

**UNIwersytet
JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH**

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

SYLWIA CABAN-WIATER

Nr 118032

Inkluzje

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

KIELCE 2017

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I	7
<i>Obraz – komunikat</i> Refleksje na temat obrazowania	
Rozdział II	9
<i>Inkluzje</i> Opis wybranego tematu	
Rozdział III	11
<i>Różowy silikon i srebrna forma. Wyselekcjonowane „ciała obce”</i> Definiowanie wybranych obiektów	
Rozdział IV	13
<i>Tajemnica przestrzeni – znalezione w lustrze</i> Definiowanie przestrzeni	
Rozdział V	15
<i>Wykluczenie – inkluzja – metafora</i> Opis zagadnień teoretycznych	
Rozdział VI	16
<i>Inkluzja jako obiekt malowania</i> Opis zagadnień praktycznych	
Rozdział VII	23
<i>Odniesienia</i> Teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań	
Zakończenie	26
Bibliografia	27
Streszczenie	28
Tłumaczenie w języku angielskim	31
Dokumentacja fotograficzna pracy doktorskiej	59

Wstęp

Praca doktorska pt.: *Inkluzje* zrealizowana została w oparciu o koncepcję przygotowaną przeze mnie w czasie trwania studiów doktoranckich w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Promotorem mojej pracy jest prof. zw. dr hab. Wiesław Łuczaj.

Niniejsza praca składa się z cyklu obrazów olejnych na płótnie i jednej formy przestrzennej oraz opisu stanowiącego integralną część całości realizacji. Wybór problematyki pracy wynikał z zainteresowania ułomnościami i piętnami człowieka w kontekście rozwijającej się cywilizacji. Płótna, które powstały, stanowią dla mnie próbę zerwania z monologiem czysto piktoralnych wypowiedzi i skierowania się w stronę dialogu między malarstwem a nowymi strategiami sztuki współczesnej. W tym kontekście praca *Inkluzje* nie stanowi *stricte* kontynuacji moich dotychczasowych działań. Pozostając w sferze obrazu, odwołuję się do rzeźby, malując na płótnie obiekty recyklingowe. Seria obrazów pt.: *Inkluzje* realizowana była równoległe z powstawaniem niniejszego tekstu. Dzięki takiemu zabiegowi mogłam uzyskać synchronizację idei i słowa z rzeczywistością piktoralną. Obraz traktuję jako laboratorium, w którym koncepcje zderzają się w procesie twórczym z doświadczeniem malarskim. Malowanie jest dla mnie przemieszczeniem intelektualnym informacji w środowisko obrazu.

Opis pracy doktorskiej podzieliłam na siedem rozdziałów.

W rozdziale pierwszym *Obraz – komunikat* sięgam do genezy i motywacji podjętego tematu. Nawiązuję także do sytuacji obrazu na podłożu ugruntowanym, jako efektu kreacji malarskiej, w kontekście odmiennych form obrazowania w cyberkulturze.

W rozdziale drugim pt.: *Inkluzje* wyjaśniam ogólne pojęcie zawarte w tytule. Opisuję wieloznaczność słowa oraz różne konteksty jego występowania.

Kolejny, trzeci rozdział *Różowy silikon i srebrna forma. Wyselekcjonowane „ciała obce”* poświęcony jest obiektom, które uznałam za inkluzje. Przedstawiam w nim charakter wybranych elementów, wyjaśniam ich znaczenie oraz opisuję rolę, jaką pełnią w cyklu obrazów.

W następnej części pracy – rozdziale czwartym pt.: *Tajemnica przestrzeni – znalezione w lustrze* wyjaśniam źródło inspiracji przestrzennej w obrazach. Wprowadzam do narracji temat lustra, jako obiektu biorącego udział w grze pozorów, jednocześnie definiując lustro-destruk, który stał się źródłem mojej inspiracji malarskiej.

Rozdział piąty pt.: *Wykluczenie – inkluzja – metafora* zawiera opis zagadnień teoretycznych. W tej części pracy poruszam temat ludzkiej ułomności, jako źródła wartości

i autonomiczności człowieka. Opisuję także funkcję inkluzji jako elementu artystycznego wyrazu w odniesieniu do podjętego tematu.

W rozdziale szóstym pt.: *Inkluzja jako obiekt malowania*, traktującym o zagadnieniach praktycznych, przedstawiam ogólny zamysł strukturalny cyklu oraz sposoby jego realizacji. Wyjaśniam w tym rozdziale zastosowane zabiegi artystyczne wspólne dla całości pracy. Jednocześnie analizuję działania w obrębie pojedynczych płócien.

W rozdziale *Odniesienia* nawiązuję do teorii estetyki relacyjnej, teorii sztuki kontekstualnej oraz teorii procesualności sztuki. Opisuję tu poszczególne praktyki artystyczne z obszaru rzeźby, które były inspiracją mojego malarstwa.

Obraz – komunikat

Refleksje na temat obrazowania

„[...] Wszystkie istotne pytania pozostały bez odpowiedzi. Zastąpiliśmy je nowymi ‘aktualnymi’, a współczesność przyniosła ponadto nowe, nieznane do tej pory rozwiązanie, czyli stan... nieuwagi, roztargnienia, który unieważnia, unieobecnia czy nawet wyklucza wszystkie nieblahe pytania”. (Marzec 2016: 18)

Widzę malarstwo jako dziedzinę twórczości silnie zespoloną z dynamicznymi przejawami współczesności. Refleksja nad rzeczywistością realną, irrealną, materialną, duchową czy cyfrową stanowi środowisko obrazu, co uprawnia go do pełnienia funkcji komunikacyjnej.

Praca doktorska pt.: *Inkluzje* jest wypowiedzią na płótnie, w której interesuje mnie nie tylko podjęty temat oraz proces malowania, ale także rola obrazu w przekazie informacji.

Moje zainteresowania dotyczą człowieka, który jest uwikłany we współczesność, i który został postawiony przed szeregiem pytań związanych z jego pozycją w dobie globalizacji, rozwoju techniki oraz przemian cywilizacyjnych. Z tego ogólnego spojrzenia wyodrębniłam temat, który moim zdaniem jest istotny w posthumanistycznych rozważaniach dotyczących ludzkiej autonomii, granic cielesności i różnic między człowiekiem a nie-człowiekiem. *Inkluzje* w swojej teoretycznej podstawie opierają się o symbolikę form metaforycznie odniesionych do cielesności i mechaniczności. Obszary intymne i wykluczenia, stanowiące często jeszcze tabu społecznych dyskusji, stanowią dla mnie źródło inspiracji. Ludzkie ułomności wartościujące i hierarchizujące nas w industrialnym społeczeństwie formują poniekąd rodzaj dystopii, rozumianej jako czarna wizja przyszłości, pesymistycznie osądzająca zastany świat.

Cytowane na wstępie słowa Sławomira Marca wprowadzają nastrój przewartościowania idei, bezsilności współczesności, rodzaj niemożności odpowiedzi na istotne pytania. To jedna z postaw w dyskusji na temat kondycji człowieka w dobie globalizacji. W mojej opinii przewartościowania idei czy ułomności człowieka stanowią potencjał kreatywny, czynnik, który zapewnia nam autonomię – szczególnie w odniesieniu do maszyn, które z zasady mają być stale udoskonalane, upraszczane i powielane.

Mając świadomość różnych postaw twórczych wobec złożonych wątków współczesności, starałam się w mojej pracy doktorskiej zrealizować temat, opierając się na prostym definiowaniu formy oraz określeniu jej wartości znaczeniowej. Treść, funkcja i rola informacyjna obrazu są dla mnie równoważnymi jego elementami, równie istotnymi, jak warsztat. Aktualizowanie tych wartości oraz odnoszenie ich do zmian

zachodzących w świecie czyni z malarstwa dziedzinę sztuki, która wciąż ma swoje istotne znaczenie – również w kontekście współczesnego poszerzenia pojęcia obrazu.

Zmiana statusu obrazu i sfery obrazowości łączy się z przemianami technologicznymi dokonującymi się na przestrzeni dwustu ostatnich lat, które doprowadziły do zaistnienia cyberkultury, jako fragmentu zjawiska kulturowego. Wprowadzenie do sztuki mechanicznych metod obrazowania oraz zapisów elektronicznych sprawiło, że obraz może obecnie przybierać postać dekodowanego sygnału lub rejestru numerycznego. Komunikacja sieciowa wydobywa z obrazu także jego transmedialną naturę.¹ W środowisku medialnym, w którym rzeczy komunikują się ze sobą bez uczestnictwa człowieka, bywa, że o znaczeniu i funkcji obrazu stanowią wymiany energetyczne, poprzez które uczestniczy on w technospołecznym kontekście. Rozwój technologii powoduje także, że rola człowieka w administrowaniu i wykrywaniu anomalii w obrazie jest stale ograniczana, ponieważ zastępują ją coraz bardziej skuteczne mechanizmy.²

Niezależnie jednak od tego, jak będziemy interpretować znaczenie osiągnięć technologii w kontekście obrazu i obrazowania, to jednak należy uznać, że technologia jest tylko narzędziem. W ujęciu cyberkultury mowa jest o obrazie i sposobie przekazu. W moim przekonaniu człowiek ma jednak wciąż podstawową rolę sprawczą, nawet jeśli tworzy instrument, który w konsekwencji zdolny jest do samodzielnego przekształcania przedmiotów, czy fragmentów rzeczywistości. Proces tworzenia obrazu związanego z osiągnięciami technologicznymi jest nakierowany na stałe doskonalenie swoich funkcji i jakości, na uniwersalność i prędkość przekazywania informacji. W tym kontekście każda pomyłka może być powielającym się błędem – wówczas mówi się o wadzie systemu. W przypadku malarstwa na ugruntowanym podobrazu, który jest dziełem twórcy, pomyłka czy przypadek stanowią wartość, świadczącą nie tyle o naszej niedoskonałości, ile autonomiczności oraz indywidualności. Ponadto obraz, który nie jest zapisem partyturowym przeznaczonym do wielokrotnego odtwarzania, a stanowi unikatowy egzemplarz możliwy jedynie do obejrzenia w realnej przestrzeni, taki obraz może katalizować powstawanie nieanonimowych relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Malarstwo, wobec którego technika odgrywa jedynie podrzędną rolę, pozostaje wciąż „królestwem” człowieka. Jest to obszar, w którym dwa razy dwa nie równa się cztery – strefa magicznego wątpienia pozwalająca na odkrywanie „nowego” – chociaż w tym przypadku słowo „nowe” nie oddaje sensu współczesnego kryterium wartościowania obrazu. Postmodernizm pluralistycznie włączając tradycję w obszar eksploatacji sztuki poprzez takie strategie jak zapożyczenie, reinterpretacja, naśladownictwo, powoduje, że „nowe” nie jest definiowane poprzez opozycję do „starego”. Powstaje sytuacja kontynuacji, w której, jak sądzę, „nowość” należy używać w kontekście aktualizacji – „upgrade’u”.

¹ Obecnie mówi się o takich zjawiskach, jak: obrazy-wydarzenia, obrazy-narzędzia, obrazy-wykonania, obrazy operacyjne, obrazy hybrydyczne, quasi-obrazy, symulakry, obrazy-środowiska, obrazy-objekty, czy – postobrazy. Na podstawie: R. W. Kluszczyński (red.), D. Rode (red.). *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Łódź 2015.

² *Tamże*, s. 7–10.

Inkluzje

Opis wybranego tematu

Odczytuję rzeczywistość w kontekście posthumanistycznej filozofii, jako zjawisko, którego jedną z istotniejszych cech jest hybrydyczność. Hybryda z *lac.* – mieszaniec jest połączeniem w jedną całość różnych elementów/organizmów, zwykle funkcjonujących samodzielnie. O takich połączeniach mówi się obecnie w biologii, genetyce, elektronice, mechanice i innych dziedzinach nauki oraz sztuce.

W obecnej rzeczywistości człowiek w sposób szczególny dostrzega strukturalne układy i szeroko pojęte relacje panujące wewnątrz tych układów. Elementem współczesności jest dostrzeżenie wagi relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem, jako złożoną całością. Kompilowanie zdaje się być dzisiaj jedną z bardziej usankcjonowanych aktywności kreatywnych człowieka. Tworzenie hybryd jest zatem naturalną konsekwencją takiej działalności. Z pojęciem hybrydy łączy się problematyka związków między tym, co naturalne, a tym, co w naszym pojęciu jest sztuczne – obce i nierzeczywiste³. Skutkiem takiego myślenia było w moim przypadku zwrócenie uwagi na pojęcia: „inkluzja”, „ciało obce”.

Inkluzja, której poświęciłam uwagę w moich obrazach, i której temat poruszam w niniejszej pracy, jest zjawiskiem wieloznacznym, występującym w naturze, nauce, życiu społecznym oraz wykorzystywanym w sztuce. Jej wieloznaczeniowa struktura wydaje się odzwierciedlać w mikrowymiarze charakter obecnej rzeczywistości, która jest dynamicznie wielowymiarowa i zdaje się przypominać „kolaż różnorodnych ciał obcych” – obszar formowania się znaczeń.

Słowo „inkluzja”, oprócz kontekstu ciała obcego, w zależności od obszaru zastosowania, przybiera także znaczenie wrostka, włączenia, piętna, protezy, a nawet podzbioru. Ciało obce może być elementem tworzącym hybrydę, ale może być także czynnikiem niejako uśpionym w ciele, zmieniającym charakter obiektu, ale nie zmieniającym jego immanentnej struktury.

W przyrodzie odnajdujemy przykłady występowania ciał obcych – są to wewnętrzne zanieczyszczenia w kamieniach czy zatopione w bursztynie organizmy zwierzęce. W gemmologii takie elementy nazywamy wrostkami. Co ciekawe, obecność wrostka w minerale, może podwyższać lub obniżać jego wartość.

Człowiek zaadoptował słowo „inkluzja” także w socjologii, nadając mu znaczenie procesu włączania jednostek, grup czy kategorii społecznych. W tym kontekście jest

³ Por. B. Latour, *Czy wierzysz w rzeczywistość?*, (Przekład K. Abriszewski), „Przegląd Kulturoznawczy” 1 (15) 2013, s. 8–20, doi: 10.4467/20843860PK.13.003.1268

to zjawisko odwrotne do ekskluzji (wykluczenia społecznego, marginalizacji). Irving Goffman wykluczenia takie łączy i analizuje w kontekście pojęcia „piętna”. Piętno może być przypisane jednostce przez grupę lub może być wewnętrzną cechą człowieka, ukształtowaną przez różne czynniki. Bywa, że jednostka zostaje określona jako inna, i tym samym niejako napiętnowana, na skutek posiadania odrębnej od reszty grupy narodowości, odmiennych przekonań, cielesnych ubytków, niepełnosprawności⁴.

Jednym ze sposobów opisu zależności między elementem obcym a wykluczeniem jest rozważenie go poprzez pryzmat ciał i protez. Protezy mając znaczenie funkcjonalne, stanowią część życiowej praktyki i doświadczenia ciała. Dotychczas polem odniesienia dla refleksji nad protezami było wyłącznie ciało ludzkie. Monika Bakke zauważa jednak, powołując się na Elizabeth Grosz, że – „[...] wszystkie ciała, ludzkie i nieludzkie, mają protetyczne tendencje, czyli zdolność do inkorporowania elementów zewnętrznych i włączania ich w swoje funkcje” (Bakke 2012: 65).

Wydaje się, że obecnie nastąpiło swoiste oswojenie terminu „ciało obce”, który przestaje tworzyć zamkniętą strefę myślenia, wynikającą ze strachu przed nieznanym. Łączy się on dzisiaj także z postępem w dziedzinie nauki, z rozwojem stosunków społecznych, a biorąc pod uwagę idee posthumanizmu⁵ – również z dostrzeżeniem wartości życia zwierząt, które jak dotąd stanowiły istnienia obce.

