysty oraz to, w jaki sposób wizualizuje on doświadczenia z własnej przeszłości w swojej sztuce, znajduje się m.in. w: Gibbons J., *Autobiography: The Externalisation of Personal Memory*, Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, I.B.Tauris, 2007.



Ilustracja 10: Tomasz Tatarczyk, *Czarna Brama*, dyptyk, 1984, olej na płótnie, wym. 238.8 x 170.2 cm.

Moja przestrzeń, obszar osobistej pamięci miejsca, wytwarza sensy. Jest punktem zaczepienia dla poczucia tożsamości, w odróżnieniu do antropologicznej teorii *nie-miejsc*, określonych przez Marca Augé'na⁷. Nie-miejsca to przestrzenie należące do sfery codziennego życia, ale istniejące poza narracją, miejsca anonimowe, w których człowiek nie jest w stanie się zadomowić, jak np. lotniska, autostrady, parkingi. W antropologii kulturowej rozróżnienie na miejsca i nie-miejsca przebiega więc w momencie pojawienia się poczucia zmysłowego udziału i zrozumienia danej przestrzeni: określenia jej tożsamościowo, relacyjnie lub historycznie⁸. Związek osobistej pamięci miejsca i przestrzeni, w której sztuka powstaje, pojawia się często w praktyce twórczej wielu artystów, stanowiąc jej wyraźny element i punkt odniesienia⁹. Wyrazistym przykładem jednego z najbardziej znanych w Europie polskich artystów, który w swojej sztuce bezpośrednio odnosi się do przestrzeni, w której dorastał, żył a teraz pracuje, jest Mirosław Bałka. Jego specyficzna afirmacja codziennej rzeczywistości objawiła się m.in. w szczególnej narracji wystawy „Nerw. Konstrukcja”, w ramach której można było zobaczyć prezentowane po raz pierwszy rysunki, szkice do rzeźb, prywatne notatki, a także mniejsze rzeźby i prace bezpośrednio nawiązujące do jego rodzinnego domu a teraz pracowni w Otwocku¹⁰.

⁷ Marc Augé zdefiniował to pojęcie w znanym eseju „Nie – miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności”, wydanym przez Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

⁸ Więcej na ten temat w tekście: Buczyńska – Garewicz H., „Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni”, Kraków 2006.

⁹ To bardzo aktualne dziś zagadnienie umownej granicy miejsc i nie – miejsc, zostało podjęte w ramach wystawy „NIE na MIEJSCU” (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 8 lipca 2011 – 15 sierpnia 2011). Zaproszeni artyści prezentowali m.in. sytuacje, w których odwrócenie relacji użytkowników danego obszaru zmieniło jego charakter.

¹⁰ Wystawa „Mirosław Bałka: Nerw. Konstrukcja” miała miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi (27 listopada – 13 marca 2016), wystawa kuratorowana była przez Katarzynę Redzisz.

2.2. SPRZĘŻENIE MIĘDZY ŚWIATEM RZECZYWISTYM A ŚWIATEM NADREALNYM

Czerpanie inspiracji z natury ma wymiar ogólnoludzki. Uświadamia to, co osobiste i to, co uniwersalne. Złożona konstrukcja cyklu prac stanowiących pracę doktorską: cykl obrazów *Szczelina* oraz uzupełniający je cykl obiektów przestrzennych *Drzazgi*, pozwala zauważyć fluktuację odniesień powiązań i zależności obszarów tematycznych, do których się odnoszę. Obecne w cyklu organiczne formy zarówno obrazów, jak i obiektów przestrzennych, uruchamiają wyobraźnię i zmysłowość, stanowią szerokie źródło metaforycznych znaków i symboli. Liczę, że pozwolą doświadczyć reakcji zarówno w sferze emocji jak i intelektu. Prace przeniesione z naturalnego – dla procesu ich tworzenia – otoczenia, prezentowane w galerii, przekształcają się w niezależną od kontekstu, osobną historię, stając się w ten sposób sprzężeniem między moim własnym światem rzeczywistym a światem nadrealnym, opowiadany językiem sztuki. Oglądam omszałe drzewa i kamienie, analizuję i przetwarzam równoczesną siłę witalności i powolny proces obumierania, które zawsze są ciągłością, zamknięte w cyklu natury i złączonego z nią człowieka. Tworzę odniesienia do struktury mchu, drewna, kamieni, lasu. Organiczne motywy niosą w sobie wielopoziomową treść, odnoszącą do upływającego czasu, w domyśle przywołując temat śmiertelności - mech zmienia charakter i strukturę materiału, który porasta: zimny kamień staje się aksamitny a chropowate martwe drzewo, miękkie i wilgotne. Sugestywna zwięzłość struktur obrazów i surowych drewnianych obiektów uobecnia świat działań i procesów, wskazując jednocześnie powtarzalność cyklu. Idea nasycenia i rozrastania form nie odnosi się tu jedynie do warstwy formalnej, ale do samego procesu powstawania pracy: wymagającego skupienia gestu rozprowadzania dłońmi rozlewającego się po płótnie barwnika a następnie scalenia ramami geometrycznych kształtów. Istotnym wymiarem jest dla mnie fizyczny kontakt z materiałem, zmysłowość procesu tworzenia, zawarta w idei towarzyszącej pracy.

Chciałabym, żeby moje prace były „drzazgą” w umyśle odbiorcy: obrazem, który zostaje pod skórą i drażni, o którym się ciągle pamięta. Wynikają one często z poczucia niepokoju i wiem, że ów niepokój powodują także u widza – to specyficzne rezonowanie odczuć i emocji artysty i odbiorcy jest ważną zasadą mojej twórczej strategii. Opowiadam nimi o czerni ziemi, zimnie kamieni, o spalonych drzewach. O żeliwnych krzyżach zapomnianego rodzinnego cmentarza w środku lasu. O śmierci. Te najgłębsze poziomy treści zawartej w moich pracach, wynikają często z nieświadomionej sfery własnych emocji. Pobrzmiwająca w nich historia mówi też o toksycznej farbie, która pokrywała kiedyś drewniane ściany stodoły, stając się przyczyną śmiertelnej choroby poprzednich właścicieli gospodarstwa.

2.3. OPIS PRAC Z CYKLU SZCZELINA. OSOBISTA PAMIĘĆ MIEJSCA

Moje obrazy nie mają tytułów. Istotna jest ich przynależność do cyklu, dlatego nadaję im kolejne numery, które przyporządkowują je do określonej grupy. Począwszy od obrazu *bez tytułu (Szczelina I)*, poprzez kolejne oznaczone numerami *Szczelina II*, *Szczelina III*, *Szczelina IV*, *Szczelina V* i *Szczelina VI* odnoszą się bezpośrednio do przewodniego motywu, który wywodzę dosłownie z architektury czarnej stodoły, należącej do mojego warmińskiego gospodarstwa. Szczeliny pomiędzy czarnymi deskami są kształtem, który stanowi bezpośrednią inspirację rozwiązań formalnych, natomiast ideowo oznaczają nagły przebłysk pamięci, jak światło, które widać przez prześwit między deskami. Stosuję różnorodne czernie, szukając waloru między matem a błyskiem. Czerń jest syntezą, przemyślanym skrótem, zastępującym niuanse rzeczywistego koloru drewna. Czerń niesie również znaczenie symboliczne: ma uzmysłwić, że rozbłysk światła (rozbłysk wspomnienia) jest możliwy jedynie w warunkach ciemności.



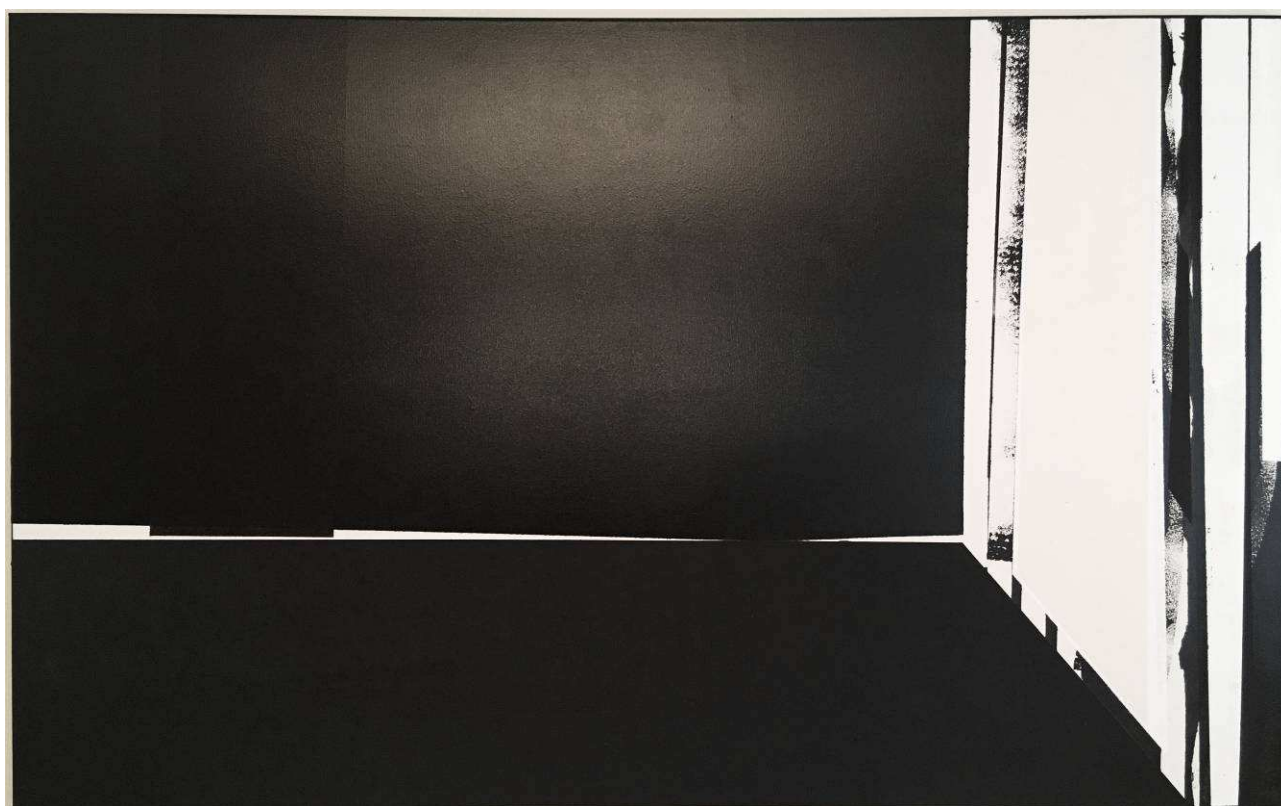
Ilustracja 11: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina I)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017



Ilustracja 12: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina II)*, technika autorska, płótno, 100x150cm., 2017.



Ilustracja 13: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina III)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.



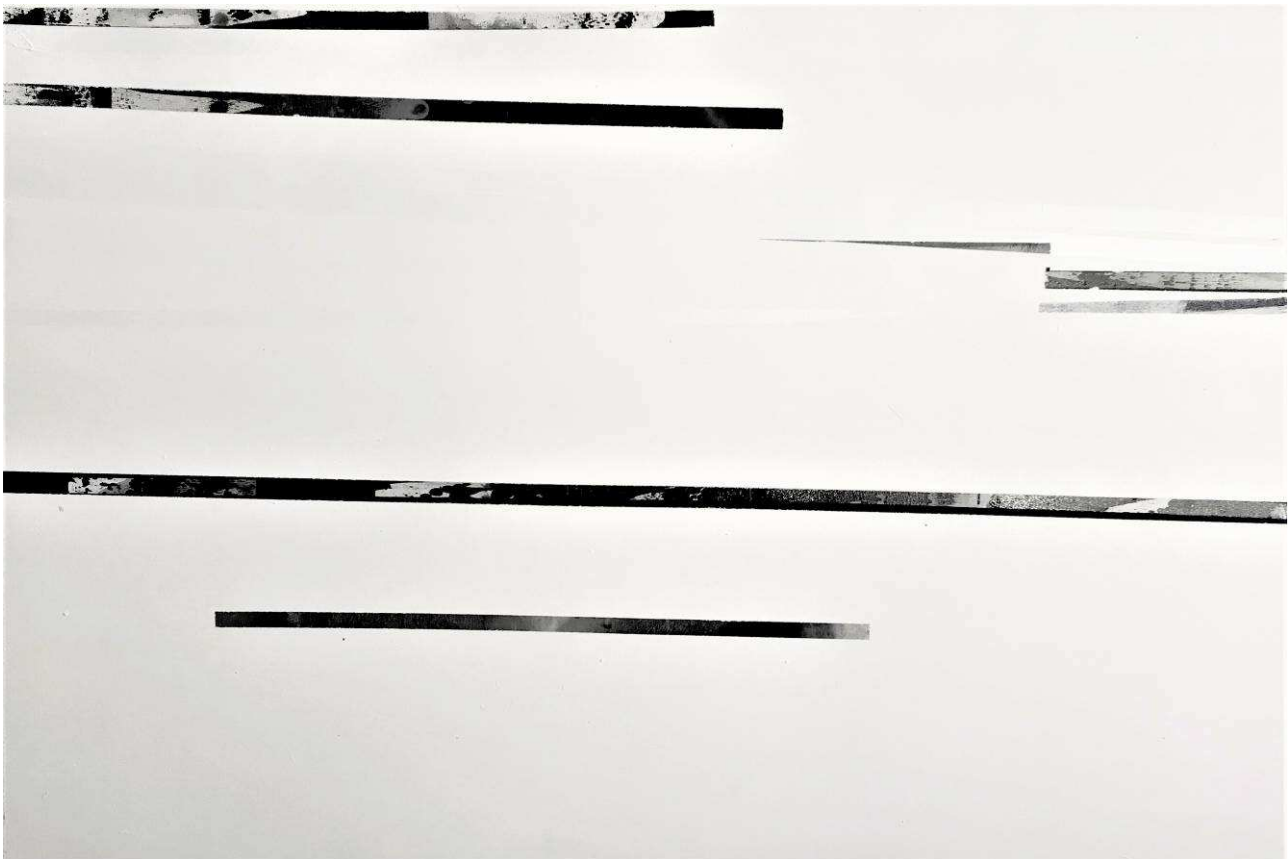
Ilustracja 14: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina IV)*, technika autorska, płótno, 100x150cm., 2017.



