

HACIA EL ANOCHECER

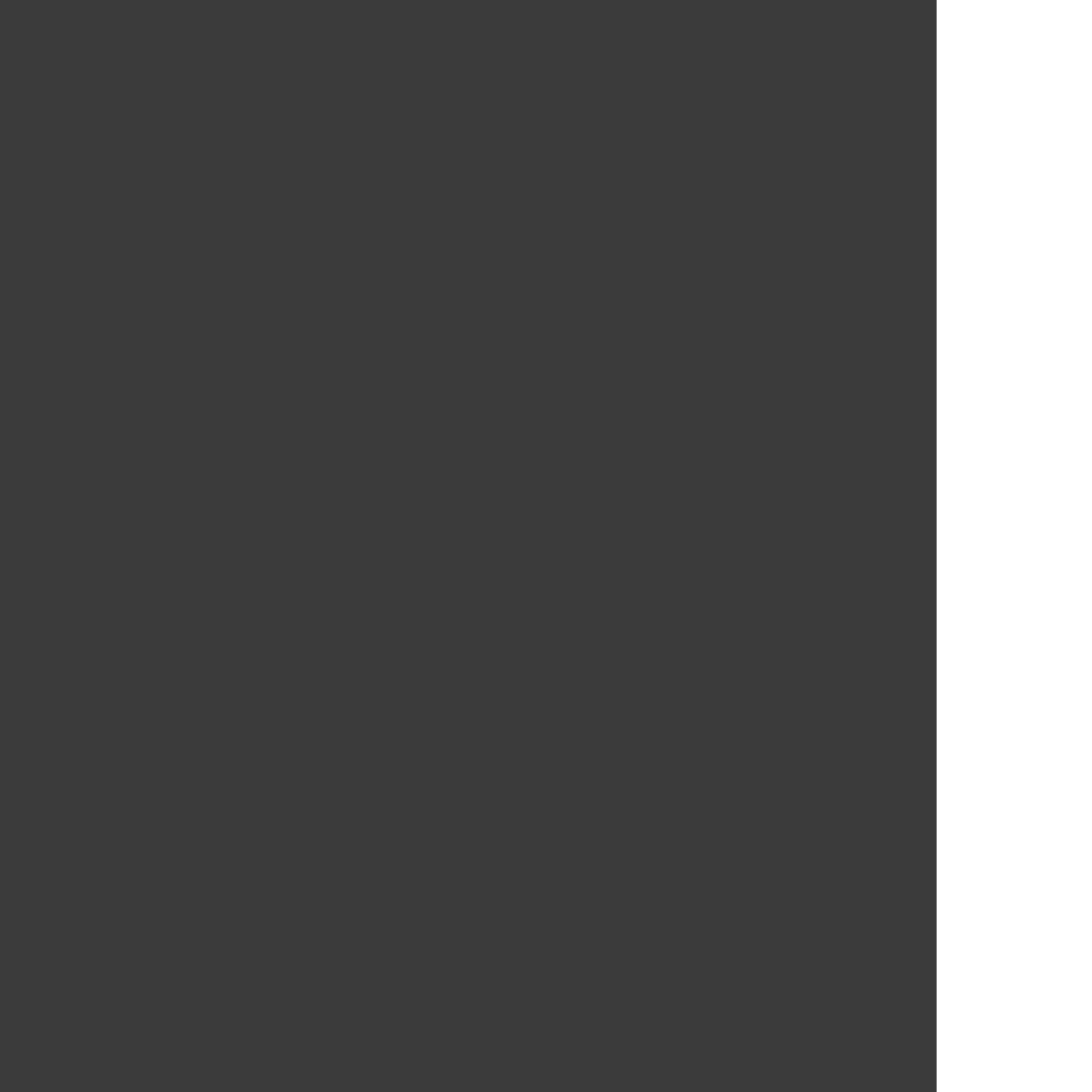
Katarzyna Pacholik



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO



INICIARTE



HACIA EL ANOCHECER

Katarzyna Pacholik

Diciembre 2019 · Febrero 2020
Casa Pinillos · Cádiz



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO



INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico

Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Histórico

Alejandro Romero Romero

Secretaría General de Innovación Cultural y Museos

Mar Sánchez Estrella

Delegada Territorial de Fomento, Infraestructuras,
Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio
Histórico en Cádiz

Mercedes Colombo Roquette

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2017:

Francisco Fernández Cervantes, Belén Mazuecos,
Juan Carlos Robles (IAC), María Arjonilla, Rafael Doctor,
Tete Álvarez (UAVA) y Eva González Lezcano

EXPOSICIÓN

Casa Pinillos. Museo de Cádiz

Juan Ignacio Vallejo Sánchez

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Almudena Bocanegra Jiménez

Eva González Lezcano

Isabel Villanueva Romero

Tutor

Víctor Borrego Nadal

Montaje

ART INSTALLER

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y
Patrimonio Histórico

Texto

Paula Ramírez Vega

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Gema Ramírez Aragón

Katarzyna Pacholik

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores

© de las reproducciones: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de
Cultura y Patrimonio Histórico

ISBN 978-84-9959-338-8

Depósito Legal: SE 2193-2019

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico	
Estudio crítico	7
Paula Ramírez Vega	
Obras	23
Biografía	51
Traducciones / Translations	55

En *Hacia el anochecer*, Katarzyna Pacholik plantea una reflexión alrededor de una vida en marcha alejada de nuevas tecnologías que nos atrapan y anulan nuestra sensibilidad. El encuentro con la naturaleza en estado puro, a la que nos permite acceder la artista a través del dibujo, nos aísla del exterior pero también nos abre al disfrute de la vida en un presente de tiempo lento, donde el concepto de la muerte está presente como una etapa más del proceso vital.

Este proyecto se enmarca dentro del programa 'Iniciarte', de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, que apuesta decididamente por apoyar y difundir la creación contemporánea a través de la producción y exhibición de obras de nueva creación de jóvenes creadores andaluces.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico

El hombre posee una historia porque transforma la naturaleza.

GODELIER

Una sociedad tiene lugar mediante la conjunción de relaciones y funciones sociales. Esta doble implicación es presentada y recibida como necesaria, sin embargo, la reproducción social a la que da lugar es desigual. El ser humano tiene la capacidad de generar ideas, mediante las que ejerce su dominio sobre el entorno, sobre la realidad. Mediante esta fuerza, presente en las ideas, se genera tanto la invención de nuevas formas de sociedad como la transformación de la propia naturaleza.

Hacia el anochecer presenta una respuesta a estas transformaciones que tienen lugar muy al margen de la necesidad, localizada por la artista Katarzyna Pacholik en la sociedad moderna, de reconciliación del ser humano con la naturaleza.

1. Una razón para la naturaleza.

La selva virgen comienza a comprenderse desde la experiencia directa de la autora. A diferencia de la idea científica de experiencia en la que se produce una relación fenoménica de objeto para sujeto con finalidad de conocimiento, aquí se ocasiona una manifestación distinta de la experiencia. En ella, la interpretación del objeto se relaciona con la experiencia por medio de una fisicidad manual que comunica. Se trata de una experiencia sustentada por un encuentro en que lo directo —el tropiezo con el objeto— se conjuga con el factor reflexivo por medio de la acción manual. La impresión que Katarzyna experimentó en el pasado durante su paseo por la selva de Bialowieza es reconstruida por medio del dibujo, que no quiere ser una plasmación de un recuerdo, sino una regeneración de lo vivido; a la manera de acceso.