Reasumując, inkluzja ma bardzo szerokie znaczenie, jest elementem katalizującym zmiany formalne i znaczeniowe, których jakość i wartościowanie zależy od kontekstu. Ciała obce mogą obniżać lub zawyżać walor przedmiotów, stanowić wartość logiczną, mogą mieć charakter estetyczny (implanty), praktyczny wynikający z możliwości rekonstruowania części ciała, pozytywny – społeczny, negatywny – społeczny i psychologiczny, gdy przyjmują formę piętna.

⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, s. 31–76.

⁵ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* [wyd. II], Poznań 2012, s. 93–125

III

Różowy silikon i srebrna forma. Wyselekcjonowane „ciała obce”

Definiowanie wybranych obiektów

Do wizualizacji tematu na płótnach wybrałam dwa artefakty, które uznałam za inkluzje: fragmenty srebrnej podstawy i silikonowy negatyw rzeźbiarski robotycznej ręki – obydwie przedmioty związane są z recyklingową formą robota, którą wykonałam w 2015 roku. Wokół nich zbudowałam swoją plastyczną wypowiedź. Wybór tych przedmiotów nie był prosty i dokonywał się w długim okresie metodą selekcji. Podzieliłam rzeczywistość na dwie części: techniczną i biologiczną. Każdy wybrany przeze mnie artefakt odnosi się do jednej z tych realności. Klarowne rozgraniczenie treści zostało podporządkowane myśleniu o prostocie i dyscyplinie wykonania płócien.



Fot. 1. Forma silikonowa

Silikon jest blad różowy, miejscami gładki i lśniący, w innych częściach pofałdowany. Do złudzenia przypomina on fragment ludzkiego ciała, przez co budzi skojarzenia z biologicznością, choć nie pochodzi ze świata natury. Element ten miał funkcję użytkową. Służył do wykonania fragmentu odlewu obiektu recyklingowego w aluminium. Jego zewnętrzna, różowa powierzchnia, która stała się finalnie jednym z motywów obrazów, skrywa w środku odcisk fragmentu przedramienia robota. Forma, nawiązując do znaczenia implantu czy protezy, przywołuje refleksję na temat ludzkiego i nie-ludzkiego ciała. Obiekt ten nie posiada walorów estetycznych w rozumieniu pożądanego przedmiotu dekoracyjnego. Jego wartość jest znaczeniowa poprzez symboliczne odniesienie się do obszaru intymnego, jakim jest ciało ludzkie i niejasna granica tego, co ludzkim już nie jest.

Zastosowanie różowej, silikonowej formy jako elementu malarskiego stanowiło dla mnie stop-klatkę procesu poszukiwań i obserwacji w kontekście realizowanego tematu. Płótno obrazu unieruchomiło treść, stwarzając dla niej nowy kontekst.

Drugim lejtymotywym moich obrazów są fragmenty srebrnej podstawy rzeźby robota. Pierwotnie składała się ona z kilku części tworzących całość – ja wybrałam z niej poszczególne fragmenty.



Fot. 2. Fragmenty srebrnej platformy

Podstawa kojarzy się ze stabilnością, z platformą, na której można budować, opierać twierdzenia, działania i funkcje. Fakt, że mogłam ją przemieszczać, dekonstruować i układać jak puzzle oraz finalnie malować na obrazie jest dla mnie odniesieniem do płynności i zmienności świata.

W kontekście definiowania elementu silikonowego oraz fragmentów metalowej podstawy jako reprezentacji ciał obcych w moich pracach znaczenie ma także wątek autobiograficzny, który po części tłumaczy spostrzeżenie tego, co dzisiaj nazywam „inkluzją”.

Spostrzeżenie to łączy się z pamięcią miejsca mojego dzieciństwa oraz zawodem mamy, która była biologiem. W przeszłości często odnajdywałam w domu przedmioty, których obecność była zaskakująca. Widywałam w nim zbiory owadów, fragmenty szkieletów eksponowane na tablicach, czasami preparaty zwierzęce w formalinie. Do ich obecności przyzwyczałam się, zwłaszcza że często uczestniczyłam w łapaniu czerpakami motyli czy chrząszczy na łące. Istotne było jednak to pierwsze spostrzeżenie, kiedy na parapecie okna w pokoju zobaczyłam słoik z sercem w formalinie. Serce było bordowo-szare, a płyn lekko żółtawy – przez naczynie prześwitywał jesienny pejzaż zza okna, a szkło odbijało poświatę różowej firany. Ten szokujący wówczas mnie przedmiot był zwykłym preparatem naukowym. Jednak jego obecność, w nienaturalnym dla niego miejscu, wywołała odczucie tego, co dzisiaj w mojej pracy nazywam „inkluzją”, „wrostkiem”, „ciałem obcym”. Tego typu incydenty powodują, że na moment pojawia się odczucie nieprzystawalności rzeczywistości, zaskoczenia. Jest to trwająca ułamki sekund utrata orientacji w tym, co jest „tu i teraz”, zatarcie granicy realności i nierealności – to przestrzeń czasowa pomiędzy spostrzeżeniem i zrozumieniem, przestrzeń, która wymyka się nabytym przyzwyczajeniom – terytorium nieoswojone. Dzisiaj poszukuję elementów, ciał obcych, wzrostków, które mogą takie zjawiska wywołać.

Doświadczenie to określam jako jedność zaskakujących różnorodności – to hybryda realności albo inkluzja. Hybryda jest w tym kontekście nowym tworem lub stanem, inkluzja natomiast w moim ujęciu jest zbiorem najmniej dwóch jakości, z których jedna „sprawia” i jest aktywna, a druga pozostaje w stanie uśpienia. Pierwszy element może zaburzać zastany porządek, ale nie musi – jego działanie może być tylko potencjalne.

Moja inkluzja jest uobecnieniem idei, która przybiera formę znaku. Przywołuje myślenie o transformacji człowieka, o balansowaniu pomiędzy ciałem, a nie-ciałem, biologią a techniką czy technologią. Może mieć znaczenie metaforyczne, symboliczne albo formalne.

Tajemnica przestrzeni – znalezione w lustrze

Definiowanie przestrzeni

Znaczenie inkluzji w obrazie zależne jest od kontekstu – pola semantycznego – przestrzeni poza przedmiotem, czasami przestrzeni poza obrazem. Ta zależność wzbudziła we mnie potrzebę znalezienia i zdefiniowania własnej przestrzeni w realizowanym cyklu malarskim.

Moim naturalnym terytorium przebywania jest miasto. Współczesne doświadczenie przestrzeni, zwłaszcza tej miejskiej, określa obecność ekranów. Monitory komputerów, ekrany smartfonów czy tabletów to dostrzegalne znaki technologii. Wszystkie te urządzenia komunikują się za pomocą niewidocznych dla człowieka połączeń. Dzięki nim postrzegamy rzeczywistość wielowymiarową na płaszczyźnie, odbieramy informacje na płaszczyźnie. Pomijając globalną sieć, obraz malarski działa na tej samej zasadzie. Jest to gra między wizualizacją realności i nierealnością, fikcją i faktem. W tym kontekście istotnym było dla mnie zdefiniowanie malarskiej przestrzeni, która odzwierciedla rzeczywistość, a jednocześnie nie zmusza do mimetycznego jej odwzorowania. Potrzeba ta doprowadziła mnie do obiektu, jakim jest lustro.

Lustro jest płaszczyzną, która „zawiera” przestrzeń. Sam ten fakt czyni już z niego obiekt niezwykły. Obraz odbity w lustrze jest z jednej strony przywołaniem rzeczywistości, z drugiej strony jej przetworzeniem. Powstaje gra między realnością a nierealnością, informacją a jej brakiem.

Motyw lustra był często wykorzystywany w malarstwie jak choćby w *Narcyzie* Caravaggia czy *Zuzannie i starcach* Tintoretta. Lustro odnajdujemy także w słynnym *Portrecie małżeństwa Arnolfinich* Jana van Eycka. Okrągłe, wypukłe lustro stało się w tym kontekście środkiem artystycznym, przekazującym dodatkowe informacje o innych osobach uczestniczących w ceremonii zaślubin. Podobnego zabiegu dokonał inny niderlandzki malarz Robert Campin w *Tryptyku Werla*, umieszczając okrągłe zwierciadło z lewej strony obrazu, a w nim odbicie własne i pomocnika. Z malarzy późniejszych czasów, sceny z lustrami malował Edgar Degas.

W wieku XX, który przyniósł technologiczny rozwój produkcji lusterek, obiekt ten był wykorzystywany także przez rzeźbiarzy i architektów. Z tego okresu szczególnie zainteresowanie wzbudziła we mnie praca – lustrzana instalacja brytyjskiego rzeźbiarza hinduskiego pochodzenia Sir Anisha Kapoora *Zwierciadło nieba* (*Sky Mirror*) zainstalowana na zewnątrz teatru w Wellington Circus w Nottingham. Instalację tę nazwano dziełem, które odzwierciedla ducha ludzkiej wspólnoty.

Pojęcie lustra ma także swoje istotne znaczenie w psychologii. Samotność z własnym, niedoskonałym i odrzuconym przez tzw. „normalsów”, zawstydzonym „ja” Irving Goffman opisuje jako sytuację, w której „poniżenie i nienawiść do siebie pojawiają się także wtedy, gdy jedynym towarzyszem jednostki jest lustro [...]”.⁶

Moje lustro jest przedmiotem z osobistego otoczenia – pracowni. Wielka tafla zwierciadła jest pobrudzona farbą i podrapana, dodatkowo pokryta warstwą kurzu. Stopień zniszczenia lustra spowodował jego afunkcjonalność – odbicia, które przekazuje, są ledwie widoczne, rozmyte i przez to jeszcze bardziej fascynujące. Takie lustro nie stanowi już narzędzia gry pozorów, ponieważ pokazuje obraz już przetworzony i niesymetryczny. Wszystko, co dzieje się na jego powierzchni tworzy z niego plastycznie zagospodarowaną taflę, posiadającą „podskórną” przestrzeń. Przy rozproszonym świetle obiekt jest szary i nieustannie mnie niepokoi.

Tak dostrzeżona przestrzeń odpowiadała mi w kontekście pracy nad cyklem *Inkluzje*. Tajemnicza, lakoniczna, zaskakująca forma lustra o charakterze destruktu, zyskała w moich obrazach nową formę – podobne, jak silikonowy negatyw i fragmenty srebrnej podstawy.

⁶ Por. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, s. 38.

Wykluczenie – inkluzja – metafora

Opis zagadnień teoretycznych

Za jeden z najciekawszych obszarów charakteryzujących człowieka uważam jego strefę ukrytą. Może być ona związana ze zwykłym zachowaniem osobistego sacrum, ale może też zawierać głębokie zranienia, piętna prowadzące do wykluczeń z grup środowiskowych czy społecznych. Będąc jednostką autonomiczną, człowiek jest jednocześnie częścią całości, której zasadom podlega. W dobie rozwoju technologii i biogenetyki jednostka, jak się wydaje, ma coraz mniejszy wpływ na swoją codzienność i przyszłość – w tym i na kluczowe decyzje dotyczące fundamentów człowieczeństwa. Inżynieria biotechnologiczna ingeruje w ludzkie ciało – z jednej strony przedłużając jego funkcjonowanie, z drugiej zaś otwierając furtkę do licznych modyfikacji mających na celu ulepszenie człowieka. Ogólne dążenie do perfekcji i gloryfikacja maszyn, jako „bytów” niezawodnych spycha w strefę odrzucenia ludzi, którzy na doskonałość szansy nie mają.

Swoją pracą chciałam zwrócić uwagę na fakt, że to właśnie nasze niedoskonałości stanowią wartość, nakreślają indywidualny i niepowtarzalny charakter człowieka. To być może w nich, kiedyś, będziemy poszukiwać swoich źródeł. Koegzystencja człowieka z maszyną jest wpisana w rozwój cywilizacyjny i zapewne przyniesie zróżnicowane skutki. Dzisiaj, jak się zdaje, stoimy w obliczu wielkiej niewiadomej. Kolejne przychodzące pokolenia nazywa się literami alfabetu „y”, czy „z” i próbuje się zdiagnozować ich potencjał nabywczy, zaprojektować im przyszłość w kontekście rozwijającego się rynku.

Czy człowiek upodobni się do robota, czy zostanie tylko trybem w technologicznej maszynie? – nie wiem. Myślę jednak, że to pytanie trzeba stawiać i stale poszukiwać swojej autonomicznej odmienności, ponieważ absurdalnie nie to nas łączy, co wspólne, ale to, co nas odróżnia. Teoretyczny temat mojej pracy chciałam pokazać właśnie od strony różnic, które paradoksalnie mogą stworzyć harmonię. Dwa artefakty – tytułowe „inkluzje”, które malowałam w obrazach, symbolizują dwa odrębne światy. Srebrna platforma nawiązuje do świata techniki, silikonowy, prawie cielesny odlew ręki robota – do świata biologii. Cielesność ta jest ludzka i nie-ludzka zarazem. Analizuję formę przedmiotów, które utraciły swoją funkcję i zasadniczo są destrukcjami. Zestawiam je z przestrzenią szarego lustra – przedmiotem także już nieużytecznym. Nie interesowało mnie ich piękno, ale znaczenie. Odzyskałam te przedmioty dla obrazów. Był to swoisty recykling. Dzięki temu zabiegowi działałam w metaforycznym obszarze odrzucenia, mając stale na uwadze symboliczne odniesienia przedmiotów martwych do człowieka. Cykl obrazów *Inkluzje* nie stanowi odpowiedzi na pytania z kategorii społecznej. Jest moim artystycznym zaznaczeniem tematu, przypomnieniem o istotnej wadze treści związanych ze współczesnym człowiekiem i jednocześnie próbą wciągnięcia widza w dyskurs.

Inkluzja jako obiekt malowania

Opis zagadnień artystycznych, sposób realizacji

Moja praca doktorska składa się z 11 obrazów wykonanych techniką olejną na płótnie, których wymiary to: 180 x 130, 180 x 120, 180 x 100 i 160 x 130 cm oraz jeden obiekt. Format większości płócien jest nieco większy od średniego wzrostu człowieka i zastosowany został w tym przypadku celowo. Intencją zastosowania takiej skali było uzyskanie efektu „równoprawnej” widzowi przestrzeni, którą odbieramy jako zaistniałe zdarzenie, a nie jako składnik przedmiotu estetycznego.

Koncepcja mojej pracy zakładała eksponowanie obrazów trójkami, unikające jednak znaczenia tryptyku, a zbliżające się do pojęcia kadru filmowego. Zrealizowałam ten zamysł, interpretując kadr filmowy jako zbliżenia, wyjmowanie fragmentów z całości i jako ciągłość oglądania. Obrazy budują cykl złożony z trzech części, tworzących swoistą narrację oraz dodatkowego jednego obrazu, które stanowi zakończenie. Takie uszeregowanie płócien wynika z zamysłu ekspozycyjnego, który przyświecał mojej pracy od jej początku. „Opowieść” rozpoczynają *Formy zdefiniowane* (trzy obrazy oraz jeden eksponat), *Przestrzeń luster osobistych* (trzy obrazy) i *Przemieszczenia* (cztery obrazy). Ostatnie płótno stanowi część autonomiczną. Istotnym jest tutaj obraz stanowiący część centralną serii *Przestrzeń luster osobistych*. Oddziela on lewą część przewidzianej ekspozycji, w której dominantą obrazów jest srebrna forma, od pozostałej – prawej części cyklu, który zawiera obrazowanie formy technicznej i biologicznej w kontekście ich wzajemnych relacji.

Praca nad realizacją doktoratu polegała m.in. na znalezieniu form-kluczy – inkluzji, ciał obcych – mogących wyrazić metaforycznie podjęty przeze mnie temat i odpowiadających mojej wizji plastycznej. Sposób dochodzenia do nich opisałam w rozdziale III niniejszej dysertacji pt.: *Różowy silikon i srebrna forma. Wyselekcjonowane „ciała obce”*.