Ilustracja 15 Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina V)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm.,

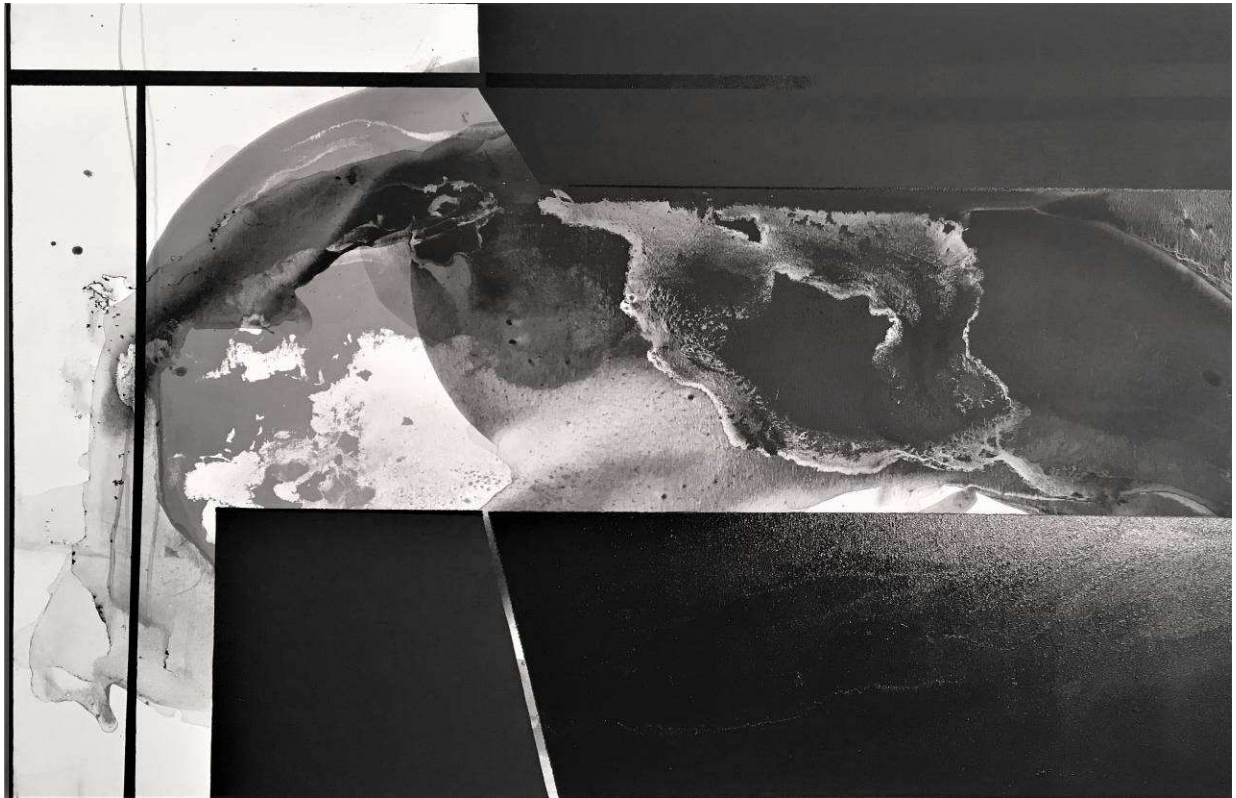
Obrazy są próbą wizualizacji pojęcia nieszczelności między wnętrzem a zewnątrz, zarówno formalnie, ja i ideowo. Zastosowany w nich barwiony papier oddaje przestrzenność, wprowadza dodatkowy walor szorstkiej struktury, nawiązując do układu drewnianego szalunku pokrywającego ściany czarnej stodoły. Wertykalny charakter kompozycji wzmacnia wrażenie rytmu desek a różnorodne czernie, szczególnie wyraźne na styku geometrycznych kształtów, uwidaczniają się wraz ze zmianą kierunku padania światła na powierzchnię obrazu.

Wyjątek stanowi obraz *bez tytułu (Szczelina X)*, który jest odwróceniem, negatywem wiodącej zasady tworzenia całego cyklu.



Ilustracja 16: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina X)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.

W dalszej części cyklu, w obrazach *Szczelina VI*, *Szczelina VII*, *Szczelina VIII*, *Szczelina IX*, posługuję się równoległe formami organicznymi i geometrycznymi. Przedstawienia widoczne na tych obrazach dotyczą tego samego, opisywanego powyżej motywu, ale oglądanego jakby z większej odległości. W tych obrazach oddaję wrażenie architektury, która przecina przestrzeń i zamyka czarną ramą swobodę naturalnych procesów przyrody. Geometryczny kształt jednocześnie dzieli i spaja. Obrazy te powstały z wykorzystaniem autorsko opracowanej techniki, łączącej różnego rodzaju wodne emulsje akrylowe. Tworząc obrazy rozlewałam wodę z rozpuszczonym w niej barwnikiem, pozwalając na naturalny proces parowania wody, dzięki któremu pozostawał osad z pigmentu, tworzący ślad działania. Następnie sięgając po geometryczne kształty budowałam przedstawienie, zamykając klamrą obraz świadomej, architektonicznej konstrukcji.



Ilustracja 17: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VI)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.



Ilustracja 18: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VII)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.



Ilustracja 19: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VIII)*, technika autorska, płótno, 100x130cm.,



Ilustracja 20: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina IX)*, technika autorska, płótno, 100x150cm., 2017.

Kolejne obrazy: *bez tytułu (Szczelina XI)* i *bez tytułu (Szczelina XII)*, to spojrzenie na wiodący motyw, wywodzący się z architektury, z jeszcze większej odległości. Przecinające ich organiczną strukturę formy geometryczne są delikatniejsze, zakomponowane ku brzegom obrazu, nie narzucające ram a będące jedynie znakiem. Powierzchnię obrazu pokrywają biologiczne, płynne kształty, będące śladami naturalnych procesów schnięcia. Oddają zmienność, efemeryczność zjawisk przyrody i biegu czasu.



Ilustracja 21: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XI)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.



Ilustracja 22: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XII)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

Cykl kończą dwa obrazy zbudowane w szarościach, świetliste i lekkie: zdecydowanie odmienne od pozostałych prac. Obraz *bez tytułu (Szczelina XIII)* i *bez tytułu (Szczelina XIV)* tworzą wrażenie,

jakby dominująca dotąd czerń geometrycznych kształtów nagle opadła, odsłaniając to, co tętni pod skórą. Oba obrazy same w sobie przedstawiają już wyłącznie rozbłysk światła wydobywający się poprzez szczeliny w terażniejszości mojego miejsca na Warmii.



Ilustracja 23: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XIII)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.



Ilustracja 24: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XIV)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

ROZDZIAŁ III

OSOBISTA PAMIĘĆ MIEJSCA

Obszary odniesienia. Teorie i praktyki artystyczne

3.1. W ŚWIETLE TEORII PIERRA NORY

Zanurzenie, zmysłowe doznanie określonej przestrzeni wzbudza poczucie trwania i zarazem przemijania, stymuluje emocje wynikające z poczucia głębokiej więzi z danym obszarem. Poczucie tożsamości jest trwale związane z przeszłością a przeszłość z miejscem. Maria Delaperrière, która poddała analizie zagadnienie uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej, podkreśla rolę wyobraźni językowej i ontologicznego dążenia do łączenia określonego momentu przeszłości z miejscem. Wskazują na to funkcjonujące struktury językowe: (fr.) *cela a eu lieu*, (niem.) *das hat statt-gefunden*, (ang.) *it took place*¹¹

Pierre Nora jest prekursorem badań nad pojęciem pamięci związanej z konkretnym miejscem. Przytoczone w tytule pracy doktorskiej pojęcie *pamięć miejsca* jest jednorodnie znaczeniowo i wyrasta bezpośrednio z analizy pojęcia „miejsce pamięci”. Odnoszę je do oryginalnego rozumienia terminu w świetle badań Nory¹². Termin ten w tradycji zachodniej nie odnosi się jedynie do konkretnej przestrzeni (rozumianej np. martyrologicznie), ale ma znacząco szerszy wydźwięk i bogatsze znaczenie symboliczne. Miejscem pamięci może być bowiem postać, wydarzenie a nawet przedmiot, ważny dla określonej *wspólnoty pamięci*. Nora nie definiował precyzyjnie tego terminu, ponieważ fundamentalnym zamierzeniem jego pracy było uświadomienie złożoności i rozległości obszarów badawczych, odnoszących się do form istnienia przeszłości w teraźniejszości¹³. Jak podaje Andrzej Szpociński, we wczesnych pismach Pierra Nory, najtrafniejszym tłumaczeniem terminu *lieux de mémoire* jest „miejsce, w którym się wspomina”, nie zaś „miejsce pamięci”¹⁴. Pojęcie w owym pierwotnym rozumieniu odnosi tu do dalszych rozważań w ramach niniejszego tekstu.

Skupiając się na konkretnym obszarze w rozumieniu geograficznym – miejscu położenia mojego drugiego domu na Warmii - jako nośniku osobistej pamięci miejsca, pozwalam sobie wyselekcjonować jeden z modułów teorii Pierra Nory, mówiący o tym, że przeszłość dana jest nam również pośrednio tj. poprzez pewne symbole i znaki. Przyjmuję zatem pojęcie *pamięci miejsca* jako swoistego symbolu. W takim rozumieniu materialność miejsca jest drugorzędna: może być

¹¹ Delaperrière M., *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, [w:] Ruch Literacki R. LIV, 2013.

¹² Nora P., *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984. To kilkutomowe dzieło Nory powstałe w latach 80., było odpowiedzią na ówczesny kryzys historii, która wedle badacza w swym linearnym rozwoju nie była w stanie przybliżyć przeszłości (projekt Nory wspierały prace badawcze wybitnych miediewistów m.in. George'a Duby, Jacques'a Le Goffa, Phillipa Ariès'a, Michela Vovelle'a).

¹³ Podaję tu definicję pojęcia opublikowaną w: Nora P., *Les lieux de memoire*, tom 2, La nation, Gallimard, Paris 1986, s. 226.: „(...miejsce pamięci) każda materialna lub idealna jednostka znacząca, którą wola ludzi lub praca czasu przekształciły w symboliczną część dziedzictwa pamiętanego przez daną wspólnotę”.

¹⁴ Szpociński A., *Miejsca pamięci (Lieux de memoire)*, Teksty Drugie nr 4, 2008. s. 11-20, źródło: Central and Eastern European Online Library, (dostęp: 2.04.2017).

pojmowana metaforycznie. Dosłowność miejsca zamieniona zostaje na możliwość powoływania się na nie, jako symbolu własnej przeszłości, u którego podstaw leży poczucie specyficznej więzi. Jest to dla mnie szczególnie interesujące w kontekście znanej tezy Zygmunta Baumana, który posługując się metaforą efemerycznych, przemierzających się wysp przyjmuje, że jedną z najistotniejszych cech współczesnej kultury jest zerwanie ciągłości, brak linearności czasu¹⁵. W tym świetle interesująca, szczególnie w perspektywie sztuk wizualnych, wydaje się obserwacja Andrzeja Szpocińskiego dotycząca zauważalnego zwiększania się wrażliwości współczesnej kultury na wymiar przestrzenno-wizualny. Z kolei w perspektywie badań Bartosza Korzeniowskiego¹⁶, popularność pojęcia *pamięć miejsca*, związana jest z zanikiem jednolitej pamięci zbiorowej, charakteryzującej dawne społeczeństwa. Według badacza powstała luka, brakuje kontaktu z przeszłością, wspomnianego już doświadczenia przeszłości. *Pamięć miejsca* pełni więc funkcję integracyjną społecznie.