En la obra, este acceso es vinculado con una mirada hacia lo primitivo. La autora reivindica un reencuentro en que el ser humano renuncie a seguir perpetuando la disociación establecida entre él y el medio natural. Desde estas imágenes, nos invita a identificarnos con el lugar originario; con el formar parte de esa exterioridad infinita que es la naturaleza. Se presentan diferentes modos de relación entre la naturaleza y el humano, invitando al espectador a desocupar el papel —hoy habitual— despótico. Vías como la meditación y el cuestionamiento son fundamentales aquí. ¿Por qué la silla se quema al mirar el paisaje? ¿Por qué un paisaje delimitado por estructuras arquitectónicas? Quizá quiera decirnos, por medio del símbolo, que esas arquitecturas son mentales y surgen del propio ser humano en tanto que ejerce su dominio sobre el medio que le ampara. Con una pretensión de entender y justificar cualquier decisión por medio de la razón, este delimita y organiza la naturaleza, ignorando una poderosa capacidad de autogestión que, por sí misma, da lugar a un crecimiento y belleza superiores. Por día, este hecho se concibe más impensable. Y es que la autonomía de la naturaleza ha sido coartada por intentos pretendidamente justificados, a la vista infecundos, que tan sólo han dado lugar a un empobrecimiento de la misma. El propio control forestal, aun en sus manifestaciones más simples, es una intervención que pasa por alto el gobierno de sí con el que ella se sustenta.

El arranque de este conflicto, que posibilita la restricción de la suficiencia innata de la naturaleza, tiene lugar en el periodo de la Ilustración. Para presentarlo, recurriremos a la crítica establecida por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, cuya denuncia principal recae en el conocimiento crítico que el ser humano posee sobre el curso de acontecimientos que conformaron la Modernidad. La problemática radica en que estos sucesos, en un día no muy lejano, rebasarán este momento del recorrido que la humanidad ha trazado hacia el progreso olvidando los “momentos de verdad”¹. Sugerimos que el encuentro con la obra artística, al no estar coartada por la utilidad ni por un conocimiento orientado a fines utilitarios, posibilita una relación sin condicionantes destructivos para lo natural. La obra de Pacholik trae a presencia el proceso a través del cual lo natural tiene lugar; ofrece un espacio de contemplación lejos de la celeridad actual.

¹ SÁNCHEZ, Juan José, “Introducción” a: HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016, p. 10.

En el mundo hodierno hay pretensiones científicas que son destructivas ya que postulan que todo aquello que no caiga sobre su objeto de estudio y metodología no son más que elucubraciones mentales. Se trata del dominio científico sobre lo cuantificable. Esta idea queda expresada en Fernández-Rañada en su obra *Los muchos rostros de la ciencia*: “[...] La imposible empresa de entender todo lo que se ve, se encuentra desbordada ante un mundo excesivo y recurre por ello a aproximaciones muy diversas que le revelan aspectos muy distintos de las cosas [...] La ciencia es uno de los métodos a nuestro alcance para explicar la realidad, muy importante sin duda, pero no el único”². Atendiendo a la anterior cita insinuamos que el problema al que nos enfrentamos no radica tanto en lo que se ve sino en todo lo que no se ve, es decir, en aquello que es incognoscible para algunas materias y metodologías. Podemos denominar lo incognoscible como un punto ciego. ¿Cómo se hace visible un punto ciego? Se trata de aplicar un método integracionista que aceptando la caída de la certidumbre pueda aunar lo que los resultados científicos y el proceso artístico vislumbran de la realidad. En el encuentro que nos ofrece Katarzyna con la selva, se produce una invitación a estos caminos ocultos. Se genera una fisura en la mirada hacia la realidad. Se nos da un acceso hacia lo invisible, hacia lo oculto de nuestra sensibilidad. Lo invisible es lo que no se deja determinar bajo las restricciones de una conceptualización. ¿El único mundo es el percibido? Nos pregunta la selva de Pacholik. Según Berkeley, las cualidades de las cosas equivalen a las sensaciones que pueda experimentar aquel que se enfrenta a ellas³. Estas son lo único real y los objetos están condicionados por ellas. No existen objetivamente, independientes al ser humano. La percepción posibilita la existencia. El espacio expositivo quiere hacernos conscientes tanto de estas limitaciones como de la posibilidad de ser confrontadas. Lo infinito de la naturaleza se deja encajar en lo limitado de lo arquitectónico para retornos a presentar las dos partes de la realidad —visible e invisible—. Sólo debemos estar atentos, o en palabras de María Zambrano “en un momento de plena presencia, de la visión adecuada”⁴ frente a ese complejo de sensaciones.

² FERNÁNDEZ-RAÑADA, Antonio, *Los muchos rostros de la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 11.

³ *Diccionario Filosófico Marxista*: http://www.filosofia.org/enc/ros/berkeley.htm?fbclid=IwAR13tk6fHmQEIb2Ts5HiCI175Zu8ErhKnu32633-gBbQHszl2QV7LV3_ELI
Última visita: 26-II-2019.

⁴ ZAMBRANO, María, *Los claros del bosque*, Barcelona, Càtedra, 1986, p. 3.

Nos encontramos en un lugar de contemplación, lejos de factores tecnológicos, en que el propio espectador gestiona a través de sus sentidos el encuentro primigenio con el orden. En palabras de la autora: “Pienso que lo tecnológico se opone a lo natural. Mientras usamos las tecnologías nos alejamos de las sensaciones reales. Nos separamos del mundo, del orden natural. En la naturaleza todo ocupa un lugar adecuado y ese orden estructura de sentido a la vida, guiada por las estaciones”. Quizá no sea que en la naturaleza se dé el orden —que descubrimos— sino que lo natural posibilita la lectura en términos ordenados. Las piezas vuelven a hacernos cuestionadores de viejas dicotomías: entendimiento humano contra naturaleza (humanización contra hominización)⁵. ¿No es más adecuado concebir el entendimiento —comprendido como la capacidad racional del ser humano— como un producto más de lo natural? Por lo que la pretensión de diferenciar el intelecto como la herramienta única que posibilita el estudio —como una metodología— de su objeto es una construcción conceptual, pues objeto de estudio y método forman parte de la misma totalidad. ¿De qué forma podría la parte estudiar la totalidad en términos absolutos? En palabras de Poincaré, “querer encerrar la naturaleza en la ciencia sería como querer meter el todo en la parte”⁶. El absoluto está garantizado si hombre y naturaleza, objeto de estudio y método, se pretenden diferenciar de tal manera que sus conexiones causales queden ocultas.

La absolutización de la naturaleza, por el tipo de universalismo que planteó la Ilustración, se constata como una absolutización objetualizante. En otras palabras, se verifica no como sujeto, sino como objeto. Si el idealismo no hubiese sido interrumpido o reconducido por el curso de la Ilustración, quizá, la idea de la naturaleza como absoluta no se hubiese dado así. Uno de los contrafuertes de la Ilustración es la definición del yo como absoluto dentro de la naturaleza. Una vez que es absolutizada la figura humana, se da en la naturaleza el mismo hecho. No antes. El yo y la naturaleza eran absolutos copertenecientes, pero ahora, hay una brecha. Unas sillas carbonizadas

⁵ El uso de los términos hominización y humanización ha tenido como consecuencia la división de lo que lo que puede concebirse como un mismo y único proceso, intrínseco al fenómeno natural, a saber el curso a través del cual se ha desarrollado la especificidad del ser humano (tanto morfológica como intelectualmente). Este curso se ha fraccionado en dos dimensiones, conceptualizadas como los procesos naturales y culturales. Dicha distinción tiene como consecuencia que se parta de una singularidad semántica que ha facilitado separar al ser humano de la naturaleza como un producto esencialmente distinto.