Proces tworzenia opierał się w pierwszej fazie na poszukiwaniu przedmiotów, obiektów, które odpowiadałyby mojemu wyobrażeniu „inkluzji”. Służyło temu wykonywanie szkiców oraz gromadzenia fotografii. Wiele elementów, które brałam pod uwagę, wymusiła dokonanie wykasowania pewnych treści i wyczyszczenia zbędnych dla mnie znaczeń. Forma ludzka została w moich obrazach zredukowana do biologicznego elementu, jakim jest różowe silikonowe „ciało obce”. W warstwie myślenia o formie i jej działaniu odnosiłam się do rzeźby, którą uważam za inspirującą. Kiedy uznałam, że moimi inkluzjami jest silikonowy negatyw oraz srebrna forma skupiłam się na środowisku, które może stworzyć przestrzeń nieewidentną. Tak dotarłam do przestrzeni lustra, która *de facto* miała charakter bardziej matowo-metaliczny, aniżeli lustrzany.

Zarówno tafla lustra, jak i fragment metalowej podstawy były srebrne. Wybór elementów w tej barwie nie był przypadkowy. Wiodła mnie do niej bliżej nieokreślonej intuicja, zwykła i naturalna potrzeba obcowania z nią, fascynacja jej hipnotycznym pięknem. Impulsy te sprowokowały potrzebę zracjonalizowania zagadnienia. Dotychczasowe moje doświadczenia z kolorem srebrnym wynikały z pracy nad formami przestrzennymi. Barwę uzyskiwałam poprzez zastosowanie materiału, jakim jest aluminium, ale też malując rzeźby srebrną farbą. Takie zabiegi powodowały liczne bliki, odbicia światła, które zmieniały charakter przedmiotu, asymilując go niejako z otoczeniem.

Srebro ma zastosowanie praktyczne (w różnych gałęziach przemysłu), ale i znaczenie symboliczne. W matematyce znany jest tzw. srebrny podział.⁷

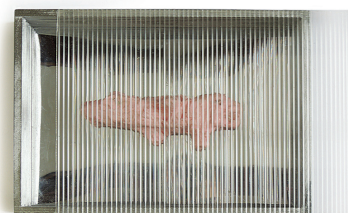
Właściwość koloru srebrnego polegająca na intensywnym odbijaniu światła interpretuję w malarstwie poprzez kolor szary, próbując nadać barwie metaliczny odcień. Szarość jednak w tym przypadku jest nieewidentna, gdyż ten rodzaj metaliczności „przekazuje” odcień barwy swojego sąsiedztwa. Szarość w tym kontekście może być zbudowana tylko z czerni i bieli, ale w zależności od światła może też zawierać całą paletę barw. To właśnie szarość nadała główny ton większości płócien wchodzących w skład cyklu pt.: *Inkluzje*.

Formy zdefiniowane

1. *Silikon*,

forma przestrzenna, drewno, silikon, pleksi, 25x42x10 cm.

Jest to obiekt, który stał się jednym z motywów malarzkiego cyklu i zawierał symboliczne znaczenie „inkluzji”. Jego obecność przy ekspozycji całego cyklu uznaję za niezbędną. Fakt, że jest to jedyna forma przestrzenna towarzysząca płótnom, podkreśla jej odmienną fizykalność. Silikon zamknięty jest w gablocie. Działanie to ma sugerować, że obiekt ten zakończył swój udział w procesie powstawania płócien i stał się eksponatem.



2. *Srebrna platforma X*,

olej na płótnie, 130x180 cm.

Obraz powstawał przez długi okres czasu i był wielokrotnie przemalowywany. Pod wierzchnią warstwą malatury znajdują się warstwy poprzednich wersji, które uległy wykasowaniu. Praca nad nim polegała na dochodzeniu do prostej formy.

Kompozycja dotyczy srebrnego obiektu. Obiekt jest intrygujący przez swoją autonomiczną niepowtarzalność. Zaciekał mnie jako „obcy” w mojej przestrzeni. Analizując formę, chciałam zrozumieć jego wyjątkowy charakter. Srebrny kolor i zróż-

⁷ Srebrny podział, to stała matematyczna nawiązująca do złotego podziału. Podobnie jak ilorazy dwóch kolejnych liczb Fibonacciego zbiegają do odwrotności złotej liczby, tak odwrotność srebrnej liczby jest granicą ilorazów dwóch kolejnych liczb Pella i definiuje się jako liczbę niewymierną, będącą sumą liczby 1 i pierwiastka kwadratowego z 2, w: naukowy.pl, http://encyklopedia.naukowy.pl/Srebrny_podzia%C5%82, [data dostępu: 24.02.2017].



nicowana struktura powierzchni nasuwają skojarzenia z przedmiotami przemysłowej produkcji. Początkowo komponowałam obraz, wzorując się na fotografii, jednak odwzorowanie fotograficzne okazało się martwe w stosunku do rzeczywistości. Srebrna forma, która na zdjęciu sprawiała wrażenie ciężkiej i statycznej, w naturze przejawiała formę „ruchu”. Polegał on na zmieniającym się kolorze, a nawet wrażeniu zmiennego kształtu. Sytuacja ta powstawała dzięki odbijającym światło właściwościom koloru srebrnego oraz zróżnicowanej porze dnia. Nawet zmiana odległość odejścia od obrazu powodowała różnice w widzeniu. Wytwarzała się interakcja z przedmiotem. Malowałam go tak, jakbym malowała szybkie szkice, aby ostatecznie ustanowić moment

końcowy. Intrygową mnie, potencjalna dynamika zawarta w statycznym przedmiocie. Finalnie obraz ukończyłam przy sztucznym, ciepłym świetle, które mocno kontrastowało nasycenia i temperatury kolorów – stąd przedmiot namalowany jest w chłodnych błękitach i różowawych żółciach neapolitańskich. Na dole obrazu powstał mały element – niewykształcony jeszcze embriion różowego silikonu.

Końcowa kompozycja obrazu jest prosta: wielka forma dominująca nad mniejszym obiektem zdaje się przeczyć grawitacji. Dzięki swoim konotacjom znaczeniowym obraz ten stał się początkiem mojego myślenia plastycznego o formie ciała obcego.

3. *Srebrna platforma XI*, olej na płótnie, 160x130 cm.



Czas w procesie malowania tego płótna odegrał, tak jak w przypadku poprzedniego obrazu, znaczną rolę. Tym razem jednak był okresem wyczekiwania, wstrzymania emocji, przemyślenia i dotarcia do ogałającej prostoty formy i kompozycji. Namalowany półkolisty kształt wychyla się lekko poza połowę optyczną obrazu, jest szary i skromny. Na dole płótna pojawia się trójkąt w kolorze żółtym – kolorze fałszywego złota – barwie, która w dawnych czasach była symbolem zdrady

i napiętnowania. Obraz powstał jako kontynuacja zapisu obrazu *Srebrna platforma X* – funkcjonuje on razem z nim, chociaż nie jest częścią dyptyku. Wspólne eksponowanie tych obrazów ma na celu zasugerowanie faktu, że pojedynczy przedmiot stanowi „zamkniętą jedność”, natomiast tam, gdzie pojawiają się dwa – powstaje relacja, odniesienie.

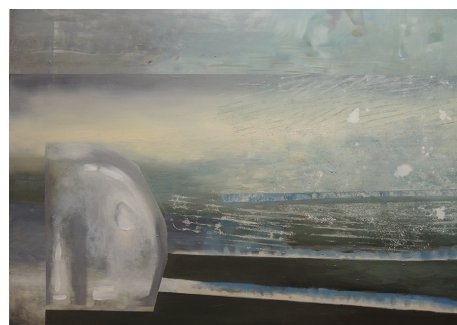
4. *Asymilacja*, olej na płótnie, 180x130 cm.

Obraz ten malowany był z natury – „ciało obce” na tle destruktu lustra. Plamki oraz zarysowania na powierzchni uniemożliwiły dostrzeżenie jego wnętrza, liczne smugi

tworzyły przestrzeń nieadekwatną do rzeczywistej. Jedynym widocznym elementem, który można było dostrzec w odbiciu, był fragment metalowej, poziomej konstrukcji.

Przestrzeń obrazu nie jest zaznaczona skomplikowanymi relacjami perspektywicznymi – jedynymi jej wyznacznikami są pion i poziom. Efektem niezamierzonym płótna jest powstanie wrażenia pejzażu.

Element srebrnej podstawy stanowi metaforyczne nawiązanie do „inkluzy” społecznej, którą odczytujemy jako włączenie czy asymilacja. Dwa różne przedmioty znalazły się w sytuacji harmonii.



Przestrzeń luster osobistych

5. *Relacja ciał obcych,*

akryl na lustrze, 100x180 cm + olej na płótnie 130x180 cm.

Relacja ciał obcych składa się z dwóch części: jedna z nich to obraz olejny na płótnie, druga zaś, to lustro z centralnie naklejoną formą. Realizacja ta jest próbą konfrontacji przestrzeni odbitej w lustrze z namalowaną. Rozpoczyna on drugą część cyklu: *Przestrzeń luster osobistych*.

U podstaw powstania płótna znalazło się minimalistyczne myślenie o obrazie. Jego wykonanie miało tylko dwa etapy: malowania tła i naniesienie form.

Malatura obrazu jest transparentna i gładka, przestrzeń płótna – lakoniczna, bez kontrastów, wyciszona, uwolniona – nie ma odniesień do rzeczywistości. W trakcie malowania pracy doktorskiej podlegałam różnym zewnętrznym impulsom, które czasami rozbijały koncentrację, czasami działały na korzyść obrazu. Na powstanie tego płótna wpłynął mój pobyt w Bieszczadach. Górską nieprzyjazną pogodą, spowijającą mgłą nierozpoznawalne kształty przywołała tajemnicę, tę samą, którą odnajduję w lustrach. Fragmenty srebrnej podstawy, które malowałam, przybrały na płótnie ledwie rozpoznawalne kształty. Są one tak samo wyciszone, jak przestrzeń. Jeden z pionowych elementów obrazu jest lekko zaróżowiony, tak jakby mógł dojrzeć do bycia cielesnym. Pracując nad tym płótnem, chciałam stworzyć sugestię odbicia w lustrze elementu, którego nie ma przed płaszczyzną zwierciadła, a jedynie w rzeczywistości malarskiej. Nie jest to nawiązanie do platońskiej gry cieni, tylko zwrócenie uwagi na fakt, że może istnieć inna rzeczywistość, w której przedmioty nieożywione mogą nosić potencjał ożywienia. Jednocześnie obraz ten jest nawiązaniem do poprzednich płócien. Pojedyncze dotychczas formy – „ciała obce” zostały ujęte w grupę i umieszczone w „płynnej” przestrzeni.



Druga część realizacji powstała później. Lustro, które dołączyłam do płótna, dodało nowy kontekst całości. Przestrzeń uległa relatywizacji. Forma naklejona na powierzchnię zwierciadła jest powieleniem obiektu z obrazu na płótnie. Zmultiplikowane formy spinają płaszczyzny piktoralne lustra i płótna. Po zestawieniu dwóch części realizacji powstała nowa sytuacja przestrzenna. Obraz-lustro, w zależności od miejsca ekspozycji, przekazuje za każdym razem inny widok, daje też potencjalnemu widzowi możliwość współuczestniczenia poprzez utożsamienie się ze swoim własnym odbiciem. Obraz w tym kontekście jest desygnatem unieruchomienia (zatrzymania w kadrze), lustro natomiast stało się stałą zmienną.

6. *Tarcza*,
olej na płótnie, 130x180 cm.



Forma tarczy pochodzi pozornie z innego świata. Jej koncentryczna forma z czarnym akcentem środka skupia uwagę na jednym punkcie obrazu, czyniąc z niego bardziej obiekt, aniżeli płaszczyznę warsztatowych działań malarskich. Obraz przedstawia powiększonym fragment srebrnej platformy, który rozrósł się kompozycyjnie, zajmując całe pole obrazu. Kolista forma to mechaniczny odcisk na powierzchni przedmiotu. Obraz ma grubą malaturę uzyskaną w procesie wielokrotnego nawarstwiania farby.

To płótno rozgranicza cykl – od tego momentu obok srebrnych platform pojawiają się różowe formy nawiązujące do cielesności.

7. *Inkluzja ucieleśniona*,
olej na płótnie, 130x180 cm.



„Głucha” szarość pulsująca jedynie śladami po narzędziu i smugami surowej bieli. Pośrodku, centralnie namalowany przedmiot. Tak miało wyglądać to płótno. Nastrój jest cichy i ubogi jakby w momencie wyczekiwania. Namalowana przeze mnie forma dzieli się na dwie części – jedna z nich jest lakonicznie zaznaczona kreską, druga nabiera nieśmiało różowego koloru ciała. Intencją tego zabiegu malarskiego była sugestia pojawienia się formy życia w martwym przedmiocie.

Przemieszczenia

8. *Ciało obce – różowy silikon*,
olej na płótnie, 130x180 cm.

W obrazie tym znowu powróciłam do motywu tarczy – powiększenia obiektu. Tarcza sugeruje znaczenie celu, ale w tym przypadku nie ma wyakcentowanego środ-

ka. Forma jest monochromatyczna i zdaje się „mówić”, że celu nie ma. „Ciało obce” namalowane jako konkretna forma jest zawieszona w przestrzeni. Jego kolor i forma mają odnosić się do znaczenia implantu i protezy albo części ludzkiego ciała.



9. *Podzielone odbicia*,
olej na płótnie, 120x180 cm.

Obraz *Podzielone odbicia* rozdzieliłam kompozycyjnie na dwie części. Jego motywem jest techniczny element nawiązujący do srebrnej platformy. Formy z prawej strony płótna to powielenia głównego motywu kompozycyjnie są to jej zniekształcone i przemieszczone odbicia w lustrze.



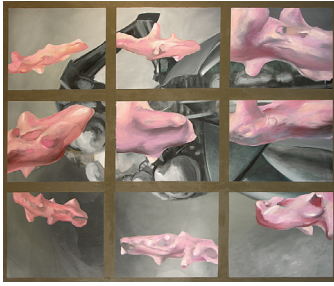
10. *Namnożenie*,
olej na płótnie, 120x180 cm.

Kompozycja tego płótna jest rozproszona. Nie ma w niej dominanty. Jego głównym motywem są cielistoróżowe formy inkluzji. W rzeczywistości to jedna powtórzona forma odcinana liniami niewidocznej siatki. Namalowane obiekty w tym obrazie są jakby zatrzymane w kadrze. Całość zdarzenia rozgrywa się na tle innej sytuacji malarskiej. Pierwsza warstwa obrazu zawiera motyw, którego rozmyte odbicie pojawiło się w lustrze.



11. *Krata*,
olej na płótnie, 160x130 cm.

I w tym przedstawieniu różowe formy inkluzji uległy multiplikacji. Tym razem jednak ogranicza je widoczna kompozycyjnie krata. Ogranicznik namalowany jest w kolorze brązowym – barwie, którą posiadają taśmy pakowe. Ten zabieg miał sugerować zamknięcie, zapakowanie. Płótno malowane było warstwowo – jedno



przedstawienie na drugim. Różowe formy pokrywają pierwotny motyw obrazu – robota. Celem umieszczenia wizerunku robota w tle i nawarstwienia na nim elementów biologicznych, była sugestia, że chociaż życie podlega ograniczeniom wciąż jest strukturą pierwszoplanową.

12. *Forma nie-ludzka*,
olej na płótnie, 180x120 cm.