3.2. OSTRE CIĘCIA RZECZYWISTOŚCI

Rozbuchaną energię przyrody i przepych jej kolorów zamknęłam w różnorodności czerni, szarości i bieli, matów i połysków, szorstkości i śliskości powierzchni. Fundamentalna świadomość malarstwa bez koloru nastąpiła w chwili, w której Kazimierz Malewicz namalował biały kwadrat na białym tle, w odpowiedzi na co, Aleksander Rodczenko stworzył swój czarny monochrom a Władysław Strzemiński wypełnił płaszczyznę obrazu monotonnym, monochromatycznym duktem zakręcających linii. Tendencje monochromatyczne pojawiają się nieustannie na przestrzeni historii sztuki XX wieku. Kontekst tych doświadczeń można nakreślić przywołując chociażby klasyków takich jak Ad Reinhardt, Mark Rothko, Franz Klein, Barnett Newman, Frank Stella, Ellsworth Kelly czy Robert Rauschenberg. Uzasadniając moją decyzję o wyraźnym ograniczeniu środków plastycznych istotna jest też świadomość czerpania z minimalizmu, szczególnie w kontekście podkreślanego tutaj odwoływania się do zastanej architektury czarnej stodoły. Pragnę zaznaczyć szczególnie mi bliską twórczości Richarda Serry, którego modularne, monumentalne realizacje odnoszą się bezpośrednio do otoczenia, wpisując tym samym w nurt działań *site-specific*. Minimalizm jako postawa realizowana również w kierunkach takich jak konstruktywizm czy sztuka ziemi jest istotnym punktem odniesienia, budującym świadomość podejmowanych przeze mnie decyzji artystycznych: unikając skojarzeń chcę je powodować.

¹⁵ Teoria ta pojawia się w wielu publikacjach Baumana m.in. w: Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007.

¹⁶ Za: Korzeniowski B., *O sposobach obchodzenia się z relikami przeszłości*, źródło: www.sensushistoria.eu, (dostęp: 3.08.2017).



Ilustracja 25: "East-West/West-East", Richard Serra, Qatari Desert, 2015. Fot. N. Garrido

Temat *pamięci miejsca*, stanowiący obszar twórczych rozważań, analizuję w kontekście rozwiązań formalnych charakterystycznych dla języka sztuki geometrycznej. Jednym z fundamentalnych źródeł inspiracji zarówno w sferze treści jak i formy, stała się seria prac Franka Stelli z cyklu *Polskie miasteczka (Polish Village)*. Te „skonstruowane obrazy”, wedle słów Stelli, powstały jako odpowiedź na rysunki architektoniczne polskich drewnianych bóżnic, na które natrafił w książce *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* autorstwa Marii i Kazimierza Piechotków¹⁷.

Przetworzone plany architektoniczne, a także fragmenty architektury drewnianych synagog sprzed II wojny światowej stały się kanwą dla najbardziej charakterystycznego, a przede wszystkim przełomowego cyklu prac artysty, uznawanego za jednego z najważniejszych amerykańskich twórców XX wieku¹⁸.



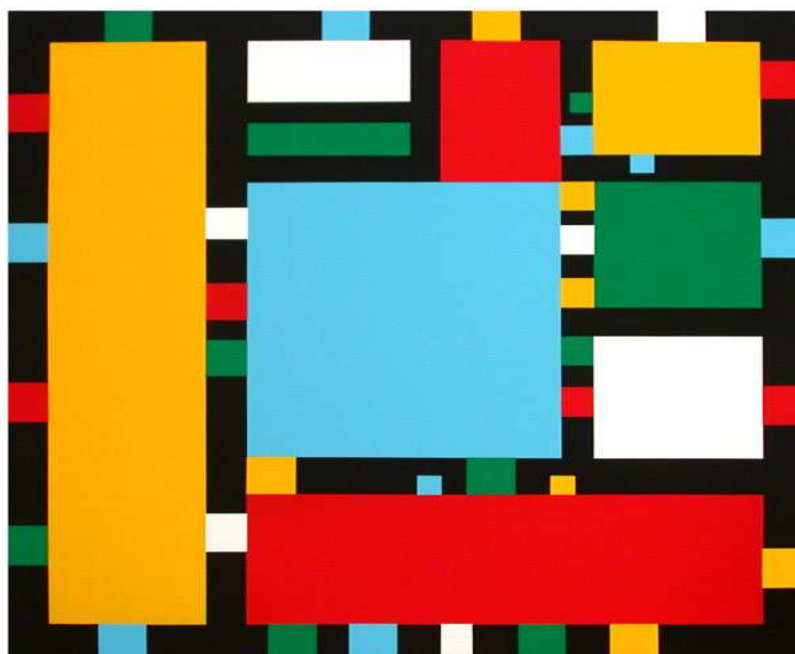
Ilustracja 26: *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, widok wystawy w ramach której prezentowane były obrazy z cyklu "Polskie miasteczka", Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2016. Fot. M. Starowieyska.

¹⁷ Piechotkowie M., K., *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa, 2016. Książka wydana przez Muzeum Historii Żydów Polskich Polin i Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata jest kolejną publikacją Marii i Kazimierza Piechotków poświęconą drewnianym synagogom. Pierwsza pt. „Bóżnice drewniane” ukazała się w 1957 roku (tłumaczona na język angielski w 1959 roku).

¹⁸ Pierwsza w Polsce wystawa obrazów i reliefów Franka Stelli „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” odbyła się w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (19 lutego – 20 czerwca 2016); kuratorem wystawy był dr Artur Tanikowski.

Odnosząc się tu do cyklu „polskich obrazów” Franka Stelli podkreślam również zdefiniowany przez artystę gest budowania obrazów tj. traktowania ich jako konstrukcję. W moich pracach obserwuję podobny proces – odnoszę wrażenie, że decydując o proporcjach elementów tworzących obraz, warunkuję osadzenie i trwanie lub też zawalenie się budowli.

Obszarem odniesienia do przetwarzania motywu zastanej architektury, stał się również cykl „Progetto Siciliano” Rity Ernst, wywodzący się z planów architektonicznych sycylijskich kościołów, zamków i pałaców. Wedle słów artystki, geometryczne, niezwykle harmonijne i syntetyczne obrazy powstały w konsekwentnym procesie przesuwania i nakładania, dodawania i pomijania, podkreślania, wycinania i replikowania elementów architektury, tworząc finalnie kompozycje jej obrazów.



Ilustracja 27: Rita Ernst, Progetto Siciliano, Castello di Favara, 2004

Odchodząc od tematu architektury i zagadnienia pamięci miejsca interesującym mnie, formalnym odwołaniem z obszaru polskiej sztuki jest szczególnie ascetyczna twórczość Jerzego Kałuckiego, u którego formy geometryczne podlegają niepokojącej dezintegracji a matematyczna precyzja zwartych struktur rozbija płaskie plamy intensywnego koloru¹⁹.

¹⁹ Dotyczy to również aranżacji przestrzennych artysty, w których dochodzi bardzo istotny element: światło (wystawa „Tożsamość” w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej, 1991).

Młodą przedstawicielką tej bliskiej mi twórczej strategii jest Natalia Załuska, artystka posługująca się delikatnymi, w większości białymi strukturami, których kompozycje tworzone są przez szczeliny i pęknięcia między płytami składającymi się na obraz.



Ilustracja 28: Natalia Załuska, Untitled, 2013, technika mieszana, kolaż na płótnie, 170 x 160 cm, Christine König, Vienna at Art Cologne.

W cyklu obrazów *Szczelina* decyzja dotycząca dalekiego przetworzenia rzeczywistości i sprowadzenia jej do szarości, czerni i bieli, wydaje mi się najmniej rozpoznana, ponieważ nie jest wynikiem analizy a pochodzi z podświadomości. Lubię myśleć, że coś jest pod powierzchnią, coś, co wymyka się intelektualnemu poznaniu i ostatecznie nie może zostać zrozumiane i zbadane. Mark Ginsbourne znajduje odniesienie dla praktyki malarskiej Jarosława Flicińskiego w refleksji fenomenologicznej i psychologii percepcji²⁰. Obserwuję tu bezpośrednią analogię ze stawianym sobie problemem artystycznym: obustronnego (artysta-odbiorca) doświadczenia w sferze wizualnej reprezentacji, pomiędzy tym, co zamierzone przez autora, a tym, co staje się udziałem odbiorcy.

²⁰ Przyniesiony komentarz Ginsbourne'a pochodzi z katalogu wystawy Jarosława Flicińskiego „Koniec lata”, która odbyła się w Galerii Le Guern w 2004 roku.

Myślenie obrazowo-syntetyczne pozwala przyjąć, że sens zjawisk, wszystkiego, co poznawalne zmysłowo, uchwytne, nie leży w nich samych, lecz w tym, że mogą sygnalizować coś wyższego,

odsyłać do czegoś poza sobą²¹. Pojawiające się w kontekście moich obrazów skojarzenia z abstrakcją geometryczną nie są więc tutaj w pełni adekwatne, ze względu na brak spełnienia istoty tego międzynarodowego stylu sztuki XX wieku: nie rezygnuję z prezentowania własnej indywidualności na rzecz minimalistycznych, elementarnych i czystych form. Podejmuję próbę stworzenia wizualnej reprezentacji przestrzeni osobistej, wyznaczonej przez szerniałe, wiekowe deski stodoły czy stary drewniany most. Moją intencją jest odszukanie punktów własnej *pamięci miejsca*: materialnych śladów wydarzeń, obecnych w moim otoczeniu: rozwarstwień i pęknięć drewna, śladów narzędzi, zadrapań tynku. Zachodzi więc trudna do uchwycenia ambiwalencja. Z jednej strony charakter obrazów wyznaczają schematyczne, geometryczne formy, z drugiej zaś zatopione są w migotliwej różnorodności organicznych kształtów.

Drzazgi – obiekty znalezione, wyrwane naturze deski mostu stały się artefaktami mojej osobistej pamięci miejsca, nośnikami treści i emocji. W tym miejscu chciałabym przywołać niezwykle działanie artystyczne Łukasza Surowca, który nasycił drzewa – młode brzozy, treścią historyczną a zarazem osobistą, przeobrażając je w dosłowne nośniki pamięci o konkretnym wydarzeniu. Jego projekt nosił tytuł „Berlin – Birkenau”²². Artysta przesadził kilkaset drzew z terenu byłego nazistowskiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, do przestrzeni publicznej Berlina – parków, skwerów i miejskich alej. W opiekę nad sadzonkami zaangażował prywatne osoby, ale również kilkadziesiąt instytucji publicznych – szkół i rad dzielnic Berlina. Powstał żywy pomnik, monument, o który należy dbać, i który będzie zmieniał się i przeobrażał, poddając działaniu czasu, podobnie jak ludzka pamięć o danym wydarzeniu.

3.3. CZUJNOŚĆ ŚWIATA

Bliską mi artystką, o podobnej wrażliwości, rozumieniu procesu twórczego, ale też obszaru inspiracji jest Dorota Buczkowska – jedna z najciekawszych i najbardziej uznanych artystek dzisiejszej młodej sceny artystycznej w Polsce. Szczególną uwagą darzę jej projekt „Królestwo”, który prezentowała w BWA w Tarnowie w 2014 roku. Pracom malarskim towarzyszyły drewniane obiekty, które artystka, jak sama mówi, napotykała w lesie. Obserwowała proces zmian drewna – pęknięcie, wysypywanie się próchna i martwych owadów i pokrywała je kolorem, traktując jak polichromowane rzeźby. Były to więc obiekty znalezione, pierwotne. Raczej oswojone, zaakceptowane niż zmodyfikowane. Jedynie kolor podkreślał czasem naturalną formę.

²¹ Lurker M., *Przesłana symboli w mitach, kulturach i religiach*, Warszawa 1990, s. 11.

²² Działanie artystyczne Łukasza Surowca realizowane było w ramach 7. Berlin Biennale w 2012 roku.



Ilustracja 29: Dorota Buczkowska, "Królestwo", widok wystawy, BWA w Tarnowie. Fot. J. Więclaw

Podążanie za błędem, omsknięciem ręki jest czystą przyjemnością tworzenia. Odkryłam to realizując cykl *Drzazg*, które były dla mnie przekraczaniem tego, co znane, intuicyjną grą, która jednocześnie wabiła i odpychała. Tak jak u Doroty Buczkowskiej, obiekty z drewna powstawały równoległe do obrazów, ale obecnie nie muszą funkcjonować razem. *Drzazgi* są intensywne, pełne przepychu struktur, ale też niepokoju przynależnego do obiektów wydartych z naturalnego otoczenia świata natury.

