



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2021

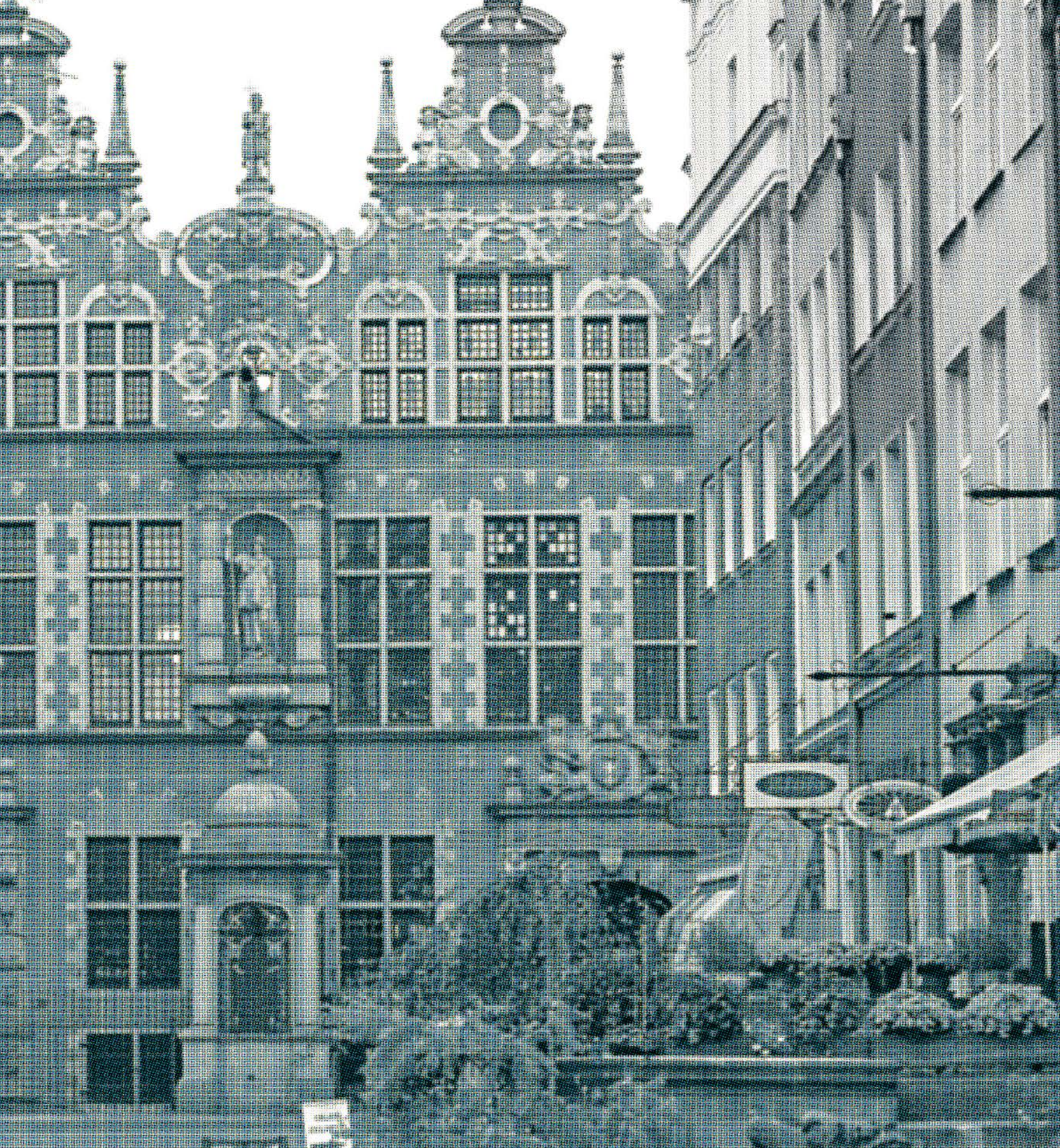
Young Painters in Gdańsk 2021 Graduates

Izabela Benert / Aleksandra Chilińska / Patrycja Folatko-Karczmarczyk
Paulina Grosz / Michalina Gurazda / Łukasz Guźel / Ewelina Jakubowska
Filip Kampka / Paula Kmita / Anna Kwiatkowska / Dominika Leśniak
Malwina Malinowska / Justyna Molska-Dobrzańska / Aleksandra Pruciak
Anna Szmuda / Alicja Topolska / Julia Tzymańska / Elena Vertikova
Jakub Wasilewski / Dorota Wójcik



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU









Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2021

W 2021 roku studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku z sukcesem ukończyło dwudziestu dyplomantów i dyplomantek. Tym samym rozpoczynają oni samodzielną drogę twórczą i pracę w pięknym, nietuzinkowym, często pełnym niespodzianek zawodzie artysty. Poniższa publikacja ma na celu zaprezentowanie szerszej publiczności efektów pracy młodych twórców i twórczyń ich postaw, zainteresowań, być może ambicji. Dokumentacji fotograficznej każdej prezentacji dyplomowej towarzyszą recenzje napisane przez pracowników naukowych wydziału, będących jednocześnie czynnymi artystami. Przedłożyli oni teksty, które w założeniu niniejszego katalogu mają na celu przybliżenie głównych założeń przedstawianych dzieł. Wypowiedzi recenzentów są niezbędnym elementem procesu uzyskania przez młodych adeptów sztuki dyplomu ukończenia uczelni. Ich publikacja, towarzysząca dokumentacji fotograficznej, jest zatem tym bardziej uprawniona.

Całość zebranego w niniejszej publikacji materiału tworzy wyjątkowo urozmaicony pejzaż. Możemy zauważyć, iż oprócz klasycznie rozumianego malarstwa młodzi twórcy i twórczynie z odwagą sięgają po różne formy wypowiedzi artystycznej. Nie brakuje prac, które poprzez użycie nowych mediów czy osobisty dialog z tradycyjnie rozumianym obrazem, wychodzą poza jego ramy w obszar tzw. poszerzonego pola malarstwa. Niektórzy z nich już na tak wczesnym etapie w pełni samodzielnej pracy artystycznej śmiało zaznaczają swoją obecność nie tylko na trójmiejskiej scenie kulturalnej. Warto zwrócić szczególną uwagę na postawę Julii Tymańskiej, której odważne i oryginalne w swoim wyrazie działania już niejednokrotnie spotkały się z uznaniem. Młoda twórczyni zdobyła szereg nagród, jest między innymi laureatką konkursu „Promocje” odbywającego się w Legnicy, laureatką konkursu im. W. Fangora, oraz wielokrotną stypendystką (stypendia miasta Gdańska, Rektora oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Z pewnością warto zatem śledzić jej dalsze poczynania. Cieszy fakt, iż nie jest ona jedyną wyrazistą postacią wśród osób, które ukończyły studia w tytułowym roku. Jakub Wasilewski reprezentował gdańską uczelnię podczas konkursu Najlepsze Dyplomy. Paulina Grosz została zakwalifikowana do prestiżowego konkursu Strabag Artaward. Prace Filipa Kampki znalazły się w znaczącej kolekcji mBanku, a niezwykle aktywna Elena Vertikova dołączyła do grona doktorantów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. To oczywiście tylko niektóre z sukcesów bohaterów i bohaterek niniejszego katalogu. Jednoznacznie wskazują one, iż Wydział Malarstwa, a co za tym idzie Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku pozostaje znaczącym ośrodkiem twórczym, miejscem otwartym na nowe idee, w którym studenci mają nie tylko okazje poznać tak ważny dla każdego twórcy warsztat, ale też zbudować swój własny, dojrzały język, by w przyszłości badać za pomocą wypracowanych narzędzi wszelkie interesujące ich aspekty rzeczywistości. Dzięki zdobytej wiedzy i umiejętnościom realizują się, są widoczni nie tylko lokalnie, ale również na krajowej i, czego niejednokrotnie mieliśmy dowód, międzynarodowej mapie kultury. Nie pozostaje mi nic więcej niż tylko szczerze zachęcić do wnikliwej lektury prezentowanego wydawnictwa.

dr Daniel Cybulski

Young Painters in Gdańsk 2021 Graduates

In the year 2021, twenty graduates of the Painting Department at the Academy of Fine Arts in Gdańsk successfully completed their studies. Consequently, they embark on an independent creative journey and pursue careers in the beautiful, satisfying, and often unpredictable profession of an artist. The following publication aims to present the results of the work of these young creators, showcasing their artistic stances, interests, and perhaps ambitions to a broader audience. Each diploma presentation is accompanied by photographic documentation, and reviews authored by academic staff members, who are simultaneously active artists. They have provided texts that, in the intended scope of this catalog, seek to elucidate the main principles of the presented works. The statements of the reviewers are an essential component of the process leading to the young art enthusiasts obtaining their university diplomas. The publication, accompanying the photographic documentation, is therefore particularly justified.

The entirety of the material compiled in the publication below forms a highly diverse landscape. It is evident that, in addition to traditionally understood painting, young creators boldly explore various forms of artistic expression. There is no shortage of works that, through the use of new media or personal dialogue with the traditionally understood image, extend beyond its confines into the realm of the so-called expanded field of painting. Some of them, at this early stage of fully independent artistic work, confidently mark their presence not only on the cultural scene of the Tri-City but also beyond. Special attention should be paid to the attitude of Julia Tymańska, whose bold and original actions have repeatedly been met with acclaim. The young artist has received numerous awards, including the "Promocje" competition in Legnica, the Fangora competition, and multiple scholarships (from the city of Gdańsk, the Rector, and the Ministry of Culture and National Heritage). It is undoubtedly worth following her further endeavors. It is pleasing that she is not the only distinctive figure among those who graduated in the mentioned year. Jakub Wasilewski represented the Gdańsk university in the Best Diplomas competition. Paulina Grosz qualified for the prestigious Strabag Artaward competition. Filip Kampka's works are part of a significant collection at mBank, and the extremely active Elena Vertikova has joined the group of doctoral students at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. These are just some of the successes of the protagonists in this catalog. They unequivocally indicate that the Painting Department, and consequently the Academy of Fine Arts in Gdańsk, remains a significant creative center, open to new ideas, where students not only have the opportunity to learn the crucial workshop for every creator but also to build their own mature language. In the future, they can explore all aspects of reality using the developed tools. Thanks to the acquired knowledge and skills, they realize themselves, becoming visible not only locally but also on the national and, as we have often witnessed, international cultural map. I have nothing more to do than sincerely encourage a thorough reading of the following publication.

Dr Daniel Cybulski

Izabela Benert

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2014 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Pomiędzy współtwórcą i narzędziem. Zwierzęta w sztuce XX wieku* napisana pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: prof. Zbigniew Treppa
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr hab. Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio
Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2014.

Theoretical part: *Between co-creator and tool. Animals in 20th century art* written under the supervision of Ph.D. Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: Prof. Zbigniew Treppa
Supervisor of the degree project: Prof. Henryk Cześniak
Reviewer: Dr hab. Marcin Zawicki

Część artystyczna pracy dyplomowej Izabeli Benert jest opowieścią o nienachalnym uroku codzienności, estetycznym pięknie ukrytym w przypadkowych kompozycjach otaczającego nas świata.

Aneks to zbiór fotografii przedmiotów zdegradowanych do rangi śmiecia, które artystka nobilitującym gestem twórczyni przywraca światu. Bohaterowie przedstawień fotograficznych Benert zapewne polegli już na polach Szadówek. Być może towarzyszą nam ich nowe, zrcydingowane wcielenia, ale możemy być pewni, że forma, jaką uchwyciła na zdjęciach artystka, istniała tylko przez tę jedną chwilę, kiedy spotkały się z jej obiektywem. Pewnie nigdy wcześniej ani później nikt nie spoglądał na nie w tak czuły sposób. To przedmioty użytkowe, artefakty powołane do życia, by nam służyć, w ogólnym rozumieniu nieatrakcyjne, niektóre może nawet odpychające, jak brudna ścierka czy użyta chusteczka mogąca skrywać niepokojącą zawartość. Benert jak na malarkę przystało swoją wizualną opowieść maluje światłem, które odrealnia formy jej śmietnikowych znalezisk. Zachwyca się fakturą rzeczy, materialnością świata, ale umiejętnie posługując się medium fotografii jednocześnie nadaje tej materialności własną nieoczywistą poetykę, porzucone obiekty bez wartości stają się abstrakcyjnymi, niemal malarskimi metaforami.

Podobny jest punkt wyjścia dla idei Izabeli Benert w części malarskiej jej pracy dyplomowej. Tutaj także rządzi sytuacja zastana, codzienność. Ciche, a w zasadzie nieme jeszcze za życia bohaterki jej płócien to ryby, dokładniej ich martwe ciała, które przewrotnie dopiero po śmierci zdają się zyskiwać głos. Autorka kompozycje swoich rybich cmentarzy, podobnie jak w fotograficznym aneksie, znajduje w przypadku, konsumpcyjnym nadmiarze straganów, gdzie śmierć degraduje stworzenia do rangi przedmiotów, rzeczy, którą kupuje się na kilogramy, w ten sposób ostatecznie unicestwiając podmiotowość jednostek. Być może doszukuje się tu piękna czysto malarskiego, odciętego jak filet od natury etycznej. Bo obiektywnie, gdy włączymy empatię, to przecież obrazy straszne, obrazy śmierci – w dobie nadmiernego konsumpcjonizmu i marnowania tysięcy ton żywności – często śmierci po prostu niepotrzebnej. Malarską serię zatytułowaną *Bez głosu* można więc odczytać jako pytanie

o naturę piękna i relację estetyki z etyką. Przedstawienia ciał z obrazów Benert pozbawione są koloru, co ugładza nieco ów obraz śmierci. Bezkrwawe stopy nie odrzucają dosłownością. Benert szuka w kompozycjach elegancji, niekiedy niemalże kaligrafuje, a spomiędzy martwych zwierząt zdają się wylinać znaki graficzne, jakiś makabryczny alfabet. Pomiędzy obrazami bezosobowych mogił poległych stworzeń Benert zaskakująco umieszcza duże płótno wypełnione przez pojedynczego osobnika. Ten pośmiertny portret to obraz w tym zestawie kluczowy, wskazujący na autonomiczny byt wyodrębniony z trupiej masy. Ryba zyskuje substytut twarzy, możemy próbować odnaleźć tam emocje, jakie towarzyszyły jej śmierci. Obrazy są namalowane z dużą swobodą, bardzo lekko, co ciekawie kontrastuje z zarówno przytłaczającym nico tematem przedstawienia, jak i naturą materii rybich truchel, które aż proszą się o haptyczne impasty, mięsiste pociągnięcia tłustej farby i błyszczącą śliskość olejnych żywic. W ujęciu Izabeli Benert temat odarty z organicznej dosłowności otwiera się na inne obszary zrozumienia. Odrzucając urok mięsistego malarstwa zbliżamy się do surowego, obiektywnego dokumentu, a uroda samej sytuacji nie zakłóca narracji, opowieści snutej przez podwójnie bezgłose bohaterki tych płócien.

Część artystyczną dyplomu oceniam wysoko, chociaż moje wątpliwości budzą tytuły nadane poszczególnym obrazom. *Po nich jest mieszane wino* czy *Wpuszczone do morza* chyba niepotrzebnie dopowiadają, niekiedy nawet banalizują komunikat, pojawiający w samej warstwie wizualnej i obszarze nie-dopowiedzeń, który tytuły prac zaczynają niepotrzebnie wypełniać.

Praca pisemna Izabeli Benert dotyczy problemu zwierząt w sztuce najnowszej. Benert skupia się na przypadkach kiedy zwierzę nie jest już jedynie reprezentowane w obszarze kultury przez wizerunek, ale pojawia się tu jako takie, żywe lub pod postacią martwych zwłok. Praca jest napisana ciekawie, a wybór analizowanych prac pokazuje różne aspekty zarówno artystyczne, jak i moralne traktowania zwierzęcia jako medium. Benert skupiając się na sztuce światowej pomija realizację z najbliższego obszaru. Zabrakło mi choćby wspomnienia o ikonicznej już *Piramidzie zwierząt* Katarzyny Kozyry. Pisze o realizacji dyplomowej Zofii Martin, młodej artystki z Gdańska, ale nie wzmiankuje o twórczości Elvina Flamingo, który do swojej twórczości używa kolonii mrówek. Myślę, że w pracy badawczej powinniśmy spoglądać nie tylko za horyzont, ale i na własne podwórko. Pomimo tych drobnych uwag pracę pisemną oceniam pozytywnie.

Podsumowując: zarówno część artystyczna, jak i część badawcza dyplomu Izabeli Benert to prace wartościowe i ciekawe. Autorka sprawnie posługuje się zarówno warsztatem plastycznym, jak i intelektualnym, i co nie mniej ważne, w twórczości odnosi się do spraw istotnych. Szczercie rekomenduję komisji przyznanie kandydatce należnego jej tytułu magistra sztuki.

dr hab. Marcin Zawicki



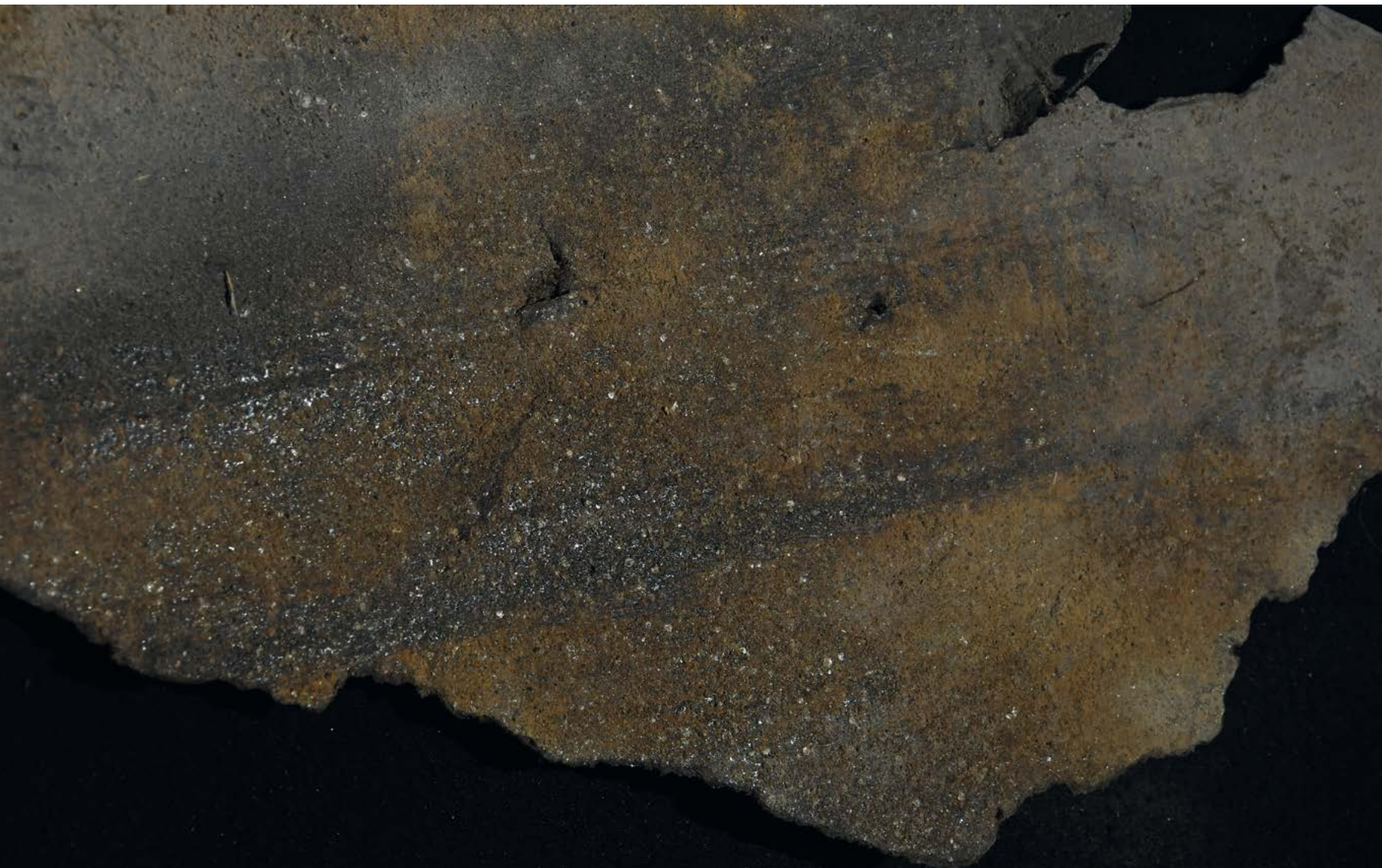


The artistic component of Izabela Benert's diploma work is a narrative about the unobtrusive charm of everyday life, aesthetic beauty hidden in random compositions of the world that surrounds us.

The annex is a collection of photographs of objects degraded to the status of trash, which the artist elevates with a creative gesture, restoring them to the world. The subjects in Benert's photographic representations have likely already fallen on the fields of Szadólki. Perhaps their new, recycled incarnations accompany us, but we can be certain that the form captured in the artist's photographs existed only for that one moment when they met her lens. Probably, no one had looked at them in such a tender way before or since. These are utilitarian objects, artifacts created to serve us, generally unattractive, some even repulsive, like a dirty cloth or a used tissue that may hide disturbing contents. Benert, as befits a painter, tells her visual story with light, which abstracts the forms of her found objects from the trash. She admires the texture of things, the materiality of the world, but skillfully using the medium of photography, she also imparts her own subtle poetics to this materiality, and discarded valueless objects become abstract, almost painterly metaphors.

This serves as the starting point for Izabela Benert's ideas in the painting part of her diploma work. Here too, the prevailing theme is the existing

situation, everyday life. The silent, or rather voiceless even during the life of the protagonist, of her canvases are fish, more precisely, their lifeless bodies, which ironically only seem to gain a voice after death. The author finds compositions of her fish cemeteries, similar to the photographic annex, in the context of consumerist excess at market stalls where death degrades creatures to the status of objects, things that are bought by the kilogram, ultimately erasing their individuality. Perhaps she seeks a purely painterly beauty, detached like a fillet from ethical nature. Objectively, when we engage empathy, these are, after all, terrible images, images of death - in an era of excessive consumerism and the wasting of thousands of tons of food - often simply unnecessary deaths. The painterly series titled "Voiceless" can be interpreted as a question about the nature of beauty and the relationship between aesthetics and ethics. The representations of bodies in Benert's paintings lack color, which somewhat softens the image of death. The bloodless piles do not repel with literalness. Benert seeks elegance in her compositions, sometimes almost calligraphically, and between the dead animals, graphic signs seem to emerge, some macabre alphabet. Among the images of impersonal graves of fallen creatures, Benert surprisingly places large portraits filled with a single individual. This posthumous portrait is a key image in this set, pointing to an autonomous entity separat-



ed from the mass of corpses. The fish gains a substitute for a face, and we can try to find the emotions that accompanied its death there. The images are painted with great freedom, very lightly, which interestingly contrasts with both the overwhelming theme of the representation and the nature of the matter of the fish carcasses, which seem to call for haptic impastos, fleshy strokes of oily paint, and the glistening smoothness of resin. In Izabela Benert's view, the theme, stripped of organic literalness, opens up to other areas of understanding. By rejecting the charm of fleshy painting, we approach a raw, objective document, and the beauty of the situation itself does not disrupt the narrative, the story woven by the doubly voiceless heroines of these canvases.

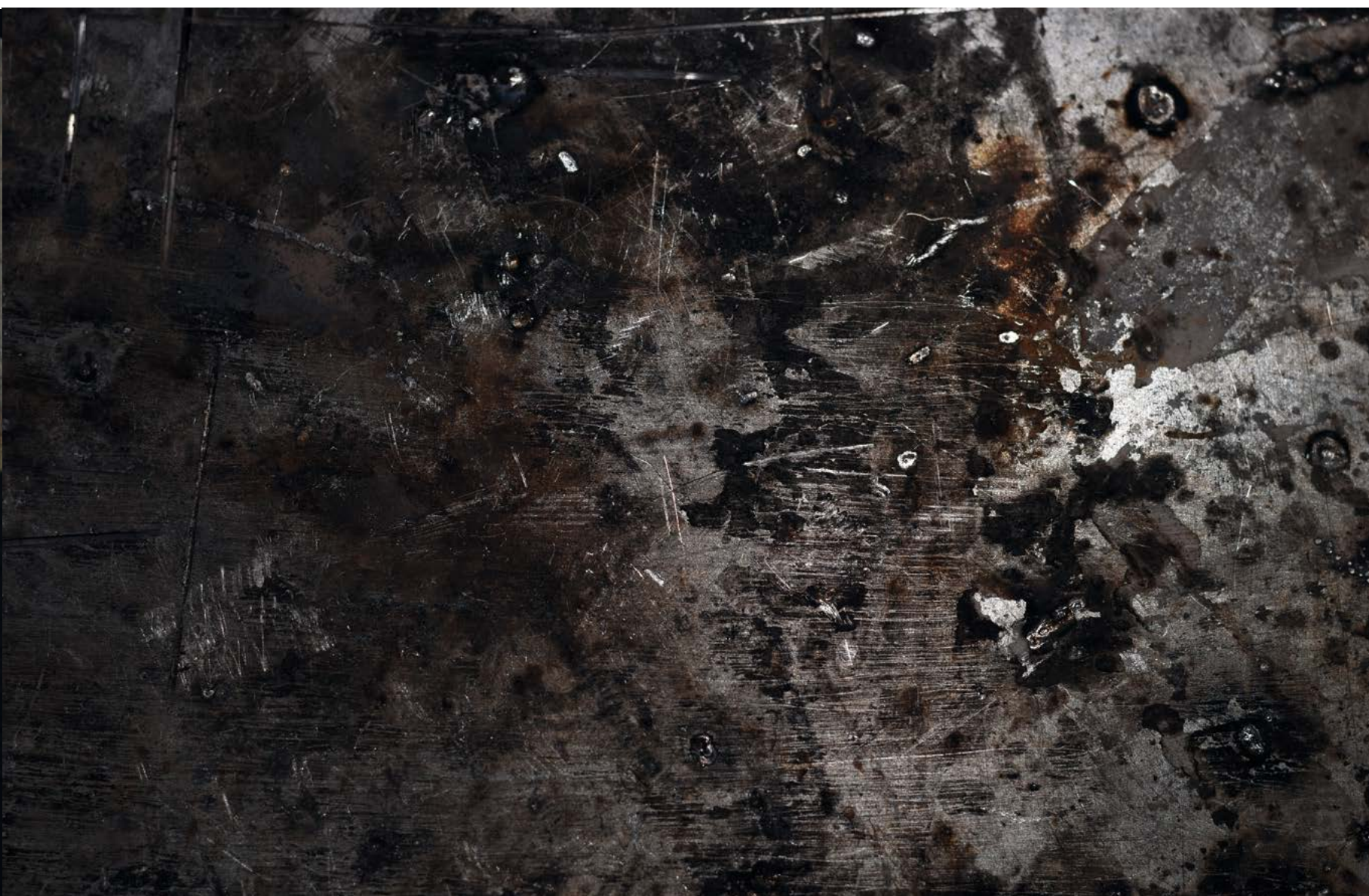
I hold the artistic part of the diploma in high regard, although I have some doubts about the titles given to individual paintings. "After them is mixed wine" or "Released into the sea" perhaps add unnecessary commentary, sometimes even trivializing the message, present in the visual layer and in the realm of implications that the titles of the works unnecessarily fill.

I find Izabela Benert's written work to touch upon the issue of animals in contemporary art in an interesting way. Benert focuses on cases where the animal is no longer merely represented in culture by its image but ap-

pears here as a living being or in the form of dead bodies. The written work is interestingly written, and the choice of analyzed works shows various aspects of both artistic and moral treatment of animals as a medium. While focusing on global art, Benert neglects the realization from her own area. I missed even a mention of the iconic "Animal Pyramid" by Katarzyna Kozyra. She writes about the diploma work of Zofia Martin, a young artist from Gdańsk, but does not mention the work of Elvin Flamingo, who uses ant colonies in his art. I think in research work, we should look not only beyond the horizon but also in our own backyard. Despite these minor observations, I evaluate the written work positively.

In summary, both the artistic and research components of Izabela Benert's diploma work are valuable and interesting. The author adeptly uses both artistic and intellectual skills and, importantly, addresses significant issues in her work. I wholeheartedly recommend the committee to award the candidate the Master of Fine Arts degree.

Dr hab. Marcin Zawicki



Aleksandra Chilińska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2014 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Pojęcie gry w sztuce według Hansa-Georga Gadamera, w kontekście subkultury techno* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr hab. Jakub Pieleszek

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2014.

Written master's thesis: *The concept of play in art according to Hans-Georg Gadamer, in the context of techno subculture* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak
Supervisor of the degree project: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr hab. Jakub Pieleszek

Praca pisemna Pani Aleksandry Chilińskiej dotyczy pojęcia gry w sztuce w ujęciu filozoficznym Hansa-Georga Gadamera, odnosi się do lektury tekstu zatytułowanego *Prawda i metoda*. W pracy pisemnej autorka w ciekawy sposób łączy myśli H.-G. Gadamera z subkulturą Techno, ukazując własne przemyślenia związane z częścią pracy artystycznej. Gra w kontekście sztuki ukazuje przestrzeń pomiędzy założeniami artystycznymi a odbiorcą, który staje się uczestnikiem, a jednocześnie mniej lub bardziej świadomym graczem. Szersze ujęcie problematyki pracy pisemnej zwraca uwagę na „ruch” oraz obranie odpowiedniej strategii gry, w której widzimy pojęcie rytmu, podziału, umowności i sekwencyjności przyjętych wcześniej zasad. Nie bez znaczenia „przestrzeń gry” staje się ważnym elementem, w którym funkcjonuje dzieło sztuki, koncepcja artystyczna oraz odbiorca.

Subkultura techno, do której odnosi się A. Chilińska, związana z określonym algorytmem polegającym na wykorzystaniu odpowiedniej liczby uderzeń na minutę, przyczyniła się do powstania nowego pojęcia specyficznej przestrzeni muzycznej. Szczególny rozwój tego zjawiska muzycznego przypada na lata 90. ubiegłego stulecia. Sama subkultura związana z muzyką techno buduje określoną przynależność do pewnej wspólnoty.

Taniec, muzyka, stroboskopowe światła, emocje związane z nieskrępowanym ruchem, a wszystko w określonej przestrzeni gry głośnych sekwencyjnych bitów. Wszystkie te elementy przeniesione zostały na język plastycznej wypowiedzi, wpływając na kompozycję i odpowiedni układ ekspozycyjny prac, których istotną część stanowi projekcja cyfrowa.

Owe założenia sekwencyjności i powtarzalności widzimy na poziomie budowania poszczególnych prac malarskich, co jest dość czytelne. Intensywne barwy: żółć, oranż, błękit, zieleń, złoto, subtelne szarości stanowią mieszankę czystego szaleństwa, wpisującą się jak najbardziej w subkulturę związaną z muzyką techno.

A. Chilińska eksperymentuje z różnymi rozwiązaniami technologicznymi i materiałowymi, najczęściej jednak w swoich pracach malarskich stosuje płasko nałożone warstwy pigmentu z cienkim oddzielającym je konturem.

W niektórych pracach dostrzec możemy rozwiązania impasto, gdzie stosuje własną technologię malarską, kojarzącą się raczej z reliefem. Kilkadziesiąt obrazów o niewielkich rozmiarach (13 × 18 cm), często z powtarzalną mantryczną kompozycją, tworzą cykl „sekwencyjnych uderzeń”. Prace nie są ułożone przypadkowo, lecz według odpowiedniego klucza, który świadomie stosuje autorka. Zupełnie w taki sam sposób buduje się utwór muzyczny, dobierając odpowiednie akcenty i sekwencje brzmieniowe do określonej rytmiki oraz tempa. Dodatkową, integralną częścią pracy są obrazy ruchome, rzucone na płótna. Wprowadzają one elementy powidoków, przenikań, tworząc bogatą warstwę malarską o określonej dynamice. Oglądając prace uczestniczymy w dość osobliwym spektaklu barwnym, zbudowanym z wielu sekwencyjnych zapisów tworzących spójne i przemyślane dzieło.

W pracach Pani A. Chilińskiej skojarzenia malarskie nie są dostowne, możemy jedynie domyślać się, że głównym motywem wyjściowym był znak firmy produkującej odzież sporową Fila, a właściwie jego pierwsza litera i charakterystyczna typografia dla tej marki. W tym momencie warto odnieść się do filozofii Jeana Baudrillarda i pojęcia „hiperrzeczywistości”, w której to wraz z rozwojem systemów znakowych stopniowo zacierają się granice pomiędzy światem rzeczywistym a jego przedstawieniem, prowadząc do niezależnienia się znaku, jako formy obrazu rzeczywistości, od samego świata realnego.

Płasko malowane obrazy odwołują się do skojarzenia z fragmentami znaków firmowych, mangą, komiksem, tworząc niezwykle sugestywną mozaikę znaczeniową. W tym kontekście należy przytoczyć pojęcie „superflat” stworzone przez japońskiego artystę Takashi Murakami, definiujące zacieranie się granic pomiędzy kulturą wysoką i niską w czasach niezwykle rozbuchanego konsumpcjonizmu i otaczającej nas pop-rzeczywistości.

Pojawiająca się sekwencja ruchowa przygotowana w formie animacji jako aneks do dyplomu ukazuje przenikanie się obrazów stanowiących określone założenia gry światła i koloru. Mówiąc o pewnego rodzaju synestezji zjawisk zarówno wizualnych, jak i teoretycznych, opisanych w części pracy pisemnej, widzimy spójną, precyzyjnie przygotowaną koncepcję artystyczną.

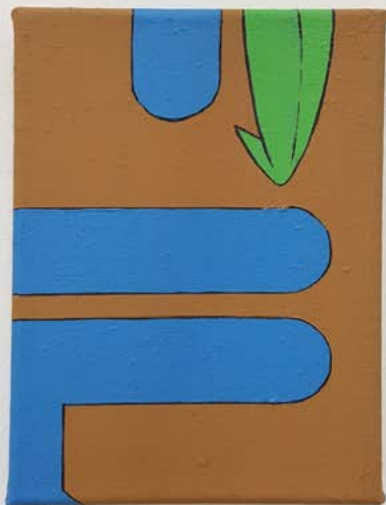
Patrząc na zbiór prac malarskich wciągamy się w grę subtelności i skojarzeń. Owa fragmentaryczność postrzegania rzeczywistości przypomina patrzenie przez dziurkę od klucza na otaczający nas świat sztuki i popkultury. Wszystko to w przemyślany sposób zaczyna mieszać się, a obrazy ożywione światłem rzuconym stają się fragmentami cytatów i budują wiele mniej lub bardziej sugestywnych odniesień. Nie bez znaczenia dzieje się to w określonym rytmie i czasie, sekwencyjność obrazów jest znacznie przyjemniejsza, gdyż odbiega od założeń 130 uderzeń na minutę charakteryzujących muzykę techno, co zdecydowanie stanowi atut wizualny pracy.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z pracą pisemną, artystyczną oraz aneksem tworzącymi całość pracy dyplomowej podlegającej recenzji, stwierdzam, że spełnia ona wszystkie wymagania formalne pracy magisterskiej i uprawnia do nadania tytułu magistra sztuk Pani Aleksandrze Chilińskiej.

dr hab. Jakub Pieleszek





Ms Aleksandra Chylińska's written work discusses the concept of game in art in the context of Hans-Georg Gadamer's philosophy, referring to the text entitled: "Truth and Method". The written work interestingly combines the thoughts of H. G. Gadamer juxtaposing them with the Techno subculture, showing her own reflections related to the part of artistic work. The concept of game in the context of art shows the space between artistic assumptions and the viewer, who becomes a participant and at the same time a more or less conscious player.

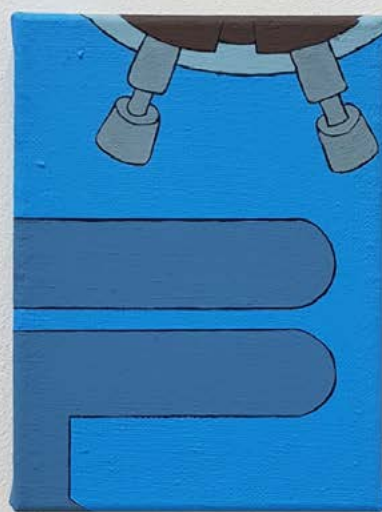
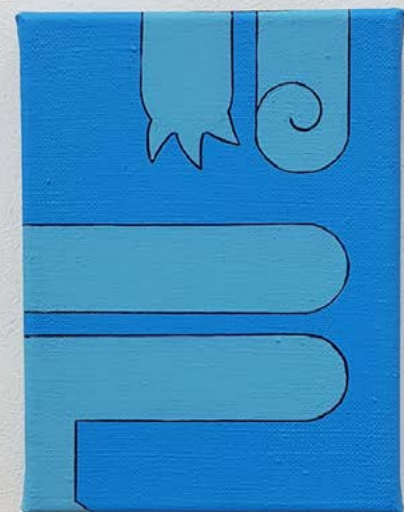
A broader approach to the problem discussed in the written work draws attention to "movement" and the choice of the right game strategy, in which we see the notion of rhythm, division, conventionality, sequentiality, and preconceived rules. It is significant that the "game space" becomes an important element in which the artwork, the artistic concept and the viewer function.

