



Rozprawa doktorska

Rozwój w idylliczności

mgr Iwona Rozbiewska

Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów

Promotor

Prof. dr hab. Kamil Kuskowski

Szczecin, 2019

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I	5
1.1. Architektura stara i nowa	5
1.2. <i>Bez tytułu (marmur, spirala)</i> – instalacja <i>in-situ</i>	7
1.3. Spirala	9
1.4. <i>Ścieżka</i>	11
Rozdział II	14
2.1. Rzeczowość. Afordancja i liminalność	14
2.2. <i>Bez tytułu (wanna)</i> i <i>Bez tytułu (poręcz)</i>	17
2.3. „Twardość” – „miętkość”	21
Rozdział III	23
3.1. Różne rodzaje nieskończoności	23
3.2. Slow Art	24
3.3. Punkt centralny i wieczność	25
Rozdział IV	27
4.1. Fraktale	27
4.2. <i>Obłok</i>	28
4.3. Idylliczność	32
Projekt wystawy	36
Podsumowanie	41
Streszczenie rozprawy doktorskiej	43
<i>Development in idyll. Abstract</i>	45
Bibliografia	47
Spis ilustracji	50

Wstęp

Zarówno część praktyczna, jak i teoretyczna mojej pracy pt. *Rozwój w idylliczności* stanowią zintegrowane części, tworzące jedną całość. W pracy teoretycznej widoczne jest połączenie, wręcz scalenie opisu badania artystycznego z teoriami wykorzystywanymi przeze mnie w twórczości, a opisane realizacje artystyczne stanowią część badania i są punktem wyjściowym do przygotowania finalnej prezentacji. Wszystkie obiekty i instalacje artystyczne przedstawione w tekście są moimi pracami. Zrezygnowałam z nawiązań do dzieł sztuki inspirujących mnie artystów na rzecz odniesień do teorii będących dla mnie wsparciem w badaniach artystycznych.

W rozdziale pierwszym analizuję architekturę – dawną i współczesną, aby dojść do opisu realizacji moich własnych prac mocno zainspirowanych zarówno aspektami architektonicznymi, jak i uwarunkowaniami społecznymi. Przybliżam detale życia na wsi sycylijskiej i zmian, jakie w niej spowodowała ogromna powódź. To studium przypadku stało się ważną częścią instalacji *in-situ* zrealizowanej w tamtejszej miejscowości i późniejszych analiz przedmiotu spirali, podejmowanych przeze mnie już we wcześniejszych pracach. Rozdział zakończony jest opisem kolejnej pracy wykonanej przeze mnie, również związanej z tematyką architektoniczną i zagadnieniem rozwoju.

Kolejna część przybliży zrealizowane przeze mnie na początku badania obiekty, a razem z nimi zagadnienia afordancji i liminalności oraz *teorię rzeczy (Thing Theory)* Billa Browna¹, jak i koncepcję *quasi-obiektu* Brunona Latoura². Opisuję prace nad obiektami i proces eksperymentowania z materiałem oraz znaczeniem poszczególnych obiektów. Pokazuję formy zaczerpnięte z najbliższego otoczenia i naszej kultury, aby następnie przedstawić proces ich przekształcania w celu zbadania modyfikacji znaczenia wynikającej ze zmiany właściwości materialnych obiektu.

Pierwsze dwa rozdziały skłoniły mnie do rozwinięcia tematu spirali poprzez głębszą analizę zagadnienia nieskończoności, wieczności i *slow art'u* oraz przedstawienie obiektu świetlnego, w którym ukryta głęboko w metalowej rurze lampka LED sugeruje punkt centralny i początek spirali.

¹ Bill Brown (2001), *Thing Theory*, w: (2001) *Critical Inquiry*, 28.1.

² Bruno Latour (1993), *The Parliament of Things*, w: *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Harvard University Press.

Ostatnia część pracy została poświęcona przybliżeniu zjawiska fraktala często spotykanego w naturze, omówieniu jego istoty oraz opisowi kolejnych eksperymentów z materia i znaczeniem. W tym rozdziale można przeczytać m.in.: o moich zmaganiach związanych z podjęciem próby stworzenia własnego fraktala; projekcie instalacji końcowej i zagadnieniu tytułowej idylliczności. Przybliżam tam przede wszystkim charakter instalacji, którą będę realizowała w Szczecinie w związku z prezentacją pracy doktorskiej i istotę „lewitujących” sprężyn łózkowych oraz ich znaczenie w całym projekcie. Pokazany na końcu plan wystawy pomaga w wyobrażeniu sobie finalnej ekspozycji i wskazuje obiekty wybrane przeze mnie do prezentacji.

Rozdział I

1.1. Architektura stara i nowa

Jednym z elementów, który jest dla mnie inspiracją i odgrywa istotną rolę w procesie tworzenia, jest architektura, a konkretnie budownictwo mieszkalne, kiedyś lepianki, później chaty, domy i wille.

Zaledwie kilka wieków temu domy otaczały altanki, w których domownicy mogli wypoczywać i degustować śniadanie, żeby później udać się na przejażdżkę konną. Teraz spędzają czas na tarasach lub w ogrodach zimowych i relaksują się w basenach wkomponowanych w projekt domu. Małe okienka zastąpiły szklane ściany ukazujące wyjątkowy widok okolicznej natury. Skały i drzewa zaczęły być częścią pomieszczeń już nie z pragmatycznych względów, a z pragnienia życia w wyrafinowanej, ekstrawaganckiej scenerii i z chęci ścisłego kontaktu z naturą. Jednego dnia otaczamy się przyjaciółmi, spędzając z nimi czas w kawiarniach, żeby następnego dnia ukryć się w swoim ogrodzie, odpocząć w odosobnieniu przy szumie strumyka lub delectować się chwilą w towarzystwie najbliższej osoby.

Współczesna architektura jest przykładem znakomitych rozwiązań, w których podstawowa potrzeba mieszkania, w celu zapewnienia schronienia, została zastąpiona dążeniem do stworzenia komfortowych warunków życia, rozwoju, a także nietuzinkowej estetyki i nowoczesnych realizacji budowlanych. Architekci prześcigają się we wdrażaniu nowatorskich pomysłów w życie – Balkrishna Vithaldas Doshi projektuje minimalne, jednocześnie przyjazne naturze formy³; Ole Scheeren swoimi projektami opowiada kolejne historie, a każda z nich zawiera regułę 3F – *Form Follows Fiction*⁴; Kazuyo Sejima tworzy czyste i spokojne budynki, w których duże okna pozwalają naturalnemu światłu wejść do wnętrza oraz kreuje płynne przejścia pomiędzy plenerem a wnętrzem⁵; natomiast Fumihiko Maki jest pionierem „niemożliwego”⁶.

³ <https://www.pritzkerprize.com/laureates/balkrishna-doshi>, <https://exumag.com/nagroda-pritzkera/> (dostęp: 02.09.2019).

⁴ *SF Form Follows Fiction – Forma Podąża za Fikcją* <https://www.archdaily.com/780997/form-follows-fiction-ole-scheerens-ted-talk-on-why-architecture-should-tell-a-story> (dostęp: 02.09.2019).

⁵ <https://interestingengineering.com/17-most-inventive-architects-of-the-21st-century> (dostęp: 02.09.2019).

⁶ <https://interestingengineering.com/17-most-inventive-architects-of-the-21st-century> (dostęp: 02.09.2019).

Współczesna architektura to już nie tylko linie proste, ale i krzywe, łamane. Widoczne są nowe materiały i technologie, większe okna, szklane ściany i świetliki. Jedną z konsekwencji tego rodzaju trendu, poza tworzeniem spektakularnych widoków, jest pełne wykorzystanie światła słonecznego, przede wszystkim jako naturalnego oświetlenia, a ponadto pasywnego ogrzewania słonecznego. *Ecohousing* to cecha, która nie ogranicza się do współczesnej architektury. Wiele konwencjonalnych budynków powstało w zgodzie z zasadą zrównoważonego budownictwa, a efektywność energetyczna związana z ideami ochrony środowiska, we współczesnej architekturze stała się nieodłącznym elementem każdego projektu. Dlatego też w projektowaniu i budowie uwzględnia się obecnie zastosowanie ekologicznych rozwiązań oraz odnawialnych źródeł energii, m.in.: ogniw fotowoltaicznych, ogrzewania geotermalnego, pomp ciepła, wymienników ciepła i kolektorów termicznych. W dziedzinie budownictwa mieszkaniowego celem jest idealne zintegrowanie domu z jego naturalnym otoczeniem. Nie tylko aby chronić otoczenie przed zakłóceniami, ale także przekształcić je w jeden z elementów architektonicznych, który nadaje domowi własny, szczególny charakter. Coraz częściej w architekturze wykorzystuje się również oświetlenie, w celu uwydatnienia elementów przestrzennych budowli, walorów estetycznych, a także nadania im indywidualnych cech, itp. Stosowane są również „animacje” w postaci: wyrafinowanego oświetlenia budynku, projekcji na fasadach, które wchodzą często w interakcje z przechodniami lub użytkownikami budynku. Ważnym elementem wykorzystywanym w architekturze jest również woda pojawiająca się w formie różnego rodzaju fontann, wodospadów i strumieni, czasami podświetlonych kolorowym światłem, a nawet zabarwionych. Wszystko to powoduje, iż budynek staje się żyjącą, a jednocześnie stabilną, monumentalną konstrukcją przyjazną zarówno człowiekowi, jak i środowisku.⁷

Jednym z ciekawszych trendów występującym we współczesnej architekturze, który cenię, jest tworzenie kontrastów wynikających z połączenia elementów starych, opuszczonych zabudowań i tego wszystkiego, co wydaje się być ruiną, ze współczesnymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi. Wspomniane ruiny to nie tylko odrapane mury, odpadające tynki i pustka, to także historia, która wypełnia ocalałe wnętrza. Ten pozornie nieistotny element staje się dla mnie bazą do kreacji kolejnych dzieł.

⁷ <https://bonestructure.ca/en/articles/7-things-to-discover-about-contemporary-architecture/> (dostęp: 02.09.2019).

1.2. Bez tytułu (*marmur, spirala*) – instalacja *in-situ*

Prowadząc badania artystyczne, wzięłam udział w programie *Artist-in-Residence* w Giampilieri na Sycylii. Podczas pobytu na wyspie natknęłam się na wiele opuszczonych, wręcz martwych domów. Kiedyś była to tętniąca życiem sycylijska wieś odwiedzana chętnie przez turystów i uwielbiana przez jej mieszkańców, którzy, jak „ich zwyczaj nakazuje”, spędzali czas w tamtejszych kawiarenkach, popijając włoskie espresso i ogrzewając się w słońcu na swoich jakże olbrzymich balkonach czy tarasach. Atmosfera ciągłej sielanki była wszechobecna. Taki tryb życia zaprzecza „fenomenowi balkonów” w domach na polskich wsiach, na których nikt nie odpoczywa. Co najwyżej czasami ktoś wywiesi na nich pranie, a nawet to zdarza się rzadko. W pewnym momencie, beztróskie życie Giampilieri, jak i sąsiadującej Scaletta Zanclea w rejonie Mesyny, skończyło się, gdyż tereny te nawiedziła powódź, a razem z nią osunięcia ziemi i lawiny błotne⁸. Rok 2009 okazał się dla regionu tragiczny. Żywioł zamienił to miejsce w smutną, opuszczoną wieś, zamieszkałą już tylko przez nielicznych.

W trakcie dwutygodniowego pobytu twórczego odkryłam skład „rzeczy niepotrzebnych”, a dokładnie miejsce z materiałami wykorzystywanymi w tamtejszym budownictwie. Wśród zgromadzonych tam przedmiotów i materiałów budowlanych znalazłam płytki marmurowe stosowane często w aranżacji sycylijskich wnętrz i wykorzystałam je do stworzenia instalacji *in-situ*.