To co mnie inspiruje i co staram się odnaleźć we własnych poszukiwaniach twórczych, to charakterystyczne dla tej artystki, wywoływanie niepewności poznawczej, wydobycie nieznanego z tego, co oswojone. Dorota Buczkowska mówi o procesie twórczym jako o sięganiu w mroczny obszar siebie, w podświadomość, gdzie odbywają się wewnętrzne przemiany i konfrontacje z emocjami²³. Cechą wspólną wielu z jej prac jest pokazanie procesu zmian: sięga do organicznych materiałów (np. masła), pozwalając na niekontrolowaną przemianę wpisaną w ich charakter. Dla Doroty Buczkowskiej niezwykle ważna jest zmysłowość procesu tworzenia, potrzeba fizycznego kontaktu z materiałem.

²³ Nawiązuję tu do wypowiedzi Doroty Buczkowskiej w rozmowie z Ewą Tatar, opublikowanej w magazynie „Szum” (09.11.2014), „Plastyka, kreatywna czujność i żywe organizmy”, która ukazała się przy okazji wystawy Doroty Buczkowskiej „Królestwo” w BWA Tarnów (29.09-19.10.2014).

Mocno wchłaniam świat. Czerpię z podświadomości, co na pewien czas pozbawia mnie filtra, warstwy ochronnej blokującej szkodliwe promieniowanie. Liczę się z towarzyszącym temu spadkiem emocjonalnym. Splatam wszystkie odnalezione emocje razem, tworząc węzeł dobra i zła. Myślę, że w trakcie twórczej pracy wypływam czerń, którą noszę wewnątrz. Oczyszczam się, oszajam lęki - ciemne rejestry równocześnie przyciągają i odstręczają. To zapis głębi autentycznego doświadczenia, często trwającego tyle, co mgnienie oka.

Moja potrzeba twórczej wypowiedzi nie wynika z chęci tworzenia nowej rzeczywistości, nowego obrazu a wzmocnieniu i wyostreniu rzeczywistości znanej, zmuszenia widza do wrażliwszej obserwacji świata. Bliskie jest mi pojęcie implozji, przytoczone w tekście Jerzego Ludwińskiego, będącym refleksją o nowoczesności i postępie w sztuce. Jerzy Ludwiński definiuje postęp jako przemianę, odbywającą się we wszystkich możliwych kierunkach: *...eksplozja postępu może nagle okazać się jakimś rodzajem implozji, skłaniającym człowieka do zwrócenia się w głąb siebie, do wewnątrz.*²⁴ Wierzę w twórcze zmiany, które są przeciwieństwem rewolucji, eksplozji. Wierzę w niewspółmiernie mocniejszy w skutkach efekt implozji, kierowania energii do wewnątrz, zjawisko iluminacji, przebudzenia, otwarcia oczu. Moja praca to wyciszenie a jednocześnie napięcie.

3.4. LOGOS OBRAZU

Derrida poddając dekonstrukcji różnorodne świadectwa tradycji, stosuje strategię zaprzeczania temu, co pozornie rozpoznane²⁵. Przyjmuje perspektywę „podwójnej negatywności” co, jak zauważa Paweł Dybel, paradoksalnie zachowuje a wręcz chroni dany obiekt, nadając mu szczególną rangę. Dzieje się tak dlatego, ponieważ dostrzegając (parafrazując słowa Pawła Dybla) *pęknięcia i szczeliny*, wbrew pozornej jedności sensu, natrafimy na ślady tego, co niewypowiedziane, a co Derrida nazywa „nieistniejącym nic”²⁶.

Wiedza i jej reprezentacja, zmienność, płynność, niestabilność i nieprzejrzystość obrazu, to podstawowe pojęcia analizy obrazu, zbudowanej przez Georga Didi-Hubermana, którą odnoszę do własnej praktyki twórczej. Didi-Huberman sięgając do źródeł metodologii historii sztuki, prowadzi odbiorcę do kluczowej dla jego teorii obserwacji: trudności, a niekiedy niemożności przełożenia tego, co wizualne, na tekst (język) formułujący interpretację obrazu. Ta swoista lekcja patrzenia tworzy nowy wymiar postrzegania sztuki, proponowany przez autora. Zestawiając freski Fra Angelico i Jamesa Turrella czy współczesne kino z naskalnymi malowidłami, pozwala odczuć siłę obrazu ale też doznać uczucia bezradności widza. Zadając podstawowe pytanie: jak patrzymy? Didi-Huberman wiąże odpowiedź nie z widzeniem (optyką) a z wiedzą i kategoriami myślowymi²⁷. Wedle słów Marii Poprzęckiej – wiedza pozwala zobaczyć obraz, odczytać jego znaczenie. Wiedza

²⁴ Przytaczam za: Ludwiński J. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009, s. 127

²⁵ Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tł. Kwietniewska M., Gdańsk 2003, s. 105.

²⁶ Za: Dybel P., *Prawda sztuki, prawda w malarstwie*, [w:] „Prawda w malarstwie”, red. K. Gliszczyński, materiały z sesji naukowej na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2010., s. 64

²⁷ Analiza zagadnienia zawarta została w: Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum. Brzezicka B., Gdańsk 2011.

pozwała odbiorcy zrekonstruować początkowo niejasne konteksty znaczeniowe, stylistyczne czy historyczne²⁸. Akt samego patrzenia Didi-Huberman postrzega w kategorii metaforycznej

otwartości, rozpościerającej się między widzialnością a wizualnością, symbolem a symptomem, określeniem a nadokreśleniem. Nawiązując do wspomnianego już, charakterystycznego dla autora, terminu płynności i zmienności, wskazuje on na konieczność przekraczania granic oczywistych dyscyplin sztuki, rozprawiając się z przekonaniem badaczy o tym, że rzeczywistość obrazów jest w pełni poznawalna i opisywalna. Opisana i wtłoczona do muzeów sztuka stała się dla odbiorców czymś zwykłym, a więc nieistotnym. Polemizując z ikonologią Erwina Panofsky'ego sięgnął do Freuda by wskazać momenty niejasności i sprzeczności, czyli tego, co w sztuce prawdziwe i żywe. Dla Didi-Hubermana obraz jest więc miejscem otwarcia, przekroczenia naszej wiedzy, pokonania ograniczeń. Dlatego też odnosząc się do powyższych refleksji, parafrazując słowa Tomasza Szerszenia – pozwalam by tworzony przez mnie obraz pozbawił mnie wiedzy o nim, by to on mnie uchwycił²⁹.

Pytanie o to, czym jest obraz pojawia się w wielu tekstach artystów: notatkach Matisse'a, wypowiedziach Duchampa, bardzo ciekawej teorii „ostatniego obrazu” Ada Reinhardta i wielu innych, również współczesnych, twórców³⁰. W tym kontekście pragnę przytoczyć teorię obrazu Gottfrieda Boehma, opartą na próbie zwerbalizowania aktów widzenia, patrzenia, przyglądania się ponad podziałami dziedzin nauki, wskazującą na konieczność łączenia dyscyplin i indywidualnego podejścia do przedmiotu interpretacji. Teoria obrazowości rozwijana na przestrzeni lat przez Gottfrieda Boehma, autora koncepcji *iconic turn* (ang. zwrotu ikonicznego), służy do mówienia o historycznej i rzeczowej różnorodności obrazów, przy założeniu „myślenia różnicą”³¹ i ujęciu obrazu jako zdarzenia. W obrazie jest zatem zamknięta czasowość: nieruchome wydarzenie. Z tą myślą łączy się kolejna, dotycząca fenomenu „odwrócenia”: obrazy zwracają ku odbiorcy to, co ukazują³². Obrazy nie stanowią tym samym kontynuacji linii rzeczywistości, która nas otacza, lecz ją wskazują, wchodząc w interakcję z subiektywnym spojrzeniem obserwatora. Wedle tych słów obrazy otwierają przestrzeń znaczeniową, sprzęgając obrazowość z materialnością. Boehm będąc pod wpływem rozważań Gadamera formułuje tezę mówiącą o tym, że obraz jest prezentacją, procesem, który nie powtarza rzeczywistości a ją uwidacznia³³.

W świetle tej idei, obraz przyjmuje formę wizualnej, poznawczej i nie-językowej różnicy, specyficznego kontrastu. Analizując dalej pojęcie „kontrastu” w rozumieniu różnicy między możliwą do ogarnięcia wzrokiem płaszczyzną a tym, co dzieje się wewnątrz niej, określa obraz jako jedność sensu, nie zaś zbiór szczegółów i posługuje pojęciem „widzialnej totalności”.³⁴ Podobnie jak Didi-Hubermana, autora interesuje to, w jaki sposób obrazy tworzą odmienny od językowego (tekstowego) – wizualny sens. Zatem wizualny i logiczny potencjał obrazu, należącego do kultury materialnej, staje się drogą do – tak dla mnie istotnych – doświadczeń zmysłowych i duchowych.

²⁸ Szerzej: Poprzęcka M., *Obraz pod powiekami*, [w:] „Inne obrazy”, Gdańsk 2008.

²⁹ Parafrazowane słowa pochodzą z recenzji przytaczanej tu książki Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, autorstwa Tomasza Szerszenia, która ukazała się na stronie www.dwutygodnik.com w styczniu 2012r. (dostęp: 21.07.2017)

³⁰ Za: Boehm G., *Nowoczesna transformacja obrazów*, [w:] O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów, Kraków 2014, s. 305.

³¹ *Ibidem*, s. 306.

³² *Ibidem*, s. 312

³³ Hans – Georg Gadamer, wybitny przedstawiciel XX wiekowej hermeneutyki filozoficznej mówi o „bytowej wartości”, obrazu, która uobecnia to, co jest prezentowane na obrazie. Więcej w: Gadamer, H-G., *Prawda i metoda*, Warszawa 2017, s. 209.

³⁴ Gottfrieda B., *Różnica ikoniczna, op.cit.*, s. 307

Susan Sontag w jednym ze swoich najsympliczniejszych esejów „Przeciw interpretacji”³⁵ analizuje i poddaje krytyce zjawisko nieustannie rozrastającego się nadmiaru słów, oplatających dzieło sztuki. Już w latach 60. XX wieku zauważa coraz bardziej powszechną niezgodę na to, aby dzieło sztuki stanowiło przedmiot jedynie intelektualnej kontemplacji. Zauważa zjawisko nadmiaru interpretacji, które kilkadziesiąt lat później zostanie nazwane *bizantyzmem* przez Georga Steinera³⁶. Fundamentem owej niezgody jest hermeneutyczna teza o wierzchniej warstwie formy, która okrywa zakodowaną treść. W ten sposób dzieło sztuki nie może być pozostawione samemu sobie. Zaczyna służyć potwierdzaniu założeń, uwag i opinii. W ten sposób - jak dowcipnie zauważa Dariusz Czaja – książek Kafki nie widać spod sterty zasypujących je komentarzy³⁷. Susan Sontag apeluje o wrażliwe przyglądanie się formie, która jest właśnie treścią dzieła. Nie chodzi tu oczywiście o zupełny brak interpretacji, ale o potrzebę nadania jej służebnej roli wobec dzieła sztuki, na rzecz wydobycia jego znaczeń, w sposób pozbawiony ideologicznej retoryki. Zauważenie niuansów tkwiących w formie, a zatem i w treści, wymaga pokornej obserwacji. Tekst Sontag kończy apel: *Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki*³⁸.

W moim odczuciu strategia odkrywania sztuki pozwalająca na odbiór intuicyjny, pozaintelektualny ma kluczowe znaczenie. Tak też rozumiem powyższe zawołanie Sontag: interpretacja powinna wynikać z nieskrepowanej namiętności do danej pracy artysty. Wówczas zachodzi intuicyjna transmisja treści zawartych w dziele sztuki.

³⁵ Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.

³⁶ Za: Czaja D., *Przeciw interpretacji*, Dwutygodnik, wydanie 87, Warszawa 2012, źródło: www.dwutygodnik.com, (dostęp: 3.06.2017).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

ZAKOŃCZENIE

Praca doktorska *Szczelina. Osobista pamięć miejsca* stanowi sumę doświadczeń, wynik towarzyszących im refleksji oraz podsumowanie prowadzonych przeze mnie działań artystycznych, kuratorskich i naukowych. Zamyka pewien etap mojego twórczego rozwoju. Głęboko osobisty charakter artystycznej realizacji: obrazów tworzących cykl *Szczelin* oraz uzupełniających go obiektów przestrzennych *Drzazgi*, wpisują cały cykl w kontekst sztuki mającej silnie zindywidualizowany, autobiograficzny rys. Chciałabym spowodować, żeby przyjemność patrzenia łączyła się z napięciem w warstwie znaczeniowej.

Fundamentalną refleksją, towarzyszącą mi nieprzerwanie w całym okresie realizacji działań artystycznych, była potrzeba odszukania istoty związku człowieka z naturalnym środowiskiem i zanalizowanie problemu upamiętnienia indywidualnego doświadczenia w sztukach wizualnych. Odnosząc pracę doktorską do strategii twórczych, które zakładają działania artystyczne nierozzerwalnie związane z kontekstem miejsca ich powstawania i tematem pamięci osobistej, wyróżniłam ją przyjęciem nowej perspektywy: to przyroda stała nośnikiem pamięci i narzędziem do tworzenia tzw. przestrzeni pamięci. Dlatego też obszar mojego warmińskiego gospodarstwa i otaczającej go przyrody, potraktowałam jako symboliczne centrum mojej własnej tożsamości. Podobnie jak moja pamięć, obszar ten podlega nieustannym metamorfozom.