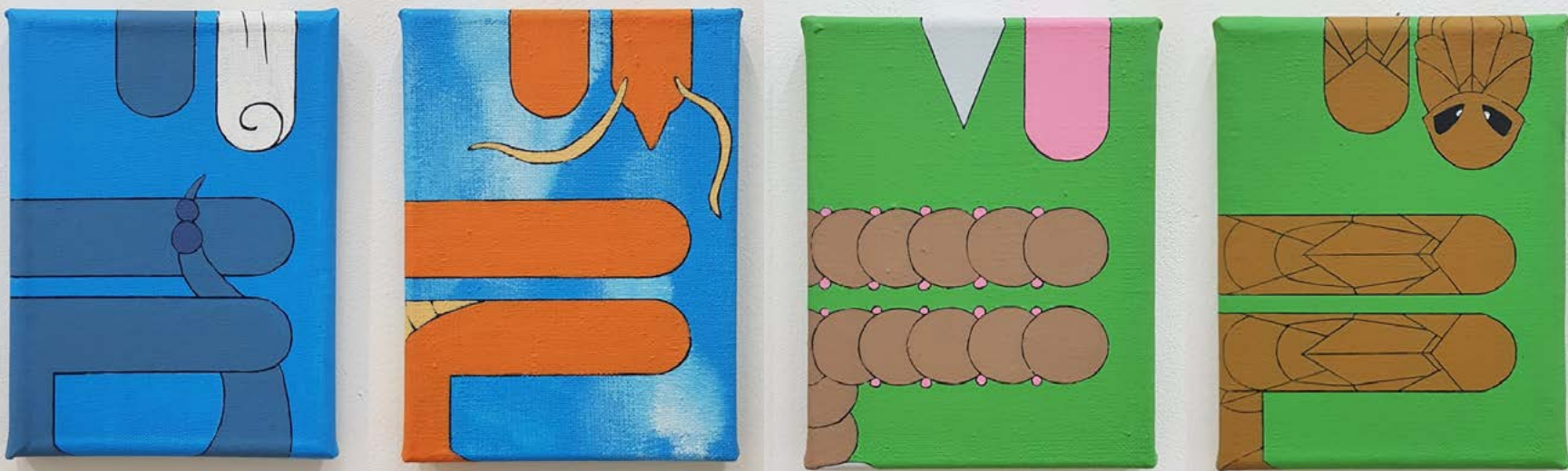
The techno subculture, which A. Chylińska refers to, is associated with a specific algorithm involving the use of a certain number of beats per minute and has contributed to the emergence of a new concept of a specific musical space. The most dynamic development of this musical phenomenon occurred in the 1990s. The subculture associated with techno music builds a specific sense of belonging to a certain community.

Dance, music, stroboscopic lights, the emotion of uninhibited movement, all within the defined space of playing loud sequential beats. All these elements were transferred into the language of artistic expression, influencing the composition and appropriate arrangement of the works' exposition, an important part of which is digital projection.

These assumptions of sequentiality and repetition can be clearly seen at the level of the construction of the individual paintings. Intense colours: yellow, orange, blue, green, gold, subtle greys, are a mixture of pure madness, which fits in with the subculture associated with techno music.

A. Chylińska experiments with various technological and material solutions in her paintings, but most of the time she uses flat layers of pigment with a thin contour separating them. In some works, we can see some impasto solutions, where she applies her own, relief-like painting technique. Several dozen paintings of small size (13x18cm), often with a repetitive mantra-like composition, form a series of "sequential strokes". The works are not arranged haphazardly but according to an appropriate key, which the author consciously applies. In much the same way, a piece of music is constructed by selecting the appropriate accents and sound sequences to a specific rhythm and tempo. An additional, integral part of the work are the





moving images projected onto the canvases. They introduce elements of afterimages, permeations, creating a rich painterly layer of specific dynamics. Viewing the works, we participate in a rather peculiar colour spectacle, built up from many sequential entries creating a coherent and thoughtful work.

The painterly associations are not literal in Ms. A. Chilińska's works; we can only guess that the main starting motif was the logo of the sportswear company Fila, or more precisely its first letter and the characteristic typography of this brand. At this point it is worth referring to the philosophy of Jean Baudrillard and the notion of "hyperreality", in which, with the development of sign systems, the boundaries between the real world and its representation are gradually blurred, leading to the independence of the sign as a form of reality representation from the real world itself.

The flat images reveal associations with logo fragments, manga or comics, creating a highly suggestive mosaic of meaning. The concept of "superflat" created by Japanese artist Takashi Murakami should be cited in this context, defining the blurring of the boundaries between high and low culture in times of extremely rampant consumerism and the pop reality that surrounds us.

An emerging movement sequence, which was prepared in the form of an animation as an annexe to the main degree piece, shows the permeating

of images that represent specific assumptions of the play of light and colour. Speaking of a kind of synesthesia of both visual and theoretical phenomena, as described in the written part of the thesis, we see a coherent, consciously prepared artistic concept.

Looking at the collection of paintings, we are drawn into a game of subtleties and associations. This fragmented perception of reality is akin to looking through a keyhole at the surrounding world of art and pop culture. It all starts to blend together in a thoughtful way and images animated by the light cast on them become fragments of quotations and build up a multitude of more or less suggestive references. It is significant that this happens in a certain rhythm and time, the sequentiality of the images is much more enjoyable as it deviates from the default 130 beats per minute that characterizes techno music, which definitely adds visual value to the work.

Conclusion

Having familiarized myself with the written thesis, the artistic part and the annexe, which form a coherent whole of the degree project, I conclude that it meets all the formal requirements and entitles me to confer the degree of Master of Arts on Ms. Aleksandra Chilińska.

Dr hab. Jakub Pieleszek



Patrycja Folatko-Karczmarczyk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Rola miłości w sztuce* napisana pod kierunkiem dr. Roman Nieczytorowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Maria Targońska
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr hab. Marek Wrzesiński

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *The role of love in art* written under the supervision of Dr Roman Nieczytorowski.
Supervisor of the annex: Prof. Maria Targońska
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr hab. Marek Wrzesiński

Dyplomowa Praca Magisterska Pani Patrycji Folatko-Karczmarczyk składa się z trzech części. Artystyczna część dyplomu zatytułowana *Śmiałość*, to seria przedstawień malarskich w formie obrazów, które powstały w IV Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Macieja Świeszewskiego. Aneks: *Nieśmiałość*, został zrealizowany pod opieką prof. Marii Targońskiej. Praca pisemna pt. *Rola miłości w sztuce*, została napisana pod opieką dr. Romana Nieczytorowskiego.

Po przeczytaniu pracy pisemnej, która jest częścią teoretyczną pracy dyplomowej, nie mam wątpliwości, że tematem refleksji autorki dzisiejszego pokazu jest miłość ukazana w różnych jej aspektach, zawiłościach i odcieniach, obecna w życiorysie wielu przytaczanych przez dyplomantkę artystów. Przywołany William Blake i jego poetycka twórczość stanowi dla Pani Patrycji tło do rozważań na temat miłości w kontekście życiowej pasji samego artysty, dla którego to właśnie sztuka staje się subiektywnym, dominującym aspektem życia. Tacy malarze jak Vincent van Gogh, Paul Gauguin czy Caravaggio pojawiają się jako bohaterowie tragiczni, dla których sztuka jest jedyną miłością.

W kolejnym rozdziale cytowany Dante Alighieri w *Boskiej Komedii* uwikła swoich bohaterów w relacje miłosne, które zaważą w sposób absolutny na twórczości takich artystów jak Rembrandt, Salvador Dali, Frida Kahlo, David Hockney czy Picasso. Ostatni rozdział oscyluje wokół pojęcia miłości jako źródła radości wynikającej z samego aktu twórczego. Tutaj autorka wymienia m.in. Albrechta Dürera, Claude'a Moneta, Edgara Degasa, Giacomo Balle, Diego Velázquez.

Zgłębiając lekturę kolejnych rozdziałów pracy teoretycznej odnoszę wrażenie, że dyplomantka opisuje badany temat miłości i jej roli w sztuce z perspektywy czysto apollinijskiej, tej jasnej, świetlistej i radosnej strony zagadnienia. Zabrakło mi sytuacji pewnej równowagi, rodzaju kontrapunktu w postaci odniesienia do pojęcia miłości w kontekście dionizyjskiej koncepcji sztuki – tej ciemnej, będącej w opozycji i kontraście; w efekcie mrocznej, nieprzeniknionej i dramatycznej. Oczywiście pojawiają się w tekście przypominane przez autorkę tragiczne życiorysy wspomnianego już porwyczego geniusza baroku, czy udręczonego malarza słońcezników, jednak w moim odczuciu brakuje tam przykładów uwikłanych w skomplikowane relacje, nie tylko miłosne, takich artystów jak Camille Claudel, Amadeo

Modigliani, Jean-Michel Basquiat, Jackson Pollock, Robert Mapplethorpe czy Francis Bacon. Nota bene film *Love is the devil. Szkic do portretu Francisca Bacona* w reżyserii Johna Maybury jest zdecydowanie tym tytułem, którego mi zabrakło w powyższym zestawieniu, i który jednocześnie gorąco polecam Pani Patrycji.

Temat miłości oraz jej roli w sztuce był eksploatowany do granic możliwości i do wyczerpania wszelkich środków wyrazu dostępnych nie tylko starożytnym, nowożytnym, ale też współczesnym artystom. I jak wiemy paradoksalnie nadal stanowi niewyczerpane źródło inspiracji twórczej w całej dostępnej współczesnym czasem rozciągłości i różnorodności medialnej – od literatury po muzykę, od architektury po sztuki piękne, od teatru i opery po wybitne dzieła kinematografii światowej. Bywa casusem wielkich artystycznych wzlotów, jak też tematem wielu spektakularnych upadków. Sama autorka definiuje badany problem w ten sposób: „Miłość jest tematem prostym, a jednocześnie bardzo złożonym”. I właściwie ta nieco zdystansowana i refleksyjna dychotomia pojęciowa proponowana przez dyplomantkę, może być dla nas kluczem lub tropem do odczytywania jej utworów rysunkowych i malarskich. Pani Patrycja tytułuje swoje cykle artystyczne na zasadzie kontrastów, dwoistości, symbiozy przeciwstawnych pojęć – śmiałość w opozycji do nieśmiałości, pewność siebie kontra zwątpienie i zagubienie, w końcu – miłość wyższa szukająca spełnienia w sferze idei versus miłość uwikłana w relacje międzyludzkie.

Śmiałość to tytuł cyklu prac w formie ośmiu obrazów malarskich o wymiarach 180 × 200 cm. Dyplomantka definiuje ideę artystyczną swoich obrazów w ten sposób: „Cykl *Śmiałość* ukazuje odczucia twórcy, który jest pewny siebie i dzieł jakie wykonuje. Są to chwile, w których odczuwana jest czysta radość tworzenia. Dlatego kolorystyka tych prac jest bardzo wyrazista oraz śmiała. Zastosowałam również silne kontrasty kolorystyczne na uzyskania zamierzonego efektu malarskiego”. Wydaje się, że artystyczną intencją autorki jest subiektywna eksploracja przestrzeni artystycznej jej własnych utworów malarskich, gdzie w pełnej symbiozie egzystencji człowiek, przyroda i zwierzęta tworzą nierozdzielny łańcuch tajemnicy życia. Takie elementy narracyjne, jak egzotyczny pejzaż wpisany w kompozycje obrazów, motyw dzikich zwierząt oraz człowiek, a raczej jego sylwetka, która robi wrażenie unoszącej się w nieskrępowanym tańcu radości i afirmacji życia, wydają się dominować w większości prac Pani Patrycji. Autorka ujawnia też w sposób dyskretny, aczkolwiek wyrazisty, swoje fascynacje ruchem, tańcem, samym procesem malarskiej kreacji oraz inspiracje fotografią. Powtórzenie jednej z kompozycji w dwóch różnych wersjach kolorystycznych podkreśla i akcentuje rytmy oraz wrażenie ruchu w nieruchomym, zatrzymanym obrazie co przypomina pojedyncze kadry fotograficzne stosowane w rejestracji poklatkowej.

Wydaje się, że dyplomantce nie jest obca znajomość różnorodnych technik artystycznych warsztatu malarskiego oraz technologii. Kolor, który artystka stosuje w swoich pracach jest wyrazisty, kontrastowy, „żywy” i akcentuje pewną skalę rozpiętości emocjonalnej tematów w kontekście poszczególnych przedstawień. Faktura obrazów jest raczej jednolita, gęstość malatury rozpięta pomiędzy płaskimi pociągnięciami pędzla a tymi nieco luźniejszymi śladami narzędzia. Skala i format płócien wydają się adekwatne do tematu i treści kompozycji malarskich.

Aneks zatytułowany *Nieśmiałość* składa się z zestawu siedmiu rysunków o formatach 50 × 50 cm wykonanych kredkami oraz węglem na zagruntowanych farbą akrylową deskach ikonowych wykonanych z drewna lipowego. Inspiracją tych przedstawień, jak sama artystka podkreśla, jest doświadczanie samego procesu twórczego, pełnego skupienia i cierpliwości. Tematem tej części przedstawień w moim odczuciu jest nie tyle portret, co raczej jego wizerunek nachalnie przesłaniany i dotykany dłońmi,

które dyplomantka ukazuje jako obecność spoza kadru obrazu. Poczucie zagubienia i niepewności portretowanych wizerunków potęgowane tym celowym zabiegiem Pani Patrycja określa jako wewnętrzny stan tytułowej nieśmiałości.

Praca pisemna poprzez swój układ, strukturę podziału treści, kolejności rozdziałów, poprawności języka, charakterystykę doboru i wykorzystania źródeł stanowi oryginalne ujęcie problemu definiowanego przez autorkę.

Pani Patrycja wydaje się być artystką dojrzałą, spostrzegawczą i refleksyjną, świadomą własnych wyborów artystycznej drogi. Prezentacja jej dorobku w formie pokazu dyplomowego ujawnia zaangażowanie autorki w swoją twórczość. Realizacje malarskie, aneks oraz praca pisemna są spójną całością pod względem merytorycznym i artystycznym. Wnoszę do Komisji Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie Pani Patrycji Folatko-Karczmarczyk tytułu zawodowego Magistra Sztuki.

dr hab. Marek Wrzesiński



Ms Patrycja Folatko-Karczmarczyk's degree project consists of three parts. The artistic part entitled "Boldness" is a series of painterly representations, which were created in the Painting Studio No. 4 led by Prof. Maciej Świeszewski. The annexe "Shyness" was created under the supervision of Prof. Maria Targońska. The written work entitled "The role of love in art" was written under the supervision of dr. Roman Nieczyworowski.

Having read Ms Patrycja's written work, which makes up the theoretical part of her thesis, I have no doubt that the subject of her reflections presented today is love in its various aspects, complexities and shades, as one can find in the biographies of many artists quoted by the degree candidate. William Blake and his poetic works provide Ms Patrycja with some basis for her considerations about love. They also give context to the life passion of the artist himself, which is... art – the subjective, dominant aspect of life. Painters such as Vincent van Gogh, Paul Gauguin or Caravaggio appear here as tragic heroes for whom art is the only love.

The next chapter features the much-quoted Dante Alighieri, who in *The Divine Comedy* entraps his protagonists in love relationships that will directly influence the work of artists such as Rembrandt, Salvador Dali, Frida Kahlo, David Hockney or Picasso. The last chapter revolves around the notion of love as a source of joy derived from the creative act itself. Here the author mentions Albrecht Dürer, Claude Monet, Edgar Degas, Giacomo Balla, Diego Velázquez, among others.

Reading the subsequent chapters of the theoretical work, I have the impression that the degree candidate describes the topic of love and its role in art from a purely Apollonian perspective, that of the bright, luminous and joyful side of the issue. What I missed was a situation of a certain balance, some kind of counterpoint in the form of a reference to the notion of love in the context of the Dionysian concept of art – the one that is dark and contrasting, and in effect murky, impenetrable and dramatic. Of course, the tragic biographies of the aforementioned impetuous Baroque genius or the tormented painter of sunflowers, recalled by the author, appear in the text, but, in my opinion, there are no examples of artists entangled in complicated (and sometimes devoid of love) relationships, such as that of Camille Claudel's, Amadeo Modigliani's, Jean-Michel Basquiat's, Jackson Pollock's, Robert Mapplethorpe's or Francis Bacon's. By the way, the film "Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon", directed by John Maybury, is the title I missed in the list above. I highly recommend it to Ms Patrycja.

The theme of love and its role in art has been exploited to the limit and to the exhaustion of all means of expression available not only to ancient, modern but also contemporary artists. And paradoxically, as we know, it is still an inexhaustible source of creative inspiration in all the breadth and diversity of media available to modern times – from literature to music, from architecture to fine arts, from theatre and opera to outstanding works of world cinema. It has been the case of great artistic highs, as well as the subject of many spectacular lows. The author herself defines the problem in question in this way: "Love is a simple and yet very complex subject". And, in fact, this somewhat distanced and reflective conceptual dichotomy proposed by the graduate student can be a key or a clue for us to read her drawing and painting works. Ms Patrycja titles her artistic series in terms of contrasts, duality, symbiosis of opposing notions – boldness in opposition to shyness, self-confidence versus doubt and confusion. Finally: higher love seeking fulfilment in the sphere of ideas versus love entangled in interpersonal relationships.

"Boldness" is the title of a series of works in the form of 8 paintings measuring 180 x 200 cm. The degree candidate defines the artistic idea behind her paintings in this way: "The series "Boldness" shows the feelings of an artist who is confident in herself and in the works she makes. These are moments in which the pure joy of creation is felt. This is why the colours of these works are very expressive and bold. I have also used strong colour contrasts to achieve the intended painting effect". It seems that the author's

artistic intention is a subjective exploration of the artistic space of her own paintings, where, in a complete symbiosis of existence, man, nature and animals form an inseparable chain of the mystery of life. Such narrative elements as the exotic landscape inscribed in the compositions of the paintings, wild animal motifs and man, or rather his silhouette, which seems to be floating in a free dance of joy and affirmation of life, seem to dominate most of Ms Patrycja's works. The author also reveals her fascination with movement and dance, as well as the very process of painterly creation and her inspiration with photography in a discreet yet expressive manner. The repetition of one composition in two different colour versions emphasises and accentuates the rhythms and gives the impression of movement in the still, frozen image, which is reminiscent of the single photographic frames used in time-lapse recording.

The graduating artist seems to be no stranger to the knowledge of various artistic techniques of the painting craft and technology. The colour that the artist uses in her works is expressive, contrasting, "vivid" and accentuates a certain scale of the emotional range of the subjects in the context of the individual representations. The texture of the paintings is rather uniform and the density of the painting is stretched between flat brushstrokes and those slightly scarcer applications of the tool. The scale and format of the canvases seem appropriate to the subject and content of the painting compositions.

The annexe entitled "Shyness" consists of a set of seven 50 x 50 cm drawings executed in crayon and charcoal on acrylic primed icon boards made of linden wood. The inspiration for these representations, as the artist herself emphasises, is to experience the creative process itself, with its full concentration and patience. The subject of this part, in my opinion, is not so much the portrait, but rather its image obtrusively obscured and touched by hands, which the graduate shows as a presence outside the frame of the painting. The sense of confusion and uncertainty of the portrayed images, intensified by this deliberate treatment, is described by Ms Patrycja as an inner state of the eponymous shyness.

The written work – through its layout, division of content, order of chapters, adequacy of language, characteristics of the selection and use of sources – constitutes an original approach to the problem defined by the author.

Ms Patrycja appears to be a mature, perceptive and reflective artist, who is aware of her own artistic choices. The presentation of her oeuvre in the form of a degree project exhibition reveals the author's commitment to her art. The paintings, the annexe and the written work form a coherent whole in terms of content and artistry. I recommend that the Committee of the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk confer the professional title of Master of Arts on Ms Patrycja Folatko-Karczmarczyk.

Dr hab. Marek Wrzesiński



Paulina Grosz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Plaszczyzna obrazu jako punkt wyjścia dyskursu kontekstowego* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *The image plane as a starting point for contextual discourse* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal
Supervisor of the degree project: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Prezentowana dziś wystawa prac pani Pauliny Grosz składająca się z cyklu obrazów i obiektu nosi tytuł *Zaspianie*. Słowo, którym określiłabym te prace to – ciche. Prace te są bowiem ciche – w moim mniemaniu – na wielu poziomach.

Po pierwsze są intymne. Mimo ewidentnie formalnych, abstrakcyjnych założeń tych obrazów, wciąż są one przetworzeniem motywu realnego – a mianowicie lampki nocnej, stojącej przy łóżku artystki. Ten fakt wprowadza nas w przestrzeń narracyjną jej malarstwa. Zaczynamy rozumieć nieco oniryczną opowieść o zasypianiu, o mrużeniu powiek i ostatnim spojrzeniu na ową lampkę przed zapadnięciem w czern. Zaczynamy dostrzegać niuanse polegające na różnych temperaturach żółceni (oznaczającej w tych pracach światło) – w zależności od szerokości rozwarcia powiek. Któż z nas, malarzy, nie przeprowadza tego typu bardzo osobistych „badań” nad naturą światła, pozwalając promieniowi słońca padać na nasze źrenice przez prawie całkiem zaciśnięte oczy. Któż z nas nie zachwyca się owymi fenomenami świetlnymi malującymi się pod powiekami? Pomysł na poświęcenie cyklu malarskich prac tym, jakże intymnym doświadczeniom i wrażeniom zmysłowym, wydaje się być bardzo celny i jakże – powiedziałabym – malarski.

Ale owe prace są także ciche w innym tego słowa znaczeniu. Użyłam sformułowania, że żółcień zastosowana przez artystkę oznacza światło. Otóż patrząc na te prace trudno nie ulec wrażeniu, że opierają się one na pewnym, stworzonym przez artystkę, kodzie wizualnym. Żółcień – oznacza światło sztuczne, biel, w wypadku elementu ceramicznego – światło dzienne, szarość – cień, oś pionowa – to element spajający założenie cyklu malarskiego. Całość tej prezentacji sprowadzałaby się wówczas do intelektualnej rozgrywki, do sprawdzenia ilości możliwych wariantów sensownego użycia tych elementów i ich różnych konfiguracji. A więc do świadomego zredukowania wielości jakości plastycznych, aby w sposób klarowny i świadomy zmierzyć się z zagadnieniem kompozycji, dla której, w pracy pisemnej, dyplomantka używa pojęcia aranżacji i poświęca mu sporo uwagi. Tak komponowane malarstwo odsyła nas do zagadnienia znaczonego i znaczącego Ferdinanda de Saussure'a. Otóż wydaje się, że artystka świadomie redukuje w swoim malarstwie element znaczący, aby dać wybrzmieć znaczonemu. Można więc powiedzieć, że prace te są ciche i skromne w sensie plastycznym, ale można równie dobrze powiedzieć,

że są one minimalistyczne i zdyscyplinowane, podporządkowane nadrzędnej idei kompozycyjnej. I w tym kontekście można dzisiejszą prezentację uznać za dojrzałą artystycznie.

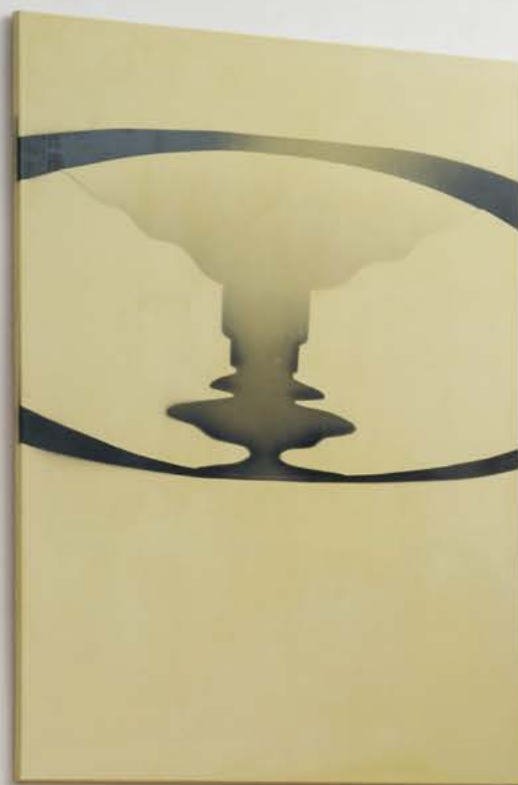
Na koniec chciałam podkreślić jeszcze jedno znaczenie słowa cichy, w kontekście prac i sposobu pracy Pauliny. Otóż odnoszę wrażenie, że dyplomantka ma wysoki próg samokrytycyzmu (co oczywiście świadczy o niej dobrze, jako o zaangażowanym i świadomym twórcy), a jej metoda polega głównie na redukowaniu i odejmwaniu. W subiektywnym poczuciu, że to co zrobiła jest zbyt oczywiste lub zbyt dosadne lub niedostatecznie spójne lub niewystarczająco dobre, aby mogło być zaprezentowane. Wiem o tym, bo widziałam materiały, z którego dzisiejsza wystawa została skomponowana i byłam zaskoczona tym, jak wiele prac, a wręcz całych cykli malarskich, nie przeszło ostatecznej weryfikacji i nie zostało tu zaprezentowanych. Pokazuje to dobitnie, że artystka podchodzi poważnie do badanej przez siebie idei i bezkompromisowo podporządkowuje kompozycji całości wystawy jej poszczególne elementy. Wydaje mi się, że Paulina po prostu mówi cicho, ale to co ma do powiedzenia artystycznie jest interesujące i warto się w to wsłuchać.

Jeśli mogłabym czegoś Paulinie życzyć na przyszłość, to aby ośmieliła się mówić językiem malarskim nieco dobitniej i śmieiej, jest wiele osób, w tym pisząca te słowa, które z zainteresowaniem będą jej słuchać.

Uznając spójność malarskiej koncepcji oraz konsekwentną pracę artystyczną i doceniając rzetelność pracy teoretycznej, rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie pani Paulinie Grosz tytułu magistra sztuki.

dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk







The exhibition of Ms Paulina Grosz's works presented today consists of a series of paintings and an object. It bears the title "Falling asleep". The word I would use to describe these works is "quiet". For these works are – in my opinion – quiet on many levels.

Firstly, they are intimate. Despite the evidently formal, abstract assumptions of these paintings, they are still a transformation of a real motif – a bedside lamp standing by the artist's bed. This fact brings us into the narrative space of the painting. We begin to understand the somewhat dreamlike story of falling asleep, squinting our eyelids and taking one last look at that lamp before falling into blackness. We begin to perceive the nuances of the different temperatures of yellow (standing for light in these works) – depending on the width of the eyelid opening. Who among us, painters, does not carry out this kind of very personal "experiment" with the nature of light, allowing a ray of sunlight to fall on our pupils through almost completely clenched eyes. Who among us does not marvel at these light phenomena painting themselves under our eyelids? The idea of dedicating a series of painterly works to these very intimate sensory experiences and impressions seems very suitable, and, I would say, painterly.

These works are also quiet in another sense of the word. I said that the yellow used by the artist signifies light. Well, looking at these pieces, it is hard not to get the impression that they are based on a certain visual code created by the artist. Yellow stands for artificial light, white for daylight in the case of the ceramic element, grey for shadow, and the vertical axis is the unifying element of the painting cycle. The whole presentation would be then reduced to some intellectual game: testing the number of possible variants of a meaningful use of these elements and their various configurations. This becomes a conscious reduction of the multiplicity of artistic qualities to deal with the problem of composition, which the degree candidate discusses under the concept of arrangement in the written work, where she devotes considerable attention to it. Such painterly compositions refer us back to Ferdinand de Saussure's distinction between the signifier and the signified. It seems that the artist consciously reduces the signifying element in her painting in order to amplify the signified. Thus, one could say that the works are quiet and modest in the artistic sense, as well as minimalist and disciplined, and subordinated to an overarching compositional idea. In such a context, today's presentation can be considered artistically mature.



Finally, I would like to emphasize one more meaning of the word “quiet” in the context of Paulina’s works and methods. Well, I get the impression that the degree candidate is highly self-critical (which, of course, speaks well of her as a committed and conscious artist), and that her method consists mainly in reduction and subtraction. There is a subjective sense that what she has done is too obvious or too blunt, or not coherent enough, or not good enough to be presented. I know this because I have seen the material today’s exhibition was composed of and I was surprised at how many works, indeed whole cycles of paintings, did not pass the final inspection and are not presented here. This clearly shows that the artist is serious about the idea she is exploring and uncompromisingly subordinates the composition of the whole exhibition to its individual elements. It seems to me that Paulina just speaks quietly, but what she has to say artistically is interesting and worth listening to.

If I could wish Paulina anything for the future, it would be that she dares to speak the painterly language a little more explicitly and boldly – there are many people, including the writer of these words, who will listen to her with interest.

Recognizing the coherency of the painterly concept and the consistent artistic work, as well as appreciating the soundness of the theoretical work, I recommend that the Degree Committee confer the degree of Master of Arts on Ms Paulina Grosz.

Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Michalina Gurazda

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Założenia ruchu feministycznego a performatywny aspekt twórczości kobiet w Polsce* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Henryk Cześniak
Promotor dyplomu: prof. Grzegorz Kłaman
Recenzent: dr hab. Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Assumptions of the feminist movement and the performative aspect of women's creativity in Poland* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Henryk Cześniak
Supervisor of the degree project: Prof. Grzegorz Kłaman
Reviewer: Dr hab. Marcin Zawicki

Michalina Gurazda była studentką niewątpliwie aktywną i widoczną. Podczas studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku zwracała uwagę nie tylko działalnością artystyczną, ale i postawą wyraźnie zaangażowaną intelektualnie w sprawy społeczne. Omawiany w dyplomie problem dotyczy jej bezpośrednio, czego nie ukrywa. O coś jej autentycznie chodzi, dodam, że o coś istotnego, i próbuje aktywnie działać, żeby jej sztuka wpłynęła na rzeczywistość.

Dyplom Gurazdy jest realizacją zaangażowaną, odważną zarówno treścią, jak i formalnie. Potrzeba odwagi, żeby mówić wprost o niełatwym tabu. W murach Akademii, gdzie przyzwyczajeni jesteśmy do gęstych wystaw semestralnych i dyplomowych, gęstych od malatury i anegdot obrazów, niemałej odwagi wymaga także zaanektowanie całej Wielkiej (jak wskazuje sama nazwa) auli i pozostawienie jej niemalże pustej. Ta przestrzenna rozrzutność ma tu jednak silne uzasadnienie; młoda artystka bardzo dojrzałe traktuje przestrzeń wystawy jako element dzieła sztuki. Do pokonania dużej odległości między niewielkimi pozornie interwencjami autorki wymagany jest czas, również wykorzystany do współtworzenia dzieła. Długa droga, którą przebywa widz, czy raczej odbiorca, to metafora innej, zasygnalizowanej przez autorkę drogi: ścieżki rozwoju myśli, drogi pokonanej przez nas – społeczeństwo – od 1989 roku, czyli momentu z publikacji tekstu przypominanego przez Michalinę co krok do znudzenia. Od czasów, kiedy transpłciowość była traktowana jak jednostka chorobowa, do dziś, kiedy autentyczne problemy mniejszości są na językach większości, kiedy z trudem próbujemy przedefiniować myślenie, przystosować język¹, kiedy akceptacja i zrozumienie bardzo powoli stają się powoli normą. Odbiorca musi przejść tę drogę samodzielnie, jest uczestnikiem spektaklu transgresji stając się niejako współtwórcą pracy. Zarówno w pracy głównej, jak i malarskim aneksie uwagę zwraca narzucający się brak bohaterów opowieści, co ze zdwojoną siłą zdaje się podkreślać ich podmiotowość i doślawność, ale i symbolicznie przywraca im odebrany przez społeczeństwo głos. Pustkę auli wypełnia sekwencja odgłosów zwierząt, których jednak nie widzimy. Istoty wykluczone, bezpodmiotowi mieszkańcy patriarchalnego świata zbliżają nas do clue całej opowieści, jej istoty. Osoby transpłciowe, bo

o nich tu przede wszystkim mowa, w omawianej instalacji reprezentowane są wizualnie przez organ mowy. Chirurgiczna ingerencja zmieniająca wysokość głosu zainteresowanych to element procesu dostosowania, może droga do samoakceptacji, może pełniejszej akceptacji społecznej, o co autorka zdaje się tutaj pytać. Jest to temat niewątpliwie trudny i ważny. Przyporządkowanie wyższych (Lisa, Delfina czy Kukabury) i niższych głosów (Słonia, Jelenia i Bąka) do barwy brzmienia strun głosowych przed i po zabiegu zakrawa o lekką ironię i każe zadać pytanie: czy bąk śpiewa piękniej od kukabury? Czy ryk jelenia brzmi lepiej od zawodzeń delfina? Przejście pomiędzy skrajnymi punktami instalacji jest więc także drogą, jaką przechodzi pacjent zabiegu. Michalina operuje skrajnościami stawiając pytanie o zasadność radykalizmów. Pomiędzy krańcowymi punktami ustawia symboliczne przeszkody, może kamienie milowe, które jednak nie ustanawiają punktów zwrotnych, ale przypominają wciąż powtarzającą się mantrę krzywdzących też Raya Blancharda, założeń, które przez długie lata wpływały na rozwój społecznego postrzegania transpłciowości spychając w przepaść prawdziwe problemy mniejszości.

Malarski aneks Gurazdy jest realizacją niezależną od części głównej dyplomu, jednak czytany w jej kontekście staje się z lekka niepokojący. Krwawa łaźnia czerwieni farby w sąsiedztwie samotnego krzesła może sugerować przerażający gabinet zabiegowy, czy wręcz salę tortur. Być może to ślad zemsty, może to tutaj dokonana się owa śmierć patriarchy? Trop ten mogą potwierdzać fotograficzne wskazówki: zdjęcia sceny przypominające dowody z policyjnego dochodzenia, dowody zbrodni. Czas dyplomu głównego jest czasem linearnym, biegnącym od punktu A do B. Czas realizacji malarskiej opiera się o figurę mantrycznego koła: malarstwo jest tu cyklem, rytuałem, być może krwawym, domyślam się, że raczej próbą rytualnego zaklęcia niż odkupienia. Zawieszona w trakcie wiecznego upadku krzesło zdaje się istnieć poza czasem w ogóle. Wyjęte spod oddziaływania praw fizyki mogłoby być swoistym azylem, miejscem kontemplacji czy obserwacji rzeczywistości z zewnątrz, gdyby nie jego niepewny status. Krzesło Schroedingera, chciałoby się rzec, krzesło, które jednocześnie stoi i leży, było też nieoczywistym narzędziem malarskim, zamiennikiem pędzla, którym Michalina namalowała omawianą pracę. Malarstwo dla Michaliny jest polem nieskrępowanej wolności, swobodnej ekspresji, w której widać ważną w sztuce szczerość. Malowanie meblem zdaje się potwierdzać jej absolutne wyzwolenie w akcie twórczym. Wyzwolenie jakże potrzebne i wspiane w kontekście omawianych w części głównej dyplomu sztywnych społecznych ram. Puste krzesło znowu mówi o braku. Bohater zniknął, wyparował na chwilę przed upadkiem / na chwilę przed stanięciem na nogi, jego lub jej status za chwilę mógł zostać nazwany, ale autorka najwyraźniej nie chce do tego dopuścić. Tożsamość ma pozostać niedookreślona, płynna jak krew.

Dopełnieniem dyplomu młodej artystki jest praca pisemna omawiająca założenia i strategię feminizmu oraz wybrane dzieła Anny Kalwajtys i Ewy Patrum. Praca napisana jest poprawnie, w sposób przystępny i uporządkowany. Michalina Gurazda jest osobą artystycznie i intelektualnie dojrzałą i szkoda, że formalne wymogi pracy pisemnej uniemożliwiły jej swobodniejszą wypowiedź. Żałuję, że Gurazda nie poświęca w niej więcej miejsca na własne refleksje i osobisty stosunek do omawianych zagadnień, które są przecież jej niezwykle bliskie. Nie jest to zarzut, a praca bez wątplenia spełnia stawiane przed dyplomantką wymogi, ale raczej mój osobisty żal, że autorka nie przybliżyła nam więcej prywatnych refleksji w kwestii feminizmu czy relacji sztuki zaangażowanej do problemów mniejszości. Jestem przekonany, że Gurazda ma w tej sprawie wiele do powiedzenia, czego daje przecież znakomity wyraz w realizacjach artystycznych i bez wątplenia byłyby to treści nie mniej wartościowe poznawczo niż zebrane i zaprezentowane przez autorkę fakty.