Instalację zintegrowałam z dwoma budynkami znajdującymi się we wsi. W Giampilieri znajduje się wiele opuszczonych i, pustych domów, bez oznak jakiegokolwiek życia. Dwa domy widoczne na zdjęciach są całkowicie zamknięte. Cegły wypełniają okna i drzwi, zakrywając wszystkie wejścia do domów, a budynki są ujednolicone dzięki zastosowaniu takiego samego tynku do pokrycia ich bryły. Chciałoby się zacytować Baudrillarda: „Już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, by zaistnieć – taka jest życiowa funkcja modelu w systemie śmierci, a raczej w systemie antycypowanego zmartwychwstania, niepozostawiającego żadnych szans nawet na samo wydarzenie się śmierci”⁹. Faktem jest, iż Giampilieri poniosło ogromne straty, także w ludziach, bowiem było wiele osób zabitych, ogrom rannych, a osoby zaginione

⁸ <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiate,2/pozegnali-ofiary-powodzi,210759.html> (dostęp: 04.09.2019)

⁹ Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Wydawnictwo Sic! s.c., 2005, str. 7.

odnajdywane były po wielu godzinach i najczęściej były to ich ciała. Setki osób, które przeżyły, opuściły wieś. Pozostali nieliczni. Wielu ocalałych mieszkańców oderwało się od dotychczasowego życia i pozostawiło je za sobą. Zamykając całkowicie ruiny swoich domów wypełnionych po dach błotem, zamurując wszystkie wejścia do nich i ujednolicając fakturę wierzchnią budynków jednokolorowym tynkiem, stworzyli oni z jednej strony abstrakcyjny układ kubatur, element martwej natury tejże okolicy, a z drugiej strony zamknęli w tych bryłach pewien etap swojego życia i zdecydowali się na kolejny, w innym miejscu, często daleko od rodzinnej miejscowości.

Powstała sceneria była dla mnie doskonałym miejscem do analizy i pracy twórczej. Ułożyłam kilkadziesiąt płytek marmurowych pomiędzy dwoma domami, kreując tym samym fragment wnętrza obok zamkniętych domów. Następnie stworzyłam spiralę z metalowej siatki, pomalowałam ją i umieściłam na wykreowanej marmurowej płaszczyźnie. Metalowa spirala nawiązuje do nieskończoności i rozwoju. Wypełnia pustkę pozostawioną po wielkiej tragedii i sugeruje rozwój w zastanej scenerii. Kolor marmuru jest prawie taki sam jak kolor ścian opuszczonych domów. Używając podobnego koloru na metalowej spirali, połączyłam te trzy elementy w całość.

Zaistniała sytuacja, ukazująca agonię tego miejsca zainspirowała mnie do stworzenia symulacji – modelu innej rzeczywistości, nowej, abstrakcyjnej, wręcz absurdalnej, opartej na znakach i symbolach, wprowadzonej na miejsce poprzedniej. Nowa rzeczywistość jest mieszanką elementów będących reprezentacją starej, sielankowej historii życia z otwartością na rozwój i czegoś nowego. Jest pewnego rodzaju melancholią, która przybrała nową, abstrakcyjną formę i stała się znakiem.



II. 1. Widok instalacji zrealizowanej w ramach programu *Artist-in-Residence* w Giampilieri, Sycylia. *Bez tytułu (marmur, spirala)*, 2018, marmur, metal, ok. 500x40x300 cm, Giampilieri, Sycylia, Włochy. Fot. Ahmed Helmy

1.3. Spirala

Wbudowanie w instalację spirali nie było przypadkiem. Element ten już pojawiał się w mojej twórczości, zarówno w formie samej spirali, jak i fasoli. Linia ciągła wychodząca z punktu centralnego i biegnąca owalnym ruchem wciąż do przodu w stronę nieskończoności¹⁰ zaciekawia pod kilkoma względami. W czasie panowania matriarchatu i kultu płodności była symbolem rozrodczości, narodzin oraz śmierci, a u starożytnych Celtów miała związek z wodą jako elementem przeobrażenia, odrodzenia, kojarzono ją z urodzajem, a także podtrzymywaniem życia¹¹. Nie bez powodu twórcy teorii *Spirali Rozwoju* – Don Beck

¹⁰ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, tom 5, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, str. 962.

¹¹ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, str. 402-403.

i Chris Cowan, wzięli za symbol rozwoju metaforę spirali. To w niej każdy kolejny poziom rozwoju człowieka lub całego społeczeństwa zawiera wszystkie jego poprzednie poziomy¹².

Spirala to nie tylko symbol i element znaczący, to też forma i obiekt matematyczny – grupa krzywych, a dokładnie krzywa płaska okrążająca wielokrotnie punkt, jednocześnie oddalająca się od niego.¹³ W otaczającej przestrzeni spotykamy najczęściej spirale Archimedesesa, czyli skończone i logarytmiczne, czyli nieskończone¹⁴. Wyglądają podobnie, ale są zupełnie innymi obiektami matematycznymi.

Spirala Fibonacciego¹⁵, której szerokość zwiększa się (lub zmniejsza) o 90°, dokładnie o ϕ (*Phi – złotą liczbę*) razy¹⁶ i jej muszelkowa, ostrygowa forma owijająca się wokół swojej osi, pod stałym kątem, ze stałą prędkością, wydaje się być czymś nieskończonym. Spotykane są niemalże wszędzie, np.: w muszli łodzika (morskiego mięczaka), która w przekroju ma formę ułożonego spiralnie szeregu komór i każda następna komora jest większa od poprzedniej dokładnie o tyle, ile wynosi wielkość tej poprzedniej; w huraganach i galaktykach spiralnych; w słonecznikach, których ziarna na tarczach układają się w spirale logarytmiczne; w zachowaniu insektów, które poruszają się w kierunku źródła światła drogą w kształcie spirali logarytmicznej; w ciele człowieka. Wszystkie te obiekty zawierają w swojej formie ciąg rekurencyjny, w którym każdy następny wyraz zależy od poprzedniego, a każda kolejna liczba jest sumą dwóch poprzednich. W świecie przyrody optymalnie rozwinięty kwiat, bez mutacji i deformacji, zawsze ma liczbę płatków będącą liczbą Fibonacciego, 1, 2, 3, 5, 8..., a rzadkością są czterolistne kończyny¹⁷.

Jeśli odwołam się do stwierdzenia znanego z ciągu rekurencyjnego, że „każda kolejna liczba jest sumą dwóch poprzednich liczb”, mogę stwierdzić, iż każde kolejne zdarzenie jest sumą dwóch poprzednich. Czy zatem tragedia w Giampilieri była przypadkiem czy

¹² Inicjatorem teorii Spirali Rozwoju był Clare W. Graves, jej wstępne wprowadzenie zrobili Don Beck i Chris Cowan, a jej adaptację Ken Wilber – zaczerpnięte z Albion M. Butters, *A brief history of Spiral Dynamics*, w *Approaching Religion*, Vol. 5, No. 2, Listopad 2015, <https://journal.fi/ar/article/view/67574> (dostęp: 06.09.2019).

¹³ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/spirala.html> (dostęp: 06.09.2019).

¹⁴ http://encyklopedia.naukowy.pl/Spirala_logarytmiczna *Nowoczesne kompendium matematyki*, I.N. Bronsztejn, H. Muhlig, G. Musiol, K.A. Siemiendajew, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2013, str. 111-113.

¹⁵ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, tom 2, str. 339, tom 3, str. 709.

¹⁶ Joanna Kulwicka-Kamińska, *Cechy wspólne piśmiennictwa Tatarów litewsko-polskich i kanonu tekstów scs. Geneza. Grafia. Ortografia.*, „VARIA” XIV - Zborník materiálov zo XIV. kolokvia mladých jazykovedcov, Nitra-Šintava 8-10 12 2004, s.20-21.

¹⁷ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, tom 5, str. 489.

połączeniem dwóch wcześniejszych sytuacji? Wiadomo bowiem, że Sycylia nie była miejscem, o które się troszczono. Bezmyślnie niszczone jej środowisko naturalne oraz popełniano liczne zaniedbania, w tym notorycznie łamano przepisy budowlane i stawiano domy na zagrożonych terenach, a nawet w dawnych korytach rzek.¹⁸

1.4. Ścieżka

Szara glina z szamotem, uformowana, wypalona i przyklejona na płytę OSB. Dzięki załamaniom płaszczyzny i przyciętym płytkom ceramicznym, surowa forma architektoniczna zamieniła się w abstrakcyjną płaszczyznę. Płytki zostały ręcznie uformowane i przygotowane do wypalenia, a pęknięcia i nierówności powstałe w trakcie wypalania gliny podkreślają nieprzemysłowy, indywidualny charakter. Praca z tym materiałem była ważnym etapem tworzenia opisywanej instalacji. Przygotowując się do realizacji projektu, przeprowadziłam badania, znalazłam kilka istniejących płytek, przyjęłam je za formy do wyrabiania następnych, pozyskałam glinę i rozpoczęłam pracę. Układałam kolejne porcje masy, robiłam odciski i wycinałam ukształtowane bloczki. Pozostawiłam je do wyschnięcia, następnie przewiozłam do zaprzyjaźnionej pracowni ceramiki, aby je wypalić.

Płytki chodnikowe, podobnie jak i cegły zajmują istotne miejsce w rozwoju cywilizacji, są znakiem pewnego okresu w historii, ludzkiego rozwoju, potrzeby zbudowania trwałego miejsca. Są symbolem zmian i postępu. Ponadto niepowtarzalność ręcznie robionych płytek można porównać do różnorodności, indywidualności, charakterystycznej dla człowieka. Każda płytka jest inna. Ręcznie robione płytki są jak cień ludzkiej indywidualności. Ich różnorodność jest wynikiem działania wielu czynników, nawet miejsce, jakie zajmowały w piecu, miało wpływ na ich zróżnicowany wygląd. Płytki oznaczają pewną stabilizację lub potrzebę umocnienia miejsca. Nie jest to jednak tożsame z bezczynnością, należy odczytywać je jako rozwój i doskonalenie się, a na pewno są symbolem przejścia i ruchu, tak też postrzega się ich funkcję użytkową. W mojej instalacji są one budulcem wykonanym własnoręcznie. Wszystkie te czynniki miały wpływ na wybór glinianych płytek jako tworzywa instalacji. Prowadząc badania, testowałam i zastanawiałam się nad wykorzystaniem wielu innych materiałów, np.:

¹⁸ <https://wiadomosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/97657,zabojcza-powodz-zaatakowala-sycylie.html> (dostęp: 06.09.2019).

asfaltu, żwiru, piasku kamieni. Jednak możliwość kształtowania pojedynczych płytek i pokazania ich indywidualności poprzez ręczne formowanie, strukturę i odcień, który pojawił się po wypaleniu, wpłynęły na wybór tego materiału i kształtu do stworzenia finalnej platformy ceramicznej.



II. 2. Widok z wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley* w periscope: project: space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, ceramika, drewno, 160x180x80cm, 2019. Źródło własne

W wielu dziełach wykorzystuję materiały wyszukane i odkryte, np. w instalacji *Refreshing rules* niebieskie płytki basenowe, dotychczas nigdy nie użyte w żadnym basenie, pozwoliły mi na stworzenie asocjacji basenu. W pracy *Bez tytułu (marmur, spirala)* natomiast marmurowe płytki spotykane często w sycylijskich wnętrzach, pozyskane kilka lat po wielkiej powodzi w Giampilierii na Sycylii, stały się wykreowanym przeze mnie fragmentem wnętrza mieszkalnego, umieszczonym pomiędzy dwoma opuszczonymi domami. Pozyskane płytki mają swoją historię, a stworzone przeze mnie płytki chodnikowe spersonalizowały instalację i stały się poniekąd osobistą drogą, w której ceramiczne kwadraty, niczym liczby Fibonacciego, poszerzają instalację i wskazują na jej nieskończoność. W tej pracy nikt nie dostrzeże typowej spirali, jaką można zobaczyć w uformowanej metalowej siatce, ale załamania płaszczyzny i płytki prowadzące po przekątnej w górę na ścianie, stające się pozornie czymś nie do przekroczenia, zawierają w sobie elementy spiralne. Sugerowana ścieżka nie wydaje się być ograniczona przez ścianę, ale kontynuowana w równoległym świetle, który leży za tym, co dostrzegalne. Konstrukcja płaszczyzny ceramicznej ustawionej

pod kątem do ściany nie jest zabudowaną, zamkniętą formą, tylko otwartą platformą. Widoczne z obydwu stron otwarte płaszczyzny wprowadziły lekkość do tej masywnej instalacji, potęgując tym samym wrażenie ruchu.