Analizując teorię stworzoną przez Pierra Nora, czerpałam inspirację z naturalnego procesu zmian związanych z czasem i właściwościami materii, obrazując je za pomocą uproszczonego symbolu *szczeliny*. Teorię socjologa zinterpretowałam na potrzeby twórczych poszukiwań: obszarem zainteresowań stało się zjawisko nadawania metaforycznego znaczenia przedmiotom i miejscom, tworzącym materię przeszłości.

W pracy towarzyszyła mi chęć zbadania zjawiska opozycji myślenia pojęciowo-analitycznego, do myślenia obrazowo-syntetycznego. To drugie stało się w konsekwencji bliższe strategii twórczej, którą przyjąłam pracując nad cyklem prac tworzących niniejszą pracę doktorską. Chcąc nakreślić obszar odniesienia i inspiracji dla własnych twórczych doświadczeń i aby móc wpisać je w kontekst kulturowo-środowiskowy, poddałam interpretacji praktyki artystyczne i teoretyczne zarówno uznanych klasyków, jak i młodych twórców.

Osobista, wielowątkowa treść cyklu *Szczelina* pozwoliła na zbudowanie dialogu opartego na uniwersalnych symbolach i pojęciach: pamięci i tożsamości. Analiza kontekstu i wycucie punktów, do których odnoszę się we własnej praktyce artystycznej, jest sprzężone z moją własną wrażliwością. Obiekty nasycam moim własnym sensem, ale to odbiorca dopełnia je własnymi skojarzeniami.

BIBLIOGRAFIA

1. Augé M., *Nie – miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.
2. Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, Pamiętnik Literacki LXVII , 67/1, 1976.
3. Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007.
4. Boehm G. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014.
5. Buczyńska – Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice: przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, „Horyzonty nowoczesności”, t. 49, Kraków 2006.
6. Czaja D., *Przeciw interpretacji*, Dwutygodnik, wydanie 87, Warszawa 2012.
7. D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2013.
8. Delaperrière M., *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, Ruch Literacki R. LIV, 2013.
9. Derrida J. *Prawda w malarstwie*, tł. Kwietniewska M., Gdańsk 2003.
10. Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
11. Dybel P. *Prawda sztuki, prawda w malarstwie*, „Prawda w malarstwie”, red. K. Gliszczyński, materiały z sesji naukowej na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2010.
12. *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, red. A. Tanikowski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2016.
13. Gibbons J., *Autobiography: The Externalisation of Personal Memory*, Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, I.B.Tauris, London 2007.
14. Godfrey, T. *Painting today*, Nowy Jork 2009.
15. H-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Warszawa 2017.
16. Katalog wystawy Jarosława Fliciańskiego „Koniec lata”, Galeria Le Guern, Warszawa 2004.
17. Korzeniowski B., *O sposobach obchodzenia się z relikami przeszłości*, źródło: www.sensushistoria.eu, (dostęp: 3.08.2017).
18. Ludwiński J. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009.
19. Lurker M., *Przesłana symboli w mitach, kulturach i religiach*, Warszawa 1990.
20. Nora P., *Les Lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora*, Paris 1984.
21. Nora P., *Mémoire collective*, [w:] „La Nouvelle Histoire”, red. J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, Paryż 1978.
22. Piechotkowie M. K., *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2016.
23. Poprzęcka M., *Obraz pod powiekami*, „Inne obrazy”, Gdańsk 2008.
24. Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007
25. Rose, G., *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, 2nd edition, London 2007.
26. Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.
27. Szpociński A., *Miejsca pamięci (Lieux de memoire)*, Teksty Drugie nr 4, 2008.
28. Szpociński A., *Tworzenie „przestrzeni historycznej” jako odpowiedź na nostalgię*, „Kultura współczesna” nr 1, Warszawa 2004.
29. *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Narodowe Centrum Kultury, red. Szpociński A., Warszawa 2005.
30. Wright S., *W stronę leksykonu użytkownika*, [w:] „Format P” nr 9, Fundacja „Bęc Zmiana”, Warszawa

2014.

31. *Zbiór śladów ciała. Rozmowa z Chiharu Shiota*, wywiad z artystką opublikowany na stronie www.magazynsum.pl (dostęp: 22.07.2017)

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1: Warmińskie gospodarstwo, mój drugi dom. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 2: Szczelina między deskami szalunku czarnej stodoły. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 3: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina I)*, technika autorska, papier, płótno, 100 x 150, 2017. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 4: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VII)*, technika autorska, płótno, 100 x 130cm., 2017. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 5: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XI)*, technika autorska, płótno, 150 x 100cm. 2017. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 6: Natalia Andrzejewska, *Drzazgi*, drewno, metal, od 180 x 10 cm do 250 x 30 cm., 2017. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 7: Drewniany most na rzece Pasłęce. Deski tego mostu wykorzystałam do stworzenia cyklu obiektów *Drzazgi*. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 8: *Drzazgi* to obiekty znalezione. Wskazują istotę mojego związku z określonym miejscem na mapie i w dosłowny sposób upamiętniają indywidualne doświadczenia w obiekcie sztuki. Fot. N. Andrzejewska

Ilustracja 9: *The Key in the Hand*, Chiharu Shiota, 56. Biennale w Wenecji. Fot. S. Mang
źródło: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2015> (dostęp: 01.09.2017).

Ilustracja 10: Tomasz Tatarczyk, *Czarna Brama*, dyptyk, 1984, olej na płótnie, 238.8 x 170.2 cm., źródło: <http://culture.pl/pl/tworca/tomasz-tatarczyk> (dostęp: 01.09.2017)

Ilustracja 11: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina I)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 12: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina II)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 13: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina III)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 14: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina IV)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 15: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina V)*, technika autorska, papier, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 16: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina X)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.

Ilustracja 17: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VI)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.

Ilustracja 18: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VII)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.

Ilustracja 19: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina VIII)*, technika autorska, płótno, 100x130cm., 2017.

Ilustracja 20: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina IX)*, technika autorska, płótno, 100x150cm., 2017.

Ilustracja 21: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XI)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

Ilustracja 22: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XII)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

Ilustracja 23: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XIII)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

Ilustracja 24: Natalia Andrzejewska, *bez tytułu (Szczelina XIV)*, technika autorska, płótno, 150x100cm., 2017.

Ilustracja 25: "East-West/West-East", Richard Serra, Qatari Desert, 2015. Fot. N. Garrido, źródło: <http://www.archdaily.com/626191/richard-serra-s-east-west-west-east-rises-in-the-qatari-desert/55428702e58ece502900043e-richard-serra-s-east-west-west-east-rises-in-the-qatari-desert-photo> (dostęp: 01.09.2017).

Ilustracja 26: *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, widok wystawy w ramach której prezentowane były obrazy z cyklu "Polskie miasteczka", Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2016. Fot. M. Starowieyska; źródło: <http://www.polin.pl/pl/frank-stella-i-synagogi-dawnej-polski> (dostęp: 01.09.2017).

Ilustracja 27: Rita Ernst, *Progetto Siciliano*, Castello di Favara, 2004; źródło: <http://www.rita-ernst.ch/> (dostęp: 01.09.2017).

Ilustracja 28: Natalia Załuska, *Untitled*, 2013, technika mieszana, kolaż na płótnie, 170 x 160 cm, Christine König, Vienna at Art Cologne; źródło: <http://www.nataliazaluska.com/Christine-Konig-Galerie-Vienna> (dostęp: 01.09.2017).

Ilustracja 29: Dorota Buczkowska, "Królestwo", widok wystawy, BWA w Tarnowie. Fot. J. Więclaw; źródło: <http://magazynsum.pl/rozmowy/plastyka-kreatywna-czujnosc-i-zywe-organizmy-z-dorota-buczkowska-rozmawia-ewa-tatar/> (dostęp: 01.09.2017).

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ W JĘZYKU ANGIELSKIM

INTRODUCTION

In my doctoral dissertation I engage in a dialog with the notion of *memory of place* (*lieu de mémoire*) in relation to a specific point on the map: a farm located in Warmia — my second home. My creative activity has a deeply personal character. Using the theory formulated by Pierre Nora, I explore my own space, the place from my family's mythology, and the memory of the place connected with my childhood. I draw inspiration from the natural process of changes occurring with time and the properties of matter, illustrating them with a simplified sign/message. I am interested in the phenomenon of giving symbolic meaning to objects and places which make up the matter of memory of the past.

My interest in the topic of memory of place, which is the area of my creative reflections, consists in building a dialogue with the surroundings and architecture of the farm located in a nature reserve in Warmia. Combining organic forms with geometry, I refer directly to the surrounding reality. The white house and the black barn are two points on the axis defining my own area, the place where my memories crystalize. It is a space marked by time, whose passing is particularly visible there. I make an attempt to create a visual representation of my personal space marked out by the blackened ancient boards of the barn built without the use of nails, its hewed beams connected with pegs, the roof tiles with fingerprints in the clay, the hand-forged hinges and staples, the cast-iron crosses, the old wooden bridge on the river, the moss, the dirt, the stones, and the forest. Time creates a distance to memory threads, blurs and transforms them. This is why it is my intention to find the points of my own *memory of place*: material traces of events present in my own surroundings: crevices and cracks, marks and scars, traces in the dirt, in wood, and on walls. I analyze the issue of personal *memory of place* from the perspective of visual arts. I inscribe my doctoral thesis in my creative strategy which postulates artistic activity inseparably connected with the context of the place where they took place and the topic of personal memory seen from a new perspective: nature as the carrier of memory and the instrument to create 'memory of place'.

The essence of man's relationship with the natural environment and the issue of capturing individual experience in visual arts were the fundamental reflection that accompanied my dissertation. In the first chapter of my doctoral dissertation I explain, in formal and symbolic terms, the meaning of the title of my cycle of paintings and accompanying spatial objects. I present the motivation for choosing the topic of my doctoral dissertation and the manner of its realization. The description and analysis of the creative process of making the paintings and spatial objects end the first chapter of my dissertation. The second chapter presents the artistic and theoretical problem I tackle. I emphasize the key issue of the relationship between one's identity and the specific place on the map as well as the structure of references, connections, and interdependencies between

the topic areas to which I refer in my doctoral dissertation. This chapter ends with an analytical description of the cycle of works that constitute my doctoral dissertation. The third chapter analyzes the notion of *personal memory of place* in the context of sociological theories. Pierre Nora was the initiator of the research on *memory of place* and one of the leading experts on this topic. For the purpose of my doctoral dissertation I focus on the selected section of this field of research and the specific approach to the historical timespace in the context of subjective awareness. From this perspective *memory of place* refers to all material and immaterial traces and signs of the past and not only a specific topographic point of reference. Thus *memory of place* is subjected here to the subjectivizing strategy which is an area of personal reflection and feeling. In this chapter I also specify the spheres of reference and inspiration for my own creative experiences and analyze the creative and theoretical practices of both esteemed classics and young artists, thus inscribing my own work in a broad cultural and environmental context.

The personal, multi-plot content of the cycle *Cracks. Personal Memory of Place* makes it possible to build a dialogue based on universal symbols and notions. I walk a fine line between my own sensitivity on the one hand and on the other hand the analysis of the actual context and determining the points to which I refer in my own artistic practice. I find an impulse to be creatively active in my own personal experiences, while the motif comes from my artistic practice so far and my professional experience devoted to the models of contemporary historical museology. My doctoral dissertation is a summing up of my artistic, curating, and scholarly activity.

CHAPTER ONE

CRACK. ACROSS THINGS AND EVENTS

The motivation for choosing the doctoral dissertation's topic and the ways in which it was realized

The cycle's title alludes to the concept that the interior and the exterior, understood both literally and symbolically, are not totally separate. This constitutes the conceptual foundation of my paintings and spatial forms. The motif of the crack is derived literally from the architecture of the black barn on my farm in Warmia. The cracks between the black boards of the barn's shuttering resulted from the tension in the wood and consequent shifting of the wood as its fibers dried and contracted. Thus created cracks let in light, air, and smells. The images and spatial objects are an attempt to visualize these notions. The crack is the shape that directly inspired the formal solutions, while ideologically it denotes a sudden flash of memory that resembles light coming in through the cracks between boards. The images observed through a crack are flickering, fragmentary, and indistinct. A sudden memory follows a similar scenario: it is an indistinct afterimage visible through a crack in the present. The crack is a symbolic representation of a flash of a remembered image from my past. Every image is a trace of such an internal explosion of memory.

My doctoral dissertation is composed of a cycle of 10 paintings 150x100 centimeters, 4 paintings 100x130 centimeters, and 10 spatial objects. The cycle of paintings was created using my authorial

technique, which combines various kinds of acrylic emulsion paint and dyed paper. Using only various shades of grey, black, and white, I intuitively look for the value of the nuances between the matt and the sheen, between texture and smoothness. I build a dialog with the surroundings and architecture. In my paintings I combine organic and geometric forms, which refer directly to the world around me: the shuttering of the barn's black boards cuts through the space, its black frame shutting out the boundless lushness of the nature around. It divides and joins it at the same time. After a moment I am not sure whether I am looking from the inside out or the other way round. I tap the rhythm against the coarse boards, I can hear the silent sound and smell the funky smell of the toxic black paint.

