

dr hab. Bogdan Achimescu prof. ASP
Wydział Intermediów
Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie

Recenzja pracy doktorskiej

Anne Ntinyari Mwiti

pod tytułem

Gwata Ntai: Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości.

Ndagwata: Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i społeczności pokrewne.

sporządzona w związku z przewodem doktorskim wszczętym przez

Akademię Sztuki w Szczecinie

Promotor
prof. dr hab. Łukasz Skąpski

Niniejszą recenzję sporządzam na podstawie zestawu dokumentów elektronicznych i drukowanych zawierającego między innymi:

Rozprawę doktorską Kandydatki, składającą się z następujących elementów:

- kolekcji 47 plików jpg będących reprodukcjami obrazów oraz widokami ich instalacji w ramach wystawy galeryjnej,
- dokumentu ilustrowanego prezentującego te same prace malarskie w zestawieniu z fragmentem części opisowej dzieła, informacją techniczną oraz elementami biograficznymi artystki;
- części tekstowej rozprawy, dostępnej w ekwiwalentnych wersjach polskiej i angielskiej, w postaci ilustrowanych dokumentów.
- pakietu informacji zawodowej o Kandydatce składającego się z: CV artystycznego oraz katalogu „Anne Mwiti - Body of work” (dwujęzyczna, ilustrowana prezentacja Powerpoint).

Anne Mwiti ukończyła w 1993 r. studia licencjackie a w 1996 r. studia magisterskie na Uniwersytecie Kenyatta w Kenii, w kierunku Sztuki Piękne. Od 1996 r. jest asystentką na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Kenyatta, gdzie wykłada m.in. rysunek, malarstwo, tkaninę i multimedia. W ramach swojej pracy dydaktycznej, Mwiti organizuje wycieczki terenowe z studentami oraz jest autorką modułów kursowych na temat sztuki ekologicznej, dekoracji afrykańskich oraz podstaw jubilerstwa.

Bierze udział w licznych seminariach, warsztatach i konferencjach, których lista jest zbyt długa, żeby ją tu przytoczyć. Warto jednak odnotować spektrum tematyczne, które jest miarodajne dla jej zainteresowań badawczych i odnosi się do perspektyw transkulturowych w sztuce i edukacji artystycznej, do technologii obrazowania, do praktyk konwergencyjnych oraz do e-learningu, sztuki interwencyjnej, korzystania z zasobów społecznych, gospodarowania odpadami, mikrofinansów dla kobiet czy też do pomocy naukowych dla szkolnictwa podstawowego. Na osobne uznanie zasługuje jej praca społeczna, skupiona wokół podobnych tematów.

Anne Mwiti jest zaangażowana w wiele aspektów życia uniwersyteckiego, pracując jako Przewodnicząca Komisji ds. Współpracy i Promocji, zasiadając w kilku Komisjach oraz pełniąc rolę Wydziałowej doradczynie studenckiej i opiekunki praktyk pedagogicznych, koordynując wiele procesów administracyjnych jej Almy Mater. Dodatkowo, zasiada w radach kilku krajowych i zagranicznych fundacji oraz ciał doradczych w Kenii. Jest członkinią organizacji zawodowych kenijskich oraz międzynarodowych. Wypowiada się dla mediów krajowych i międzynarodowych.

W okresie 1991-2023 Anne Mwiti brała udział w imponującej liczbie zbiorowych oraz indywidualnych wystawach w Kenii i za granicą, w sympozjach i artystycznych rezydencjach. Mwiti jest laureatką brytyjskiej nagrody WCA (2014). W swoim CV Doktorantka wspomina również, że w 1989 r. uzyskała wyróżnienie „Najlepsza uczennica sztuki” w Państwowym Liceum dla Dziewcząt.