Ścieżka opisana powyżej i *balustrada*, o której piszę poniżej, motywują ideę ruchu – nie tylko mechanicznego chodzenia, przechodzenia przez ulicę lub trzymania ręki na poręczy – ale przede wszystkim ruchu rozumianego jako rozwój i postęp.

Architektoniczna konstrukcja z płytek mówi o budowie przestrzeni, nie tylko o tym w jaki sposób ją „zdobywamy” ale i jak ją kreujemy, „urządzamy się” w niej. Nawiązuje tym samym do moich wcześniejszych prac i jest ich kontynuacją, a powstająca narracja kreuje jedną historię podzieloną na epizody. Praca ta stanowi istotny element moich twórczych dokonań w ostatnich miesiącach, niemniej jednak nie włączam jej do wystawy z uwagi na widoczne w niej, wcześniej wspomniane, nawiązania do prac, które zrealizowałam przed przystąpieniem do przewodu doktorskiego.



II. 3. Widok wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley* w periscope: project: space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, ceramika, drewno, 160x180x80cm, 2019. Źródło własne

Rozdział II

2.1. Rzeczowość. Afordancja i liminalność

Żyjemy w świecie rzeczy – świecie zarówno znanych, jak i jeszcze niezdefiniowanych obiektów. Nasz stosunek do tych rzeczy jest zarówno złożony, jak i sprzeczny. Z jednej strony wyrażamy się poprzez rzeczy, wykorzystując przedmioty materialne do zarządzania relacjami społecznymi i tożsamościami. Z drugiej strony obiekty definiują nas i są niezbędne w ułatwianiu, organizowaniu i animowaniu działań społecznych. Dlatego rzeczy i ich znaczenie pozwalają nam zrozumieć samych siebie, nasze życie, otaczający nas świat i całą kulturę.

Poza banalnością życia codziennego, w której przedmioty są wszechobecne i odgrywają tak ważną rolę, istnieją niezliczone, skomplikowane praktyki tworzenia znaczeń zdeterminowanych przez równie wiele wymiarów społeczno-kulturowych i materialnych. Badając związek między znaczeniem a materią, nieuchronnie dochodzimy do pytań takich jak: Co sprawia, że obiekty są rozpoznawalne? Jaką rolę odgrywa materialność i dyspozycje kulturowe w procesie tworzenia znaczenia? Jak kształtuje się relacja przedmiot-podmiot w tym procesie? Zadając sobie te pytania, nieuchronnie wkraczamy w dziedziny metafizyki i ontologii, dwóch bardzo ważnych dziedzin filozoficznych.

W swojej praktyce artystycznej podchodzę do rzeczywistości i jej transcendencji, używając kształtów często wywodzących się z istniejących obiektów, abstrahując je w celu stworzenia minimalistycznych form i fikcyjnych rzeczywistości. Inspiruję się dyskursami związanymi z historią sztuki, kulturoznawstwem, wieloma dyscyplinami artystycznymi i architekturą. Zmieniając formy, kompozycje, kontekst przestrzenny lub inne właściwości używanych materiałów, tworzę obiekty rzeźbiarskie, które można postrzegać jako badanie związku między materią a znaczeniem. Po pierwsze, dotyczy to związku między materią a znaczeniem, określonego przez fizyczne aspekty przedmiotów i materiałów. Po drugie, dotyczy wartości dyskursywnej przypisywanej określonym konfiguracjom materiałów, kształtów i form, w wyniku czyjejś skłonności kulturowej, która sprawia, iż określone obiekty są rozpoznawalne. Podchodzę do tematu rzeczywistości jako konceptualnej warstwy pojęciowej występującej w obrębie tworzonych prac i jako temat w nich wyrażony.

Relacja między materią a znaczeniem jest jednym z dominujących aspektów moich badań artystycznych. Bawię się istniejącymi realiami, zniekształcając materialne właściwości przedmiotów. Czyniąc to, zmieniam ich znaczenie. U podstaw tych rzeźb leży odnalezienie liminalności¹⁹ między identyfikowalnymi, skończonymi obiektami z jednej strony, a nieidentyfikowalnymi, nieskończonymi rzeczami z drugiej.

Prace *Bez tytułu (wanna)* i *Bez tytułu (poręcz)* są abstrakcyjnymi formami dóbr użytkowych, wywodzącymi się odpowiednio z oryginalnego kształtu drewnianej wanny i metalowej poręczy schodów. Patrząc na te oryginalne obiekty, można stwierdzić, iż ich znaczenie dla nas zależy głównie od ich celu istnienia. Jego znaczenie jest zatem równe jego użyteczności. Sposób postrzegania użyteczności przedmiotów można wyjaśnić posiłkując się podziałem, jaki uczony Donald Norman czyni między afordancjami obiektu a jego postrzeganymi afordancjami, zatem możliwościami działania, które dana osoba postrzega. Uważa się, że afordancje zależą nie tylko od możliwości fizycznych osobnika, ale także od jego planów, marzeń, wartości, wierzeń, celów, wcześniejszych doświadczeń, itd.²⁰

W *Affordances, Conventions and Design*²¹ D. Norman odróżnia afordancje obiektu wywodzące się od jego materialnej formy i postrzegane afordancje, które odbiorca przypisuje obiektowi. Postrzegane afordancje są w dużej mierze oparte na indywidualnej dyspozycji kulturowej użytkownika. Dość często istnieje luka między afordancjami obiektu, a jego postrzeganymi afordancjami. Kształt materiału i właściwości obiektu umożliwiają użytkownikowi wykorzystanie obiektu do różnych celów, ale czyjeś kulturowe usposobienie określa jego pomysły na użyteczność obiektu i jego wykorzystanie. Jednak kształt materialny i właściwości obiektu mogą być wykorzystywane do celów innych niż podyktowane przez kulturowe usposobienie. To rozróżnienie między afordancjami obiektu a jego postrzeganymi afordancjami rzeczywiście kładzie nacisk na znaczenie właściwości materialnych obiektu w procesie przypisywania znaczenia.²²

¹⁹ Liminalność pochodzi od angielskiego przymiotnika liminal oznaczającego „na progu”, pomiędzy. <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/liminal> (dostęp: 09.10.2019).

²⁰ Donald A. Norman (1999) *Affordances, Convention and Design*. <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=301168> (17 December 2016) (dostęp: 10.09.2019).

²¹ Donald A. Norman, *Affordances, Convention and Design*. https://www.researchgate.net/publication/202165710_Affordance_conventions_and_design The Nielsen Norman Group, 1999 (dostęp: 10.09.2019).

²² Donald A. Norman, *Affordances, Convention and Design*. https://www.researchgate.net/publication/202165710_Affordance_conventions_and_design The Nielsen Norman Group, 1999. (dostęp: 10.09.2019)

Badam związek między materią a znaczeniem, z perspektywy „użyteczności” związanej z obiektami. Badam wpływ właściwości materiału na proces przypisywania znaczenia. Poprzez znaczenia abstrakcyjności, eliptyczności lub zniekształcania moje prace zbliżają się do cienkiej granicy między rozpoznawaniem a wyobcowaniem. To doświadczenie można wyjaśnić za pomocą teorii Billa Browna dotyczącej „rzeczy”.

W *Thing Theory* B. Brown najpierw określa termin „rzecz” jako doświadczenie liminalności. Brown dowodzi, że w naszej interakcji z otaczającą nas rzeczywistością „projektujemy” pewne znaczenia na poszczególne elementy świata, aby go zrozumieć. Jednym ze sposobów, w jaki to robimy, jest oznaczanie rzeczy jako konkretnych obiektów.²³ Niemniej jednak od czasu do czasu obiekty mogą „uciec” lub „oprzeć się” próbom kategoryzowania ich. To ten moment przejścia Brown opisuje jako doświadczenie „rzeczy” (thingness), w której podmiot nadal rozpoznaje obiekt, ale jednocześnie zostaje od niego oddzielony.²⁴ Liminalność między przedmiotem oraz rzeczą jest możliwa do wyobrażenia i niemożliwa do określenia, możliwa do nazwania i, nienazywalna.

Doświadczenie liminalności jest motywem powracającym w *Bez tytułu (wanna)* i *Bez tytułu (poręcz)*. W swojej pracy wykorzystuję uczucie równoczesnego wyobcowania i rozpoznawania w celu stworzenia fikcyjnych, nawet surrealistycznych doświadczeń. Aby osiągnąć ten efekt, skrupulatnie zniekształcam i zmieniam kształt znanych przedmiotów. Badam, w jaki sposób zmiana właściwości materiału i ustawienia wpływa na afektywne doświadczenie rzeźb. *Bez tytułu (wanna)* nie ma już dna i składa się z dwóch przemieszczonych i ustawionych pod kątem powierzchni – jedna z nich jest pochylona w dół, a druga przechodzi w ostrą metalową krawędź. Nie stanowi już przytulnego miejsca na kąpiel. *Bez tytułu (poręcz)* zupełnie nie ma schodów; jej podpierające metalowe belki zniknęły i przesunęły się po ścianie i podłodze. Jest prawie całkowicie zredukowana do zminimalizowanego ruchu. Zrobiona ze zwykłego kontekstu poręcz umieszcza się w innym świetle. Właściwości, które wcześniej łatwo przeoczono, mają teraz szansę przejść na pierwszy plan, ponieważ nie skupiamy się już na wykorzystaniu obiektu. Chociaż oryginalne kształty i formy wanny oraz poręczy słabo rezonują w tych minimalnych rzeźbach, ich pierwotne przeznaczenie, a także użyteczność są całkowicie zniekształcone, tworząc poczucie liminalności.

²³ Bill Brown. *Thing Theory*, w: *Critical Inquiry* 28.1: The University of Chicago Press, 2001, str. 8-9.

²⁴ Bill Brown. *Thing Theory*, w: *Critical Inquiry* 28.1: The University of Chicago Press, 2001 str. 3-5.

2.2. *Bez tytułu (wanna)* i *Bez tytułu (poręcz)*

Wspomniana już rzeźba *Bez tytułu (wanna)* stopniowo ewoluowała od kształtu drewnianej wanny do abstrakcyjnego metalowego obiektu. Drewniane wanny pamiętają niektórzy z nas z dzieciństwa lub filmu Marie Noelle *Maria Skłodowska-Curie*²⁵, a miłośnicy saun i drewnianych balii widują je w ośrodkach kąpielowych. Nasza wspólna pamięć kulturowa pozwala większości z nas rozpoznać wannę po jej kształcie i ocenić jej wartość na podstawie zdolności obiektu do zapewnienia jego pierwotnej użyteczności. Eksperymentując z postrzeganą użytecznością, zmieniałam właściwości materiału, aby zbadać jego wpływ na tę percepcję. Materiał pierwotnej drewnianej wanny został zmieniony na metal, jej dno usunięte, a całość zewnętrznych ścian została podzielona na dwie połowy, z których jedna ma ostrą krawędź, a druga wycięcie tworzące kąt pomiędzy dwiema ścianami. Pracując nad tym obiektem, byłam zaabsorbowana jednoczesnym doświadczeniem rozpoznawania i wyobcowania, relacją między postrzeganiem przedmiotu, a jego materialną formą i kształtem. Aby uzyskać finalną formę wykonałam wiele szkiców i modeli, które doprowadziły mnie do ostatecznego kształtu obiektu.



Il. 4. Widok modelu pracy *Bez tytułu (wanna)*, 2018. Źródło własne

²⁵ <https://culture.pl/pl/dzielo/maria-sklodowska-curie-w-rez-marie-noelle> (dostęp: 02.08.2019).



Il. 5. Widok modelu pracy *Bez tytułu (wanna)*, 2018. Źródło własne



Il. 6. Widok zrealizowanego obiektu. *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78 cm, 2018. Źródło własne

Rzeźbiarska forma obiektu *Bez tytułu (poręcz)* oparta jest na formie metalowej poręczy spotykanej najczęściej przy schodach. Zacerpniętą formę całkowicie przekształciłam w celu zbadania modyfikacji znaczenia wynikającego ze zmiany właściwości materialnych obiektu. Podczas procesu eksperymentowania z właściwościami materiału, schody zastąpiłam płaską powierzchnią ustawioną pod kątem, po czym całkowicie usunęłam kontekst przestrzenny. Po odrzuceniu większości pionowych prętów obiekt stał się abstrakcyjnym połączeniem między dwoma lokalizacjami. Wreszcie, płaska powierzchnia i poręcz zostały całkowicie usunięte, pozostawiając jedynie abstrakcyjny metalowy kształt. Powstało przejście z jednego miejsca do drugiego, ale także „przejście” z obiektu użytkowego do abstrakcyjnej formy o otwartym znaczeniu.

