

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Wydział Pedagogiczny i artystyczny

Dziedzina: sztuki plastyczne
Dyscyplina: sztuki piękne

JOANNA MLĄCKA
OBIEKTY INTENCJONALNE

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

KIELCE 2016

SPIS TREŚCI

Wstęp

Rozdział I

Przedmioty. Obiekty. Intencje.

(opis podjętego tematu)

Rozdział II

Ochrona. Intencja kreacji. Nobilitacja.

(opis zagadnień teoretycznych)

Rozdział III

Aura miejsca i chwili. Od fotografii obiektu do obrazu wyobrażonego.

(opis zagadnień artystycznych, sposób realizacji)

Rozdział IV

Od obiektu do malarstwa.

(teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia do mojej pracy doktorskiej)

Zakończenie

Bibliografia

Opis pracy w języku angielskim

Streszczenie

Dokumentacja fotograficzna pracy doktorskiej

Wstęp

Koncepcja mojej pracy doktorskiej krystalizowała się od początku studiów doktorskich. Sam wybór problematyki przejawiał się w sposób naturalny i był niejako kontynuacją moich wcześniejszych zainteresowań przedmiotem i działaniem człowieka. Zaś seria obrazów składająca się na mój doktorat jest formalnym rozwinięciem moich dotychczasowych poszukiwań w obszarze malarstwa.

Teoretyczną część mojej pracy doktorskiej podzieliłam na cztery rozdziały opatrzone kluczowymi słowami. W pierwszym rozdziale *Przedmioty. Obiekty. Intencje.* opisuję podjęty przeze mnie temat (jego genezę i motywację), który to został uwarunkowany czynnikiem osobistym. Omawiam w nim proces powstawania interesujących mnie obiektów.

Rozdział drugi *Ochrona. Intencja kreacji. Nobilitacja*. poświęciłam zagadnieniom teoretycznym, które to towarzyszą samym obrazom. Opisałam tu działania ludzkie na przedmiotach będące wspólną wartością całego cyklu. Przedstawiam tu także cel jaki sobie postawiłam tworząc cykl malarski. Mianowicie ukazanie nieuświadomionej działalności twórczej „zwykłego“ człowieka, jego potrzeby tworzenia, której efektem są inspirujące mnie obiekty.

Kolejny rozdział *Aura miejsca i chwili. Od fotografii obiektu do obrazu wyobrazonego*. jest przedstawieniem zagadnień artystycznych i sposobu samej realizacji technicznej. Opisuję w nim przebieg powstawania obrazów, także działania poprzedzające pracę na samym płótnie. Omawiam tu, wspólne dla całego cyklu, wykorzystane zabiegi artystyczne. Jednocześnie opisuję proces tworzenia każdego obrazu z osobna.

Ostatni rozdział *Od obiektu do malarstwa*. jest przedstawieniem teorii i praktyk artystycznych będących obszarem odniesienia do mojej pracy doktorskiej. Nawiązuję w nim do teorii neopragmatyzmu na podstawie której wyjaśniam tytuł swojej pracy. Wykazuję także podobieństwa do teorii upcyklingu gdzie w myśl jej idei tworzyłam obrazy. Opisuję tu poszczególne praktyki artystyczne z pogranicza obiektu i malarstwa, które są bliskie moim działaniom. Nawiązuję także do malarstwa średniowiecza i twórczości Francisa Bacona, jako źródła malarskich inspiracji.

Rozdział I

Przedmioty. Obiekty. Intencje.

(opis podjętego tematu)

Temat wokół którego skupia się moja praca doktorska to z pozoru zwykły materialny przedmiot. Jest on obecny w mojej sztuce od dobrych kilku lat i przejawiał się w większości powstałych obrazów. Przez cały ten czas pogłębiałam formalne poszukiwania by najodpowiedniej zobrazować ów przedmiot. Niekiedy powstawały także serie studyjnych fotografii, w których to przedmiot znów zajmował główne miejsce. Myślę, iż przybliżyły mnie one jeszcze bardziej do analizy jego zróżnicowanej materii.

Temat ten w sposób naturalny pojawił się w mojej sztuce. Bywa tak, że nie potrafimy wytłumaczyć dlaczego pewne sprawy zajmują nas bardziej od innych i wciąż krążymy wokół tego jednego. Mam tu na myśli artystów jak choćby Paula Cezanne'a i jego „obsesyjne” malowanie Góry Świętej Wiktorii w poszukiwaniu doskonałej formy. Oczywiście jest, że duży wpływ na to co nas interesuje ma nasza ludzka natura.

Wychowałam się na wsi gdzie przez całe życie obserwowałam przyrodę i rolę jaką pełni w niej człowiek. Przyglądałam się pracy moich dziadków i rodziców w sadzie, ogrodzie czy gospodarstwie. Uczestniczyłam w tym każdego dnia i po dziś dzień uczestniczę. Uczyłam się jak uprawiać i pielęgnować rośliny, jak radzić sobie w trudnych warunkach przy pewnych niedostatkach. Nauczyło mnie to cenić wyżej rzeczy stworzone własnymi rękoma niż

wyprodukowane fabrycznie. Myślę, że słowo „zaradność” może być kluczem, który otwiera nieskrępowaną wyobraźnię w akcie „twórczym”. Chodzi mi tutaj o konstruowanie – budowanie przez człowieka w swoim otoczeniu przeróżnych obiektów z materiałów, które są mu akurat dostępne „pod ręką”. Uściślając, odnoszę się do obiektów zaobserwowanych w ogrodach, przydomowych obejściach, na polach, w lasach, opuszczonych budynkach czy na ulicach miast. Najwięcej ciekawych przedmiotów można znaleźć w ogródkach działkowych i na targowiskach. Niekiedy odwiedzam te same miejsca wiele razy, obserwuję jak dana „instalacja” zmieniała się z upływem czasu albo czy jeszcze istnieje. Mogą to być chochoły w sadzie, czy pułapka feromonowa założona na drzewie przez leśniczych. Niesamowite wrażenie daje widok ustawionych gęsto na polu „strachów” na zwierzęta. Są one czymś obcym w naturze a jednak stały się jej integralną częścią. Te i inne obiekty wykonane są zazwyczaj z wtórnych, zużytych już materiałów, których pierwotne przeznaczenie dobiegło końca. Zostają powołane na nowo a ich funkcja zależy już tylko od wyobraźni i intencji „twórcy”. Stara zasłona okrywa w ogrodzie kwiaty przed mrozem, metalowe puszki zawieszane na ciosanym kołku hałasując odstraszały gryzonie, drewniane listwy z płataniną sznurka tworzą konstrukcję, na której wspierają się młode krzewy. To tylko ułamek peryferyjnej poezji. Wszystkie te działania w pewnym stopniu obnażają naturę człowieka. Wystarczy się przyjrzeć jak i po co kształtowane są owe obiekty. Czy mają charakter dekoracyjny, użytkowy a może po prostu zostały niedbale pozostawione na pastwę czasu. W efekcie powstają zaskakująco pomysłowe konstrukcje. Tutaj wszystko można połączyć, nie ma zasad ani reguł, nic nie jest tym czym było, plastikowa butelka nie jest już naczyniem służącym do picia ale staje się pułapką na owady, a stara opona ozdobi ogród udając łabędzia.

„Obiekty intencjonalne” – tak je określam. Każdy z nich powstał w myśl ludzkiej *intencji*, choć może nie zawsze jest ona dla mnie jasna ale nie to jest najważniejsze lecz samo jej istnienie. Istnienie potrzeby działania na przedmiotach i przy ich użyciu, tak bardzo obcych a zarazem oswojonych. Zadomowionych w naszej osobistej przestrzeni i stających się „znaczącym” pierwiastkiem naszego życia. Co roku obserwuję jak moja mama okrywa kwiaty w ogrodzie przed pierwszym mrozem, tą samą starą brązową zasłoną co wisiła kiedyś w salonie. I za każdym razem patrzę na to zjawisko z uśmiechem i zaciekawieniem, kiedy to o zmroku wydaje się być zupełnie czymś innym – a na pewno nie zasłoną okrywającą kwiatnik. Nawet poświęciłam temu wydarzeniu dwa obrazy (pierwszy w 2010 roku i kolejny w swojej pracy doktorskiej

ale o odmiennej strukturze). To jedna z niewielu sytuacji, kiedy mogę skonfrontować własną wizję obiektu w obrazie z osobą, która stworzyła go w rzeczywistości w myśl swojej intencji. Reakcja mojej mamy była bardzo pozytywna i ucieszył ją fakt, że namalowałam jej konstrukcję choć w nieco zmienionej przestrzeni. Nie wiem jakie mogłyby być reakcje pozostałych „twórców” obiektów, które znalazły miejsce w moich pracach. I raczej nigdy się tego nie dowiem gdyż są mi oni niestety anonimowi. Sądzę, że mogliby być zaskoczeni tym, iż zainteresowały

mnie ich przedsięwzięcia w taki właśnie sposób. Domyślam się, że takie „instalacje” dla samych autorów są tylko zbiorami materiałów, mającymi spełniać nadaną im przez nich rolę. Zaś aspekt estetyczny nie jest w ogóle brany pod uwagę (z pewnymi wyjątkami gdy z góry przypisana jest rola dekoracyjna). *Intencja* zatem ogranicza się tutaj do działania, którym jest nadanie funkcji nowopowstałym „obiektem”. Funkcje te są zazwyczaj bardzo praktyczne a użycie materiałów przemyślane. Umyślnie wykorzystane są właściwości przedmiotów: jaskrawe kolory szmat na polnych strachach czy słoma dająca ciepło krzewom. Przedmioty te są często wystawione na próbę czasu i różne warunki klimatyczne. Wspominam o tym, gdyż takie dodatkowe „dotknięcie” ich przez czas, ostre słońce, deszcz itp. jest dla mnie dodatkową wartością.

Rozdział II

Ochrona. Intencja kreacji. Nobilitacja. (opis zagadnień teoretycznych)

Za najcenniejszą funkcję nadaną obiektom uważam *ochronę*, która to może przybierać różne formy jak na przykład: owijanie krzewów materiałami na czas zimy czy przykrywanie ich słomą, ustawianie strachów na polach by uchronić hodowlę roślin przed szkodnikami, budowanie prowizorycznych zadaszeń nad brzegiem jeziora czy też otaczanie siatką młodych drzew w celu zabezpieczenia ich przed sarnami. W swojej pracy doktorskiej skupiłam się właśnie na tej jednej *intencji* i wszystkie obrazy z tego cyklu malarskiego mieszczą w sobie pierwiastek intencji troski, dbania, pielęgnowania, pilnowania, utrzymywania itp.