W tym punkcie chciałem zauważyć, że sama enumeracja dokonań Doktorantki i podejmowanych przez nią wyzwań wskazuje na to, że widzi swoją karierę artystyczną w powiązaniu z szerszymi, Kenijskimi i globalnymi kontekstami kulturowymi oraz z istotnymi zjawiskami i funkcjami

społecznymi, w które chce wpisać swoją pracę, inwencję i hojność twórczą. W fragmentach dokumentu „Body of Work” Anne Mwiti przedstawia ze szczerością początki swojej kariery artystycznej, reakcję na przemoc polityczną, odkrycie pracy pedagogicznej oraz odkrycie prostoty i bezpośredniości sztuki dzieci.

Materiały prezentujące drogę artystyczną i zawodową Doktorantki są ilustrowane reprodukcjami, które świadczą o jej mobilności stylistycznej.

Część tekstowa, zatytułowana jest Gwata Ntai: Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości / Ndagwata: Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i społeczności pokrewne.

Za wprowadzenie służy glosariusz. Dowiadujemy się, że tytułowe Gwata Ntai to lokalny termin używany przez naród Ameru, który oznacza „złapać”. Jest to istotny koncept, który odnosi się do akcji związanej z nauką i przekazywaniem wiedzy kulturowej. Natomiast Ndagwata to inny termin używany przez Ameru i oznacza „otrzymywać”, co autorka wiąże z przekazywaniem wiedzy i dziedzictwa kulturowego między pokoleniami. Autorka przedstawia też geograficzne i antropologiczne minima, niezbędne do określenia narodów, z których tradycji czerpie: Masajowie, Ameru, Suri i Surma, narody zamieszkujące obszary od południowej Kenii, północnej Tanzanii oraz Etiopii.

Znamienne jest to, że skierowanie uwagi na te narody dzieje się wyłącznie na podstawie wspólnych cech ich kultury i tradycji, w szczególności, ich sztuki malowania twarzy i ciała. Obszar geograficzny, o którym mowa nie odnajdziemy na mapie politycznej kontynentu. Wyznacza go samo pojawianie się konkretnego typu twórczości (malowanie ciała i twarzy) obojętnie, jak aktualnie rysowane są granice państw. Tak zdefiniowane kryterium, obojętne na geograficzny „grid” map rysowanych przez Europejczyków wskazuje na inspiracje autochtońskie oraz poza-kolonialną historię kontynentu.

Nie inaczej ma się kwestia, zasygnalizowanych przez glosariusz osi filozoficznej. Stanowią one ważne wektory, opisujące kontekst całej rozprawy. Pierwszą wyznacza pojęcie liminalności, rozumianej jako stan przejścia między dwoma etapami lub stanami, zazwyczaj naznaczony niepewnością. Kolejną wyznacza teoria znany jako Trzecia Przestrzeń. To postkolonialna, socjolingwistyczna teoria tożsamości i wspólnoty poprzez język.

Anne Mwiti używa pojęcie liminalności, pochodzące od łacińskiego *limen* (próg) w jego znaczeniu antropologicznym oraz w powiązaniu z rytuałami znaczącymi przejścia z jednego okresu życia, do drugiego. Zjawisku temu towarzyszy rozpad starego ładu i stworzenie warunków do konstrukcji nowego. W takiej perspektywie, pojęcie to było używane przy opisach zjawisk z zakresu obrzędów. Obecnie wykroczyło poza tereny folklorystyki i rozpowszechnia się w opisach postindustrialnych metamorfoz. Widzimy więc ideę głęboko nawiązującą do stanu „pomiędzy” oraz odnoszącą się do osobistych przeżyć jednostki, która musi wspinać się do wysokości transformacyjnych doznań i zadań.