Forma nie-ludzka to obraz, który jest już poza narracją. Stanowi on, razem z następnym płótnem, rodzaj zamknięcia cyklu. Stylistyka tego płótna jest nieco inna od tej zastosowanej w poprzednich obrazach. Dominantę kompozycyjną stanowi duży przedmiot owinięty białą tkaniną, który jest zestawiony z ostrymi w kształcie elementami. Motyw zawiniętej formy miał swój prosty pierwowzór w naturze. Była to

rzeźba ludzkiej postaci zabezpieczona folią, która zainspirowała mnie do namalowania tego płótna. Opakowanie, zawinięcie, odizolowanie – ukryta i skrywana tajemnica – to tematyczne nawiązanie do tematu piętna i odrzucenia. W tej realizacji inspirowałam się obrazami Rogiera van der Weydena, w szczególności *Ukrzyżowaniem z kartuzji Scheut* i *Ukrzyżowaniem z Marią i św. Janem pod krzyżem*. Inspiracja to polegała na nawiązaniu do formy tkanin okrywających ciała Jezusa, Marii i św. Jana. Na moim płótnie tkanina „pozbawiona jest ciała”, mimo to, chciałam, aby sugerowała ludzką zawartość. Ostre elementy na dole kompozycji zdają się ranić i jednocześnie spinać przedmiot – są to drobne fragmenty metalowej podstawy, którą malowałam w cyklu. Kompozycja form malarskich skumulowana jest na pierwszym planie i jest niejako wycięta z tła. Chciałam w tym obrazie odwrócić relacje z innych płócien – tutaj atmosfera szarego lustra nie jest już tłem, ale staje się składnikiem przedmiotu, który umieszczony jest na obcej, ciemnozielonej przestrzeni.

Odniesienia

Teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia dla własnych rozważań

W mojej pracy doktorskiej nawiązuję do teorii estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud, teorii sztuki kontekstualnej oraz do teorii procesualności sztuki Jerzego Ludwińskiego. Odwołuję się także do praktyk związanych z rzeźbą, obiektem i asamblażem. Nawiązuję tu także do malarstwa, które to było dla mnie źródłem formalnych odniesień.

Duży wpływ na moją pracę wywarła teoria estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud⁸. Ten francuski kurator, krytyk sztuki, autor esejów o sztuce współczesnej w książce *Estetyka relacyjna* wskazuje na wyłonienie się na początku lat 90. XX w. wielu praktyk artystycznych, których przedmiotem staje się wytwarzanie relacji międzyludzkich. Praktyki te przeciwstawiają się standaryzacji życia, będących rezultatem szybkiego rozwoju technologii i naporu neoliberalnej gospodarki. Bourriaud opisuje sztukę jako aktywność, która ma za zadanie nawiązywanie relacji ze światem za pomocą znaków, form, działań. Relacje międzyludzkie stanowią czynnik wartościowania dzieła. Sztuka relacyjna to przede wszystkim praktyki, biorące za swój teoretyczny i praktyczny punkt wyjścia sferę społecznego kontekstu relacji międzyludzkich. Nicolas Bourriaud pisał: „Sztuka nie poddaje się żadnej definicji, ale pełni szczególną funkcję, dzięki której może składać w całość oddalone od siebie elementy” (Bourriaud, 2012: 43).

Bourriaud opisuje trzy aspekty działania artystycznego: estetyczny, który wskazuje sposób „przetłumaczenia” idei na materię, historyczny, który wpisuje poszczególne działania w grę odniesień do innych artystów, i społeczny, wskazujący na aktualne związki pomiędzy sztuką i relacjami społecznymi. Autor *Estetyki relacyjnej* wskazuje także na istotną rolę miejskiego modelu życia i jego wpływ na kształtowanie się zjawisk kulturowych lokalnych i międzynarodowych. Moja praca powstawała w obszarze miejskim i chociaż posiadam pewne resentymenty względem natury, to jednak zachwyty nad jej zmiennym pięknem pozostaje tylko tkanką wrażliwości, która jest mocno obudowana elementami miasta – w sposób dosłowny i w przenośni.

Teoria Nicolasa Bourriaud, mimo że nie traktuje o malarstwie, wprowadziła do mojej pracy istotny kontekst. Istotną wartością jest dla mnie fakt łączenia idei, poszukiwanie płaszczyzn wspólnych, pozornie oddalonych od siebie znaczeniowo elementów, wykorzystywanie gotowych produktów do tworzenia na ich podstawie nowych znaczących całości. Bourriaud opisując estetykę relacyjną, wskazuje jeszcze na jedną cechę

⁸ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*. Kraków 2012, s. 43.

sztuki, która mnie interesuje – wspólnotowość. Wspólnotowość jest doświadczeniem międzyludzkim przejawiającym się w wielu formach i płaszczyznach. Można uwspólnić doświadczenia w grupie-społeczności, można także dzielić się doświadczeniami jednostkowymi, które są intymne i wynurzają się ze sfery ukrycia. Stąd w mojej pracy „ciała obce” – formy zaczerpnięte z otoczenia, ale mające znaczenie wehikułów, którymi poruszają się moje konkretne, osobiste doświadczenia. Konotacje autobiograficzne stwarzają obszar wolności w obrazie i generują obszar intymny. Nicolas Bourriaud w swojej książce przywołuje twórczość Feliksa Gonzaleza-Torresa, który homoseksualność uczynił paradygmatem współprzebywania. Jego sztukę postrzega się właśnie jako projekt osobisty.

Upublicznianie wątków autobiograficznych jest dla mnie formą dzielenia się, włączania w obieg społeczny własnych doświadczeń, a więc próbą nawiązania relacji.

Odniesienia mojej pracy doktorskiej kieruję także w stronę twórczości Aliny Szapocznikow i Marii Pinińskiej-Bereś. Przywołuję postaci tych artystek, nie tylko ze względu na autobiograficzny charakter ich działań twórczych, ale także na ich symboliczno-indywidualne podejście do formy, jako środka przekazu osobistych doświadczeń. W moich obrazach biologiczny kształt przeciwstawiam twardym zamkniętym formom, odnosząc taki zabieg do myślenia o zderzeniu cielesności z przedmiotem martwym. Materia przywołanych przedmiotów jest dla mnie ważna. Prace Marii Pinińskiej-Bereś z cyklu *Gorsety*, czy *Psychomebelki* odwołują się do znaczeń związanych z cielesnością kobiety, jej odmiennością i terytorium funkcjonowania. Pinińska-Bereś stosowała często w rzeźbach cielisty, jasny kolor różowy. W tym przypadku moje inspiracje były bardzo konkretne – róż, który zastosowałam w obrazach. Jest on surowy, czasami blade – róż „niewinny” – jak kolor ciała niemowlęcia, albo silikonowej protezy.

Wybierając główne motywy plastyczne cyklu *Inkluzje*, dokonałam fragmentaryzacji i zmiany funkcji elementów (fragment platformy, negatyw silikonowy). Różowy silikon odnosił do cielesności, protezy, implantu – do świata biologii, fragment srebrnej podstawy – do obszaru techniki. Dzięki takiemu działaniu fragment stawał się reprezentantem całości, zyskiwał samodzielny walor plastyczny oraz nowy wymiar znaczeniowy. O nadawaniu pojęciom nowych znaczeń mówi islandzki antropolog Gísli Pálsson, przedstawiciel postkolonializmu, który udowadnia, że każde pojęcie można pozbawić pierwotnego znaczenia i nadać mu nowy wymiar⁹.

Praktykę fragmentaryzacji i budowania nowych treści na bazie zestawień cząstkowych elementów stosowała w swojej twórczości Alina Szapocznikow. Najważniejszą inspiracją tej artystki było jej własne ciało. Janusz Zagrodzki pisał o pracach Szapocznikow: „Kształt nie był konkretny, ale pozostawał na tyle czytelny, aby widz nie miał wątpliwości co do tego, że autorka dąży do znalezienia wyrazu dla swojej fascynacji

⁹ Por. E. Domańska, *The Return to Things*, w: „Archaeologia Polona”, 2006, vol. 44, s. 171–185. B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public* [w:] *Making Thing Public – Atmosphere of Democracy*, red. B. Latour; P. Weibel, Germany 2005, s. 21; cyt. za: E. Domańska, *Historie...*, s. 108, w: M. Golinczak, *Recykling Idei*, POSTKOLONIALIZM: PRZED UŻYCIEM WSTRZĄSNAĆ!

http://katalog.czasopism.pl/index.php/Recykling_Idei_-_Michalina_Golinczak,_POSTKOLONIALIZM:_PRZED_U%C5%BBYCIEM_WSTRZ%C4%84SN%C4%84%C4%86!

[data dostępu: 25.02.2017]

‘siłą oddziaływania biologii życia’¹⁰. W niektórych realizacjach Aliny Szapocznikow odlew części ciała stawał się rzeźbą – przedmiotem artystycznym. Przykładem są asambláže. *Portret wielokrotny* – cztery odlewy dolnej połowy twarzy i piersi autorki, (brązu i wielobarwnego poliuretanu, czarny granit) czy *Bukiet II* – przekształcające się w kwiaty odciski ust. Spośród wielu prac Aliny Szapocznikow w sposób szczególnie wpłynęła na mnie autobiograficzna realizacja *Nowotwory ucłowieczone*. Kamienne formy z ludzką twarzą będące zapisem choroby Szapocznikow, odczytuję w sposób dosłowny i w przenośni jako ciała obce. To dla mnie zapis bliskiego, choć zniewidzonego, cielesnego, ale obcego ciała, jest to dla mnie zapis sprzeczności, cudownego i jednocześnie śmiertelnego połączenia dwóch organizmów.

Inkluzja, określana przeze mnie jako ciało obce, w warstwie formalnej przybiera postać znaku mającego różne relacje z sytuacją przestrzenną w obrazie. O takich kontekstach pisał Marek Kulig w publikacji „Dyskurs”¹¹. Kulig powołuje się na M. Wallisa, który elementy otoczenia nazywa „okolem znaku” i przytacza ich trzy rodzaje: „okole semantyczne”, czyli otoczenie innych znaków – to, co zwykle nazywa się kontekstem; „okole pragmatyczne”, czyli splot spraw i czynności, w jakie dany znak jest uwikłany, sytuację, w jakiej występuje; „okole fizyczne” – elementy otoczenia fizycznego, w którym ten znak się znajduje – stale lub czasowo – które, współokreślają jego znaczenie¹².

Powracając do teorii, które wpłynęły na moją pracę, pragnę przywołać koncepcję sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Moje obrazy traktuję jako zapisy, wypowiedzi, dziejące się w czasie. Sztuka kontekstualna wprawdzie dotyczy interwencji i manifestacji artystycznych, jednak odnajduję w niej elementy, które w procesie malowania mają zastosowanie. Kontekst, który jest zmienny, określone miejsce pracy, relacja malarza do obrazu – to elementy, które odnajduję sztuce kontekstualnej – różnica jest oczywiście charakter przestrzeni dziania się i czas przekazania komunikatu. Jednak dla mnie teoria sztuki kontekstualnej uwspólnia cel, którym właśnie jest komunikat.

Jan Świdziński, performer, autor takich realizacji jak np.: *Stale mówimy o człowieku* czy *Zamazywanie*, twierdził, że jest zainteresowany sztuką, która działa w obszarze znaczeń, a nie sztuką, która tworzy przedmioty. O swojej działalności performance wypowiedział się:

„[...] gdy robię performance, to czy chcę czy nie chcę – ja informuję, nadaję komunikat. [...] Informacja jest estetyką performance. Dlatego trzeba eliminować szумы, zakłócenia, bo one utrudniają komunikowanie i obniżają jakość komunikatu” (Guzek 2004: 23).

To, co Świdziński mówił o performance charakteryzuje także moje podejście do obrazu. Obraz jest komunikatem, w którym postać artysty malarza – jego doświadczenie, historia osobista, przestrzeń życiowa oraz prawo do jednostkowej wypowiedzi

¹⁰ J. Zagrodzki (red.), *Alina Szapocznikow*, w: *Mała Encyklopedia Sztuki*, Warszawa 1979, s. 56.

¹¹ M. Kulig, *Rola pola semantycznego w obrazie*, w: „Dyskurs” *Zeszyty Naukowo-Artystyczne* 12/2011, Wrocław 2011, na podst.: M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.

¹² *Tamże*, s. 13.

wobec treści świata mają znaczenie. Tę wolność twierdzeń autonomicznej jednostki podkreśla także Sławomir Marzec¹³.

W swojej pracy odnoszę się także do teorii procesualności sztuki Jerzego Ludwińskiego. Wspomniany krytyk sztuki, punktem wyjścia swojej teorii uczynił aporię. Aporia to termin, który stworzyli eleaci, stwierdzając: zmysły mówią, że jest wielość i zmienność, a rozum, że jedność i stałość. Aporia jest z pozoru niemożliwą do przezwyciężenia trudnością w rozumowaniu logicznym, oferująca sprzeczne rozwiązania. Jerzy Ludwiński aporię interpretował jako przekraczanie granic między sztuką a rzeczywistością, a zarazem osobnością każdego dzieła. Krytyk ten twierdził, że sztuka to proces, polegający na rewolucjonizowaniu dotychczasowych koncepcji oraz na przekraczaniu materialnej formy.

Sztuka ma wymiar nie tylko indywidualny – w obszarze pojedynczego dzieła – obrazu, ale też w obrębie całego procesu twórczego twórcy, jak też i w obszarze całości zjawiska sztuki. Według Ludwińskiego sztuka to proces podlegający ciągłemu rozwojowi na wszystkich swoich płaszczyznach.

Zakończenie

Cykl malarski *Inkluzje* to obrazy, które powstały na kanwie ogólnych rozważań nad kondycją współczesnego człowieka w dobie rozwoju cywilizacyjnego. Refleksja ta w szczególności dotyczyła roli jaką pełnią różnego rodzaju ludzkie ułomności, w budowaniu jego jednostkowej, autonomicznej pozycji w stechnicyzowanym świecie. Realizując pracę doktorską, pozostałam w obszarze malarstwa olejnego na płótnie. Fakt ten stanowi nawiązanie do moich dotychczasowych działań. Jednak sposób pracy i traktowanie formy było zjawiskiem w mojej pracy nowym.

W mojej pracy doktorskiej sięgnęłam do motywów rzeźbiarskich form recyklingowych nadając im sens inkluzji (znaczeniowy, symboliczny i formalny). Wokół nich zbudowałam swoją wypowiedź twórczą. Malowałam na płótnach obiekty, stojąc na stanowisku, że człowiek może zrozumieć swoją kondycję i relacje międzyludzkie poprzez manifestacje w materii – koncentrowanie się na przedmiocie lub zdarzeniu, dzięki czemu może doznawać stanu współobserwowania i współuczestniczenia. W mojej pracy starałam się zogniskować myśl na przedmiotach – ciałach obcych, metaforycznie wyrażających, iż ludzkie ułomności mogą konstytuować człowieka w świecie innej materii – w materii maszyn.

W mojej dysertacji nawiązałam do teorii estetyki relacyjnej, teorii sztuki kontekstualnej oraz teorii procesualności sztuki. Podkreślałam w tej pracy fakt, że malarstwo, mimo popularności nowych mediów, jest wciąż aktualizowaną i „odpowiadaną” dziedziną sztuki, a postęp technologiczny, zwłaszcza w dziedzinie komunikacji, generuje nowe konteksty, stwarza pole rywalizacji i wymusza zmiany.

¹³ Por. S. Marzec, *Moje wszystko. Autokomentarz*, Lublin 2016, s. 7–12.