Wyżej wspomniane schody i poręcz są także synonimem rozwoju i podążania w danym kierunku. Fakt, iż głównym obiektem pozwalającym na przejście z jednego miejsca do drugiego są schody, i to one były pierwotną inspiracją w procesie tworzenia obiektu *Bez tytułu (poręcz)*, nie przeszkadza w stwierdzeniu, że poręcz biegnąca wzdłuż schodów, która stanowi także uchwyt ławki lub krzesła, spełnia równie istotną rolę i to ona przede wszystkim pozostaje w moich pracach symbolem ruchu. Tworząc ten obiekt, wykonałam szereg szkiców i modeli, powoli redukując poszczególne detale i minimalizując formę. W trakcie badań podparłam się *teorią rzeczy (Thing Theory)* Billa Browna, o której wspomniałam wyżej.



Il. 7. Widok modeli pracy *Bez tytułu (poręcz)*, 2018. Źródło własne



II. 8. Widok zrealizowanego obiektu. *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 120x100x60 cm, 2018. Źródło własne



II. 9. Widok obiektu. *Bez tytułu*, metal, 175X35x5cm, 2019. Źródło własne

2.3. „Twardość” – „miętkość”

Postrzeganie rzeczywistości jest zawsze wielopłaszczyznowe i zdeterminowane przez różne czynniki, takie jak to, że my jako podmioty, rzutujemy na świat podczas naszej interakcji z nim. W tworzonych pracach dążę także do wyrażenia tego, jak rzeczywistość może składać się z różnych stopni „twardości” i „miętkości”, a jednocześnie badam zależności pomiędzy materiałem, formą i znaczeniem tworzonych obiektów. Eksplorując rzeczywistość i tworząc rzeźby, skupiam się na znaczeniach wyrażanych przez przedmioty, a bawiąc się formą i materia, przy jednoczesnej analizie znaczeniowej obiektów, rezonuję z ideami Brunona Latoura, szczególnie koncepcją *quasi-obiektu*. Dla Latoura binarne rozróżnienie między naturą a kulturą, to w rzeczywistości nowoczesny konstrukt. Sugeruje on quasi-obiekty, które są zarówno społecznie sfabrykowane, jak i są częścią „twardych” części natury. Przy czym „twardy” odnosi się do ugruntowanych faktów, podczas gdy „miętki”, odnosi się do płynnych konstrukcji społecznych.²⁶

„Twarde” i „miętkie” aspekty rzeczywistości przeplatają się i wpływają z relacji przedmiot-podmiot. Znaczenia wskazane w akapicie wyżej, są w rzeczywistości niejednoznaczne, arbitralne i w dużej mierze zależne od kulturowego usposobienia podmiotu tłumaczącego. Możemy rzec, że przedmioty nie są biernymi podmiotami, a są w rzeczywistości czynnikami aktywnymi, które tworzą swój własny sens podczas procesu -działania wewnątrz z innymi podmiotami. Relacja między przedmiotem a podmiotem ma charakter ciągłego procesu stawania się i jest nieunikniona, jeśli chodzi o połączenie „twardych” i „miękkich” aspektów rzeczywistości.

Przechwytyuję ten nieodłączny proces stawania się, twierdząc, iż rzeczywistość przez nas postrzegana składa się zarówno z „twardszych”, jak i „miększych” części i jest kształtowana przez wewnątrz-działanie między obiektami i podmiotami. Rzeczywistość wyraża się między innymi poprzez wizualne i dotykowe właściwości materiałów, a także poprzez symboliczne znaczenie materii. Rzeczywistość może być wielopłaszczyznowa i stale się zmieniać pod względem znaczenia.

Rzeczywistość rozumiana jako połączenie różnych komponentów, z których jedne są „twarde”, inne „miętkie” pod względem znaczenia, uwidacznia się w pracy *Bez tytułu*

²⁶ Bruno Latour, (1993) *The Parliament of Things*, w: *We Have Never Been Modern* Cambridge: Harvard University Press, str. 142-145.

(*stabilność-miękkość*) poprzez wykorzystanie różnych materiałów: drewna, pianki i tkaniny, a także połączenie różnych form, kształtów, poziomów i płaszczyzn w rzeźbie.



II. 10. Widok zrealizowanej instalacji. *Bez tytułu (stabilność-miękkość)*, drewno, materiał piankowy, włókno, ok. 250X50x160cm, 2018. Źródło własne

Rozdział III

3.1. Różne rodzaje nieskończoności

XIX-wieczny niemiecki matematyk Georg Cantor stwierdził, iż istnieją różne rodzaje nieskończoności. Co więcej, możemy je ze sobą porównywać, zatem możemy stwierdzić, że jeden zbiór jest większy od drugiego, nawet gdy oba mają nieskończenie wiele elementów.²⁷

W matematyce istnieją zbiory przeliczalne i nieprzeliczalne. Czy można znaleźć zbiór o liczbie elementów większej od zbioru liczb naturalnych, a mniejszej od zbioru liczb rzeczywistych? Cantor nie potrafił takiego zbioru odnaleźć, więc wysunął hipotezę continuum, tj. żaden taki zbiór nie istnieje. W roku 1940 austriacki matematyk Kurt Gödel udowodnił, że taka hipoteza nie jest sprzeczna z przyjętymi regułami matematyki. W latach 60. okazało się, że hipotezy continuum nie można ani udowodnić, ani obalić, co stwierdził amerykański matematyk Paul Cohen²⁸.

Jest wiele nieskończoności, czy zatem nieskończoność może być powiązana z nieśmiertelnością?

Powtarzanie procesu umierania i powracania, to motyw często wykorzystywany w sztuce, np. w filmie *Russian Doll* twórczyni Natasha Lyonne, Leslye Headland, Amy Poehler. Kobieta uwięziona w pętli czasowej umiera i odradza się na nowo w nieustanny sposób. Proces ten trwa od momentu wypadku samochodowego, jaki się wydarzył w jej 36 urodziny. Ciągłe powraca do tego samego momentu w jej życiu²⁹. Natomiast bohaterowie serialu *The OA* twórców Brit Marling i Zala Batmanglija, którzy są uwięzieni przez kilka lat w szklanych pokojach, przeżywają sporadycznie śmierć kliniczną, zatrzymują się w miejscu, zatrzymują swoje życie, po czym powracają do szklanych izolatek, aby dalej stać w miejscu. Widzimy śmierć kliniczną i powstające dzięki niej zmiany, a 1 wymiar to 1 życie, 2 wymiary to 2 życia, 3 wymiary to 3 życia, ..., itd³⁰. Można powiedzieć, że sytuacje te są podobne do tego co dzieje się w sztuce, w której 3 wymiary przestały wystarczać, a czas zaczął odgrywać kluczową rolę.

²⁷ Nowa encyklopedia powszechna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, tom 4, str. 482, tom 1, str. 641.

²⁸ Mariusz Gromada, *Od paradoksów do Hipotezy Continuum czyli Tajemnice Nieskończoności*, lipiec 2007 <http://mathspace.pl/wp-content/uploads/2014/07/infinity.pdf> (dostęp: 10.09.2019); i Nowa encyklopedia powszechna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, tom 1, str. 782.

²⁹ <https://naekranie.pl/recenzje/russian-doll-sezon-1-recenzja> (dostęp: 02.08.2019).

³⁰ <https://www.filmweb.pl/serial/The+OA-2016-743791> (dostęp: 02.08.2019).

3.2. Slow Art

Czas ma obecnie wielkie znaczenie, w momencie fascynacji *Slow Art'em* i pojawiających się w sztuce współczesnej kolejnych projektów wpisujących się w ten nurt. Przykładem może być film Douglasa Gordona rozciągający *Psycho* Alfreda Hitchcocka do dwudziestu-czterech godzin³¹, czy też prace wideo Billa Violi³² lub performans Mariny Abramović *The Artist Is Present*.³³ Można by rzec „to stwarza wrażenie przeciągnięcia”³⁴, a nawet nudy. Nie do końca tak jest. Jest to estetyczna forma wypowiedzi, w której czas staje się neutralny lub niewidzialny, a ponadto tempo, szybkie lub wolne, staje się integralną częścią pracy. Istotną rzeczą jest to, że nie tylko tempo i czas mają wpływ na przeżywanie *Slow Art'u*. Znaczenie i symbolika samych obiektów pełni równie ważną rolę, a jest to najlepiej widoczne w sztuce instalacji.

Przygotowałam dotychczas kilka wideo. Jednak to właśnie obiekty oraz instalacje są moimi głównymi formami wypowiedzi i w nich podejmuję grę z czasem, a także *Slow Art'em*, czasami za pomocą eksperymentów z materią, innym razem poprzez zabawę symboliką, znaczeniem poszczególnych obiektów, a chwilami także poprzez kontekst społeczny, urbanistyczny i historyczny. Może to być widoczne w pracy *Bez tytułu (poręcz)*, w której wrażenie ruchu spotyka się z dizajnerską formą poręczy zatapiającą się w podłogę i ścianę, niwelując tym samym percepcyjne ograniczenie i sugerując niekończącą się formę; w instalacji *Bez tytułu (marmur, spirala)* z 2018 roku, w której połączyłam aspekty materialne z symboliką spirali i kontekstem społecznym, zastanym w przestrzeni ekspozycji, wypełniając nie tylko lukę przestrzenną, ale i czasową.

³¹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/> (dostęp: 22.09.2019).

³² <https://www.billviola.com/>; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/bill-viola> (dostęp: 22.09.2019).

³³ https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ (dostęp: 22.09.2019).

³⁴ Arden Reed, *Slow Art, The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University Of California Press, Oakland, California, 2017, str. 19.

3.3. Punkt centralny i wieczność

Pracując nad kolejnymi obiektami, zajęłam się pojęciem światła jako punktu centralnego i początku spirali symbolizującej nieskończoność, wieczność oraz ciągły rozwój podzielony na etapy.

Zainstalowałam światło LED w metalowej rurce. Obiekt stworzony w ramach wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley*, w której otaczająca galerię rzeczywistość była zarówno inspiracją, jak i stała się jej artystyczną interpretacją wnikałą do wnętrza galerii. Uliczna lampa zamieniła się w abstrakcyjną formę. Pozbawiona głównego trzonu, cienka, krótka rura, z jednej strony wygięta pod kątem ok. 150°, została przytwierdzona do ściany. Żarówka umieszczona głęboko w metalowym obiekcie oświetla go od wewnątrz, rzucając zaledwie poświatę na sąsiadującą ścianę.

Obiekt stał się abstrakcyjnym metalowym kształtem, pozbawionym swojej pierwotnej użyteczności, ukazującym przejście z obiektu użytkowego do abstrakcyjnej formy o otwartym znaczeniu. Ten idealnie wykonany obiekt, zainstalowany następnie we wnętrzu XIX-wiecznej willi we Wrocławiu, przytwierdzony do brudnej ściany, pokrytej odpryskującym tynkiem i kilkoma warstwami starej farby, kontrastuje nie tylko z wiekową rezydencją wypełnioną własną historią, ale i wprowadził w nią mały płomyk świetlny sugerujący punkt centralny oraz początek spirali biegnącej w stronę wieczności.