Z kolei Teoria Trzeciej Przestrzeni Homi K. Bhabhy to jego autorska koncepcja, wyartykułowana w książce „The Location of Culture” (1994). Bhabha to wpływowy, brytyjsko-hinduski teoretyk postkolonializmu. Wraz z pojęciem trzeciej przestrzeni, zdefiniował on szereg kluczowych terminów

związanych z studiami postkolonialnymi. Do takich terminów, należą: hybrydowość, mimikra, różnica oraz ambiwalencja. Trzecia Przestrzeń to miejsce na złożone relacje między tożsamościami kulturowymi, charakterystyczne dla społeczeństw kolonialnych i postkolonialnych. Cechuje się hybrydowością oraz wynegocjowaną dynamiką władzy.

Doktorantka trafnie wybrała to pojęcie jako klucz do swojej praktyki. Teoria Trzeciej Przestrzeni¹ wyzwala od binarnych pojęć tożsamości i kultury, takich jak kolonizator/kolonizowany czy tradycyjny/nowoczesny, poprzez podkreślenie pojawienia się nomen-omen trzeciej strefy, mieszczącej się między tymi kategoriami. Trzecia przestrzeń charakteryzuje się hybrydycznością, nieokreślonością i poczuciem wyobcowania. Stanowi ona miejsce trudnych do klasyfikowania i definiowania przekształceń tożsamościowych jednostki i społeczności.

Słowa-klucze z glosariusza Mwiti układają się w coś, w rodzaju ukrytego manifestu czy deklaracji programowej post-kolonialnej transformacji osobistej oraz społecznej. Tak wybór języka krytycznego jak i wybór tematyczny rytualnego malowania twarzy, sugeruje perspektywę inną, niż folklorystyczna (liminalność uwspółcześniona) oraz post-kolonialną. Autorka trafnie nie zamierza tworzyć nowy rozdział w etnologii ludów Afryki. Zamiast tego wskazuje potencjał dla rozwoju indywidualnego i społecznego opisanych praktyk oraz ich współczesnych mutacji.

Na przestrzeni ośmiu rozdziałów Autorka podejmuje wielowarstwowe odtworzenie swojej artystycznej podróży w poszukiwaniu własnej tożsamości i własnego dziedzictwa kulturowego. Na początku opisuje zwięźle podejmowany problem (rozdział 2). Chodzi o percepcję malarstwa w Afryce, ze szczególnym uwzględnieniem tradycji malowania twarzy i ciała praktykowanego przez naród Masajów z Afryki Wschodniej, który służy do wyrażenia dziedzictwa kulturowego poprzez szczegółowe wzory i obrazy. W poszukiwaniu łączności z osobistą historią i tożsamością, Doktorantka odnajduje liczne informacje o tej formie malarstwa, która mimo swojej obecności, traci pierwotne znaczenie i cel w kontekście nowoczesności i formalnej edukacji. Odnosi je do swojej pracy wizualnej, czyli do zestawu czarno-białych, abstrakcyjnych obrazów inspirowanych tradycyjnymi obrazami twarzy i ciała Masajów oraz przysłowiami kultury Ameru.

W rozdziale 3, doktorantka, opisuje zakres swoich zainteresowań: badania niematerialnej kultury różnych społeczności Afryki, korzystające głównie ze zbioru zdjęć pozyskanych z Internetu jako metody zbierania danych wtórnych. Podejście to wynika zarówno z praktycznych ograniczeń, takich jak trudności w dostępie do niektórych badanych lokalizacji, jak i ze specyfiki dokumentowania efemerycznej sztuki malowania twarzy i ciała, której ślady znikają po zakończeniu ceremonii.

Następnie, w rozdziale 4, doktorantka deklaruje cel swego projektu, przywołując szczegółowe wzory malowideł twarzy i ciała Masajów jako wehikuły przekazywania dziedzictwa kulturowego poprzez pokolenia. Anne Mwiti tworzy zestaw obrazów, które nie tylko dokumentują te efemeryczne obrazy, ale też, inspirowane tradycyjnymi malunkami, przenoszą je w nową, abstrakcyjną formę, dając życie nowym dziełom, które stanowią 'trzecią przestrzeń' hybrydycznej praktyki artystycznej. Jej obrazy pełnią więc, słowami autorki „rolę zapisu i tworzenia nowych form artystycznych”².