The spatial objects complete the cycle, marking the beginning of the process: beginning with observation and inspiration, through record and concept of the form, to making a creative representation. The old wood of the boards is the beginning of this sequence. The objects are a visualization of my creative strategy which postulates artistic activity inseparably connected with the context of the place where it takes place and the topic of memory of place seen from a new perspective: nature as a carrier of memory and an instrument to create *memory of place*.

The cycle of the spatial objects is called *Splinters*, as I associate them with something sharp, a cut, or a sliver. *Splinters* are found objects.³⁹ They come from a small bridge on the river flowing very close to my farm, in the forest. The bridge has been there since I can remember, increasingly consumed by nature with every passing year. As the moldering boards caved in, the whole construction lowered itself onto the river flowing underneath it. This year the bridge collapsed. It disappeared. I received it as a painful absence of an important element of my area, a gap in my personal memory of place. This is why I decided to take a few boards from the bridge, provided that I would be able to carry them myself. That emotional gesture resulted from the need to protect some of the reality around me, which I deemed my own.

The wooden elements of the construction of the bridge are literal traces of the memory of my place.

Thus they became carriers of the key content constituting the foundation of the concept of my doctoral dissertation: they indicate the essence of man's relationship with the natural environment and literally capture the individual experiences in the form of a work of art. This is why I made personal artefacts from them, elevating them to the rank of art objects.

The creation of the paintings that make up the cycle *Crack. Personal Memory of Place* has two distinct stages: first of all I model my creative process on the operation of the forces of nature, working parallel to it, smoothly, changeably. The second stage is the building of the geometric construction and disciplining the painting, which ends the creation of the representation. Instead of using words like color, composition, and form I prefer to say: painting matter, construction, and structure. I juxtapose different surfaces and synthesize the composition according to the overall logic of the painting's construction.

At the same time I observe what happens spontaneously, like in nature: the coincidence, the intuitive freedom. While painting I poured water with pigment on the canvass, submitting myself to this process and literally dipping my hands in it. Rays of sunshine evaporated the water, leaving a sediment of pigment, creating a trace of my activity — something like the shapes of plants, tiny rocks, and cracked shells imprinted on sand during summer draught when the retreating water

³⁹ Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, Format P nr 9, Fundation „Bęc Zmiana”, Warsaw 2014.

bare the shore of a lake. I pay particular attention to the time factor which is an important value of my ideological concept and the creative process. I usually work standing barefoot on the ground and painting with my hands directly on the support. Dipped in paint, my palms leave traces visible on the sides and grounds of my works, sometimes with blades of grass or grains of sand stuck to them. I get closer to the surface, I dip my palm in the water with dye, I touch the ground, grass, moss, and raw wood. I appropriate the space around me.

My painting spins, sparkles with flashes of matter only to then come together in a construction of logical, horizontal and vertical partitions, which make up its final structure. I look for mutual relations, connections, and transformations. There comes a moment when I have an impression that if I do not tame – literally and metaphorically – the willfulness of the spreading out painting matter using a geometric shape, it will come alive and get out of control, move, grow, and burst. My works, both the paintings and the spatial objects, are as real as the whole nature around me. The seemingly complex forms created in this way are a simple representation of combining an expressive gesture – organic spots with traces of my palms that smeared them – and my emotions. It is my objective to build an intellectual play of associations and metaphors. At the same time I wish for my works to be perceived simultaneously on the emotional, intellectual, and also sensory level. I work in the field of allegory making use of the mood, emotions, and rooting in a specific space. I transform my personal history into fictional representation, which sharpens vision and assigns meanings.

CHAPTER TWO

UNDER THE SURFACE OF REALITY

Presentation of the artistic and theoretical research problem

In my cycle *Crack. Personal Memory of Place* I mark the area of my own eco system: the place where my own current flows. My works are a narrative about looking and subjecting oneself to the influences of reality and time, where natural processes take place. I deconstruct and transform the symbol of the crack as a specific personal experience, a trace of my own past in a new perspective: nature as a carrier of my personal memory of place. I formally make direct references to the material traces of events present in my surroundings: crevices and cracks in the wood – injuries to the material reality.

The analysis of my personal space of my home in Warmia and the nature around it, the place to which I refer in my creative work, is marked with inexplicable anxiety and afterimages of very strong emotions. It is a place of my family's mythology and my childhood, it absorbs memories, creating flashes of associations visible through the cracks in the present time. How does my own memory work? Why does it sometimes reveal distant echoes of sadness, anger, fear, despair, and defiance of reality? The white house and the black barn in the Warmia countryside are my safe zone where I steady my breath.

The objects and paintings I create talk about what I sense under the surface of reality, about the

location of the emotional border between here and there, between the past and the future, between the inside and the outside. They sometimes reveal the disturbing element of reality. Something that has its source inside, that comes from the inside of the familiar world, space, and order. Thus I ask questions about the cognitive sphere, the ability to confront not with the acquired knowledge but with emotions. Thus, the paintings are not narrative.

The white wall of the house and the black shuttering of the wooden barn become depositories of the past, marking the border of my personal memory of place. Their presence gives rise to the feeling of being grounded in time, a feeling of continuity and emotional connection with the place. A different dimension of reality appears in memory, with nostalgia as its essence. Nostalgia is a strange form of longing which is painful and soothing at the same time. It links the past and the present 'I'. It is a bridge, a feeling of continuity. Nostalgia has creative power: the images and words in art refer to what we long for, that is, to what constitutes us as human beings. This image is often distorted, as it might compensate or fill in the gaps in the present.⁴⁰ Chiharu Shiota is an artist who treats memory as creative work. According to this Japanese artist living in Berlin, memory has a therapeutic function. Her installations are poetic and metaphoric on the one hand and on the other hand they use specific objects (for instance, shoes or beds) which are carriers of a specific memory, often a personal experience. I agree with her claim that memory inscribed in the object lives on and it can be extracted through artistic activity.⁴¹

Using threads, the artist creates tangled networks which are a record of her movement and, as she claims, she sews together her own memory and the memory of other people. A representative of Japan during the 56th Venice Biennale in 2015, she created the installation *The Key in the Hand* consisting of several dozen thousand keys suspended on red threads above a boat. Collected around the world, the keys constituted a symbolic culminating point of artefacts of memory. A recurring motif in her art, which I refer here to my own experiences, is the feeling of disappointment caused by the discrepancy between memories and reality. Shiota relates this thought to her personal history connected with her home in Japan. Returning to it for the first time in three years after her move to Berlin, she noticed that the shoes she had left in her family home no longer fit. As if the object had ceased to interact with the body, intensifying the artist's impression of coming back to a place different from the image in her memory.

2.1. PLACE AND IDENTITY

All my creative activity takes place in my house in Warmia. I have my studio there and I cooperate with the local community. It was also where the fundamental concept of my artistic work was born: looking for the essence of man's relationship with the natural environment and the issue of commemorating the individual experience, connected with a specific place, in visual arts. The space of the studio, life, and the house is the source of the creative process. The house, the studio, and the surrounding area, which I know like the back of my hand and which is predictable, give me a sense of security, order, and harmony.⁴² This realm contains the experience of the past and the awareness of its existence.⁴³ I find comfort in this homogenous realm, understood both realistically

⁴⁰ *Zbiór śladów ciała. Rozmowa z Chiharu Shiota*; (www.magazynszum.pl)

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, Pamiętnik Literacki LXVII, 1976 r.

⁴³ Szpociński A., *Tworzenie przestrzeni historycznej jako odpowiedź na nostalgię*, „Kultura współczesna” nr 1 (2004), p.

and symbolically. This might be why my works, when removed from their original context, identical to the place of their creation, begin to look strangely familiar at the same time making the audience feel uneasy.

My second home in Warmia is an important element of my sense of artistic identity; it defines who I am.⁴⁴ The answer to the question: what defines me? requires inner concentration, an individual analysis, and retracing one's reactions. I sometimes associate systematic use of one's place of residence in one's artistic activity with Tomasz Tatarczyk's art. His paintings are intimate, focused, and quiet, almost monochromatic, founded mostly on the tension between light and darkness. They are based on intimate, abated contact with the nature around Tatarczyk's house and studio in the village of Mięćmierz on the River Vistula. In his paintings he sometimes refers to fragments of architecture, which he synthesizes and reduces to a simplified sign, using nuances of the color black. The compositions created by the artist base on a certain segment of reality, a fragment of a motif, a selected part of something that transcends sensory perception.

My space, the area of my personal memory of place produces meanings. It is a point of reference for the sense of my identity, in contrast to Marc Augé's anthropologic theory of *non-places*.⁴⁵ Non-places are spaces belonging to the sphere of everyday life, but existing outside narration. These are anonymous places where one cannot feel at home, for instance, airports, motorways, or parking lots. Thus in cultural anthropology the difference between places and non-places emerges at the moment of the appearance of the sensory participation in and understanding of the given space: defining it in reference to identity, relation, or history.⁴⁶ The relationship between personal memory of place and the space where art is created frequently appears in the creative activity of many artists, constituting its distinct element and point of reference. A good example of an artist who directly refers to the space where he grew up and where he works now is Mirosław Bałka, one of the most famous Polish artists in Europe. His unique affirmation of the everyday reality could be seen, for instance, in the unusual narration of his exhibition "Nerve. Construction," which for the first time displayed Bałka's drawings, sculpture sketches, private notes, and also smaller sculptures and works directly referring to his family home in Otwock, which is now his studio.

2.2. THE RELATIONSHIP BETWEEN THE REAL WORLD AND THE SURREAL

Drawing inspiration from nature has a universal character. It makes us realize the personal and the universal. The complex structure of the cycle of works that make up my doctoral thesis: the cycle of paintings *Crack* and the supplementary cycle of spatial objects *Splinters*, shows the fluctuation of the references, connections, and interrelations between the subject areas I refer to. Present in the cycle, the organic forms of both the paintings and the spatial objects activate imagination and senses and they constitute a broad source of metaphorical signs and symbols. I hope that they make the audience react both in the emotional and intellectual sphere. Removed from the surroundings natural to the process of their creation and displayed in a gallery, my works transform into a different story, independent of the context, thus becoming an embodiment of the

58 -68.

⁴⁴ Gibbons J., *Autobiography: The Externalisation of Personal Memory*, Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, I.B.Tauris, 2007.

⁴⁵ Augé M., *Nie – miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2010.

⁴⁶ Buczyńska – Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Krakow 2006.

relationship between my own real world and the surreal world narrated through the language of art. I look at the mossy trees and rocks, I analyze and process the simultaneous potency of vitality and the slow process of dying, which are always a continuity, enclosed in the cycle of nature and man united with it. I create references to the structure of moss, wood, stones, and forest. The organic motifs speak on various levels, alluding to the passing of time and conjuring the topic of mortality — moss changes the character and structure of the material it grows on: the cold stone becomes velvety and the rough dead wood becomes soft and damp. The suggestive compactness of the structure of paintings and raw wooden objects embodies a world of actions and processes, at the same time emphasizing the recurrence of the cycle. The concept of saturation and growth of the forms pertains here not only to the formal level, but also to the very creative process: the focus-requiring gesture of smearing the pigment on canvass with my hands and then bringing the geometric shapes together with a frame. An important dimension for me is the physical contact with the material, the sensory quality of the creative process, which is an element of the idea behind my works.

I wanted my works to be a ‘splinter’ in the audience’s mind: an image which stays under the skin and irritates, one that cannot be forgotten. Many of my works stem from the sense of anxiety and I know that they cause this anxiety also on the audience’s part — this strange resonance of the artists’ and the audience’s feelings and emotions is an important principle in my creative strategy. I use these to talk about the blackness of the soil, the cold of the stones, and the burned forest. About the cast-iron crosses on the forgotten family cemetery deep in a forest. About death. These innermost levels of what I want to say through my works often stem from the sphere of my subconscious emotions. They also echo the history of the toxic paint which used to cover the wooden walls of the barn and caused the terminal illness of the previous owners of the farm.

CHAPTER THREE

PERSONAL MEMORY OF PLACE

Areas of reference. Artistic theories and practices

3.1. IN LIGHT OF PIERRE NORA’S THEORY

The immersion, the sensory experience of a specific space gives a sense of continuity and at the same time passing; it stimulates the emotions resulting from the sense of a profound connection with the given area. The sense of identity is permanently connected with the past, and the past is connected with the place. Maria Delaperrière, who analyzed the issue of how the past is present in contemporary literature, emphasizes the role of linguistic imagination and the ontological aspiration to link a given moment in the past with the place. This can be seen in semantic structures such as *cela a eu lieu* (French), *das hat stattgefunden* (German), and *it took place* (English).⁴⁷

⁴⁷ Delaperrière M., *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, Ruch Literacki R. LIV, 2013.