„Obiekty” te dla samych autorów i nie tylko nich są czymś bardzo naturalnym, wpisane w krajobraz czy to miejski lub wiejski nie dziwią, nie zastanawiają, jedynie służą lub są w ogóle niezauważalne. Ich estetyczny pierwiastek jest niedostrzegany przez same osoby kreujące je. Dla mnie natomiast są one powodem do działania na płaszczyźnie obrazu. Odnalazłam w nich piękno konstrukcji poprzez wcześniejszą dekonstrukcję (czyli użycie wybranych fragmentów będących częścią innych przedmiotów). Zainteresował mnie w nich materiał z jakiego zostały wykonane, pomysłowość w łączeniu elementów, celowość i sam końcowy efekt. Jednym słowem obiekty te zainspirowały mnie do namalowania cyklu obrazów. Jednocześnie moim zamiarem — *intencją* było wydobycie nieświadomionej działalności twórczej człowieka. Chciałam pokazać, że owe instalacje są interesujące same w sobie przez swą urodę a powody dzięki którym powstały są ich dodatkową wartością. Wartość tą nazywam *intencją kreacji* — chęcią tworzenia, która to stanowi o naszym istnieniu i zarazem odkrywa ludzką naturę. Tutaj, jak już wspomniałam wyżej, skupiłam się na ludzkiej potrzebie troski, ochrony. Dotyczy ona głównie koegzystencji człowieka z przyrodą ale tą, na którą może mieć wpływ.

Te z pozoru zwykłe przedmioty, dostając drugie życie od swoich właścicieli, mieszczą w sobie pierwiastek ludzkiej wrażliwości. Nadaje im to swoistego charakteru, który starałam się ukazać w swoim cyklu. „Obiekty intencjonalne” to suma dwóch działań, świadomego i nieświadomego. Z jednej strony autor instalacji nie jest świadom, że w myśl swojej *intencji* powołuje do życia piękne dzieło a z drugiej strony są one świadomie ujawnione przeze mnie w obrazach. Moją *intencją* było nobilitowanie owych obiektów do dzieła sztuki, poprzez ustanowienie ich głównym tematem swoich prac.

Rozdział III

Aura miejsca i chwili. Od fotografii obiektu do obrazu wyobrazonego. (opis zagadnień artystycznych, sposób realizacji)

Moja praca doktorska to cykl malarski składający się z ośmiu obrazów wykonanych w technice olejnej na płótnie. Wymiary poszczególnych obrazów to: trzy o formacie 130 x 110 cm, dwa o formacie 120 x 130 cm, dwa o formacie 110 x 150 cm oraz jeden składający się z dwóch części 165 x 200 cm. Wielkość płócien dostosowałam do przedstawianych obiektów, tak

aby zachować ich przybliżoną skalę z rzeczywistości. Wybrałam technikę olejną, gdyż posługuję się nią od blisko dziesięciu lat i jest ona dla mnie najodpowiedniejszym medium do pracy na płótnie.

Sam proces malowania obrazów został poprzedzony poszukiwaniem i dokumentacją fotograficzną obiektów. Zebrałam blisko dwieście zdjęć z czego wykorzystałam kilkanaście. Dokumentując wybrany obiekt w ogrodzie czy to na ulicy, zawsze (w miarę możliwości, gdyż czasem były to trudno dostępne miejsca) wykonywałam kilka fotografii. Na każdym zdjęciu ujęłam obiekt z innej strony i dodatkowo zrobiłam parę bliskich kadrów ukazujących fakturę przedmiotów. Po przejrzeniu całej dokumentacji i po dłuższym namyśle zdecydowałam się na wybranie tych obiektów, które łączy ze sobą jedna wartość ale przejawiająca się na różne sposoby. Opisałam ją w poprzednim rozdziale i dotyczy ona *ochrony*. Zależało mi aby całość była spójna i klarowna. Jednocześnie pod względem tematycznym jak i rozmiarem obrazów. Tworząc ten cykl myślałam od samego początku o docelowej ekspozycji, stąd też określona liczba prac.

Kolejnym krokiem było przygotowanie szkiców do każdego obrazu. Z racji, że od samego początku dokumentacji obiektów dokonywałam za pomocą cyfrowego nośnika, tak też dalsze koncepcje obrazów powstały przy użyciu programu graficznego Adobe Photoshop. Tworząc szkic, dokonywałam selekcji samego obiektu ze zdjęcia i nanosiłam go na czystą białą przestrzeń. Niekiedy łączyłam ze sobą fragmenty jednego obiektu z kilku zdjęć, wybierając

te najciekawsze pod względem formy i tym samym rezygnując z pozostałych.

W cyklu tym starałam się jak najbardziej wyodrębnić obiekty ze swojego środowiska ale jednocześnie nie chciałam doprowadzić do sytuacji, gdzie stają się one suchą dokumentacją, „obrazem anatomicznym”. Chciałam pokazać je od innej strony, takiej w której wyobraźnia magiczna dominuje nad rozumem. Dlatego też zastosowałam integralne z nimi tło. Oczywiście przestrzeń ta nawiązuje do otoczenia w którym znajdował się pierwotnie ów obiekt. Jednak nie zależało mi na idealnym jej odwzorowaniu a raczej potraktowaniu jako wspomnienie przywołujące aurę miejsca i pory dnia, roku. Innymi słowami, zestawiałam wybrane fragmenty zaobserwowanej rzeczywistości z własną wyobraźnią i kreacją. Istotne były tu pierwsze odczucia i intuicja.

Aby podkreślić wagę tych obiektów, we wszystkich obrazach zastosowałam centralną kompozycję. Zaś swoim rozmiarem są one zbliżone do rozmiaru rzeczywistego. Dzięki temu siła oddziaływania obrazu jest spotęgowana a odbiorca ma szansę poczuć, że obcuje z czymś niemal realnym. Dodatkowym elementem wspólnym dla wszystkich obrazów jest namalowane obramowanie, zintegrowane z kompozycją. Aczkolwiek na każdym płótnie przyjmuje ono odmienny kształt, niekiedy jest ledwie widoczne, nieoczywiste. Zdecydowałam się na takie formalne rozwiązanie, aby jeszcze bardziej podkreślić same obiekty i wyznaczyć im nową przestrzeń. Victor Stoichita, analizując list Nicolasa Poussina do Paula Frearta Chantelou pisze, iż postrzeganie dzieła jest uwarunkowane ramą obrazu, która to *zapewnia obrazowi jedność i odrębność*.¹ Jednocześnie zaznacza on, że: *Rama każdego obrazu ustala tożsamość fikcji. Dać obrazowi, poza prawdziwą ramą, ramę namalowaną oznacza podnieść fikcję do drugiej potęgi. Obraz mający namalowaną ramę okazuje się przedstawieniem podwójnie: jest wyobrażeniem obrazu*.² Moje prace są wyobrażeniem obrazów jakie zobaczyłam obserwując obiekty w ich naturalnym środowisku.

Poniżej opisałam z osobna proces powstawania każdego obrazu. Skupiłam się głównie na przedstawieniu miejsc występowania poszczególnych obiektów, roli ich twórców i na tym w jaki sposób mnie zainspirowały. Przybliżyłam także własne wyobrażenia z nimi związane

¹ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, Wydawnictwo Słowo, obraz terytoria, Gdańsk 2011, s.80.

² Tamże, s.79.

ale jednocześnie starałam się uniknąć zbytniej interpretacji obrazów. Ponieważ jak wiadomo odbiór dzieła sztuki zależy od osobistych doświadczeń i świadomości widza, dlatego jeden obraz może zostać odczytany na wiele sposobów. Chciałbym zatem pozostawić odbiorcy swobodną interpretację.

Obiekt I, olej na płótnie, 110 x 130 cm (il. nr 1)

Jest to jeden z ważniejszych dla mnie obrazów z tego cyklu, ponieważ sam motyw zaczerpnęłam z ogrodu moich rodziców a zaobserwowany obiekt został wykonany przez moją mamę. Wykorzystała ona starą ciężką zasłonę z naszego domu do okrycia, wyhodowanych przez siebie kwiatów. Konstrukcja ta miała uchronić przed pierwszymi mrozami doniczkowe rośliny, gęsto ustawione na przydomowym kwietniku. Przyglądając się przez jakiś czas temu zjawisku, zwłaszcza wieczorem, zapominając czym tak naprawdę ono jest, moją uwagę przyciągnął układ fałd na tkaninie. Jej łamane kształty na tle ciemnego nieba przywołały mi na myśl średniowieczne obrazy ołtarzowe. Gdzie postaci przedstawione są w długich złotych szatach, na ciemno granatowym tle. To mimowolne skojarzenie było dodatkowym impulsem do znalezienia formalnego rozwiązania tego płótna.

Namalowany przeze mnie obraz przedstawia centralnie umieszczoną tkaninę w kolorze ochry, o dziwnym kształcie i rysujących się na niej wypukłościach, co sugeruje, że coś pod sobą skrywa, jest czegoś okryciem. Widoczne są wychodzące spod jej spodu drobne liście jakiejś rośliny,

w zimnych niemal oksydowych zieleniach. Całość jest zawieszona w ciemnogramatowej przestrzeni, jaśniejącej ku środkowi płótna. Na dole widnieją czarne nieregularne plamy ciągnące się od krawędzi obrazu w kierunku draperii, tworząc coś na kształt półkolistej sfery. U góry płótna zwisają gałęzie, gęsto pokryte liśćmi podobnymi do tych na dole. Wychodzą one poza kadr obrazu, tak że przykrywają blade różową ramę otaczającą całość kompozycji.

Malując ten obraz skupiałam się na odwzorowaniu ułożenia draperii, a pozostałe elementy potraktowałam jak wspomnienie o nich, które w mojej wyobraźni być może zostało przejasnione, jak kolor nieba czy liści. Rozsypana ziemia stała się płaskimi plamami. Gałęzie jakiegoś krzewu zaczynają niespodziewanie wychodzić poza wytyczony kadr. Ale taki efekt chciałam właśnie osiągnąć, zderzyć coś określonego z niedopowiedzianym, nieoczywistym, gdzie obraz wychodzi poza swą ramę czy rzeczywistość wchodzi w obraz. Chciałam poruszyć wyobraźnię u odbiorcy, skłonić go do własnej interpretacji.

Obiekty II, olej na płótnie, 110 x 130 cm (il. nr 2)

Kolejny obraz przedstawia grupę obiektów zaobserwowanych na łące, która powoli przeistaczała się w młody las. Właściciel tej działki, chcąc ją swobodnie zalesić, zaingerował w naturę ustawiając na jej okazałej przestrzeni kilkadziesiąt tak zwanych „strachów”. Obiekty te, złożone z prostych nieociosanych kołków i kawałka kolorowej tkaniny przymocowanej sznurkiem, taśmą itp. pełniły funkcję odstraszącą. Imitując ludzką postać, miały chronić młode brzozy przed dzikimi zwierzętami, dla których są one łatwo dostępnym pokarmem.

Blisko rok obserwowałam, jak zmieniają się te obiekty pod wpływem czasu i warunków atmosferycznych. Spłowiałe kolory i próchniejące drewno, zaczęły znikać w coraz wyższej trawie

i gąszczu drzew, aż stały się integralną częścią natury. Udokumentowałam to zjawisko w odstępach czasowych, dzięki temu mogłam wybrać i przedstawić obiekty z kilku faz ich degradacji.

Malując obraz zależało mi na pokazaniu faktury drewna, poprzez nałożenie grubszej warstwy farby. Tkaninę zaś potraktowałam gładko i zdecydowałam się na jej mocny pomarańczowy kolor, który to wyznacza centrum kompozycji. Natomiast na skrajnych obiektach materiały

zaczyna blaknąć. Dolna część obrazu to pole wypełnione schematycznie powtarzającymi się pociągnięciami pędzla, ukazującymi strukturę trawy. Kontrastuje to z gładkim tłem nieba. Jednocześnie oba te elementy, poprzez ciemne kolory stają się niepokojące jak przyroda, która w rzeczywistości pochłania owe obiekty. Całość kompozycji otacza płasko namalowana rama. Jej intensywny kolor (czerwień wchodząca w róż) jest tutaj nie tylko granicą między białą ścianą reprezentującą rzeczywistość a obrazem przedstawionym ale stanowi część przedstawienia. Jej kolor dopełnia kompozycję, współgra z całością.