Il. 11. Widok zrealizowanego obiektu. Zdjęcie z wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley* w periscope: project: space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, metal, światło LED, ok. 16x74x3cm, 2019. Źródło własne



II. 12. Widok z wystawy *Spiritus movens* w Galerii Wykwit, Wrocław. *Bez tytułu*, metal, światło LED, ok. 16x74x3cm, 2019. Źródło własne

Rozdział IV

4.1. Fraktale

Badając szczegółowo znaczenie i formę spirali, zajęłam się również pojęciem fraktali, o których wspomniałam na początku pracy. Fraktal w znaczeniu potocznym rozumiany jest zwykle jako obiekt samopodobny (taki, którego części są podobne do całości) albo „nieskończenie złożony” (ukazujący coraz bardziej złożone detale w dowolnie wielkim powiększeniu). Za jeden z najprostszych fraktali uznaje się Krzywą Kocha.³⁵

Fibonacci zajmował się nie tylko ciągiem rekurencyjnym, ale także fraktalami, jednak do najpopularniejszych należy fraktal (zbiór) Mandelbrota. W 1982 roku Mandelbrot spopularyzował geometrię fraktalną dzięki dziełu pt. *The Fractal Geometry of Nature*³⁶ oraz zbiór Mandelbrota (żuk Mandelbrota), czyli podzbiór płaszczyzny zespolonej, którego brzeg jest jednym z najbardziej znanych fraktali. Przykładów fraktali w przyrodzie można znaleźć wiele, jest nim m.in. kalafior rzymski (*romanesco*), szyszka, układ skał, płatki śniegu, rozlewiska rzek, układ nerwowy i krwionośny człowieka, zjawiska atmosferyczne lub rytm serca.³⁷

Fraktal jest uporządkowanym chaosem we wszechświecie i sprawia, że nawet pozornie chaotyczne obszary, wewnątrznie tworzą osobliwy porządek. Widoczna w nim powtarzalność – od prostych form materii po czasoprzestrzeń i potencjalne wymiary czasu, pokazuje iż cały wszechświat opiera się na nich.³⁸

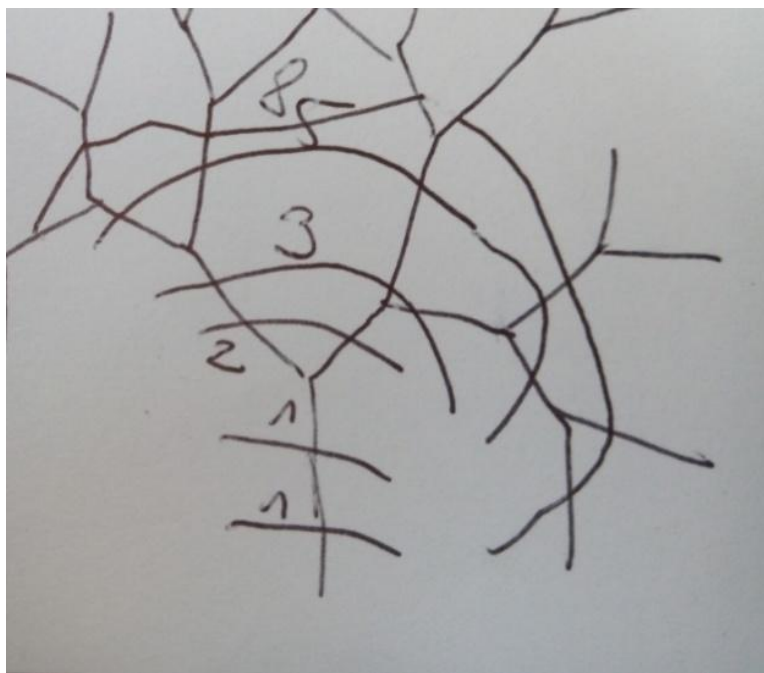
Najciekawszym elementem tej dziedziny wydaje się czas, który płynie powtarzalnie również w odrębnych rzeczywistościach. Składa się ze stałych miar czasu, które stopniowo dzielą się na coraz bardziej szczegółowe detale, a oprócz skrupulatnie odmierzanych jednostek czasu pojawiają się grupy czasowe (w tym znaczeniowe) składające się na jedno życie poszczególnych jednostek. Przecież nie zawsze jesteśmy tacy sami oraz otaczająca nas rzeczywistość, podobnie jak i my, jest w stanie ciągłego rozwoju i zmiany.

³⁵ Nowa encyklopedia powszechna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, tom 2, str. 415; i Encyklopedia szkolna Matematyka, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1997, str. 90.

³⁶ http://dannypress.com/h/Fractal_Geometry_Nature.html (dostęp: 10.09.2019).

³⁷ Nowa encyklopedia powszechna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, tom 2 str. 415.

³⁸ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fraktal;3902416.html> (dostęp: 10.09.2019).



Il. 13. Fragment ze szkicownika, 2019. Fraktale – cząstki powtarzające się, powielone, tworzące całość o kształcie podobnym do pojedynczego fraktala. Źródło własne

4.2. *Obłok*

Badania te zaprowadziły mnie do podjęcia decyzji o stworzeniu mojego własnego fraktala. Wykonałam wiele szkiców i notatek, i przez moment myślałam o stworzeniu instalacji z obiektów nawiązujących w formie do hamaków, a po zawieszeniu jeden obok drugiego, tworzących jedną płaszczyznę, pewnego rodzaju obłok. Chciałam wykorzystać miękkie, a jednocześnie sztuczny materiał piankowy. Miętkość i sztuczność materii daje poczucie efemeryczności rzeczy, tym bardziej, że obiekty byłyby podwieszone do sufitu, a skupione obok siebie tworzyłyby jedną płaszczyznę, natomiast jasnoniebieski odcień pianki potęgowałby wrażenie oddalenia. Forma każdego pojedynczego obiektu nawiązywałaby do hamaka, a zatem postrzegana afordancja mówiłaby nam o możliwości wskoczenia do obiektu i błęgiego leżakowania. Jednak podwieszenie hamaków bardzo wysoko pod sufitem przy jednoczesnym ułożeniu ich obok siebie odrzucałoby możliwość postrzegania hamaków jako rzeczy do beztrudnego wypoczynku, a ponadto materiał piankowy nie jest dość wytrzymały, aby utrzymać kilkudziesięciokilogramowe obciążenie. Nasza percepcja zaczynałaby odczytywać je jako jeden wielki obiekt składający się z fraktali. Tym samym skupisko hamaków stałoby się obłokiem, niemożliwym do dotknięcia czy też wejścia w niego, stałoby

się czymś oddalonym, nie tylko fizycznie, ale i metafizycznie. Pozostająca w świadomości możliwość sielankowej rozkoszy, beztroskiego relaksu i niczym niezmałconego szczęścia, ustąpiłaby na rzecz utopii oraz rajskiego nieba. W zasadzie obydwie sytuacje wydawałyby się idylliczne, ale pierwsza z nich jest stanem fizycznym, a następna metafizycznym. Pierwsza pozwala na spokój dostępny naszym zmysłom i spokój cielesny, a druga na tajemniczy, nierealny i niezwykły.



II. 14. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne

Drążąc temat, odeszłam od wyżej wspomnianego materiału piankowego, spotykanego jakże często w materacach i komfortowych leżankach, a skupiłam swoją uwagę jedynie na sprężynach, które znajdują się pod wierzchnią częścią łóżek. Jeżdżąc po rodzinnej okolicy, znalazłam skład, który zgromadził dość dużą ilość metalowych łóżek wyposażonych w odpowiednią siatkę niezbędną do podtrzymywania materaca. Pozyskałam je, przewiozłam do pracowni, aby później poddać obróbce i przygotować do zawieszenia. Stalowe linki pomogą im zawisnąć nieruchomo pomiędzy dwiema ścianami i stworzyć obłok nad głowami

odwiedzających wystawę. Asocjacja wielkiej sypialni wypełnionej miejscami do spania, zamieniającej się w percepcji ludzkiej w jedną płaszczyznę, w oddaloną chmurę, wydaje się być trafnym nawiązaniem do tytułowej idylliczności, stanu spokoju, relaksu i wyciszenia, lecz w moich rozważaniach nie wypełnia to całkowicie tematu. Dlatego pracując nad zagadnieniem, skoncentrowałam się nie tylko na wyżej wspomnianych sprężynach łóżkowych i powstającemu wrażeniu obłoka, ale również nad ich otoczeniem. Góry wydały mi się być czymś osiągalnym, a jednocześnie nieosiągalnym lub trudno osiągalnym dla jednostki, czymś jednocześnie bliskim jak i odległym, czymś pięknym, a zarazem niebezpiecznym. I to góry są w najbliższym kontakcie z obłokami, chmurami i niebem - tym wszystkim, co nie znajduje się w zasięgu przeciętnej jednostki, a jednocześnie jest tematem melancholii wielu z nas.

Zastanawiałam się nad materiałem i formą gór, a dokładnie skał, które miałyby je symbolizować. Zdecydowałam się na sklejkę, a wybór był bardzo świadomy i zamierzony. Wydaje się być czymś ciekawym połączenie geometrycznych form skał, wyciętych z dużych płyt sklejk, zestawionych i zaaranżowanych w przestrzeń skalną, z kolorem sklejk, bardzo podobnym do koloru naturalnych skał. Ktoś może powiedzieć, że materiał ten bardzo odbiega od materii prawdziwych skał, ja jednak uważam inaczej. Oczywiście, materia drewna oraz materia skał różnią się bardzo, jednak obydwie należą do materiałów naturalnych i obydwie zmieniają się pod wpływem czynników zewnętrznych, żywiołów. Tak samo drewno pęcznieje pod wpływem wody lub pokrywa się mchem i zmienia barwę na skutek działania słońca oraz produktów chemicznych, jak i skały poszerzają swoje szczeliny lub ulegają częściowemu rozpuszczeniu i zmieniają barwę pod wpływem wietrzenia mechanicznego oraz chemicznego.³⁹ Ten proces przemian fizycznych i chemicznych, którym podlegają skały pod wpływem zmian temperatury (zamrażanie, rozmrażanie, nagrzewanie), wody, roślin i zwierząt, może w bardzo istotny sposób wpłynąć na skały. Wszystko to udowadnia nam, iż skały nie są tak stabilną materią, jak by się wydawało i asocjacja skał przedstawiona za pomocą sklejk jest w tym przypadku w pełni uzasadniona.

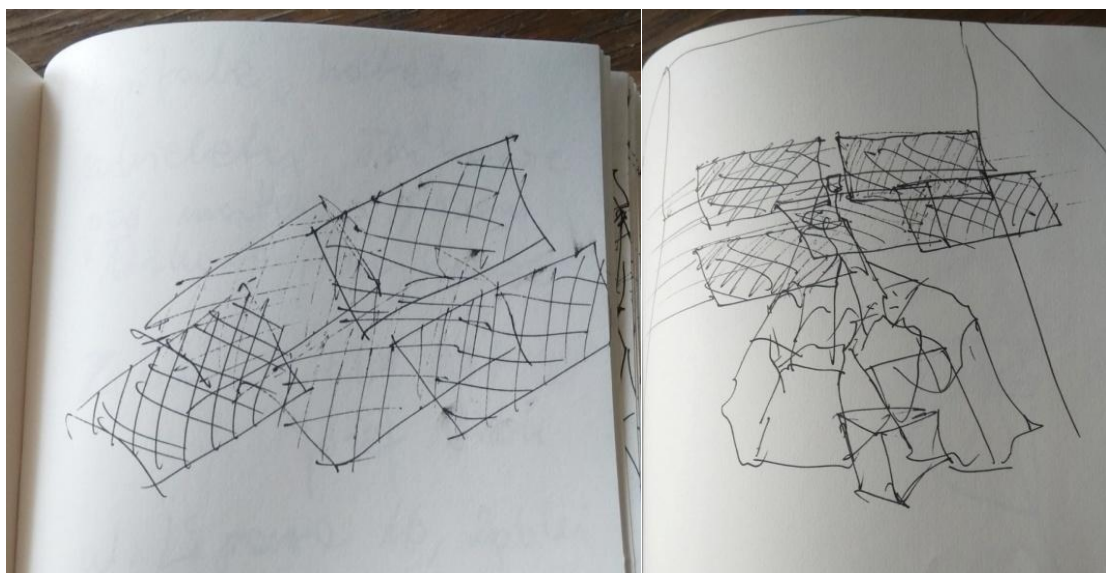
Nie tylko naukowe uzasadnienie tego wyboru jest ważne w tej pracy. Aspekty estetyczne, jak i pewnego rodzaju ironia oraz absurd, które można zauważyć w tym wyborze, grają istotną rolę w zaplanowanej realizacji dzieła. Pewnego rodzaju zamiana ciężkości materiałów wykorzystanych w tej instalacji i zawieszenie masywnych sprężyn łóżkowych nad głowami

³⁹ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, 1997, tom 5, str. 863 i tom 6, str. 777-778.

widzów oraz ustawienie delikatnej sklejki symbolizującej masywne skały, stanowią dla mnie intrygujący element całości. Widoczny jest w niej absurd przedstawienia czegoś, co wydaje się być bardzo stabilnym dzięki użyciu materiału uważanego za coś mniej stabilnego, i wprowadzenie ciężkości w coś, co wydaje się być czymś totalnie lekkim, wręcz ulotnym. Swoiste „odwrócenie ról” może wydawać się czymś kuriozalnym, niemniej jednak stanowi ważny element w realizacji pracy, a przede wszystkim w możliwości odczytu i interpretacji jej na poziomie zarówno artystycznym jak i naukowym.