Pierre Nora is the pioneer of the research on the notion of memory connected with a specific place. The notion of the *memory of place* included in the title of my doctoral dissertation is semantically homogenous and it stems directly from the analysis of the notion of a *place of memory*. I am referring here to the original definition of this term in light of Nora's research.⁴⁸ In the Western tradition this term does not refer only to a specific place (for instance, of a martyrological character), but it has a much broader overtone and symbolic meaning. The place of memory might be a figure, an event, or even an object important for the specific *community of memory*. Nora did not give a precise definition of this term, because the fundamental objective of his work was to make the reader aware of the complexity and extent of the areas of research on the forms of the existence of the past in the present. According to Andrzej Szpociński, in Pierre Nora's early texts the best translation of the term *lieux de mémoire* would be 'a place where one recollects' and not a 'place of memory'.⁴⁹ In my reflections below I use this notion in its original meaning.

Focusing on a geographically specified area — the location of my second home in Warmia — as the carrier of my personal memory of place, I take the liberty of selecting the module of Pierre Nora's theory which talks about the fact that the past is given to us also indirectly, that is, through certain symbols and signs. Hence, I define *memory of place* as a certain symbol. Consequently, the materiality of the place becomes secondary: it can be understood metaphorically. The literality of the space is changed into a possibility of referring to it as a symbol of one's past, at the foundation of which lays the sense of a unique bond. This is particularly interesting to me in the context of Zygmunt Bauman's famous thesis — using a metaphor of ephemeral moving islands he observes that one of the most important characteristics of contemporary culture is the discontinuity, non-linearity of time.⁵⁰ In this light Andrzej Szpociński's observation regarding the marked increase in the contemporary culture's sensitivity to the spatial-visual dimension seems interesting, particularly with regard to visual arts. While according to Bartosz Korzeniowski,⁵¹ the popularity of the notion of *memory of place* is connected with the decline of uniform collective memory which characterized past societies. The scholar claims that there is a gap, there is no contact with the past — the already discussed experience of the past. Thus *memory of place* performs a socially integrating function.

3.2. SHARP CUTS THROUGH REALITY

I enclosed the restless energy of nature and the lushness of its colors in the different shades of black, grey, and white, in the matt and the glossy, in the coarse and smooth surfaces. The fundamental awareness of painting without color was born when Malewicz painted a white square on a white background and Strzemiński covered the canvass with monotone, monochromatic columns of turning lines. Monochromatic tendencies have always appeared throughout art history. The context of these experiences can be sketched by mentioning such classic artists as Ad Reinhardt, Franz Klein, Lucio Fontana, or Ellsworth Kelly. My decision to markedly reduce the

⁴⁸ Nora P., *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984.

⁴⁹ Szpociński A., *Miejsca pamięci (Lieux de memoire)*, Teksty Drugie nr 4, 2008. p. 11-20.

⁵⁰ Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warsaw 2007.

⁵¹ Korzeniowski B., *O sposobach obchodzenia się z relikami przeszłości*; (www.sensushistoria.eu)

artistic means of expression was also motivated by my conscious drawing of inspiration from minimalism, particularly in the context of referring to the existing architecture of the black barn, which I emphasize here. I wish to stress that I feel particularly close to the works of Richard Serra, whose modular, monumental realizations refer directly to the surroundings, which places them in the category of site-specific art. Minimalism as the approach pursued also in artistic movements such as constructivism or land art is an important point of reference which builds the awareness of the artistic decisions I make: avoiding associations, I wish to inspire them.

The issue of *memory of place*, which is the area of my creative reflections, is analyzed in the context of the forms characteristic of the language of geometric art. One of the fundamental sources of inspiration, both in the sphere of content and form, was the series of Frank Stella's works entitled *Polish Villages*. These 'constructed paintings', as Stella called them, were a response to the architectural drawings of Polish synagogues which Stella saw in the book *Heaven's Gates: Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth* by Maria and Kazimierz Piechotka.⁵² Processed architectural drawings and fragments of the architecture of the wooden synagogues from before World War II became the canvass for the most characteristic, and, first and foremost, breakthrough cycle created by Stella, who is regarded as one of the most influential American artists of the 20th century.⁵³

Referring here to the cycle of Frank Stella's 'Polish paintings', I also emphasize the gesture of building paintings which he defined — he treated his works as a construction. In my works I observe a similar process — I have an impression that when I set the proportions of the elements that make up the painting I determine the location of a construction and also whether it will endure or collapse.

The area of reference for processing the motif of existing architecture was also Rita Ernst's cycle *Progetto Siciliano*, which was inspired by architectural drawings of Sicilian churches, castles, and palaces. According to the artist, the final compositions of her geometric, highly synthetic and harmonious paintings are a result of a systematic process of shifting and placing, adding and omitting, underlining, cutting out and copying of the architectural elements.

Leaving the topic of architecture and the issue of memory of place aside, the formal reference in the area of Polish art I am interested in is the particularly ascetic art of Jerzy Kałucki, whose geometrical forms undergo a disturbing disintegration, while the mathematical precision of the compact structures breaks the flat spots of bright colors. A young representative of this creative strategy which is close to me is Natalia Załuska — an artist who uses delicate, mostly white structures, whose compositions are created by the cracks and crevices between the small boards which make up the painting.

In my cycle of paintings entitled *Crack* the decision to process reality to a large extent and reduce it to grey, black, and white, seems the least examined because it is not a result of an analysis — it originates from the subconscious. I like to think that there is something underneath the surface, something that defies intellectual cognition and cannot be ultimately understood and examined. Mark Ginsbourne analyzes Jarosław Fliciński's paintings in terms of phenomenological reflection

⁵² Piechotkowie M., K., *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warsaw, 2016.

⁵³ First exhibition of works of Frank Stella in Poland - „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” took place in Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN in 2016.

and psychology of perception.⁵⁴ I see a direct analogy here to the artistic problem I tackle: the mutual (artist-audience) experience in the sphere of visual representation, between what is intended by the author and what the audience experiences. Thinking in images and in a synthesizing manner allows us to assume that the meaning of phenomena, of everything that can be cognized through senses, does not lie in the phenomena, but in the fact that they might signal something higher, refer to something beyond themselves.⁵⁵ Appearing in the context of my paintings, the associations with abstract geometry are thus not quite adequate here, because I do not meet the essential criteria of this international 20th century artistic movement: I do not give up presentation of my own individuality and substitute it with minimalist, elementary, and pure forms. I make an attempt to create my own visual representation of my personal space marked out by the blackened ancient boards of the barn and the old wooden bridge. It is my intention to find the points of my own *memory of place*: material traces of the events present in my surroundings: the crevices and cracks in the wood, the traces of tools, and the scratched plaster. So there is a fleeting ambivalence. On the one hand the character of my paintings is determined by the schematic, geometrical forms, and on the other hand they are immersed in the flickering variety of organic shapes.

Splinters — the found objects, the bridge boards snatched away from nature — have become artefacts of my personal memory of place and carriers of content and emotions. Here I wish to refer to the extraordinary artistic activity of Łukasz Surowiec, who literally saturated trees, young birches, with historical and at the same time personal content, transforming them into literal carriers of memory about a certain event. In his project entitled “Berlin — Birkenau” the artist replanted a few hundred trees from Auschwitz-Birkenau, the former Nazi concentration camp, into the public space of Berlin — its parks, squares, and avenues. He engaged private persons and a few dozen public institutions, such as, schools and city district councils, in taking care of the trees. Surowiec created a living monument which has to be looked after and which will change and transform with time, same as people’s memory about that event.

3.3. SENSITIVITY TO THE WORLD

Dorota Buczkowska is an artist I feel close to, one that has similar sensitivity and understanding of the creative process, and also draws inspiration from a similar area. She is one of the most interesting and esteemed artists of the young generation in Poland. I am particularly impressed by her project “Kingdom,” which she presented at the BWA gallery in Tarnów in 2014. Her paintings were accompanied by wooden objects which, as the artist said, she found in a forest. Watching the process of changes — the cracking of the drying wood, the spilling out of rotten wood and dead insects, she colored the objects, treating them like polychrome sculptures. So those were found, natural objects, rather familiar and accepted than modified, with only the color sometimes emphasizing their natural form.

Following a mistake, a slip of the hand, is pure pleasure of creation. I discovered that during my work on the *Splinters* cycle, which for me was transgressing what I know, an intuitive game which

⁵⁴ Catalogue of the Jarosław Fliciński exhibition „End of summer”, took place in Le Guern Gallery in 2004 .

⁵⁵ Lurker M., *Przesłana symboli w mitach, kulturach i religiach*, Warsaw 1990, p. 11.

at the same time attracted and repelled me. Same as Dorota Buczkowska's objects, my *Splinters* were created simultaneously with the paintings, but now they can function separately. The *Splinters* are intensive and their structures lush, but they also inspire anxiety as objects snatched from their natural environment, from the natural world, tend to do.

What inspires me and what I try to find during my own creative pursuit is something characteristic of this artist: causing cognitive uncertainty, extracting the unknown from the familiar. Dorota Buczkowska says that her creative process is based on reaching into her dark side, her subconscious, where her internal transformations and confrontations with emotions take place.⁵⁶ The shared feature of many of her works is showing the process of changes: she uses organic materials (for instance, butter) allowing their uncontrolled transformation inherent to their nature. The sensory quality of the creative process, the need of physical contact with the material is extremely important to Dorota Buczkowska.

I absorb the world intensely. I draw from my subconscious, which once in a while deprives me of a filter, a protective layer that blocks harmful radiation. I am aware of the possibility of negative emotions. I weave together all the emotions I find into a knit of good and bad. I think that during my creative work I spill out the blackness I carry inside. I purify myself, I tame my fears; the dark aspects at the same time attract and repel me. It is a record of the depth of the authentic experience, often disappearing in the blink of an eye.

My need to express myself creatively does not stem from my need to create new reality or image, but from an intention to intensify and sharpen the reality I know and force the audience to observe the world in a more insightful way. Close to me is the notion of implosion, mentioned in Jerzy Ludwiński's text, which reflects on modernity and progress in art. Jerzy Ludwiński defines progress as change taking place in all possible directions: "the explosion of progress might suddenly prove to be some kind of implosion that incites one to look into oneself, to look inside."⁵⁷ I believe in creative changes which are the opposite of a revolution or explosion. I believe in the effect of an implosion, which gives incomparably more powerful results, in directing the energy inside, in the phenomenon of illumination, awakening, and opening one's eyes. My work is at the same time calmness and tension.

3.4. THE LOGOS OF THE PAINTING

Deconstructing various testaments to tradition, Derrida uses the strategy of denying what is seemingly known.⁵⁸ He assumes the perspective of "double negation," which as Paweł Dybel remarks, paradoxically preserves or even protects the given object, giving it special importance. This happens because when we notice (to paraphrase the words of Paweł Dybel) *crevices and cracks*, despite the apparent unity of meaning, we spot traces of what is unspoken, and what Derrida calls "nonexistent nothing."⁵⁹

⁵⁶ Tatar E., „Szum” (09.11.2014), „Plastyka, kreatywna czujność i żywe organizmy”, 2014.

⁵⁷ Ludwiński J. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009, p. 127

⁵⁸ Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tł. Kwietniewska M., Gdańsk 2003, p. 105.

⁵⁹ Dybel P., *Prawda sztuki, prawda w malarstwie*, [w:] „Prawda w malarstwie”, Gdańsk 2010., p. 64

Knowledge and its representation and the changeability, fluidity, instability, and nontransparency of the painting are the basic concepts of the painting analysis proposed by Georg Didi-Huberman, which I use to analyze my own creative practice. Reaching the sources of methodology of art history, Didi-Huberman leads the audience to the observation which is key to his theory: the difficulty and sometimes the impossibility to translate the visual into text (language) that formulates the interpretation of the painting. This lesson of looking creates a new dimension of perceiving art, proposed by the author. Comparing frescos by Fra Angelico with those painted by Turrell, or the contemporary cinema with cave paintings, he lets us feel the power of the painting, but at the same time feel like helpless spectators. Asking basic questions such as: How do we look? Didi-Huberman associates the answer not with seeing (optics) but with knowledge and mental categories.⁶⁰ According to Maria Poprzęcka, knowledge enables us to see the painting and read its meaning. Knowledge enables the audience to reconstruct the initially unclear signification, stylistic, or historical contexts.⁶¹ Didi-Huberman sees the very act of looking in the category of metaphorical openness stretching between visibility and visuality, the symbol and the symptom, the description and the overdescription. Coming back to the already mentioned term of fluidity and changeability, so characteristic of this author, Didi-Huberman indicates the necessity to transgress the borders of the obvious branches of art, shaking the scholars' conviction that the reality of images is fully cognizable and describable. Described art crammed into art museums has become something ordinary to the audience, that is, something unimportant. Polemizing with Erwin Panofsky's iconology, Didi-Huberman used Freud to indicate the moments of ambiguity and contradiction, that is, what is true about and living in art. Thus for Didi-Huberman, the painting is the opening spot, a point where we transcend our knowledge and overcome our limitations. This is why when commenting on the above reflections with a paraphrase of Tomasz Szerszeń words, I allow the painting I am creating to deprive me of knowledge about it, to carry me away.⁶²

The question "What is the painting?" appears in numerous texts written by artists: in Matisse's notes, Duchamp's statements, Ada Reinhardt's highly interesting theory of the "ultimate painting," and in texts by various other artists, some of them contemporary.⁶³ In this context I wish to discuss Gottfried Boehm's theory of painting based on an attempt to verbalize acts of seeing, looking, and watching regardless of the division into branches of art. It postulates joining branches of art and an individual approach to the object of interpretation. The theory of picturesqueness developed over the years by Gottfried Boehm, the author of the concept of the iconic turn, is used to talk about the historical and material diversity of paintings, presuming "diverse thinking"⁶⁴ and treating the painting as an event. Consequently, the painting capsules the temporal quality: an event stuck in time. This thought is connected with another one, regarding the phenomenon of "reversal": paintings direct what they depict at the audience. Consequently, paintings do not constitute a continuation of the line of reality which surrounds us, but they indicate it, interacting with the observers' subjective gaze. In line with these words, paintings open up a significative space, linking picturesqueness with materiality. Influenced by Gadamer's reflections, Boehm formulated a thesis that the painting is a presentation, a process, which does not copy reality but visualizes it.⁶⁵

⁶⁰ Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011.