Obiekt III, olej na płótnie 110 x 130 cm (il. nr 3)

Jest to kolejny obraz mający dla mnie osobisty wymiar. Zaczepnięty motyw pochodzi z sadu moich rodziców a sama konstrukcja została zbudowana przez mojego tatę. Przy użyciu starej plastikowej siatki, kawałka drutu i własnoręcznie ociosanych kołków, zabezpieczył on młodą jabłonekę przed sarnami. W tej instalacji poza oczywiście jej „intencji”, moją uwagę przyciągnęło nawarstwianie się dwóch struktur. Struktury siatki o regularnych otworach na tle drobnej struktury spłowiełej już trawy. By wydobyć to w obrazie potraktowałam go w całości bardzo graficznie i nadałam mu stonowaną kolorystykę. Siatka jest w nim dominantą, umieszczoną na jasnym tle. Natomiast drzewko i wspierające kołki nikną pod jej ciężkim wzorem. Rama zaś na pierwszy rzut oka jest niewidoczna, ukryta w tle. Stanowią ją subtelne przejścia od ciemniejszych do jaśniejszych szarości i brązów, wyznaczając prostokątne pole.

Obiekt IV (Miejsce odległe), olej na płótnie, 130 x 120 cm (il. nr 4)

Inspiracją do tego obrazu były ziemianki jakie pamiętam z dziecięcych lat, a które jeszcze dziś można spotkać na terenach wsi. Ich początek sięga czasów plemion słowiańskich i germańskich, gdzie konstrukcje te służyły jako schronienia. Częściowo wykopane w ziemi, okryte gałęziami, poszyciem leśnym i ziemią. Później sprawdziły się jako miejsce do przechowywania pożywienia, dziś głównie warzyw w okresie zimy. Jednocześnie konstrukcje takich ziemianek w niektórych kulturach pełniły funkcje rytualne.

Moją uwagę przyciągnęła struktura tych budowli i ich prymitywne acz niezawodne rozwiązanie, które przetrwało do naszych czasów. Konstrukcja oparta na wiązkach gałęzi, kamieni, pnączy, ziemi, sznurków, czasem starych koców, plandek itp. W swoim obrazie przedstawiłam jedną z faz powstawania takiej ziemianki. Moment gdy obiekt jest lekkim a jednocześnie solidnym „szkieletem” by wytrzymać późniejszy opór ziemi. Ta misterna konstrukcja wytrzymująca ciężar kamieni nadający jej kształt igloo, przywołała mi na myśl magiczne miejsce, może to z lat dziecięcych zabaw w szałasie. Miejsce bezpieczne, odległe, odosobnione do którego nie łatwo dotrzeć. Zasugerowałam to powtórzeniem okręgów, wewnątrz obiektu, w jego budowie i ramie obrazu. Przestrzeń otaczająca konstrukcję utrzymana jest w jasnych szarościach i może zdawać się pustynią. Zaś wejście do niej jest odwrócone od widza, trudno dostępne.

Obiekt V (Tratwa), olej na płótnie, 130 x 120 cm (il. nr)

Obraz ten wynikał z obserwacji miejskich bazarów, targowisk i ulicznych straganów. Cechą charakterystyczną tych miejsc są konstrukcje (zadaszeń, kramów, pakunków) dalekie od standardów sklepowych ale posiadające własne utarte normy. Nadrzędną wartością nie jest tu estetyka ale skuteczność i wytrzymałość. Rozumiane jako poszukiwanie metodycznych rozwiązań w zabezpieczaniu własnego mienia. Tak by w każdej chwili móc szybko zmienić lokalizację

czy schronić się na przykład przed burzą. Przy użyciu sznurków, plandek, folii, taśm, prętów, desek itp. powstają konstrukcje czasem bliskie nomadzie czy koczowniczym plemionom.

Mnie zainteresowała w nich pomysłowość, sposób łączenia ze sobą materiałów. Nawarstwiające się opakowywania przedmiotów często wielokrotnie łątane, przypominające momentami paczworkową tkaninę. W swoim obrazie umieściłam piętrzący się stos niewiadomych pakunków, powiązanych ze sobą taśmą. Dryfują one na drewnianej skrzyni w bliżej nieokreślonej, bardzo uproszczonej przestrzeni. Całość ponownie otacza namalowana rama. Nie jest ona wyrazista ale bardziej transparentna, miejscami całkowicie zanika. Zależało mi by nawiązywała charakterem do obiektu, jego naturalnego otoczenia. Dlatego jest ona czymś w rodzaju taśmy klejącej.

Obiekt VI (Baldachim), olej na płótnie, 150 x 110 cm (il. nr)

Inspiracją do powstania tego obrazu była konstrukcja, na którą natknęłam się nad brzegiem jeziora w otoczeniu gęstego lasu, inaczej mówiąc w trudno dostępnym miejscu. Sądząc po śladach jakie tam znalazłam, było to zadaszenie chroniące przed zmiennymi warunkami pogodowymi, podczas łowienia czy patroszenia ryb. Po raz kolejny mamy tu do czynienia z użyciem prostych materiałów, jak folia, kołki, stara gąbka itp. To co najbardziej mnie zainteresowało, to ułożenie czarnej folii, zwisającej z drewnianego rusztowania jak tkanina na baldachimie. Do tego kontrastująca, biała folia umieszczona symetrycznie na brzegach oraz jej półprzezroczysta materia, przyjmująca kolory otoczenia. Obiekt ten wyglądał zjawiskowo pośród dzikiej przyrody

i wydał mi się doskonałym miejscem, które mogłoby służyć kontemplacji otoczenia.

W tym obrazie rama nie jest oczywista, jest odwrócona, stanowi ją przestrzeń wokół obiektu, będąca być może niebem. Została wyznaczona przez abstrakcyjne, czarne pole prostokąta, nad którym zwisają gałęzie. W ten sposób, iż nie wiadomo co jest czym i do którego świata należy.

Obiekt VII (Szałas), olej na płótnie, 150 x 110 cm (il. nr)

Obiekt który był powodem powstania tego obrazu, znalazłam tuż przed zimą na terenie ogródka działkowego. Miejsce to było starannie zadbane, równo skoszona trawa, przycięte krzewy, w dwóch słowach: pełna harmonia. Pomiedzy gęstymi świerkami wyłoniła się odstająca od reszty konstrukcja, której kształt wydał mi się szałasem, czy miejscem pochówku. Oczywiście była to słomiana otulina, wsparta na drewnianych kołkach. Spod jej boków wystawał biały materiał,

z pewnością okrywający jakieś delikatne krzewy przed mrozem. Wszystko pieczołowicie okręcone i powiązane sznurkami. Ta precyzyjność budowniczego i jego intencja ogrzania roślin wydała mi się na tyle istotna, że umieściłam owy obiekt w swoim obrazie. Dodatkowo, choć może intuicyjnie, umieściłam go na prostokątnym białym cokole co podkreśla jego znaczenie. Zarówno w warstwie formalnej, gdyż stwarza kontrast dla rozedrganej faktury słomy, oraz w warstwie treści, bo wynosi konstrukcję do góry. Tutaj także rama nie jest oczywista. Obraz zamykają

po bokach intensywne, zielone plamy co może działać jak rozchylona kurtyna. Nawiązuje to do sytuacji w jakiej zauważyłam obiekt. Dodatkowo od góry i dołu, kompozycję zamykają wąskie pasy, w zielonym i różowym kolorze.

Obiekty VIII (Ogród), olej na płótnie, 200 x 165 cm (il. nr)

Obraz ten przedstawia zespół obiektów jakie często można znaleźć w miejskich ogrodach. Ogrody te są najczęściej zaprojektowane przez architekta krajobrazu, czy też przynależą do dawnych rezydencji pałacowych. Ich struktura jest dokładnie rozplanowana a cechą nadrzędną jest tu symetria na wzór siedemnastowiecznych francuskich ogrodów regularnych. Zaś same krzewy przycinane są do zgeometryzowanych form. Całość aranżacji przypomina ściśle

przemysłany wzór pod względem formy i koloru. To jeden z przykładów kiedy człowiek całkowicie podporządkowuje sobie naturę wykorzystując wiedzę nauk przyrodniczych, inżynierskich, socjologicznych i artystycznych. Sprowadza ją do roli medium z którego tworzy geometryczne kompozycje. W ten sposób powołuje do życia świat wyobrazony, często nawiązujący

do mitologicznych labiryntów. Obserwując takie ogrody zawsze wydają mi się magicznym miejscem. W swoim obrazie przedstawiłam moment, kiedy to ich zjawiskowość przybiera na sile w porze zimowego wieczoru. Krzewy absolutnie nie są tu już krzewami. Ich pierwotna postać została podwójnie zniekształcona. Najpierw poprzez formowanie do regularnych brył a następnie poprzez okrycie ciemną fizeliną.

Obraz utrzymałam w monochromatycznej tonacji, gdzie błękitnawe szarości kontrastują z czystą bielą, co nawiązuje do zimowej aury. Skupiłam się na szczegółach obiektów a otoczenie maksymalnie uprościłam. Obraz składa się z dwóch płócien połączonych ruchomymi zawiasami. Dolne płótno to pejzaż, zaś górne (wąski pas) bliski kadr tego czego nie widać patrząc na cały ogród, drewniane elementy konstrukcji. Takie rozwiązanie może przywołać na myśl pocztówki z fotografią zespołów pałacowo-parkowych, gdzie na pierwszym planie widnieje ogród a na bokach znajdują się małe fotografie poszczególnych elementów widzianych z bliska. Oba płótna wyznacza osobna, biała rama. Dodatkowo górna część jest eksponowana poprzez odchylenie od ściany pod nieznacznym kątem. Może to być skojarzone ze sposobem w jaki wieszano kiedyś na wsi obrazy świętych.

Rozdział IV

Od obiektu do malarstwa.

(teorie i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia do mojej pracy doktorskiej)

W swojej pracy doktorskiej nawiązuję do teorii z dziedzin filozofii i ekologii człowieka oraz odwołuję się do praktyk związanych z nowoczesnymi prądami artystycznymi na polu rzeźby, obiektu czy asamblażu. To właśnie w tej materii (przestrzennych obiektów) znalazłam inspiracje do swoich obrazów i dlatego chcę wykazać ich podobieństwa w sztuce a tym samym pokazać,

że praca zwykłego człowieka też może stać się dziełem sztuki. Nawiązuję tu także do tradycyjnego malarstwa, które to było dla mnie źródłem formalnych rozwiązań.