W najbardziej obszernym rozdziale 5, zatytułowanym „JAK I DLACZEGO - PROJEKT PRAKTYCZNY”, Anne Mwiti przekazuje nam elementy swojego zrozumienia sztuki współczesnej Afryki, oraz przenosi

nas przez wspomniane pojęcie "trzeciej przestrzeni" w kontekście postkolonializmu, przytaczając koncepty liminalności zaproponowane przez Homi Bhabha.

Mwiti uważa, że "przestrzeń pomiędzy", jako miejsce, gdzie formują się nowe, hybrydowe tożsamości, jest domeną, w której abstrakcyjna sztuka afrykańska może przejawiać się przez unikatowe formy, inspirowane tradycyjnymi wzorami. Liminalność jawi się tu jako przestrzeń twórcza, gdzie kultura jest ciągła kwestionowana i redefiniowana. Jednocześnie, liminalność jest etapem w którym wartości kulturowe i tożsamość są poddawane próbie i transformacji, okresem między przeszłością a przyszłością, w którym znane formy ulegają dysolucji, a nowe jeszcze się nie uformowały. Odnosi się tu zarówno do tradycyjnych praktyk plemienia Masajów, jak i do refleksji na temat dynamicznych zmian w tożsamości i kulturze.

Przeprowadzając nas przez złożone koncepty teorii kulturowej i praktyki artystycznej, Anne Mwiti nakreśla obraz, w którym afrykańska sztuka współczesna jest ciągłym dialogiem między przeszłością a przyszłością, tradycją a innowacyjnością, oraz lokalnym dziedzictwem a globalnym wpływem. Jej analiza podkreśla dynamikę i znaczenie liminalności jako narzędzia zrozumienia i badania różnorodnych wyrazów kulturowych i artystycznych, które wzbogacają dyskusję na temat roli i miejsca sztuki afrykańskiej na światowej scenie.

Na koniec rozdziału autorka wiąże obserwacje antropologiczne z praktyką artystyczną, używając pojęcie hybrydowej przestrzeni sztuki.

Mwiti przechodzi następnie do autoreferatu praktycznej części swojej pracy, wprowadzając koncepcję "trzeciej przestrzeni hybrydowości". Deklarując czerpanie z tradycyjnych form wyrazu kulturalnego, takich jak wzory malowideł na ciałach Masajów, przenosi je do nowego kontekstu w swojej serii abstrakcyjnych obrazów. Tworzy je ona, według własnej deklaracji, w „hybrydowej przestrzeni artystycznej”.

Anne Mwiti opisuje wykorzystane techniki malarskie, takie jak impastowe pociągnięcia pędzla. Tradycyjny lub modernistyczny warsztat malarski korzysta, według słów autorki „z niematerialnej sztuki ludowej do tworzenia nowych form, takich jak czarno-białe obrazy na płótnie”.

Ponieważ w następnym rozdziale pt. JAK I DLACZEGO - PROJEKT PRAKTYCZNY autorka referuje stworzenie serii dwudziestu abstrakcyjnych obrazów w formacie 80x60 cm, skomentuję tę część w części poświęconej pracy plastycznej.

Zakończam tu omawianie pracy tekstowej. Mam do niej dwie uwagi krytyczne.

Uwspółcześnienie rozumienia praktyk rytualnych oraz eksploracja ich aplikacji w praktyce artystycznej to ciekawy element rozprawy. Niemniej, nie został on wyartykułowany wyraźnie i rozwinięty do swoich logicznych konkluzji. Szkoda, bo w trafnie dobranej przez Doktorantkę teorii Bhabby występują – prawie jak gotowce – elementy składowe (hybrydyczność, nieokreśloność i położenie na granicy, tłumaczenie kulturowe, opór i obalenie, tożsamość postkolonialna), które da się ułożyć w recepty na działanie artystyczne czy też opisy ciągów metodologicznych. Pod warunkiem jednak, że metodologie te są ujawnione a ich paralele z praktyką malowania twarzy są wyeksplorowane do końca.