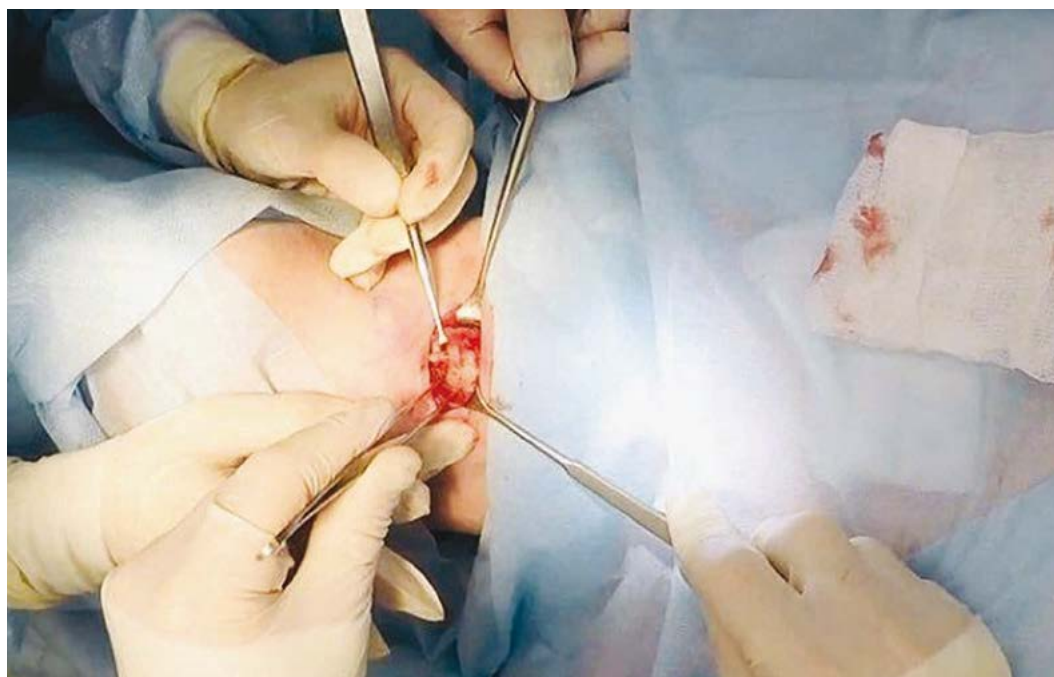
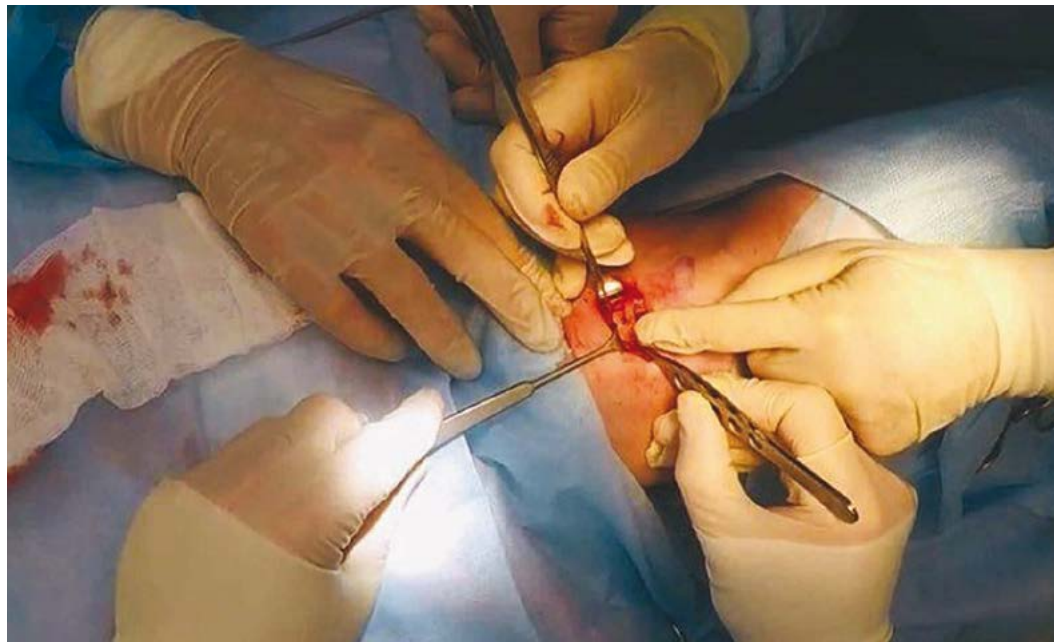
Podsumowując, uważam, że wszystkie części składowe dyplomu w zupełności spełniają wszelkie stawiane przed dyplomantką wymogi. Na szczególną uwagę zwraca specyficzna poetyka zauważalna zarówno w części głównej, jak i aneksie. Artystka poruszając trudne i istotne tematy nie daje gotowych odpowiedzi, ale świadomie, odważnie i z dużą swobodą korzystając z posiadanego artystycznego aparatu, zadaje istotne pytania. Obserwujemy tu szerokie spektrum środków wyrazu: Michalina nie jest niewolnicą formy,

potrafi bardzo dobrze określić środki konieczne do artykulacji własnych intelektualnych założeń, jednocześnie nie przegadując, zmusza odbiorcę do intelektualnej pracy i tym samym do współtworzenia dzieła, co wydaje mi się być doskonałą metodą dogłębnego dotarcia do jego trzewi.

Całość pracy oceniam bardzo pozytywnie, do czego namawiam także szanowną komisję.

dr hab. Marcin Zawicki

W chwili, kiedy piszę ten tekst, edytor podkreśla na czerwono słowo „transpłciowość”.



Without doubt, Michalina Gurazda was an active and visible student. During her studies at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, she became known not only for her artistic activity, but also for her attitude, which was clearly intellectually involved in social issues. The problem discussed in her degree project concerns her directly, which she does not hide. She genuinely cares about something, something really important, and she tries to be active so that her art can influence reality.

Gurazda's degree project is a politically laden work. It is bold both in content and form. It takes courage to speak directly about some taboo. Within the walls of the Academy, where we are accustomed to frequent semester and diploma exhibitions, dense with paintings and anecdotes, it takes even more courage to appropriate the entire Great (as the name suggests) Hall and leave it almost empty. However, there is a strong justification for this spatial extravagance: the young artist consciously treats the exhibition space as an element of the artwork. The time required to cover the long distance between the author's seemingly small interventions is also used to co-create the work. The long path traveled by the viewer – or rather the recipient – is a metaphor for another path hinted at by the author: the path of the development of thought or the road traveled by us – the society – since 1989, which is the moment of the publication of the text that Michalina reminds us of step by step. From a time when transgenerism was treated as a disease, to today, when authentic issues of the minority are on most people's tongues, when we are struggling to redefine thinking and adapt language, when acceptance and understanding are very slowly becoming the norm. The viewer goes through this journey alone, and becomes both a participant in the spectacle of transgression and the co-creator of the work. In both the main work and the painting annexe, attention is drawn to the imposing absence of the protagonists of the story, which seems to emphasize their subjectivity with redoubled force and literally, but also symbolically, restores the voice that the society has deprived me of. The emptiness of the auditorium is filled with a sequence of animal sounds, which cannot, however, see. The excluded creatures, the unassimilated inhabitants of a patriarchal world, bring us closer to the clue of the whole story and its essence. Transgender people, as they are primarily referred to here, are represented visually in this installation by a speech organ. The surgical intervention, which alters the pitch of the voice of those involved, is part of a process of adjustment, perhaps a path to self-acceptance, perhaps fuller social acceptance, which is what the author seems to be asking about here. It is undoubtedly a difficult and important subject. The attribution of higher voices (the Fox, the Dolphin or the Cuckoo) and lower voices (the Elephant, the Deer and the Bumblebee) to the timbre of the vocal cords before and after the procedure is slightly ironic and begs the question: does the Bumblebee sing better than the Cuckoo? Does the roar of a deer sound better than the wail of a dolphin? The transition between the extremes of the installation is thus also the path that the patient undergoing the treatment takes. Michalina operates with extremes, posing the question of the validity of radicalisms. Between the extremes, she sets up symbolic obstacles, perhaps milestones, which, however, do not establish any turning points, but remind us of the ever-repeating mantra of Ray Blanchard's damaging theses and assumptions that for many years have influenced the development of the social perception of transgenerism, pushing the real problems of minorities into the abyss.

Gurazda's painterly annexe is independent of the main part of the degree project, but when read in its context, it becomes slightly disturbing. The red paint bloodbath next to a solitary chair might suggest some creepy treatment room, or even some torture chamber. Perhaps, it is a trace of revenge or where the death of the patriarchy took place? This clue may be confirmed by photographic evidence: crime scene photos like some evidence from a police investigation. The time of the main part of the degree project is linear, running from A to B. The time of the painterly work is based on the figure of a mantric circle: painting here is a cycle, a ritual, perhaps a bloody one, I would guess, an attempt at ritual incantation rather than redemption. Suspended in the perpetual fall, the chair seems to exist completely outside of time. Exempted from the influence of the laws of physics, it could be a kind of asylum, a place of contemplation or observation of reality from the outside, were it not for its precarious status. A Schrodinger's

chair, one could say, a chair that stands and lies at the same time, became also a mysterious painting tool, a substitute for the paintbrush with which Michalina painted the work in question. For Michalina, painting is a field of unfettered freedom and free expression where the sincerity, which is so important in art, manifests itself. Painting with a piece of furniture seems to represent her absolute liberation in the creative act. A liberation so necessary and wonderful in the context of the rigid social framework discussed in the main part of the degree piece. The empty chair again speaks of absence. The protagonist disappeared, evaporated for a moment before falling down / for a moment before standing up; his or her status could be named in a moment, but the author clearly does not want to allow this to happen. Identity is to remain undefined and liquid as blood.

The young artist's degree project is complemented with a written work discussing the assumptions and strategies of feminism and selected works by Anna Kalwajtyś and Ewa Patrum. The work is written well. It has a clear and structured manner. Michalina Gurazda is an artistically and intellectually mature person and it is a pity that the formal requirements of the written work prevented her from expressing herself more freely. I regret that Gurazda did not give more space in her work for her own reflections and personal attitude to the issues discussed, which are, after all, extremely close to her. This is not a reproach, as the work undoubtedly meets the requirements of a degree piece, but rather my personal regret that the author does not give us more of her personal reflections on the issue of feminism or the relationship of engaged art with the problems of minorities. I am convinced that Gurazda has a lot to say on the matter, which she has, after all, expressed brilliantly in her artistic productions, and it would undoubtedly be as cognitively valuable as the facts collected and presented by the author.

To sum up, I believe that all the constituent parts of the degree project fully meet its requirements. What draws our particular attention is the specific poetics noticeable in both the main part and the annexe. Although the artist tackles difficult and important topics, she does not give ready-made answers, but rather, consciously, courageously and with great freedom, using her artistic apparatus, asks important questions. We can observe here a wide spectrum of means of expression: Michalina is not a slave to form, she is able to define the means necessary for the articulation of her own intellectual assumptions without talking too much. She forces the viewer to work intellectually and thus to co-create the work, which seems to me to be an excellent method of reaching his or her guts.

I view the whole work positively, and I encourage the esteemed committee to do the same.

Dr hab. Marcin Zawicki





Łukasz Guźel

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *O zamilknięciu obrazów dzieciństwa* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: dr Łukasz Butowski
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: prof. Robert Florczak

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *About the silence of childhood images* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Dr Łukasz Butowski
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Prof. Robert Florczak



Łukasz Guźel jest przedstawicielem niezniszczalnej narracyjności sztuki, która od czasów Grotty Lascaux, z niewielkimi przerwami na Bauhaus, abstrakcjonistów i na szczęście nieudane próby wyrugowania przez Alfreda Barra, do dziś jest mocno eksploatowanym elementem malarstwa i sztuk plastycznych.

Po obejrzeniu wystawy wieszanej, a właściwie aranżowanej, dzień przed obroną dyplomu, doznałem dziwnego wrażenia, że przez naszą uczelnię chyłkiem, prawie niezauważony, chciał przemknąć wrażliwy człowiek, świetny malarz i świadomy przestrzeni artysta.

Patrząc na jego prace malarskie, na pozorną niedbałość niedomalozań, na swobodę w zestawianiu kolorów, na odwagę w komponowaniu, miałem wrażenie, że oglądam prace duchowego pobratymca Wojciecha Weissa, czy Witolda Wojtkiewicza. Poczulem posmak berlińskich ekspresjonistów sprzed ponad stu lat, muśnięty nutką kolażowości Rauschenberga, z delikatnym tchnieniem instalacyjności Kabakowa. Dyplomant, korzystając z całego arsenału środków wyrazu, w których odnajdziemy malarstwo, grafikę, rysunek, fotografię, instalację, aranżację i projekcję, przedstawia nam siebie jako dojrzałego artystę. W post postmodernistycznej malarskiej opowieści rozlicza się z dzieciństwem i procesem edukacji. Jeżeli Wilhelm Sasnal niepomyślnie „tęczowo-genderowej zarazy”, globalnego ocieplenia i morderczej pandemii ma prawo prezentować wystawę „Taki pejzaż”, to Guźel ma prawo oderwać się od wszystkich palących problemów dzisiejszego świata i przedstawić nam autorski pejzaż swojej podstawówki. Trzon wystawy stanowią obrazy malowane farbami olejnymi na niezagruntowanym papierze. Autor twierdzi, że daje to efekt najbardziej zbliżony do szkolnej plakatówki i wielką swobodę uzyskiwania pożądanych efektów. Kwestie trwałości takich obrazów zostawia konserwatorom. Malarz odważnie wali zarówno formą, jak i kolorem. Zielenie, czerwienie, błękity i żółcienie

sąsiadują ze sobą w zaskakującej harmonii. Portrety i obrazowe kolaże zainspirowane fotografiami są bardzo dalekie od naśladownictwa materii fotograficznej, są wręcz kwintesencją malarskości. W tym malarstwie jest gest i gęstość. Postaci mające plamy zamiast twarzy nie są pozbawione wyrazu, wręcz odwrotnie, emanują tajemniczą wewnętrzną aurą. Twarze i ręce obrazowanych dzieciaków są malowane mocnymi uderzeniami i emanują tą mocą. Autor zadbał o wartości wystawiennicze. Pomieszczenie ozdobione jest zieloną lamperią przywodzącą wspomnienia szkół, urzędów, warsztatów i przychodni. Linia lamperii jest odnośnikiem kompozycyjnym do obrazów. Raz jest przedłużeniem linii horyzontu obrazu, innym razem komponuje się z linią białego obramowania wizerunków, a raz z namalowaną białoczerwoną poprzeczką, a może szlabanem, co powoduje, że obraz wisi pod kątem w stosunku do podłogi. Szkolne gabloty wypełnione zdjęciami i zdjęcia na półprzezroczystych i przezroczystych foliach wymieszane z obrazkami. Obrazy, obrazki i zdjęcia przyklejane taśmą malarską. Nie do końca jest pewne, czy to szkolna klasa, czy pracownia malarza. Jest ściana grafik, oscylujących wokół fotografii, miejscami podkolorowanych, nie po formie, ale budujących nową formę kompozycyjną. Cała wystawa i każdy jej detal są wyczuwane, nienachalne, wręcz wysmakowane w gęstym, nostalgicznym sosie najwyższej klasy. Z tego, co się doczytałem z jednego z obrazów, mogła być to klasa 1b. Czyż to nie przewrotnie pięknie kończyć szkołę wyższą ekspresyjnym wspomnieniem podstawowej. Nie wiem, jakie oceny miał Łukasz Guźel w trakcie studiów, nie wiem, czy wszystkich zachwycił swoją pilnością, ale wystawa dyplomowa jest wyrafinowanym zwiercieniem prezentującym mocny, wielopłaszczyznowy, bardzo osobisty język artystyczny. Ten dyplom zasługuje na najwyższe oceny.

prof. Robert Florczak





Łukasz Guźel represents the enduring narrative of art, which, with few interruptions, has been a prominent element of painting and the visual arts since the time of the Lascaux Caves, with brief interludes such as the Bauhaus and abstract artists. Fortunately, attempts to eradicate this narrative, as exemplified by Alfred Barr, have been unsuccessful, and it continues to thrive in the world of painting and the visual arts.

After viewing the exhibition, or rather the carefully arranged presentation, the day before my diploma defense, I had a peculiar sensation that a sensitive individual, a talented painter, and a conscious artist were quietly trying to pass through our university, almost unnoticed.

Looking at Łukasz Guźel's paintings, with their apparent casualness in the application of paint, the freedom in combining colors, and the boldness in composition, I had the impression that I was viewing the work of a spiritual sibling of Wojciech Weiss or Witold Wojtkiewicz. I felt a taste of Berlin Expressionists from over a hundred years ago, touched by a hint of Rauschenberg's collage-like approach, and imbued with the delicate touch of Kabakov's installations. The graduate, utilizing an extensive array of expressive tools including painting, graphics, drawing, photography, installation, arrangement, and projection, presents himself as a mature artist. In this post-postmodernist narrative within painting, he reckons with his childhood and the process of education. If Wilhelm Sasnal can present an exhibition like "Taki pejzaż" ("Such a Landscape") amidst the backdrop of "rainbow-gender plague," global warming, and a deadly pandemic, Guźel has the right to detach himself from all the pressing issues of today's world and present us with his personal childhood landscape. The core of the exhibition consists of paintings done in oil on unprimed paper. The artist claims that this method produces an effect closest to a school poster and allows for great freedom in achieving the desired results. The question of the longevity of such paintings is left to conservators. The painter boldly plays with both form and color. Greens, reds, blues, and yellows coexist in surprising harmony. Portraits and image collages inspired by photographs are far from imitating

photographic material; they are, in fact, the quintessence of painterliness. In this painting, there is gesture and density. Figures with blotches instead of faces are not devoid of expression; quite the opposite, they exude a mysterious inner aura. The faces and hands of the portrayed children are painted with strong strokes and radiate strength. The artist pays attention to the exhibition values. The room is adorned with green wainscoting reminiscent of schools, offices, workshops, and clinics. The wainscot line serves as a compositional reference in the paintings. At times, it extends the horizon line of the painting, at other times, it merges with the white border framing the images, and at times, it aligns with a white and red-painted crossbar, perhaps a barrier, causing the painting to hang at an angle to the floor. School display cabinets are filled with photos, photos on semi-transparent and transparent foils interspersed with images. Paintings, images, and photos are attached with painter's tape. It is not entirely certain whether this is a school classroom or an artist's studio. There is a wall of graphics, oscillating around photography, occasionally colored not in terms of form but in terms of building a new compositional form. The entire exhibition and every detail of it are finely tuned, unobtrusive, almost tasteful in a rich, nostalgic sauce of the highest quality. From what I gathered from one of the paintings, it might have been class 1b. Isn't it beautifully ironic to end higher education with an expressive reminiscence of elementary school? I don't know what grades Łukasz Guźel received during his studies, I don't know if he impressed everyone with his diligence, but his diploma exhibition is a refined culmination that presents a strong, multi-layered, and highly personal artistic language. This diploma deserves the highest marks..

Prof. Robert Florczak



Ewelina Jakubowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Zagadnienie groteski w twórczości wybranych artystów polskich XX wieku* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *The issue of grotesque in the work of selected Polish artists of the 20th century* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Malarstwo Pani Eweliny Jakubowskiej nie jest dla mnie oczywiste. W pierwszym, intuicyjnym i być może powierzchownym odbiorze definiuję je jako niezwykle atrakcyjne wizualnie, skupione na warsztacie, skomplikowane formalnie, swobodnie operujące kolorem, tonacją, anatomią modelu, kompozycyjnie gęste. A więc już na początku – same komplementy – porządkomalarstwa. Właściwie już na tym etapie można by składać dyplomantce gratulacje. Jest jednak w tych obrazach pewien niepokój, podkreślony dodatkowo tytułem cyklu *Entropia*. Aby zrozumieć, czym w istocie jest entropia, musimy oczywiście sięgnąć do drugiej zasady termodynamiki. Mówi ona o dwóch rzeczach: po pierwsze, że ciała cieplejsze w normalnych warunkach mogą samoistnie przekazać temperaturę ciałom zimniejszym, ale nigdy odwrotnie (czyli herbata „sama z siebie” może wystygnać, ale nie stanie się cieplejsza), oraz że w układzie izolowanym, czyli takim, który nie wymienia energii ani materii z otoczeniem, entropia, a więc nieuporządkowanie, nie może maleć w czasie. Innymi słowy, układ taki dąży do maksymalnego chaosu.

Z interesującego mnie punktu widzenia, w tym jednym prawie kryją się aż dwie arcyważne prawdy. Pierwsza – w przyrodzie występują zjawiska dziejące się samorzutnie tylko i wyłącznie w jednym kierunku oraz druga – entropia jest takim właśnie zjawiskiem: zawsze wzrasta z czasem. Nieuniknionym i samoistnym stanem rzeczy jest utrata porządku i wzrost nieuporządkowania. Aby lepiej to zilustrować (choć zapewne nie jest to konieczne, bo przecież wszyscy intuicyjnie aż nadto dobrze rozumiemy, że nieporządek tworzy się samoistnie, a opanowanie go, doprowadzenie układu do pierwotnego stanu, wymaga od nas włożenia w ten proces dodatkowej energii) podam kilka przykładów: wysypując talię kart na stół moglibyśmy teoretycznie oczekiwać, że karty ułożą się w kolejności lub kolorami, w rzeczywistości nigdy, przenigdy tak się nie dzieje, choć statystycznie nie jest to niemożliwe. Albo: przekraczając z zamkniętymi oczami kostkę Rubika, moglibyśmy mieć nadzieję, że przypadkiem ją ułożymy, jednak nigdy tak się oczywiście nie dzieje. Dlaczego? Entropia zawsze narasta z czasem. A więc z uporządkowanych rzeczy stają

się nieuporządkowane. Z nieuporządkowanych stają się jeszcze bardziej nieuporządkowane. Nie mamy co liczyć, że samoistnie coś się ustrukturyzuje, uporządkuje, uszereguje.

Powróćmy jednak do obrazów Eweliny Jakubowskiej.

Zwykliśmy uznawać, że ludzkie ciało – jego harmonia, proporcje i symetria – są punktem odniesienia dla klasycznie rozumianego kanonu piękna. Nawiązując do języka drugiej zasady termodynamiki można powiedzieć, że ciało ludzkie, ale i obraz są układami izolowanymi, jakimiś zamkniętymi uniwersami. Dyplomantka zarówno przedstawiane ciała, jak i całe kompozycje obrazów poddaje bezceremonialnemu eksperymentowi myślowemu, pozwalając entropii nieskrępowanie w nich narastać. Po rozmowie z Ewelina zaryzykuje twierdzenie, że eksperyment ten przeprowadza także na własnym wnętrzu i wrażliwości. Autorka twierdzi, cytuję niedokładnie, że świat, który ją otacza, jest chaotyczny i pełen bodźców, przez co ona często jest zdekoncentrowana, malarstwo zaś, jest dla niej czynnikiem porządkującym i pozwalającym się skupić. A więc – nawiązując po raz kolejny do języka drugiej zasady – malarstwo, w wypadku pani Eweliny Jakubowskiej jest energią włożoną w przeciwdziałanie entropii w izolowanym układzie, którym jest jej umysł i wrażliwość. Przewrotnie – studiując i kontemplując zjawisko entropii „na zewnątrz”, próbuje przeciwdziałać, czy, cytując autorkę, „ogarnąć” chaos wewnątrz siebie.

Kompozycje prezentowanych tu obrazów kojarzą się z kalejdoskopową rozsypanką. Podkreślam – kojarzą się. Nasze umysły nawykłe do prawidłowości, kodów i szyfrów, usiłują odnaleźć zasadę, która rządzi obserwowaną tu parcelacją ciał modeli, perspektyw i tonacji. Studiując te obrazy odnosi się wrażenie, że już, już odnajdujemy pattern, który organizuje owo „kawałkowanie”, aby zaraz zdać sobie sprawę, że nie, że to zasadzka, złudzenie, że żadnej zasady tu nie ma. I tu dochodzę do sedna, które wywołało mój początkowy niepokój i dla którego pozwoliłam sobie stwierdzić, że prace te nie są oczywiste. Otóż, skoro nie ma żadnej zasady stojącej za organizacją tych podziałów, skoro są to przypadkowe, czy, bardziej precyzyjnie rzecz ujmując, celowo nieuporządkowane cięcia, liczba wariantów i kombinacji układów kompozycyjnych staje się nieskończona. Dlaczego więc całość jest tak harmonijna w odbiorze? Otóż sądzę, że badając zjawisko entropii pani Ewelina Jakubowska odkryła na użytek swojej sztuki, że liczba pięknych, intrygujących kombinacji jest znacznie mniejsza niż liczba wszystkich możliwych kombinacji. Korzystając ze swojego warsztatu, wrażliwości i świadomości artystycznej potrafiła odnaleźć i namalować te właściwe. I chwala jej za to. Co powiedziawszy, z przekonaniem rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie tytułu magistra sztuki pani Ewelinie Jakubowskiej.

dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk



The painting of Ms Ewelina Jakubowska is not obvious to me. My first, intuitive, and perhaps superficial perception allows me to define it as: extremely visually attractive; focused on technique; complex formally; freely handling colour, tonality and model anatomy; compositionally dense. So right from the start: only compliments, a decent painterly job. In fact, one could already congratulate the degree candidate at this stage.

However, there is a certain uneasiness in these paintings, further emphasized by the title of the series: "Entropy". To understand what entropy actually is, we must, of course, turn to the second law of thermodynamics. It says two things: firstly, that warmer bodies under normal conditions can spontaneously transfer temperature to colder bodies, but never vice versa (i.e. tea "by itself" can cool down, but it will not become warmer), and that in an isolated system, i.e. one that does not exchange energy or matter with its surroundings, entropy (i.e. disarrangement) cannot decrease over time. In other words, a system like that tends towards maximum chaos.

From the perspective I am interested in, there are as many as two important truths hidden in this one law. The first one is that there are phenomena in nature that happen spontaneously in one direction only, and the second one is that entropy is just that: it always increases with time. The inevitable and spontaneous state of affairs is the decrease of order and the increase of disorder.

In order to illustrate this better (although it is probably not necessary, because we all intuitively understand all too well that disorder forms spontaneously, and that controlling it, bringing the system back to its original state, requires us to put additional energy into the process), I will give a few examples: when we throw a pack of cards onto a table, we could theoretically expect the cards to line up in order or in colours, but in reality this never happens, although it is not statistically impossible. Or: turning a Rubik's cube with our eyes closed, we could hope to accidentally solve it, but this never happens, of course. Why? Entropy always builds up over time. So, things move from order to disorder and from the state of being disordered they become even more disordered. We cannot hope that things can structure themselves spontaneously or put themselves in order.

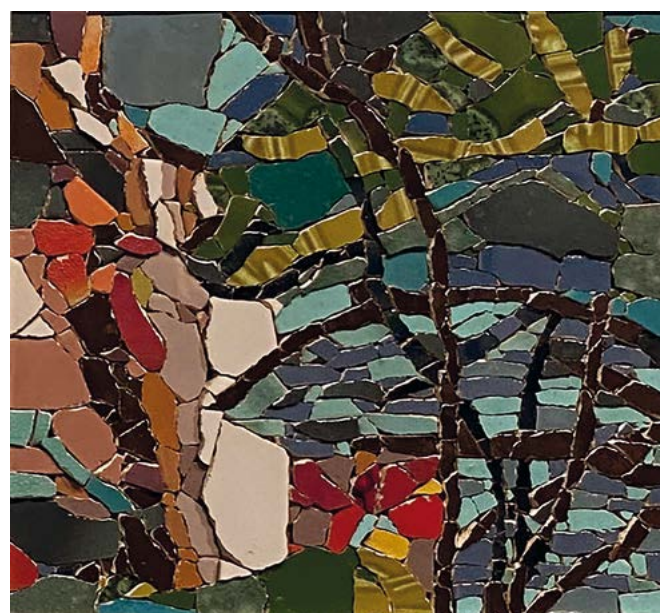
However, let us return to the paintings of Ewelina Jakubowska.

We used to acknowledge that the human body, with its harmony, proportions and symmetry, is the point of reference for the classically understood canon of beauty. Referring to the language of the second law of thermodynamics, one can say that the human body, but also the image, are isolated systems, some kind of closed universes. The degree candidate subjects both the depicted bodies and entire compositions of paintings to an unceremonious thought experiment, allowing entropy to grow within them undisturbed. After a conversation with Ewelina, I venture to say that she also carries out this experiment on her own interiority and sensitivity. She claims, and I quote inaccurately, that the world around her is chaotic and full of stimuli, which often makes her distracted, while painting is for her an ordering and focusing factor. So, to use the language of the second principle once again, Ewelina Jakubowska's painting is the energy invested in counteracting entropy in the isolated system that is her mind and sensitivity. Paradoxically, by studying and contemplating the phenomenon of entropy "outside", she attempts to counteract, or to quote the author, "embrace" the chaos within herself.

The compositions of the paintings presented here are reminiscent of a kaleidoscopic jigsaw puzzle. Let me emphasize – *reminiscent*. Our minds, accustomed to regularities and codes try to find the principle that governs the parceling out of models' bodies, perspectives and tonalities observed here. Studying these paintings, we get the impression that we have already found the pattern that organizes this "dismemberment", only to realize that it is non-existent – it is a trap or an illusion, as there is no principle here. And here I come to the crux that caused my initial unease, when I took the liberty of stating that the work is not obvious. Well, if there is no principle behind the organization of these divisions, if they are random, or more precisely, deliberately disordered cuts, the number of variants and

combinations of compositional arrangements becomes infinite. So why is the whole so harmonious in perception? Well, I think that by investigating the phenomenon of entropy, Ewelina Jakubowska made a discovery for the purpose of her art – the number of beautiful, intriguing combinations is much smaller than the number of all possible combinations. Using her skills, sensitivity, and artistic consciousness, she was able to find and paint the right ones. We should praise her for this. That is why I wholeheartedly recommend that the Committee confer the degree of Master of Arts on Ms Ewelina Jakubowska.

Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk





Filip Kampka

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Ponadczasowa współczesność dzieła sztuki, a cielesność języka* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Mateusz Pęk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *The timeless modernity of a work of art, and the corporeality of language* written under the supervision Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr Mateusz Pęk

„Narzuca się myśl, że różne aspekty rzeczywistości ostatecznie najlepiej znajdują swój wyraz w religijnym kulcie i w sztuce. O tym, co bezimienne i nieopisywalne można napomykać w taki sposób, że – przynajmniej w intensywnych aktach religijnych i artystycznych – budzi się poczucie zrozumienia, ów rodzaj ulotnego spełnienia, które jest zarówno prawomocne w sensie poznawczym, jaki i dostarcza przeświadczenia, iż jest się »w kontakcie« czy też w obrębie czegoś, co jest bardziej realne niż codzienna rzeczywistość.” (Leszek Kołakowski *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990, s. 108–109)

Filip Kampka urodził się w Częstochowie, przez 18 lat mieszkał w odległości 4,5 kilometra od Jasnej Góry, mimowolnie nasiąkając obrazami dewocji z towarzyszącym jej jarmarcznym rozgardiaszem. Totemy ułożone z wiernych wspinających się na świętą górę, amulety i fetysze, plastikowe wota, były dla niego równie realne, co osiedlowy trzepak. Dziś młody artysta dokonuje rewizji jasnogórskiego „świętego” czasu, jak i tego związanego z hip-hopowym bitem lokalnego skateparku.

Cykl prac składających się na część główną dyplomu pt. *Pojawy jakiegoś czasu (dewiacja, dewocja, dewocjonalia)* porównałbym do ekranów wizyjnych, dających przedsmak tego, co może zaistnieć w głowie widza, o ile tylko rozpozna on kontury w nich migoczące – wtedy może dowolnie zapełniać je imaginacją medalików, portretów trumiennych czy świętych tablic. Filip Kampka sprawia, że ich wizerunek może się stać wyobrażony. Dlatego ciężko posądzić artystę o to, że uderza w sacrum symbolu religijnego. Nie jest to podejście jawnie krytyczne, jakie mogliśmy obserwować chociażby w twórczości Roberta Rumasa czy Petera Fussa, którzy wprost odnosili się do hipokryzji przemysłu religijnego i polskiej bigoterii. Dla analizy dyplomanta kluczowy jest aspekt czasu, zapisu, jaki pozostawia on na powierzchni splewiących obrazków i patynowanych medalików. Można zaryzykować stwierdzenie, że to rewolucja kulturalna, która dokonuje się mimowolnie, inspirowana naturą materii, a nie hasłami padającymi z ust prowokatorów. W twórczości młodego artysty nie widać zapędów demagogicznych czy ideowej hochsztaplerki – to raczej wnikliwe rozpoznanie struktury znaczeniowej i formalnej, uważne konstruowanie napięcia pomiędzy tym, co symboliczne, a tym, co organiczne, między matrycą kulturową a jej treścią. Wynikiem

powyższych sprzężeń są obiekty malarskie pulsujące wewnętrznym życiem.

Aneks, podobnie jak część główna dyplomu, poddaje rewizji język wspólnotowy, mający swe źródło w subkulturze skejtowej. Bo przecież rytuały tańca na desce wyrzucanej z krzywizny rampy są niczym innym jak formą podtrzymywania więzi grupowych opartych na akrobatyce, okrzykach i gestach. Deskorolka była dla Filipa Kampki odtrutką na jasnogórski „święty czas”, pozwalała balansować pomiędzy pofabrycznymi wnętrzami a abstrakcją wyobraźni. Elementami aneksu są moduły składające się na wyposażenie skateparku, często wmontowane do zaistniałego kontekstu przestrzeni publicznej bądź półpublicznej. Zdjęcia wnętrza częstochowskiej przędzalni przedstawiają właśnie takie miejsce. Fabryka wraz ze zmianą ustroju w 1989 roku przestała pełnić swoją funkcję, a następnie została zaadaptowana na skatepark. Jej fotografie dokumentują nie tylko okres polskiej transformacji, ale również przedstawiają materialną, zubożałą reprezentację świata, który odchodzi w zapomnienie czekając, by wypełnić się nowymi sensami.

Praca magisterska pt. *Ponadczasowa współczesność dzieła sztuki a cielesność języka* jest sprawnie napisana oraz trafnie wykorzystuje nawiązania do filozofii i literatury. „Ponadczasowość dzieła sztuki”, „czas święta”, „tkanka cielesności” – to pojęcia, które przewijają się w tekstach Gadamera, Eliadego czy Marleau-Ponty’ego, ale są również odczytywalne w poszczególnych częściach proponowanego dyplomu, budując między nimi pomosty.

Patrząc całościowo na zestaw dyplomowy, złożony i wielowątkowy, odkrywamy klucz ukryty w przeistoczeniu, w tym magicznym momencie, gdy słowa i formy tracą swoje znaczenie, powszednieją, a my zaczynamy ich używać w sposób coraz bardziej bezrefleksyjny. Filip Kampka chwytą je w momencie przemiany i podobnie jak diagnozuje to cytowany na początku Leszek Kołakowski, szuka dla nich ocalenia. Być może już nie w religijnym kulcie, ale w sferze sztuki, w której formy i idee odzyskują cudowny status tajemnicy przekraczającej codzienność.

Na koniec warto wspomnieć o dynamicznej ścieżce rozwoju młodego twórcy, swobodnie poruszającego się w różnych mediach. W jego *dossier* znajdziemy slam poetycki, kompozycje dźwiękowe, instalację, malarstwo rzetelnie operujące środkami werystycznymi i abstrakcyjnymi – pigmenty i media do tego ostatniego, na pewnym etapie, wykonywane były na bazie kulinarnych receptur. To nie dezynwoltura, a głód twórczy, szczery i pozbawiony kompromisów. Dzisiejszy dyplom wskazuje na erudycję Filipa Kampki i odwagę podejmowania przez niego trudnych tematów, a to postawa, która z pewnością uprawnia go do tytułu Magistra Sztuki.

dr Mateusz Pęk





*It appears that various aspects of reality ultimately find their best expression in religious worship and in art. The nameless and the indescribable can be discussed in such a way that – at least in intense religious and artistic acts – a sense of understanding is awakened, a kind of ephemeral fulfilment that is both cognitively legitimate and provides the conviction that one is 'in touch with' or within something that is more real than everyday reality. (Leszek Kołakowski *Horror metaphysicus*, Warsaw 1990, pp.108-109 [transl. mine])*

Filip Kampka was born in Częstochowa and lived 4.5 kilometres from Jasna Góra for 18 years, unwittingly imbibing images of devotion with its accompanying fairground hustle and bustle. Totems stacked with worshippers climbing the holy mountain, amulets and fetishes, plastic votive offerings, were as real to him as the neighbourhood playground. Today, the young artist is revising Jasna Góra's 'sacred' time as well as the hip-hop beat of the local skatepark.

I would compare the series of works that make up the main part of the degree piece entitled "Appearances of certain time, (deviation, devotion, devotional artefacts)" to video screens, giving a foretaste of what can exist in the viewer's mind as long as he recognizes the contours flickering in them – then he can freely fill them with the imagination of medallions, coffin portraits or holy plaques. Filip Kampka makes their image imaginable. This is why it is hard to accuse the artist of attacking sacrum of religious symbols. It is not an overtly critical approach, such as we have seen in the works of Robert Rumas or Peter Fuss, who explicitly addressed the hypocrisy of the religious industry and Polish bigotry. The aspect of time and the trace it leaves on the surface of faded pictures and patina-covered medallions is crucial to the degree candidate's analysis. One could venture to say that it is a cultural revolution that takes place involuntarily, inspired by the nature of the matter rather than by slogans coming from the mouths of provocateurs. There are no demagogic inclinations or ideological shenanigans in the work of the young artist – it is rather a careful recognition of the structure of



meaning and form, a careful construction of the tension between the symbolic and the organic, between the cultural matrix and its content. The above couplings have resulted in painterly objects pulsating with inner life.

The annexe, like the main part of the degree piece, revises a communal language originating in the skate subculture. For the rituals of dancing on a board thrown from the curvature of a ramp are, after all, nothing more than a form of maintaining group bonds based on acrobatics, shouts and gestures. For Filip Kampka, the skateboard was an antidote to the 'sacred time' of Jasna Góra, allowing him to balance between post-factory interiors and the abstraction of imagination. The elements of the annexe are modules that make up the equipment of the skatepark, often inserted into the existing context of public or semi-public space. The photographs of the interior of the Częstochowa cotton mill show such a place. With the change of political system in 1989, the factory ceased to perform its function and was subsequently adapted for use as a skatepark. The photographs



document not only the period of Polish transformation, but also present a material, impoverished representation of a world that is passing into oblivion waiting to be filled with new meanings.

The written thesis entitled "The timelessness of the work of art and the corporeality of language" is well-written and makes good use of references to philosophy and literature. "The timelessness of the work of art", "sacred time", "the fabric of corporeality" are concepts that run through the texts of Gadamer, Eliade or Merleau-Ponty, but can also be found in the individual parts of the thesis. One could say that they build bridges between the successive parts.

Looking at the degree project as a whole, in its complexity and multiplicity, we discover the key hidden in transubstantiation, in that magical moment when words and forms lose their meaning and become so common that we begin to use them in an increasingly unreflective way. Filip Kampka grasps them at the moment of transformation and, just like in

Leszek Kołakowski's diagnosis quoted at the beginning, seeks to save them. Perhaps no longer in a religious cult, but in the sphere of art, where forms and ideas regain the miraculous status of a mystery that transcends the everyday.

Finally, it is worth mentioning the dynamic path of the development of the young artist, who moves freely in various media. His dossier includes a poetry slam, sound compositions, an installation, painting that reliably operates with veristic and abstract means – the pigments and media for the latter were, at one stage, made on the basis of cooking recipes. This is not some flippancy but a creative hunger, sincere and uncompromising. Today's degree project is a testimony to Filip Kampka's erudition and courage in tackling difficult subjects, an attitude that has certainly earned him the right to the title of Master of Arts.

Dr Mateusz Pęk

Paula Kmita

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Wpływ mediów społecznościowych na obecny kanon piękna* napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyפורowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dr hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Mark Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Social media influence on the current canon of beauty* written under the supervision of Dr Roman Nieczyפורowski.
Supervisor of the annex: Prof. Aleksander Widyński
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Praca dyplomowa Pauli Kmity jest bardzo różnorodna. Dotyczy to zarówno tematów, jakie autorka w niej porusza, jak i rozwiązań formalnych części artystycznej.