Na wstępie przytoczę koncepcję filozofii analitycznej Roberta B. Brandoma jednego z najoryginalniejszych myślicieli ostatnich kilkunastu lat. Jest on twórcą teorii **neopragmatyzmu** opartej na wielu stanowiskach filozoficznych, w której wyróżnione miejsce zajmuje *pragmatyzm*. Brandom pojmuje tu *pragmatyzm* w szerszym sensie jako „ruch kładący nacisk na prymat tego, co praktyczne”.³ Jednocześnie twierdzi on, że mieści się w tym zakresie także „klasyczny pragmatyzm”.⁴ *Pragmatyzm w sensie szerokim* dotyczy filozofii języka. Brandom wyróżnia trzy jego niewykluczające się odmiany: pragmatyzm *metodologiczny*, pragmatyzm *semantyczny* i pragmatyzm *fundamentalny*. W swojej dysertacji odnoszę się bezpośrednio do pragmatyzmu *semantycznego*.⁵ W teorii tej język traktowany jest jako rodzaj praktyki czy aktywności a słowa

³ Tomasz Zarębski, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013, s.27

⁴ nurt w filozofii amerykańskiej rozwijany na przełomie XIX i XX wieku, którego fundatorami byli Ch. S. Peirce, W. James, J. Dewey w: Tomasz Zarębski, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013, s.27.

⁵ Tamże, s.27-28.

uzyskują znaczenie jedynie w kontekście pewnych praktyk, które generują ich znaczenie.⁶ Inaczej mówiąc (...) *pragmatyka ma pierwszeństwo względem semantyki przy wyjaśnianiu znaczenia.*⁷ Według tej teorii tytuł mojej pracy doktorskiej „Obiekty intencjonalne” objaśniam w następujący sposób: tytuł ma tu podwójne znaczenie, z jednej strony ma „mówić” o obiektach stworzonych przez człowieka, wykonanych przez niego w myśl jakiejś intencji (np. konstrukcja mająca na celu osłanianie krzew), a z drugiej strony odnosić się do obiektów znajdujących się na obrazach, będących już moją kreacją, ale malowanych z intencją ujawnienia tych pierwszych.

Inną ważną teorią na której opieram swoje rozważania teoretyczne jest teoria **upcycklingu**. Odnosi się ona do form przetwarzania wtórnego odpadów, którego rezultatem są produkty o wartości wyższej niż przetwarzane materiały. Dzięki temu procesowi zostaje zmniejszona ilość odpadów oraz ilość surowców użytych w pierwotnej produkcji. Koncepcję tą stworzył Riemann Verlag w 1997 roku i opisał ją jako przeciwieństwo *downcyclingu* (przetworzenia surowców z jednoczesnym obniżeniem jakości materiału) w publikacji „Upcycling” z 1999 roku. Zaś samo pojęcie upowszechnili William Mc Donough i Michael Braungart opisując je w książce *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* z 2002 roku. Są oni zwolennikami zmiany systemu produkcji, gdzie przemysł miałby zostać sprowadzony na drogę ekologiczną. W swojej książce piszą, że *recycling* jest słuszny ale *upcycling* jest także modny i słuszny. Z odpadów, śmieci można zrobić rzeczy dekoracyjne i użytkowe. Upcycling jest zatem przeciwstawianiem się marnowaniu materiałów, poprzez przywracanie im funkcjonalności i nadawanie nowej formy. Inaczej mówiąc zużytych przedmiotom przywraca się znaczenie. Jednocześnie celem upcycklingu jest ograniczenie konsumpcji oraz produkcji, która to powoduje niekorzystne zmiany klimatu, jak choćby zatrucie powietrza i wód.⁸

W swojej pracy doktorskiej dokonałam swoistego *upcycklingu* wybranych śladów ludzkiej aktywności (konstruowanych obiektów), o nikłej wartości materialnej, które poprzez umieszczenie w obrazach uzyskały status inspiracji i tematu dzieła sztuki. Jednocześnie odnajduję zastosowanie tej teorii na poziomie tworzenia samych obiektów przez człowieka, z wykorzystaniem zużytych materiałów i tym samym nadania im nowej funkcji.

Praktyką artystyczną w której odnajduję odbicie teorii *upcycklingu* jest jedno z działań współczesnego brazylijskiego artysty **Vika Muniza** udokumentowane w filmie *Waste Land*.⁹ W 2010 roku odbył on podróż do największego wysypiska śmieci na świecie Jardim Gramacho w pobliżu Rio de Janeiro. Wysypisko to dla miejscowej ludności jest często głównym źródłem utrzymania. Pracujący tam tak zwani *catadores* zbierają odpady nadające się do recyklingu, czyli ponownego przetworzenia surowców. Muniz nawiązał tam współpracę z kilkoma *catadores*, którzy to przy pomocy artysty stworzyli własne autoportrety. Były to kilkunastometrowe kompozycje ułożone z odpadów zebranych przez nich na wysypisku śmieci.

Formy te oglądane z wysokości przeobrażały się w obrazy portretowanych osób. Następnie zostały one sfotografowane i wystawione w postaci wielkoformatowych fotografii na aukcji w prestiżowym domu aukcyjnym w Londynie. Dochód ze sprzedaży trafił w ręce zbieraczy – *catadores*. Istotną wartością tego projektu jest moment, w którym jakaś rzecz przeobraża się w zupełnie coś innego, dotyczy to zarówno procesu jaki zachodzi w samych *catadores* w momencie zetknięcia ze sztuką jak i zamianie bezużytecznych przedmiotów w dzieło sztuki. Vik Muniz w swojej realizacji nie tylko nadaje nową funkcję bezużytecznym już przedmiotom ale też ukazuje twórcze działania zwykłych ludzi, poprzez usytuowanie ich w świecie sztuki. Ten projekt jest mi bliski, gdyż

⁶ Tamże, s. 32.

⁷ Tamże, s.29.

⁸ Maja Sędzik, *Ekologia po desingersku, czyli Upcycling*, [w:] „Ekonatura”, 2016 nr 5, s. 11.

⁹ Lucy Walker, *Waste Land*, Almega Projects, O2 Filmes, 2010.

w swojej pracy doktorskiej staram się zwykłe obiekty, stworzone z wtórnych materiałów, podnieść do rangi dzieła sztuki poprzez ustanowienie ich głównym tematem obrazu. Jednocześnie wykazując znaczenie ludzkiej potrzeby tworzenia.

Podobną praktykę inspiracji zwykłymi obiektami tworzonymi przez człowieka i umiejscowieniu ich w świecie sztuki, odnajduję w wybranych pracach jednego z czołowych przedstawicieli ruchu Arte Povera **Mario Merza**. Artysta ten od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zaczął tworzyć obiekty pod nazwą *Igloo* i kontynuował ów projekt przez całe swoje życie. Motyw *Igloo* artysta zaczerpnął z prymitywnych szałasów o owalnym kształcie, stawianych przez nomada – koczownika, wędrowca, stale zmieniającego miejsce zamieszkania. Owe schronienia budowane są z materiałów, znalezionych w przyrodzie, podyktowanych przez los w danym miejscu, jak drewno, kamień, błoto, lód itp. Dla Merza te prymitywne i historyczne konstrukcje, będące połączeniem chaty i kopuły, ujawniają podstawową funkcję wyznaczającą terytorium

lub otoczenie między wewnętrzną a zewnętrzną przestrzenią. Stają się interpretacją i humanizacją terytoriów. Budowa *Igloo* odpowiada osobistym i społecznym potrzebom, jednocześnie pozostając otwartą na symboliczne i kosmiczne interpretacje. Pierwsze *Igloo* Merz zbudował

w 1967 roku, była to półkolista konstrukcja z metalowej siatki obłożona bryłami gliny, na której artysta umieścił napis „objet cache-toi”, co można tłumaczyć *obiekt ukrywający siebie*.¹⁰

Merz na swój użytek zapożycza jedną z najstarszych form budowlanych ludzkości i przeistacza ją w dzieło sztuki. Nadaje jej a może raczej odnajduje w niej symboliczny wymiar. Podobnie w swoich pracach, czerpię z działań ludzi, umieszczam w obrazach obiekty, dając im nowe znaczenie.

W obrazie pod tytułem *Obiekt VII (Szałas)* zauważam wyraźne podobieństwo do konstrukcji – szałasów, którymi także inspirował się Mario Merz.

W swoich pracach odnajduję także echa niektórych działań **Władysława Hasiora**. Artysta ten, którego prace oscylują na pograniczu malarstwa i obiektu, w swojej twórczości bardzo często wykorzystywał aparat fotograficzny. Prowadził on dokumentację stanu plastycznej świadomości i potrzeb Polaków.¹¹ Wykonał on przeszło tysiąca zdjęć będących zapisem „twórczych obiektów” polskiego społeczeństwa: różne formy wizualnej reklamy, ogrody i ich zawartość, dekoracje witryn sklepowych, okazjonalny wystrój miast, korzenioplastyka, ludowe kapliczki, witacze miast etc. Hasiora interesowała tak jak mnie potrzeba tworzenia u zwykłego człowieka.

Dostrzegał on w zwyczajności coś niezwykłego i czynił z tego dzieło sztuki. Hasior: (...) *potrafi bowiem poprzez poszczególne znaki czy formy plastyczne dostrzec nie tylko ich określoną artystyczną wartość, lecz także obraz społeczeństwa, które owe znaki czy formy wytwarza, wśród których żyje i na których kształtuje sobie swój własny do spraw sztuki stosunek*.¹² Poprzez wnikliwą obserwację działań społeczeństwa, Hasior jest określany mianem artysty antropologa. Patrycja Cembrzyńska w swoim artykule *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasiora*, pisze iż jest on spadkobiercą praktyk “etnograficznego surrealizmu” wiążanego z G. Battail’em i czasopismem “Documents”.¹³ James Clifford opisuje ten termin gdzie etnografia i surrealizm to pewien rodzaj działań

czy aktywności. Surrealizm w tym kontekście to estetyka ceniąca fragmenty, osobliwe kolekcje, zaskakujące zestawienia. Ma on prowokować przejawianie się rzeczywistości nadzwyczajnych,

¹⁰ Germano Celant, *The Organic Flow of Art, Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, s. 24-25.

¹¹ Anna Mieczińska, *Władysław Hasior*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983, s. 101.

¹² Tamże, s.104.

¹³ Patrycja Cembrzyńska, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasiora*, Konteksty 04/2005, s.151 - 159.

wyłaniających się z tego, co nieświadome i egzotyczne.¹⁴ Według tego określenia Hasior staje się tu etnografem, który ze swoją artystyczną wrażliwością obserwuje z bliska uliczny świat, prowadzi fotograficzną dokumentację osobliwych wytworów ludzkiej wyobraźni. Według Hala Fostera awangardowy artysta, który wchodzi w inną kulturę ze swą artystyczną refleksją, uczy jak czytać kulturę jako tekst – to znaczy patrząc na nią z zewnątrz, z pozycji Innego, który łamie przyjęte status-quo.¹⁵ Takim Innym stał się Władysław Hasior ale przyglądając się współczesnej sztuce, takich artystów, którzy czerpią z doświadczeń etnografa jest coraz więcej. Przytoczyłam tutaj

to zjawisko, gdyż w swojej pracy twórczej również poniekąd przyjęłam postawę uczestnika – obserwatora, prowadząc fotograficzną dokumentację ludzkich wytworów, będących inspiracją do malarskiego cyklu.