⁶ POINCARÉ, Henri, *Ciencia y método*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 16.

nos recuerdan este hecho. Las consecuencias del intento colonizador evidencian la incapacidad del mismo. Un objeto destruido que enfrenta un paisaje. Se ha convertido en paisaje, la naturaleza, pues ha sido dotada de propiedades sociales. Le han sido asignados atributos antropoides capaces de extender hacia el imaginario humano lo ideal de la relación establecida con ella. Una relación imposible, basada en el dominio y la domesticación. En último término, la naturaleza se hace oír; cualquier producción material humana en posición de abandono es absorbida por la parte natural. La silla representa el fracaso del ser humano en su intento autoritario. Delimita el lugar en que, aún, podemos permanecer. Desde donde todavía podemos mirar hacia la naturaleza y tener una experiencia de la misma no sesgada por estos intereses. Recordemos que ciertas teorías limitantes dan lugar a lo comentado. Pues el control del conocimiento posibilita la dominación intelectual de los individuos. A este respecto puede contribuir precisar que la Ilustración ha dado lugar a ciertas deformaciones que determinan que algunas teorías científicas postulen como inválidos ciertos tipos de conocimientos y, en consecuencia, relaciones del ser humano con el medio que le sustenta. Resulta pertinente ahondar en las causas que han ocasionado estas distorsiones. Para ello, recurrimos nuevamente a Horkheimer y Adorno, que concibieron la marca de dominio como el origen de la conformación de la Ilustración. Habría que precisar que lo que se está aludiendo no es la razón como órgano o facultad, sino como instrumento de dominio del medio, y esta, históricamente, se conoce como *razón instrumental*⁷. Horkheimer y Adorno retoman el esquema hegeliano dialéctico según el cual el desenvolvimiento de la razón —la manifestación del espíritu en la historia— tenía lugar asimilando la alteridad. El progreso histórico es así entendido en una dinámica de tesis y antítesis que se superan mediante una síntesis, nunca final. La antítesis queda asimilada en dicha síntesis mayor que recorta sus particularidades en beneficio de una totalidad superior. Es en este sentido como puede comprenderse la sentencia de Hegel que afirmaba que todo lo real es racional y todo lo racional real⁸. Tras esta clarificación, es posible concebir a la razón instrumental como un derivado dialéctico que los teóricos de la dialéctica negativa, Horkheimer y Adorno, criticarán. Se trata, desde esta perspectiva, de señalar las limitaciones de una razón que subsume lo otro —la Naturaleza, en

⁷ FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 2009. Entrada: Razón (tipos de) pp. 3007-3012.

⁸ El despliegue prolijo de estas tesis está presente en HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del Espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

este caso, como mundo circundante, como espacio mágico, como experiencia íntima— o que desecha lo irracional —mediante su racionalización—.

De esta manera, la Ilustración, como se ha sugerido, se desarrolló con el fin de “liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores”⁹. Propaga la creencia del desengaño, o en palabras de los autores, establece un programa de “desencantamiento del mundo”¹⁰ para así subyugar las convicciones y hacer de estas materia obsoleta. Los mitos son aniquilados y sustituidos por una ciencia cuya aspiración no es “la felicidad del conocimiento”¹¹. La verdad deja de ser fruto de interés para someterse a una actividad de beneficio y dominio sobre una naturaleza vaciada de contenido mágico. Llegados a este lugar, nos preguntamos, ¿qué papel desempeña, entonces la naturaleza en el proceso de Ilustración? Como decíamos anteriormente, el afán de dominio sobre la naturaleza encabeza las aspiraciones de la Ilustración y las preocupaciones de Pacholik. Este síntoma, proveniente de la “enfermedad de la razón”¹², cultiva una doctrina de conocimiento en la que la naturaleza juega un papel insignificante. En su práctica, la naturaleza es sometida al poder de la ciencia, presentándose como “pura materia o sustrato de dominio”¹³. Interviene en ello el proceso de identidad: no soporta *lo diferente y desconocido*. La Ilustración establece relación de conocimiento con las cosas en tanto que las manipula y somete. De este modo, la «mímesis» es reemplazada por el dominio, que pone en marcha el proceso de desmitologización, cuyo resultado es la reducción de todo a «pura inmanencia»¹⁴.

⁹ SÁNCHEZ, op. cit., p. 12.

¹⁰ HORKHEIMER, Max, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2010, p. 59.

¹¹ *Ibidem*, p. 60.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴ *Ibidem*, p. 70.



En las entrañas del bosque. Carbón y lápiz sobre papel. 70 x 100 cm.

2. Tiempo: una carrera sin medida ni origen.

¿Se puede decir que en la naturaleza existe el tiempo? La noción de tiempo implica medir bajo ciertos parámetros el desarrollo de cualquier existencia. Cuáles sean estos parámetros determina ciertos conceptos, como rápido o lento. La medida temporal causa en la era posmoderna una valoración.

La selva procesa sus ritmos de forma independiente a estos parámetros. Pacholik, mediante el dibujo —entiéndase, el sentido procesual del mismo— se opone a la celeridad del mundo contemporáneo. La experiencia física del dibujo, a diferencia de la fotográfica, percibe y registra la continuidad del presente. La acción del dibujo construye el ahora. Asimismo, genera una experiencia temporal a través de la acción física que construye el proceso, por lo que afecta al modo en que se está en la actualidad. La plenitud de la operación no interrumpe la realidad. Tampoco almacena un momento sin continuidad; por el contrario, acumula fracciones temporales fluidas que legitiman la experiencia como no fragmentada. En palabras de Pistoletto, uno de los referentes de Katarzyna: “Vivir es dar prueba de la propia existencia. Eso es lo que es el dibujo”¹⁵. Bialowieza aquí no sólo es resto de carbón sobre papel. Lejos de ser el registro de un presente muerto, se carga de indicios físicos que testifican la estancia de la autora en el presente mediante el dibujo. La selva huye del color originario, todos los matices orgánicos reflejados en las tonalidades físicas de la selva se acumulan en las escalas de grises empleadas. De ese modo, se conforma una huella somática, que prueba el tiempo invertido en la acción dibujística.

El tiempo del dibujo es comparable al tiempo de la selva, ya que no responden en ninguno de los casos a fines utilitarios regidos por una valoración sistémica. Entonces, no es lícito categorizarlos empleando los mismos parámetros que se dan en la vida cosmopolita. Hemos de aclarar que nos referimos a los casos en que se ha dado una “independencia de acción”¹⁶. Es decir, donde la noción

¹⁵ PISTOLETTO, Michelangelo, “Vivere nel disegno”, en CELANT, Germano (dir.), *Pistoletto*, Catálogo de Exposición, Florencia, Forte di Belvedere, marzo 1984, p. 158.

¹⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005, p. 844.

temporal no está implicada como reguladora del desarrollo de las existencias adyacentes — valga por caso los habitantes de la selva, desde plantas a insectos, o las huellas somáticas presentes en el dibujo, antes referidas: línea o color, como ejemplos—. La medida temporal, entonces, no causa una valoración ni determina conceptos relativos a la velocidad, pues se hace presente un tiempo originario exento de limitaciones. Este se manifiesta en la selva mediante la continuidad. Se trata de un presente que no considera ni el pasado ni el futuro, sino que los unifica en un único proceso con fin explícito de desarrollo. Sin ir más lejos, vale referir los condicionantes de belleza, expuestos por Schopenhauer, implícitos en la naturaleza. La libertad es el requisito primordial ya que sólo a condición de esta la naturaleza “muestra con mayor nitidez la objetivación de la voluntad de vivir todavía carente en el conocimiento”¹⁷. Las formas presentes en el espacio natural virgen “no están determinadas por propósitos externos, sino directamente por el suelo, el clima y un misterioso tercer elemento”¹⁸. El autor diferencia entre el hilo conductor presente en los principios del conocimiento y el análogo, presente en la naturaleza, que es el de la *ley de la causalidad*¹⁹. El primero es un “conductor lógico regulado por antecedentes, consecuentes; premisas y conclusiones”. El segundo implica el “encadenamiento visible de las causas y los efectos”²⁰. En el dibujo ambos hilos conductores son compatibles. Se pueden dar complementariamente sobre todo si hablamos de una acción condicionada por el aprendizaje de determinados patrones técnicos, que podríamos denominar moldes. La diferencia con la naturaleza se da en que tras cada consecución de hechos procesuales esta se muestra escrupulosamente ordenada. Esto es desde sí misma. La impresión que se recibe de ella es, en una escala de armonía, superior en función a su autonomía. En otras palabras, esto sucede cuando no está condicionada por intervenciones reguladoras externas. El dibujo sigue el método de consecuencia y encadenamiento propio de la naturaleza, sin embargo, se ve regulado y en ocasiones beneficiado por los moldes o técnicas antes mencionados. Subrayamos la soberanía de la naturaleza con palabras de Schopenhauer:

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 843.