W pracy pisemnej pod tytułem *Wpływ mediów społecznościowych na obecny kanon piękna* dyplomantka porusza temat piękna w sztuce. Stara się przedstawić zmiany, jakie zachodziły w postrzeganiu piękna na przestrzeni wieków. Zagadnienie to stanowi jednak tylko część pracy teoretycznej. Autorka nie poświęciła zbyt dużo uwagi wnikliwemu opisowi tego ważnego pojęcia, ograniczając się do pobieżnego nakreślenia jego znaczenia. Znacznie więcej miejsca Paula Kmita poświęciła analizie mediów społecznościowych i ich wpływowi na tworzenie i kształtowanie nowego kanonu piękna. Autorka scharakteryzowała najpopularniejsze strony i aplikacje internetowe, aby prześledzić wpływ użytkowników na kreowanie nowych, coraz bardziej wyidealizowanych wizerunków. Paula Kmita zauważa również, że artyści nie mają już mocy tworzenia wizualnego kanonu piękna, a ich kompetencje przejęli influencerzy, youtuberzy oraz inni twórcy i użytkownicy social mediów. W podsumowaniu swojego wywodu autorka zauważa niebezpieczeństwo, jakie niesie ze sobą dążenie do osiągnięcia sztucznie wykreowanego ideału piękna, niemającemu przecież nic wspólnego z rzeczywistością, będącemu wytworem świata wirtualnego. Wywód teoretyczny przeprowadzony jest logicznie, jednak lektura pozostawia wrażenie zbyt pobieżnego opisanie tematu.

Główny dyplom pod tytułem *I wszyscy poczulimy się bezpiecznie* składa się z dziesięciu obrazów namalowanych w technice olejnej. Wszystkie prace podejmują temat broni i militariów. Autorka zaprasza widza do wirtualnego świata gier komputerowych, w którym nachalność i szybkość zmieniających się obrazów sprawia, że odbiorca staje się obojętny na przekaz, jaki obraz ze sobą niesie. Paula Kmita podkreśla, że wychowała się na grach komputerowych i przez lata śledziła dynamiczny rozwój wirtualnego świata. Jej prace to krytyka konsumpcjonizmu, od którego uzależniają się gracze, nawet bardzo młodzi. Autorka pokazuje na swoich obrazach kadry z katastroficznych gier czy filmów: wybuchy, pożary, ruiny, wojny. Zatrzymane na prostokątach płótna, namalowane

w tradycyjnej, szlachetnej technice olejnej, zostają uratowane przed jednoznacznością i ulotnością. Gdyby mignęły nam na ekranie komputera, od razu zostałyby zapomniane. W pracach Pauli Kmity stanowią one tło dla głównego bohatera, jakim jest wszelkiego rodzaju broń. Sylwetowe elementy wydają się być wycięte z kolorowego papieru. Kontrast pomiędzy ich kształtami a motywami, którymi zostały ozdobione, jest zaskakujący. Przekaz wzmacnia dziecięca, infantylna kolorystyka. Bomby, karabiny, pociski, granaty, sylwetki czołgów i samolotów pokrywają różowe serduszka, gwiazdki i kóteczka. Te kolorowe jak cukierki artefakty stają się obiektami pożądania małych i dużych graczy, bez względu na to, czy są słodkimi pluszowymi zwierzątkami czy wojennymi samolotami siejącymi spustoszenie wśród przeciwników. Liczy się „skórka”, skin, wygląd, wzbudzający zazdrość współgraczy, wyróżniający spośród innych przedmiotów.

Prace przykuwają wzrok kolorystycznymi kontrastami, dominantami, plamami barw. Zinfantylizowane militaria nadają przedstawieniom lekkości, dopiero po uważniejszym przyjrzeniu się obrazom oraz poznaniu intencji autorki wybrzmiewa cały ciężar ich znaczenia.

Aneks pod tytułem *Ślad* jest, według mnie, najciekawszym elementem pracy dyplomowej Pauli Kmity. Pięć tkanin stanowi swoisty pamiętnik artystki. Ona sama tak o nim pisze: „(...) te niewielkich rozmiarów, indywidualne formy są przedstawieniem moich pojedynczych dni lub momentów w życiu, a jako całokształt odpowiadają one danemu okresowi lub są też dialogiem z najbliższymi mi osobami, czy też listem”.

Płachty jasnego materiału, na których nici tworzą abstrakcyjny rysunek, wydają się chaotycznym zapisem przypadkowych linii. Ja czytam je jednak jako najbardziej intymną wypowiedź artystyczną dyplomantki. Czarny rysunek rwanych kresek jest jak system nerwowy, zapis emocji, wrażeń, przeżyć. Również tytuł *Ślad* sugeruje trop interpretacyjny. Płatanina linii, przypadkowe plamy i wreszcie odciski palców autorki, są właśnie tym intymnym zapisem, wysłanym listem. Wnikliwy widz zauważy, że na pozszywanych ze sobą kwadracikach materiału odcisnięte zostały nie tylko palce autorki, w niektórych miejscach zdeformowane niewystarczającą ilością farby lub przecięciem stempla białą linią. Na płaszczyźnie tkaniny pojawiają się także sylwetki czołgów i karabinów, będące nienachalnym nawiązaniem do części malarskiej dyplomu.

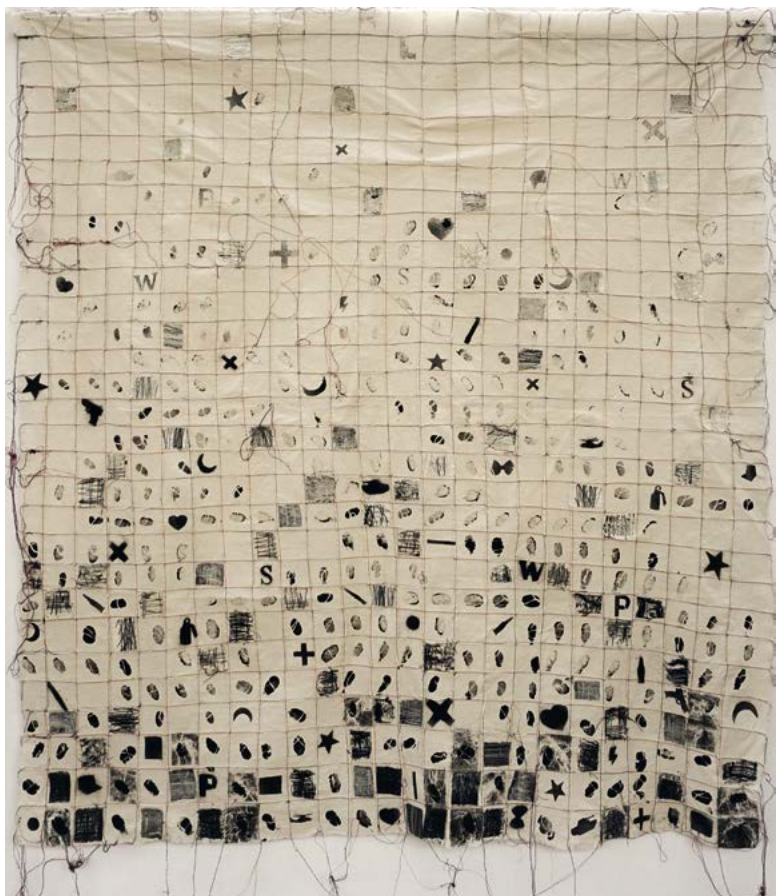
Paula Kmita nazywa swoje prace listami. Każda z tkanin zakomponowana jest inaczej, czarne ślady raz zagęszczają się w centrum, raz tworzą rytmiczny układ liniowy. Pojawiające się elementy i symbole (serduszka, gwiazdki) stają się literami tajemniczego alfabetu stworzonego przez dyplomantkę. Wśród tych hieroglificznych znaków znajdziemy również litery. Mimo abstrakcyjności prac nie są one przypadkowe – są to inicjały autorki i jej bliskich.

Przekaz wzmacnia kolorystyka prac. Paula Kmita swoje listy pisze czernią i bielą. Kolor pojawia się bardzo subtelnie tylko w niektórych nitkach użytych do łączenia kawałków. Dodatkowymi elementami wizualnymi są ponaszywane małe skrawki materiałów, stanowiące dodatkowe obrazy w dużym obrazie. Mnie kojarzą się one również z łatkami zastaniającymi coś, co było pod spodem, co trzeba ukryć lub zamazać. Przeszycia, luźno zwisające nitki, nadają pracy dynamikę. Pojawiające się elementy graficzne sprawiają, że prace działają bardzo rysunkowo. Ta graficzność aneksu jest punktem wspólnym z częścią malarską dyplomu, w którym sylwetowe przedstawienia broni stanowią dominującą formę wizualną.

Obrazy olejne są migawkami ze świata wirtualnego, a jednocześnie stanowią jego krytykę. Obrazy na tkaninach to zapisy osobistych przeżyć i intymnych dialogów. Malarstwo krzyczy, tkanina szepta. Ale to właśnie ten szepot sprawia, że artystycznego głosu Pauli Kmity warto posłuchać.

Pracę dyplomową oceniam pozytywnie i wnioskuję o nadanie jej autorce tytułu magistra sztuki.

dr hab. Anna Waligórska



Paula Kmita's degree project is very diverse. This applies both to the subjects the author focuses on in it and the formal solutions of the artistic part.

The degree candidate's written work entitled 'The Influence of Social Media on the Current Canon of Beauty' addresses the subject of beauty in art. Paula tries to trace the changes that have taken place in the perception of beauty over the centuries. However, this aspect is only part of the theoretical work. The author has not devoted too much attention to a thorough description of this important concept, limiting herself to a rather cursory outline of its meaning. Paula Kmita has given much more space to an analysis of social media and its influence on the creation and shaping of a new beauty canon. The author characterizes the most popular websites and applications in order to trace the influence of users on the creation of new, increasingly idealized images. Paula Kmita also notes that artists no longer have the power to create a visual canon of beauty, and that their powers have been taken over by influencers, youtubers and other social media creators, and Internet users on the other hand. The author concludes her discussion with emphasizing the danger of pursuing an artificially created ideal of beauty, which has nothing to do with reality and is a product of the virtual world. The theoretical argument is carried out logically, but the reading leaves the impression of a too cursory description of the subject.

The main part of the degree project entitled "And we all felt safe and sound" consists of nine oil paintings. All of them take up the theme of weapons and military memorabilia. The author invites the viewer into the virtual world of computer games, where the overabundance and speed of the moving images makes the viewer indifferent to the message the image carries. Paula Kmita admits that she grew up playing computer games and has followed the dynamic development of the virtual world for years. Her works become a critique of the consumerism that so many gamers, even the very young, have become addicted to. She depicts frames from catastrophic games or films in her paintings: explosions, fires, ruins, wars. These images, frozen on her canvases and painted in a traditional, noble oil technique, are saved from the disposable and ephemeral. If they flashed on a computer screen, they would be immediately forgotten. In Paula Kmita's works, they form the backdrop for the main theme, which is weapons in all shapes and forms. The silhouetted elements seem to be cut out of coloured paper. The contrast between their shapes and the motifs they are decorated with is startling. The message is reinforced by the childlike, infantile colour scheme. Bombs, guns, missiles, grenades, silhouettes of tanks and planes are covered with pink hearts, stars and circles. These candy-coloured artefacts become objects of desire for players big and small, regardless of whether they are cute stuffed animals or warplanes wreaking havoc on the enemy. What counts is the "skin" – the look that arouses the envy of fellow players, distinguishing them from other objects.

These works catch the eye with colour contrasts, dominants, patches of colour. The infantilized militaria lend some lightness to the representations, and it is only after a closer look at the paintings and an insight into the author's intentions that the full weight of their meaning emerges.

The annexe titled 'Traces' is, in my opinion, the most interesting element of Paula Kmita's degree project. The five tapestries form a kind of artist's diary of. She writes about it as follows: "(...) these small-scale, individual forms are representations of my individual days or moments in life, and as a whole they correspond to a particular period or dialogue with people closest to me".

The sheets of light-coloured fabric, on which the threads form an abstract drawing, seem like a chaotic record of random lines. I read them, however, as the degree candidate's most intimate artistic statement. The black drawing of rough lines is like a nervous system, a record of emotions, impressions, experiences. The title "Trace" also suggests an interpretative clue. The tangle of lines, random spots and the author's fingerprints are precisely this intimate record, a letter sent. The discerning viewer will notice that it is not only the author's fingers that have been imprinted on the squares of the fabric, deformed by insufficient paint or a white line cut through the stamp here and there. There also appear silhouettes of tanks and rifles on the surface of the fabric, an unpretentious reference to the painting part of the degree piece.

Paula Kmita calls her works letters. Each of the tapestries is composed differently: sometimes the black traces thicken in the centre, sometimes they form

a rhythmic linear arrangement. The elements and symbols like hearts or stars become letters in a mysterious alphabet developed by the degree candidate. Among these hieroglyphic signs, we can also find letters. Despite the abstract nature of the works, they are not accidental – they are the initials of the author and her loved ones. The message is reinforced by the colouring of the works. Paula Kmita writes her letters in black and white. Colour appears subtly only in some of the threads used to join the pieces together. Additional visual elements are the small scraps of material – additional images sewn on the large picture. I also associate them with patches covering up something that was underneath that needs to be hidden or blurred. The stitching, the loose hanging threads, give the work a dynamic feel. The graphic elements that appear give the work some very cartoonish vibe. This "graphicality" of the annexe is a point of commonality with the painting part of the degree project, where the silhouetted representations of weapons are the dominant visual form.

The oil paintings are snapshots from the virtual world and a critique thereof. The tapestry images are records of personal experiences and intimate dialogues. The painting screams, but the fabric whispers. But it is this whispering that makes Paula Kmita's artistic voice worth listening to.

I positively evaluate the degree project and recommend that the author be awarded the degree of Master of Arts.

Dr hab. Anna Waligórska





Anna Kwiatkowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Analiza malarstwa gestu lat 50. XX wieku.*

Otwarcie na codzienność i genderowość napisana pod kierunkiem

dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal

Promotor dyplomu: dr hab. Marcin Zawicki

Recenzent: dr Mateusz Pęk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *Analysis of gesture painting from the 1950s.*

Openness to everyday life and gender written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal

Supervisor of the degree project: Dr hab. Marcin Zawicki

Reviewer: Dr Mateusz Pęk

Malarska instalacja Anny Kwiatkowskiej pt. *Pamiętnik* została zrealizowana w mieszczącej kamienicy przy ulicy Dolnej. Tym samym artystka umieszcza swój dyplom z dala nie tylko od sterylnego charakteru galerii sztuki oraz murów akademii, ale przede wszystkim lokalizuje go poza ramami blejtramu, unikając tym samym fasadowego prezentowania malarstwa, które jest niejako wpisane w medium. Nie ma tu miejsca na kokieterię ozdobnych ram, błyszczącego passe-partout i punktowego światła, które sprawia, że obiekt malarski wygląda jak wystawiona na sprzedaż biżuteria.

Interwencja Anny Kwiatkowskiej przetłumacza nawykowe, ale i narracyjne strategie percypowania malarstwa. Część główna dyplomu, co podpowiada sam tytuł, nosi znamiona sztuki procesualnej z jej podstawowymi atrybutami: ewolucyjnością, otwartością i dynamicznością. Warto nadmienić, że strategia procesualna jest przez artystkę rozpoznana, w 2020 roku w ramach Artystycznej Podróży Hestii w jednej z gdyńskich kawiarni zrealizowała projekt *Okno*. Analogicznie do prezentowanego dyplomu, dzień po dniu na szybie witryny domalowała kolejne elementy gestem, który miał za zadanie korespondować z modernizmem lokalnej architektury. Również i tu, w pracowni Kolonii Artystów, której jest rezydentką, Anna Kwiatkowska proponuje działanie site-specific, nawiązujące relację z otaczającą przestrzenią. Pociągnięcia pędzla „rozwijają” długość ściennego dekoru lub korespondują z listwami podłogowymi, aż do barwnych form, które w pełni anektują elementy wnętrza, w jaki sposób kompozycja malarska odkształca się w procesie. Powstanie poszczególnych gestów-znaków możemy oczywiście uzasadnić przeżyciem artystycznym, ale świadczą one również o obecności psychicznej i fizycznej autorki. Podążając za Maurice Marleau-Pontym, który definiuje relację ciała z przestrzenią jako „ruch ekspresji [który] rzutuje

znaczenie na zewnątrz”, „ciało własne” artystki (jak by je nazwał francuski filozof) zyskuje dostęp do świata nie poprzez myśl, a bezpośrednie doświadczenie. Tak więc, artystka uwolniona od językowego balastu, malując ruch w jego pełnym przebiegu, zmierza do jego sedna. Efektem tego bezceremonialnego działania jest wrażenie, że wewnątrz malarskich formacji możemy dostrzec części ciała, trąby okrężnego ruchu bioder, półkola wymachów ramion. Uzasadnione jest wspomnieć, że drugą wielką pasją artystki jest taniec. Praca z ciałem i chęć unaocznienia jego motoryki wpływa na performatywny styl dyplomantki, zacierający granicę między malarstwem a ruchem. Tym samym Anna Kwiatkowska ugruntowuje swoje działanie w tradycji malarstwa gestu.

Aneks składa się z 42 syntetycznych kształtów o różnorodnych glazurowanych fakturach, nawiązujących do tradycyjnej chińskiej układanki – tangramu. Spoglądając na zestaw elementów, zasadniczo grupujących się według cech swojej skali i koloru, mamy wrażenie, że obcujemy z układem otwartym. Podobnie jak w części głównej to ruch, ale tym razem dedykowany widzowi, jest potencjalnym operantem kompozycji. Aneks uzmysławia nam także „artystyczny holizm” stosowany przez Annę Kwiatkowską. Działania proponowane przez dyplomantkę tworzą układy całościowe, podlegające prawidłom, których nie można wyprowadzić na podstawie wyseparowanego fragmentu czy elementu. Dla przykładu, pomniejsze obrazy umieszczone na blejtramach w części głównej dyplomu działają kontrpunktowo lub pełnią funkcję punktów węzłowych dla poszczególnych obszarów kompozycyjnych, a pozbawione malarskiego ekosystemu tracą istotność. Podobnie jest z obiektem ceramicznym, który potrzebuje towarzystwa drugiego i trzeciego elementu, aby zainicjować grę zależności strukturalnych.

Część teoretyczna zatytułowana *Analiza malarstwa gestu lat 50. XX wieku. Otwarcie na codzienność i genderowość* jest niepozbawiona intelektualnej dyscypliny. Klarownie i przejrzysto napisana, nakreśla obszar fascynacji Anny Kwiatkowskiej, który ogniskuje się wokół szeroko rozumianego malarstwa gestu. Autorka opisuje tło polityczno-społeczne oraz, co cenne, zarysowuje myśl krytyczną towarzyszącą rozwojowi malarstwa gestu, dowartościowującą przede wszystkim artystów mężczyzn. Tytułowe „otwarcie na codzienność” poparte jest przykładami dzieł między innymi Shigeko Kubota, Carolee Sheneemann czy Bogny Burskiej. Ich twórczość młoda artystka uznaje za istotną i miarodajną, by w pełni zrozumieć zjawisko, jakim był historyczny brak żeńskiego odpowiednika Jacksona Pollocka.

Anna Kwiatkowska ze swojej pozycji stara się dowartościować uniwersalne spojrzenie na malarstwo gestu, takie, jakie znamy je z początków ruchu, gdy było skierowane między innymi na demystyfikację aktu twórczego. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że również i swoją kobiecą w nim rolę stara się artystka zdemystyfikować. Kusząca jest – trochę na przekór intencji artystki – interpretacja jej działania aparaturą krytyczną dominującą do lat 70. XX wieku. W tak ustawionej autorytarnej optyce dostrzeżemy młodą kobietę, krzającą się po salonie swojego mieszczkańskiego domu, to porządkując, to domalowując barwne arabeski do kolejnych obrazów-obowiązków – ot taki labilny zapis stanów zawieszenia i decyzji. Wobec tak zarysowanego (nieco ironicznie) kontekstu warto zadać pytanie, jak dyplom sprawdziłby się w galeryjnym white cubie, naznaczonym (chciałoby się rzec męskim) charakterem formalistycznej estetyki, i czy w ogóle mógłby tam powstać? Pytanie to pozostawiam otwarte.

Dyplomantka z pewnością nie chce być ozdobą dla swojego malarstwa, nie chce być instrumentalizowana. Robi świadomy użytek ze swojej artystycznej kobiecości, co w momencie kulturowej transformacji, jaką przechodzimy, jest postawą wyjątkową. Dlatego też z niecierpliwością czekam, pewnie jak my wszyscy, na następny krok tej obiecującej artystki.

dr Mateusz Pęk



Anna Kwiatkowska's painterly installation entitled "Diary" was set in a bourgeois tenement house on Dolna Street. The artist does not only place her diploma away from the sterile character of art galleries or the walls of the Academy, but she also locates it outside the stretcher bars, thus avoiding the superficial presentation of painting, which is, as it were, inscribed in the medium. There is no room for the coquetry of decorative frames, glossy passe-partout or spotlight that make the painterly object look like a piece of jewellery on display.

Anna Kwiatkowska's intervention breaks the habitual and narrative strategies of perceiving painting. The main part of the degree project, as the title itself suggests, bears the hallmarks of processual art with its basic attributes: evolvability, openness and dynamism. It is worth mentioning that the processual strategy has been fully recognised by the artist; in 2020, as part of Hestia's Artistic Journey, she carried out the "Window" project in one of Gdynia's cafés. Just like in the presented degree project, day after day, she painted successive elements on the glass of the shop window with a gesture that was intended to correspond with the modernism of the local architecture. Here too, in the studio of the Artists' Colony she is a resident of, Anna Kwiatkowska proposes a site-specific action that establishes a relationship with the surrounding space: brush strokes 'unwind' the length of wall décor or correspond with floor slats; colourful forms fully annex interior elements such as a window. The velocity of the brushstroke, the explosiveness of the spray paint, the looseness and coupling of the painting fabric are intended to visualize the painting process. The result is an antigravitational cloud, shimmering with a richness of colour and structure and leaving the viewer wandering with his or her eyes over the fragments of the interior left to make associations as to how the painterly composition deformed in the process. We can, of course, justify the emergence of individual gestures/signs by an artistic experience, but they also testify to the psychological and physical presence of the author. Following Maurice Merleau-Ponty, who defines the relationship of the body to space as "a movement of expression [which] projects meaning outwards", the artist's "own body" (as the French philosopher would call it) gains access to the world not through thought but through direct experience. Thus, the artist, liberated from the linguistic ballast, paints the movement in its full and gets to its core. What results from this brusque action is the impression that the painterly formations display the parts of the body like the vortices of the circular movement of the hips or the semicircles of the arm swings. It makes sense to mention that the artist's other great passion is dance. Working with the body and the desire to visualize its motility affect her performative style, blurring the boundary between painting and movement. Anna Kwiatkowska thus anchors her work in the tradition of gesture painting.

The annex consists of 42 synthetic shapes with a variety of glazed textures, alluding to the traditional Chinese puzzle – the tangram. Looking at the set of elements, essentially grouped together according to the characteristics of their scale and colour, we have the impression that we are communing with an open composition. Just like in the main part, it is the movement, but this time it is dedicated to the viewer who becomes a potential effector in the composition. The annexe also makes us aware of the 'artistic holism' employed by Anna Kwiatkowska. The activities proposed by the graduate create holistic systems, subject to regularities that cannot be deduced from an isolated fragment or element. For example, smaller paintings placed on stretchers in the main part of the degree piece act as counterpoints or nodes for separate compositional areas, and when deprived of the painting ecosystem, they lose their significance. The same is true of the ceramic object, which needs to be accompanied by a second and third element to initiate the interplay of structural relationships.

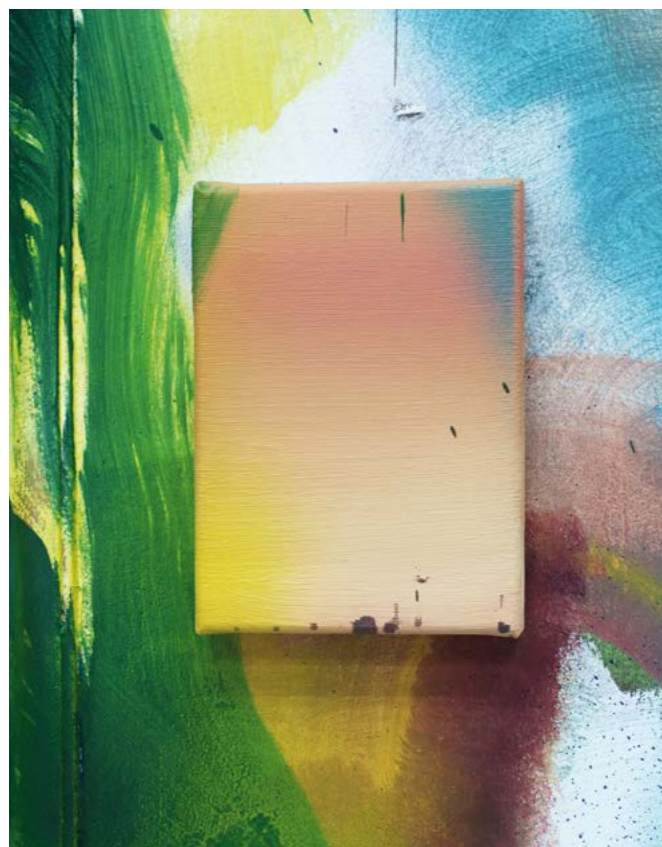
The theoretical section entitled "Analysing gesture painting of the 1950s: opening to the everyday and gender" shows intellectual rigour. Clearly and lucidly written, it outlines Anna Kwiatkowska's area of fascination, which centres around gesture painting in the broadest sense. The author describes the political and social background and, most importantly, outlines the critical thought accompanying the development of gesture painting, which priv-

ileges male artists above all. The "opening to the everyday" from the title is supported by examples of works by Shigeo Kubota, Carolee Sheneemann or Bogna Burska, among others. The young artist considers their work to be relevant in order to fully understand the phenomenon of the lack of a female counterpart to Jackson Pollock in the history of art.

Anna Kwiatkowska tries to valorize the valorize view of gesture painting as we know it from the movement's beginnings, when it was directed, among other things, towards demystifying the creative act. I cannot help feeling that the artist is also trying to demystify her own female role in it. It is tempting – somewhat in contrast to the artist's intentions – to interpret her action with the use of the critical apparatus prevalent until the 1970s. In such an authoritarian optic, we can see a young woman pacing the living room of her bourgeois home, arranging and adding colourful arabesques to successive paintings – just a record of labile states of hesitation and decision. In the view of the (somewhat ironic) context outlined in this way, it is worth asking how the degree project would have played out in a gallery white room marked (one might say masculine) by a formalist aesthetic, and whether it could have been created there at all. I leave this question open.

The degree candidate certainly does not want to be seen as an adornment for her painting – she does not want to be instrumentalized. She is making conscious use of her artistic femininity, which, in the moment of cultural transformation we are going through, is an exceptional attitude. This is why I am looking forward, probably like all of us, to the next step of this promising artist.

Dr Mateusz Pęk





Dominika Leśniak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Gra części i całości w malarstwie abstrakcyjnym.*

Na podstawie wybranych wątków filozofii Gadamera
napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.

Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak

Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak

Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *The play between the part and the whole in abstract painting, based on selected aspects of Gadamer's philosophy*
written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.

Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak

Supervisor of the degree project: Prof. Henryk Cześniak

Reviewer: dr Filip Ignatowicz

Zacznę słowami dyplomantki: „Moje malarstwo nie kojarzy się z estetycznym przedstawieniem sztuki. Neguje tradycyjne postawy malarskie.” Dominika, tworząc zestaw realizacji malarskich pod okiem prof. Henryka Cześniaka, zastanawia się, jakimi środkami wyrazu jest w stanie przenieść i zapisać w polu obrazowym wszystko to, co odczuwa w trakcie aktu tworzenia. Być może sprawia to, że na zespół prac stanowiących artystyczną część dyplomu składają się dzieła malarskie o malarstwie właśnie. Ta ciekawa tautologia jest tu jak najbardziej na miejscu, ponieważ swoją skalą powstałe płótna chcą pochłonąć widza i wykrzyknąć jak konkretnymi i rozbuchanymi pociągnięciami zostały stworzone. Napięcie powstające pomiędzy konkretnymi formami, śladem, gestem i znakiem towarzyszy też relacji widza wpuszczonego w grę dekodyfikacji konkretnych obrazów. Jednak w tej grze widz niejako zawsze jest skazany na porażkę, ponieważ obrazy odsyłają go jedynie do obrazów i malarstwa (kolejny, świadomy pleonazm). Artystka podważa przedstawienie, zdolność narracyjną malarstwa, albo to co leży na styku abstrakcji i figuracji. Nie akceptuje też tego, co czasem w sztuce może przypominać test Rorschacha, w którego obszarze widz powinien budować swoją własną opowieść, by zaraz potem zanegować to stwierdzenie i powiedzieć jednak: „Tak jak dla mnie jest to gra z podświadomością, tak samo jest to gra dla odbiorcy, bo każdy odczyta to malarstwo inaczej, zobaczy coś innego”.

Malarstwo Dominiki to wyraźny statement, rodzaj manifestu, że malarstwo nie musi podlegać rozumowej, ideowej klasyfikacji. Nie mieści się w żadnych zasadach kompozycji, nie powstaje tylko celem komunikacji. Jej credo, postawa, malarski konfiteor to wiara w proces tworzenia i akt twórczy. Jest to moment, który, jak mówi artystka: „interesuje ją bardziej niż efekt końcowy”. Twierdzi też, że frapuje ją nieświadomy aspekt werbalizacji malarskich znaków na podłożu. Zmaganie z materią i przypadkiem, reakcja na to, co przydarza nam się podczas malowania. Sytuacja, w jakiej tworzy, przypomina grę lub improwizację. Dominika nie realizuje planu, wcześniejszego szkicu, projektu, nie przedstawia idei. Pracuje z losowością, lecz na własnych warunkach i w tym sensie odcina się od action-paintingu, bo jednak tworzy w iście intencyjnie spreparowanej i sprowokowanej przez

siebie sytuacji quasi-gry. W tym sensie w jej tkankę malarską głęboko wpleciona jest pewna randomizacja pracy – niczym RNG w kodzie gier komputerowych (random number generator) – odpowiedzialna za pewną symulację losowości, a nie totalną entropię nie do okiełznania. Jednak z losowością nie pracuje tak jak na przykład robił to Ryszard Winiarski. W ramach swojej gry jest bardziej jak tenisistka stająca przed ćwiczebną ścianką, to co wydarza się w takim procesie jest efemeryczne, a powstały obraz w moim osobistym odczuciu jest niejako dokumentacją aktu twórczego, podobnie jak w sztukach performatywnych, po których zapisem jest nie video ze zdarzenia, a wygenerowany w ramach akcji obiekt kulturowy.

Częścią tej ważnej postawy autorki, jaka stoi za realizacją tych obrazów, jest deklaracja, w której jasno komunikuje, że chce: „by malarstwo było niezawisłe od wszelkich nacisków”. A ja po obejrzeniu jej wystawy wierzę, że właśnie tak jest. Ta myśl absolutnie wpisuje się w, moją ulubioną ostatnio, definicję sztuki Grzegorza Dziańskiego (zawartą w publikacji *Sztuka po końcu sztuki*). Parafrazując autora – w świecie, w którym sztuka może polegać na „nicnierobieniu”, może przypominać obiekt, może być zdarzeniem, działaniem emocjonalnym lub koncepcyjnym, może być gotowym produktem bądź czymś, co przypomina działanie konsumpcyjne lub komercyjne, jej ostatnim bastionem i niezaprzeczną cechą wyróżniającą jest właśnie wolność. I tego poczucia wolności Dominice na pewno nie brakuje. Choć w finalnej formie powstałych realizacji bardzo łatwo znaleźć podobieństwa do drippingu czy taszyzmu i twórców takich jak Franz Kline, Antoni Tapies, czy chociażby Jackson Pollock, to jeśli świat sztuki jest w stanie zaakceptować autonomię poszczególnych twórców w nurcie, chociażby, color field paintingu, to ja jestem gotów zaakceptować autonomię malarskiej postawy Dominiki w jej ekspresyjnym rozbuchaniu, a jednocześnie pełnych malarskiego wyrafinowania gestach.

Próbując zrozumieć postawę dyplomantki udaje mi się znaleźć jeszcze jeden trop – w rozmowie traktuje ona bardzo wyraźnie o przebodźcowanym świecie, a zanurzenie się w malarstwie jest dla niej swojego rodzaju bezpiecznym portem. To rodzaj eskapizmu ze świata realnego do pewnego, pracownianego i komfortowego doznania malarskiego. W tym sensie przypomina to też rodzaj wirtualności i gry, o której pisze Dominika, z tym że nie tylko tej gry gadamerowskiej, ale też gry jako współczesnej rozgrywki wirtualnej, która też często jest miejscem cyfrowej ucieczki.

Niezwykle ważnym wątkiem w twórczości Dominiki jest jeszcze ruch kontr- lub anti-estetyczny. Dominika zarzeka się, że znajduje wielką ekscytację w tym, że widz może odebrać jej prace jako „brzydkie”. Jednak nie szuka rozwiązań, które podpowiadałby tutaj turpizm, próbuje odnaleźć to, co być może nie mieści się we współczesnym kanonie, albo chce wbić widzowi przystawioną drzazgę w oko. Bawi się tym, co może być uznane za chaotyczne i dysharmonijne. Szuka kakofonii gestów i rezygnacji w obrazie z wszelkich funkcji: mimetycznej, narracyjnej, komunikacji czy dekoracyjności. W tym sensie mamy do czynienia z anarchicznym zrywem malarskim, które może tak jak niegdyś punk, wraca do łask. To, co zepsute, najczęściej wydaje się brzydkie, dlatego Dominika odpowiednio dobiera środki wyrazu i korzysta z zacieku, brudu, zdemolowanego płótna, ogranicza gamę kolorystyczną, czasami w ogóle podobrazie pozbawia blejtramu – by jeszcze bardziej uciec od tego, co w malarstwie uznawane jest za poprawne albo zwyczajowo przyjęte jest za zawodowy, bądź galerijny, standard. Tworzy własne narzędzia, które często są przeskalowane lub delikatnie wadliwe i utrudniają pracę nad obrazem albo prowokują sytuację, w której nie do końca da się nad nimi zapanować (pędzle zostają wymienione na szmaty, szczotki i mopy), by za każdym razem uciekać od tego, co w konstruowaniu dzieła malarskiego jest znormalizowane. Jednak nie do końca przyjmując totalną antyestetyzację tych prac i to chyba dobrze, ponieważ realizacje Dominiki często powstają na dużo większych formatach, z których to, co finalnie jest prezentowane w obszarze wystawy, jest niejako wykadrowywane. Ten akt wybierania gotowego obrazu jest momentem, kiedy to de facto akcja zamienia się w dzieło, a pole obrazu malarskiego konstituuje się w konkretnej kompozycji.

Poszukiwanie w tym, co może zdawać się repulsywne, jest absolutnie zgodne z założeniami i obecne w realizacji aneksu zrealizowanego w pracowni prof. Roberta Florczaka. Mamy tu do czynienia z rodzajem instalacji, interwencji site-specific obejmującej cały pokój Willi Bergera w Sopocie. I tak jak obrazy z pracy głównej, też niezwykle adekwatnie swoim charakterem wpisują się w dedykowaną wystawie przestrzeń. Natomiast w przypadku aneksu to dzieło w tej formie zwyczajnie nie byłoby w stanie istnieć w innej przestrzeni, bo mielibyśmy wtedy kontakt z inną realizacją. A propos dopasowania do miejsca – niezwykle w tej pracy jest także dobór materiału do sfatygowanego wnętrza budynku. Zastosowana w projekcie wełna wygląda niczym pleśń, rodzaj mchu, czy przedziwnego zagrzybienia, które porasta każdą ze ścian tworząc rodzaj realizacji environmentalnej. Wełna zacieka z każdej płaszczyzny niczym stalaktyty, stalagmity i prawdopodobnie mix tych dwóch, czego nie jestem w stanie zweryfikować nie zajmując się geologią na co dzień. Obrastające płaszczyzny są pokryte masą rozkładającej się materii. Materiał jest miękki, ale mimo swojej strukturalnej haptyczności nie zaprasza do wejścia wewnątrz, a autentycznie może brzydzić. Jest wręcz morbidity, może nieco odpychający, jak z horroru. Cała realizacja to bardzo konkretny i wyrazisty statement artystyczny, ponieważ architektura pomieszczenia nie jest w stanie zatrzymać ekspansji tej wełny – ona wyrывa się ze środka i zaczyna porastać ościeżnicę drzwi i wejście. Przypomina zachowanie jakiegoś symbiotycznego, czy nawet pasożytniczego, organizmu.

Jaki cel może stać za taką instalacją poza wyreżyserowanym u widza zafrapowaniem lub antypatią wobec tej dziwnej tkanki? Przez sposób, w jaki wełna totalnie obejmuje całą przestrzeń, forma wnętrza się upraszcza i wytraca, uabstrakcyjnia tworząc nową, scenograficzną jakość przenosząc całe pomieszczenie w kategorię malarskiej abstrakcji organicznej. Kolejne pytanie, jakie zadają sam sobie, jak i dyplomantce jest takie: czemu akurat wełna? Poza możliwościami materialnymi jakie daje – tworząc naturalne, biologiczne i pofałdowane formy – co niesie za sobą znaczeniowo? Czy chodzi tylko o jej specyficzny zapach, który wypełnia jeszcze większą część wnętrza niż sama ingerencja w ściany i podbija synestezyjne wrażenie całości? Może ten zapach to sposób na nawiązanie jeszcze bardziej podprogowego kontaktu z moderowanym przez realizację projektu artystycznego widzem? Na myśl przychodzi mi od razu Joseph Beuys, który zawsze negował związek użycia filcu i tłuszczu z wydarzeniami z wojny, kiedy po upadku jego samolotu został rzekomo natarty tłuszczem i owinięty filcem, by przeżyć. Nieregularne i bardzo swobodne linie tworzone przez dukt wełny wyrażają indywidualny język artystyczny Dominiki w iście teatralno-filmowy sposób, ale po wielu rozmowach z autorką udało się znaleźć trop, ślad, jaki stoi za materiałem, który w pierwszej chwili został użyty instynktownie. Doświadczenie tej specyficznej wełnianej materii odsyła nas do ciepła wełny. Zdeformowany pokój, mimo, że z pozoru odpychający, może być miejscem bezpiecznym. Nie uciekając zbyt daleko – to trochę jak zbudować przestrzeń, która otula wszystko, co znajduje się w środku, a z racji wełnianej tkanki przychodzi mi na myśl od razu przeskalowany różowy sweter zrealizowany przez Erwina Wurma w przestrzeni berlińskiej König Galerie. Być może jest to zatem przeogromna strefa komfortu.