Wracając do rzeczy, które będą wykorzystane do realizacji pracy, to właśnie ramy łóżkowe wypełnione sprężynami są kluczowym elementem instalacji i chciałabym, aby „zagrały na percepcji odbiorcy”. Afordancja obiektu wywodząca się od jego materialnej formy ustąpi pola postrzeganej afordancji, którą odbiorca przypisze obiektowi i pojawi się uczucie liminalności – równoczesnego wyobcowania i rozpoznawania, a to wszystko będzie miało na celu stworzenie fikcyjnego, nawet surrealistycznego doświadczenia.

Biorąc pod uwagę możliwości techniczne i późniejszy wybór miejsca do prezentacji instalacji, praca ta zostanie zrealizowana w Szczecinie, przed wystawą i publiczną obroną doktoratu, a dokładny wygląd, skala i aranżacja instalacji będą dopasowane do wybranej przestrzeni.



Il. 15. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne

Il. 16. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne



Il. 17. Model skał. Dotyczy instalacji *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne



Il. 18. Model skał. Dotyczy instalacji *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne

4.3. Idylliczność

Już wspomniałam o idylli. Zatem czymże ona jest? Głosi pochwałę naturalności i prostoty, sama będąc kwintesencją sztuczności, czymś fikcyjnym i alternatywnym wobec realności. Można rzec jest „urojonym” stanem szczęścia. Czyż nie o tym myślał Schiller, pisząc: „poetycka reprezentacja niewinnej i szczęśliwej ludzkości (...) człowiek w stanie niewinności

(...) harmonii i pokoju z samym sobą i z innym światem”.⁴⁰ Stan, do którego dąży jednostka, a niekoniecznie osiąga. Czy nadal istnieje bez troska w dobie Internetu, telefonii komórkowej i zaawansowanej technologii, do której dążyliśmy? Jak zauważył Yuval Noah Harari, we współczesnej, technologicznie rozwiniętej Południowej Korei, ogarniętej „smartfomanią” wzrasta liczba samobójstw.⁴¹ Skąd się bierze to poczucie bezradności oraz niechęć do życia w dość zamożnym i wydawałoby się szczęśliwym społeczeństwie? Można tam znaleźć wiele restauracji dla samotników, w których wnętrza podzielone są na komory, wyposażone jedynie w mały stolik i krzesło, zapewniające wystarczającą samotność, a także brak kontaktu z innymi gośćmi restauracji.⁴² Pomysł przybył ostatnimi laty z Japonii, ale Japończycy, widząc zmieniające się potrzeby rozwijającego się społeczeństwa, zaczęli już wprowadzać zmiany w swoich wynalazkach „czyniących ludzi szczęśliwymi” i wpadli na pomysł „wynajęcia przyjaciela, rodziny”, zarówno jako towarzystwa przy obiedzie, jak i na przyjęcie lub chwilę spędzone w fitness studio, i jak sądzę, wiele innych okazji. Ludzkie potrzeby zmieniają się nieustannie w związku z wciąż rozwijającą się cywilizacją. Już nie ma tak wielu śmiałków, którzy na koniach, w towarzystwie masy kompanów szukają Eldorado⁴³, ale wciąż można spotkać w słonecznej Australii poszukiwaczy złota, którzy wyposażeni w nowoczesny sprzęt, przeszukują tamtejszą ziemię⁴⁴, a Yuval Noah Harari dość brawurowo rozpisuje się w *Homo Deus* o dążeniach ludzkości XXI wieku do osiągnięcia nieśmiertelności, szczęścia i boskości.⁴⁵ W szerszym rozumieniu „idylla” oznacza „idylliczność”, czyli łagodną, sielską tonację dzieła artystycznego lub sytuacji życiowej. Jest to stylizowana wersja „dobrej” rzeczywistości, rzeczywistości przyciętej do ludzkiej wielkości, w której społeczeństwo jest bezpieczne i chronione, w bliskim kontakcie z naturą.⁴⁶ Jak wspomniał Uwe Heldt: „Rozpatrując idyllę jako przejaw tęsknoty za niewyobcowaną, wyzwoloną egzystencją, należy zauważyć, że to właśnie jest przestrzenność idylli, w której taka tożsamość rzeczywiście ukazuje się (...)”⁴⁷.

⁴⁰ Virgil Nemoianu, *Micro-Harmony, The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, European University Papers, Wydawnictwo Peter Lang, Bern, 1977, str. 13.

⁴¹ Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Krótka historia jutra*. Wydawnictwo Literackie, 2018, str. 47.

⁴² <http://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2960662> (dostęp: 15.09.2019)
http://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2018/06/113_213664.html (dostęp: 15.09.2019).

⁴³ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, tom 2, str. 224.

⁴⁴ <https://www.fokus.tv/serial/poszukiwacze-zlota-w-australii/> (dostęp: 08.10.2019).

⁴⁵ Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Krótka historia jutra*. Wydawnictwo Literackie, 2018, str. 350.

⁴⁶ Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Bertelsmann Media Sp. z o.o., Warszawa, 2000, str. 222; i <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sielanka;3974930.html> (dostęp: 1.10.2019).

⁴⁷ Uwe Heldt, *Isolation und Identitat*, Wydawnictwo Peter Lang, Frankfurt nad Menem, Bern, 1980, str. 25.

Według Sengle: „związek między człowiekiem a naturą w idylli opiera się na tym, że przyrodzie oferuje się tylko miejsce do produkcji, wzbogacając, ale nie niszcząc cywilizacji”⁴⁸. Zatem można by stwierdzić, iż sielankowe życie Giampilieri nigdy nie było idylliczne, a może po prostu stan idylli został zakłócony nieoczekiwanym dramatem i wprowadził nowy porządek w tym mikroświecie, implikując jednocześnie zmiany, które nie tylko są zaprzeczeniem stanu błógiego życia, ale są przede wszystkim elementem znaczących przeobrażeń. Jak wspominał V. Nemoianu w *Micro-Harmony, The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*: „idylliczne życie jest wypełnione gestami i działaniami w czasie, z przedmiotami w przestrzeni, jakby chcąc uniknąć nierównego podziału przedmiotów i gestów, co może prowadzić do zatrzymania przepływu rzeczy, do nagromadzenia i stąd do pośpiechu, przemocy, anormalności i ponadwymiarowych akcji (...)”⁴⁹.

Mogłabym rzec, że zgodnie z trendem *Slow Art*, idylliczność to nie tylko spokojna, delikatna forma dzieła, to także czas, który jest neutralny lub niewidoczny, nieodczuwalny, wręcz zniwelowany. To powolność i wynikający z niej spokój, to również znaczenie obiektów. To transcendencja wynikająca z układu kompozycji i sposobu ekspozycji. Przeniesienie widza ze zwykłej sali wystawowej do wykreowanej przestrzeni edenu.⁵⁰ Łagodne formy urzekające swoją subtelnością i referencjami do czegoś oddalonego, wyobcowanego, a jednocześnie bardzo dobrze znanego i wskazującego na stan spokoju i zadowolenia. Materiały wykorzystane w moich eksperymentach z obłokami są tak samo sztuczne jak sztuczność samej idylli, stanu osiąganego niemalże tylko w świecie fikcyjnym lub mikroświecie stworzonym przez jednostki i na potrzeby tych jednostek.

Tworząc „obłok” pragnę scalić dwa (formalnie) zupełnie inne obiekty. Treść obydwu rzeczy będzie wskazywała na stan relaksu, spokoju, odpoczynku i szczęścia, ale obydwa obiekty należą do dwóch różnych światów, a na pewno nie są osiągalne jednocześnie w dwóch obszarach, tylko każdy z nich ma swoje przestworze. Spirale łózkowe, podwieszone wysoko, są nieosiągalne dla człowieka i straciły swoją pierwotną użyteczność, natomiast zespolenie ich w jeden obiekt, podwieszony pod sufitem, stwarza asocjację obłoku. Znaczenie samego obłoku jako rzeczy wskazuje na niebiańskość. Powstała transformacja obiektów doprowadza

⁴⁸ Virgil Nemoianu, *Micro-Harmony, The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, European University Papers, Wydawnictwo Peter Lang, Bern, 1977, str. 17.

⁴⁹ Tamże, str. 17.

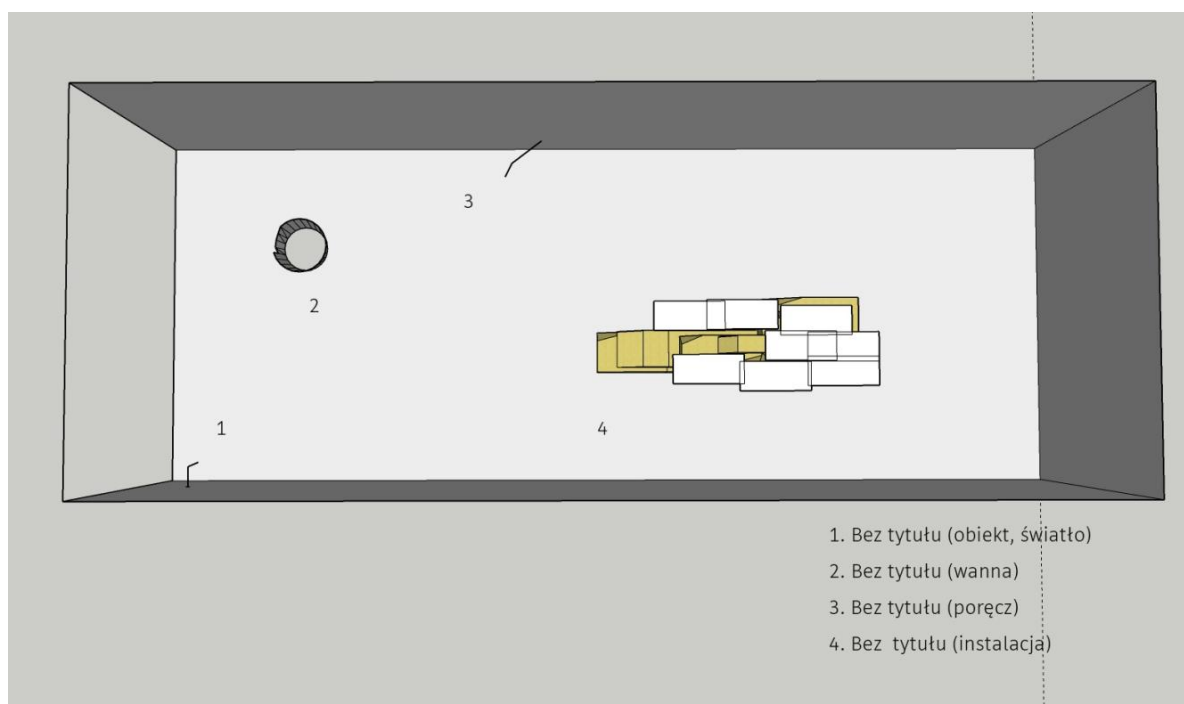
⁵⁰ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/eden.html> (dostęp: 1.10.2019) i *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, tom 5, str. 448.

do pewnej transcendencji, w której dobrze znane rzeczy przenoszą się do innego wymiaru, tworząc swój mikroświat wymykający się zwykłemu ludzkiemu doświadczeniu. Wszystko to zamyka się w statycznej, nieruchomej, wręcz masywnej konstrukcji przestrzennej, a jednocześnie podejmuje działanie ukazania „lekkości” tematu. Eksperymentowanie z materiałem, formą i znaczeniem doprowadza do wyeksponowania linearności czasu w tak statyczny sposób.

Projekt wystawy

W powyższych rozdziałach opisałam prace zrealizowane w ramach badania *Rozwój w idylliczności*. Niektóre z nich stanowią istotną część badania, ale nie będę ich prezentowała na wystawie podsumowującej projekt. Ekspozycja będzie się składała z czterech opisanych wcześniej obiektów pozostających względem siebie w zaaranżowanej relacji przestrzennej stworzonej na potrzeby wystawy. Widoczne na projekcie rozmieszczenie prac jest wstępną aranżacją, która może ulec zmianie po zapoznaniu się z salą wystawową.