²⁰ *Ídem*.

¡Qué estética es la naturaleza! El más pequeño rincón de tierra no cultivado y totalmente silvestre, es decir, dejado libre a la naturaleza, sin que intervengan en él las manazas del hombre, lo adorna enseguida con gusto exquisito, lo cubre de plantas, de flores y de arbustos, cuya esencia espontánea, gracia natural y agrupamiento encantador muestran que no han crecido bajo la férula del gran egoísta, sino que la naturaleza ha conservado aquí toda independencia de acción. Cualquier rincón descuidado se vuelve enseguida bello.²¹

Katarzyna nos presenta la selva virgen como espacio autónomo. Además, sugiere que es curativo debido a que el tiempo que en ella se genera permite al sujeto dirigirse hacia un estado de contemplación y alcanzar la paz que le es negada en la cultura posmoderna. Comparándolo con el concepto de *Umwelt* desarrollado por Uexküll, podría decirse que la selva virgen genera un *mundo perceptual mágico* en el que el tiempo es percibido de manera más lenta como resultado de una modificación de sus relaciones perceptuales²². Siguiendo la teoría de Uexküll, al existir menos signos perceptuales con los que el sujeto pueda relacionarse, la percepción del tiempo será más lenta. La idea es que la selva evita el bombardeo perceptual del mundo posmoderno, ralentizando de esta manera la percepción del tiempo para el sujeto. Así este puede dirigirse hacia un estado de contemplación y alcanzar la paz gracias a la modificación de su *mundo circundante*²³. Con todo, hay que aclarar que no sólo influye la cantidad sino el carácter de los estímulos. A diferencia de la ciudad, en que estos se presentan procesados, en el entorno natural los estímulos no son fácilmente asequibles. Requieren de mayor atención y acción contemplativa. Los estímulos artificiales implicados en los núcleos urbanos presentan un acceso obvio ya que establecen referencias tan habituales como previsibles. Además, estas están representando un valor y un interés para el que las genera y visibiliza, sujetos a indicadores cuantificadores de éxito o caída. ¿Qué percepción del tiempo podemos tener de lo misterioso? Lo misterioso no puede ser valorado porque es inabarcable temporal y cognitivamente, no existen parámetros que puedan ajustarse. El tiempo se ralentiza en el espacio natural virgen porque los esfuerzos sensitivos son más rentables que los cognitivos cuando el propósito es conocer. Dada la imposibilidad de entender plenamente cada fenómeno allí presente, la ca-

²¹ *Ibidem*, p. 844.

²² UEXKÜLL, Jakob von, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Buenos Aires, Cactus, 2016.

²³ *Ibidem*, p. 52.



Sin título. Carbón y lápiz sobre papel. 70 x 100 cm.

pacidad racional no está condicionada por medidas temporales; entonces, puede distenderse y aspirar a distintas formas de comprensión. La intención perceptiva no radica tanto en una resolución conceptual sino en un abrirse a la sensación. Con todo, la noción de cognitivo aún no ha quedado definida ya que podríamos plantearnos que el encontrarse en un estado de atención distinto al que conlleva fines posicionales —es decir, uno más cercano al estado meditativo— es también una acción mental aunque no pretenda centrarse en la conceptualización de un objeto.

En la instalación expositiva se reflexiona acerca del tiempo originario de la selva y se hace referencia a la eternidad del mismo. En esto, puede establecerse una relación con la idea de *tiempo perceptual*²⁴ de Uexküll. Según el autor, el tiempo es percibido como resultado de la continuación de signos perceptuales. La percepción de dichos signos depende del sujeto que los perciba, creando así su mundo circundante —siendo este único para cada sujeto—. Uexküll los llama “portadores de características”²⁵. Estos son los garantes de la acción y percepción del sujeto ya que toda acción, según el autor, requiere de un objeto carente de relaciones donde poder determinar su significación. Es aquí donde se da la transformación del mismo y la generación, en consecuencia, de un *signo de efecto*²⁶. Así, el *portador de características* pasa a formar parte de un *círculo funcional* por medio del que se une con el sujeto²⁷.

Un manto de hoja podría ser uno de los signos perceptuales encontrados en la selva, dado que puede ser asimilado por un sujeto como un *tono* de refugio, de alimento y de ataque. Determinadas propiedades de los árboles caídos son también portadoras de signos perceptuales. Dicha significación es siempre dependiente del sujeto que lo perciba. Pueden tener un *tono*²⁸ de anidación, incluso de alimento. De esta manera, en un primer momento, lo que podría ser captado por el ser humano como

²⁴ *Ibídem*, p. 73.

²⁵ UEXKÜLL, Jakob von, *Cartas biológicas a una dama*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 87.

²⁶ *Andanzas por los mundos...*, p. 43.

²⁷ *Cartas biológicas...*, p. 88.

²⁸ *Andanzas por los mundos...*, p. 103.

un *tono* de descomposición para otros vivientes se encuentra en un tono de composición, ya sea de refugio, alimento, anidación, etc. Para la acción de esta artista los árboles caídos tienen un *tono* de inspiración, funcionando de esta forma, también, como signo perceptual.

La selva virgen puede concebirse no solo como un *mundo circundante* —que es la suma de lo percibido y efectuado por un sujeto— sino como *mundo mágico* ya que puede percibirse como un espacio evocativo que provoca inspiración. Al ser esta única para cada sujeto y no estar dependiendo necesariamente de la experiencia perceptiva —sino que viene dada a partir de una *vivencia singular*— se provoca el suceso mágico, teniendo lugar la curación del sujeto.

Cabe aclarar que el *mundo circundante mágico* es definido por Uexküll como aquella interacción en la que “se dan apariciones muy ricas en efectos, pero solo visibles al sujeto; apariciones que no obedecen a experiencia alguna o que, cuando mucho, están ligadas a una vivencia singular”²⁹.

La teoría aquí desarrollada por Uexküll es de talante holístico, pues mantiene que lo que podamos conocer del mundo es siempre un resultado de una red de interacciones, sin embargo, lo que subyace a ella no puede ser humanamente conocido. La obra de Pacholik pone en evidencia la infinitud de interacciones que el ser humano puede desarrollar para con la selva.

El rol jugado por la naturaleza como objeto de los diversos mundos circundantes del naturalista es altamente contradictorio. Si uno quisiera reunir sus propiedades objetivas, resultaría de ello un caos. Y, sin embargo, todos esos diversos mundos circundantes son concebidos y sostenidos por el Uno que permanece eternamente vedado a todos ellos. Detrás de todos esos mundos producidos por él se esconde por siempre evidente el Sujeto —la Naturaleza—.³⁰

Es la percepción de determinadas propiedades de lo existente, la que hace visible esa parte del mundo. De esta forma lo no percibido será lo invisible pero nunca lo no existente. Es por esta razón que para Uexküll —al igual que para Kant— lo que sea el mundo en sí mismo nunca nos será cognoscible.

²⁹ *Ibidem*, pp. 137-138.

³⁰ *Ibidem*, p. 158.

Es la red de significantes la que según Uexküll permite que la vida tenga lugar. Puede decirse que existe, por tanto, una adecuación entre los sujetos. Entre presa y depredador, por ejemplo, quedando patente en la red de significaciones. Es esta red la que le permite hablar a Uexküll de una teoría de la armonía inmanente a la naturaleza. De esta manera puede entenderse la selva virgen como un espacio en el que la red de significantes permite una adecuación tal entre los sujetos que da lugar a la armonía.

Ahora, sólo nos queda hundirnos en un estado de contemplación por medio de este acceso hacia lo infinito de la naturaleza. Hacia aquello que se ha dejado encajar por Katarzyna en lo limitado del espacio arquitectónico. Sólo debemos permanecer atentos y recibir el encuentro con los caminos ocultos de la selva. Dispuestos a conquistar con nuestra mirada esa fisura que, en medio de la realidad, nos permite acceder a lo invisible.