Ten komfort i organiczność są totalnie antagonistycznie nastawione do projekcji rzucanej na wszystkie ściany pomieszczenia. Kontrast naturalnego do tego, co syntetyczne i cyfrowe jest niezwykle ciekawy. Zaproponowana przez Dominikę projekcja jest integralną częścią całego projektu i rzucana na iście scenograficzną instalację tworzy wrażenie operowej wersji *Testu* Józefa Robakowskiego. Skojarzenie jest nieprzypadkowe, ponieważ główny konstrukt tej wizualizacji to punkt błędzący po ścianach i reagujący na spreparowane wcześniej cyfrowe i momentami zglitchowane dźwięki. Ten punkt, tak jak w *Teście*, jest swojego rodzaju celownikiem, za którym widz wodzi wzrokiem. Może nawet kojarzyć się z jedną z pierwszych gier cyfrowych – PONG. Cały projekt jest niczym sonda dla naszej uwagi, a my stajemy się postaciami badanymi. W tym sensie ruch

punktu świetlnego staje się ponownie grą – kategorią, od której autorka wychodzi w tym projekcie.

I tak dochodzimy do Gadamera i jego sposobu rozumienia gry, nad którym w pracy teoretycznej, napisanej pod opieką prof. Aleksandry Pawliszyn, zastanawia się Dominika. Zgodnie z tytułem powstały tekst dotyczy koncepcji gry oraz spojrzenia na tę ideę w zestawieniu z właściwościami malarstwa abstrakcyjnego, zwłaszcza na podstawie własnych doświadczeń i procesu twórczego dyplomantki. Głównym utworem, na którym opiera się Dominika, jest właśnie *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, drugą, pośród tej bardzo skromnej bibliografii składającej się z dwóch pozycji, jest praca Paula Ricoeura *Mowa i Pismo*. Jednak ten, wydawałoby się ograniczony, wybór raczej nie ujmuje napisanemu przez Dominikę tekstowi, a być może pozwala nawet na wyjątkowe skupienie na literaturze podmiotu.

Dominika pisze o sposobie istnienia gry jako autoprezentacji, zahacza o immersję, a także traktuje o abstrakcji jako gloryfikacji nieprzedstawiającej kwintesencji świata. Praca wyjaśnia też osobiste rozumienie słowa gra przez autorkę i znaczenie owej gry dla procesu twórczego w relacji między przypadkowym a świadomie wybranym. Dominika kwituje za Gadamerem, że gra istnieje tylko w chwili grania, nie jest zatem przedmiotem, dopiero uczestnictwo sprawia, że w ogóle istnieje. Zestawia to z procesem tworzenia, którego finałowa forma złożona z uderzeń, gestów, plam i duktu narzędzia jest niejako efektem ubocznym żywiołowego aktu powstawania. Dyplomantka próbuje zatem rozważać ideę gry zarówno w aspekcie kreacji stojącej za dziełem, jak i samego obcowania ze sztuką. Według Gadamera gra potrafi uwolnić osobę grającą od „wysiłku jestestwa”, Dominika dokonuje tu analogii do własnej postaci – malarki zatraconej w procesie twórczym. Ważnym aspektem, któremu poświęca uwagę, jest także powtarzalność samej rozgrywki, nieustannie odnawiający się proces, który jest analogią do rozpoczynania i powtarzania wielu niefiguratywnych gestów, ruchów. Autorka pisze o bezcelowości własnej sztuki i skupieniu na geście będącym wynikiową ograniczeń występujących we własnej fizyczności. Jak sama mówi, mimo wykadrowania i wybrania najciekawszej propozycji malarskiej, dla niej proces twórczy de facto nigdy nie jest zakończony, może wracać do niego notorycznie, tak jakbyśmy startowali w grze od ostatniego zapisanego stanu rozgrywki.

dr Filip Ignatowicz



Let me begin with the words of the degree candidate: "My painting is not associated with the aesthetic representation of art. It negates traditional painting attitudes". Creating a set of paintings under the supervision of Prof. Henryk Cześnik, Dominika wonders what means of expression could enable her to transfer and record all that she feels during the act of creation in the pictorial field. Perhaps this is the reason why the set of works constituting the artistic part of the degree project consists of works about painting. This curious tautology makes perfect sense here, as the canvases, with their scale, want to engulf the viewer and exclaim how concrete and exuberant the strokes are. The tension that arises between the concrete forms, traces, gestures, and signs, also accompanies the viewer let inside the game of decoding concrete images. However, the viewer is, as it were, always doomed to failure in this game, as the images only refer him or her to the painterly objects and painting in general (another conscious pleonasm). The artist undermines representation, the narrative capacity of painting, or what lies at the interface between abstraction and figuration. Nor does she accept what can sometimes resemble a Rorschach test in art, where the viewer should construct his or her own story only to negate the statement immediately afterwards, to eventually come to the conclusion that: "Just as it is a game with the subconscious for me, it is also a game for the viewer, because everyone will read this painting differently, everyone will see something different".

Dominica's painting is a clear statement, a kind of manifesto that painting does not have to be subject to rational or ideological classification. It does not fit into any rules of composition, it is not created for the sole purpose of communication. Her credo, her attitude, her painterly confiteor is a belief in the creative process and the creative act. It is a moment that, as the artist says "interests her more than the end result". She also claims to be intrigued by the unconscious aspect of verbalizing painterly marks on the ground. It is the struggle with matter and chance, the reaction to what happens to us when we paint. The situation in which she creates resembles a game or improvisation. Dominika does not follow any plan, an earlier sketch, a project, she does not present an idea. She works with randomness, but on her own terms, and in this sense, she dissociates herself from action-painting, because she creates in a quasi-game situation that she has deliberately crafted and provoked. In this sense, a certain randomization of the work is deeply woven into her painterly fabric – like an RNG in computer game code (random number generator) – responsible for a certain simulation of randomness rather than total uncontrollable entropy. However, she does not work with randomness in the same way as, for example, Ryszard Winiarski did. As part of her game, she is more like a tennis player standing in front of a practice wall: what happens in this process is ephemeral and the resulting image, in my opinion, is in a way a documentation of the creative act – just like in performance arts – the record of which is not a video of the event, but a cultural object generated as part of the action.

An important part of this author's attitude behind the making of these paintings is a declaration in which she clearly communicates that she wants: "for painting to be independent of all pressures". And I believe, after seeing her exhibition, that this is exactly the case. This thought absolutely fits in with my recent favourite definition of art by Grzegorz Dziamski (written in the publication "Art after the end of art"). To paraphrase the author, in a world in which art may consist in doing nothing, it may resemble an object, it may be an event, an emotional or conceptual activity, it may be a finished product or something resembling a consumer or commercial activity, its last bastion and undeniable distinguishing feature is precisely freedom. And this sense of freedom is certainly something that Dominika has. Although, as far as the final form of the created works is concerned, it is very easy to find similarities with dripping or tachisme, and artists such as Franz Kline, Antoni Tàpies or even Jackson Pollock; however, if the art world is able to accept the autonomy of individual artists in the line of, for example, colour field painting, then I am ready to accept the autonomy of Dominika's painting attitude in its expressive exuberance and, at the same time, gestures full of painterly sophistication.

Trying to understand the attitude of the degree candidate, I manage to find yet another clue – in conversation, she expound on the concept of an overstimulated world, and she finds a kind of safe harbour in painting. It is a kind of escap-

ism from the real world to the comfortable studio and painting experience. In this sense, it is also reminiscent of the kind of virtuality and play that Dominica writes about, except that it is not just this gadamerian game, but play as a contemporary virtual game, which is also often a place of digital escape.

An extremely important strand in Dominica's work is still the counter- or anti-aesthetic movement. Dominica alleges that she finds great excitement in the fact that the viewer may perceive her work as 'ugly'. However, she is not looking for the solutions that turpism would suggest here, she is trying to find what perhaps does not fit into the contemporary canon. She wants to poke the proverbial splinter in the viewer's eye and plays with what might be considered chaotic and disharmonious. She is looking for a cacophony of gestures and the abandonment of any function in the image, be it mimetic, narrative, communicative or decorative. In this sense, we are dealing with an anarchist painting spurt, which perhaps like punk once did, is coming back into favour. What is broken most often seems ugly, which is why Dominika chooses appropriate means of expression and uses damp, dirt, damaged canvas, limits the range of colours, sometimes even removes the stretcher bars from the canvas in order to escape from what is considered correct in painting or is customarily accepted as the professional or gallery standard. She creates her own tools, which are often over-scaled or mildly flawed and hinder the work on the painting, or even provoke a situation in which they are not entirely controllable (brushes are exchanged for rags, brooms and mops) in order to escape each time from what is standardized in the construction of a painting work. However, I don't quite embrace the total anti-aestheticization of these works, and this is probably a good thing, as Dominika's pieces are often created on much larger formats, and what is finally presented in the exhibition area is cropped, as it were. This act of selecting the finished image is the moment when the de facto action turns into a work of art, and the field of the painterly image is constituted in a particular composition.

This search for what may seem repulsive is absolutely in line with the assumptions and present in the annexe piece created in Prof. Robert Florczak's studio. What we have here is a kind of installation, a site-specific intervention covering the entire room of the Berger Villa in Sopot. Like the paintings in the main work, they also fit very well into the space of the exhibition. In the case of the annexe, however, the work in this form would simply not be able to exist in another space, because we would then have contact with a different realisation. Speaking of fitting into the space, the choice of material for the building's dilapidated interior is also unusual in this work. The wool used in the project looks like mould, a kind of moss or weird fungus that overgrows the walls, creating a kind of environmental realisation. The wool streaks from each plane like stalactites, stalagmites and probably a mix of the two, which I cannot verify without being too much involved in geology. The overgrowing planes are covered with a mass of decaying matter. The material is soft, but despite its structural haptics, it does not invite you to step inside, and can be genuinely disgusting. It is downright morbid, perhaps slightly repulsive, as if from a horror film. The whole realisation is a very concrete and expressive artistic statement because the architecture of the room is unable to stop the expansion of this wool - it breaks out from inside and begins to overgrow the doorframe and the entrance. It resembles the behaviour of some symbiotic, or even parasitic, organism.

What purpose could there be behind such an installation other than to direct the viewer's fascination or antipathy towards this strange tissue? Through the way in which the wool completely encompasses the entire space, the form of the interior is simplified and distorted, made more abstract, evoking a new, scenographic quality that moves the entire room into the category of painterly organic abstraction. The next question I ask myself and my degree candidate is: why wool? Apart from the material possibilities it offers – creating natural, biological and undulating forms – what does it carry in terms of meaning? Is it just its specific smell, which fills the room even more than the colonization of the walls and heightens the synesthetic impression of the whole? Perhaps this smell is a way of establishing an even more subliminal contact with the viewer moderated by the creation of the artistic project? What immediately comes to mind is Joseph Beuys, who always denied that the use of felt and grease was supposedly linked to the events of the war, during which, after his plane crashed, he was al-

legedly rubbed with grease and wrapped in felt in order to survive. The irregular and very free lines created by the wool duct express Dominika's individual artistic language in a truly theatrical and cinematic way, but after many conversations with the author, it was possible to find a clue, a trace behind the material, which was used instinctively at first. The experience of this peculiar woolen material sends us back to the warmth of wool. A deformed room, although seemingly repulsive, can be a safe place. Without getting too far away it's a bit like constructing a space that envelops everything inside, and because of the woolen fabric I immediately think of the oversized pink jumper by Erwin Wurm in the space of Berlin's Koenige Galerie. Perhaps, then, it is an oversized comfort zone.

This comfort and organicity are totally antagonistic to the projection on all the walls of the room. The contrast of the natural with the synthetic and digital is extremely interesting. The projection put forth by Dominika is an integral part of the whole project and, projected onto a truly scenographic installation, it creates the impression of an operatic version of Józef Robakowski's "Test". The association is not coincidental, as the main construct of this visualization is a point wandering on the walls and reacting to pre-created digital and at times glitchy sounds. This point, just like in "The Test", is a kind of target, which the viewer follows with his or her gaze. It may even be associated with one of the first digital games – PONG. The whole project is like a probe for our attention, and it is us who become the characters undergoing examination. In this sense, the movement of the point of light becomes again a game – a category that the author starts this project with.

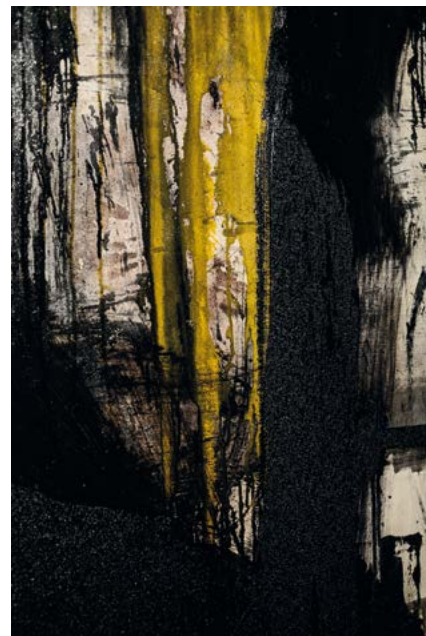
Thus, we come to Gadamer and his way of understanding play, which Dominika reflects on in her theoretical work, written under the supervision of Professor Aleksandra Pawliszyn. As the title suggests, the resulting text deals with the concept of play. It discusses this idea in the context of abstract painting qualities, based on the degree candidate's own experiences and creative process. To be precise, the main work of his which Dominica bases her study on is "Truth and method". The other bibliographical entry (two in total) is Paul Ricoeur's work "Speaking and writing". However, this seemingly limited choice hardly detracts from Dominica's writing, and perhaps even allows for a unique focus on the literature of the subject.

Dominika writes about the way in which 'play' exists as self-presentation, hooks into immersion, and treats abstraction as a glorification of the non-repre-

sentational quintessence of the world. The piece also clarifies the author's personal understanding of the word 'play' and the importance of this 'play' for the creative process in the relationship between: the accidental and the consciously chosen. Dominika concludes, following Gadamer, that 'play' exists only at the moment of playing and it is therefore not an object; it is only participation that makes it exist at all. She juxtaposes this with the process of creation, whose final form consisting of strokes, gestures, stains and the duct of the tool, is a by-product of the spontaneous act of creation, as it were. The degree candidate thus attempts to consider the idea of 'play' both in terms of the creation behind the work and the interaction with art itself. According to Gadamer, playing can free the person playing from the 'effort of being', Dominika draws an analogy to her own character, the painter lost in the creative process. Another important aspect she addresses is the repetitive nature of the game itself, an ever-renewing process that is an analogy to the initiation and repetition of many non-figurative gestures and movements. The author writes about the aimlessness of her own art and the focus on gesture as a result of the limitations present in her own physicality. As she herself says, despite framing and selecting the most interesting painting proposal, for her the creative process is de facto never finished, she can return to it from time to time, as if she was starting a game from the last saved state of the game.

After reading the theoretical work, it is impossible not to notice that Dominica's work is an attempt to record emotions by means of artistic codification and an individual alphabet. Or perhaps even communicating with these emotions by means of a kind of de-authoring art therapy. Although the first act of creation in the painter's process is followed by a moment of selection, framing and cutting, which already shifts the importance from the – nomen omen – game of painting to the rank of a single frame, a pictorial field, a composition. And even though the text itself does not display any totalizing inclinations, and the subject seems at times a bit underexplored, as, for instance, it does not discuss the concept of 'play' from a ludic perspective, it still expands the context of the artistic work with important aspects of the theoretical investigation. Above all, the sum of the individual pieces, as well as the artistic experience of the exhibition, lead me to the unequivocally and absolutely positive summary of the review and the recommendation that Dominika Leśniak be awarded the degree of Master of Arts.

Dr Filip Ignatowicz



Malwina Malinowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Mural – sztuka a komercja*
napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Daniel Cybulski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *Mural – art and commerce*
written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr Daniel Cybulski

Część główna pracy dyplomowej Malwiny Malinowskiej pt. *Czmychnięcie* to refleksja na temat dzieciństwa autorki, powrót myślami do czasów bardzo wczesnej młodości i do bezpiecznych miejsc, w które twórczyni cyklu obrazów „udawała się” jako dziecko. Seria malowanych akrylem pięciu prac przedstawia zakomponowane w często dynamiczny sposób kasety video, okładki oglądanych kiedyś bajek przeplatane dawnymi zdjęciami rodzinnymi. Rozliczenie się z okresem dzieciństwa to w życiu każdego z nas często pierwszy krok, by można było w pełni ukształtowanym iść dalej, budując swoją dorosłą już tożsamość. Wybór takiego tematu i wnikliwa nad nim praca, jako punkt wieńczący okres studiów, wydaje się zatem nad wyraz adekwatny. Realistyczne, pieczołowicie dopracowane przedstawienia pełne żywych kolorów, ciekawych ich zestawień, wspomnianych już dynamicznych kompozycji, przyciągają naszą uwagę i wraz z bardzo trafnie dobranym tytułem cyklu w jasny sposób kierują widza na zamierzone przez autorkę pola interpretacji. Przedstawione nośniki pamięci uwspółcześniają to klasyczne malarstwo, odwołując się do znanych nam z kultury masowej przedstawień, są pomocne do wskazywania konkretnego przedziału czasu, do którego się odnoszą. Wypracowany w okresie studiów klasyczny warsztat i trafność podejmowanych na płaszczyźnie obrazu decyzji są tym bardziej warte uwagi, że autorka posługuje się w swoim malarstwie jedynie farbami akrylowymi, które przez swoje specyficzne właściwości wymagają szybkiego i celnego działania. Te godne uznania zdolności są nie tylko dowodem na zaangażowanie Malwiny w poznanie przedmiotu malarstwa, ale też naturalną konsekwencją studiów w cieszącej się renomą pracowni prowadzonej przez prof. Macieja Świeszewskiego. W prywatnej rozmowie autorka zdradza, iż między innymi liczni absolwenci też należą do jej ulubionych artystów. Ich wpływ pozostaje widoczny.

Drużga część dyplomu to aneks zatytułowany *Body*, wykonany pod kierunkiem prof. Romana Gajewskiego, składający się z cyklu pięciu monochromatycznych prac, przedstawiających zbliżenia na kulące, badające się czasem do granic autoagresji ciało. Wykonane również w technice akrylu prace podejmują problematykę relacji z własnym ciałem w przesyconej wyidealizowa-

nymi wizerunkami obecnej rzeczywistości. W pracach łatwo można wyczuć poczucie samotności, wyalienowania, niepewność własnego wizerunku, jakie często towarzyszą nam w zderzeniu z otaczającymi, nierealnymi wzorcami z mediów społecznościowych czy reklam. W dzisiejszych czasach ciało zostało (za Baumanem) „podniesione do rangi głównego celu zabiegów marketingowych”, presja na nie wywierana w przestrzeni zarówno prywatnej, jak i publicznej jest nieustanna. Hasła i idee ruchów takich jak „body positivity” ustępują niestety miejsca zachowaniom z gatunku „body shaming”. Tutaj, w przeciwieństwie do części głównej dyplomu, nie ma ucieczki. Temat zostaje mocno zasygnalizowany, ale odpowiedź nie pada i nie o nią chodzi. Artystka pragnie zwrócić uwagę na sam problem, który dzisiaj dotyczy wielu: nie tylko jej i nie tylko młodych ludzi.

W rozmowie twórczyni deklaruje, iż dyplom główny i aneks nie wchodzą między sobą w interakcje. Mnie jednak zaintrygowała dychotomia, cechująca część plastyczną dyplomu: sytuacji bez wyjścia i miejsca niegdysiejszej ucieczki. Wydaje się, iż dalsze badanie tematów ciała, relacji z nim, własnych wspomnień w kontekście kultury popularnej i pojęć takich jak ucieczka, samotność, „body image” zaowocuje w przyszłości dalszymi pracami i być może wesprze nie tylko autorkę w radzeniu sobie z otaczającą rzeczywistością, przezwyciężeniu własnych niepewności, trudnych momentów i w podejmowaniu wyzwań. Malwina deklaruje dalszą pracę nad podjętą już problematyką.

W pracy pisemnej dyplomantka poświęca swoją uwagę muralowi. Napisała pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka praca to obszerny tekst przedstawiający historię muralu i proces przeniesienia ciężaru jego znaczenia z artystycznego i politycznego na komercyjny. Autorka podaje szereg przykładów tego typu działań, gruntownie motywując swoją tezę o obniżeniu artystycznej jakości wielkoformatowych prac przez ich skomercjalizowanie. Przedstawia także sylwetki szeregu artystów pracujących z opisywanym medium. Tekst nie porusza, z wyłączeniem opisu pracy artystycznej, zawartej w części plastycznej problematyki. Nie jest to jednak warunkiem koniecznym do pozytywnej oceny całości dyplomu. Sygnalizuje za to szerokie zainteresowania autorki, jej wrażliwość na otaczającą rzeczywistość, uważność, którą kieruje nie tylko na siebie.

W prywatnej rozmowie Malwina jest osobą nad wyraz wrażliwą i przyjacielską, a zdobyte w trakcie studiów umiejętności z pewnością predestynują ją do wykonywania zawodu artystki. Jakość przedstawionej pracy pozwala mi z pełną świadomością wnosić do Komisji Egzaminacyjnej Wydziału Malarstwa o nadanie Malwinie Malinowskiej tytułu magistra sztuki.

dr Daniel Cybulski



The main part of Malwina Malinowska's degree project titled "The Scamp-ering" is a reflection on her childhood and a return to the times of her early youth with the safe places she used to "visit" as a child. The series of five acrylic paintings depicts dynamically composed videotapes, covers of animated films once watched, right next to old family photographs. Coming to terms with childhood is often the first step in our lives, so that we can move on in a fully formed way and build our mature identity. The choice of such a topic and the in-depth work as the crowning achievement of the study period seems extremely appropriate. The realistic, meticulously elaborated representations full of vivid colours, their interesting juxtapositions and the already-mentioned dynamic compositions catch our attention and, together with the very aptly chosen title of the series, clearly direct the viewer to the fields of interpretation intended by the author. These vessels of memory make this classical painting more contemporary and refer us to some familiar representations from mass culture, which are helpful in indicating the specific period they refer to. The classical technique developed during her studies and her spot-on painterly decisions are truly noteworthy, as the author only uses acrylic paints in her works, which by their specific properties require quick and accurate action. These commendable abilities are not only evidence of Malwina's commitment to studying the art of painting, but also a natural consequence of her studies in the renowned studio headed by Prof. Maciej Świeszewski. In a private conversation, the author revealed that the numerous graduates from this studio are among her favourite artists. This influence remains visible.

The second part of the degree project is the annexe entitled "Body", which was created under the supervision of Prof. Roman Gajewski. It consists of a series of five monochrome works depicting close-ups of a curled-up body. They often examine themselves to the point of self-aggression. The works were also created in acrylic technique, and they address the issue of the relationship with one's own body in the current reality, which is saturated with idealized images. One can easily sense here the feelings of loneliness, alienation and insecurity about one's own appearance, which often accompanies us when confronted with the ubiquitous unrealistic models from social media or advertising. Nowadays, the body has been (after Bauman) "elevated to the status of the main target of marketing efforts", and the pressure on it in both private and public spaces is constant. The slogans and ideas of movements such as "body positivity" are unfortunately giving way to "body shaming" behaviour. Here, in contrast to the main part of the diploma, there is no escape. The subject is strongly signalled, but the answer does not emerge, as it is not the point. The artist wants to draw attention to the very problem that affects many people today, not only her and not only young people.

The artist admits in the interview that the main part and the annexe do not interact with each other. I was, however, intrigued by the dichotomy that characterizes the visual part of the degree project: a dead end and a former place to hide. It seems that further exploration of the themes of the body, one's relationship with it, one's own memories in the context of popular culture and concepts such as escape, loneliness and the "body image", will result in further works. Hopefully, they will support the author in dealing with the surrounding reality, overcoming her own insecurities, difficult moments, as well as in taking up challenges. Malwina declares that she will continue to work on the issues she has already undertaken.

The degree candidate devotes her written work to the art of mural. Written under the supervision of Dr Łukasz Guzek, the work is an extensive text presenting the history of the mural and the process of moving the centrepiece of its meaning from artistic and political to commercial. The author gives a number of examples of this type of shift, thoroughly motivating her thesis that the artistic quality of large-format works has been diminished by their commercialization. She also presents profiles of a number of artists working with the medium described. But for the mere description of the artistic part, the text does not address the issues touched upon in there. However, this is not a prerequisite for a positive evaluation of the entire degree project. It signals instead the author's wide-ranging interests, her sensitivity to the surrounding reality and her attentiveness, which she directs not only at herself.

In private conversation, Malwina proves to be a very sensitive and friendly person, and the skills she has acquired during her studies certainly prove that she has all the makings of an artist. The quality of the work presented allows me to confidently request the Examination Board of the Faculty of Painting to award Malwina Malinowska the degree of Master of Arts.

Dr Daniel Cybulski





Justyna Molska-Dobrzańska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Imersja a dzieło sztuki. Wpływ technik realizacyjnych i ekspozycyjnych na odbiór dzieła* napisana pod kierunkiem dr hab. Bogny Łakomskiej.
Opiekun aneksu: prof. Anna Królikiewicz
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *Immersion and a work of art. The influence of production and presentation techniques on the perception of a work of art* written under the supervision of Dr hab. Bogna Łakomska
Supervisor of the annex: Prof. Anna Królikiewicz
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Praca dyplomowa Justyny Molskiej jest alegoryczną opowieścią o człowieku. Dyplomantka nie przedstawia jednak jego wizerunku wprost, w swoich obrazach posługuje się symbolem krzesła.

Tematem pracy pisemnej Justyny Molskiej jest imersja i jej zastosowanie w odbiorze dzieł sztuki. Dyplomantka omawia to pojęcie, opierając się na literaturze z zakresu biologii, psychofizyki i psychologii społecznej. Autorka rozpatruje zagadnienie imersji w oderwaniu od sztuk wizualnych. Bada zależność między pozornie niezwiązanymi dziedzinami, skupiając się szczególnie na temacie odczuwania międzymysłowego. Opierając się na fachowej literaturze przedmiotu, także obcojęzycznej, analizuje wyniki eksperymentów psychologicznych i przenosi je na pole odbioru dzieł sztuki. Pisząc o hierarchii zmysłów oraz ich rozwoju w okresie prenatalnym człowieka, omawia znaczenie synergii zmysłów podczas odbioru sztuki.

Temat pracy teoretycznej jest interesujący, chociaż należałoby poddać go wnikliwszym analizom. W tak krótkiej pracy jest on zaledwie zasygnalizowany, co zresztą autorka kilkakrotnie podkreśla.

Jak już wspomniałam, zarówno praca teoretyczna, jak i artystyczna mówi o człowieku. Autorka fascynuje się sposobem, w jaki kształtujemy się jako ludzie, a także tym, co wpływa na nasze postrzeganie rzeczywistości oraz sztuki. Podkreśla, że w odbiorze sztuki posługujemy się zmysłami, które pozwalają nam na imersję, czyli zanurzenie się w dziele.

Główny dyplom składa się z części artystycznej zatytułowanej *Opowieści z poczekalni* oraz aneksu pt. *Ćwiczenia z kaligrafii*. W obu częściach autorka wpływa na percepcję prac, kolorem i formą sygnalizując treść, tak aby odbiorca sam mógł stać się współtwórcą dzieła. Pretekstem do narracji jest dla Justyny Molskiej krzesło. Nie ma chyba symbolu bardziej związanego z człowiekiem. Krzesło zostało zaprojektowane przez i dla człowieka, jest mu przeznaczone. W wizerunku krzesła kryje się obecność człowieka, a puste krzesło staje się symbolem braku, oczekiwania. W pracach dyplomantki nietrudno jest doszukać się odniesienia do obrazów Andrzeja Wróblewskiego, takich jak *Kolejka trwa* czy *Ukrzesłowanie*.

Krzesło może wydawać się symbolem prostym, wręcz banalnym. Jednak relacja, która zachodzi pomiędzy krzesłem a człowiekiem jest wręcz atawistyczna, zostawia w nas ślad. Krzesło jest towarzyszem i niemyym świadkiem naszej codzienności.

Dyplom Justyny Molskiej składa się z siedmiu obiektów, których głównym bohaterem jest krzesło, odsyłające nas znaczeniowo do człowieka. Na żadnym obrazie nie zobaczymy jednak ani wizerunku ludzi, ani namalowanego krzesła. Dyplomantka snuje swoją opowieść jedynie subtelnie zaznaczając obecność swoich bohaterów.

Pierwszy obiekt to obraz rzutowany na płótno, które zostało podzielone na dwie płaszczyzny – czarną i białą. Na obrazie pojawia się i znika wizerunek krzesła. Na środku płótna permanentnie trwa namalowany pędzlem czerwony ślad, który – gdy krzesło staje się niewidoczne – staje się jego wspomnieniem. Subtelna gra z odbiorcą polega na sprowokowaniu go do zanurzenia się w obraz. Pulsujący wizerunek krzesła staje się opowieścią o człowieku, jego obecności i odchodzeniu.

Autorka podkreśla, że bardzo istotne są dla niej wartości malarskie, takie jak kolor, tekstura czy faktura, i to od nich zawsze zaczyna konstruowanie pracy. Namalowanie wielkoformatowych obrazów poprzedzają eksperymenty formalne, w których ważne są gesty, ruch i ślad pędzla na płótnie.

Drugi obiekt to również projekcja efemerycznego obrazu na płótno. Tym razem na fakturalnym niebieskim tle odcina się czerwony abstrakcyjny znak, który układa się w kształt krzesła dopełniony rzutowanym obrazem siadających na nim ludzi.

Na kolejnych obrazach obecność krzesła zaciera się coraz bardziej. Na jednym z nich zmysł wzroku wspomaga zmysł słuchu. Patrząc na obraz widzimy abstrakcyjne jasne smugi na ciemnym, fakturalnie namalowanym tle. Dopiero zakładając słuchawki możemy usłyszeć powtarzający się dźwięk szurania. W tym przypadku to znowu odbiorca dopełnia obraz swoim odczuciem – smugi na obrazie zaczyna odczytywać jako ślady, które zostawiło przesuwane krzesło.

Następny obiekt to obraz o bogatej kolorystycznie strukturze, na której dopiero po dłuższym przyglądaniu się zauważamy cień krzesła. Jeszcze bardziej subtelny i niedookreślony obrazem jego obecności jest minimalistyczne białe płótno z czerwonym odciskiem śladu nóg krzesła.

Ciekawą pracą jest zawieszony w przestrzeni obraz rzutowany na tkaninę. Przeźroczysta struktura materii sprawia, że możemy go oglądać z dwóch stron, przenika bowiem podobrazie, na którym jest wyświetlany smugą światła. Jest to obraz podwójnie efemeryczny. Brak fizyczności obiektu został podkreślony nie tylko zastosowaniem wirtualnej formy. Także obraz, który widzimy, nie przedstawia krzesła, a jedynie jego odbicie w tafli wody. Oczywiście zdaje się odniesienie do Platońskiej jaskini, w której widzimy nie idee, lecz ich cienie. Odbicie krzesła na powierzchni wody uświadamia widzowi obecność obiektu, chociaż pozostaje on tylko niewidoczną ideą. Obraz nie jest statyczny, poświęcając chwilę na jego



obserwację, zauważymy, że pojawia się w nim ruch. Porusza się nie tylko lekka tkanina, na której jest wyświetlany, drga także sam obraz, wibrując uderzeniem kropli o lustro wody.

Wszystkie obiekty Justyny Molskiej budowane są z wielką dbałością o detal oraz wartości malarskie. Smużenie kolorów i form na obrazach wynika z takiego spojrzenia na rzeczywistość, które zatracza ostrość widzenia i jest opowieścią o malarki. Dyplomantka dużą uwagę poświęca analizom wartości malarskich, takich jak kontrast i kolor oraz ich działanie na odbiór obrazu.

Czerwone krzesło z prac Justyny Molskiej to konkretny obiekt, związany z osobistą historią dyplomantki. Istotny jest zarówno kolor, jak i kształt – przypominające ramiona oparcie symbolicznie obejmuje siedzącego na nim człowieka. Czerwień wprowadza kontrast, staje się akcentem i dominantą, od której autorka zaczyna budować swoje obrazy. Kolory są w pracach Justyny nośnikami znaczeń.

Aneks zatytułowany *Ćwiczenia z kaligrafii* to seria wielkoformatowych, monochromatycznych akwareli. Tutaj także ukryta jest opowieść o człowieku. Nie doszukujemy się jednak jego wizerunku. Akwarele są abstrakcyjne, kształty, które pojawiają się na papierze są dziełem kontrolowanego przypadku. Obecność człowieka objawia się w inny sposób. Jest to bowiem opowieść o życiu namalowana gestem ciała. Kleksy i plamy pojawiające się na papierze wynikają z doświadczeń, swoistego tańca, którego autorka doznaje podczas malowania. Najistotniejszy jest tu właśnie gest. Strukturę prac tworzą warstwy wylewanej farby oraz kawy.

Akwarele to zapowiadane w tytule ćwiczenia wyobraźni i ciała, w których energia i ruch artystki przenoszone są na podobrazie. Justyna Molska do malowania używa także swoich dłoni – one również odciskają ślady gestów na papierze. Woda – medium, za pomocą którego autorka tworzy swoje prace jest symbolem życia, a stonowane, monochromatyczne kolory odnoszą nas do natury. Kluczowa jest decyzja o końcu pracy, akceptacja plam, kształtów i niedoskonałości. Długie rysunki są tytułowymi ćwiczeniami z kaligrafii, które nie mają końca. Czas poświęcony na ich wykonanie upływa i meandruje, wyznaczając ścieżki i odciskając ślady. W obrazach zapisana jest pamięć otoczenia, przestrzeni, w których powstawały – desek podłogi, trawy, struktury ziemi.

Malując akwarele Justyna Molska odkrywa wzajemność, połączenie ciała i ziemi, przestrzeni pracowni i przyrody. Płaszczyzna rysunku to odbicie natury. Żłobią ją ścieżki, ślady wody, dukty odkrytej podświadomości.

W obiektach Justyny Molskiej imersja oznacza dopowiadanie sugerowanego obrazu przez widza. Najważniejszy jest odbiorca i jego decyzja dotycząca chęci wejścia w relację z dziełem, odnalezienia obrazu w sobie.

Pracę Justyny Molskiej oceniam pozytywnie i wnioskuję o nadanie autorce tytułu magistra sztuki.

dr hab. Anna Waligórska



Justyna Molska's degree piece is an allegorical story about a man. However, the graduate does not present man's image directly, she uses the symbol of a chair in her paintings.

The subject of Justyna Molska's written work is immersion and its application in the reception of works of art. The degree candidate discusses this concept, drawing on literature from the fields of biology, psychophysics and social psychology. The author considers the issue of immersion in isolation from the visual arts. She explores the relationship between seemingly unrelated fields, focusing particularly on the topic of inter-sensory experience. Drawing on expert literature on the subject, including foreign language literature, she analyses the results of psychological experiments and transfers them to the field of art reception. Writing about the hierarchy of the senses and their development during the human prenatal period, she discusses the importance of the synergy of the senses during the reception of art.

The subject of the theoretical work is interesting, but it should have been analyzed in more depth. It is only hinted at in such a short work, which the author emphasizes several times.

As I have already mentioned, both the theoretical and artistic work speak about the human being. The author is fascinated by the way we are shaped as human beings and by what influences our perception of reality and art. She emphasizes that we use our senses in the reception of art, which allow us to immerse ourselves in the work.

The main part consists of the artistic part entitled "Tales from the waiting room" and an annexe entitled "Calligraphy exercises". In both parts, the author influences the perception of the works with the use of colour and form, signalling the content, so that the viewer himself can become a co-creator of the work. Justyna Molska draws her inspiration for the narrative from a chair. There is probably no symbol more closely associated with man. The chair was designed by and for man. The image of the chair conceals the presence of a human being, and the empty chair becomes a symbol of absence or expectation. It is not difficult to find references to Andrzej Wróblewski's paintings, such as "The Queue Continues" or "Chairing", in the works of the degree candidate.

The chair may seem a simple, even banal symbol. However, the relationship that occurs between a chair and a human being is almost atavistic, it leaves a trace in us. The chair is a companion and a silent witness to our everyday life.

Justyna Molska's degree project consists of seven objects in which the chair is the main protagonist, referring us semantically to a human being. In none of the paintings, however, do we see an image of people or a painted chair. The degree candidate narrates her story only subtly hinting at the presence of her characters.

The first object is an image projected onto a canvas that has been divided into two planes – black and white. The image of a chair appears and disappears from the painting. In the middle of the canvas, a red trace painted with a brush permanently persists, which, when the chair becomes invisible, becomes its memory. The subtle game with the viewer is designed to provoke him or her to immerse themselves in the image. The pulsating image of the chair becomes a story about man, his presence and his departure.

The author emphasizes that painterly values such as colour, texture or texture are very important to her, and she always begins to construct the work from these. The painting of the large-scale images is preceded by formal experiments in which gestures, movement and the trace of the brush on the canvas are important.

The second object is also a projection of an ephemeral image onto canvas. This time, a red abstract mark is cut on a textural blue background, which is arranged in the shape of a chair complemented by a projected image of people sitting on it.