Druga uwaga krytyczna wiąże się ze stosowanym przez Autorkę językiem. Przy założeniach antykolonialnych, używa³ terminu „kultura ludowa”. Wyrażenie to (oraz inne, powiązane terminy np. „sztuka naiwna”, „sztuka ludowa”) należy do glosariusza, który doczekał się już kilku fal akademickiej krytyki. Krytyka ta od kilkudziesięciu lat ma również formę wypowiedzi artystycznych (np. Fred Wilson i jego rearanżacje kolekcji muzealnych z lat dziewięćdziesiątych ub. stulecia!). Przy zadeklarowanych założeniach postkolonialnych, Doktorantka powinna być na taki język wyczulona nie po to, by kierować debatę na jałowy teren dyscyplinowania języka, ale po to, by uzyskać pożądaną jasność wypowiedzi.

Dodatkowy aspekt, który pozostawia niedosyt, to język, za pomocą którego posługuje się Doktorantka, by opisać podmioty zbiorowe, którymi się inspiruje. To nieco zaskakujące, że nie zauważyła ona zmianę sposobu, w którym określane są narody rdzenne. Posłużmy się przykładem Ameryki. I tak, w Kanadzie, pierwotni mieszkańcy to „First Nations”, w Stanach Zjednoczonych „Native Americans”. To drugie, określenie („Native Americans”) konsekruje tak nazywanych ludzi, jako obywateli. Natomiast pierwsze z tych dwóch określeń („Nations”) zastępuje słowa jak „szczypty” czy „plemiona” (deprecjonujące cywilizacyjnie) oraz wyrazy jak „społeczność” czy „grupa etniczna” (umniejszające demograficznie). Jeśli Estończycy czy Łotysze są „narodami”, to na pewno narodem są (także liczni) Navajo oraz posiadający własny język (nie „narzecze”) narody afrykańskie.

Powyższe uwagi nie odbierają jednak ogólnie pozytywnej oceny pracy. Spektrum interpretacyjne, po które sięgnęła Autorka stanowi trafny i przekonujący wybór. Struktura pracy jest zrozumiała i przejrzysta a ilustracje trafnie dobrane.

Główna część rozprawy doktorskiej Anne Mwiti to – zgodnie z zadeklarowaną dyscypliną w taksonomii naukowej – jej dzieło wizualne. Z dziełem tym recenzent zapoznaje się poprzez serię kilkudziesięciu reprodukcji prac malarskich, monochromatycznych i abstrakcyjnych. Niektóre przedstawiają pojedyncze prace inne zaś – ich aranżacje w kontekście wystawy. Dodatkowo, zapoznajemy się (częściowo) z etymologią tytułów oraz mamy do dyspozycji coś, w rodzaju próbnika, zawierającego fotografie, powstające na ich bazie szkiców w dwóch technikach oraz skończonych obrazów wraz z opcjami aranżacyjnymi. Zestawienia zdjęć tradycyjnych malunków na twarzach z powstającymi szkicami oraz z gotowymi pracami pozwala nam zauważyć metodę pracy Autorki oraz docenić fakt, że czasami przekazuje ona wzór w niemal niezmienionej formie, co należy docenić jako nowoczesny modus kreacyjny, w którym usuwa się ona z ról „interpretacyjnych” i staje się po prostu przekątnikiem starożytnych form.