Paula Ramírez Vega.

OBRAS











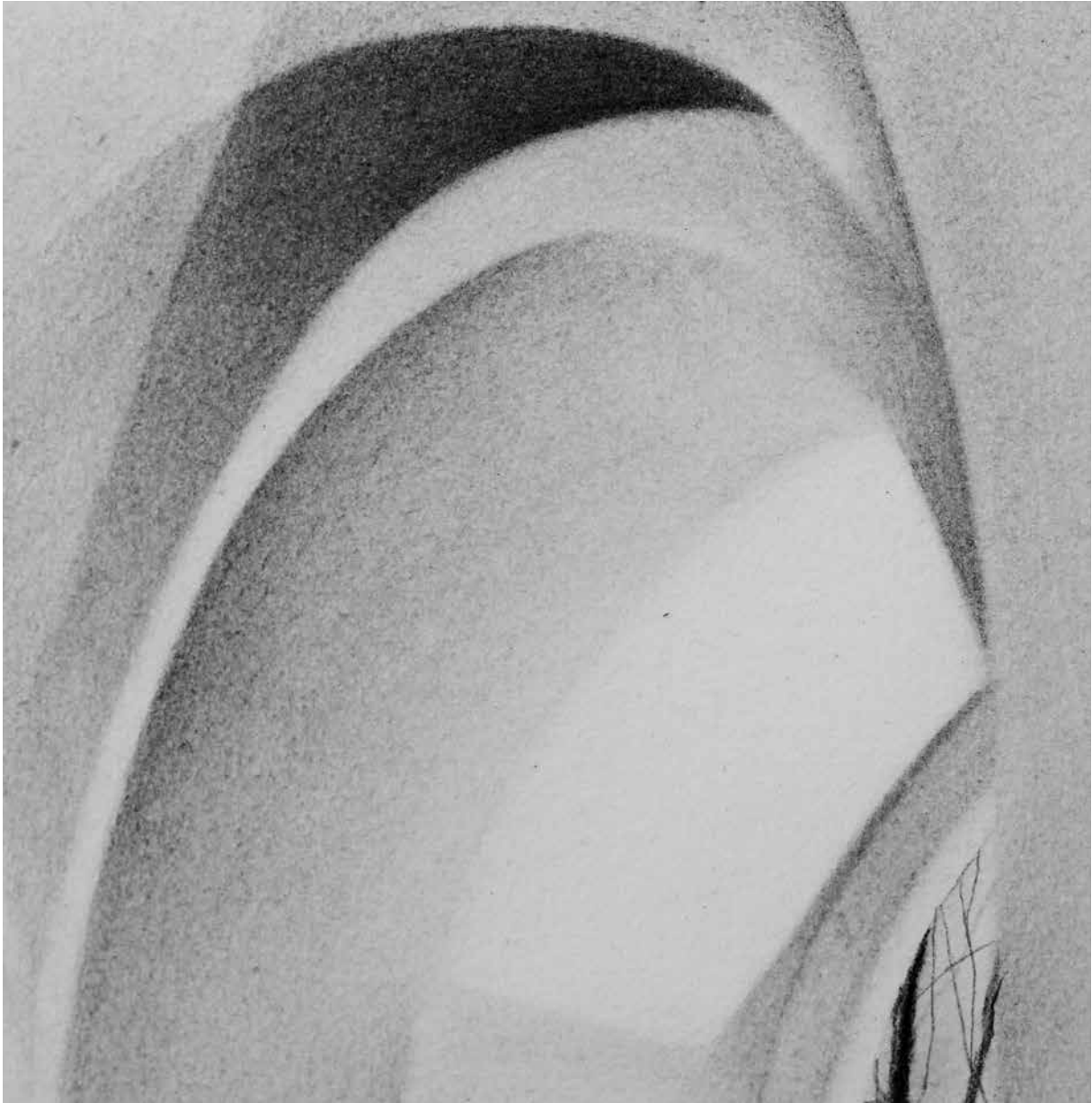






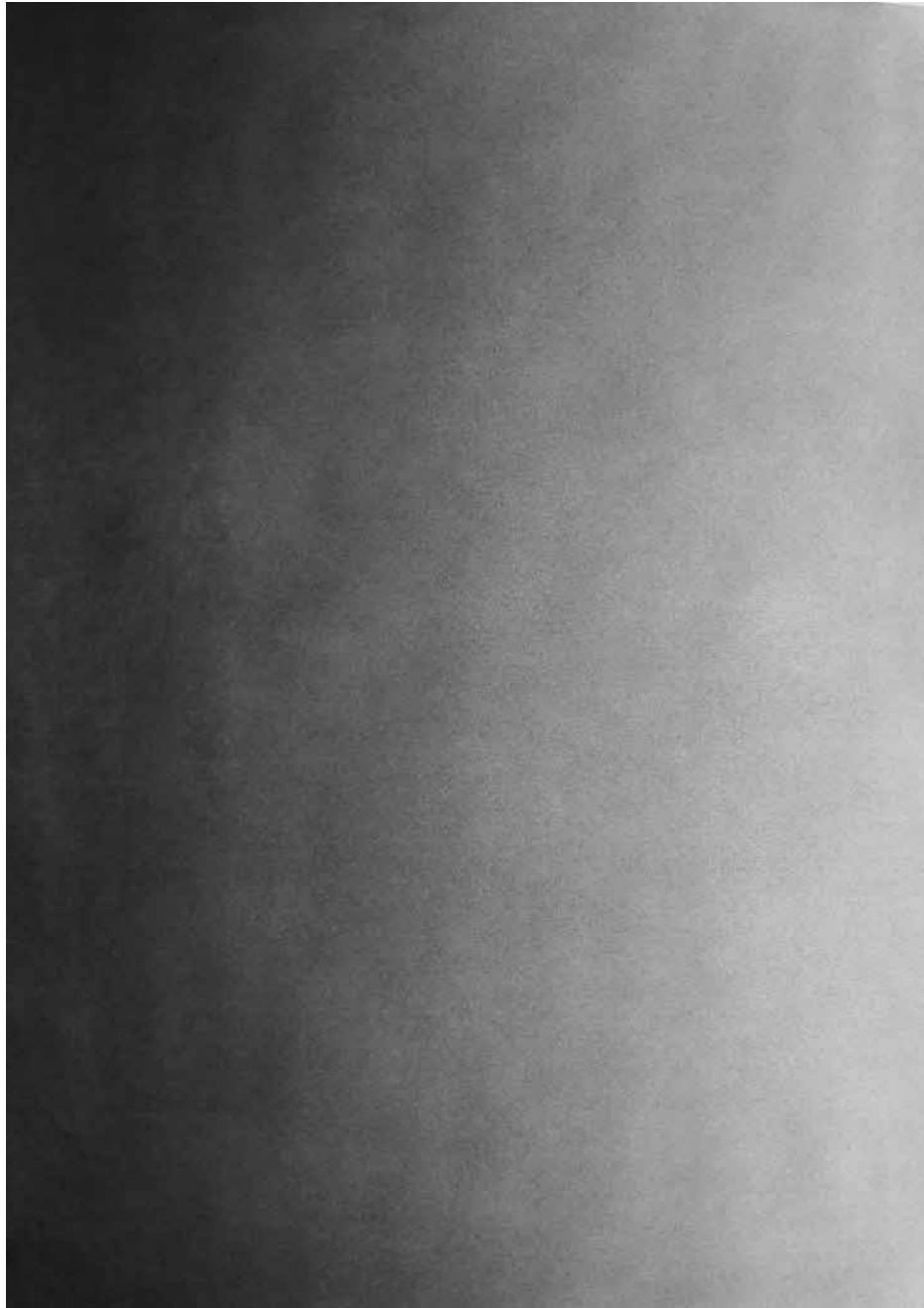


























LISTADO DE FOTOGRAFÍAS

<i>Opus 180.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 30 X 30 cm	25
<i>Opus 183.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 30 X 30 cm.....	27
<i>Opus 184.</i> Tríptico. Carbón y lápiz conté sobre papel. 30 X 60 cm (c./u.).....	28-33
<i>Opus 169.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 100 x 70 cm.....	35
<i>Opus 182.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 30 X 30 cm.....	36-37
<i>Opus 153.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 100 X 70 cm.....	39
<i>Opus 163.</i> Díptico. Carbón y lápiz conté sobre papel. 100 X 70 cm (c./u.)	40-41
<i>Opus 177.</i> <i>Shou sugi ban (sobre silla).</i> 50 X 50 x 90 cm	42-43
<i>Opus 160.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 100 X 70 cm.	45
<i>Opus 162.</i> Carbón y lápiz conté sobre papel. 70 x 100 cm.....	46-47
Vista general de la sala.....	48-49