In subsequent paintings, the chair's presence becomes increasingly blurred. In one of them, the sense of sight is assisted by the sense of hearing. Looking at the painting, we see abstract light streaks against a dark, texturally painted background. It is only by putting on headphones that we can hear the repeated murmuring sound. In this case, it is again the viewer who completes the painting with his or her own sensation – he or she can start reading the streaks in the painting as traces left by the moving chair.

The next object is a painting with a richly coloured texture, where only after looking at it for a while do we notice the shadow of the chair. An even more subtle and understated depiction of its presence is a minimalist white canvas with a red imprint of the chair's footprint.

An interesting work is the image projected onto the fabric that is hanged in space. The transparent structure of the fabric makes it possible to view it from both sides, as the streaks of light it permeate the canvas on which it is projected. It is a doubly ephemeral image. The lack of physicality of the object is emphasized not only by the use of a virtual form. Also, the image we see does not represent a chair but only its reflection in the surface of water. The reference to Plato's cave, in which we see not ideas but their shadows, seems obvious. The reflection of the chair on the surface of the water makes the viewer aware of the presence of the object, although it remains only an invisible idea. The image is not static; by taking a moment to observe it, we notice that there is some movement in it. Not only does the light fabric on which it is projected move, the very image vibrates, trembling with the impact of the droplets against the water mirror.

All of Justyna Molska's objects are constructed with great attention to detail and painterly values. The blurring of colours and forms in the paintings is the result of such a view of reality, which loses the focus of vision and is the story of the painter's eye. The degree candidate pays great attention to the analysis of painterly values such as contrast and colour and their effect on the perception of a painting.

The red chair from Justyna Molska's work is a concrete object, connected to the student's personal history. Both the colour and the shape are important - the arm-like backrest symbolically embraces the person sitting on it. Red introduces contrast, becomes an accent and a dominant feature from which the author begins to build her paintings. In Justyna's works, colours are carriers of meaning.

The annexe entitled "Calligraphy exercises" is a series of large-format, monochrome watercolours. Here, too, the story about man is hidden. However, let us not look for his image. The watercolours are abstract, the shapes that appear on paper are the work of controlled coincidence. The presence of man manifests itself in a different way. For it is a story of life painted with the gesture of the body. The blobs and spots that appear on the paper are the result of experiences, a kind of dance that the artist experiences while painting. It is the gesture that is the most important here. The structure of the works is formed by layers of poured paint and coffee.

As announced in the title, the watercolours are exercises of the imagination and the body, in which the artist's energy and movement are transferred onto the canvas. Justyna Molska also uses her hands to paint – they, too, imprint traces of gestures on the paper. Water, the medium with which the artist creates her works, is a symbol of life, and the subdued, monochromatic colours refer us to nature. The decision to end the work, the acceptance of stains, shapes and imperfections, is crucial. The long drawings are the eponymous calligraphy exercises that have no end. The time devoted to their execution lapses and meanders, marking paths and imprinting traces. The memory of the surroundings and the spaces in which they were created – the planks of the floor, the grass, the texture of the earth - is written in the paintings.

By painting watercolours, Justyna Molska discovers a reciprocity, a connection between body and earth, studio space and nature. The plane of the drawing is a reflection of nature. It is gouged by paths, traces of water, ducts of the uncovered subconscious.

In Justyna Molska's objects, immersion means that the viewer adds to the suggested image. What is most important is the viewer and their decision regarding their willingness to enter into a relationship with the work and to find the image within themselves.

I view Justyna Molska's work positively and recommend that the author be awarded the degree of Master of Arts.

Dr hab. Anna Waligórska



Aleksandra Pruciak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2014 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Dekonstrukcja ramy obrazu jako środek artystyczny. Zagadnienie zacierania granicy między obrazem a przestrzenią otaczającą na wybranych przykładach polskich artystów* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2014.

Written master's thesis: *Deconstructing the picture frame as a means artistic. The issue of blurring the boundary between image and space surrounding on selected examples of Polish artists* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Przygotowując się do napisania recenzji pracy magisterskiej niejednokrotnie szukam tego pierwszego słowa – impulsu, słowa – skojarzenia, słowa – zapalnika, które jawi się w mojej głowie w odpowiedzi na oglądane po raz pierwszy obrazy.

W wypadku cyklu prac pani Aleksandry Pruciak pod tytułem *Bezprzestrzenie*, owo słowo nasunęło się z naturalną oczywistością. Otóż te obrazy są intensywne. To malarstwo jest niezwykle intensywne. Jest intensywne w malarskim geście, w dynamicznych kompozycjach, w różnorodnych i odważnych tonacjach. Łączy w sobie rozmach i niefrasobliwość materii, z momentami precyzyjnej geometrii. To, co przykuwa moją uwagę, to wrażenie, że obrazy malowane są z gestu, z czarującą lekkością, ale wrażenie to jest silnie skonstrastowane z przecuciem, które zamienia się w pewność po przeczytaniu części teoretycznej pracy dyplomowej – a mianowicie, że te lekko i ekspresyjnie malowane obrazy są serią bardzo precyzyjnie stawianych pytań o przestrzeń.

Dyplomantka konsekwentnie bada przestrzenie niemożliwe, przestrzenie, które nigdy nie zaistnieją poza obrazem, przestrzenie paradoksalne, niefizyczne.

Punktem wyjścia obrazów Aleksandry Pruciak są fundamenty budynków. Fizycznie istniejące obiekty inżynieryjno-architektoniczne, których istotą i celem jest pełnienie funkcji konstrukcyjnej – pierwotnego podziału przestrzeni, które jednak, jakoby z definicji, pozostają ukryte, nie służą oglądaniu, nie pełnią z założenia żadnych funkcji estetycznych. Artystka przewrotnie traktuje obie dystynktywne cechy fundamentów. Otóż, zauważając te elementy, czyniąc z nich „temat” malarstwa, nadaje im walor estetyczny. Jednocześnie manipulując nimi, czy, jak lubi pisać w swojej pracy teoretycznej – dekonstruując je, tworzy często struktury absurdalne i groteskowe, odbierając im z kolei walor funkcjonalności. Nie czyni tego wszystkiego bez powodu. Otóż owa dekonstrukcja służy stawianiu poważnych pytań o ontyczny status malarstwa. Dyplomantka pyta o przestrzeń w malarstwie i jej relacje z płaszczyzną obrazu. O funkcję ramy, o skończoność lub nieskończoność obrazu, o relację obrazu z przestrzenią poza nim, o zagarnianie, atakowanie lub pokojowe współist-

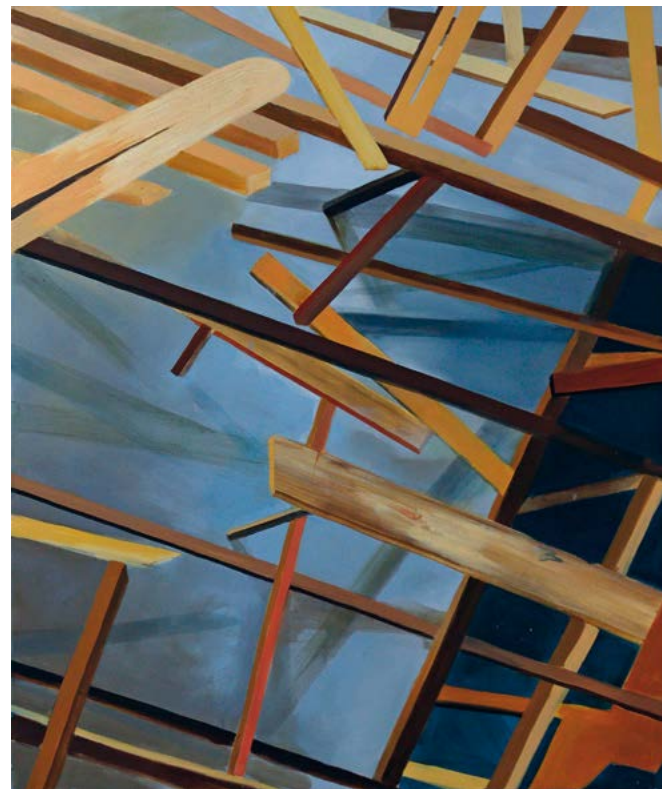
nienie przestrzeni z obrazem. Artystka, stawiając pytania o niemożliwe przestrzenie, jednocześnie stawia meta-pytanie o przestrzeń w obrazie, a co za tym idzie, o przestrzeń obrazu. Co nie jest możliwe w świecie realnym, staje się możliwe w jej malarstwie.

Wnikliwość jest drugim, choć może mniej oczywistym słowem, które nasuwa się w związku z prezentowaną tu wystawą, która powstała pod opieką artystyczną prof. ASP dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego. Otóż, za tymi efektownymi obrazami, sprawiającymi wrażenie malowanych a'la prima, kryją się dziesiątki szkiców, akwareli, kolaży i wersji kompozycyjnych. A więc skrywa się za nimi cała poważna, intelektualna, artystyczna, badawcza „robota”, świadcząca o dojrzałości, wnikliwości i zaangażowaniu autorki. Owo wrażenie czarownej lekkości obrazów – jest li tylko wrażeniem. I chwata artystce za to.

Wnikliwa jest także praca teoretyczna dyplomantki pt. *Dekonstrukcja ramy obrazu jako środek artystyczny. Zagadnienie zacierania granicy między obrazem a przestrzenią otaczającą na wybranych przykładach polskich artystów* napisana pod opieką prof. ASP dr. hab. Łukasza Guzka. Jest to jedna z lepszych prac magisterskich, jakie miałam okazję przeczytać, co pragnę szczególnie podkreślić. Nie tylko jest ona rzetelna i erudycyjna, nie tylko operuje imponującą bibliografią, ale to, co jest wielką zaletą tej pracy to fakt, że jej teza badawcza rezonuje z prezentowanymi tu obrazami. Obie części dyplomu uzupełniają się, dopełniają i naświetlają nawzajem. Dzisiejsza prezentacja malarstwa, lektura pracy pisemnej oraz rozmowa z dyplomantką, upewnia mnie w przekonaniu, że pani Aleksandra Pruciak jest dojrzałą artystką, która wnikliwie bada interesujące ją zagadnienia przestrzeni i stawia odważne, bo prymarne pytania o malarstwo.

Stawianie poważnych pytań i szukanie poważnych na nie odpowiedzi jest w sztuce niezwykle potrzebne, dlatego też z przekonaniem rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie tytułu magistra sztuki pani Aleksandrze Pruciak.

dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk





When preparing to write a review of a degree project, I often look for that first word – an impulse, a word, an association, or a word – simply a trigger, which pops in my mind in response to images viewed for the first time.

In the case of Aleksandra Pruciak's series of works entitled "Spacelessness", this word came to mind with obviousness. Well, these paintings are "intense". This painting is extremely intense. It is intense in its painterly gesture, in its dynamic compositions, in its diverse and bold tonalities. It combines the momentum and playfulness of matter with moments of precise geometry. What catches my attention is the impression that the paintings are painted with gesture and charming lightness, but this impression is strongly contrasted with a premonition that turns into certainty after reading the theoretical part of the degree project – namely that these lightly and expressively painted paintings, are a series of very precisely posed questions about space.

The degree candidate consistently explores impossible spaces, spaces that will never exist outside of the painting, spaces that are paradoxical and non-physical.

Aleksandra Pruciak's paintings start with foundations of buildings. We mean here physically existing engineering-architectural objects, whose essence (and purpose) is to fulfil a constructional function – the primary division of space – which by definition remain hidden and are not meant to be seen nor perform any aesthetic function.

The artist treats the two distinctive features of the foundations subversively. By noticing these elements and making them the 'subject' of the painting, she gives them an aesthetic value. At the same time, by manipulating or – as she likes to write about it in her theoretical work – deconstructing them, she often creates absurd and grotesque structures, depriving them, in turn, of their functional value. She does not do all this without reason. This deconstruction serves to pose serious questions about the ontic status of painting.

The degree candidate asks about: space in painting and its relationship to the picture plane, the function of the frame, the finiteness or infinity of a painting, the relationship of the painting to the space outside it, about the

seizure, attack or peaceful coexistence of space with the painting. By posing questions about impossible spaces, the artist simultaneously poses a meta-question about the space in the image, and therefore the space of the image. What is not possible in the real world becomes possible in her painting.

"Insightfulness" is the second, though perhaps less obvious word that comes to mind in connection with the exhibition presented here, which was created under the artistic supervision of Prof. Krzysztof Polkowski of the Academy of Fine Arts.

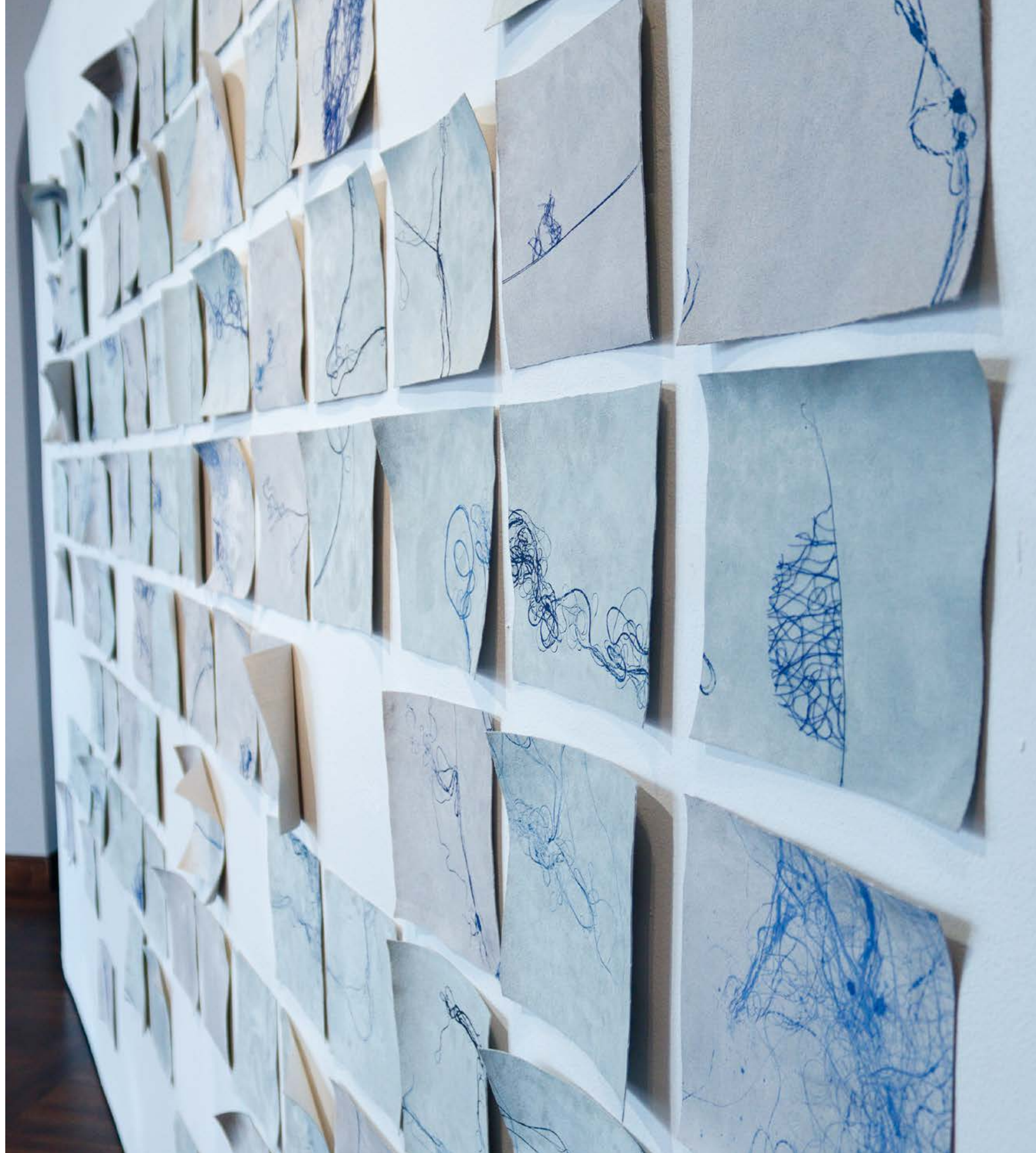
Behind these striking paintings, which give the impression of being painted *alla prima*, there are dozens of sketches, watercolours, collages and compositional versions. Thus, behind them hides a whole serious, intellectual, artistic, research "work", testifying to the maturity, insight and commitment of the author. This atmosphere of the enchanting lightness of the paintings is merely an impression. And all credit goes to the artist for this.

The theoretical work of the degree candidate entitled "Deconstruction of the picture frame as an artistic means. The problem of blurring the boundary between the image and the surrounding space on selected examples of Polish artists" is also very insightful. It was written under the supervision of Prof. ASP Dr hab. Łukasz Guzek of the Academy of Fine Arts. This is one of the best written parts of any degree project I have had the opportunity to read, which I would like to emphasize here. Not only is it thorough, erudite and accompanied by an impressive bibliography, but it also resonates with the paintings presented here. The two parts of the degree project complete, complement and illuminate each other. Today's presentation of the paintings, the reading of the written work and a conversation with the degree candidate reassure me that Ms Aleksandra Pruciak is a mature artist, who thoroughly explores the issues of space, and poses bold, if not primary, questions about painting.

Posing serious questions and seeking serious answers to them is extremely necessary in art, and therefore I recommend with conviction to the Committee that the degree of Master of Arts be conferred on Ms Aleksandra Pruciak.

Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk





Anna Szmuda

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Wobec nadmiaru obrazów. Refleksje w erze przyspieszenia* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: dr hab. Przemysław Łopaciński

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr hab. Jakub Pielieszek

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2012.

Written master's thesis: *Facing the overabundance of images. Reflections in the era of acceleration* under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Dr hab. Przemysław Łopaciński

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr hab. Jakub Pielieszek

Praca pisemna zatytułowana *Wobec nadmiaru obrazów. Refleksje w erze przyspieszenia* prezentuje ciekawy obszar poszukiwań i analiz. W tekście znajdujemy dużo odniesień do współczesnej filozofii, historii sztuki, analizę wybranych postaw artystycznych, własne autorefleksje i przemyślenia. Treść opatrzona została bogatą bibliografią, dużą liczbą cennie znalezionych cytatów, które w sposób istotny wpływają na merytorykę części opisowej pracy dyplomowej.

Bez wątplenia jest to praca oryginalna i ciekawa, chociaż pozostawiająca pewien niedosyt odpowiedzi na stawiane pytania.

Bez wątpienia żyjemy w czasach nadmiaru, przesytu, nadprodukcji zarówno w sferze ekonomicznej, społecznej, kulturowej, jak i artystycznej. Powtarzając słowa za dyplomantką „Za dużo tego dobrego” w istocie ciężko się nie zgodzić z sarkastycznym tytułem, który wydaje się być mottem współczesnego człowieka. Owe dobra wynikające z nadmiaru, „komfortu naszego funkcjonowania”, ostatnio mocno nadwerężone przez czasy pandemii, sprawiają, iż zwyczajnie zaczynamy się w tym gubić, tracąc kontrolę nad wszelkimi „dobrami”, które zalewają nas z każdej strony.

W tym kontekście należałoby odnieść się do filozofii Jeana Baudrillarda, który poprzez teorie związane z ekonomią nawiązał do rozważań związanych z mediami i masową konsumpcją.

Nadmiar obrazów i treści, jakie codziennie rejestrujemy mniej lub bardziej świadomie, powodują przyzwyczajenie albo trwałe otepienie naszej percepcji zmysłowej. Propozycja kontestacji „znalezienia wewnętrznej ciszy oraz zachowania dystansu od zgiełku, który nas otacza” wydaje się być najbardziej pożądanym sposobem radzenia sobie z tą sytuacją.

Stając się obserwatorami przyspieszonej rzeczywistości, nabieramy dystansu, aby móc w pełni uchwycić owo zjawisko. Jak podkreśla dyplomantka, w części pracy opisowej stara się spojrzeć optymistyczniej na omawiane zagadnienia, szukając i doświadczając nowych możliwości na polu sztuki oraz wyrażenia się poprzez własną kreację artystyczną.

Główna część pracy dyplomowej składa się z sześciu wielkoformatowych plócien o zróżnicowanych formatach, zatytułowanych *Za dużo tego dobrego*.

W prezentowanych pracach dominują barwy błękitów, które spajają całość cyklu. Jak podkreśla dyplomantka barwy te, a w szczególności ultramaryna, przywodzą na myśl światło emitowane z ekranu komputera lub innego nośnika cyfrowych treści. W obrazach Anny Szmudy widzimy wyraźny wpływ (między innymi) myślenia surrealistycznego, notabene kierunku, który powstał ponad sto lat temu, w 1920 roku.

Na obrazach widzimy fragmenty zapamiętanych kadrów bliżej nieokreślonych przestrzeni przenikających się z realnością i nadrealnością, zawieszonych pomiędzy obszarami pamięci, intuicji, bliżej nieokreślonej abstrakcji i realności, wzbogacone często wątkami symbolicznymi.

Nadrealność owych przedstawień, przeplatające się tematy i formy, ukazują obszar zagubienia i niejednoznaczności. Przestrzeń, na którą patrzemy jest wielowymiarowa i wielowątkowa, wydaje się być czymś nierealnym i ponadczasowym.

Taka kreacja rzeczywistości zbudowana z zapamiętanych kadrów, wydaje się być ciekawym zabiegiem, poprzez który odbiorca trafia w bliżej niezbadaną i nierealną błękitną przestrzeń, dającą mu dużą swobodę własnej interpretacji obrazu.

Intuicja wydaje się najlepszym narzędziem do poruszania się po malarskich obszarach proponowanych przez dyplomantkę. Lecz co, kiedy i ta nas zawiedzie?

Warstwa malarska w niektórych prezentowanych pracach pozostawia pewien niedosyt, niedookreślenie wynikające z formalnych rozwiązań. Nie jestem pewien, czy wynika to ze świadomej decyzji, czy jest to próba zatrzymania obrazu w jakiejś niewytłumaczalnej grze, którą podejmuje Anna Szmuda. Czas wydaje się być kluczem do zrozumienia i wytłumaczenia owych wątpliwości. Jeśli uświadomimy sobie, że obraz nie jest nigdy skończonym dziełem, a proces malarski jest jedynie zatrzymany w określonym miejscu i czasie.

Kolejnym ważnym elementem pracy dyplomowej jest Aneks artystyczny zatytułowany *mrowie* zrealizowany w pracowni Rysunku Multimedialnego. Do realizacji pracy dyplomantka wykorzystała technikę drukowania 3D. Koncepcja powstałej pracy została oparta na tradycyjnych rysunkach oraz szkicach. Możliwość eksperymentowania z wydrukiem 3D, jak wspomina w swojej pracy pisemnej dyplomantka, dała bardzo interesujące efekty.

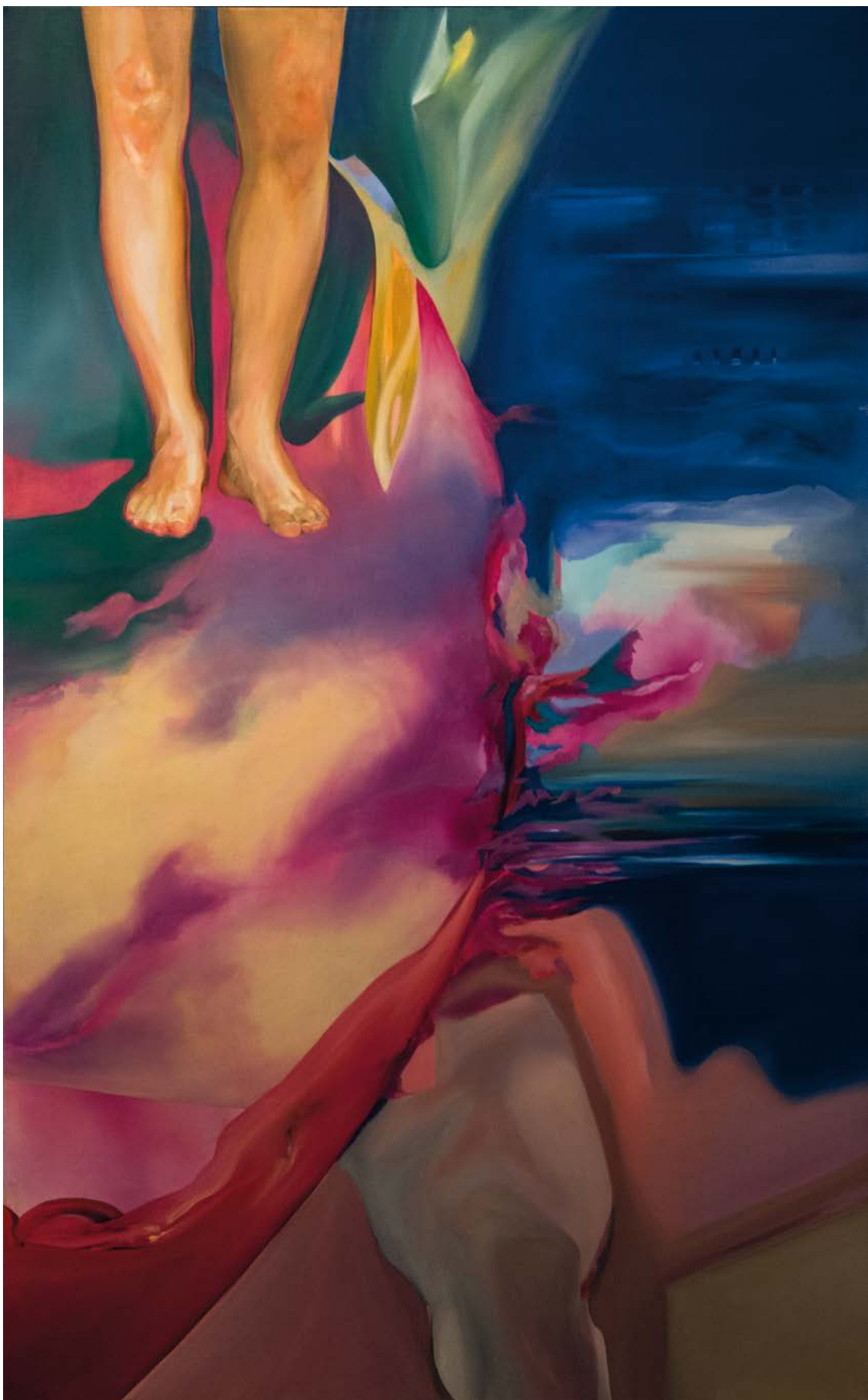
Powstały w ten sposób prace niezwykle subtelne, delikatne, kojarzące się z efemerycznymi formami bionicznymi. Owe skojarzenia sama autorka określa mianem zrzuconych chitynowych pancerzy odwołujących się do świata owadów i inspiracji wynikającej z bezpośredniej obserwacji świata przyrody. Pozostawione ślady funkcjonowania bezkręgowców mówią o cykliczności, przepoczwazaniu się w ciągłym procesie przemijania. Forma ta w sposób symboliczny i dosłowny odsłania skomplikowaną tkankę zależności i przynależności budując niezwykle język artystycznej wypowiedzi, ciekawy, wieloznaczny i bogaty w liczne skojarzenia. Owa delikatność i subtelność podkreślona światłem otwiera przestrzeń niesamowitej wizualnej uczy. Stając przed tymi pracami przenosimy się w zupełnie inny wymiar postrzegania rzeczywistości zawieszonyj pomiędzy światłem i cieniem, w bliżej niewytłumaczalnej przestrzeni. Owa haptyczność i niejednoznaczność widzianych prac rysunkowych, zachęca do dotyku, aby w pełni uczestniczyć wszystkimi zmysłami w tym niezwykłym spektaklu wizualnym.

Myślę, że prace rysunkowe w pełni odsłaniają niezwykle delikatność i wrażliwość wynikające nie tylko z obserwacji złożoności świata, są też bardzo osobistą i niezwykle szczerą wypowiedzią dyplomantki na swój własny temat.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z pracą pisemną, artystyczną oraz aneksem tworzącymi całość pracy dyplomowej podlegającej recenzji stwierdzam, że spełnia ona wszystkie wymagania formalne pracy magisterskiej i uprawnia do nadania tytułu magistra sztuk Pani Annie Szmudzie.

dr hab. Jakub Pielieszek





The written work entitled “Facing the overabundance of images. Reflections in the era of acceleration” presents an interesting area of research and analysis. The text gives many references to contemporary philosophy, art history, analysis of selected artistic attitudes, own self-reflections and thoughts. The content is accompanied by a rich bibliography and many accurate quotations, which make the descriptive part of the thesis very informative. This is an undoubtedly original and interesting project, although it leaves some questions posed partially unanswered.

Undoubtedly, we are living in a time of excess, overabundance, and overproduction in the economic, social, cultural and artistic spheres. As the degree candidate puts it: “[t]oo much of this good thing”. It is indeed hard to disagree with the sarcastic title, which seems to be the motto of modern man. These goods stemming from excess, the “comfort of our functioning”, recently severely strained by times of the pandemic, simply make us start to lose our way and control of all the “goods” that flood us from every side.

Such a context leads us to the philosophy of Jean Baudrillard, who, through his economy-based theories, referred to the world of media and mass consumption.

The overabundance of images and content that we more or less consciously register everyday results in habituation or a permanent dulling of our sensory perception. The proposal of contestation “to find inner silence and to keep a distance from the noise that surrounds us” seems to be the most desirable way of dealing with this situation.

By becoming an observer of accelerated reality, we attain the distance to be able to fully grasp this phenomenon. As the degree candidate emphasizes in the descriptive part of the degree project, she tries to look more optimistically at the issues at hand, seeking and experiencing new possibilities in the field of art and expressing herself through her own artistic creation.

The main part of the degree project consists of six large-format canvases of varying formats, entitled: “[t]oo much of this good thing”. The series of works presented is dominated by the blue hues, which bind the whole series together. As the degree candidate emphasizes, these hues – especially ultramarine – are reminiscent of the light emitted from a computer screen or other medium of digital content. In Anna Szmuda's paintings, we can see the clear influence of (among other things) Surrealist ideas, incidentally a trend that emerged more than a century ago, in 1920.

Her paintings show some fragmentary frames of undefined spaces merging with reality and surreality, suspended between the areas of memory, intuition,

undefined abstraction and reality, often enriched with symbolic threads.

The surreal nature of these representations, the interweaving of themes and forms, reveal an area of confusion and ambiguity. The space we look at is multidimensional and multithreaded. It appears to be something unreal and timeless.

Such a creation of reality that is built from remembered frames seems to be an interesting technique that allows the viewer to get into a closer unexplored and unreal blue space, giving them a lot of freedom to interpret the image themselves.

The degree candidate seems to view the intuition as the best tool for navigating the painterly territory, but what if this one also fails us?

The painterly layer in some of the works on display leaves a certain longing or an understatement resulting from the formal solutions. I am not sure whether this is due to a conscious decision or whether it is an attempt to freeze the painting in some inexplicable game that Anna Szmuda undertakes. Time seems to be the key to understanding and explaining these doubts. We should realize that a painting is never a finished work and that the painting process is only paused in a certain place and at a certain time.

Another important element of the degree piece is the artistic annexe entitled “swarm”, which the artist created in the Multimedia Drawing studio. To complete her work, the degree candidate made use of the 3D printing technique. The concept for the resulting work was based on traditional drawings and sketches. The possibility of experimenting with 3D printing, as mentioned by the degree candidate in her written work, produced very interesting results.

The resulting works are extremely subtle and delicate, and they bring to mind some ephemeral bionic forms. These associations are described by the artist herself as shedding chitinous exoskeleton, referring to the world of insects and the inspiration stemming from direct observation of the natural world. The traces of invertebrates left behind speak of cyclicity and transformation in the continual process of passing. The form symbolically and literally reveals a complex tissue of dependencies and affiliations, building an unusual language of artistic expression. It is interesting, ambiguous and rich in numerous associations. This delicacy and subtlety emphasized by the light opens up a space for an incredible visual feast. Standing in front of the works, we are transported into a completely different dimension of perception of reality suspended between light and shadow, some inexplicable space. This hapticity and ambiguity of the drawings invites us to touch in order to fully participate with all our senses in this extraordinary visual spectacle.

I think that the drawing pieces fully reveal an extraordinary delicacy and sensitivity resulting not only from the observation of the complexity of the world, but they are also a very personal and extremely sincere statement of the degree candidate, a statement about herself.

Conclusion

Having familiarized myself with the written work, the artistic work and the annexe, which together form a complete degree project undergoing review, I conclude that it meets all the formal requirements and entitles me to confer the degree of Master of Arts on Ms Anna Szmuda.

Dr hab. Jakub Pielaszek



Alicja Topolska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Alienacja z perspektywy sztuki. Wybrane zagadnienia* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel

Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński

Recenzent: dr hab. Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *IAlienation from the perspective of art.*

Selected Issues written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel

Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński

Reviewer: Dr hab. Marcin Zawicki

Człowiek postrzega się (a jakże!) jako najwyższe osiągnięcie ewolucji. O naszym przystosowaniu nie mają świadczyć długie pazury, sokoli wzrok czy ostre zęby umożliwiające przetrwanie w walce ze zwierzęcymi konkurentami o terytoria. Cała para rozwoju naturalnego poszła w tym przypadku w rozwój mózgu. Dzięki temu mogliśmy wykształcić złożony system komunikacji, a co za tym idzie skutecznie działać w grupie, stworzyć społeczność, cywilizację i kulturę, która spaja zbiorowość, buduje poczucie przynależności, cementuje wspólnoty, ale i wyklucza „innego”. Potrzeba bycia częścią zbiorowości jest nam więc przyrodzona, a lęk przed samotnością wydaje się być w tym wypadku sprawą zupełnie naturalną, biologicznie uzasadnioną.

Alicja Topolska w swojej sztuce dotyka jednego paradoksów współczesności. Próbując pokonać strach przed osamotnieniem zbudowaliśmy megalopolis – ogromne organizmy miejskie skupiające ludzkie stada w niespotykanej dotychczas ilości i gęstości. Stada zaczynają przypominać już owadzie roje, a my ponownie stajemy przed widmem alienacji, tym razem zgubieni w anonimowości, przytłoczeni architekturą budowaną już nie dla jednostek, ale dla mas. Bohaterem płócien Alicji jest czerwona człekokształtna postać, bezosobowy „ludzik” przypominający nieco będącą w wiecznym pędzie Jedyną formę ciągłości przestrzeni Umberto Boccioniego, którą autorka wspomina w pracy pisemnej. Ów człowieczek jest ewidentnie zagubiony, uwięziony w pułapce miasta, z którego jak się zdaje, nie potrafi uciec. Autorka zamiast tradycyjnych szkiców do swoich płócien używa fizycznie istniejącego modelu miasta, kilku abstrakcyjnych brył, wśród których rozgrywa dramat swojej opowieści. Osadzenie w modelu rzeczywistości piętury poziomu realności malarskiego zdarzenia i pomaga jej zawrzeć perspektywiczne i kompozycyjne prawdopodobieństwo w tej surrealistycznej sytuacji. Widząc makietę zyskujemy pewność – to nie jakaś architektoniczna gmatwanina, ale wciąż powtarzające się kilka prostych form geometrycznych, które, zmieniając co chwilę swoje położenie, zmieniają w komszmar egzystencję czerwonego stworka. Można pokusić się o przypuszczenie, że wystarczyłoby, żeby ten zatrzymał się na chwilę, przestał biec i przeanalizował swoje położenie, żeby rozwikłał zagadkę samotności. Być może nie pozwala mu na to przyrodzony pęd (będąc

w nieustannym biegu trudno spojrzeć na sprawę odpowiedniego dystansu), a może po prostu świadomość, że tak naprawdę poza tymi kilkoma bryłami nic już nie ma, że ów labirynt to po prostu cała możliwa rzeczywistość, kompletne uniwersum. Trop ten zdaje się potwierdzać efemeryczne ujęcie miasta na obrazach Topolskiej – intensywnie obecna czerwień figuryнки przeciwstawiona jest ulotności sportretowanej architektury. Próbuje postawić się w miejscu plastelinowego człowieczka, kiedy wciąż powtarzający się akt twórczy, gest demiurga, co chwilę zmieniając ułożenie otoczenia zawsze będzie umieszczać mnie w środku przemysłowej przestrzennej pułapki. Zastanawiam się, czy gdzieś tam, za horyzontem, którego i tak nie potrafię dojrzeć, znajdują się kolejne, zamieszkałe przez podobnych mi panoptykony, czy moja samotnia jest niepowtarzalnym doświadczeniem? Czy gdzieś poza granicami tego nie-miejsca jest jeszcze jakieś miejsce?

Motywy przewodnim Aneksu Alicji Topolskiej są schody. Silnie obecne w sztuce choćby dzięki *Aktowi schodzącemu po schodach* Duchampa czy znakomitej wariacji na ten temat z obrazu *Ema (Nude on a Staircase)* Gerharda Richtera. Kontrowersyjnego pomnikowi z Warszawskiego placu Marszałka Józefa Piłsudskiego zawdzięczają schody miejsce na podium najczęściej reprodukowanych w polskich mediach dzieł sztuki ostatnich miesięcy. Schody pozbawione swojej użytkowej funkcji stają się metaforą. Sprawnemu fizycznie człowiekowi, premowanemu na wszelkie sposoby przez system, kojarzą się po prostu z urządzeniem ułatwiającym pokonanie dystansu między punktem A i punktem B. Dla osoby z ograniczoną mobilnością stają się symbolem wykluczenia. Schody w pracach Topolskiej są niepokojąco organiczne, czasami wręcz groźne. Zdaje się, że można w nich ugrzęznąć nie docierając do celu. Sprawiają wrażenie przepoczwarczających się organizmów, ożywających przedmiotów – potworów rodem z filmów Davida Cronenberga. Półprzezroczyste i przez to równie efemeryczne jak miasta z jej obrazów ożywają intensywnym kolorem, który według mnie stanowi tu o jedno medium za dużo, niepotrzebnie dekorując szklane reliefy zaciera przy tym ich formę. Wolałbym skupić się na odbiorze ciekawej przestrzennej gry niż ulegać dodatkowo ekspresyjnej abstrakcji szkliw, jednak być może autorce chodziło o zagmatwanie ustrojów swoich nieoczywistych schodów do granicy przyswajalności, odebranie im klarowności na jeszcze jednym poziomie. Schody można traktować jako symbol współczesnego miasta budowanego dla będących w sile wieku, płacących podatki pracowników firm, stanowiącego jednocześnie trudny do pokonania labirynt dla osób starszych, ludzi z niepełnosprawnościami czy matek z dziećcykami wózkami. To być może kolejny trop wskazujący na poruszany przez Topolską problem samotności w mieście. Nie wszyscy mogą z łatwością pokonać „Stairway to heaven”, łatwiej jest snuć się mozolnie wzdłuż „Highway to hell”.