Część reprodukcji skończonych prac wyposażona jest w indywidualne metryki z których dowiadujemy się o dominującej technice (akryl na płótnie), o standaryzacji rozmiarów (80x60cm) oraz o tym, że obcojęzyczne tytuły są jednocześnie odpowiedziami na numerowane (ale nie przetłumaczone) zagadki, będące częścią załącznika do rozprawy. To być może dobre miejsce na sformułowanie kolejnej krytyki wobec redakcji materiałów. Powaga tworzenia dokumentacji do rozprawy doktorskiej wymaga większej staranności: treści nie powinny się dublować, wątki biograficzne powinny być usystematyzowane i odseparowane, recenzent nie powinien odnosić wrażenia, że nastąpił recykling

posiadanych już z innych okazji zestawów informacji do. O ile sama treść rozprawy pisemnej jest – co wskazałem powyżej – spójna i logiczna, to materiały towarzyszące dałoby się na pewno lepiej zorganizować. Reprodukcje, o których mowa powyżej rozsiępane są w kilku dokumentach oraz obecne jako „luźne” pliki. Elementy biografii artystycznej odnajdujemy w dokumencie wordowskim „Body of Work”, jak również w tak samo nazwanym, lecz zawierającym kompletnie innej treści dokumencie powerpoint „Body of Work”, jak również – oczywiście – w *anne mwiti CV.doc*.

Odkładając na bok te uwagi redakcyjne i odnosząc się do samych prac, oglądamy – w moim przekonaniu – ciekawy eksperyment, który określiłbym jako *modernizm reloaded*. Polega on na odwróceniu procesów przywłaszczania kulturowego i mam nadzieję, że kubiści, którzy byli celebrowani jak gwiazdy obracają się z powodu prac Mwiti w swoich komfortowych grobach. Przez bardzo długi czas ich prace osiągały niebotyczne ceny oraz ustawiane były na ogromnych piedestałach w czasie gdy ich pierwotne źródła inspiracji (niesamowite maski, makatki, kostiumy, rzeźby i malowidła) dusiły się tuzinami w gablotach, numerowane i opisywane zbiorczo, jak towary drugiej kategorii.

W modernistycznym paradygmacie to właśnie wspomniana wcześniej „kultura ludowa” (im bardziej egzotyczna, tym lepiej) była dawcą motywów oraz ikonografii, które podnieść do rangi świadomego działania artystycznego mógł tylko konsekrowany europejską formalną edukacją twórca.

Tak więc, prace Mwiti to nie kolejne ćwiczenie z dziedziny malarstwa abstrakcyjnego lecz, wsparte eksplikacją zawartą w pracy pisemnej, są elementami silnej i dobrze wyartykułowanej retoryki wizualnej. Wynika ona z biegłości, z którą Autorka posługuje się warsztatem malarskim i z trafności, z którą pozycjonuje ona swoje obrazy wobec wielu, dynamicznie zmieniających się kontekstów.

Pracując z konsekwentnymi i minimalnymi środkami wyrazu, Anne Mwiti opracowała serie, które z równowagą i mocą biorą pod kontrolę swoją własną wizualną przestrzeń: są zakomponowane klasycznie. Mają jednocześnie hipnotyczną moc archaicznych dekoracji czy znaków, oraz konstrukcję modernistycznego malarstwa abstrakcyjnego. Wykorzystanie oszczędnej – bo niemal zerojedynkowej – palety i subtelnych form odzwierciedla świadome wybory doktorantki i skupienie na procesach odwzorowania i syntezy, który dominują w jej twórczości. Prace te, powstały w jednym ciągu metodologicznym, cechującym się imponująco głębokim zaangażowaniem i systematycznością.

Doktorantka, przy poszanowaniu pierwotnych kontekstów i znaczeń, przenosi je do nowego, kosmopolitycznego języka abstrakcji. W parze z dokumentacją powstawania prac Mwiti równocześnie dokumentuje tradycję i ją celebrowa, wprowadzając w obszar globalnego dyskursu artystycznego. Twórczość Anny Mwiti, poprzez połączenie osobistej eksploracji z głęboką i świadomą analizą kulturową, udowadnia, że krytyka i afirmacja, oraz osobista i zbiorowa tożsamość mogą się spleść w kontekście sztuki. Praca doktorantki Anny Mwiti dokonuje paradoksu: jest po prostu malarstwem sztalugowym, lecz jednocześnie dostarcza fascynującego wglądu w kompleksową i różnorodną kulturę.