BIOGRAFÍA



Katarzyna Pacholik

(Lodz, Polonia, 1990)

Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Lodz y en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Ha realizado el Máster de Producción Artística e Interdisciplinar en la Universidad de Málaga y prácticas en el estudio del artista Marcel Wanders en Amsterdam. Su trabajo se centra en la investigación acerca del medio de dibujo y la relación entre el ser humano y la naturaleza.

Ha sido galardonada con diversas becas y premios, entre las cuales destacan: Beca ARP Facultad de Bellas Artes de Málaga; Asistencia a la Producción Artística UGR; Selección de Artistas Jóvenes, Sala Ático, Palacio Condes de Gabia, Granada; ProjectArte I Concurso de Proyectos Artísticos, Espacio Santa Clara, Morón de la Frontera (Sevilla) y premio “Adquisición a los fondos de galería” Galería D’Art San Vicente (Alicante). Ha sido finalista en los concursos: Canson School Awards e Internacional Contest of Drawing, Galería de Arte “Rondo Sztuki”, Katowice, (Polonia).

Su trabajo ha sido presentado en España y en el extranjero. Entre sus exposiciones destacan las realizadas en el Parque Tecnológico de la Salud y Palacio Condes de Gabia (Granada), Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla), Galería Rondo Sztuki en Katowice (Polonia) y Palacio Medici-Ricardi en Florencia (Italia).

**TRADUCCIONES
TRANSLATIONS**

Human beings have a history because they transform nature.

GODELIER

A society emerges from the conjunction of social functions and relationships. This dual interaction is presented and acknowledged as necessary, and yet the social reproduction it facilitates is erratic. Human beings have the ability to generate ideas which they use to exercise control over their environment, over reality. This power inherent in ideas leads to both the invention of new forms of society and the transformation of nature itself.

Towards Nightfall is a response to these transformations, which have little to do with the need for reconciliation between humanity and nature, a need that artist Katarzyna Pacholik has detected in our modern society.

1. A reason for nature

An understanding of the primeval forest begins with the artist's first-hand experience. In contrast to the scientific idea of experience, in which the subject establishes a phenomenological relationship with the object for the purpose of knowledge, here this concept manifests in a different way. In it, the interpretation of the object is related to experience by means of a communicative manual physicality. It is an experience based on an encounter in which the immediate—stumbling upon an object—is combined with the reflective factor through manual action. The impressions that Katarzyna gleaned in the past during her walk through Bialowieza Forest are reconstructed in a drawing which does not aspire to capture a memory but rather to recreate an experience, rather like a gateway.

In her work, this gateway is connected to a vision of the primeval. The artist calls for a reunion, a reconciliation in which humans agree to stop perpetuating their dissociation from the natural world.

Through these images, she invites us to identify with the primitive place, to become part of the infinite exteriority that is nature. She presents different forms of interaction between nature and humanity, urging spectators to relinquish their now-common despotic role. Paths like meditation and inquiry are fundamental here. Why does the chair burn upon looking at the landscape? Why a landscape delimited by architectural structures? Perhaps she is trying to tell us, through symbols, that those architectural structures exist in the mind and are created by human beings in their efforts to control the very environment that sustains them. Attempting to understand and justify every decision by means of reason, we parcel off and organise nature, ignoring the fact that, if left to its own devices, nature is capable of managing a growth and beauty far superior to anything we might conceive. Yet this becomes more unthinkable with each passing day, for nature's autonomy has been curtailed by humanity's efforts which, though ostensibly justified, have ultimately proved fruitless, merely resulting in an impoverishment of the natural world. Even in its simplest forms, forest management is an intrusive measure that overlooks the self-governance which keeps the forest alive.

The history of this conflict, which allowed us to curb nature's innate self-sufficiency, began during the Age of Enlightenment. A good place to begin is with Horkheimer and Adorno's critique in *Dialectic of Enlightenment*, which primarily denounces the critical knowledge that human beings have of the course of events which shaped the modern age. The problem is that, at some time in the not-too-distant future, these events will surpass a certain point on humanity's self-made road to progress, leading us to forget the "moments of truth".¹ I suggest that the encounter with the work of art, being unfettered by usefulness or utility-orientated knowledge, facilitates a relationship free of destructive constraints for the natural world. Pacholik's work evidences the process through which the natural takes place; it offers a space for contemplation far removed from the hectic pace of modern life.

Today's world is rife with destructive scientific claims, which postulate that anything not pertaining to their methodology and subject of study is mere speculation. Scientism has claimed dominion over the quantifiable. Fernández-Rañada expressed this idea in his book *Los muchos rostros de la ciencia*: "The

¹ SÁNCHEZ, Juan José, "Introducción", in Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2016), 10.

impossible determination to understand all that we see is overwhelmed by an excessive world, and we therefore resort to all sorts of approaches that reveal very different facets of things [...] Science is one of the methods at our disposal for explaining reality—a very important one, no doubt, but not the only one.”² In light of this quote, it seems that the problem we face lies not so much in what we see as in everything we do not see—in other words, things that are unknowable for certain subjects or methods. We can think of the unknowable as a blind spot. How can a blind spot be made visible? The answer is by applying an integrative method which, accepting the demise of certainty, can combine the glimpses of reality offered by scientific procedure and the artistic process. Katarzyna’s encounter with the forest extends an invitation to travel these hidden paths. A crack opens in our perception of reality, offering us a gateway to the invisible, to the dark side of our sensibility. The invisible is that which refuses to be defined by the restrictions of a conceptualisation. Pacholik’s forest asks us, is the perceptible world the only one? Berkeley held that the qualities of things are merely the subject’s sensations when faced with those things.³ Only sensations are real, and objects are conditioned by them. They do not exist objectively, independent of human beings. Perception makes existence possible. The exhibition space strives to make us aware of these limitations and the possibility of confronting them. Infinite nature lets itself be boxed into the finite architectural setting and challenges us to witness the two parts of reality, the visible and invisible. We must simply be attentive to that complex of sensation or, as María Zambrano put it, in a moment of full presence, of clear sightedness.⁴

We find ourselves in a place of contemplation, far from technological factors, where the spectators themselves manage the primeval encounter with order using their senses. In the artist’s words, “I see the technological as opposed to the natural. Whenever we use technology, we distance ourselves from real sensations. We pull away from the world, the natural order. Everything has its proper place in nature, and that order gives structure and meaning to life, guided by the seasons.” The truth may be that order (which we discover) does not actually lie in nature; rather, nature allows us to interpret things in an

² FERNÁNDEZ-RAÑADA, Antonio, *Los muchos rostros de la ciencia* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2003), 11.

³ BERKELEY, George, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1874).

⁴ ZAMBRANO, María, *Los claros del bosque* (Barcelona: Cátedra, 1986), 3.

orderly way. The pieces force us to question old dichotomies once again: human understanding versus nature (humanisation versus hominisation).⁵ Would it not be more accurate to view understanding—the rational capacity of human beings—as simply another product of the natural order? The distinction between the object and the intellect as the only tool capable of methodically studying that object is a conceptual construct, for method and object of study are both part of the same whole. How can the part study the whole in absolute terms? As Poincaré pointed out, “Trying to make science contain nature is like trying to make the part contain the whole.”⁶ The absolute is guaranteed if man and nature, object of study and method, are differentiated in such a way as to conceal their causal connections.