Praca pisemna Topolskiej podobnie jak część główna jej dyplomu zgłębia problem samotności. Dyplomantka próbuje znaleźć odpowiedzi na przyczyny tego stanu i jego znaczenie u myślicieli takich jak Marks czy Sartre, oraz zrozumieć go przez pryzmat twórczości Boccioniego, Schielego, Giacomettiego oraz Bacona. Praca napisana jest w sposób bardzo klarowny i przystępny, jest rzetelna. Samotność w sztuce czy alienacja artysty to tematy niezwykle rozległe i zapewne daleko wykraczające poza ramy pisemnej części dyplomu malarskiego, ale autorka sprawnie wybrała wątki z ogromu i opisała interesujące ją postawy. Jak zwykle w tym miejscu mam niedosyt własnych refleksji Topolskiej zdominowanych przez część naukowo-badawczą. Nie jest to zarzut do autorki, która spełnia wymogi pracy pisemnej, jest to uwaga ogólna.

Problem samotności w kontekście nie-miejsca gości ostatnio na łamach mediów. Nie-miejsce rozumiane jako obszar bez własności, teren do którego nikt nie przynależy kojarzone jest zazwyczaj z obszarem transferowym jak autostrada czy lotnisko. Jak się okazuje nie-miejscem może być też środek puszczy, czego w chwili, kiedy piszę te słowa doświadczają emigranci uwięzieni w bezpieczeństwaowej przestrzeni nie-miejsca między Polską a Białorusią. Ich samotność jest trudna do wyobrażenia. Temat podjęty przez Alicję Topolską jest ważny i aktualny, został opracowany przez autorkę w sposób przystępny i oryginalny. Całość pracy spełnia wszelkie wymogi ubiegania się o tytuł Magistry Sztuki, do czego w pełni się przychyłam.

dr hab. Marcin Zawicki



Man sees himself (indeed!) as the pinnacle of evolution. Our adaptation is not evidenced by long claws, falcon-like eyesight or sharp teeth enabling us to survive against animal competitors for our territories. In our case all the natural development has gone into brain development. Thanks to this, we were able to develop a complex system of communication and thus to act effectively in a group, to create a community, a civilization and a culture that binds the collective, builds a sense of belonging, cements communities, but also excludes the "other". The need to be part of a collective is therefore innate to us, and the fear of loneliness seems in this case to be completely natural and biologically justified.

Alicja Topolska discusses in her art one of the paradoxes of modernity – in an attempt to overcome the fear of loneliness, we have built megalopolises – huge urban organisms gathering human herds in unprecedented numbers and density. The flocks are already beginning to resemble insect swarms, and we are once again faced with the spectre of alienation, this time lost in anonymity, overwhelmed by an architecture no longer built for individuals, but for the masses. The protagonist of Alicja's works is a red, human-shaped figure, an impersonal "little man", somewhat reminiscent of Umberto Boccioni's One Form of Continuity of Space, which she mentions in her written work. This little man is clearly lost, trapped in a city which he seems unable to escape from. Instead of using traditional sketches for her canvases, the author uses a physical model of the city, a few abstract blocks among which she plays out the drama of her story. Embedding it in the model of reality piles up the levels of realness of the painterly event and helps her include perspective and compositional probability in this surreal situation. Seeing the model, we gain certainty: it is not some architectural jumble, but recurring simple geometric forms that, by changing their position every now and then, turn the red creature's existence into a mosquito. One is tempted to assume that it would be enough for him to pause for a moment, stop running and analyze his position to unravel the mystery of his solitude. Perhaps he is prevented from doing so by his innate drive (being in a constant state of flux, it is difficult to look at things from a proper distance), or perhaps he is simply aware that there is nothing beyond these few blocks and that this labyrinth is simply the entirety of possible reality, a complete universe. This trope seems to be confirmed by the ephemeral depiction of the city in Topolska's paintings: the intense red of the figurine is contrasted with the ephemeral nature of the architecture portrayed. I try to put myself in the place of the plasticine man but the ever-repeating creative act, the gesture of the demiurge, rearranging the surroundings every now and then will always place me in the middle of this clever spatial trap. I wonder if somewhere out there, beyond the horizon that I can't see anyway, there are other panopticons inhabited by the likes of me, is my solitude a unique experience? Is there a place beyond the boundaries of this non-place?

The leitmotif of Alicja Topolska's annexe is the staircase. It is strongly present in art thanks to, for example, Duchamp's *Nude Descending a Staircase* or an excellent variation on this theme from the painting *Ema (Nude on a Staircase)*, by Gerhard Richter. The motif of the staircase owes its place on the podium of the most frequently reproduced works of art in the Polish media in recent months to the controversial monument on Marshall Piłsudski Square in Warsaw. Stripped of its utilitarian function, the staircase becomes a metaphor. A physically fit person, which is privileged in many ways by the system, associates them simply with a device that makes it easier to cover the distance between point A and point B. They become a metaphor for a person with limited mobility. For such a person, they become a symbol of exclusion. The stairs in Topolska's works are disturbingly organic, sometimes even threatening. It seems that one can get stuck in them without reaching the destination. They give the impression of transforming organisms, monster objects made alive, straight out of David Cronenberg's films. Translucent and therefore just as ephemeral as the cities in her paintings, they come alive with intense colour, which, in my opinion, is one medium too many, unnecessarily decorating the glass reliefs and blurring their form. I would have preferred to concentrate on the reception of the interesting spatial play rather than succumb to the additionally expressive abstraction of the glazes, but perhaps the author's intention was to confuse the structure of her non-obvious staircase to the point of being digestible, to deprive it of clarity on yet another level. The staircase can be seen as a symbol of a contemporary city built for tax-paying

corporate workers in their prime, while at the same time being a difficult labyrinth for the elderly, disabled or mothers with prams. This is perhaps another clue to Topolska's problem of urban loneliness. Not everyone can easily climb the "Stairway to Heaven"; it is easier to drag along the "Highway to Hell".

Topolska's written work, like the main part of her degree project, explores the problem of loneliness. The degree candidate attempts to find answers to the causes of this condition and its meaning in thinkers such as Marx and Sartre, and to understand it through the prism of the works of Boccioni, Schiele, Giacometti and Bacon. The work is written in a very clear and accessible way. Loneliness in art or the alienation of the artist are extremely vast topics and probably far beyond the scope of the written part of a painting degree project, but the author has made a skillful selection from the vastness and described the attitudes she finds interesting. As usual at this point, I'd be happy to see more of Topolska's own reflections rather than the scholarly matter which dominates here. This is not a reproach to the author, who fulfils the requirements of a written work, but a rather general remark.

The problem of loneliness in the context of non-place has been in the media recently. A non-place, understood as an area without properties, an area where nobody belongs, usually associated with a transfer area such as a motorway or an airport. As it turns out, a non-place can also be the middle of a primeval forest, as experienced by the migrants trapped in the stateless space between Poland and Belarus at the time of writing. Their loneliness is hard to fathom. The subject taken up by Alicja Topolska is important and topical, and it has been developed by the author in an accessible and original manner. The work meets all the requirements to apply for the degree of Master of Arts, which I fully agree to.

Dr hab. Marcin Zawicki





Julia Tzymańska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Krytyczna moc kiczu* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *The critical power of kitsch* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek
Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak
Supervisor of the degree project: Prof. Henryk Cześniak
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Gdyby za Baudrillardem przywołać słowa, że sztuka staje się swojego rodzaju grą resztkami po tym wszystkim, co zostało zdekonstruowane, można by uznać, że recenzja tak wibrującego w kolory, formy i gesty dyplomu będzie pesymistyczna, lecz tak nie jest. W *Grze Resztkami* (czyli rozmowie z Jeanem Baudrillardem przeprowadzonej przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh) pada wiele interesujących kategorii, które w mojej opinii stają się wspaniałymi wytrychami do rozumienia wypowiedzi artystycznej przedstawionej na wystawie dyplomowej Julii Tzymańskiej. Myślę tu chociażby o kulturze mozaikowej, kulturze patchworkowej, kulturze kombinacyjnej, ironii, masowości lub banalności, ekstazie wciągnięcia wewnątrz obrazu, rzeczach krążących tak szybko, że aż zanikają współzależności pomiędzy milczeniem a nadmiarem, wielokrotnieniu, eskalacji, przesadzie i nasyceniu, dochodzeniu do skrajności, ale również, o sztuce jako procesie zanikania i autodestrukcji, a w konsekwencji następującej rekonstrukcji. Wszystkie te aspekty są absolutnie obecne w zrealizowanych formach, obrazach czy zapisanym wywodzie intelektualnym stanowiącym część teoretyczną.

Ta ostatnia, o tytule *Krytyczna moc kiczu*, składa się z jedenastu części i została napisana pod opieką dr. hab. Łukasza Guzka. Jest to zdecydowanie poprawny i sensowny wywód, który jasno stawia tezę, że „we współczesnej sztuce kicz może świadczyć o wysokiej wartości dzieła, a w teorii sztuki została sformułowana nowa definicja kiczu, wynikająca z analiz kontekstu funkcjonowania sztuki w zinstytucjonalizowanej kulturze masowej.” Cechy, które przy analizie swojej głównej kategorii estetycznej Julia wyróżnia, to delikatnie inne zrozumienie kiczu niż to podstawowe, polegające na tandetnej i powierzchownej stronie wizualnej, która na siłę ma rościć sobie prawo do fake'owego piękna. Artystka w szczególności wyróżnia absurd, banalność i groteskę. W całości tekstu odnosi się do sentymentalizmu, prerafaelitów i współczesnych wyznawców estetyki kiczu. Przygląda się także kulturze masowej i jej związkom z konsumpcjonizmem i tym, co osobiście definiuje jako język produktu. Wnikliwie analizuje pastisz destylując z niego ironiczną metodę pracy twórczej, a później badając nawet zjawisko post-ironii. Wskazuje na relacje

między sztuką wysoką a masową. Bada to, co łączy sztukę z życiem i prozą banału. Analizuje kulturę cytatu i remiksu, a także wątki dadaistyczne i pop-artowe, by na końcu swoich rozważań zauważyć relatywizm kanonów piękna w kulturze. Na końcu tekstu pojawia się wnikliwa analiza dwóch wystaw – jedna z nich to *Bad Paintings* (Złe Malarstwo), w którym twórcy odwrócili się jednocześnie od kanonów piękna, jak i tradycji awangardy, by odnaleźć krytyczny potencjał w sztuce powszechnie uważanej za złą. Ale czy złe malarstwo to od razu zła sztuka? Odnosząc się do tego pytania Tzymańska pisze: „Wszystkie zabiegi świadczące o potencjalnie niskiej wartości dzieła są nobilitowane, a to uwypukla główny problem wystawy, którym jest krytyka dogmatów i ideałów malarstwa.” Sądzę, że te słowa potwierdzają wielką świadomości autorki, mimo pozornie tylko intuicyjnego, wręcz instynktowego sposobu kreowania prac malarskich. Reasumując – powstały wywód intelektualny stanowi mądrą i czułą analizę (jednoczesną afirmację i weryfikację) o słusznie dobranych przykładach i z adekwatnie wybraną do tematu bibliografią, a w sposób naturalny przenika się z podjętą problematyką warstwy praktycznej dyplomu.

Przechodząc teraz do części malarskiej, czyli *Zaburzeń Widzenia*, które powstały pod opieką prof. Henryka Cześniaka – nie da się ukryć, że tytułowa dystorsja następuje. I to nie tylko na poziomie gry z definicją kiczu jako piękna niepożądanego, jako braku smaku i „tego złego stanu sztuki”, ale jednocześnie świadomie użytego narzędzia w rękach artystki. Bo nie ma tutaj obrazów, które silą się na powierzchowny komunikat w stylu: chcę się Tobie podobać, jest wręcz przeciwnie, bo paradoksalnie w wielu fragmentach te płótna mają być fajne w swojej nie-fajności (tu skrótowno parafrazuję autorkę). Wracając do głównej opisanego problematyki to – do kiczu zdaje się odsyłać nas jeszcze to, że mamy do czynienia z pewną świadomą grą z odbiorcą, niby kokieterią potencjalnej pejoratywności. Lecz zdecydowanie i jasno zaświadczam o tym, że w mojej opinii Julka za każdym razem z tej gry wychodzi zwycięsko, zarówno w obszarze każdego pola obrazowego, jak i całej ekspozycji, tworząc z gęsto wywieszonych płócien istny inwazyjny malarski environment, czy, korzystając z nomenklatury autorki, „tapetę” (które to słowo, w jej przekonaniu, świetnie tu pasuje ze względu na swoją plastikowość, tandetę i powierzchowność). Na wspomnianą tapetę składa się dziewiętnaście obrazów namalowanych na płótnie i sześć prac malarskich zaangażowanych, ale o tym za chwilę.

Artystka pisze: „Kicz (...) jest upozowany i teatralny.” Nad-ilość, nadprodukcja, teatralizacja i niby barokowy przesyt, rozedrganie i przebudowanie stają się celnymi środkami wyrazu podbitymi przez niby porcelanową i palimpsestową malaturę płócien. Jej główną oś stanowi mieszanina technik, które pozwalają mocno zaznaczyć gest. W wachlarzu środków wyrazu pojawiają się pojedyncze i mocne uderzenia, gęstwiny linii, zamazania, laserunki, rozlania, rozpruch farby z puszek, areograf. Sądzę, że stylistycznie Julia bardzo mocno odwołuje się do estetyki i wizualności tak zwanego ignorant style- nurtu antytażu reprezentowanego między innymi przez Maisona Hefnera, Cederica de Rodot, esco_zcc, Kibas'a czy Janky Doodlez i wielu innych. Nurt, który jako rodzaj antyestetyki wylania się we współczesnym street-arcie, modzie, internetowej kulturze shit-postingu, a nawet w malarstwie. Te nieco prymitywno-dziecięce posunięcia estetyczne kojarzą się z koktajlem malarstwa Basquiata i Paula Klee, polanego Chagallowskim lukrem (do którego często odsyłają nas dobrane u Julki kolory). Ale przywołany ignorant style emanuje i rzeczywiście coraz częściej przenika się ze współczesnym malarstwem, można śmiało mówić o całej tendencji reprezentowanej przez Davida Heo, Ricardo Passaporte, Roberta Navę i Katharine Bernhardt. Julka, moim zdaniem, się w te założenia absolutnie wpisuje, jednocześnie uczestniczy w szerokim dyskursie nad estetyką w ogóle. W tym co robi jest jeszcze nuta czegoś, co określiłbym jako post-graffiti – tu na myśl w szczególności przychodzi estetyka Germes Gang, ale też memiczny i ironiczny, a może post-ironiczny kontekst, relacji klubów ŁKS vs RTS zapisanych na łódzkich murach. Jej obrazy wyglądają jakbyśmy znali je z murów osiedli, albo ze sgraffito wydłubanego w ostatnich szkolnych ławkach czy na szybach komunikacji miejskiej – i to wcale nie degradujące dla jej twórczości określenie, ponieważ wszystko to zostaje zamienione tu na dojrzały i rozbuchany język plastyczny, który w swoich skrajnościach nosi w sobie ogromną dozę wolności.

W tym kontekście to trochę tak, jakby Julka chciała malarsko odmienić przez przypadki kolokwialne słowo „przypał” i tworzyć obrazy malowane nawet nie do jarmuszkowej kawy i papierosów, a do „piwa i petków”. Ponownie zaznaczam, że nie jest to jednak w żadnym stopniu pejoratywne stwierdzenie z mojej strony. Powstałe na wystawę realizacje stają się w moim odczuciu ważnym zapisem zbiorowej świadomości młodego pokolenia, niczym *Pato-inteligencja* Michała Maty Matczaka. Jest to kolejny ironiczny powidok kulturowy, niczym mem.

W jednej z klasycznych dla większości osób zainteresowanych kulturą lektur – w *Sposobach widzenia* Johna Bergera – napisane jest, ile statystycznie mijamy w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego obrazów dziennie i jak jesteśmy bombardowani ich ilością. Są one inwazyjne i zostawiają w nas powidoki (nie tylko te Strzeмиńskiego) wizualnej oferty. Konkuruje z tą ilością obrazów, funkcjonując nie w wolności, a w baumanowskim przymusie wyboru, stajemy się efektem ubocznym świata, w którym żyjemy.

Część realizacji Julki odnosi się też do konsumpcyjnego kontekstu, który obecny jest tu na wielu płaszczyznach – chociażby, masowości i popowości, reprezentacji produktów i dóbr konsumenckich, a także artystyczne przejęcia – wcześniej wątpliwej jakości, wyprodukowanych w fabryce obrazów, które były do nabycia w sklepie IKEA. Ten ostatni aspekt składający się na cykl sześciu prac to w zasadzie jedyny krytyczny i zaangażowany element tego dyplomu, bo stworzony z poczuciem szczerzej misji. W tym przypadku za pomocą własnego gestu i znaku malarskiego Julka próbuje odzyskać i wyrwać z bezwładnej i utowarowionej formy obrazu-produktu nadając im indywidualny charakter. Działa tu interwencyjnie, niczym ingerencje w zastane obrazy przywołanego przez nią w tekście Asgera Jorna, czy działania takich artystów jak Dave Pollot lub Arek Pasożyt.

W wykreowanej malarskiej tkance kształty, figury, gesty i znaki wibrują i przenikają się. Często odsyłają widza do konkretnych tekstów popkultury (jak chociażby Super Mario z serii gier na Nintendo) albo rzeczywistych obiektów z prozy życia codziennego, choć w przypadku malarstwa Julki bardziej adekwatnym terminem byłaby kolokwialna „życióweczka”. Odnosząc się właśnie do tego terminu należy powiedzieć, że powstałe obrazy to narracje, mapy myśli, rekonstrukcje pamięci, czy kolekcje różnych asocjacji. Wydaje się, że powstają trochę jak doodles, szkicowane instynktownie, bez projektu i planu – bezpośrednio na podobrazu (czasami na stworzonym w fabryce dla IKEA, a czasami na przemalowanych wcześniej pracach własnych). Artystka potrafi bardzo dokładnie opowiedzieć o każdym wykonanym obrazie przywołując relację zdarzeń, stanów emocjonalnych i dolewając wręcz fabułę do widocznej syntetycznej i outline'owej diegezy. Te historie nie zawsze są czytelne dla widza i nie muszą być. Artystka często na zasadzie palimpsestu, zamazania poprzedniej warstwy, gmatwa swoje własne historie (odnosząc się sprytnie do tytułowej dystorsji). Julka akceptuje odrębność widza i daje mu totalne prawo, by te narracje przemieniać na swoje własne. I tak, dla mnie, dmuchany balonowy piesek staje się jednym z kilku widocznych na tej wystawie odwołań do sztuki Jeffa Koonsa, a postać z pistoletem w kominiarce to most do pracy video-performatywnej Damiena Hirsta, która stanowiła przewodnik po tym, jak fachowo dokonać samobójstwa strzelając z krótkiej broni palnej. Z kolei gdzie indziej – postać z przekreślonymi oczami staje się albo ignoranczką emotikoną albo dialogiem z KAWSem. Każdy znajdzie tu serię własnych skojarzeń i opowieści. Być może właśnie te konsumpcyjne i artystyczne powidoki na styku ze wspomnianą wcześniej „życióweczką” składają się na tytułowe *Zaburzenia widzenia*. Jak pisze Julka: „Kicz służy przede wszystkim jako medium, stosowanym po to, aby w tym, co banalne, odkrywać transcendentne możliwości.”

Na aneks składa się zestaw pięciu rozbudowanych prac przestrzennych w formie rozmalowanych obiektów zrealizowanych pod opieką prof. Roberta Florczaka. Noszą wspólny tytuł *Melanż*, który rozumiany jest tu jako mix form, barw, kolorów, tematów, czy też ten kolokwialny melanż – w slangu oznaczający imprezę. Prace te zdają się absolutnie kontynuować założenia obecne w malarstwie i wnioski wyciągnięte z tekstu teoretycznego. Ponownie stają o eklektyzmie, kiczu, nagromadzeniu, podkręceniu do przesady,

przeskalowaniu, mainstreamie, przebudźcowaniu czy popie. Stanowią rozważane przez Julkę guilty pleasers – jako pewnego rodzaju eye candies. Cytując plastykę malarstwa – pseudo niedbałego gestu i ignorant style. Jak ponownie mówi o nich autorka: „są momentami tak złe, że aż fajne”. Post-ironia, pastisz pastiszu, który z pozoru skazany jest na niepowodzenie, bo wydaje się być pleonazmem, tu zdaje się być zabawnym rozważaniem na temat tautologii. Tak jak w malarstwie, tu ponownie pojawia się dialog, nie tylko z popkulturą, ale też z popartem i historią sztuki najnowszej. Bardzo dosłownie Julka cytuje Claesza Oldenburga w formie ogromnego *Jabłka*, z kolei rekin w takiej skali w galerii sztuki od razu na myśl przywołuje twórczość wspomnianego już Hirsta, brakuje tylko formaldehydu.

Ten poziom rozważań jest już meta albo takim czyni go widz, ale ewidentnie odnosi się do rozdziału w pracy pisemnej o obecnych w sztuce cytowaniach. Ale rekin to nie tylko Hirst i pop w sztuce, to też popkultura – jak na przykład film Spielberga *Szczęki*. Wszystko tutaj miksuje się ze sobą i tworzy wysmakowanego shake'a zgodnego z założeniami artystki. Powstałe formy przestrzenne swoją skalą wyrwywają się poza obraz i stanowią jego wy-stawiennicze uzupełnienie wchodząc w dialog z konkretnymi obrazami. Co ciekawe, Julka pisząc o Jeffie odnotowuje taką myśl: „Można odnieść wrażenie, że sztuka Koonsa zarówno celebrytuje (...) banalność, jak i ją parodiuje.” Ja odnoszę wrażenie, że ona skutecznie przyjęła podobną strategię konstruując swoje obiekty.

Aneks i część główna wspólnie się podbijają i tematycznie tworzą całość – róża z przestrzeni widoczna jest na obrazach, namalowany rekin i butelki po piwie pojawiają się w formie trójwymiarowej jako pseudo-pomniki codzienności. Przywoływana przeze mnie anty-estetyka modnych obecnie tatuaży stanowi ornament na dwóch, prawdopodobnie kobiecych, nogach stojących samotnie w przestrzeni, zatem w tej już nieco przydługiej recenzji pozwolę sobie nie opisywać po raz kolejny wspomnianych wyżej kontekstów i koherentnie użytych środków wyrazu.

Pragnę jasno powiedzieć, że przedstawioną realizację dyplomową oceniam pozytywnie i wnioskuję, by Julii Tymańskiej nadać tytuł magistry sztuki z wyróżnieniem. Projekt Julki pełen jest pewnych sprzeczności i zaburzeń, ale wszelkie przesłanki sugerują, że są one świadome. Sięga po kicz, a nie tworzy tego, co kiczowate. Miksuje i żongluje estetykami, kodyfikuje i gmatwa, a tworzy koherentną wystawę o spójnym przekazie. Świadomie odwołuje się do postmodernistycznego wielogłosu, który w sztuce można zaobserwować jako brak głównego nurtu, pojedynczego, wiodącego paradygmatu. Eklektyzm, mieszanica, a może nawet, nomen omen, melanż stylów to sytuacja, w której Tymańska konstytuuje swój świeży, acz dojrzały, a przede wszystkim własny i współczesny język plastyczny. Żywiłowość jej sztuki powoduje, że tam gdzie niektórzy pisaliby właśnie o wyczerpaniu się pewnych definicji, ja myślę o polifonii znaczeń buchającej malarskim gestem! Pomiędzy figuracją, która nakłada się w taki sposób na siebie, że momentami się uabstrakcyjnia, Julka tworzy palimpsest, formy, znaczenia przenikają się, zanikają i rekonstruują nawzajem. Artystka sięga zatem wirtuozerii pozorowanej niedbałości, by stawić swojego widza w zakłopotaniu – kłinczu pomiędzy podoba się a nie podoba się. I to świadome kwestionowanie estetyki i retoryka przywołanego wcześniej ignorant style, która bardzo rymuje się z metodycznym/strategicznym, zapożyczonym przez autorkę z artykułu Małgorzaty Bacieńskiej „świadomym kiczowaniem”. W moim przekonaniu powstałe realizacje stanowią nie tylko guilty pleasure (guilty pleasure to stan, który artystka celnie diagnozuje jako dychotomię pomiędzy wstydem a zachwytem), ale po prostu pleasure, bo są satysfakcjonującym widza krzykliwym eye candy, ale ich dodatkową wartość podnosi ironia, humor, a także odwaga i ryzyko wykonania czegoś w kontrze i pod prąd.

dr Filip Ignatowicz





If we were to invoke the words of Jean Baudrillard, who suggested that art becomes a kind of game with remnants after all that has been deconstructed, one might consider that a review of such a vibrantly colored, formal, and gestural diploma exhibition would be pessimistic. However, this is not the case. In "The Game of Remnants" (a conversation with Jean Baudrillard conducted by Salvatore Mele and Marek Titmarsh), many intriguing categories are discussed, which, in my opinion, become excellent tools for understanding the artistic expression presented in Julia Tzymańska's graduation exhibition. I think, for instance, of mosaic culture, patchwork culture, combinatory culture, irony, massiveness, or banality, the ecstasy of immersion within the image, things circulating so quickly that they disappear, the interdependence between silence and excess, multiplication, escalation, exaggeration, and saturation. Additionally, there's the exploration of art as a process of disappearance and self-destruction, leading to subsequent reconstruction. All these aspects are undeniably present in the realized forms, images, or the intellectual discourse that constitutes the theoretical part.

The title "The Critical Power of Kitsch" consists of eleven parts and was written under the supervision of Dr. hab. Łukasz Guzek. It is undoubtedly a well-structured and meaningful exposition that clearly posits the thesis that "in contemporary art, kitsch can indicate high value in a work, and a new definition of kitsch has been formulated in art theory, resulting from the analysis of the context in which art functions in institutionalized mass culture." Julia distinguishes slightly different facets of kitsch than the conventional understanding based on tacky and superficial visual elements that forcefully claim the right to fake beauty. The artist particularly highlights absurdity, banality, and grotesqueness. Throughout the text, there are references to sentimentality, the Pre-Raphaelites, and contemporary adherents of kitsch aesthetics. She examines mass culture and its ties to consumerism and what can be personally defined as the "language of the product." She analyzes pastiche meticulously, distilling from it an ironic method of creative work, and later, even delving into the phenomenon of post-irony. She points out the relationships between high and mass art, exploring what connects art with life and the prosaic nature of banality. She analyzes the culture of quotation and remix, as well as Dadaist and Pop art themes, ultimately noting the relativism of beauty standards in culture. Towards the end of the text, there is a thorough analysis of two exhibitions. One of them is "Bad Paintings," in which the creators simultaneously turned away from the canons of beauty and the tradition of the avant-garde to find critical potential in art widely considered as bad. But does bad painting immediately equate to bad art? Regarding this question, Tzymańska writes, "All actions indicative of potentially low value in a work are ennobled, which highlights the main problem of the exhibition, which is the criticism of the dogmas and ideals of painting." I believe these words affirm the author's profound awareness, despite what may seem like an intuitive or instinctive approach to creating paintings. In summary, the intellectual exposition produced represents a thoughtful and sensitive analysis, simultaneously affirming and scrutinizing, supported by well-chosen examples and a bibliography appropriate to the topic. It seamlessly intertwines with the practical layer of the diploma thesis.

Moving on to the painting part, "Disorders of Vision," created under the supervision of Prof. Henryk Czeźnik, it is impossible to ignore the titular distortion that occurs. This distortion isn't just about playing with the definition of kitsch as the beauty of the undesirable, as a lack of taste, and as "the bad state of art." It is also about the consciously employed tool in the hands of the artist. There are no paintings here that strive for a superficial message like "I want to please you." On the contrary, paradoxically, in many fragments, these canvases are meant to be cool in their un-coolness (to paraphrase the author briefly). Returning to the predominantly discussed issue, it seems that kitsch directs us to a deliberate game with the viewer—a kind of flirtation with potential pejorativeness. However, I firmly and clearly affirm that, in my opinion, Julia emerges victorious from this game every time, both in the realm of each pictorial field and in the entire exhibition, creating an invasive painterly environment from densely hung canvases, or using the author's terminology, a "wallpaper" (which, in her view, is a perfect word here due to its plasticity, tackiness, and

superficiality). This wallpaper consists of 19 paintings on canvas and 6 engaged paintings, but more on that shortly.

The artist writes: "Kitsch (...) is posed and theatrical." Excess, overproduction, theatricality, and a kind of baroque excess, trembling, and overdoing become a precise means of expression accentuated by the pseudo-porcelain and palimpsest-like painting on the canvases. The main axis of her work consists of a mixture of techniques that allow her to emphasize the gesture strongly. In her range of expressive means, there are individual and strong strokes, clusters of lines, blurring, laser cuts, spills, the explosion of paint from a can, and airbrushing. Stylistically, I believe that Julia strongly draws from the aesthetics and visuality of the so-called ignorant style—a movement of anti-tattoo art represented, among others, by artists like Maison Hefner, Cederic de Rodot, esco_zcc, Kibas, or Janky Doodlez, and many others. This movement, as a form of anti-aesthetics, emerges in contemporary street art, fashion, internet shit-posting culture, and even in painting. These somewhat primitive-childish aesthetic moves are reminiscent of a cocktail of Basquiat's and Paul Klee's painting, drenched in Chagall-like syrup (to which the colors chosen by Julia often allude). But the mentioned ignorant style genuinely merges more and more with contemporary painting, and one can confidently speak of a trend represented by artists like David Heo, Ricardo Passaporte, Robert Nava, and Katharine Bernhardt. In my opinion, Julia absolutely fits into these principles while participating in a broader discourse on aesthetics as a whole. In what she does, there is also a hint of something I would describe as post-graffiti. In this context, I particularly think of the aesthetic of Germes Gang, but also a memetic and ironic, perhaps post-ironic context, relating to the rivalry of ŁKS vs. RTS clubs, inscribed on the walls of Łódź. Her paintings look as if we knew them from housing estate walls, or from sgraffito carved into the back of school desks or on the windows of public transportation. This is by no means a degrading description of her work because everything here is transformed into a mature and expansive visual language that possesses a great deal of freedom in its extremes.

In this context, it's a bit as if Julia wanted to artistically transform the colloquial word "przypał" (which roughly translates to a sticky situation) and create paintings not meant for casual coffee and cigarettes but for "beer and hangouts." Again, I want to emphasize that this is by no means a pejorative statement on my part. The creations produced for the exhibition, in my opinion, become an important record of the collective consciousness of the young generation, much like Michał Maty Matczak's "Patointelligence." It's another ironic cultural aftermath, akin to a meme.

In one of the classics for most people interested in culture, "Ways of Seeing" by John Berger, it is written about how many images we statistically encounter in a day in the age of consumer society and how we are bombarded with their quantity. They are invasive and leave visual afterimages in us (not just those of Strzemiński). Competing with this quantity of images, operating not in freedom but in the Baumanian compulsion of choice, we become a by-product of the world we live in.

Julia's work also relates to the consumer context, which is present on many levels - such as massiveness and populism, the representation of products and consumer goods, as well as artistic appropriations - previously questionable in terms of quality, factory-produced images that were available for purchase at IKEA stores. This last aspect, which consists of a cycle of six works, is essentially the only critical and engaged element of this thesis, created with a sense of a sincere mission. In this case, using her own gesture and painterly sign, Julia tries to reclaim and rescue images-products from their inert and commodified form, giving them individual character. She acts here interventional, much like interventions in the found images mentioned in her text by Asger Jorn, or the actions of artists like Dave Pollot or Arek Pasożyt.

In the created painterly fabric, shapes, figures, gestures, and signs vibrate and interpenetrate. They often refer the viewer to specific pop culture texts (such as Super Mario from the Nintendo game series) or real objects from everyday life, although in the case of Julia's paintings, a more appropriate term would be colloquial "life stuff." Referring to this term, it should be said that the

resulting images are narratives, maps of thought, reconstructions of memory, or collections of various associations. It seems that they are created somewhat like doodles, sketched instinctively, without a project or plan - directly on the canvas (sometimes on those created in the factory for IKEA, and sometimes on repainted earlier works). The artist can very precisely talk about each completed painting, invoking the relationship of events, emotional states, and even adding a plot to the visible synthetic and outline diegesis. These stories are not always legible to the viewer and do not have to be. The artist often, through the palimpsest technique and erasure of the previous layer, complicates her own stories (cleverly referring to the titular distortion). Julia accepts the viewer's distinctiveness and gives them total right to transform these narratives into their own. And so, for me, the inflatable balloon dog becomes one of several references to art on this exhibition - Jeff Koons, and the character with a gun in a chimney sweep outfit serves as a bridge to Damien Hirst's video-performance work, which was a guide on how to professionally commit suicide by shooting oneself with a firearm. Elsewhere, the character with crossed-out eyes becomes either an ignorant emoticon or a dialogue with KAWS. Everyone will find a series of their own associations and stories here. Perhaps it is precisely these consumer and artistic afterimages at the intersection with the aforementioned "life stuff" that make up the titular "Distortions of Vision." As Julia writes, "Kitsch primarily serves as a medium, used to discover transcendental possibilities in the banal."

The annex consists of a set of 5 expanded spatial works in the form of painted objects created under the supervision of Professor Robert Florczak. They share the common title "Melanz," which is understood here as a mix of forms, colors, themes, or the colloquial "melanz" - slang for a party. These works seem to absolutely continue the principles present in painting and the conclusions drawn from the theoretical text. They once again embody eclecticism, kitsch, accumulation, exaggeration, scaling up, mainstreaming, overstimulation, or populism. They represent what Julia calls "guilty pleasures" - a kind of eye candy. They quote the aesthetics of painting - a pseudo-careless gesture and the ignorant style. As the author says about them again: at times, they are so bad that they are cool. Post-irony, pastiche of pastiche, which seems doomed to failure on the surface because it appears to be a pleonasm, here seems to be a humorous consideration of tautology. Just as in painting, there is again a dialogue not only with pop culture but also with pop art and the history of contemporary art. Quite literally, Julia quotes Claes Oldenburg in the form of a huge apple, while the shark in such a scale in the art gallery immediately brings to mind the work of Hirst, only formaldehyde is missing.

This level of reflection is already meta, or it is made so by the viewer, but it clearly refers to the chapter in the written work about current quotations in art. But the shark is not only about Hirst and pop in art; it's also about pop culture, such as Spielberg's film "Jaws," for example. Everything here mixes together and creates a sophisticated shake in line with the artist's intentions. The created spatial forms, with their scale, extend beyond the painting and serve as its exhibition complement, engaging in a dialogue with specific paintings. Interestingly, when Julka writes about Jeff Koons, she notes the following thought: "One might get the impression that Koons' art both celebrates (...) banality and parodies it." I get the impression that she has effectively adopted a similar strategy in constructing her objects.

The annex and the main part together reinforce each other and thematically create a whole - the rose from the space is visible in the paintings, the painted shark and beer bottles appear in three-dimensional form as pseudo-monuments of everyday life. The anti-aesthetics of trendy tattoos that I mentioned earlier serve as an ornament on two, probably female, legs standing independently in space, so in this already somewhat lengthy review, I will allow myself not to describe the mentioned contexts and coherently used means of expression once again.

I wish to make it clear that I positively evaluate the presented diploma project by Julia Tzymańska and recommend granting her the title of Master of Arts with distinction. Julia's project is full of contradictions and disturbances, but all indications suggest that they are conscious. She reaches for kitsch rather

than creating what is kitschy. She mixes and juggles aesthetics, codifies and complicates, yet creates a coherent exhibition with a consistent message. She consciously refers to the postmodernist polyphony, which can be observed in art as the lack of a mainstream, a single, leading paradigm. Eclecticism, a mixture, or perhaps, fittingly, a "melange" of styles is a situation in which Tzymańska establishes her fresh, mature, and above all, her own contemporary visual language. The vitality of her art causes, where some would write about the exhaustion of certain definitions, I think about the polyphony of meanings gushing from her painterly gesture! Between figuration, which overlaps in such a way that it occasionally becomes abstract, Julia creates a palimpsest where forms and meanings interpenetrate, fade, and reconstruct each other. The artist, therefore, employs the virtuosity of apparent carelessness to put her viewer in a dilemma - caught between liking and disliking. This conscious questioning of aesthetics and the rhetoric of the aforementioned "ignorant style," which resonates closely with the method/strategy borrowed by the author from Małgorzata Bacińska's article on "conscious kitschification," is, in my opinion, thought-provoking. In my opinion, the resulting works are not just guilty pleasures (a guilty pleasure is a state that the artist aptly diagnoses as a dichotomy between shame and delight), but simply pleasures. They are satisfying eye candy for the viewer, but their additional value is elevated by irony, humor, as well as courage and risk - going against the grain.

To conclude, I will invoke one more thought from the graduate's theoretical text: "The practice of 'conscious kitschification' has become a sophisticated strategy, and the main distinction between the inability to express oneself artistically and purposefully creating kitsch is precisely the awareness expressed through critical thought (...). The definition of kitsch has been reconstructed and is far from its original form (...). It has begun to play a very significant role, not only as a medium with critical capabilities but also as a carrier that connects 'high' art with mass culture."