W konkluzji stwierdzam, że przygotowana pod opieką promotorską prof. Łukasza Skąpskiego rozprawa doktorska mgr. Anny Mwiti pt. „Gwata Ntai: Nie pozbyli się siniaków pozostawionych w przeszłości. Ndagwata: Wschodnioafrykańska sztuka malowania twarzy i ciała przez Masajów i

społeczności pokrewne” spełnia warunki określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce oraz uzasadnia wnioszek o przyznanie jej stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

W szczególności, rozprawa doktorska pani Mwitii stanowi oryginalne dokonanie artystyczne oraz wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydatki w zakresie dziedziny sztuki oraz dyscypliny artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Jej część wizualna jednoznacznie wskazuje na umiejętność samodzielnej pracy artystycznej przy jednoczesnym świadomym umieszczaniu jej wątków w kontekstach kulturowych krajowych i międzynarodowych.



Bogdan Achimescu
Kraków, 09.09.2023

Przypisy:

¹ Elementy Teorii Trzeciej Przestrzeni Bhabhy to: **Hybrydyczność**: Trzecia przestrzeń jest miejscem, w którym różne wpływy kulturowe i tożsamości zderzają się i łączą, prowadząc do powstania hybrydowych tożsamości. Te tożsamości wyzwalają od stałych, esencjalistycznych pojęć kultury i tożsamości (tym punkcie, teoria Bhabhy tworzy przeciwwagę do nacjonalistycznych mechanizmów samookreślenia – ten kontrast z *datum* europejskim powinien być dla Doktorantki ciekawy!) **Nieokreśloność i Położenie na Granicy**: Trzecia przestrzeń charakteryzuje się nieokreślonością i położeniem na granicy, ponieważ istnieje między ustalonymi kategoriami i definicjami. To nie jest ani jedno, ani drugie, ale przestrzeń ciągłej negocjacji i redefinicji. **Tłumaczenie Kulturowe**: W trzeciej przestrzeni jednostki i społeczności dokonują aktów tłumaczenia kulturowego, w których pożyczają, dostosowują i reinterpretują elementy z różnych kultur, tworząc nowe znaczenia i formy. **Opór i Obalenie**: Trzecia przestrzeń może także stanowić miejsce oporu i obalenia dominujących struktur władzy, ponieważ jednostki i grupy używają jej do wyzwań i zakłóceń ustalonych hierarchii. **Tożsamości Postkolonialne**: Teoria Bhabhy jest szczególnie istotna w kontekstach postkolonialnych, gdzie dziedzictwo kolonializmu nadal kształtuje tożsamości i kultury. Oferuje ona ramy do zrozumienia, jak ukolonizowane narody radzą sobie ze swoją tożsamością w świecie ukształtowanym przez historię kolonialną. Ogólnie rzecz biorąc, Teoria Trzeciej Przestrzeni Homi K. Bhabhy podkreśla dynamiczny i złożony charakter tożsamości kulturowej w zglobalizowanym świecie, podkreślając znaczenie rozpoznawania i przyjmowania przestrzeni, w których kultury i tożsamości się przenikają i przekształcają.

² str. 5 rozprawy

³ Na stronie 12 Autorka pisze: „W tym projekcie, który uważam za trzecią przestrzeń hybrydowości, możliwe jest zapożyczenie wzorców i folkloru (tradycyjnych wierzeń, zwyczajów i historii społeczności przekazywanych ustnie z pokolenia na pokolenie) z niematerialnej sztuki ludowej do tworzenia nowych form, takich jak czarno-białe obrazy na płótnie.” (moje podkreślenie). Określenie używane jest w pracy systematycznie.