Jak już wspomniałam wcześniej, główna instalacja (*Bez tytułu, instalacja*), zaplanowana w prezentacji, zostanie zrealizowana w Szczecinie po uprzednim wyborze miejsca ekspozycji. Dlatego też nie zamieściłam w pracy pisemnej zdjęć instalacji, a jedynie jej projekt i wstępną aranżację. Projekt dzieła może ulec niewielkim zmianom, które mogą wynikać z uwarunkowań przestrzeni wystawowej.



Il. 19. Wstępne rozmieszczenie prac. Dotyczy wystawy podsumowującej projekt *Rozwój w idylliczności*. Źródło własne



Il. 20. Widok pierwszego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (1). *Bez tytułu (obiekt, światło)*, metal, LED, 63x5x14cm, 2019. Źródło własne



Il. 21. Widok pierwszego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (1). *Bez tytułu (obiekt, światło)*, metal, LED, 63x5x14cm, 2019. Źródło własne



II. 22. Widok drugiego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (2). *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78cm, 2018. Źródło własne



II. 23. Widok drugiego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (2). *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78cm, 2018. Źródło własne



II. 24. Widok trzeciego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (3). *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 175X35x5cm, 2019. Źródło własne



II. 25. Widok trzeciego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (3). *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 175X35x5cm, 2019. Źródło własne



Il. 26. Widok modelu czwartego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (4). *Bez tytułu*, sklejka, metal, wstępny wymiar ok. 700x300x300 cm, 2019. Źródło własne



Il. 27. Widok modelu czwartego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (4). *Bez tytułu*, sklejka, metal, wstępny wymiar ok. 700x300x300 cm, 2019. Źródło własne

Podsumowanie

W swoich instalacjach celowo stosuję surowe formy architektoniczne, wyrażając je w minimalistycznych formach geometrycznych, wykorzystując materiały i bezpośrednie cytowanie obiektów architektonicznych, takich jak balustrady i płytki. Różne materiały spotykają się z różnymi elementami dotykowymi i strukturą, a ich połączenie tworzy nowe konotacje. Surrealistyczne (a właściwie transrealistyczne) odbicia powstają z absurdalnego wykorzystania rzeczy, a także poprzez zniekształcenia i skalowanie obiektów, na przykład: balustrad, które schodzą w ziemię i tracą tym samym swoje pierwotne przeznaczenie; wanny, która przestaje być wanną, a staje się abstrakcyjnym obiektem; ścieżki, której nie da się przejść; łóżek zawieszonych zbyt wysoko. Z jednej strony istotne jest bezpośrednie, pragmatyczne znaczenie cytowanych lub używanych obiektów, z drugiej strony jest ono podważane przez subtelny zmianę obiektów i rozszerzenia metaforyczne. Materiały i formy są modyfikowane, od zamkniętych form do otwartych, podobnie jak obiekt-światło, który świeci od wewnątrz: logika spotyka się z absurdem, a tym samym wskazuje nowe warstwy znaczeń, a sprzeczności się niwelują. Drażnienie aspektu linearności i nieskończoności, przekraczania granic i wchodzenia w przestrzeń niemożliwości/fikcji, potęgują wrażenie transrealizmu⁵¹, spotykanego zazwyczaj w literaturze.

To właśnie transrealizm był asumptem do powstania tej pracy, polegającej na osadzeniu fikcji w rzeczywistości oraz wykreowaniu sztucznego świata idylli, spokojnego, szczęśliwego, a zarazem umieszczonego w oddalonej przestrzeni skalnej. Wskazanie poręczy jako synonimu ruchu i rozwoju spowodowało stworzenie nowego sposobu postrzegania przedmiotu. Progres, przecież, to nie tylko ruch do przodu, to także zmiany, a nawet te, które wynikają z porażek i strat, to umiejętność transformacji oraz przeobrażenia klęsk w nowy, lepszy początek. Poręcz przez jednych widziana jest jako podparcie, a dla innych jest to bariera. Zmieniając właściwości materiału i poddając metamorfozie formę, zmienia się także postrzegana afordancja obiektu. Rzecz oczywista przestaje być oczywistą, a oryginalne przeznaczenie obiektu ustępuje pola nowym znaczeniom.

Tworząc ten projekt, eksperymentowałam z materiałem, formą i znaczeniem. Pragnęłam pokazać temat z nieoczywistej strony, uwypuklić kontrasty i wskazać pojawiające się

⁵¹ <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/oct/24/transrealism-first-major-literary-movement-21st-century> (dostęp: 2.10.2019).

dysonanse poznawcze. Było dla mnie czymś intrygującym przedstawienie świata idealnego w sposób, wydawałoby się, nieidealny. Najlepszym przykładem takiego działania jest czarna stal, zespawana i przeszlifowana, pozbawiona jakichkolwiek zamiarów bycia perfekcyjną rzeczą, a woląca wskazywać na cel jej bytności. Pojawiający się absurd i ironia w nieoczywistych zestawieniach pozwolił mi na stworzenie nowych asocjacji.

Nie każdy mikroraj wygląda tak samo. Nie każdy składa się tylko z komórek szczęścia, dobrobytu, spokoju i beztroski. Idylliczny świat jest na pewno syntezą naturalności i sztuczności, kombinacją starości z innowacją, jest światem na pozór idealnym, który nie tylko daje ale i odbiera. Drzemie w nim mózg gromadzący historię poszczególnych części składowych mikroraju, przypominający czasami o ich rdzennej funkcji i wywołujący poczucie nostalgii oraz ograniczenia. Łóżka zawieszone wysoko, bez możliwości wejścia na nie i oddania się chwili relaksu, przestają być komfortowym, dostępnym miejscem, a stają się iluzją fragmentu nieba, odczytywanego przez percepcję jednostki jako coś błęgiego i wspaniałego, jednak odległego, wręcz nieosiągalnego. To właśnie we współczesnym świecie podążamy za doskonałością, bogactwem, osiąganiem apogeum pomyślności i zadowolenia, a jakieś wewnętrzne głosy przypominają nam o zapomnianych stratach. Zauważamy, że idylliczność to niekoniecznie stan doskonałego życia, to raczej umiejętność życia w sposób niezwykle w istniejącej, nieperfekcyjnej sytuacji.

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Jedną z moich inspiracji w procesie twórczym jest architektura. Zarówno ta dawna jak i współczesna, a ulubionym trendem jest połączenie starych budowli i opuszczonych murów ze współczesnymi konstrukcjami architektonicznymi. Zaniedbane ruiny to nie tylko resztki ścian, wiekowe cegły oraz odrapane tynki, ale i pozostałości ludzkiego istnienia, a także historia, która drzemie w tych masywnych bryłach.

Rozpoczynając pracę nad projektem *Rozwój w idylliczności* wyjechałam na kilka tygodni do Giampileri na Sycylii w ramach pobytu twórczego. Ta niegdyś kwitnąca życiem sycylijska wioska została w 2009 roku zamieniona w opuszczoną, biedną wieś. Olbrzymia powódź zniszczyła domostwa, pozbawiła dużo rodzin dachu nad głową, a wiele budynków zamieniła w martwe, wypełnione po dach błotem kubatury. Gdy odkryłam tam skład budowlany, a dokładnie zbiorowisko odpadów oraz resztek budowlanych, i znalazłam w nim płytki marmurowe, bardzo często wykorzystywane we włoskiej architekturze wnętrz, to przetransportowałam je do centrum miejscowości i ułożyłam pomiędzy dwoma zamkniętymi domami. Kompozycję wypełniłam spiralą uformowaną z metalowej siatki, a wszystko ujednoliciłam barwą odpowiadającą kolorowi tynku pokrywającego dwa martwe budynki.

Motyw spirali intrygował mnie od pewnego czasu i dlatego zaczął pojawiać się w mojej twórczości. Przyjrzałam się bliżej spirali Fibonacciego i ciągowi rekurencyjnemu⁵². Dostrzegłam je w otaczającej naturze i zgłębiłam symbolikę samej formy spirali – linii ciągłej, wychodzącej z punktu centralnego i biegnącej owalnym ruchem wciąż do przodu w stronę nieskończoności. Widzę w tym elementy wpisujące się w nurt *Slow Art*⁵³, a nawiązanie do rozwoju wydaje się być czymś oczywistym. Lecz nie tylko forma spirali pozostała w obszarze moich zainteresowań, ale i schody, jak i sama poręcz je okalająca. Pracując nad projektem, wykonałam wiele szkiców i modeli, aby ostatecznie pozbawić poręcz schodów, a jej formę zminimalizować do jednej rury zespawanej z trzech części i tak przyciętej i zainstalowanej, aby percepcja człowieka odczytywała ją jako niekończący się obiekt. W następnej kolejności, poddałam metamorfozie formę wanny, odczytywanej przez nasze usposobienie kulturowe jako obiekt relaksu, wypoczynku, oczyszczenia i przekształciłam ją w abstrakcyjną rzecz

⁵² Nowa encyklopedia powszechna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1996, tom 5, str. 489.

⁵³ Arden Reed, *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University of California Press, Oakland, Kalifornia, 2017.

pozbawioną dna, składającą się z dwóch metalowych płyt zakończonych ostrymi brzegami. Stworzyłam również lampę pozbawioną rdzenia, a oświetlającą jedynie środek metalowej rury. Afordancja obiektów uległa zmianie, a doświadczenie liminalności, o której pisał m.in. Bill Brown w *Thing Theory*⁵⁴ jest motywem powracającym w stworzonych przeze mnie obiektach. W swoich pracach wykorzystuję uczucie równoczesnego wyobcowania i rozpoznawania w celu stworzenia fikcyjnych, nawet surrealistycznych doświadczeń.

Krążąc wokół tematu spirali dotarłam do zbioru Mandelbrota i geometrii fraktalnej⁵⁵, to spowodowało, iż postanowiłam stworzyć mój własny fraktal. Eksperymentując z formą i materiałem, doszłam do idei łóżek, a dokładnie sprężyn łóżkowych zawieszonych pod sufitem galerii nad skałami skonstruowanymi ze sklejek. To właśnie łóżka są oazą spokoju dla każdej jednostki, na nich wypoczywamy, śpimy, śnimy i oddajemy się błogiemu odpoczynkowi. Zestawione obok siebie pojedyncze obiekty, zawieszone wysoko, poza zasięgiem podmiotu, tworzą jedną płaszczyznę, rodzaj obłoku. Właściwie obydwie rzeczy wpisują się w obszar idylliczności, zarówno łóżko, na którym możemy odpocząć, jak i niebo, które nasza percepcja odczytuje jako coś rajskiego i błokiego. Takie zestawienie tworzy nowe konotacje, a absurdałne wykorzystanie rzeczy oraz zniekształcenia i skalowanie obiektów tworzą transrealistyczne odbicia.⁵⁶

W tej pracy chcę udowodnić nie tylko istnienie zjawiska rozwoju w idylliczności, ale przede wszystkim pokazać uwidaczniające się absurd i ironię. W dobie ciągłego rozwoju, nowych technologii, wszechogarniającej sztucznej inteligencji i próbie osiągnięcia apogeum spełnienia, spokoju i zadowolenia; coś do czego dążymy i co wydaje się być celem współczesnego społeczeństwa, jest właściwie kwintesencją sztuczności.

⁵⁴ Bill Brown. *Thing Theory*, w: Critical Inquiry 28.1: The University of Chicago Press, 2001. <http://faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/brown.thing-theory.2001.pdf> (dostęp: 2.10.2019).

⁵⁵ Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman 1983 http://dannyreviews.com/h/Fractal_Geometry_Nature.html (dostęp: 2.10.2019).

⁵⁶ Rudy Rucker, *A Transrealist Manifesto*, ukazał się w The Bulletin of the Science Fiction Writers of America, #82, 1983, w Rucker's anthologies Transreal! (WCS Books, 1991), oraz w Seek (Four Walls Eight Windows, 1999). <http://www.rudyruker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf> (dostęp: 2.10.2019).