The absolutisation of nature by the brand of universalism introduced during the Enlightenment has proved to be an objectifying absolutisation. In other words, it is verified not as a subject but as an object. If idealism had not been interrupted or diverted by the flow of the Enlightenment, perhaps the idea of nature as absolute would not have emerged in this way. One of the pillars of Enlightenment philosophy was the definition of the ego or self as absolute within nature. Once the human figure was absolutised, the same thing occurred in nature—but not before. Self and nature were once absolutes that belonged together and to each other, but now there is a rift. The charred chairs remind us of the fact. The consequences of the attempted colonisation reveal its futility. The destroyed object facing a landscape has become landscape, nature, having been endowed with social properties. It has been assigned anthropoid attributes capable of extending to the human imaginary the ideal of the relationship established with it. An impossible relationship based on dominance and domestication. In the end, nature always makes itself heard; any material manmade product left to itself is absorbed by the natural world. The chair represents the failure of humanity’s attempt to exercise authoritarian control. It delimits the place where we can still, even now, remain: a place from which we can still look towards nature and have an experience of it untainted by these interests. We must remember that certain limiting theories give rise to

⁵ The use of the terms “hominisation” and “humanisation” has resulted in the division of what can be conceived as a single process intrinsic to all natural phenomena: namely, the morphological and intellectual evolution of the specificity of the human being. This evolutionary path has been broken into two dimensions, perceived as natural and cultural processes. This distinction has given rise to a semantic singularity that has made it easy to separate humanity from nature, treating it as a fundamentally distinctive product.

⁶ POINCARÉ, Henri, *Science and Method* (London: Thomas Nelson and Sons, 1914), 16.

what I have just described, for controlling knowledge leads to the intellectual domination of individuals. In this respect, we should also recall that the Enlightenment introduced a number of distorted views that led some scientific theories to label certain types of knowledge—and, consequently, human interactions with the natural environment—as invalid. To examine the underlying causes of these distortions, we must turn once again to Horkheimer and Adorno, who saw domination as the spark that triggered the Enlightenment. It is important to note that we are not talking about reason as a faculty or organ of thought, but as a means of controlling one’s environment, something historically known as instrumental reason or rationality.⁷ Horkheimer and Adorno revisited the Hegelian dialectic in which the development of reason—the manifestation of the human spirit in history—occurred by assimilating alterity. Historical progress is thus understood as a dynamic of theses and antitheses that surpass each other by means of a synthesis which is never final. The antithesis is absorbed into that larger synthesis, which cuts back its specificities for the benefit of a greater totality. It is in this light that we must interpret Hegel’s claim that the real is rational, and the rational is real.⁸ After this clarification, it is possible to see instrumental rationality as a dialectical derivative that the theorists of the negative dialectic, Horkheimer and Adorno, would criticise. From this perspective, the aim is to point out the limitations of a reason that subsumes the other—nature, in this case, as the environment, magical space and intimate experience—or rejects the irrational by rationalising it.

Thus, as suggested above, the Enlightenment emerged with the aim of “liberating human beings from fear and installing them as masters”.⁹ It preached the religion of disbelief or, as the authors wrote, made the “disenchantment of the world” its programme¹⁰ in order to overpower convictions and render them obsolete. Myths were dissolved and replaced by a science whose ambition was

⁷ KOLODNY, Niko, and BRUNERO, John, “Instrumental Rationality”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2 November 2018). <https://plato.stanford.edu/entries/rationality-instrumental/>

⁸ This theory is fully explained in HEGEL, G.W.F., *The Phenomenology of Mind*, J. B. Baillie, trans. (Mineola, NY: Dover, 2003).

⁹ HORKHEIMER, Max, and ADORNO, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Edmund Jephcott, trans. (Stanford: Stanford University Press, 2002), 1.

¹⁰ *Ibid.*, 2.

not “the joy of understanding”.¹¹ The truth ceased to be a product of interest and became enslaved to humanity’s determination to profit from and dominate a natural world stripped of magic and wonder. Having come to this point, we must ask ourselves: what role does nature play in the Enlightenment process? As I have mentioned, the desire to have dominion over nature was chief among the ambitions of the Enlightenment and is one of Pacholik’s primary concerns. This symptom of the “disease of reason”¹² cultivates a doctrine of knowledge in which nature plays an insignificant role. In practice, nature is subjugated to the power of science and revealed as “always the same, a substrate of domination”.¹³ The process of identity intervenes in this: it cannot abide *the different and unknown*. The Enlightenment established a relationship of knowledge with things to the extent that it manipulated and subjugated them. Thus, “mimesis” was replaced by domination, which set the process of demythologisation in motion, the end result being that all is reduced to “pure immanence”.¹⁴

2. Time: a race without measure or origin

Can we say that nature exists in time? The notion of time entails measuring the development of any form of existence according to certain parameters. The nature of these parameters determines certain concepts, such as fast or slow. In the postmodern era, the measurement of time calls for a new assessment.

The forest processes its rhythms independently of these parameters. Through drawing—understood as the procedure or act of drawing—Pacholik defies the swift pace of the contemporary world. The physical experience of drawing, unlike photography, perceives and records the continuity of the present. The act of drawing constructs the now. It also generates a temporal experience through the physical

¹¹ Ibid., 2.

¹² HORKHEIMER, Max, *The Eclipse of Reason* (New York: Oxford University Press, 1947), 176.

¹³ HORKHEIMER and ADORNO, op. cit., 6.

¹⁴ Ibid., 11.

action of the process, thereby affecting the artist's way of being in the moment. The fullness of the operation does not bring reality to a halt, nor does it preserve a moment outside the continuum; on the contrary, it accumulates flowing fractions of time that legitimise the experience as unfragmented. As Pistoletto, one of Katarzyna's role models, said, "To live is to provide proof of existence itself. That is what drawing is."¹⁵ Here, Bialowieza Forest is not just bits of charcoal on paper. Far from being the record of a present death, it is riddled with physical markers that attest to the author's stay in the present through drawing. The forest flees from its original colour; all the organic nuances reflected in the physical hues of the forest are accumulated in the greyscales used. This forms a somatic print, proof of the time invested in the act of drawing.

The time of the drawing is comparable to that of the forest, as neither serve utilitarian purposes governed by systemic assessment. Consequently, we cannot categorise them using the same parameters that exist in cosmopolitan life. I should clarify that I am referring to cases in which a force has "moved freely",¹⁶ where the notion of time is not implicit as a regulator of the course of adjacent lives, such as the inhabitants of the forest, from plants to insects, or the aforementioned somatic traces found in the drawing, like line or colour. Temporal measurement does not cause an assessment or determine concepts related to speed, for a primeval time free of limitations is made present, manifested in the forest as continuity. This present considers neither the past nor the future, instead unifying them in a single process for the express purpose of growth. To illustrate this point, we need look no further than the conditions of beauty implicit in nature, as explained by Schopenhauer. Freedom is the most fundamental requirement, for only in freedom does unconscious nature clearly reveal the "objectification of the will to live".¹⁷ The forms present in primeval nature are not "determined by external ends, but only immediately by the soil, climate, and a mysterious third influence".¹⁸ Schopenhauer distinguishes between the unifying thread present in the principles of knowledge and its counterpart in nature, which

¹⁵ PISTOLETTO, Michelangelo, "Vivere nel disegno", in Celant, Germano, ed., *Pistoletto*, exhibition catalogue (Florence, Forte di Belvedere, March 1984), 158.

¹⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, *The World as Will and Idea*, 3 vols., R. B. Haldane and J. Kemp, trans. (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1909), vol. 3, 171.