Innego rodzaju odniesieniem do mojej twórczości jest **malarstwo Średniowiecza**. Bardzo je cenię i jest ono dla mnie poniekąd pokładem inspiracji czy raczej źródłem formalnych rozwiązań. Przyglądając się dziełom dawnych mistrzów (często anonimowym), czy to malarstwu ołtarzowemu na desce czy też freskom, zwracam zawsze uwagę na plastyczne środki, które potęgują koncentrację widza. Nadrzędną wartością tej sztuki było symboliczne przedstawianie rzeczywistości dalekie od jej wiernego odzwierciedlenia. Postaci świętych stawały się bowiem pewnego rodzaju znakami za którymi stał porządek wiary chrześcijańskiej. Dominantą tego okresu były sylwetki apostołów i rodziny świętej ukazane nienaturalnych wielkości, z nad wyraz ekspresyjną mimiką i sztywnymi gestami, umieszczone w nierealnym, wyabstrahowanym otoczeniu. Przestrzeń ta była najczęściej jednolitym, złotym tłem, która z początku może zdawać się płaską taflą. Jednakże, im dłużej będziemy na nią spoglądać zacznie sprawiać wrażenie przedziwnej głębi, tworzącej prawie transparentną przestrzeń z nie tego świata, zmuszając do refleksji nad głównym przedmiotem obrazu.

W swoich obrazach również zależy mi na symbolicznym zobrazowaniu otaczającego mnie świata. W pośredni sposób opowiadają one o człowieku, gdzie głównym tematem są wykonane przez niego przedmioty. Obiekty te zanurzam w irrealnej przestrzeni, co pozwala skupić wzrok widza na przedmiocie, na który w rzeczywistym świecie nie zwróciłby pewnie uwagi. Niemal czyste tło pozwala skoncentrować myśli tylko na tym jednym motywie i zapomnieć o jego pierwotnej funkcji. Kolor również ma tu znaczenie, działa dosadnie na wyobraźnię i skojarzenia widza.

W Średniowieczu złoto, które stanowiło tło zarówno w mozaikach, w iluminacjach kodeksów czy retabulach ołtarzowych rozumiane i używane było jako kolor i zastępowało światło. Miało symboliczną wartość i zastępowało światło duchowe.¹⁶ Tło w moich pracach jest czymś podobnym ale złote tło zastępuję innymi barwami i nie chodzi mi o pierwiastek duchowy tylko o metafizyczne odczuwanie przedmiotu. Podstawą średniowiecznych przedstawień był także silny rysunek postaci i ich szat podkreślający iluzję materii, która z kolei wzmocniała oddziaływanie obrazu. W swoich pracach także uciekam się do realistycznego ukazywania przedmiotów.

Innym elementem średniowiecznego malarstwa, który koncentruje uwagę widza jest rama obrazu, czy to namalowana, czy rzeźbiona. Kompozycje prawie zawsze są wyznaczone przez mocne obramowanie. Najbardziej działa to w obrazach ołtarzowych, gdzie postaci świętych ukazane są w osobnych polach. Przykładem może tu być późnośredniowieczne dzieło Andrea

¹⁴ Tamże, s. 151 - 159.

¹⁵ Patrycja Cembrzyńska, *Anonimowe rzeźby w ogrodzie*, [w:] Dzieło-działka, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 2012, s. 273.

¹⁶ Maria Rzepińska, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s.115.

Mantegny *Polityk Świętego Łukasza* (1453 - 1454). W swoim cyklu malarskim także zastosowała obramowanie o czym pisałam już w poprzednim rozdziale.

Kolejnym źródłem malarskich inspiracji była dla mnie twórczość angielskiego artysty **Francisa Bacona**. Bohaterami jego obrazów są zdeformowane sylwetki ludzi i zwierząt, uchwycone w momencie ruchu, namalowane swobodnym gestem. To co przyciąga moją uwagę w jego pracach to prostota środków. Jego postaci są umieszczone w przestrzeni, która jednocześnie może zdawać się zamkniętą i otwartą. Zamknięta, bo kojarzy się ona z pokojem, wnętrzem, otwarta bo są to wielkie płaszczyzny dominujących, jednolitych, czystych, często tylko trzech lub dwóch kolorów. Uderzająca w jego obrazach jest centralność rozgrywających się scen. Sceny te są bardzo prozaiczne, jak na przykład mężczyzna siedzący w fotelu czy na muszli klozetowej. Tematem moich prac jest właśnie prozaiczny przedmiot, służący człowiekowi do stworzenia nowych obiektów. Przedstawienie codzienności za pomocą takich środków, jak centralność kompozycji, monumentalizm i czystość koloru pozwala ujrzeć ją w innym świetle. Sam artysta wypowiada się na temat swojej twórczości, że jego sztuka deformuje i reformuje rzeczywistość oraz, że nie należy ilustrować rzeczywistości lecz tworzyć z niej skoncentrowane obrazy będące skrótem emocji.¹⁷ W swoich obrazach o czym już pisałam na początku, także poniekąd deformuję i reformuję rzeczywistość, poprzez częste uproszczenie obiektów, wybranie najciekawszych elementów i stworzenie nowych skoncentrowanych obrazów będących zapisem pierwszego wrażenia. Nie staram się tu porównywać z tak wybitnym artystą, ale wykazać, że jest mi bliskie jego pojmowanie sztuki.

Zakończenie

Cykl malarski „Obiekty intencjonalne” jest niejako podsumowaniem moich rozważań o działaniach człowieka oraz zdobytych przeze mnie doświadczeń na polu malarstwa przez ostatnich kilka lat. Przez ten cały czas w mojej twórczości przewijał się motyw przedmiotu ale dopiero ten cykl pozwolił mi na ukazanie go w sposób spójny pod względem formalnym i treści. Cel jaki postawiłam sobie na początku pracy doktorskiej, wydobyć piękna obiektów oraz nieświadomionej działalności twórczej zwykłego człowieka uważam za spełniony. Moje obrazy są pewnego rodzaju dokumentacją obecnego stanu otaczającego mnie świata, na który składa się człowiek ze swoją nieskrępowaną wyobraźnią. Pisemna część pracy doktorskiej dała mi możliwość wnikliwego przeanalizowania oraz opisanie relacji człowieka z naturą i najbliższego jemu otoczenia. Jestem przekonana, że tradycyjne malarstwo mimo nowoczesnych technologii, jeszcze długo będzie emanować swoją siłą a moje prace być może w swoisty sposób będą odzwierciedlać czas i miejsce w którym żyję.

¹⁷ David Hinton, *Francis Bacon*, London Weekend Television, Wielka Brytania, 1985.

Bibliografia

- Celant Germano, *The Organic Flow of Art, Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989.
- Cembrzyńska Patrycja, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasióra*, Konteksty 04/2005.
- Dzieło-działka*, M. Szczurek, M. Zych (red.), Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 2012.
- Miecińska Anna, *Władysław Hasiór*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983.
- Rzepińska Maria, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Sędzik Maja, *Ekologia po desingersku, czyli Upcycling*, [w:] Ekonatura 05/2016.
- Stoichita Victor, *Ustanowienie obrazu*, Wydawnictwo Słowo, obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Zarębski Tomasz, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013

Inne źródła

- Hinton David, *Francis Bacon*, London Weekend Television, Wielka Brytania, 1985.
- Walker Lucy, *West Land*, Almega Projects, O2 Filmes, 2010.

The Jan Kochanowski University in Kielce
The Faculty of Pedagogy and Fine Arts

Domain: visual arts
Discipline: fine arts

JOANNA MŁAČKA
INTENTIONAL OBJECTS

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

KIELCE 2016

SPIS TREŚCI

Introduction

Chapter I

Subjects. Objects. Intentions.

(description of the topic of the dissertation)

Chapter II

Protection. Intention of creation. Ennoblement.

(description of theoretical issues)

Chapter III

Ambience of time and place. From a photography to a painting visualised.

(description of artistic issues and ways of implementation)

Chapter 4

From an object to a painting.

(Artistic theories and practices as areas of reference for my doctoral dissertation)

Conclusion

Bibliography

Abstract

Documentation of doctoral work

Introduction

The concept of my dissertation started to crystallise at the beginning of my doctoral studies. The choice of the topic described there manifested itself in a natural way and was kind of a continuation of my earlier interest in the subject of human activity. A series of paintings, which my doctoral thesis consists of, is a formal extension of my current research in the field of painting.

The theoretical part of my dissertation consists of four chapters with key words assigned to each of them. The first chapter entitled *Subjects. Objects. Intentions.* contains a description of the topic of my dissertation (its origin and motivation), whose choice was conditioned by the personal factor. There I have also discussed the process of creating objects which appeared interesting to me.

The second chapter *Protection. Intention of creation. Ennoblement.* was devoted to theoretical issues which accompany the paintings. It contains a description of human activities performed on objects which became a common value of the entire series of paintings. I also presented my aim which I set while working on my paintings - depicting an unconscious creative activity of an “ordinary” man and their need for creativity which often resulted in inspiring objects.

The third chapter *Ambience of time and place. From a photography to a painting visualised.* is the representation of artistic issues and the way of technical implementation. It contains a description of the process of creating paintings, including activities prior to working on the canvas. There is also an analysis of artistic treatments that are common for the whole cycle as well as a description of the process of creating each painting individually.

The final chapter *From an object to a painting.* presents theories and artistic practices which are the reference area for my doctoral dissertation. There I refer to the theory of neo-pragmatism, on which basis I explained the title of my dissertation. I also indicate similarities to the theory of upcycling, according to which I created paintings. I describe different artistic practices related to the object and painting that are close to my activities. I also made a reference to the paintings of the Middle Ages and the works of Francis Bacon as a source of painting inspiration.

Chapter I

Subjects. Objects. Intentions.
(description of the topic of the dissertation)

The subject which my doctoral dissertation focuses on seems to be an ordinary tangible object. It has been present in my works for a couple of years, and manifested in majority of the paintings. Throughout this time, I deepened my exploration in order to illustrate the object in the most appropriate way. Sometimes I performed a series of studio photographs where the object occupied the main place, which, I believe, brought me even closer to the analysis of its diverse matter.

This topic appeared in my art in a natural way. Sometimes we are unable to explain why certain things involve us more than others and we keep moving around that particular subject just like Paul Cezanne who was famous for his “obsessive” painting of *Mont Sainte-Victoire* in search of a perfect form. It is obvious that our human nature has a significant impact on our interests.

I grew up in the countryside where I was observing the nature and the role which a human being plays in it for many years. I was watching my parents and grandparents working in the orchard, garden or their farm. I participated in those activities every day and I continue doing it even now. I learnt to grow and cultivate plants, to deal with difficult conditions and struggle with deficiencies. I started to appreciate things made with one’s own hands over those produced in the factory. I think that the word “resourcefulness” may be the key that opens the door of unfettered imagination in the act of “creation”. I am referring here to constructing, that is, building various objects by a man using materials which are currently available “at hand”. Specifically, I mean objects observed in gardens, outbuildings, fields, forests, abandoned buildings or in the streets. Most of the interesting objects can be found in allotment gardens and markets. I have visited the same places many times, watching how a given “installation” - straw men in the orchard or an insect trap mounted on a tree by forest rangers - has changed over time or whether it still exists. It is necessary to mention that a line of densely arranged scarecrows on the field make an incredible impression. They are something alien in nature and yet have become an integral part of it. These and other objects are usually made from materials which have been already used, whose primary

purpose came to an end. They are brought back to life and their function depends on the intention and imagination of a “creator”. An old curtain protects flowers in the garden against frost, tins hung on a wooden post scare off rodents by making some noise, wooden panels tangled in strings create a construction to support young bushes. This is just a small piece of peripheral poetry. To some extent, all of these activities expose the nature of man. It is enough to take a look at these objects – the reason and the way they have been formed, whether they are decorative or functional or whether they have been carelessly left at the mercy of time. As a result, we may admire surprisingly ingenious constructions. Everything can be connected, there are no rules or principles, nothing is what it used to be, a plastic bottle is no longer a vessel used for drinking but becomes a trap for insects, and the old tire decorates the garden pretending to be a swan.