Bibliografia

- Bakke, M. (2012), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [wyd. II], s. 93–125.
- Bourriaud, N. (2012), *Estetyka relacyjna*. Kraków: MOC AK.
- D'Alleva, A. (2013), *Metody i Teorie Historii Sztuki*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Domańska, E. (2006) *The Return to Things*, w: „Archaeologia Polona”, 2006, vol. 44.
- Goffman, E. (2005), *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk: GWP Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 31–76.
- Guzek, Ł. (2004), *Dokumentacja to problem komunikacji*, w: „Fort Sztuki”, Nr 1 październik 2004.
- Golinczak, M., *Postkolonializm: Przed użyciem wstrząsnąć*, w: „Recycling idei”, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Recykling_Idei_-_Michalina_Golinczak_POSTKOLONIALIZM:_PRZED_U%C5%BBYCIEM_WSTRZ%C4%84SN%C4%84%C4%86!
- Kluszczyński, R.W. (red.) i Rode, D. (red.) (2015), *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kulig, M., *Rola pola semantycznego w obrazie*, w: „Dyskurs” Zeszyty Naukowo-Artystyczne 12/2011. Wrocław 2011, na podst.: M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Latour, B., *Czy wierzysz w rzeczywistość?*, (Przekład K. Abriszewski), „Przegląd Kulturoznawczy”, 1 (15) 2013, s. 8–20, doi: 10.4467/20843860PK.13.003.1268
- Ludwiński, J. (2009), *Epoka błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia (wyd. III).
- Marzec, Sł. (2016), *Moje wszystko. Autokomentarz*. Lublin: Wydawnictwo Jacek Olesiejuk.
- Zagrodzki, J. (red.) (1979), *Alina Szapocznikow*, w: *Mała Encyklopedia Sztuki*. Warszawa: Arkady, s. 56.

Inne źródła

- <http://dwutygodnik.com>. strona kultury (publikacja internetowa), zeszyt 70, 2011 r., Artyści o sztuce. *Mała antologia tekstów współczesnych*.
- http://encyklopedia.naukowy.pl/Srebrny_podzia%C5%82.

Spis ilustracji

- Fot. 1. Forma silikonowa.
- Fot. 2. Fragmenty srebrnej platformy.
1. *Silikon*, forma przestrzenna, drewno, silikon, pleksi, 25x42x10 cm.
 2. *Srebrna platforma X*, olej na płótnie, 130x180 cm.
 3. *Srebrna platforma XI*, olej na płótnie, 160x130 cm.
 4. *Asymilacja*, olej na płótnie, 180x130 cm.
 5. *Relacja ciał obcych*, akryl na lustrze, 100x180 cm + olej na płótnie 130x180 cm.
 6. *Tarcza*, olej na płótnie, 130x180 cm.
 7. *Inkluzja ucieleśniona*, olej na płótnie, 130x180 cm.
 8. *Ciało obce – różowy silikon*, olej na płótnie, 130x180 cm.
 9. *Podzielone odbicia*, olej na płótnie, 120x180 cm.
 10. *Namnożenie*, olej na płótnie, 120x180 cm.
 11. *Krata*, olej na płótnie, 160x130 cm.
 12. *Forma nie-ludzka*, olej na płótnie, 180x120 cm.

Streszczenie

Praca doktorska pt.: *Inkluzje* zrealizowana została w oparciu o koncepcję przygotowaną przeze mnie w czasie trwania studiów doktoranckich w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Pedagogicznym i Artystycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Promotorem mojej pracy jest prof. zw. dr hab. Wiesław Łuczaj.

Praca składa się z cyklu obrazów olejnych na płótnie i jednej formy przestrzennej oraz opisu stanowiącego integralną część całości realizacji.

Cykl malarski *Inkluzje* to obrazy, które powstały na kanwie ogólnych rozważań nad kondycją współczesnego człowieka w dobie rozwoju cywilizacyjnego. Refleksja ta w szczególności dotyczyła roli jaką pełnią różnego rodzaju ludzkie ułomności, w budowaniu jego jednostkowej, autonomicznej pozycji w technicyzowanym świecie. Realizując pracę doktorską, pozostałam w obszarze malarstwa olejnego na płótnie.

W mojej pracy doktorskiej sięgnęłam do motywów rzeźbiarskich form recyklingowych nadając im sens inkluzji (znaczeniowy, symboliczny i formalny). Wokół nich zbudowałam swoją wypowiedź twórczą. Malowałam na płótnach obiekty, stojąc na stanowisku, że człowiek może zrozumieć swoją kondycję i relacje międzyludzkie poprzez manifestacje w materii – koncentrowanie się na przedmiocie lub zdarzeniu, dzięki czemu może doznawać stanu współobserwowania i współuczestniczenia. W mojej pracy starałam się zogniskować myśl na przedmiotach – ciałach obcych, metaforycznie wyrażających, iż ludzkie ułomności mogą konstituować człowieka w świecie innej materii – w materii maszyn.

W mojej dysertacji nawiązałam do teorii estetyki relacyjnej, teorii sztuki kontekstualnej oraz teorii procesualności sztuki. Podkreślałam w tej pracy fakt, że malarstwo, mimo popularności nowych mediów, jest wciąż aktualizowaną i „odpowiadaną” dziedzina sztuki, a postęp technologiczny, zwłaszcza w dziedzinie komunikacji, generuje nowe konteksty, stwarza pole rywalizacji i wymusza zmiany.

Opis pracy doktorskiej podzieliłam na siedem rozdziałów.

W rozdziale pierwszym *Obraz – komunikat* sięgam do genezy i motywacji podjętego tematu. Nawiązuję także do sytuacji obrazu na podłożu ugruntowanym, jako efektu kreacji malarskiej, w kontekście odmiennych form obrazowania w cyberkulturze.

W rozdziale drugim pt.: *Inkluzje* wyjaśniam ogólne pojęcie zawarte w tytule. Opisuję wieloznaczność słowa oraz różne konteksty jego występowania.

Kolejny, trzeci rozdział *Różowy silikon i srebrna forma. Wyselekcjonowane „ciała obce”* poświęcony jest obiektom, które uznałam za inkluzje. Przedstawiam w nim charakter wybranych elementów, wyjaśniam ich znaczenie oraz opisuję rolę, jaką pełnią w cyklu obrazów.

W następnej części pracy – rozdziale czwartym pt.: *Tajemnica przestrzeni – znalezione w lustrze* wyjaśniam źródło inspiracji przestrzennej w obrazach. Wprowadzam do narracji temat lustra, jako obiektu biorącego udział w grze pozorów, jednocześnie definiując lustro-destrukt, który stał się źródłem mojej inspiracji malarskiej.

Rozdział piąty pt.: *Wykluczenie – inkluzja – metafora* zawiera opis zagadnień teoretycznych. W tej części pracy poruszam temat ludzkiej ułomności, jako źródła wartości i autonomiczności człowieka. Opisuję także funkcję inkluzji jako elementu artystycznego wyrazu w odniesieniu do podjętego tematu.

W rozdziale szóstym pt.: *Inkluzja jako obiekt malowania*, traktującym o zagadnieniach praktycznych, przedstawiam ogólny zamysł strukturalny cyklu oraz sposoby jego realizacji. Wyjaśniam w tym rozdziale zastosowane zabiegi artystyczne wspólne dla całości pracy. Jednocześnie analizuję działania w obrębie pojedynczych płócien.

W rozdziale *Odniesienia* nawiązuję do teorii estetyki relacyjnej, teorii sztuki kontekstualnej oraz teorii procesualności sztuki. Opisuję tu poszczególne praktyki artystyczne z obszaru rzeźby, które były inspiracją mojego malarstwa.

**THE JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY
IN KIELCE**

THE FACULTY OF PEDAGOGY AND FINE ARTS

Domain: visual arts

Discipline: fine arts

SYLWIA CABAN-WIATER

Nr 118032

Inclusions

The doctoral dissertation
completed under the guidance of
prof. dr hab. Wiesław Łuczaj

KIELCE 2017

Table of Contents

Introduction	35
Chapter I	37
<i>A painting – Message</i> Reflections on Imaging	
Chapter II	39
<i>Inclusions</i> Description of the Selected Topic	
Chapter III	41
<i>Pink Silicone and a Silver Form . Selected “Foreign Bodies”</i> Definition of Selected Objects	
Chapter IV	43
<i>The Mystery of Space – Found in a Mirror</i> Definition of Space	
Chapter V	45
<i>Exclusion – Inclusion – Metaphor</i> Description of Theoretical Issues	
Chapter VI	46
<i>Inclusion as a Painting Object</i> Description of Artistic Issues, Way of Implementation	
Chapter VII	53
<i>References</i> Art Theories and Practices that are the Reference Area for One’s Own Reflections	
Conclusion	56
Bibliography	57
Abstract	58
Photographic Documentary of Dissertation	59

Introduction

My doctoral thesis entitled *Inclusions* was written on the basis of the concept prepared by me during the course of doctoral studies at the Institute of Fine Arts at the Faculty of Pedagogy and Fine Arts of the Jan Kochanowski University in Kielce. My doctoral thesis was supervised by prof. dr hab. Wiesław Łuczaj.

This dissertation consists of a series of oil paintings on canvas, one spatial form and a description which is an integral part of the whole implementation. The choice of the subject resulted from my interest in imperfections and human traces in the context of developing civilization. Canvases, which I created, represent an attempt to break the monologue of purely pictorial expressions and refer toward a dialogue between a painting and new strategies of contemporary art. In this context, *Inclusions* is not strictly a continuation of my previous activities. Staying in the area of image, I refer to the sculpture by painting recycling objects on canvas. A series of images entitled *Inclusions* was carried out in parallel with the development of this text. Thanks to that, I could achieve synchronization of ideas and words with pictorial reality. For me a painting is a kind of a laboratory where different concepts appear and collide with painting experience. In my opinion, painting is an intellectual movement of information within the image environment.

The description of my dissertation has been divided into seven chapters.

In chapter no. 1 entitled *A painting – Message* I describe what motivated and influenced the selection of this subject. I also refer to the situation of the grounded painting as an effect of painting creation, in the context of different forms of imaging in cyberculture.

In chapter no. 2 entitled *Inclusions* I explain the general concept which this title contains. I describe the ambiguity of the word and different contexts of its occurrence.

Chapter no. 3 entitled *Pink Silicone and a Silver Form. Selected “Foreign Bodies”* is devoted to objects, which I considered as inclusions. I present the nature of the selected items, explaining their significance and describing the role they play in the series of paintings.

In chapter no. 4 entitled *The Mystery of Space – Found in a Mirror* I explain the source of spatial inspiration in the paintings. I introduce the subject of a mirror as an object taking part in the game of appearances, while defining a mirror-waste which became the source of my painting inspiration.

Chapter no. 5 entitled *Exclusion – Inclusion – Metaphor* contains the description of theoretical issues. In this part I refer to the subject human imperfections as a source

of values and human autonomy. I describe the function of inclusion as an element of artistic expression in relation to the undertaken subject.

In chapter no. 6 entitled *Inclusion as a Painting Object*, which deals with practical issues, I present a general idea of the structural cycle and the ways of its implementation. I also explain artistic effects applied and common for the whole work. At the same time, I analyse activities within individual canvases.

In the last chapter entitled *References* I refer to the theory of relational aesthetics, the contextual art theory and the theory of art processuality. I describe different artistic practices concerning sculptures that inspired my painting.

A painting – Message

Reflections on Imaging

“[...] All the important questions remained unanswered. We replaced them with new ‘current’ ones while modern times brought a new, hitherto unknown solution, meaning the state of ... inattention, distraction, which invalidates and makes absent or even excludes all significant questions.” (Marzec 2016: 18)

In my opinion, painting is a field of art tightly combined with dynamic manifestations of modern times. The environment of the painting comprises of reflections on the reality – real, unreal, material, spiritual or digital, which entitles it to have a communication function.

My doctoral dissertation entitled *Inclusions* is a statement made on the canvas, in which I am interested not only in the subject and the process of painting, but also in the role of the image in the transmission of information.

I am also interested in a man who is involved in the contemporary times, and who has faced number of questions related to his position in the era of globalization, technological development and transformation of civilization. From this general overview I selected one subject, which, in my opinion, is significant in posthumanist deliberations on human autonomy, the limits of physicality and differences between a human and non-human. *Inclusions*, taking into account their theoretical basis, are supported by symbolism of forms metaphorically referring to corporality and mechanization. Areas of intimacy and exclusion, which are still treated like taboos in social discussions, constitute a source of inspiration. Human imperfections denoting our values and hierarchy in the industrial society form a kind of dystopia understood as a black vision of the future which is pessimistic about the existing world.

The words of Sławomir Marzec, which I quoted at the beginning, bring the mood of re-evaluating the idea of powerlessness modernity, a kind of inability to answer important questions. This is one of the attitudes in the discussion of the human condition in an era of globalization. In my opinion, re-evaluating ideas or human imperfections has a creative potential, a factor which ensures human autonomy – especially with regard to machines which are supposed to be continuously improved, simplified and reproduced.

Being aware of the variety of creative approaches towards complex themes of modern times, I tried to follow this topic using simple definitions of a form and defining its meaning value. The content, function and information role of the painting are, in my view, its equivalent elements, equally important like workshop. Updating these values

and relating them to changes in the world makes painting an art field that still has its importance – in the context of contemporary and extended notion of the image.

Changing the status of the painting and its sphere is associated with technological changes which have been occurring over the last hundred years and which led to the emergence of cyberculture as a fragment of a cultural phenomenon. Introducing mechanical methods of imagining and electronic records enabled a painting to take a form of a decoded signal or numeric register. Network communication also brings out painting's transmedia nature.¹ In the media environment, where different things communicate with each other without the participation of a man, the meaning and function of an image is determined by energy exchange, through which it participates in the techno-social context. The development of technology also permanently restricts the role of a man in the administrating and detecting anomalies in the image since more effective mechanisms started to replace it.²

Regardless of how we interpret the meaning of technological achievements in the context of image and imaging, it must be recognized that technology is only a tool. In terms of cyberculture we refer to an image and the way it is communicated. However, I believe that a man has still a fundamental leading role, even if he creates an instrument which is capable of changing objects or fragments of reality. The process of creating an image associated with technological development is aimed at continuous improvement of its functions, quality, versatility and speed of information transfer. In this context, every mistake can be a multiplying error – at that moment we talk about a fault of the system. In the case of painting on primed canvas, which is the work of an artist, a mistake or accident are the value which does not give evidence on our imperfections but rather on our autonomy and individuality. In addition, an image, that is not a written score designed for playing it repeatedly but a unique specimen only possible to see in real space, can catalyse the formation of non-anonymous relationship between the creator and the viewer. Painting, to which technology plays only a subordinate role, is still a human kingdom. This is an area where two plus two does not equal four – that is a magical zone full of doubts allowing for discovering the “new” – although in this case the word “new” does not reflect the sense of the modern criterion of evaluation of the image. Postmodernism pluralistically including tradition in the area of art operation through strategies such as borrowing, reinterpretation, imitation, does not define “new” by the opposition to the “old”. There is a situation of continuity, in which the “new” is to be used in the context of “upgrade.”

¹ Currently, people are discussing phenomena such as event-images, tool-images, performance-images, operational images, hybrid images, quasi-images, simulacra, environmental images, object-images or post-images. Based on: R. W. Kluszczyński (ed.), D. Rode (ed.). *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Łódź 2015.

² *Ibidem*, p. 7–10.

II

Inclusions

Description of the Selected Topic

I perceive the reality in the context of posthumanist philosophy, as a phenomenon, whose one of the most important features is hybridity. A hybrid is a word of Latin origin and means a combination of different elements / organisms, usually functioning independently. Currently, we refer to such combinations in biology, genetics, electronics, mechanics and other fields of science and art.

In the current reality, a man notices structural systems and broadly understood relations prevailing within these systems in a special way. An element of modern times is the perception of the importance of the relationship between an individual and the society, as a complex whole. Today, compiling seems to be one of the most legitimised and creative human activities. Creating hybrids is therefore a natural consequence of such activities. The concept of a hybrid combines the issues of the relationship between what is natural and what – according to us – is artificial, alien and unreal³. The consequence of such thinking was in my case paying attention to the notions of “inclusion” and “foreign body.”