⁶¹ Poprzęcka M., *Obraz pod powiekami*, „Inne obrazy”, Gdańsk 2008.

⁶² I paraphrase words of Tomasz Szerszeń, who wrote a review of a book *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki* (www.dwutygodnik.com), 2012.

⁶³ Boehm G., *Nowoczesna transformacja obrazów*, [w:] *O obrazach i widzeniu*. Antologia tekstów, Kraków 2014, p. 305.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 306.

⁶⁵ Gadamer, H-G., *Prawda i metoda*, Warszawa 2017, p. 209.

In light of this idea, the painting assumes a form of a visual, cognitive, and non-linguistic difference — a special contrast. Further analysis of the notion of “contrast” understood as the difference between the visible plane and what is happening within it, defines the painting as the unity of meaning and not a collection of details and uses the term of “observable totality.”⁶⁶ Similarly to Didi-Huberman, the author is interested in how paintings create a meaning different from the linguistic (textual one). Consequently, the visual and logical potential of the painting, belonging to the material culture, becomes a path to sensory and spiritual experiences, which are so important to me.

In one of her most famous essays “Against Interpretation,”⁶⁷ Susan Sontag analyzes and criticizes the phenomenon of the constantly increasing excess of words which surround the work of art. As early as in the 1960s, Sontag noticed an increasingly universal opposition to the work of art being exclusively an object of intellectual contemplation. She also takes note of the phenomenon of the excess of interpretation, several decades later called “Byzantine” by George Steiner.⁶⁸ The foundation of this opposition is the hermeneutic thesis that the outer layer of the form conceals the coded content. In this way the work of art cannot be left to its own devices. It begins to serve the objective of confirming certain assumptions, remarks, and opinions. Consequently, as Dariusz Czaja humorously observes, Kafka’s books are completely obscured by the comments on their topic.⁶⁹ Susan Sontag appeals for careful observation of the form, which is precisely the content of the work. Of course, this does not postulate a total lack of interpretation, but a need to give it a role secondary to the work of art, so as to extract its meanings in a way free of ideological rhetoric. Seeing the nuances in the form, and consequently in the content, requires humble observation. Sontag’s text ends with an appeal: “In place of a hermeneutics we need an erotics of art.”⁷⁰

In my opinion, the strategy to experience art in a way facilitating intuitive, extra-intellectual reception is of key significance. This is also how I understand Sontag’s appeal: interpretation should result from uninhibited passion for a given work by a given artist. This is when the content of the work of art is intuitively transmitted.

CONCLUSION

My doctoral dissertation *Crack. Personal Memory of Place* is a sum of my experiences, a result of reflections accompanying them, and a summing up of my artistic, curating, and scholarly activity. It ends a certain stage of my creative development. The deeply personal character of this artistic realization — the paintings making up the cycle *Crack* and the complementary spatial objects entitled *Splinters* — place these works as a whole in the context of highly individualized, autobiographic art. I wish to combine the pleasure of looking with tension in the layer of meaning.

The fundamental reflection that accompanied me throughout my artistic activity was the need to

⁶⁶ Gottfrieda B., *Różnica ikoniczna, op.cit.*, p. 307

⁶⁷ Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.

⁶⁸ Czaja D., *Przeciw interpretacji*, Dwutygodnik 87, Warsaw 2012, (www.dwutygodnik.com).

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

find the essence of man's relationship with the natural environment and analyze the issue of capturing individual experiences in visual arts. Linking my doctoral dissertation with the creative strategies that presume artistic activity inseparably connected with the specific context of the place of their creation and the topic of personal memory, I made it stand out by choosing a new perspective: nature became the carrier of memory and an instrument to create 'memory space'. This is why I used the area of my farm and house in Warmia as a symbolic center of my own identity. Similarly to memory, it also undergoes constant metamorphoses.

Analyzing Pierre Nora's theory, I drew inspiration from the natural process of changes connected with time and characteristics of matter, illustrating them with the simplified symbol of the *crack*. I interpreted this sociological theory for the purpose of my creative search: my area of interest became the phenomenon of giving metaphorical meaning to objects and places that make up the matter of the past.

During my work I intended to examine the phenomenon of the opposition between conceptual/analytical thinking and graphic/synthetic thinking. In consequence, the latter type of thinking became closer to the creative strategy which I adopted while working on the cycle of works making up this doctoral dissertation. In order to sketch the area of reference and inspiration of my own creative experiences and to be able to inscribe them in the cultural-environmental context, I carried out an extensive interpretation of the artistic and theoretical achievements of both esteemed classics and young artists.

The personal, multi-thread content of the cycle *Crack* enabled me to build a dialogue based on universal symbols and concepts: memory and identity. The analysis of the context and the determination of the points to which I refer in my own artistic practice is tightly connected to my own sensitivity. I saturate my objects with my own meaning, but it is the audience who complete them with it their own associations.

STRESZCZENIE OPISU PRACY DOKTORSKIEJ

Tytuł cyklu obrazów i obiektów przestrzennych *Szczelina. Osobista pamięć miejsca*, odnosi się do pojęcia nieszczelności między wnętrzem a zewnątrz, w rozumieniu dosłownym i symbolicznym. Motyw szczeliny wywodzi się dosłownie z architektury czarnej drewnianej stodoły, należącej do warmińskiego gospodarstwa, które jest moim drugim domem. Szczelina jest kształtem, który stanowi bezpośrednią inspirację rozwiązań formalnych, natomiast ideowo oznacza nagły przebłysk pamięci, jak światło, które widać przez prześwit między deskami. Szczelina jest symboliczną reprezentacją mgnienia zapamiętanego obrazu z mojej przeszłości, związanego z miejscem rodzinnej mitologii. Przytoczone w tytule pracy doktorskiej pojęcie *pamięć miejsca* jest jednorodnie znaczeniowo i wyrasta bezpośrednio z analizy pojęcia „miejsce pamięci”. Odnoszę je do oryginalnego rozumienia terminu w świetle badań Pierra Nory - prekursora badań nad pojęciem pamięci związanej z konkretnym obszarem.

Cykl obrazów powstał z wykorzystaniem autorsko opracowanej techniki, łączącej różnego rodzaju emulsje akrylowe a także barwiony papier. Posługując się wyłącznie różnorodnością szarości, czerni i bieli, intuicyjnie szukam waloru w niuansach między matem a błyskiem, strukturą a gładkością. Buduję dialog z otoczeniem i architekturą. W obrazach posługuję się równolegle formami organicznymi i geometrycznymi, które odnoszą się bezpośrednio do otaczającej rzeczywistości.

Obiekty przestrzenne stanowią uzupełnienie cyklu obrazów i wizualizują moją strategię twórczą, która zakłada działania artystyczne nierozdzielnie związane z kontekstem miejsca ich powstawania. Cykl obiektów przestrzennych nazywam *Drzazgi*, kojarząc je z czymś ostrym, ze skaleczeniem, zadrą. *Drzazgi* to obiekty znalezione. Pochodzą z małego mostu na rzece, leżącego tuż obok mojego gospodarstwa, w lesie. Drewniane elementy konstrukcji mostu są dosłownymi śladami pamięci mojego miejsca. Tym samym stały się nośnikami najważniejszych treści stanowiących fundament koncepcji mojej pracy doktorskiej: wskazują istotę związku człowieka z naturalnym środowiskiem, upamiętniając indywidualne doświadczenia w obiekcie sztuki.

Obiekty i obrazy, tworzące pracę doktorską mówią o tym, co wyczuwam pod powierzchnią rzeczywistości, o tym, gdzie biegnie emocjonalna granica między tu a tam, przeszłością i przyszłością, między wnętrzem a zewnątrz. Biały mur domu, czarny szalunek drewnianej stodoły stają się tu depozytariuszami przeszłości, tworząc punkty graniczne osobistego obszaru pamięci. Swoją obecnością wzbudzają poczucie osadzenia w czasie, poczucia trwania i emocjonalnej więzi z miejscem. Skupiając się na konkretnym obszarze w rozumieniu geograficznym: miejscu położenia mojego drugiego domu na Warmii - jako nośniku osobistej pamięci miejsca, wyselekcjonowałam jeden z modułów teorii Pierra Nory, mówiący o tym, że przeszłość dana jest nam również pośrednio tj. poprzez pewne symbole i znaki. W takim rozumieniu materialność miejsca jest drugorzędna: może być pojmowana metaforycznie. Dosłowność miejsca zamieniona zostaje na możliwość powoływania się na nie, jako symbolu własnej przeszłości, u którego podstaw leży poczucie specyficznej więzi.

Osobista, wielowątkowa treść cyklu *Szczelina. Osobista pamięć miejsca* pozwoliła na zbudowanie dialogu opartego na uniwersalnych symbolach i pojęciach: pamięci i tożsamości. Praca doktorska stanowi sumę doświadczeń, wynik towarzyszących im refleksji oraz podsumowanie prowadzonych przeze mnie działań artystycznych, kuratorskich i naukowych.

DOCTORAL THESIS DESCRIPTION SUMMARY

The title of the cycle of paintings and spatial objects *Crack. Personal Memory Space* alludes to the notion that the inside and the outside are not totally isolated from each other, both in the literal and symbolic meaning. The motif of the crack is derived literally from the architecture of the black barn on my farm in Warmia, which is my second home. The crack is the shape that directly inspired the formal solutions, while ideologically it denotes a sudden flash of memory that resembles light coming in through the cracks between boards. The crack is a symbolic representation of a flashback from my past connected with a place from my family's mythology. The notion of *memory space* included in the title of my doctoral dissertation is semantically homogenous and it stems directly from the analysis of the notion of a *place of memory*. I analyze them in reference to the original understanding of the term in the light of the research carried out by Pierre Nora, a pioneer of the research on the notion of memory connected with a specific place.

The cycle of paintings was created using my authorial technique, which combines various kinds of acrylic emulsion paint and dyed paper. Using only various shades of grey, black, and white, I intuitively look for the value of the nuances between the matt and the sheen, between texture and smoothness. I build a dialog with the surroundings and architecture. In my paintings I combine organic and geometric forms, which refer directly to the world around me.

The spatial objects complement the cycle of paintings and visualize my creative strategy, which postulates artistic activity inseparably connected with the context of the place of their creation. The cycle of the spatial objects is called *Splinters*, as I associate them with something sharp, a cut, or a sliver. *Splinters* are found objects. They come from a small bridge on the river flowing very close to my farm, in the forest. The wooden elements of the construction of the bridge are literal traces of the memory of my place. Thus, they became a carrier of the foundations of the concept of my doctoral dissertation: they indicate the essence of man's relationship with the natural environment, commemorating individual experiences in the work of art.

The objects and paintings I create talk about what I sense under the surface of reality, about the location of the emotional border between here and there, between the past and the future, between the inside and the outside. The white wall of the house and the black shuttering of the wooden barn become depositories of the past, marking the border of my personal memory space. Their presence evokes a sense of being grounded in time, a sense of permanence and emotional connection with the place. Focusing on the specific area in the geographic sense — the location of my second home in Warmia — as a the carrier of my personal memory space, I take the liberty of selecting the module of Pierre Nora's theory which talks about the fact that the past is given to us also indirectly, that is, through certain symbols and signs. Thus defined, the materiality of the space is secondary: it can be understood metaphorically. The literality of the space is changed into a possibility to refer to it as a symbol of one's past, at the foundation of which lays the sense of a unique bond.

The personal, multi-plot content of the cycle *Crack. Personal Memory Space* made it possible to build a dialogue based on universal symbols and notions: memory and identity. My doctoral dissertation is a summing up of my experiences, an effect of my reflections on them, and a summing up of my artistic, curating, and scholarly activity.