I call them *Intentional Objects*. Each of those objects was created in line with human intention and although this intention is not always clear for me, the most important is the fact that it does exist. There is a need for performing some activities on physical objects and using them. They seem to be so strange and at the same time so familiar. They are settled in our personal space and become an significant element of our lives. Every year I observe my mother cover flowers in the garden to protect them against frost using the same old brown curtain which used to hang in our living room. Each time I observe this phenomenon with curiosity and a smile on my face, when I see that after dark it seems to be a completely different thing – for sure not a curtain covering a flower stand. I even dedicated two paintings to this phenomenon (the first one in 2010 and the following one in my doctoral thesis but in a different structure). That’s one of the very few situations when I can confront my own vision of the object with a person who has created it in reality according to his or her intention. My mother responded in a very positive way and was pleased that I painted her installation, although in a slightly different space. I do not know how other “creators” would react if they saw their objects in my works. It seems I will never find it out since, unfortunately, they are unknown to me. I think they could be surprised by the fact that their creations evoked such an interest in me. I suppose that for them these installations are just collections of materials which have their purpose whereas the aesthetic aspect is not taken into consideration at all (except a decorative function). The *Intention*, therefore, is limited to the action, which is to give the newly created “objects” specific functions. These functions are usually very practical whereas the use of materials. – well thought-out. Properties of objects are used intentionally: brightly coloured rags on scarecrows or the straw to give warmth to bushes. These items are often subjected to the test of time and different weather conditions. I mention this because such an additional “touch” of time, bright sun or rain is an extra value for me.

Chapter II

Protection. Intention of creation. Ennoblement.
(description of theoretical issues)

I believe that the most valuable function given to objects is the protective one, which may take various forms, for instance, wrapping bushes in fabric for winter or covering them with straw, setting scarecrows on the fields to prevent plants against birds, building makeshift roofing on the shore of the lake or fencing young trees off to protect them from deer. In my doctoral thesis I focused just on this particular intention, and all paintings from this series contain an element of concern, care, tending, watching and maintaining.

For their creators, and not only for them, “objects” are something very natural. They are an integral part of an urban or rural landscape, they are not surprising, they do not make us think about them, they just serve us or even stay unnoticeable. Their aesthetic element is overlooked by their authors. For me, however, they are the reason for painting. I found in them the beauty of construction through the earlier deconstruction (or the use of selected elements which used to be parts of other objects). I was interested in the material they were made from, ingenuity of combining elements, their purpose and the final effect. In other words, these objects have inspired me to paint a series of paintings. My aim – and an *intention* - was to present the unconscious creative activity of man. I wanted to show that these installations are interesting because of their own beauty and the reason for their creation is their added value. This value is called an *intention of creation* - the desire to create, which is the foundation of our existence and at the same time reveals our human nature. Here, as I mentioned above, I focused on the human need for care and protection. It concerns mainly the coexistence of man and nature but the one which he or she can still influence.

These seemingly ordinary objects obtain the second life from their owners and contain an element of human sensitivity. It gives them a unique character, which I tried to show in my series of paintings. “Intentional objects” summarise two actions, conscious and unconscious. On the one hand, the author of an installation is not aware that he or she creates a beautiful masterpiece, which, in fact, is his or her *intention*. On the other hand, I reveal them consciously in my paintings. My intention was to elevate them to the rank of works of art by making them the main theme of my paintings.

Chapter III

Ambience of time and place. From a photography to a painting visualised.
(description of artistic issues and ways of implementation)

My doctoral dissertation consists of a series of eight paintings performed in oil paint on canvas. Their dimensions are as follows: two paintings 130 x 110 cm, two paintings 120 x 130 cm, two paintings 110 x 150 cm and one painting made of two parts 165 x 200 cm. I adjusted the size of the canvases to the presented objects in order to maintain their approximate real scale. I decided to use oil paints because I have been using this technique for almost ten years and for me it is the best suitable medium to work on the canvas.

The very process of painting was preceded by an exploration and photographic documentation of objects. I gathered nearly two hundred photographs, of which I used a dozen. Documenting a selected object in the garden or in the street I always took several photographs (if possible since some of the places were difficult to reach). Each photography presents an object from its different side. I also performed a couple of macro shots showing their texture. After reviewing all documentation and after some deliberation, I decided to select objects which combine one value but manifested in various ways. I described it in the previous chapter, and it concerns *protection*. I strived to make the whole content clear and coherent – both in terms of the topic and size of paintings. From the beginning of creating this series of paintings, I was thinking about displaying them in an exhibition, therefore I prepared my works in a certain number.

The next step was to prepare sketches for each painting. Due to the fact that from the beginning I was collecting photos of objects using a digital medium, further ideas of paintings were created with the help of graphics software - Adobe Photoshop. Creating a sketch, I made a selection of

objects from photographs and I placed them in a white space. Sometimes I combined elements of the same objects from various photographs, choosing the most interesting ones in terms of form and thus rejecting others.

In this series, I was striving to distinct objects from their environment but at the same time I did not want them to become bare facts or “images of their own anatomy”. I wanted to show them from a different side where magical imagination prevails over reason. Therefore, I used a background which is integral with them. Of course, the space refers to the environment in which an object originally functioned but I did not want to imitate it in a perfect way, I wanted to treat it as a memory bringing the ambience of time and place. In other words, I put together selected elements of the observed reality with my own imagination and creation. What was relevant here was my first impression as well as intuition.

To emphasize the importance of these objects, I presented them in the central position of the paintings and in almost their natural size. Owing to that, the impact of the image is magnified and a viewer has a chance to feel that they deal with something almost real. An additional element common for all the paintings is a painted frame, which is an integral part of the whole composition. It has various shapes on every canvas and sometimes it is barely visible or obvious in its existence. I decided to introduce such a formal solution in order to place a greater emphasis on objects and assign a new space to them. Victor Stoichita, while analysing the letter from Nicolas Poussin to Paul Freart Chantelou, says that the perception of a work of art is conditioned by its frame which *ensures the painting its unity and individuality*.¹⁸ At the same time he points out that: *the frame of each image establishes the identity of fiction. If one gives a painting an additional, painted frame apart from the one it already has, it means that the fiction has been raised to the power of 2. A painting, which as a painted frame, appears to be a double presentation – it is an image of a painting.*¹⁹ My works are notions of images which I observed while looking at the objects in their natural environment.

Below I have described the process of creation of each painting. I focused mainly on the presentation of places where particular objects were found, the role of their creators and the way they provided an inspiration to me. I also described my own ideas associated with them while trying to avoid the over interpretation of the paintings. As we know, the perception of works of art depends on personal experience and awareness of the viewer, therefore each painting can be interpreted in many ways. That is why I would like recipients to perform their own interpretation.

Object no. 1. Oil painting on canvas, 110 x 130 cm (il. Nr 1)

This painting is one of the most important to me because I took its motif from my parents’ garden whereas the object, which I observed, was made by my mother. She used an old heavy curtain from our house to cover flowers she planted on her own. This construction was supposed to protect flower pots arranged in a flower stand near our house. Having observed this phenomenon for a longer time, especially in the evenings, forgetting about what it really was, my attention was attracted by the arrangement of folds on the fabric. Its broken shapes, which I could notice in the dark, recalled medieval altar paintings where characters were presented in long golden robes on the dark blue background. This involuntary association was an additional incentive to find a formal solution for this canvas.

My painting presents centrally located ocher, oddly-shaped fabric with visible folds, which suggests that it is hiding and covering something. It is possible to notice small leaves coming out from under it in a cold and oxide shade of green. The whole content of the image is suspended in the dark blue space, which is brighter the middle of the canvas. At the bottom one may notice irregular black spots occupying the area between the edge of the painting and drapery, creating a

¹⁸ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, Wydawnictwo Słowo, obraz terytoria, Gdańsk 2011, p.80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

kind of a semi-circular sphere. At the top of the canvas there are some branches densely covered with leaves similar to those at the bottom. They go beyond the painting and cover the pale pink frame which embraces the whole composition.

While painting I focused on copying the arrangement of drapery whereas other elements were treated as their reminiscence, which in my imagination might have been exaggerated just like the colour of the sky or leaves. Scattered soil become flat spots. The branches of a bush start to come beyond the frame but that was the effect I wanted to achieve. I wanted to present a clash between something specific and something unsaid or unobvious, where a painting goes beyond its own frames or reality which comes inside the painting. I wanted to stir viewer's imagination and encourage them to interpret it in their own way.

Objects no. 2. Oil painting on canvas, 110 x 130 cm (il. Nr 2)

Another painting presents a group of objects observed on the meadow which slowly transformed itself in a young forest. The owner of this plot wanted to reforest it and interfered with nature arranging several dozens of lot of so-called scarecrows on its large area. These object consisted of coarse wooden posts and pieces of colourful fabric fastened to them with a string or tape. They had a deterrent function. They imitated human silhouettes and were supposed to protect young birch trees from wild animals, for which they were easily accessible food.

I was watching how these objects change under the influence of time and weather conditions for almost one year. Faded colours and rotting wood began to disappear in high grass and between numerous trees until they became an integral part of nature. I documented this phenomenon over a period of time and owing to that I was able to select and present objects in several stages of their degradation.

While painting the picture I wanted to present the texture of wood by applying a thicker layer of paint. The fabric, on the other hand, was presented in a smooth way and a bright orange colour which marks the centre of the composition. By contrast, outermost objects are more faded. The lower part of the painting is filled with schematically repetitive brush strokes, showing the structure of the grass which contrasts with the smooth background of the sky. At the same time these two elements, due to their dark colours, look uneasy just like the nature which actually absorbs these objects. The whole composition is surrounded by a flat painted frame. Its intensive colour (red turning into pink) does not only mean the boundary between the white wall representing the reality and the image but is a part of the whole composition. Its colour completes the whole image and interacts with it.

Object no. 3. Oil painting on canvas 110 x 130 cm (il. Nr 3)

To me, that is another painting with a personal dimension. The motif comes from the orchard of my parents and the structure itself was built by my father. Using some old plastic mesh, a piece of wire and hand-hewn sticks he protected a young apple tree from deer. What I paid attention to, apart from the "intention" of this installation, was the accumulation of two structures - the mesh with its regular holes and a fine structure of withered grass in the background. In order to express this in my painting, I presented it in a graphic way and subdued colours. The mesh plays a dominant role and it is placed on the bright background whereas the young tree and wooden sticks which support it disappear behind its heavy pattern. At first glance, the frame stays invisible, as if it was hidden somewhere in the background. It is represented by subtle transitions from darker to lighter greys and browns, as well as a rectangular shape.