¹⁷ *Ibid.*, vol. 3, 113.

is the *law of causality*.¹⁹ The former follows the “guidance of logic in the connection of the grounds of knowledge, of antecedents and consequences, premises and conclusions”, while the latter entails “the visible connection of causes and effects”.²⁰ In drawing, both unifying factors are compatible. They can co-exist and complement each other, especially if we are talking about an action conditioned by certain learned technical patterns, which we might call moulds. What makes nature different is the fact that, after the completion of each procedural act, it remains scrupulously neat and orderly. This order is inherent. On a scale of harmony, the greatness of the impression it makes is directly related to its degree of autonomy. In other words, this occurs when it is not fettered by external attempts at regulation or interference. Drawing follows the same method of consequence and linkage as nature, and yet it is regulated and occasionally benefits from the aforementioned moulds or patterns. Schopenhauer’s words underscore the sovereignty of nature:

Yet how aesthetic is nature! Every spot that is entirely uncultivated and wild, i.e., left free to itself, however small it may be, if only the hand of man remains absent, it decorates at once in the most tasteful manner, clothes it with plants, flowers, and shrubs, whose unforced nature, natural grace, and tasteful grouping bears witness that they have not grown up under the rod of correction of the great egoist, but that nature has here moved freely. Every neglected plant at once becomes beautiful.²¹

Katarzyna shows us the primeval forest as a sovereign space. She also suggests that it has healing powers, as the time spent in it allows the subject to enter a contemplative state and find the peace s/he is denied in postmodern culture. Comparing it to the concept of *Umwelt* developed by Uexküll, we might say that the primeval forest generates a *magical perceptual environment* where time is experienced more slowly because its perceptual relations have been altered.²² According to Uexküll’s

¹⁸ Ibid., vol. 3, 171.

¹⁹ Ibid., vol. 3, 170.

²⁰ Ibid., vol. 3, 113.

²¹ Ibid., vol. 3, 171.

theory, as there are fewer perception signs for the subject to interact with, time will be perceived as passing more slowly. The idea is that the forest avoids the perceptual barrage of the postmodern world, thereby slowing the subject's perception of time. In this way, the subject can enter a state of contemplation and find peace thanks to the reconfiguration of his/her *environment*.²³ However, it is important to note that both the quantity and quality of stimuli are determining factors. Unlike in the city, where such stimuli are presented in processed form, in the natural environment they are not easily attainable. They require close attention and contemplative action. The artificial stimuli found in urban areas are immediately accessible, as they establish familiar and predictable points of reference. Moreover, they are representing a value and interest for those who produce and display them, subject to quantifiable indicators of success or failure. What perception of time can we have of the mysterious? The mysterious cannot be measured because it is chronologically and cognitively unfathomable; there are no parameters by which it can be assessed. Time slows down in primeval nature because sensory efforts are more profitable than cognitive ones when the aim is to know and understand. As it is impossible to fully comprehend every phenomenon present there, reason is not subject to temporal constraints and can therefore "take it easy" and aspire to different forms of comprehension. Perceptual intent is less about conceptual resolution and more about embracing sensation. Even so, the notion of the cognitive has not yet been defined, as we might consider that finding ourselves in a mental state not focused on achieving an end—in other words, a mindset closer to a meditative state—is also a mental exercise, even if it is not deliberately focused on the conceptualisation of an object.

The exhibition reflects on the primeval time of the forest and alludes to its eternal nature. In this respect, it ties in with Uexküll's idea of "perception time".²⁴ According to the author, time is perceived as a result of the continuation of perception marks. The perception of those marks depends on the

²² UEXKÜLL, Jakob von, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, Joseph D. O'Neil, trans. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

²³ *Ibid.*, 48.

²⁴ *Ibid.*, 70.

perceiving subject, thereby creating the world around him/her, an environment unique to each individual. Uexküll called them “carriers of meaning”.²⁵ These are the guarantors of the subject’s action and perception as every action, according to Uexküll, requires a meaningless object on which to impress its meaning. This is where meaning is transformed and an “effect mark” is generated.²⁶ Thus, the “carrier of meaning” becomes part of a “functional cycle” that connects it with the subject.²⁷

A bed of leaves might be one of the perception marks found in the forest, as it can be interpreted by a subject as having a dwelling, feeding or attacking “tone”. Certain properties of fallen trees are also carriers of perception marks. Their meaning always depends on the subject who perceives them. They may take on a nesting or even a feeding “tone”.²⁸ Thus, what might initially be perceived by human beings as a decomposing tone may be interpreted by other living creatures as a composition tone, a tone of dwelling, feeding, nesting, etc. For this artist, fallen trees carry an inspiring “tone”, and consequently also function as perception marks.

The primeval forest can be viewed not just as an environment—the sum of a subject’s perceptions and actions—but as a magical environment, perceived as an evocative space that gives inspiration. As this is unique for each subject and does not necessarily depend on perceptual experience—instead stemming from a singular experience—the magical event takes place and the subject is healed.

Uexküll defined “magical environments” as interactions “in which very effective phenomena appear, visible, however, only to the subject. These phenomena are not bound to experience or, at most, to a singular experience.”²⁹

²⁵ Ibid., 139.

²⁶ Ibid., 49.

²⁷ Ibid., 145.

²⁸ Ibid., 93.

²⁹ Ibid., 119.

The theory posited by Uexküll is a holistic one, as he sustains that what we can know of the world is always the product of a web of interactions, and yet what underlies that web cannot be humanly known. Pacholik's work reveals the infinite variety of possible interactions between human beings and the forest.

The role Nature plays as an object in the various environments of natural scientists is highly contradictory. If one wanted to sum up its objective characteristics, only chaos would result. And yet, all these different environments are fostered and borne along by the One that is inaccessible to all environments forever. Forever unknowable behind all of the worlds it produces, the subject—Nature—conceals itself.³⁰

The perception of certain characteristics of the existent is what makes that part of the world visible. Thus, the imperceptible is invisible but never non-existent. For this reason, Uexküll, like Kant, concludes that the world itself will always remain unknowable to us.

According to Uexküll, the web of meanings is what allows life to occur. We can therefore say that there is a compatibility between subjects—say, between predator and prey—manifested in that network of interwoven meanings. This web is the premise of Uexküll's theory of the inherent harmony of nature. From this perspective, we can understand the primeval forest as a space where the web of meanings permits a compatibility between subjects that results in harmony.

All that remains for us now is to sink into a contemplative state by passing through that gateway to the infinity of nature, to what has submitted to Katarzyna and let itself be boxed into the limited confines of the architectural space. All we have to do is stay alert and open to an encounter with the hidden paths of the forest, willing our eyes to penetrate that crack in the wall of reality and cross over into the realm of the invisible.

Paula Ramírez Vega.

³⁰ Ibid., 135.

BIOGRAPHY

Katarzyna Pacholik

(Lodz, Poland, 1990)

Katarzyna Pacholik has a BA in Architecture from the University of Łódź and a BFA from the University of Granada. She also earned an MA in Interdisciplinary and Artistic Production from the University of Málaga and did an internship at the Amsterdam studio of artist Marcel Wanders. Her work centres on investigating the medium of drawing and the relationship between human beings and nature.

She has won several grants and awards, including the ARP Grant from the Faculty of Fine Arts, Málaga; Artistic Production Grant, University of Granada; Selection of Young Artists, Sala Ático, Palace of the Counts of Gambia, Granada; ProjectArte, 1st Art Projects Competition, Espacio Santa Clara, Morón de la Frontera, Seville; and the “Acquisition for Gallery Collection” prize, Galería D’Art San Vicente, Alicante. She was also a finalist in the drawing category of the Canson School Awards and the international drawing contest organised by the Rondo Sztuki Art Gallery in Katowice, Poland.

Her work has been exhibited in Spain and abroad. Some of her most memorable shows were held at the Technological Healthcare Park and the Palace of the Counts of Gambia (Granada), Fundación Valentín de Madariaga (Seville), Rondo Sztuki Art Gallery (Katowice, Poland) and Palazzo Medici Riccardi (Florence, Italy).



ISBN 978-84-9959-338-8



9 788499 593388