An inclusion, whom I devoted attention in my paintings, and whose subject I am describing in this thesis, is an ambiguous phenomenon, occurring in nature, science, social life and used in the art. Its multi-meaning structure seems to reflect in a micro-dimension the nature of the current reality which is dynamic and multidimensional, and seems to resemble “a collage of various foreign bodies” – the area where meanings are formed.

The word “inclusion”, apart from the context of a foreign body, depending on the area of usage, also has the meaning of inclusion, stigma, prosthesis and even a subset. A foreign body can be an element creating a hybrid, but it can also be a factor somewhat dormant in the body, changing the nature of the object but not its immanent structure.

In the natural environment we can find examples of the presence of foreign bodies – these are internal impurities in the stones or animal organisms embedded in amber. In gemology such elements are called inclusions. Interestingly, the presence of inclusions in the mineral may increase or decrease its value.

A man adopted the word “inclusion” also in the field of sociology, assigning to it a meaning of a process of integration of individuals, groups or social categories. In this context, this phenomenon is opposite to exclusion (social exclusion, marginalization).

³ Cf. B. Latour, *Czy wierzysz w rzeczywistość?*, (Translated by Krzysztof Abriszewski), “Przegląd Kulturoznawczy” No. 1 (15) 2013, pp. 8–20, doi: 10.4467/20843860PK.13.003.1268

Irving Goffman combines such exclusion and analyses them in the context of “stigma.” The stigma may be attributed to an entity by a group, or it might be an intrinsic feature of a man shaped by various factors. Sometimes an entity is determined to be different, and thus somewhat stigmatized as a result of having different nationality, beliefs, bodily defects or disability.⁴

One way to describe the relationship between a foreign element and exclusion is to consider this phenomenon through the prism of bodies and prostheses. Prostheses have a functional meaning, they are part of life practices and experiences of bodies. So far, the field of reference for reflection on prostheses was human body only. Monika Bakke notices, however, citing Elizabeth Grosz, that – “[...] all the bodies, human and inhuman, have prosthetic tendencies, or the ability to incorporate external elements and include them in their functions.”

It seems that the term „foreign body” has been somehow tamed and it does not create anymore a closed sphere of thinking resulting from the fear of the unknown. Today it is associated with the progress of science, development of social relations and taking into account the idea of posthumanism⁵ – also with noticing the value of animals’ lives which were perceived as foreign creatures so far.

Summing up, an inclusion has a very broad meaning and it is an element catalysing formal and semantic changes whose quality and evaluation depend on the context. Foreign bodies can decrease or increase the value of items, they can be their logical value, they can have an aesthetic character (implants), the practical one resulting from the possibility of reconstructing parts of human body, they can be positive – social or negative – social and psychological – because they can also take the form of stigma.

⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, pp. 31–76.

⁵ Cf. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* [ed. II], Poznań 2012, pp. 93–125

III

Pink Silicone and a Silver Form. Selected “Foreign Bodies” Definition of Selected Objects

In order to visualise the theme on the canvas I chose two artifacts that I considered as inclusions: fragments of a silver base and a silicon sculpture negative of a robot’s hand – both of which are related to the recycling form of the robot I made in 2015. I built my artistic expression around them. The choice of those objects was not easy and it was done through a long-term method of selection. I divided the reality into two parts: technical and biological. Each artifact chosen by me refers to one of these realities. The clear distinction between the content has been subordinated to thinking about the simplicity and discipline of canvases.



Fot. 1. Silicon mould

Silicone is pale pink, in some places it is smooth and shiny whereas in other – folded. It resembles a fragment of the human body, so it awakens associations with biologicality, although it does not come from the natural world. This element had a utility function as it was used to make a piece of aluminium recycling cast. Its outer pink exterior, which has finally become one of the motifs of my paintings, hides the mould of a fragment of the robot’s arm inside. This mould, referring to the importance of implants or prosthesis, evokes a reflection on the human and non-human body. This object does not have aesthetic qualities within the meaning of the desired decorative item. Its value is signified by symbolic reference to the intimate space, which is the human body, and the unclear boundary of what is no longer human.

The use of pink silicone mould as an element of the painting was a kind of a frozen image of the whole process of searching and observing in the context of the subject matter. The canvas immobilised the content creating a new context for it.

The second leitmotif of my paintings are fragments of the silver base of the robotic sculpture. Originally, it consisted of several parts making up the whole but I selected its individual elements.



Fot. 2. A fragment of a silver base

The base is associated with stability, this is a platform on which it is possible to build and support one's statements, actions and functions. The fact that I was able to move, deconstruct and arrange it like a puzzle, and finally paint it on the canvas, for me it is the reference to the fluidity and variability of the world.

In the context of defining a silicone element and fragments of the metal base as a representation of foreign objects in my work, there is also an autobiographical theme, which partly explains the perception of what I call "inclusions."

This observation is connected with the memory of the place where I spent my childhood and my mum's profession (she was a biologist). In the past, I often found items in the house whose presence was surprising – insect collections, fragments of skeletons displayed on tablets, sometimes animal preparations in formalin. I got used to their presence especially since I often took part in catching butterflies or beetles on a meadow. It was significant, however, when I first saw a jar with a heart in formalin on the window sill in the room. The heart was reddish grey whereas the fluid was slightly yellowish. Through the jar I could see an autumn landscape whereas the glass reflected the glow of the pink curtains. This shocking item was a mere scientific preparation but its presence, in its unnatural place, triggered what I call "inclusions" or "foreign bodies" in my work today. Such incidents for a short moment cause a feeling of incompatibility of reality and a surprise. This is a confusion about what is "here and now" which lasts only for some fractions of a second, blurring the boundary of reality and unreality. This is the time space between perception and comprehension, the space that eludes the acquired habits – the untamed territory. Today I'm looking for elements, foreign bodies and inclusions which can cause such phenomena.

This experience is defined as the unity of surprising diversities – it is a hybrid of reality or inclusion. In this context, hybrid is a new creation or state but in my opinion an inclusion is a collection of at least two qualities – one of them is active while the other is still and dormant. The first element may disturb the existing order, but it does not have to – its functioning can only be potential.

My inclusion is an expression of an idea that takes the form of a sign. It triggers thinking about human transformation, balancing between body and non-body, biology and technology. It can have metaphorical, symbolic or formal meaning.

IV

The Mystery of Space – Found in a Mirror Definition of Space

The meaning of inclusion in the painting depends on the context – semantic field – space beyond the object, sometimes the space beyond the painting. This dependence evoked the need for finding and defining the space in the series of paintings which I worked on.

My natural territory is the city. Contemporary experience of space, especially of the urban one, is defined by the presence of screens – computer monitors, smartphone screens and tablets are perceptible marks of technology. All these devices communicate with each other using connections that are invisible to human beings. Thanks to them we perceive multidimensional reality and we receive information on the plane. Leaving out the global network, painting works in the same way. It is a game between the visualization of the reality and unreality, fiction and fact. In this context, it was important for me to define painting space that reflects the reality but which does not impose its mimetic imitation. This need led me to another object, that is, a mirror.

A mirror is a plane that “contains” space. This fact alone makes it an extraordinary object. The image reflected in the mirror is, on the one hand, the summoning of the reality but on the other hand it is its processing. There is a game between the reality and unreality, information and its lack.

The theme of the mirror was often used in paintings, for example, in *Narcisse* by Caravaggio or *Susanna and the Elders* by Tintoretto. We can also find the mirror in famous *The Arnolfini Portrait* by Jan van Eyck. The round and convex mirror became an artistic medium in this context, providing additional information about other persons attending the wedding ceremony. Another Dutch painter, Robert Campin, took a similar approach in *The Werl Triptych* where he placed a round mirror on the left side of the image, including his and his assistant’s reflection in it. From painters of later times, Edgar Degas was the one who continued painting scenes with mirrors.

In the 20th century, which brought technological development of the production of mirrors, this object was also used by sculptors and architects. Speaking about that period of time, I felt especially intrigued by the work, that is, a mirror installation, performed by a British sculptor of Hindu origin, Sir Anish Kapoor, entitled *Sky Mirror* and installed outside the theatre at Wellington Circus in Nottingham. This installation was called a work of art that reflects the spirit of the human community.

The concept of a mirror is also important in psychology. Solitude with one’s own, imperfect and rejected by the so-called “normals,” embarrassed “me” is described by

Irving Goffman as a situation in which “humiliation and hatred also arise when the sole companion of the individual is the mirror.”⁶

My mirror is the subject of a personal environment – the studio. The large mirror pane is stained with paint, scratched and additionally covered with a layer of dust. The degree of destruction of the mirror resulted in its non-functionality – reflections are barely visible, blurry and therefore even more fascinating. Such a mirror is no longer a tool in the game of appearances because it processes the image without showing it literally. Everything that happens on its surface creates a plastically-developed tile with its “subcutaneous” space. In diffuse light the object is grey and constantly disturbs me. The space I perceived in that way was suitable for me in the context “Inclusions” series of paintings. The mysterious, laconic, surprising form of a mirror with destructive character has gained a new form – just like the silicone negative and a fragment of a silver base.

⁶ Cf. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, p. 38.

Exclusion – Inclusion – Metaphor

Description of Theoretical Issues

One of the most interesting areas, which characterise a man, is his or her hidden sphere. It may be related to normal behaviour of the personal sacrum, but it may also include profound injuries, stigma leading to exclusion from environmental or social groups. Being an autonomous individual, a man is at the same time a part of the whole, whose rules he or she undergoes. In the age of technology and biogenetic development, an individual seems to have less and less influence on his or her daily life and the future, including key decisions concerning the foundations of humanity. Biotechnological engineering interferes with the human body – on the one hand prolonging its functioning, on the other hand opening the door to numerous modifications aimed at improving it. The general pursuit of perfection and the glorification of machines as reliable “beings” rejects people who do not have a chance to be perfect.

In my works I wanted to pay attention to the fact that our imperfections become our human values and they determine individual and unique character of a man. It might be the case that in the future we will be looking for our sources in them. Human coexistence with machines is included in the development of civilization and will probably produce various effects. Nowadays, it seems that we are facing the great unknown. The next generation are called using letters such “y” or “z” and people try to diagnose their purchasing potential and design their future in the context of the developing market. Will a man become like a robot, or will he or she work just as a small element in a technological machine? I don’t know the right answer but I think that this question should be asked and we should still look for our autonomous distinctiveness because what really connects us are the things which make us different, not similar. I wanted to present the theoretical theme of my paintings from the side of differences which, paradoxically, can create harmony. The two artifacts, “inclusions” which I painted, symbolize two distinct worlds. The silver platform refers to the world of technology whereas silicone, almost a natural casting of the robot’s hand – to the world of biology. The body is human and non-human at the same time. I am analysing the form of objects that have lost their function and which are generally waste. I set them with a space of grey mirror – an object which is useless, too. I was not interested in their beauty, but the meaning. I have recovered these objects in order to use them in my paintings. It was a kind of recycling. Thanks to that I acted in a metaphorical area of rejection, bearing in mind the symbolic references of inanimate objects to a man. The *Inclusions* series of paintings is not an answer to questions from the social category. It is my artistic emphasis which I put on the subject, a reminder of the importance of the content connected with a modern man and at the same time an attempt to make a viewer participate in the discussion.

Inclusion as a Painting Object

Description of Artistic Issues, Way of Implementation

My doctoral thesis consists of 11 oil paintings on canvas whose dimensions are 180 x 130, 180 x 120, 180 x 100 and 160 x 130 cm, and one object. The size of most canvases is slightly larger than the average human height and, which was arranged on purpose. The intention of using such a scale was to obtain an effect of “equal” space which viewers perceive as an incidence rather than a component of the aesthetic object.

The concept of my work assumed displaying the images in threes, however, avoiding the creation of the triptych but approaching the concept of cinematography. I accomplished this idea by interpreting the film frame as close-ups, taking excerpts from the whole and as a continuity of viewing. Images build a cycle of three parts that create a specific narrative, and an additional one that creates its finishing. This sequence of canvas is a result of an exhibition idea that guided my work from the beginning. *Defined Forms* begin the “story” (three paintings and one object) and they are followed by *Personal Mirror Space* (three paintings) and *Displacement* (four paintings). The last canvas is an autonomous part. An important element here is a painting which is the central part of the *Personal Mirror Space* series. It separates the left side from the anticipated exposure, in which the dominant image is the silver form, from the remaining, right one, which contains the imagining of the technical and biological form in the context of their mutual relations.

My work on the implementation of the doctoral thesis assumed, among others, finding key forms – inclusions, foreign bodies – which could express metaphorically the theme that I chose and which would correspond to my vision. I refer to them in Chapter III of this dissertation: *Pink silicone and a silver mould. Selected “foreign bodies.”*

In the first stage, the process of creation was based on searching for objects which would fit my idea of “inclusions.” I performed some sketches and collected several photos. The multiplicity of elements, which I took into consideration, forced me to erase some content and clean up unnecessary meanings. In my paintings the human form was reduced to a biological element of a silicone “foreign body.” While thinking about the form and its action I referred to a sculpture which I found inspirational. When I decided that my inclusions were a silicone negative and a silver mould, I focused on the environment that could create the inconspicuous space. That is how I got to the mirror space which was, in fact, more matt-metallic than the mirror-like.

Both the mirror and the fragment of the metal base were silver. The choice of elements in this colour was not accidental – I feel that I was led by unspecified intuition, an ordinary and natural need to have some contact with it, fascinated with its hypnotic beauty. These impulses have provoked me to rationalize the issue. Previously, my

experience with silver colour resulted from working on spatial forms. I gained colour by using aluminium, but also painting the sculpture with silver paint. Such treatments caused numerous light leaks or reflections which changed the nature of the object, assimilating it somehow with the environment.

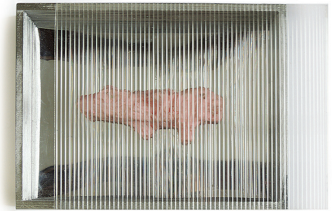
Silver can be used in a practical and utilitarian way (in various branches of industry), but also a symbolic one. In mathematics there is a so-called Silver ratio.⁷

One of the properties of silver colour is intensive light reflection. I interpreted this quality in my paintings by using grey paint and trying to add a more metallic shade to it. However, in this case greyness is not that obvious because this metallic shade “transmits” the colour of its environment. In this case, greyness can be created only from white and black but depending on the light, it may contain of the whole palette of colours. In fact, it was greyness that prevailed in majority of my paintings from the *Inclusions* series.

Defined Forms

1. *Silicone*,
spatial form, wood, silicone, plexiglass, 25x42x10 cm.

This is an object that became one of the motifs of the series of paintings and contained the symbolic meaning of “inclusions.” I consider its presence necessary and the fact, that this is the only object accompanying canvasses, highlights its distinct physicality. The mould is closed in a case. This is supposed to suggest that the object finished contributing to the process of canvas formation and became an exhibit.



2. *A silver platform X*,
oil on canvas, 130x180 cm.

The painting was created over a long period of time and it was repeatedly repainted. Under the top layer of paints there are layers of previous versions that have been erased. Working on it was about finding a simple form.

The composition refers to a silver object which is intriguing by its autonomous uniqueness. It appeared to be interesting to me as a “stranger” in my space. By analysing the form, I wanted to understand its unique character. Silver colour and varied structure of the surface bring associations with the objects of industrial production. Initially, I composed the image based on a photograph, however, it



⁷ Silver ratio is a mathematical constant referring to the golden ratio. Just like the quotients of two consecutive Fibonacci numbers converge to the inverse of the golden number, the inverse of the silver number is the boundary of the quotient of two consecutive Pell numbers and is defined as an irrational number that is a sum of 1 and a square root of 2. $z = 2$. (based on: naukowy.pl, http://encyclopedia.naukowy.pl/Srebrny_podzia%C5%82, [access date: 24.02.2017].

appeared to be dead in relation to the reality. The silver form, which looked heavy and static in the photo, manifested a kind of “movement” in the reality. It depended on the changing colour, or even the impression of a changing shape. This situation was due to the reflective properties of silver and the different time of day. Even changing the distance away from the image caused some differences in vision and it was possible to notice some interaction with the object. I was painting it as if I was preparing fast sketches in order to finally set the end. I was intrigued by the fact that a static object contains dynamics. Finally, I finished painting in artificial warm light, which strongly contrasted the saturation and colour temperature – therefore the object is painted in cool blue and pinkish Neapolitan yellow. At the bottom of the picture I created a small element – not fully formed, pink silicon embryo.