Object no. 4 (a remote place), Oil painting on canvas, 130 x 120 cm (il. Nr 4)

An inspiration for this painting were dugouts which I still remember from my childhood and which still can be found in rural areas. Their beginnings date back to the time of Slavic and

Germanic tribes, when these structures served as shelters. They were partly dug in the ground, covered with branches, undergrowth plants and soil. Later they appeared to be suitable for storing food – nowadays vegetables during the winter. In some cultures, such dugouts also had ritual functions.

What attracted my attention was not only their structure but also a primitive and reliable solution which is used even nowadays. The structure consists of some branches, stones, creepers, soil, strings, sometimes old blankets or canvas covers. In my painting, I presented one of the stages of constructing such a dugout - a moment when the structure is a light but at the same time solid framework to withstand the weight of the soil. This intricate construction, which can bear the weight of stones that give it the shape of an igloo, reminded me of a magical place I knew from my childhood when I was playing in the hut. It was a safe, remote and secluded place which was difficult to reach for others. I suggested it in my painting by repeating the circles inside the object, in its construction and frame of the painting. The space surrounding the construction is light grey and may seem to be a desert whereas its entrance is turned away from the viewer and not easily accessible.

Object no. 5 (A raft), Oil painting on canvas, 130 x 120 cm (il. Nr 5)

This painting resulted from the observation of urban bazaars, markets and street stalls. Characteristic features of those sites are constructions (roofs, stalls, packages) which do not resemble shop standards but do have their own ones. Aesthetics is not a principle value here – what counts is the efficiency and durability, understood as a search for methodical solutions in order to secure one's property and be able to change the location or find a shelter, for instance, in case of storm. With the use of some strings, canvas covers, foils, tapes, rods or planks one may create structures similar to the ones created by nomadic tribes.

I was really interested in their ingenuity and the way of combining various materials. Mounting packaging is repeatedly patched up and sometimes resembles patchwork fabric. In my painting, I presented a pile of unknown packages which are tied up with a tape. They are drifting in a wooden crate in an unspecified, simplified space. The whole content is surrounded by a frame which is not expressive but rather transparent and in some places disappears completely. I wanted it to relate to the object and its natural surroundings. Therefore it is a kind of an adhesive tape.

Object no. 6 (Canopy), Oil painting on canvas, 150 x 110 cm (il. Nr 6)

An inspiration for this painting was a construction which I came across on the shore of a lake surrounded by a dense forest, in other words, a place difficult to reach. Judging by the traces which I found there, it was a roof protecting from changeable weather conditions while fishing or gutting fish. Once again, we are dealing with the use of simple materials such as foils, pins, an old sponge etc. What appeared the most interesting to me was the black foil hanging from a wooden scaffold just like fabric on a canopy. There was also some white foil hung symmetrically on both sides and adding some contrast. In fact, the foil was translucent and took colours from the surrounding environment. This object looked really dreamlike and it as surrounded by wildlife. It seemed like a perfect place to contemplate the environment.

In this painting the frame is not obvious, it is reversed and created by the space around the object, which perhaps is the sky. It has been designated by an abstract black rectangular with some branches hanging over it so that it is unclear what is what and which world it belongs to.

Object no. 7 (A shelter), Oil painting on canvas, 150 x 110 cm (il. Nr 7)

The object, which was the reason for creating this painting, was found just before winter in the garden allotment. The place was well-maintained and the grass as well as bushes were cut evenly.

In other words, it was full harmony. Among densely growing spruces emerged a construction which was completely different and whose shape resembled a shelter or even a burial place. Of course, it was a straw jacket supported by wooden stakes. There was some white fabric sticking out of it, surely protecting some delicate shrubs from frost. Everything was carefully wrapped and tied up with strings. Such accuracy of a builder and their intention to warm plants seemed to be so important that I included this object in my painting. Additionally, though perhaps intuitively, I placed it on a rectangular white pedestal which emphasizes its importance both in the formal sphere, as it creates a contrast to vibrating texture of straw, and the layer of content because it raises this structure up. Here, too, the frame is not obvious. The painting is finished by intensive green patches on both of its sides which may look like an unfold curtain. It refers to the situation in which I noticed the object. In addition, the top and bottom of the composition is finished with thin green and pink stripes.

Objects no.8 (A garden), Oil painting on canvas, 200 x 165 cm (il. Nr 8)

This painting presents a group of objects which can often be found in urban gardens which are usually designed by landscape architects or belong to the old mansions or palaces. Their structure is carefully arranged and the superior feature is the symmetry based on the seventeenth-century regular French gardens. It is worth noting that shrubs are cut to geometric shapes. The whole layout resembles a pattern that has been well thought-out in terms of form and colour. This is one of the examples of a human being making nature subordinate to them using natural, engineering, sociological and artistic sciences. They bring it to the role of a medium which they use to create geometric compositions. That way they create an imaginary world, making frequent references to a mythological labyrinth. When I observe such gardens, they always seem a magical place to me. In my painting I presented a moment when their phenomenality becomes intensified in cold winter evenings. Bushes do not look like bushes anymore and their original shape is distorted in two ways – first by giving it a geometric form and then by covering them with some thin dark fabric.

The painting has been maintained in monochrome tones of blueish greys and pure white, which refer to the winter weather. I focused on object details whereas the background was simplified to a maximum extent. The painting consists of two pieces of canvas joined together by hinges. The lower part presents a landscape whereas the upper one (a narrow stripe) is a macro image of things which one does not notice while looking at the whole garden, meaning wooden elements of the construction. Such a solution may resemble postcards showing parks and palaces, where the image of a garden is usually placed in the middle and it is surrounded by small photographs taken at close quarters showing some other elements. Both pieces of canvas have their white frames. Additionally, the upper part is even more exposed as it tilts off the wall at a slight angle. It might be associated with the way people used to hang pictures of saints on the walls in the countryside.

Chapter 4

From an object to a painting.

(Artistic theories and practices as areas of reference for my doctoral dissertation)

In my doctoral dissertation I refer to theories from the field of philosophy and human ecology, as well as practices related to modern artistic trends in the field of sculpture, object or

assemblage. This is where I found an inspiration for my paintings (spatial objects) and therefore I would like to demonstrate their similarities in art and show that the work of an ordinary person can become a work of art, too. I also refer to traditional painting, which was a source of formal solutions for me.

At the beginning, I would like to mention the concept of analytical philosophy developed by Robert B. Brandom, one of the most original thinkers of the past several years. He was the author of the **neopragmatism** theory based on a number of philosophical concepts, in which *pragmatism* occupies the main place. Brandom understands pragmatism in a broader sense as a “movement emphasizing the primacy of what is practical”.²⁰ At the same time, he argues that it also includes the “classical pragmatism”.²¹ *Pragmatism in a broad sense* refers to the philosophy of a language. Brandom distinguishes three kinds of pragmatism, which do not exclude each other: *methodological*, *semantic* and *fundamental*. In my dissertation I refer directly to the *semantic* one.²² According to this theory, a language is a kind of a practice or activity whereas words obtain their meaning only in the context of some practices that generate their meaning.²³ In other words, (...) *pragmatics takes precedence over semantics while explaining the meaning*.²⁴ According to this theory, the title of my dissertation “Intentional Objects” has a double meaning. On the one hand, it is supposed to “speak about” objects created by people in line with their intentions (e.g. a construction protecting trees). On the other hand, it refers to the objects which I included in my paintings but which were painted in order to present intentions of their creators.

Another important theory which I base my theoretical considerations on, is the theory of **upcycling**. It refers to the way of recycling waste which results in making products of higher value than the processed materials. Owing to this process, the amount of waste and raw materials used in the original production could be reduced. This concept was created by Riemann Verlag in 1997 and described as the opposite to downcycling (processing raw materials and lowering the value of obtained products) in his publication “Upcycling” from 1999. The term itself was popularised by William Mc Donough and Michael Braungart, who described it in their book *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* in 2002. They speak in favour of changing the system of production, where the industry would become more eco-friendly. According to their views, *recycling* is the right thing to do but *upcycling* is also correct and trendy because it is possible to create many decorative and useful items from waste or rubbish. Therefore, upcycling opposes wasting various materials by restoring their functions as well as their meaning. At the same time, it aims at limiting consumption and production which affects our climate in a negative way, causing air and water pollution.²⁵

In my doctoral thesis I performed a kind of upcycling of selected traces of human activity (constructed objects) of little value which – owing to placing them in paintings – acquired the status of an inspiration and theme of works of art. At the same time, I noticed an application of this theory during the stage of creating objects consisting of used materials and giving them new functions.

An artistic practice, where I have noticed the reflection of *upcycling* theory, is one of the activities of contemporary Brazilian artist **Vik Muniz** documented in the film *Waste Land*.²⁶ In

²⁰ Tomasz Zarębski, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013, p.27

²¹ A trend in American philosophy developed in the late nineteenth and early twentieth century, whose founders were Ch. S. Peirce, W. James, J. Dewey in: Tomasz Zarębski, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013, s.27.

²² *Ibid.*, p.27-28.

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p.29.

²⁵ Maja Sędzik, *Ekologia po desingersku, czyli Upcycling*, [w:] „Ekonatura”, 2016 nr 5, p. 11.

²⁶ Lucy Walker, *Waste Land*, Almega Projects, O2 Filmes, 2010.

2010 he travelled to the largest garbage dump in the world called Jardim Gramacho in the vicinity of Rio de Janeiro. For the local population, the dump is often the main source of income. People who work there are called *catadores* and they collect waste suitable for recycling, that is, processing raw materials once again. Muniz started to cooperate with some of them and with a little bit of his help they created their own self-portraits. These were compositions made from collected waste and they were several metres long. When viewed from a certain height, these forms resembled the images of portrayed people. Next, they were photographed, developed in large size and exhibited at an auction in a prestigious auction house in London. Income from the sale went into the hands of *catadores*. An essential value of this project was the moment when one object turns into something completely different. It refers to the process which takes place in *catadores* upon the contact with art as well as the process of transformation of useless objects into works of art. Vik Muniz not only gives a new function to useless items but he also presents artistic activities of casual people by placing them in the world of art. This project is particularly close to my heart because in my doctoral thesis I aimed at raising common objects created from used materials to the rank of works of art by making them the main theme of the paintings, indicating a human need for creation at the same time.

I noticed a similar inspiration of common man-made objects in the works of **Mario Merza**, one of the leaders of the Arte Povera movement. At the end of the 1960s he started to create objects called *Igloo* and continued that project for the rest of his life. He took the *Igloo* theme from primitive and oval tents which were used by nomads – wanderers continuously changing their places of living. These shelters were built from materials accidentally found in the natural environment e.g. wood, stone, mud or ice. According to Merz, these primitive and historic constructions, a combination of a hut and a dome, reveal a basic function of designating a territory or an external and internal area. They became an interpretation and humanisation of territories. The construction of *Igloo* refers to personal and social needs and is still open to symbolic and cosmic interpretations. The first *Igloo* was built in 1967. It was a semi-spherical construction made from a metal mesh covered with lumps of clay, on which the artist placed a notice “objet cache-toi” which can be translated as “object hiding itself”.²⁷

Merz borrowed one of the oldest building structures created by man and transformed it into a work of art, finding a symbolic dimension in it. I have used a similar strategy in my paintings – I took an inspiration from human activities and I placed there objects they created, giving them a new meaning.

In the painting entitled *Object no. 8 (A shelter)* I noticed a distinct resemblance to the structure of tents which became an inspiration for Mario Merz.