Iwona Rozbiewska - *Development in Idyll*

Abstract

One of my inspirations in the process of creation is architecture. Both the old and the contemporary one. My favourite trend is the combination of old buildings and derelict walls with modern architectural structures. Neglected ruins are not just the remains of walls, ancient bricks and shabby plasters, but also the remnants of human existence and history locked in those massive solids.

Starting my work on the "*Rozwój w idylliczności*" (*Development in Idyll*) project, I went for my creative stay to Giampilieri in Sicily for a couple of weeks. This Sicilian village which used to be bustling with life was turned into an abandoned, poor one in 2009. A huge flood destroyed the houses, deprived many families of a place to live and turned many buildings into dead spaces, filled with mud. When I discovered a building warehouse or, more specifically, a collection of building waste, and found marble tiles, frequently used in Italian interior design, I transported them to the village centre and laid between two closed houses. I filled the composition with a spiral made from metal mesh and covered all that with paint corresponding to the colour of plaster on the two lifeless buildings.

I had been intrigued by the spiral motif for some time which is why it entered my works. I had a closer look at the Fibonacci spiral and the recurrence sequence⁵⁷. I saw them in the surrounding wildlife and I studied the symbolism of the spiral itself, i.e. a continuous line starting from a central point and constantly going along an oval route forward, towards the infinity. I see elements belonging to the *Slow Art*⁵⁸ movement in it, and the reference to the development seems obvious. My interests, however, are not limited to the spiral, but they comprise also stairs and their balustrade. Working on my project, I made many sketches and models to deprive the balustrade of the stairs and to minimise its form to a single tube welded from three sections, trimmed and installed in a way making the human perception read it as a never-ending object. Next, I changed a bathtub form, read by our cultural disposition as an object for relaxation, rest and expurgation, and I turned it into an abstract

⁵⁷ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw, 1996, vol. 5, p. 489.

⁵⁸ Arden Reed, *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University of California Press, Oakland, California, 2017.

bottom-less one, composed of two metal plates with sharp edges. I created also a coreless lamp, shedding light solely on the inside of a metal tube. The object affordance was changed and the liminality experience, mentioned e.g. by Bill Brown in *Thing Theory*⁵⁹, is a recurrent motif in the objects created by me. In my works I use the sense of a simultaneous alienation and recognition to create fictitious, or even surrealist experience.

Circulating around the spiral theme, I reached the Mandelbrot set and fractal geometry⁶⁰, which encouraged me to create my own fractal. Experimenting with form and material, I arrived at the idea of beds or, more specifically, bed springs suspended under the gallery ceiling above plywood rocks. Those beds form an oasis of peace for every human being, they are where we rest, sleep, dream and enjoy blissful leisure. Juxtaposed individual objects, hanging high, out of the subject's reach, create a single plane, a type of a cloud. Actually, both objects, i.e. the bed we can rest on and the sky perceived by us as something heavenly and blissful, belong to the idyllic realm. Such a combination gives rise to new connotations and the absurd use of things as well as the distortions and scaling of objects generate transrealistic reflections.⁶¹

In this work I want to prove not only the existence of the development in idyllic approach but, first and foremost, show the revealing absurd and irony. In the times of continuous development, new technologies, omnipresent artificial intelligence and attempted achievement of ultimate fulfillment, peace and satisfaction, something we strive for and which seems the goal of the contemporary society is, as a matter of fact, a quintessence of artificiality.

⁵⁹ Bill Brown. *Thing Theory*, in: Critical Inquiry 28.1: The University of Chicago Press, 2001.
<http://faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/brown.thing-theory.2001.pdf> (accessed: 2 October 2019).

⁶⁰ Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman 1983
http://dannyreviews.com/h/Fractal_Geometry_Nature.html (accessed on: 2 October 2019).

⁶¹ Rudy Rucker, *A Transrealist Manifesto*, published in "The Bulletin of the Science Fiction Writers of America", #82, 1983, in "Rucker's anthologies Transreal!" (WCS Books, 1991) and in "Seek" (Four Walls Eight Windows, 1999). <http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf> (accessed on: 2 October 2019).

Bibliografia

1. Agata Zborowska, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej 6*, Wydawcy Instytut Badań Literackich PAN, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, 2014.
2. Arden Reed, *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University of California Press, Oakland, California, 2017.
3. Bruno Latour *The Parliament of Things*, w: *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Havard University Press, 1993.
4. Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things*, Wydawnictwo Basic Books, Nowy Jork, 2002.
5. Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *The singular objects of architecture*, University of Minnesota Press Minneapolis, Londyn, 2002.
6. Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa, 2005.
7. Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, tomy 1 - 6, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, 1996, 1997.
8. *Nowoczesne kompendium matematyki*, I.N. Bronsztejn, H. Muhlig, G. Musiol, K.A. Siemiendiajew, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2013.
9. Rick Dolphijn, Iris van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, Londyn, 2012.
10. *The Routledge Companion to thought experiments*, pod redakcją Michael T. Stuart, Yiftach Fehige i James Robert Brown, Routledge Taylor & Francis Group, Londyn, Nowy Jork, 2018.
11. Uwe Heldt, *Isolation und Identitat*, Wydawnictwo Peter Lang, Frankfurt nad Menem, Bern, 1980.
12. Virgil Nemoianu, *Micro-Harmony, The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, European University Papers, Wydawnictwo Peter Lang, Bern, 1977.
13. Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Bertelsmann Media Sp. z o.o., Warszawa, 2000.
14. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001.
15. Joanna Kulwicka-Kamińska, *Cechy wspólne piśmiennictwa Tatarów litewsko-polskich i kanonu tekstów scs. Geneza. Grafia. Ortografia.*, "VARIA" XIV - Zborník materiálov zo XIV. kolokvia mladých jazykovedcov, Nitra-Šintava 8-10 12 2004, s.20-21.
16. Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Krótka historia jutra*, Wyd. Literackie, Kraków, 2018.

Źródła internetowe

1. Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman 1983
http://dannyreviews.com/h/Fractal_Geometry_Nature.html.
2. Albion M. Butters, *A brief history of Spiral Dynamics*, w *Approaching Religion*, Vol. 5, No. 2, Listopad 2015, <https://journal.fi/ar/article/view/67574>.
3. Bill Brown. *Thing Theory*, w: *Critical Inquiry* 28.1: The University of Chicago Press, 2001.
4. Donald A. Norman, (1999) *Affordances, Convention and Design*. <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=301168> (17 December 2016).
5. <http://faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/brown.thing-theory.2001.pdf>.
6. <http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/>.
7. <https://bonestructure.ca/en/articles/7-things-to-discover-about-contemporary-architecture/>.
8. <https://culture.pl/pl/dzielo/maria-sklodowska-curie-w-rez-marie-noelle>.
9. <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/liminal>.
10. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fraktal;3902416.html>.
11. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sielanka;3974930.html>.
12. <https://exumag.com/nagroda-pritzkera/>.
13. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/balkrishna-doshi>.
14. <https://interestingengineering.com/17-most-inventive-architects-of-the-21st-century>.
15. <https://naekranie.pl/recenzje/russian-doll-sezon-1-recenzja>.
16. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/eden.html>.
17. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/spirala.html>.
18. <https://wiadomosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/97657,zabojcza-powodz-zaatakowala-sycylie.html>.
19. <https://www.archdaily.com/780997/form-follows-fiction-ole-scheerens-ted-talk-on-why-architecture-should-tell-a-story>.
20. <https://www.billviola.com/>.
21. <https://www.filmweb.pl/serial/The+OA-2016-743791>.
22. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/.

23. <https://www.fokus.tv/serial/poszukiwacze-zlota-w-australii/> (dostęp: 8.10.2019).
24. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/oct/24/transrealism-first-major-literary-movement-21st-century>.
25. <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/bill-viola>.
26. Kim Ji-soo, *Single-person households redefining norms of dining out*, The Korea Times, 2016 http://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2018/06/113_213664.html.
27. Mariusz Gromada, *Od paradoksów do Hipotezy Continuum czyli Tajemnice Nieskończoności*, lipiec 2007 <http://mathspace.pl/wp-content/uploads/2014/07/infinity.pdf>.
28. Park Eun-jee, *Ridin' solo in Seoul has never been so trendy*, Korea JoongAng Daily, 2012 <http://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspxaid=2960662>.
29. Rudy Rucker, *A Transrealist Manifesto*, ukazał się w The Bulletin of the Science Fiction Writers of America, #82, 1983, w Rucker's anthologies Transreal! (WCS Books, 1991), oraz w Seek (Four Walls Eight Windows, 1999). <http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf>.

Spis ilustracji

- Il. 1. Widok instalacji zrealizowanej w ramach programu *Artist-in-Residence* w Giampilieri, Sycylia. *Bez tytułu (marmur, spirala)*, 2018, marmur, metal, ok. 500x40x300 cm, Giampilieri, Sycylia, Włochy. Fot. Ahmed Helmy.
- Il. 2. Widok z wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley* w periscope:project:space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, ceramika, drewno, 160x180x80cm, 2019. Źródło własne.
- Il. 3. Widok z wystawy *Step by Step to The Dailiness Alley* w periscope:project:space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, ceramika, drewno, 160x180x80cm, 2019. Źródło własne.
- Il. 4. Widok modelu pracy *Bez tytułu (wanna)*, 2018. Źródło własne
- Il. 5. Widok modelu pracy *Bez tytułu (wanna)*, 2018. Źródło własne
- Il. 6. Widok zrealizowanego obiektu. *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78 cm, 2018. Źródło własne.
- Il. 7. Widok modeli pracy *Bez tytułu (poręcz)*, 2018. Źródło własne
- Il. 8. Widok zrealizowanego obiektu. *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 120x100x60 cm, 2018. Źródło własne.
- Il. 9. Widok obiektu. *Bez tytułu*, metal, 175x35x5cm, 2019. Źródło własne.
- Il. 10. Widok zrealizowanej instalacji. *Bez tytułu (stabilność-miękkość)*, drewno, materiał piankowy, włókno, ok. 250x50x160cm, 2018. Źródło własne.
- Il. 11. Widok zrealizowanego obiektu. Zdjęcie z wystawy „*Step by Step to The Dailiness Alley*” w periscope:project:space, Salzburg, Austria, 2019. *Bez tytułu*, metal, światło LED, ok. 16x74x3cm, 2019. Źródło własne.
- Il. 12. Widok z wystawy *spiritus movens* w Galerii Wykwit, Wrocław. *Bez tytułu*, metal, światło LED, ok. 16x74x3cm, 2019. Źródło własne.
- Il. 13. Fragment ze szkicownika, 2019. Fraktale – cząstki powtarzające się, powielone, tworzące całość o kształcie podobnym do pojedynczego fraktala. Źródło własne.
- Il. 14. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy „*Bez tytułu*”, sklejka, metal. Źródło własne.
- Il. 15. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne.
- Il. 16. Fragment ze szkicownika, 2019. Dotyczy pracy *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne.
- Il. 17. Model skał. Dotyczy instalacji *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne.
- Il. 18. Model skał. Dotyczy instalacji *Bez tytułu*, sklejka, metal. Źródło własne.

- II. 19. Wstępne rozmieszczenie prac. Dotyczy wystawy podsumowującej projekt *Rozwój w idylliczności*. Źródło własne.
- II. 20. Widok pierwszego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (1). *Bez tytułu (obiekt, światło)*, metal, LED, 63x5x14cm, 2019. Źródło własne.
- II. 21. Widok pierwszego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (1). *Bez tytułu (obiekt, światło)*, metal, LED, 63x5x14cm, 2019. Źródło własne.
- II. 22. Widok drugiego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (2). *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78cm, 2018. Źródło własne.
- II. 23. Widok drugiego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (2). *Bez tytułu (wanna)*, metal, 84x66x78cm, 2018. Źródło własne.
- II. 24. Widok trzeciego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (3). *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 175X35x5cm, 2019. Źródło własne.
- II. 25. Widok trzeciego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (3). *Bez tytułu (poręcz)*, metal, 175X35x5cm, 2019. Źródło własne.
- II. 26. Widok modelu czwartego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (4). *Bez tytułu*, sklejka, metal, wstępny wymiar ok. 700x300x300 cm, 2019. Źródło własne.
- II. 27. Widok modelu czwartego obiektu uwzględnionego w planie wystawy (4). *Bez tytułu*, sklejka, metal, wstępny wymiar ok. 700x300x300 cm, 2019. Źródło własne.