The final composition of the painting is simple: a great form prevailing over a smaller object seems to contradict the rules of gravity. Thanks to its semantic connotations this image became the beginning of my artistic thinking of the form of a foreign body.

3. *Silver platform XI*, oil on canvas, 160x130 cm.



While working on this painting, time played a significant role, just like in the case of the previous one. However, in this situation it was a period of waiting, withholding emotions, rethinking and reaching the simplicity of form and composition. The semi-circular shape swings slightly beyond the optical half of the image, it is grey and modest. At the bottom of the canvas there is a yellow triangle – the colour of fool’s gold, which many years ago was a symbol of betrayal and stigma.

This image is a continuation of *The Silver Platform X*. It works together with it although it is not a part of the diptych. The joint display of these images intends to suggest that a single object is a “closed unity”, and where two appear, a relationship or reference is established.

4. *Assimilation*, oil on canvas, 180x130 cm.



This painting was painted according to what was visible in the nature – a “foreign body” against the background of the destroyed mirror. Spots and scratches on the surface made it impossible to see its inside, numerous streaks created space that was inadequate to the actual one. The only element, which could be noticed in the reflection, was a fragment of a horizontal, metal construction.

The space of the painting is not marked by complex perspective relationships – its only determinants are the vertical and the horizontal. An unintentional effect of the canvas is the impression of a landscape. An element of the silver base is a metaphorical reference to the “inclusion” of society, which we perceive as inclusion or assimilation. Two different items found themselves in harmony.

Personal Mirror Space

5. *Relation of foreign bodies*,
oil on canvas, 100x180 cm + 130x180 cm.

Relation of foreign bodies consists of two parts: one of them is an oil painting on canvas whereas the other one is a mirror with a centrally-shaped form. This realization is an attempt to confront the space reflected in the mirror with the one that has been painted. It begins the second part of the cycle: *Personal Mirror Space*.

This work was based on a minimalistic thinking and its creation consisted of two stages only: painting the background and the forms.

The painting is transparent and smooth whereas the space of the canvas – laconic, without contrasts, sedate and released. There is no reference to the reality. While working on those paintings I was influenced by various external impulses which sometimes distracted my attention or worked in favour of the image. The creation of this canvas was influenced by my stay in Bieszczady. Weather conditions typical for the mountains and fog which made several shapes unrecognizable evoked the feeling of mystery, the same which I find in mirrors. The elements of the silver base took the shape which is barely recognizable – they are as sedate as the space around them. One of the vertical elements of the painting is lightly pink, as if it was mature enough to be a bodily one. Working on this canvas, I wanted to create a suggestion of mirror reflection of an element that is not in front of the mirror but only in the painting reality. This is not a reference to the Platonic game of shadows but paying attention to the fact that there may be another reality in which inanimate objects may have the potential to revive.

At the same time, this painting is a reference to previous canvases. Individual forms – “foreign bodies” have been grouped and placed in a “fluid” space.

The second part of the work was created later. The mirror, which I included on my canvas, added a new context to the whole. The space became relativized. The form attached to the surface of the mirror is a duplication of the object from the image on the canvas. Multiplied forms fasten the pictorial planes of the mirror and canvas. After combining two parts of the work, a new spatial situation was created. The painting–mirror, depending on its location, transmits a different view and gives a potential viewer the opportunity to participate by identifying themselves with their own reflections. The painting in this context is a designation of immobilization (stopped in the frame) but the mirror has become a constant variable.



6. *Shield*,
oil on canvas, 130x180 cm.



The form of a shield comes from apparently different world. Its concentric form with a black accent in the middle focuses attention on one point of the image, making it more of an object than a plane of workshop painting. The image shows an enlarged fragment of a silver platform that has expanded compositionally, occupying the entire field of the painting. The circular form is a mechanical imprint of an object on the surface. The image has a thick paint obtained by the process of applying multiple layers of paint on the canvas.

This canvas divides the cycle in two – from that moment on, alongside the silver platforms appear pink forms that refer to the body.

7. *Embodied inclusion*,
oil on canvas, 130x180 cm.



“Deaf” greyness pulsating only in the traces of the tool and streaks of raw white. In the middle, there is a centrally painted object. That is how the canvas was supposed to look. The mood is quiet and poor, as if it was a moment of waiting. The form which I painted is divided into two parts – one of them is laconically marked with a dash whereas the second one is becoming slightly pink, just like the body. The intention of this painting was to indicate the appearance of some life in an inanimate object.

Displacement

8. *Foreign body – pink silicon*,
oil on canvas, 130x180 cm.



While painting this image, I came back to the theme of the shield and object enlargement. The shield suggests the meaning of the target but in this case its centre has not been emphasised. The form is monochromatic and it seems to say that “there is no aim.” The “foreign body” painted as a specific form, is suspended in the space. Its colour and form are supposed to refer to the meaning of an implant or prosthesis of the human body.

9. *Split reflections*,
oil on canvas, 120x180 cm.

The *Split reflections* painting has been divided into two parts. Its motif is a technical element referring to the silver platform. The forms on the right side of the canvas are the reproductions of the main motif. They are its distorted and displaced reflections in the mirror.



10. *Multiplication*,
oil on canvas, 120x180 cm.

The composition of this canvas is dispersed. There are no dominants in it whereas its main motif are nude pink forms of inclusion. In fact, this form has been repeated several times and cut off with invisible grid lines. Objects in this painting are kept in the frame. The whole event takes place against the background of another painting situation. The first layer of the image contains a motif whose blurry reflection appears in the mirror.



11. *Grid*,
oil on canvas, 160x130 cm.

In this composition the pink forms of inclusion have been multiplied, too. This time, however, they are limited by a visible grid which has been painted in brown – the colour of self-adhesive tapes usually used to close carton boxes. This solution was supposed to suggest closing and packing. The canvas has several layers, as if one performance was painted on the other. Pink forms cover the original motif of the painting – a robot. The purpose of placing the image of the robot in the background and the stratification of biological elements on it was a suggestion that although life is subject to limitations it is still a leading structure.



12. *A non-human form*,
oil on canvas, 180x120 cm.

Non-human form is an image that is beyond the narrative. Together with the next canvas, it makes a kind of cycle closure. Its style is slightly different from previous paintings. The compositional dominant is a large object wrapped in white fabric, which is arranged with sharp-shaped elements. The motif of the wrapped form had its simple prototype in nature. It was a sculpture of a human figure secured with foil, which inspired me to paint this canvas. Packaging, wrapping, secrecy – hidden and concealed



secrets – is a subject reference to the topic of stigma and rejection. While working on this image I got an inspiration from Roger van der Weyden’s paintings, especially *Crucifixion with the Virgin and St. John* and the *Crucifixion with Mary and St. John under the cross*. This inspiration was to refer to the form of cloth covering the bodies of Jesus, Mary, and St. John. Although on my canvas the fabric is

“deprived of bodies”, I still wanted to suggest the human content. Sharp elements at the bottom of the composition seem to hurt and at the same time fasten the object – these are tiny pieces of the metal base which I painted in the series of images. The composition of the forms is cumulatively gathered in the foreground and it is cut away from the background. I aimed to reverse the relationship from other canvases – in this one the atmosphere of the grey mirror is no longer the background but becomes a component of an object that is placed in a foreign, dark green space.

VII

References

Art Theories and Practices that are the Reference Area for One's Own reflections

In my doctoral dissertation I refer to Nicolas Bourriaud's theory of relational aesthetics, the theory of contextual art, and Jerzy Ludwinski's theory of the processuality of art. I refer not only to practices related to sculpture, object and assemblage but also to painting, which was the source of my formal reference.

Nicolas Bourriaud's theory of relational aesthetics had a great influence on my work.⁸ This French curator, art critic, an essayist on contemporary art in the book *Relational Aesthetics*, points to the emergence of many artistic practices in the early 1990s, the object of which is the production of interpersonal relations. These practices are opposed to the standardization of life as a result of the rapid development of technology and the neo-liberal economy. Bourriaud describes art as an activity that is supposed to establish relationships with the world through signs, forms and actions. Interpersonal relationships are a factor in the evaluation of a work. Relational art is above all a practice, taking as its theoretical and practical starting point the sphere of the social context of interpersonal relations. Nicolas Bourriaud wrote: "Art does not undergo any definition but has a special function which can consist of all elements separated" (Bourriaud, 2012: 43).

Bourriaud describes three aspects of artistic activity: the aesthetic one, which indicates the way in which ideas are "translated" into matter, the historical one, which incorporates individual actions into the game of references to other artists, and the social one, pointing to the current relationship between art and social relations. The author of *Relational Aesthetics* also points to the important role of the urban life model and its influence on shaping local and international cultural phenomena. My work was created in the urban area, and although I have some resentments towards nature, yet the delight of its changing beauty remains only a sensation of vulnerability that is firmly surrounded by the elements of the city – literally and metaphorically.

Although Nicolas Bourriaud's theory does not refer to painting, it has introduced a meaningful context to my work. It is important for me to combine ideas, to search for common surfaces, seemingly spaced elements, to use ready-made products to create new meaningful whole. Bourriaud, describing relational aesthetics, points to another characteristic of art that interests me – community. Community is an interpersonal experience that manifests itself in many forms and facets. One can share experiences in groups-communities, they can also share personal experiences that are intimate and

⁸ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Kraków 2012, p. 43.

emerge from the sphere of concealment. Therefore I included in my works “foreign bodies” – forms taken from the environment but with the meaning of vehicles, which my personal experiences use to move around. Autobiographical connotations create an area of freedom in the image and generate an intimate space. Nicolas Bourriaud in his book mentions the work of Feliks Gonzalez-Torres, who has made homosexuality a paradigm of co-existence. His art is perceived as a personal project.

Making autobiographical stories public is a way of sharing my experiences with the rest of the society, and trying to make some relationships.

In my doctoral thesis I also refer to the works of Alina Szapocznikow and Maria Pinińska-Bereś. I do that not only because of the autobiographical nature of their creative activities but also because of their symbolic and individual approach to the form, as a medium of personal experience. In my paintings, the biological shape is opposed to hard closed forms, referring such a solution to thinking of the collision of corporeality with an unanimated object. The matter of mentioned objects is important to me. The paintings of Maria Pinińska-Bereś from *Corsets* or *Psycho-furniture* series refer to the meanings associated with the body of a woman, its difference and area of functioning. Pinińska-Bereś often used nude, pale pink colour in her sculptures. In this case, my inspirations were very specific – the pink colour which I used in my paintings is raw, sometimes pale – a kind of “innocent” pink – like the colour of the baby’s body or a silicone prosthesis.

While selecting the main motifs for *Inclusions* series of paintings, I performed some fragmentation and changed the function of the elements (an element of the platform, a silicon negative). Pink silicone was related to the body, prosthetics or implant – to the world of biology, a piece of silver base – to the area of technology. Thanks to such a solution the fragment became a representative of the whole, gaining independent artistic value and a new dimension of the meaning. An Icelandic anthropologist, Gísli Pálsson, a representative of postcolonialism, proves that every concept can be deprived of its original meaning and given a new dimension.⁹

The practice of fragmentation and building new content on the basis of compositional elements was used by Alina Szapocznikow. The most important inspiration for this artist was her own body. Janusz Zagrodzki wrote about Szapocznikow’s works: “The shape was not specific but it was so readable that the viewer had no doubt that the author sought to find an expression for her fascination with the force of biological life.”¹⁰ In some works by Alina Szapocznikow a cast of a body part becomes a sculpture and an artistic object. Assemblages are example of this technique. Multi portrait includes

⁹ Cf. E. Domańska, *The Return to Things*, in: “Archaeologia Polona”, 2006, vol. 44, pp. 171–185. 8B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public*, in: *Making Thing Public – Atmosphere of Democracy*, red. B. Latour; P. Weibel, Germany 2005, p. 21; quotation: E. Domańska, *Historie...*, p. 108, in: *Recykling Idei – Michalina Golinczak*, POSTKOLONIALIZM: PRZED UŻYCIEM WSTRZĄSNAĆ!

http://katalog.czasopism.pl/index.php/Recykling_Idei_-_Michalina_Golinczak,_POSTKOLONIALIZM:_PRZED_U%C5%BBYCIEM_WSTRZ%C4%84SN%C4%84%C4%86!
[access date: 25.02.2017]

¹⁰ Szapocznikow, Alina (1926-1973), *Alina Szapocznikow* / Ed. Janusz Zagrodzki, in: *Mała Encyklopedia Sztuki*, p. 56. Warszawa : Arkady, 1979.

four casts of author's lower part of the face and her breasts (bronze and multicolour polyurethane, black granite) whereas Bouquet II – imprints of lips transforming into flowers. Of many works by Alina Szapocznikow I have been particularly influenced by the autobiographical realization of Humanized Neoplasms. In my view, stone forms with human faces, which are a record of Szapocznikow's disease, are literally and metaphorically foreign bodies. I perceive them as a record of close, though hated, bodily but at the same time alien to the body, contradictions, a miraculous but lethal combination of two organisms.

The inclusion, defined by me as a foreign body, takes on the form of a sign having different relationships with the spatial situation in the painting. Marek Kulig wrote about such contexts in "Dyskurs".¹¹ Kulig refers to M. Wallis, who names the elements of the surrounding area as "the periphery of the sign" and cites their three types: "semantic periphery", meaning the surroundings of other signs – what is usually called the context; "pragmatic periphery", that is, the peculiarity of the affairs and activities in which a given sign is entangled, the situation in which it occurs; "physical periphery" – elements of the physical environment in which this sign is located – permanently or temporarily – which, together, define its meaning.¹²

Coming back to the theories which influenced my work, I would like to mention the concept of contextual art by Jan Świdziński. I treat my paintings as records, statements occurring in certain time. Although contextual art deals with artistic interventions and manifestations, I find there elements that can be applied in the painting process. A context that is variable, a specific workplace, a painter's relationship with a picture – these are the elements that I find in contextual art – the difference is obviously the nature of the space where something is happening and the time of the message. But for me, the theory of contextual art makes the purpose, that is, the message, more common.

Jan Świdziński, a performer and author of compositions such as *We are continuously talking about a human* or *Blurring* claimed that he is interested in art which works in the area of meanings, and not art which creates objects. He made the following comments about his performance:

"[...] while doing a performance, whether I want it or not, I do inform people and send a message. [...] Information is aesthetics of performance. This is why we need to eliminate noises or disruptions because they interfere with communication and lower the quality of the message" (Guzek 2004: 23).

Comments which Świdziński made about performance characterise my approach to painting, too. A painting is a message where one can notice the painter themselves. Their experience, personal story, living space and the right to express an opinion about the content of the world are meaningful. The freedom of an autonomous individual to make statements has been emphasised Sławomir Marzec.¹³

¹¹ M. Kulig, "Rola pola semantycznego w obrazie", in: "DYSKURS Zeszyty Naukowo-Artystyczne" no. 12/2011, Wrocław 2011, na podst.: M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.

¹² *Ibidem*, p. 13.

¹³ Cf. Sławomir Marzec, *Moje wszystko. Autokomentarz*, Lublin 2016, pp. 7–12.