In my paintings I can also find some characteristics of the activity of **Władysław Hasior**. His works oscillate on the border between painting and object and many of them were created with the help of a camera. He documented artistic awareness and needs of Polish people.²⁸ He performed more than a thousand of photos which became a record of “creative objects” made by the Polish society: various forms of visual advertising, gardens and their contents, decorations in shop windows, occasional decorations in cities, root sculptures, folk shrines or city welcome signs. Hasior – just like me – was interested in human need for creating different common objects, in which he recognised something unusual and which he turned into works of art. Hasior (...) *could notice not only artistic value of various signs of artistic forms but also the image of the society which created them, which use them in their lives and which shapes its own attitude towards the art.*²⁹ Due to his careful observation of the society activity, he was called an artist-

²⁷ Germano Celant, *The Organic Flow of Art, Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, p. 24-25.

²⁸ Anna Mieczińska, *Władysław Hasior*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983, p. 101.

²⁹ *Ibid.*, p.104.

anthropologist. In her art article entitled *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasióra*, Patrycja Cembrzyńska argues that he is the heir of “ethnographic surrealism” practices associated with G. Battail and a journal “Documents”.³⁰ James Clifford also provided a definition of this term saying that ethnography and surrealism are a certain type of actions or activities. In this context, surrealism means aesthetics which values fragments, specific collections or astonishing combinations. It is supposed to provoke unusual realities, emerging from unaware and exotic phenomena.³¹ According to this term, Hasiór is an ethnographer who reveals his artistic sensibility and observes the street world at close quarters while performing photographic documentation of peculiar products of human imagination. According to Hal Foster, this is an avant-garde artist who enters a different culture with his artistic reflection, who teaches how to read culture as a text — that is, looking at it from the outside, from the position of the Other who breaks the accepted status quo.³² The “Other” is Władysław Hasiór but taking a closer look at the contemporary art one may draw a conclusion that there are more and more artists who benefit from ethnographer’s experiences. I referred to this phenomenon because in my creative work I also adapted an attitude of a participant-observer performing photographic documentation of man-made objects which became an inspiration for my series of paintings.

Another type of reference to my work are **medieval paintings**. I appreciate them a lot and they are a kind of an inspiration or rather a source of formal solutions. Taking a look at works of art created by masters from the past (often anonymous ones), regardless of the fact whether they are altar painting or frescoes on wooden panels, I always pay attention to artistic measures which increase the concentration of a viewer. The principal value of this art was a symbolic representation of the reality far from its true reflection. Saints were perceived as characters who guaranteed the order of the Christian faith. Therefore at that time prevailed figures of apostles and the Holy Family depicted in unnatural sizes, exaggerated facial expressions, stiff gestures and placed in unreal, abstract environment. The space was most often a uniform gold background which at first may seem a flat pane. However, if we take a look at it a bit longer, we may discover astonishing depth creating a transparent supernatural space which forces us to reflect over the main theme of the painting.

While creating my paintings I also strived to present the surrounding world in a symbolic way. My works tell a story about man but in fact their main theme are objects which he or she made. These objects are immersed in unrealistic space, which allows a viewer to focus on items which they normally would not pay any attention to if they saw them in reality. Almost empty background allows a viewer to concentrate on one theme only and forget about its original function. A colour is also not without a significance as it affects viewer’s imagination and associations. In the Middle Ages gold, which was used as background in mosaics, code illumination or altar retables, was understood and used as colour and a substitute for light. It had a symbolic value and replaced the spiritual light.³³ In my paintings the background looks similar but instead of gold I used other colours and I did not pay attention to the spiritual element but metaphysical perception of an object. In the Middle Ages it was common to present strong contours of characters and their robes emphasising the illusion of matter, which in turn strengthened the influence which a painting made on viewers. Such a realistic presentation of objects can be found also in my works.

³⁰ Patrycja Cembrzyńska, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasióra*, Konteksty 04/2005, p.151 - 159.

³¹ Ibid., p. 151 - 159.

³² Patrycja Cembrzyńska, *Anonimowe rzeźby w ogrodzie*, [w:] *Dzieło-działka*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 2012, p. 273.

³³ Maria Rzepińska, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, p.115.

Another element of medieval painting, which attracts viewer's attention, is a frame – painted or carved. Painting composition is almost always determined by its frames. This effect is best visible on altar paintings where figures of saints are depicted on separate backgrounds, for example, in *San Luca Altarpiece* (1453 - 1454) created by Andrea Mantegna. In my series of paintings I also used frames, which has been already mentioned in the previous chapter.

Another source of my painting inspirations was the work of an English artist - **Francis Bacon**. His paintings depict deformed silhouettes of people and animals, captured in a moment of movement, painted with an unrestrained movement of an artist's hand. What attracted my attention was the simplicity of artistic measures. His characters are placed in the space which seems to be closed and open at the same time – closed as it is associated with a room and open because there are two large surfaces in two or three dominant and uniform colours. What is really striking is the central position of the scenes on the painting which in most cases are mundane activities e.g. a man sitting in his armchair or on the toilet. As a matter of fact, the subject of my paintings is a common object which is used by man to create new things. Presenting everyday life with the help of such artistic measures as central composition, monumentalism and clear colours allows me to see it in a different light. The author of these paintings admits that his art deforms and reforms the reality and claims that instead of depicting the reality one should use it to create images which are a summary of all emotions.³⁴ As I have already mentioned, in my paintings I also deform and reform the reality by simplifying the objects, selecting the most interesting elements and creating new concentrated images which are a kind of record of first impressions. I am not trying to compare myself with that outstanding artist but to prove that his understanding of art is familiar to me.

Conclusion

The “Intentional Objects” series of paintings is a kind of a summary of my contemplation over the activity of man and my experiences in the field of painting which I have gained over the past few years. The theme of an object has been present in my works for all those years but it is just this series that allowed me to depict it in a coherent way in terms of form and content. The aim which I set at the beginning of my doctoral thesis, that is, extracting beauty of objects and the unaware artistic human activity, I consider to be fulfilled. My paintings are a kind of documentation of the state of the current world around me, which consists of man and their and unfettered imagination. The written part of my thesis gave me the opportunity to perform an in-depth analysis and description of a relationship between man and nature as well as their environment. I am convinced that traditional painting, despite modern technologies, will still last and my paintings will reflect the time and place where I live.

Bibliografia

³⁴ David Hinton, *Francis Bacon*, London Weekend Television, Wielka Brytania, 1985.

Celant Germano, *The Organic Flow of Art*, Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989.

Cembrzyńska Patrycja, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasióra*, Konteksty 04/2005.

Dzieło-działka, M. Szczurek, M. Zych (red.), Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 2012.

Miecińska Anna, *Władysław Hasiór*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983.

Rzepińska Maria, *Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Sędzik Maja, *Ekologia po desingersku, czyli Upcycling*, [w:] Ekonatura 05/2016.

Stoichita Victor, *Ustanowienie obrazu*, Wydawnictwo Słowo, obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Zarębski Tomasz, *Neopragmatyzm Roberta B. Brandoma*, Universitas, Kraków 2013

Inne źródła

Hinton David, *Francis Bacon*, London Weekend Television, Wielka Brytania, 1985.

Walker Lucy, *West Land*, Almega Projects, O2 Filmes, 2010.

Streszczenie

Koncepcja mojej pracy doktorskiej krystalizowała się od początku studiów doktorskich. Sam wybór problematyki przejawiał się w sposób naturalny i był niejako kontynuacją moich wcześniejszych zainteresowań przedmiotem i działaniem człowieka. Zaś seria obrazów składająca się na mój doktorat jest formalnym rozwinięciem moich dotychczasowych poszukiwań w obszarze malarstwa.

Teoretyczną część mojej pracy doktorskiej podzieliłam na cztery rozdziały opatrzone kluczowymi słowami. W pierwszym rozdziale *Przedmioty. Obiekty. Intencje*. opisuję podjęty przeze mnie temat (jego genezę i motywację), który to został uwarunkowany czynnikiem osobistym. Omawiam w nim proces powstawania interesujących mnie obiektów.

Rozdział drugi *Ochrona. Intencja kreacji. Nobilitacja*. poświęciłam zagadnieniom teoretycznym, które to towarzyszą samym obrazom. Opisałam tu działania ludzkie na przedmiotach będące wspólną wartością całego cyklu. Przedstawiam tu także cel jaki sobie postawiłam tworząc cykl malarski. Mianowicie ukazanie nieświadomionej działalności twórczej „zwykłego“ człowieka, jego potrzeby tworzenia, której efektem są inspirujące mnie obiekty.

Kolejny rozdział *Aura miejsca i chwili. Od fotografii obiektu do obrazu wyobrazonego*. jest przedstawieniem zagadnień artystycznych i sposobu samej realizacji technicznej. Opisuję w nim przebieg powstawania obrazów, także działania poprzedzające pracę na samym płótnie. Omawiam tu, wspólne dla całego cyklu, wykorzystane zabiegi artystyczne. Jednocześnie opisuję proces tworzenia każdego obrazu z osobna.

Ostatni rozdział *Od obiektu do malarstwa*. jest przedstawieniem teorii i praktyk artystycznych będących obszarem odniesienia do mojej pracy doktorskiej. Nawiązuję w nim do teorii neopragmatyzmu na podstawie której wyjaśniam tytuł swojej pracy. Wykazuję także podobieństwa do teorii upcyklingu gdzie w myśl jej idei tworzyłam obrazy. Opisuję tu poszczególne praktyki artystyczne z pogranicza obiektu i malarstwa, które są bliskie moim działaniom. Nawiązuję także do malarstwa średniowiecza i twórczości Francisa Bacona, jako źródła malarskich inspiracji.

Abstract

The concept of my dissertation started to crystallise at the beginning of my doctoral studies. The choice of the topic described there manifested itself in a natural way and was kind of a continuation of my earlier interest in the subject of human activity. A series of paintings, which my doctoral thesis consists of, is a formal extension of my current research in the field of painting.

The theoretical part of my dissertation consists of four chapters with key words assigned to each of them. The first chapter entitled *Subjects. Objects. Intentions*. contains a description of the topic of my dissertation (its origin and motivation), whose choice was conditioned by the personal factor. There I have also discussed the process of creating objects which appeared interesting to me.

The second chapter *Protection. Intention of creation. Ennoblement*. was devoted to theoretical issues which accompany the paintings. It contains a description of human activities performed on objects which became a common value of the entire series of paintings. I also presented my aim which I set while working on my paintings - depicting an unconscious creative activity of an “ordinary” man and their need for creativity which often resulted in inspiring objects.

The third chapter *Ambience of time and place. From a photography to a painting visualised*. is the representation of artistic issues and the way of technical implementation. It contains a description of the process of creating paintings, including activities prior to working on the canvas. There is also an analysis of artistic treatments that are common for the whole cycle as well as a description of the process of creating each painting individually.

The final chapter *From an object to a painting*. presents theories and artistic practices which are the reference area for my doctoral dissertation. There I refer to the theory of neo-pragmatism, on which basis I explained the title of my dissertation. I also indicate similarities to the theory of upcycling, according to which I created paintings. I describe different artistic practices related to the object and painting that are close to my activities. I also made a reference to the paintings of the Middle Ages and the works of Francis Bacon as a source of painting inspiration.