In my work I also refer to Jerzy Ludwiński's theory of art processuality. This art critic made aporia the starting point of his theory. Aporia is a term which was created by Plato stating the following: senses say that there is multiplicity and variability whereas the reason – that there is unity and stability. Aporia is a difficulty which seems to be impossible to overcome in logical reasoning, offering contradictory solutions. Jerzy Ludwiński interpreted aporia as crossing the boundaries between art and reality, and at the same time the personality of every work. This critic argued that art is a process that involves the revolution of the past concepts and the transgression of material form.

Art has an individual dimension not only within a single painting but also within the whole process of creation and the phenomenon of art. According to Ludwiński, art is a process which is constantly developing on all its planes.

Conclusions

The *Inclusions* cycle consist of images which have been created on the basis of general considerations over the condition of a modern man in the era of civilization development. This reflection in particular concerned the role played by various human imperfections in building his or her individual, autonomous position in the technical world. While completing my doctoral dissertation I decided to use oil painting on canvas. This fact is a reference to my past activities but the way I work and the way I treat form was a completely new phenomenon.

In my dissertation I used sculptural motifs of recycling forms giving them the meaning of inclusion (a symbolic and formal one). Around them I built my creative statement. I painted objects on the canvas, assuming that a human being can understand his or her condition and interpersonal relationships through manifestations in matter – focusing on an object or event so that he or she can experience a state of co-observation and co-participation. In my work I have tried to concentrate on objects – foreign bodies, metaphorically expressing that human defects can constitute human beings in the world of other matter, that is, machines.

In my dissertation I referred to the theory of relational aesthetics, the theory of contextual art and artistic processuality. I emphasized that painting, despite the popularity of new media, is still an updated field of art which people “talk about”, whereas the technological progress, especially in the field of communication, generates new contexts, creates a field of competition and forces changes.

Bibliography

- Bakke, M. (2012), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [Second edition], pp. 93–125.
- Bourriaud, N. (2012), *Estetyka relacyjna*. Kraków: MOC AK.
- D'Alleva, A. (2013), *Metody i Teorie Historii Sztuki*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Domańska, E. (2006) *The Return to Things*, in: „Archaeologia Polona”, 2006, vol. 44.
- Goffman, E. (2005), *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk: GWP Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, pp. 31–76.
- Guzek, Ł. (2004), *Dokumentacja to problem komunikacji*, in: “Fort Sztuki” No 1 październik 2004.
- Golinczak, M., *Postkolonializm: Przed użyciem wstrząsnąć*, in: “Recycling idei”, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Recykling_Idei_-_Michalina_Golinczak_POSTKOLONIALIZM:_PRZED_U%C5%BBYCIEM_WSTRZ%C4%84SN%C4%84%C4%86!
- Kluszczyński i Dagmara Rode (Eds) (2015), *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kulig, M., *Rola pola semantycznego w obrazie*, w: „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne” 12/2011. Wrocław 2011, na podst.: M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Latour, B., *Czy wierzysz w rzeczywistość?*, (Translated: K. Abriszewski), „Przegląd Kulturoznawczy”, 1 (15) 2013, pp. 8–20, doi: 10.4467/20843860PK.13.003.1268
- Ludwiński, J. (2009), *Epoka błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia (Third edition).
- Marzec, Sł. (2016). *Moje wszystko. Autokomentarz*. Lublin: Wydawnictwo Jacek Olesiejuk.
- Zagrodzki, J. (Ed.) (1979), *Alina Szapocznikow*, in: *Mała Encyklopedia Sztuki*. Warszawa: Arkady, p. 56.

Other sources

- <http://dwutygodnik.com>. strona kultury (publikacja internetowa), zeszyt 70, 2011 r., Artyści o sztuce. *Mała antologia tekstów współczesnych*.
- http://encyklopedia.naukowy.pl/Srebrny_podzia%C5%82.

Table of figures

Fot. 1. Silicon mould.

Fot. 2. A fragment of a silver base.

1. *Silicone*, spatial form, wood, silicone, plexiglass, 25x42x10 cm.
2. *A silver platform X*, oil on canvas, 130x180 cm.
3. *Silver platform XI*, oil on canvas, 160x130 cm.
4. *Assimilation*, oil on canvas, 180x130 cm.
5. *Relation of foreign bodies*, oil on canvas, 100x180 cm + 130x180 cm.
6. *Shield*, oil on canvas, 130x180 cm.
7. *Embodied inclusion*, oil on canvas, 130x180 cm.
8. *Foreign body – pink silicon*, oil on canvas, 130x180 cm.
9. *Split reflections*, oil on canvas, 120x180 cm.
10. *Multiplication*, oil on canvas, 120x180 cm.
11. *Grid*, oil on canvas, 160x130 cm.
12. *A non-human form*, oil on canvas, 180x120 cm.

Abstract

My doctoral thesis entitled *Inclusions* was written on the basis of the concept prepared by me during the course of doctoral studies at the Institute of Fine Arts at the Faculty of Pedagogy and Fine Arts of the Jan Kochanowski University in Kielce. My doctoral thesis was supervised by prof. dr hab. Wiesław Łuczaj.

This dissertation consists of a series of oil paintings on canvas, one spatial form and a description which is an integral part of the whole implementation.

The *Inclusions* cycle consist of oil paintings on canvas which have been created on the basis of general considerations over the condition of a modern man in the era of civilization development. This reflection in particular concerned the role played by various human imperfections in building his or her individual, autonomous position in the technical world.

In my dissertation I used sculptural motifs of recycling forms giving them the meaning of inclusion (a symbolic and formal one). Around them I built my creative statement. I painted objects on the canvas, assuming that a human being can understand his or her condition and interpersonal relationships through manifestations in matter – focusing on an object or event so that he or she can experience a state of co-observation and co-participation. In my work I have tried to concentrate on objects – foreign bodies, metaphorically expressing that human defects can constitute human beings in the world of other matter, that is, machines.

In my dissertation I referred to the theory of relational aesthetics, the theory of contextual art and processuality of art. I emphasized that painting, despite the popularity of new media, is still an updated field of art which people “talk about”, whereas the technological progress, especially in the field of communication, generates new contexts, creates a field of competition and forces changes.

The description of my dissertation has been divided into seven chapters.

In chapter no. 1 entitled *A painting – Message* I describe what motivated and influenced the selection of this subject. I also refer to the situation of the grounded painting as an effect of painting creation, in the context of different forms of imaging in cyberculture.

In chapter no. 2 entitled *Inclusions* I explain the general concept which this title contains. I describe the ambiguity of the word and different contexts of its occurrence.

Chapter no.3 entitled *Pink Silicone and a Silver Form. Selected “Foreign Bodies”* is devoted to objects, which I considered as inclusions. I present the nature of the selected items, explaining their significance and describing the role they play in the series of paintings.

In chapter no. 4 entitled *The Mystery of Space – Found in a Mirror* I explain the source of spatial inspiration in the paintings. I introduce the subject of a mirror as an object taking part in the game of appearances, while defining a mirror-waste which became the source of my painting inspiration.

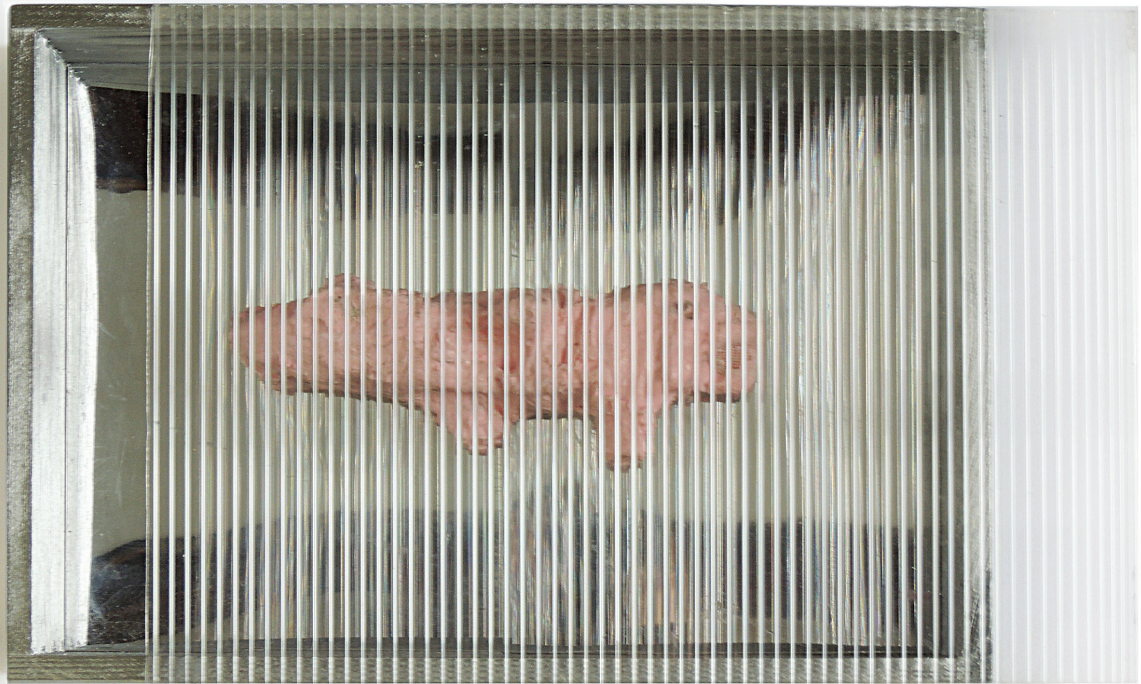
Chapter no. 5 entitled *Exclusion – Inclusion – Metaphor* contains the description of theoretical issues. In this part I refer to the subject human imperfections as a source of values and human autonomy. I describe the function of inclusion as an element of artistic expression in relation to the undertaken subject.

In chapter no. 6 entitled *Inclusion as a Painting Object*, which deals with practical issues, I present a general idea of the structural cycle and the ways of its implementation. I also explain artistic effects applied and common for the whole work. At the same time, I analyse activities within individual canvases.

In the last chapter entitled *References* I refer to the theory of relational aesthetics, the contextual art theory and the theory of art processuality. I describe different artistic practices concerning sculptures that inspired my painting.

Dokumentacja fotograficzna
pracy doktorskiej

Photographic documentation
of the doctoral dissertation



1. *Silikon*, forma przestrzenna, drewno, silikon, pleksi, 25x42x10 cm, 2017 rok.
Silicone, spatial form, wood, silicone, plexiglass, 25x42x10 cm, 2017.



2. *Srebrna forma X*, olej na płótnie, 130x180 cm, 2015 rok.
Silver platform X, oil on canvas, 130x180 cm, 2015.



3. *Srebrna forma XI*, olej na płótnie, 160 x130 cm, 2015 rok.
Silver platform XI, oil on canvas, 160x130 cm, 2015.



4. *Asymilacja*, olej na płótnie, 180x130 cm, 2016 rok.
Assimilation, oil on canvas, 180x130 cm, 2016.



5. *Relacja ciał obcych*, akryl na lustrze, 100x180 cm + olej na płótnie, 130x180 cm, 2017 rok.
Relation of foreign bodies, acrylic on mirror, 100x180 cm + oil on canvas, 130x180 cm, 2017.





6. *Tarcza*, olej na płótnie, 130x180 cm, 2017 rok.
Shield, oil on canvas, 130x180 cm, 2017.



7. *Inkluzja ucieleśniona*, olej na płótnie, 130x180 cm, 2017 rok.
Embodied inclusion, oil on canvas, 130x180 cm, 2017.



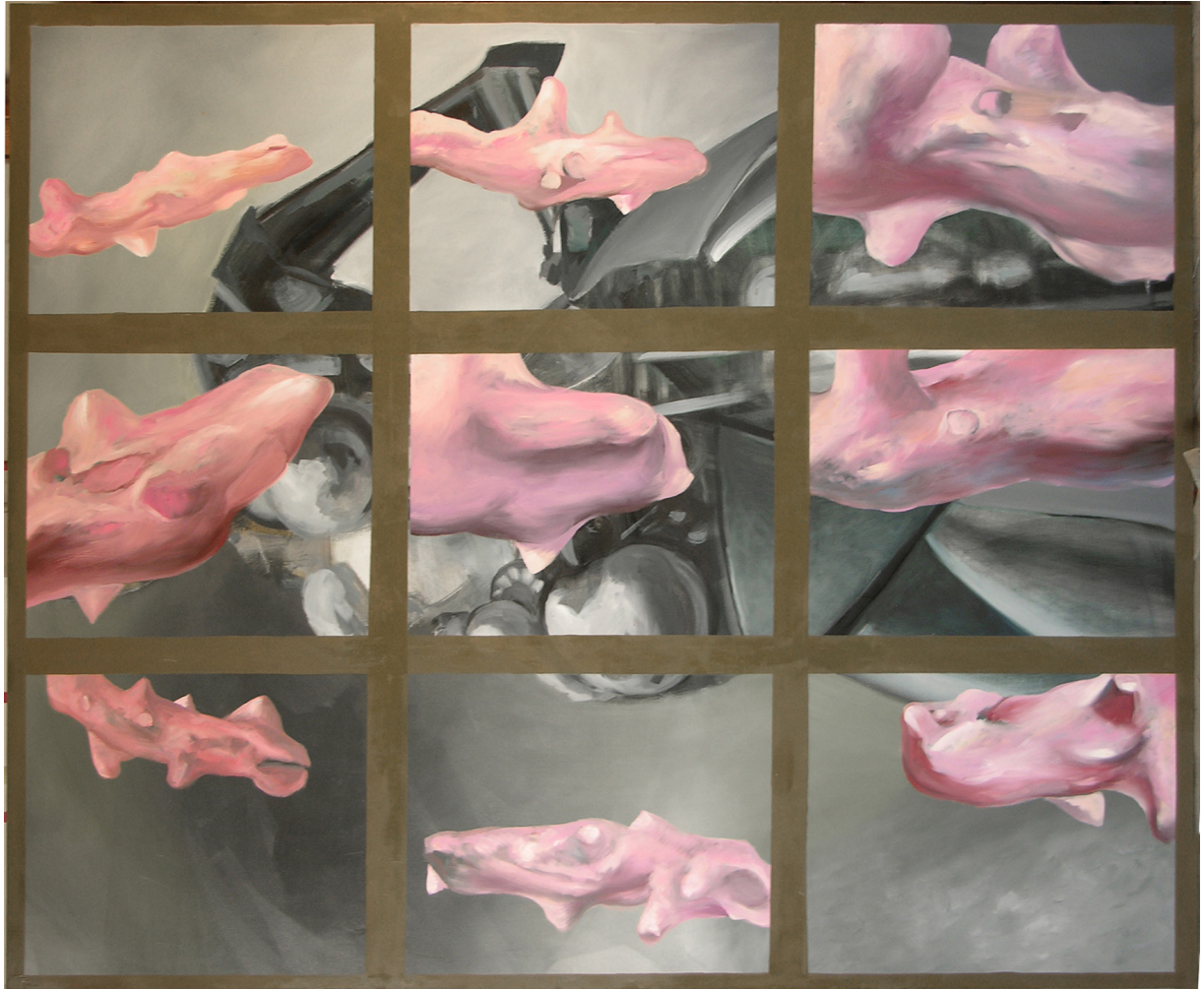
8. *Ciało obce – różowy silikon, olej na płótnie, 130x180 cm, 2017 rok.*
Foreign body – pink silicon, oil on canvas, 130x180 cm, 2017.



9. *Podzielone odbicia*, olej na płótnie, 120x180 cm, 2017 rok.
Split reflections, oil on canvas, 120x180 cm, 2017.



10. *Namnozenie*, olej na płótnie, 120x180 cm, 2017 rok.
Multiplication, oil on canvas, 120x180 cm, 2017.



11. *Krata*, olej na płótnie, 160x130 cm, 2017 rok.
Grid, oil on canvas, 160x130 cm, 2017.



12. *Nie-ludzka forma*, olej na płótnie, 180x120 cm, 2017 rok.
A non-human form, oil on canvas, 180x120 cm, 2017.