Dr Filip Ignatowicz



Elena Vertikova

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Czas jako materiał tworzenia struktury dzieła* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak

Promotor dyplomu: Dr hab. Krzysztof Polkowski

Recenzent: dr hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *Time as creative material for the structure of a work of art* under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak

Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski

Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Nie jest łatwo określić w jednym zdaniu, co stanowi główny temat pracy dyplomowej Eleny Vertikovej. Całość osnuta jest wokół pojęcia czasu i to na nim autorka buduje narrację. Archetypiczne idee i motywy, na których opiera swoje artystyczne uniwersum, tworzą intymną i poruszającą opowieść opartą na przeciwieństwach: wody i jej braku oraz światła i ciemności. Wielość wątków otwiera różnorodne tropy interpretacyjne.

Praca teoretyczna pt. *Czas jako materiał tworzenia struktury dzieła* jest analizą koncepcji czasu w sztuce i kulturze, którą dyplomantka przeprowadza na podstawie dzieł o konstrukcji temporalnej, filmu, performansu i instalacji. Elena bada rolę, jaką komponent czasowy odgrywa w strukturze dzieła, analizując prace wybranych twórców.

Na wiedzy wyniesionej z owych badań konstruuje również własną pracę artystyczną. Całość rozważań opiera na koncepcji Mircei Eliadego, który rozróżnia czas sacrum i czas profanum. Ważne miejsce zajmuje tu również refleksja dotycząca mitu wiecznego powrotu. Praca teoretyczna podzielona została na sześć rozdziałów, w których autorka analizuje znaczenie czasu w budowie i narracji dzieł sztuki, a także ich konstrukcji przestrzennej. Omawia również metodę opartą na rytmizacji dzieła. Zarówno w części teoretycznej, jak i artystycznej zastosowana została kompozycja koła, która podkreśla cykliczność i powtarzalność zdarzeń.

Dyplomantka buduje siatkę pojęć, które wykorzystuje w swojej pracy. Etymologiczna analiza słów kluczowych dla artystki umożliwia badanie struktury prac oraz sposób, w jaki znaczenie słowa wpływa na znaczenie dzieła. Pojęcia zaczerpnięte z literatury, filozofii i fizyki autorka aplikuje do sztuki, aby na ich kanwie tknąć swoją opowieść o czasie i jego obecności w budowie i treści dzieła. Pracę teoretyczną przeczytałam z prawdziwą przyjemnością i zainteresowaniem. Autorka przedstawia temat w sposób klarowny, a imponująca bibliografia, na której oparła swoje badania, w pełni odpowiada analizowanemu problemowi. Praca jest usystematyzowana i przemyślana, tworzy bazę teoretyczną dla artystycznych poszukiwań Eleny.

Główny dyplom stanowi część artystyczna zatytułowana *Ślepa ulica* oraz aneks pt. *Matka Woda*. Nie sposób opowiadać o nich osobno, ponieważ tworzą przenikającą się narrację. Cała praca powstała jako instalacja site specific – koncepcja została zainspirowana miejscem, historycznym zbiornikiem wody Stary Sobieski. Trudno wyobrazić sobie przestrzeń bardziej nośną, zarówno pod względem architektonicznym, jak i znaczeniowym. Motywy ważne dla twórczości Vertikovej, z którymi artystka pracuje od lat – światło i woda – odnalazły w obszarze zbiornika idealną ekspozycję, by wybrzmieć w całej mocy swoich znaczeń. Ukształtowanie miejsca jest kluczowe i stanowi jeden z elementów instalacji, która nie mogłaby zaistnieć w takiej formie w innej przestrzeni. To pierścień, do którego artystka wprowadza widza, angażując go do udziału w wystawie. Instalacja staje się metaforą dotychczasowej twórczości Eleny Vertikovej, która zatacza krąg, poruszając wciąż na nowo istotne dla siebie zagadnienia i motywy. Swoją pracę buduje na dychotomiach: światła i ciemności oraz wody i jej braku. Topografia miejsca, w którym instalacja powstała, warunkuje opozycje: początek i koniec, światło i ciemność, nieobecność i obecność, linearność i cykliczność. Artystka wprowadza widza w bardzo osobistą opowieść o emocjach: tęsknocie i braku. Zaznacza, że w pracy dyplomowej pojawiają się dwie równoległe narracje: jedna dotycząca wody jako źródła życia i druga osobista, dotycząca matki, jako źródła życia samej artystki, stąd również tytuł *Matka Woda*.

Ważnym medium i środkiem narracyjnym, przy którego pomocy autorka konstruuje dzieło, jest światło. Światło i woda to dwa czynniki niezbędne do życia i jego metafory. Do życia Eleny Vertikovej niezbędna jest także sztuka, której nie sposób odbierać bez udziału światła. Artystka podkreśla, że ważna jest również etymologia słów, które współtworzą znaczenie jej pracy, a są to: *warstwa*, z rosyjskiego „sloj”, czyli miejsce zalane wodą, *wspomnienie* będące powrotem do przeszłości i *koniec*, będący zapowiedzią nowego początku.

Kolejną opozycją, która ujawnia się w instalacji dźwiękowej pt. *Under certain circumstances/w pewnych okolicznościach* jest skala: makro – globalna i mikro – osobista. Praca, która odnosi się do poszukiwania wody na Marsie, składa się z wypowiedzi przypadkowych ludzi. Pośród nich słyszymy cichy głos artystki, która bezskutecznie próbuje nawiązać kontakt z najbliższymi, będącymi dla niej wodą – źródłem życia.

Poszukiwaniom wody na Marsie towarzyszy medialny rozgłos, kiedy na Ziemi w wielu miejscach nadal istnieje problem z dostępem do tego życiodajnego płynu. Dbanie o obecność wody należy głównie do obowiązków kobiet. To one są jej strażniczkami. Opowiada o tym wideo performans, podczas którego artystka przelewa wodę do dwóch oddalonych od siebie wiader. Nosząc wodę porusza się po okręgu, podkreślając tym samym cykliczność i powtarzalność rytuału, będącego jednocześnie czynnością niezbędną do życia. Wideo puszczane jest w pętli, co uaoacza model czasu sacrum, opartego na kole. Pojawia się tu także czas linearny. Pełne wiadro, z którym artystka rozpoczyna wędrówkę, pustoszeje, woda wylewa się na zewnątrz tworząc wizualny znak – mokrą, ciemniejszą ścieżkę wyznaczającą drogę przejścia. Ostatni etap przelewania wody ujawnia jej brak – artystka przynosi zaledwie kilka kropli, resztę tracąc po drodze. Performans metaforycznie scala pierścień przestrzeni. Woda reprezentuje biegnący kolistą czas, mijający i powracający w innej, odmienionej postaci. Coś się kończy, znika, zostaje stracone, jednocześnie zmieniając się w nowy początek.

Instalacja świetlnodźwiękowa pt. *Warstwy* wprowadzająca w przestrzeń okręgu, wciąga widza w przejmującą, osobistą opowieść artystki. Światło specjalnie zaprojektowanych lamp unosi się w wypełnionym dymem powietrzu, stając się niemal fizycznie namacalne. Tworzy ono rysunek kreślący w przestrzeni nieregularny rytm ogromnych, świetlnych łuków. Wchodząc między nie, zostajemy zaproszeni do udziału w magicznym rytuale przejścia.

Przed widzem przemierzającym się wewnątrz instalacji Eleny Vertikovej otwierają się kolejne obszary wydobywane z mroku światłem. Ściany wewnętrzne zbiornika zaskakują plastyczną strukturą. Woda zaznaczyła na nich ślad swojej obecności, tworząc abstrakcyjne wzory, szlachetnością koloru przypominające starożytne freski, kojarzące się także z rysunkiem dna rzeki.

Artystka umiejętnie wykorzystuje malarskie walory przestrzeni, jej monochromatyczność podkreślając użyciem lampy sodowej, która dając światło odbiera jednocześnie wszystkie barwy. Skupiony widz zauważy, że na ścianach pojawiają się delikatnie wydobywane światłem napisy. Nawiązują one do kłistości czasu, gdzie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość następują nieustannie po sobie. Pierwszy tekst: „Przypomnij mi coś ważnego” należy do przeszłości, tęsknoty za czymś, co minęło, drugi: „Sen nad brzegiem starej rzeki” osadza nas w teraźniejszości, ostatni: „Podlej ziemię, kwiaty schną” kieruje natomiast ku przyszłości, wyznaczając cykl życia, w którym obecność wody jest tylko efemeryczna, przeczuwana.

Kolejną narrację buduje praca wideo pt. *List*, która jednocześnie zamyka krąg i stanowi jego nowe otwarcie. Jest to historia braku i tęsknoty. Artystka nie może spotkać się z matką i chociaż dzieli je tylko jedna granica, jest ona nieprzekraczalna. Na filmie widzimy rękę piszącą list do matki. Mimo powtarzanych prób zapisu, tekst rozplywa się, zalewany wodą, tak, że staje się niewidzialny. Matka jest źródłem życia, ale wymuszone oddalenie sprawia, że córka

odnosi wrażenie przebywania jej na odległej planecie. Znikająca wiadomość nie może zostać wysłana. Biegący kłistość czasu projekcji ukazuje wciąż na nowo podejmowane próby napisania listu, które jednak zawsze kończą się rozplynięciem liter. Nadzieja jednak pozostaje, ponieważ znowu pojawią się słowa: „Мама, привет”.

Praca dyplomowa Eleny Vertinovej to przejmująca, głęboko przemyślana i piękna wędrówka, podczas której autorka unaocznia idee stanowiące budulec jej artystycznego świata. Praca Eleny dotyka głębokich i ważnych wartości niezbędnych do życia i kreacji. Artystka, budując swoją instalację na metaforycznej figurze okręgu, domyka dotychczasowy etap swojej twórczości, jednocześnie otwierając kolejny krąg i nową drogę.

Pracę Eleny Vertinovej oceniam bardzo dobrze i wnioskuję o nadanie jej autorce tytułu magistra sztuki.

dr hab. Anna Waligórska





It is not easy to define in one sentence what constitutes the main theme of Elena Vertikova's degree project. The whole work revolves around the notion of time and the author builds the narrative around it. The archetypal ideas and motifs on which she bases her artistic universe create an intimate and moving story based on opposites: water and its absence, light and darkness. The multiplicity of themes opens a variety of interpretative tropes.

The theoretical work entitled 'Time as a creative material for the structure of a work of art' is an analysis of the concept of time in art and culture, which the degree candidate carries out on the basis of works that have a temporal structure: film, performance and installation. Elena investigates the role that the temporal component plays in the structure of the work by analyzing the works of selected artists.

She also uses the knowledge gained from this research to construct her own artistic work. She bases all her considerations on Mircea Eliade's concept of sacred and profane time. Reflections on the myth of eternal return also occupy an important place here. The theoretical work is divided into 6 chapters, in which the author analyses the significance of time in the construction and narration of works of art, as well as their spatial construction. She also discusses a method based on the rhythmicity of the work. In both the theoretical and artistic parts, a circular composition is used, which emphasizes the cyclical and repetitive nature of events.

The degree candidate builds a framework of concepts that she uses in her work. An etymological analysis of the artist's key words allows to explore the structure of the work and the way in which the meaning of the word influences the meaning of the work. Concepts drawn from literature, philosophy and physics are applied by the author to art so as to weave her story about time and its presence in the structure and content of the work.

I read the theoretical work with real pleasure and interest. The author presents the topic with clarity, and the impressive bibliography on which she has based her research is fully relevant to the analyzed problem. The work is structured and thoughtful, and forms a great theoretical basis for Elena's artistic explorations.

The main part of the project consists of an artistic section entitled "Cul de sac" and an annexe entitled "Mother water". It is impossible to talk about them separately, as they form an interweaving narrative. The entire work was created as a site-specific installation – the concept was inspired by a place – the historic Old Sobieski water reservoir. It is hard to imagine a space that is more meaningful, both architecturally and semantically. The motifs that are important to Vertikova's work that the artist has been working with for years – light and water – have found an ideal exposure to resound with their full semantic force in the area of the reservoir. The shaping of the site is crucial and forms the element of the installation that could not exist in this form in any other space. It is a ring which the artist introduces to the viewer, getting them involved in the exhibition. The installation becomes a metaphor for Elena Vertikova's oeuvre to date, as she goes round in a circle, addressing issues and motifs that are important to her again and again. She builds her work on dichotomies: light and darkness, and water and its absence. The topography of the place in which the installation was created conditions the oppositions: the beginning and the end, light and darkness, absence and presence, linearity and cyclicity. The artist introduces the viewer to a very personal story about emotions: longing and absence. She points out that there are two parallel narratives in the thesis: one concerning water as the source of life and another, and more personal one concerning her mother as the source of the artist's own life, hence also the title "Mother water".

An important medium and narrative means which the author constructs the work with is light. Light and water are two factors necessary for life and its metaphors. Art, which cannot be perceived without light, is also essential to Elena Vertikova's life. The artist emphasizes that the etymology of the words that co-create the meaning of her work is also important, and these are: *layer*, from the Russian 'sloy', meaning a place flooded with water, *memory* as a return to the past and *the end* as a foreshadowing of a new beginning.

Another opposition that is revealed in the sound installation titled "Under certain circumstances" is the scale: macro – global and micro – personal. The work, which refers to the search for water on Mars, consists of statements

made by random people. We can also hear in the midst of these the quiet voice of the artist, who is unsuccessfully trying to make contact with her loved ones, who are water – the source of life for her.

The search for water on Mars is accompanied by media publicity, as there is still a problem with access to this life-giving liquid in many places on Earth. It is mainly the responsibility of women to care for the presence of water. They are its guardians. This is told in a video performance in which the artist pours water into two buckets far apart from each other. Carrying the water, she moves in a circle, thus emphasizing the cyclical and repetitive nature of the ritual, which is at the same time an essential activity for sustaining life. The video is played in a loop, highlighting a circular model of sacred time. Linear time also appears here. The full bucket with which the artist begins her journey empties, the water pours out to create a visual sign - a wet, darkening path marking the passage. The final stage of pouring the water reveals its absence – the artist brings only a few drops, losing the rest along the way. The performance metaphorically unifies the ring of space. The water represents time running in a circular fashion, passing, and returning in a different, altered form. Something ends, disappears, is lost, at the same time changes into a new beginning.

The light and sound installation entitled "Layers", which introduces the space of the circle, draws the viewer into the artist's poignant, personal story. The light of specially designed lamps floats in the smoke-filled air, becoming almost tangible. It creates a drawing that shows an irregular rhythm of huge luminous arcs in space. Going between them, we are invited to participate in a magical rite of passage.

Brought out of the darkness by light, successive areas open up before the viewer moving inside Elena Vertikova's installation. The inner walls of the tank surprise us with their plastic structure. Water has marked its presence on them, creating abstract patterns, reminiscent of ancient frescoes in the nobility of their colour, which also brings to mind the structure of the riverbed. The artist skilfully exploits the painterly qualities of the space. Its monochromatic nature is emphasized by the use of a sodium vapour lamp, which, by giving light simultaneously dims all the colours. A cautious viewer will notice that inscriptions appear on the walls, delicately brought out by the light. These allude to the circularity of time, where past, present and future follow one another continuously. The first text: "Remind me of something important" belongs to the past, a longing for something that has passed, the second: "Dream on the banks of an old river" sets us in the present, the last: "Water the soil, the flowers are drying" directs us towards the future, marking a cycle of life in which the presence of water is only ephemeral and anticipated.

Another narrative is built up by the video work entitled "Letter", which simultaneously closes the circle and constitutes its new opening. It is a story of absence and longing. The artist is unable to meet her mother and although only one boundary separates them, it is impassable. In the film we can see a hand that is writing a letter to her mother. Despite repeated attempts to write it down, the text dissolves, flooded with water, so that it becomes invisible. The mother is the source of life, but the forced remoteness gives the daughter the impression of being on a distant planet. The disappearing message cannot be sent. The looped projection shows attempts to write the letter over and over again, but these always end with the letters dissolving. Hope remains, however, as the words appear again: "Мама, привет".

Elena Vertikova's thesis work is a poignant, deeply thoughtful and beautiful journey, during which the author visualizes the ideas that are the building blocks of her artistic world. Elena's work touches on the deep and important values necessary for life and creation. By building her installation on the metaphorical figure of a circle, the artist closes the previous stage of her work and opens up another circle and a new path.

I evaluate Elena Vertikova's work highly and recommend that the author be awarded a Master of Arts degree.

Dr hab. Anna Waligórska



Jakub Wasilewski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2016 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Piękna brzydota. Deformacje we współczesnym malarstwie portretowym Zachodu* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Mateusz Pęk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2016.

Written master's thesis: *Beautiful ugliness. Deformations in contemporary Western portrait painting* under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Mateusz Pęk

Główna część dyplomu Kuby Konstantego Wasilewskiego składa się z cyklu portretów. Zestaw ten zawiera podobizny Moneta, Norwida, Witkacego oraz innych inspirujących dyplomanta artystów. Wśród tego nobliwego towarzystwa odnajdziemy również przypadkowe wizerunki znalezione w wyszukiwarce Google'a, spełniające kryteria nakreślone imaginacją artysty. Technicznie rzecz ujmując – jak podkreśla dyplomant – wymóg był jeden: zdjęcie powinno być czarno-białe, gdyż to właśnie takie fotografie najlepiej rozbudzają jego wyobraźnię. Nie mogą się jednak oprzeć wrażeniu, że wskazane achromatyczne tożsamości stanowią jedynie pretekst do uwolnienia pokładów emocji skupionych w artyście.

Temperament twórczy Kuby jest pełny żywiołowości i pasji, a wynikający z niego konstrukt malarski można by za Wassylim Kandinskim nazwać „subiektywną koniecznością”. Ta „wewnętrzna konieczność” powoduje, że powierzchnię poszczególnych twarzy szczerze wypełnia malarski gest, sprawiając wrażenie pewnej natrętnej nieusuwalności. To odczucie wzmocnione jest impastowo, wręcz reliefowo, nakładaną farbą – jakby pospieszonym, kompulsywnym ruchem sugerującym, że pod powierzchnią obserwowalnych fizjonomii ukrywa się właściwa treść portretowanej postaci. Kontrasty barw nasyconych, pełnych blasku cynobru, akordów żółcieni dopełnianych świetlistymi błękitami, zdają się tłumaczyć bogatą psychikę człowieka. Zderzenia kolorów, podobnie jak wnioski płynące z wiedzy psychoanalitycznej, udowadniają, że wnętrze istoty ludzkiej jest polem bitwy wielu sprzecznych pragnień i interesów, z których często nie zdajemy sobie sprawy. Pragnienia te składają się na życie w różnych jego odsłonach, z miejscami pełnymi światła, ale i obszarach pograżonych w mrocznych tonach obłądzenia i wyobcowania. Być może to bolesne doświadczenie egzystencjalne i zmaganie się z własnym nietuzinkowym wnętrzem doprowadza ostatecznie do deformacji przedstawień? Portrety balansujące na krawędzi groteski i karykaturalności zbliżają twórczość Kuby Konstantego Wasilewskiego do tradycji art brut, kierunku sztuki pełnego emocjonalnych sprzężeń, negacji, ale i afirmacji, chociażby dla niepojętej potrzeby twórczej odartej z blichtru kultury salonowej – gwarancie kanonicznego

piękna. Na przekór tej fasadowości Kuba przedstawia brzydotę – artysta nie chce i nie potrzebuje się podobać.

W klarownie napisanej rozprawie, pt. *Piękna brzydota. Deformacje we współczesnym malarstwie portretowym Zachodu* dyplomant przytacza postawy mistrzów, dla których twarz stanowiła motyw przewodni twórczości. Począwszy od renesansu opisuje on, jakimi metodami artyści „nakładali” deformujące matryce na swoich bohaterów. Tematyzując, metaforyzując, surrealityzując – umieszczali portrety na pierwszym planie bieżących wydarzeń społecznych lub osobistych. W rozpoznaniu autora doświadczenie egzystencjalne, ale również jego aberracja spowodowana chorobą, traumą wojenną, kalectwem, rozkładem czy deformacją studiowanego ciała, dawały artyście asumpt do transpozycji konwencjonalnie ujętego portretu.

Również w aneksie dominuje przedstawienie twarzy. Jednak w przeciwieństwie do głównej części dyplomu, gdzie rysunek w dużej mierze był zdeterminowany granicami wyznaczonymi przez poszczególne obszary barwne, w aneksie, kreślonym z właściwą sobie ekspresją, linia nabiera w pełni autonomicznego charakteru. Jej smolista i abstrakcyjna zawartość jest niejako wtłoczona w materię podkładu, rozsadzając ramy poszczególnych kartonów. Kreska, którą artysta kreśli portret, mimo swojej lapidarności jest daleka od ideograficznej dosłowności. Jej zadaniem jest reprezentacja złożonego świata stanów psychicznych, pełnych napięć i pęknięć osobowości.

Artystyczne katharsis, jakiego tworząc prawdopodobnie doświadcza autor, skłania do refleksji, że skończony portret nie ma stanowić celu samego w sobie, jest raczej manifestacją fazy przeżyciowej wpisanej w proceder twórczy. Ten spontaniczny zapis malarski powoduje również, że nie można odmówić malarstwu dyplomanta mocy esencjonalistycznej, uporczywej chęci dotarcia do tego, co skrywa twarz-maską, twarz-skorupa.

Podejście Kuby Konstantego Wasilewskiego do sztuki jest wyraziste i bezkompromisowe – przede wszystkim w postanowieniu bycia artystą – od dnia rozpoczęcia studiów (bo takim go pamiętam z egzaminów wstępnych), aż do dzisiaj. Dlatego też rekomenduję Szanownej Komisji Egzaminacyjnej jego osobę do tytułu magistra sztuki, aby bez przeszkód mógł podążać wyznaczoną przez siebie drogą twórczą.

dr Mateusz Pęk





The main part of Kuba Konstanty Wasilewski's degree project consists of a series of portraits. This collection includes images of Monet, Norwid, Witkacy and other artists who have inspired the degree candidate. This noble company is additionally accompanied by some random images found in a Google search, following the criteria outlined by the artist's imagination. As the degree candidate stresses, the technical requirement was one: the photo must be black and white, as such photographs fertilize his imagination the most. However, I can't help feeling that the achromatic identities are only a pretext for releasing the emotions accumulated in the artist.

Kuba's artistic temperament is full of spontaneity and passion, and the painterly construct that results from it could be called, following Vassily Kandinsky, "subjective necessity". This "inner necessity" tightly fills the surface of individual faces with the painterly gesture, giving the impression of a certain intrusive indelibility. This feeling is reinforced by the impasto – or even relief – of applied paint, as if in a hasty, compulsive movement suggesting that under the surface of observable physiognomies hides the true content of the portrayed figure. Contrasts of saturated colors, full of cinnabar brilliance, chords of yellows complemented with luminous blues, seem to explain the man's rich psyche. The juxtapositions of colours, like the conclusions stemming from psychoanalytic knowledge, prove that the inner life of a human being is a battleground of many conflicting desires and interests, which we are often unaware of. These desires make up life in its various guises, with places full of light, but also areas plunged into dark tones of madness and alienation. Perhaps this painful existential experience and struggle with one's own unexceptional soul ultimately leads to the deformation of the representations? Portraits balancing on the edge of the grotesque and caricature bring Kuba Konstanty Wasilewski's work closer to the tradition of art brut, a direction of art full of emotional feedback, negation, but also affirmation, if only for the unbridled creative urge stripped of the glitter of salon culture, which guarantees canonical beauty. Despite this facade, Kuba depicts ugliness. The artist does not want or need to please viewers.

The dissertation titled "Beautiful ugliness. Deformities in modern Western portrait painting" is written clearly and it discusses the attitudes of masters for whom the face was the leitmotif of their work. Beginning with the Renaissance, the degree candidate describes what methods artists used to "apply" deforming matrices to their characters. By thematizing, metaphorizing, surrealizing, they placed portraits in the foreground of current social or personal events. The author's view, existential experience as well as its aberration caused by illness, war trauma, disability, decomposition or deformation of the studied body, enable the author to transpose the conventionally framed portrait.

The annexe is also dominated by the depiction of the face. However, unlike in the main part of the degree project, where the drawing was largely determined by the boundaries set by the individual color areas, the line in the annexe is drawn with its own expressiveness and adopts a fully autonomous character. Its tarry and abstract content is, as it were, pressed into the matter of the underpainting, as if it was expanding the frames of the individual cartons. The line with which the artist draws a portrait, despite its succinctness, is far from ideographic literalism. Its task is to represent the complex world of mental states, full of tensions and personality fractures.

Artistic catharsis, probably experienced by the author while creating, leads to the reflection that the finished portrait does not constitute an end in itself. It is rather a manifestation of the experiential phase inherent in the creative procedure. This spontaneous painterly record also makes it impossible to deny the degree candidate's painting the power of essentialism and the persistent desire to reach what the face-mask or the face-shell hide.

Kuba Konstanty Wasilewski's approach to art is expressive and uncompromising, especially in his resolve to be an artist from the day he began his studies (that is how I remember him from his entrance exams) until today. Therefore, I recommend the honourable Examination Committee that the degree candidate be awarded the title of the Master of Arts, so that he can follow the artistic path he has set out for himself without any hindrance.

dr Mateusz Pęk



Dorota Wójcik

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Symbolika mojego malarstwa językiem archetypalnym cielesności* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn. Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2011.

Written master's thesis: *The symbolism of my painting in the archetypal language of corporeality* under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski Supervisor of the degree project: Prof. Jarosław Bauć Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Okno w architekturze, poza podstawową funkcją wpuszczania jakże istotnego z malarskiego punktu widzenia naturalnego światła do wnętrza, pełni też rolę transparentnej membrany pomiędzy tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Otwiera wnętrza na pejzaż i pozwala przyglądać się słońcu i chmurom. To właśnie zdaje się czynić dyplomantka, Dorota Wójcik, w obszarze swojego malarstwa realizowanego w pracowni prof. Jarosława Bauć. Na tych obrazach widzimy trochę tego, co przed oknem, ale głównie świat za jego taflą. Być może znalazłyby się osoby, które taki temat próbowałyby deprecjonować, ale z racji tego, że nie sposób też tu nie wspomnieć (ze względów obiektywnych i logistycznych), że pracownia, w ramach której dyplomantka realizuje swoje prace była niegdyś murami, w których nauczał jeden z naszych nestorów – prof. Włodzimierz Łajming, mistrz malowania widoku przez okno z górką w tle i biurkową martwą naturą na pierwszym planie – absolutnie nie wolno nam umniejszać tylko z pozoru prostemu założeniu tematycznemu.

U Doroty ten wspomniany pierwszy plan wcale nie jest istotny, ważniejsza jest granica i rama, jaką okno, kadrując widok, się staje. Każde podobrazie, stając się jej matrycą, jest tutaj kwadratowe, dokładnie tak jak okno, przez, które patrzy – zamieniając się tym samym w jej obiektyw. Jednak ta analogia do fotografii pozbawiona komentarza mogłaby być tutaj mylnie odebrana, wszak malarstwo Doroty figuracją zaledwie się inspirowa. Choć w pierwszej wersji pomysłu i pracy nad projektem dyplomowym miały być to obrazy mimetyczne, jednak realizacja wyewoluowała i dojrzała w bardziej abstrakcyjnie rozmalowanym finale. Teraz to raczej powidok pejzażu, przestrzeń zapamiętana, obraz uabstrakcyjniający się w formy i malarskie gesty.

Niektóre z prac w serii z racji rodzaju wmalowanego w pole obrazu passe-partout, zdają się przypominać przeźroczą, slajdy, do retro rzutnika, gotowe, by przez nie zaświecić i stworzyć projekcję. Ta świetlistość wydaje się być czymś niezwykle istotnym dla dyplomantki, ponieważ swoją narrację o widoku z okna konstruuje z niezwykle nasyconych barw – momentami lawowanych, posiadających widoczne ślady cięcia pędzla na dukcie ręki z narzędziem. Innym razem kolor kładziony jest tutaj niby apla założona w wytyczonej taśmą formie. Artystka zaprzecza, by impresjonistyczne tradycje były tutaj jakimkolwiek punktem startu, twierdzi, że traktowała ten zestaw prac jako ostatnią porcję nauki o kolorze, który bardzo logicznie badała testując relacje i napięcia barw dopełniających.

Jeśli zaś chodzi o kompozycję, to warto wspomnieć o instynktownej próbie różnicowania planów, w jakich widzimy te okna. Poza poszczególnymi pracami, w których taśma wytyczająca okienną ramę ciasno wpasowuje się w kadr, są też obecne obrazy w dużo szerszych planach – bardziej ogólnych, w których okno może stać się niby tym, co widzimy na końcu tunelu.

Dorota nie boi się zostawiać dowodów na swoją malarską obecność w obrazie. Poza wymienionymi wcześniej śladami pędzli, właśnie linie wytyczone przez taśmę zabezpieczającą, odsłaniające nam założoną wcześniej barwę, stanowią rodzaj formalnego light-motifu tych prac. Wielokrotnie obnażona i widoczna szerokość użytego narzędzia malarskiego według autorki jest wartością dodaną. Te dowody ingerencji w płótno zostawiają pierwiastek subiektywności w czymś tak ogólnym i uniwersalnym, jak widok chmur zza okna. A sposób malowania tworzy rodzaj własnego glosariusza gestów.

Jeśli jesteśmy przy subiektywności, to w rozmowach na temat jej malarstwa padły wręcz hasła „okno życia”, „okno, które pozwalało przetrwać”, jakby tylko przez nie mogła nabrać powietrza i napełnić energią swoje światłoczułe wnętrza. A z drugiej strony wskazuje to na drugi nurt, sztuki i działalności malarskiej jako sposobu na radzenie sobie z własną emocjonalnością, być może forma auto-arte-terapii.

Co do doboru tematu to ambicją autorki jest namalowanie powietrza. Być może w tym przypadku jest właśnie tak, że to okno nie jest jednak view-finderem w metaforycznym aparacie, który impresyjnie kadruje nam chmury, a jest pretekstem, by opowiedzieć o powietrzu jako elemencie łączącym wszystko ze sobą. W związku z tym okno staje się tutaj bardziej portalem do przestrzeni wspólnej, a kwadratowa forma podobrazia jest cytatem i powtórzeniem autentycznej proporcji okna z bloku na styku Przymorza i Brzeźna w Gdańsku. Drugim, równoległym tematem tego malarstwa jest światło wschodzącego i zachodzącego słońca. Próba utrwalenia wrażenia. Autorka zakłada, że po przebudzeniu każdy człowiek pierwsze co robi, to patrzy przez okno, a dane światło i widok definiują, praktycznie programują, ten konkretny dzień. Na co zatem programują nas te kompozycje? Światło wybrane jest na zasadzie miksu tego, co było widać podczas malowania, z tym, co zapamiętane. Obrazowane są przemijające pory roku, różne pory dnia, ogółem – czas i widnokrąg. Okno prezentowane jest zatem także jako miejsce zbierania informacji o świecie, niczym bocianie gniazdo przy, którym jednak z pozycji siedzącej to właśnie najlepiej widać niebo.

Aneks, zrealizowany w pracowni prof. Romana Gajewskiego (funkcjonujący pod tym samym tytułem, co prace malarskie), jest całkowicie osobną historią, ale z dyplomem łączy go relacja dzielnicowa, blokowa i architektoniczna – słowem okienna. To, co widzimy, to nadal widok przez okno na ulicę Dworską, tym razem potraktowany jeszcze bardziej szkieletowo niż prezentowane malarstwo, ale to nadal pejzaż. Składają się na niego sklepiki, latarnie, ławki, śmietniki, sklep monopolowy czynny całą dobę, kebab, menele, osiedlowa patologia, spacerowicze z psami, przechodnie i tak dalej. Ale widoki te są niejako zakodowane, bo często rozplývają się w plamach i uderzeniach narzędzia malarskiego. Cudne jest jednak to, że na każdym z rysunków, wydawałoby się, że nawet najbardziej abstrakcyjnych, autorka potrafi dokładnie wskazać, gdzie stoi taryfa, gdzie klienci opuszczają nocny sklep, a gdzie na przykład kłócą się dresiarze. Daje to w finale niezwykle personalny zapis, prawie dokumentalny, który trochę kojarzy mi się z założeniami ostatniego filmu Pawła Łozińskiego (*Film Balkonowy*), w którym to przypadkowy bohater, przechodzień, samoistnie trafia w kadr ustawiony przez osobę reżysera z konkretnego punktu widzenia, a suma tych pojedynczych zdarzeń buduje całość.

Jednak kontekst tej realizacji zmienia się w relacji, jaka została stworzona, i w celu, w jakim projekt powstawał. Tu pojawia się wyraźne powiązanie z pracą teoretyczną, o której niżej. Chodzi o poszukiwanie archetypu, formy pierwotnej, próby zarejestrowania momentu, w którym to konstituuje się w nas autentyczny wizualny język rejestrowania rzeczywistości i momentu, w którym ten język zderza się z kulturą wizualną świata, w którego ramach powstaje. Towarzyszy temu współpraca z Olą – czyli z córką artystki, która została zaproszona do projektu jako współautorka. Jako dziecko nie została jeszcze wyraźnie wdrożona w tryby kulturowych kalek, a jest nieco bliższa

czystej tablicy, to pretekst matczynej decyzji o wciągnięciu dziecka do multi-autorstwa.

Zdradzając nieco z procesu to – rysunki zawsze powstawały przy oknie, i zawsze parami. Katalizatorem aktu twórczego było hasło/pytanie: co widzisz przez okno? Albo: co dzisiaj widzisz najbardziej? Cały długotrwały proces i to, co wydarzyło się później, podczas rejestracji tuszem na papierze, pozwala nam na porównanie wrażliwości osoby dorosłej z wrażliwością dziecka. To niejako weryfikacja różnych sposobów patrzenia na pejzaż. Te relacje i sposób widzenia, jak zaznacza autorka, zmieniały się w trakcie realizacji projektu – córeczka dojrzała, matka znajdowała na nowo świeżość obserwacji. To porównanie wrażliwości dało niezwykle efekty, które warto zanalizować, a w szczególności w kontekście pracy teoretycznej skupiającej się na archetypach. Dla przykładu, tam gdzie Dorota narysowała rytm ulicznych latarni, Ola narysowała formę zbliżoną do świecy, pierwotnego źródła światła.

Podsumowując – miesza się tu prywatne z publicznym, z jednej strony to po prostu sytuacja osobistego, rysunkowego spotkania matki z córką, z drugiej strony to badanie porównawcze percepcji, przygotowane na podwalinach klasyków psychologii i filozofii. Wszystko rozgrywa się w mieszkaniu po dziadkach, przy całym zaproszeniu córki do własnego projektu – czuć w tym potężenie i relacje, poszukiwanie balansu, a nawet jakiś rodzaj pozytywnej i wspólnej, wspomnianej wcześniej, arteterapii i sztuki, która buduje więź.

Integralność okna, o którym tak wiele w tej recenzji, obecnego zarówno w malarstwie, jak i rysunkach, zanika nieco w pracy teoretycznej, ponieważ ta nie skupia się na tej architektonicznej formie. Tekst, napisany pod opieką dr hab. Aleksandy Pawliszyn, traktuje o czymś innym i jest zawieszony bliżej tego, co stało się podwalinami dla aneksu, chociaż w swoich wielu przemyśleniach na temat malarstwa abstrakcyjnego zbliża się też do pracy głównej – malarstwa.

Zaobserwowanie, że sztuka to doznanie zmysłowe, osadzone w naszych fizycznościach, popchnęło malarzkę do perspektywy cielesności Merleau-Ponty'ego, a także jungowskiej psychologii głębi. Zatem pierwszą i najważniejszą pozycją bibliograficzną powstałego tekstu jest oczywiście niedokończona praca *Widzialne i niewidzialne*. Druga pozycja to *Archetypy i symbole* Carla Gustava Junga. Literatura przedmiotu jest tutaj dobrana absolutnie adekwatnie do rozważań teoretycznych, a ostatecznie także i tych twórczych, obecnych zarówno w pracy głównej, jak i aneksie.



W pracy pisemnej bardzo precyzyjnie nazwane i wyjaśnione są pojęcia kluczowe dla rozważań dyplomantki. Całość tekstu ma bardzo uporządkowany i dobrze zorganizowany charakter. Jest to bardzo logicznie skonstruowany wywód. Może to właśnie doświadczenie architektoniczne Doroty spowodowało takie podejście, a być może też sam wybór okna i pejzażu miejskiego jako tematu twórczego – ale wróćmy jeszcze do pracy pisemnej.

Pojawia się tu także hasło cielesnego alfabetu, rozwijana jest idea tworzenia autorskiego malarskiego znaku, w szczególności w obszarze abstrakcji. Jedną z najważniejszych sprawdzanych tu idei jest tkanka cielesności, która mówi między innymi o haptycie na odległość, to tak jakbyśmy czegoś chcieli dotknąć zdalnie. Ta myśl niezwykle rymuje się z podjętymi wątkami spoglądania na świat przez okno.

Dorota rozważa także związek patrzenia z mówieniem, zastanawia się nad własnym językiem. Szuka wspólnego „korzenia” widzenia i języka. Ponoć dziecko, nim zacznie mówić uczy się już całej „gramatyki” właśnie za pomocą wzroku, by następnie komunikować się posługując się gestem. Ta komunikacja właśnie w relacji z dzieckiem bardzo interesuje artystkę, stąd też próba analizy archetypu i jego kulturowej funkcji w obszarze zbiorowości. To, co nieświadomione w jednostce kontra to, co nieświadomione kolektywnie daje sumę tego, co niezwykle frapuje malarzkę i niemal synchronizuje się z ideą, która wybrzmiewa w aneksie.

Chcę też wspomnieć, że Dorota stosuje niezwykle mi bliski metodologicznie wehikuł metafory (słusznie proponowany tu przez prof. Aleksandrę Pawliszyn). To teoretyczne narzędzie, niby heurystyczny transefer pojęć, pozwala na szukanie analogii i odpowiedzi na hasło „tak jak” w obszarach i naukach, które na co dzień nie posiadają wyraźnych intersekcji. W świecie kultury ta niezwykle otwarta i kolażowa perspektywa badawcza (jaką jest metafora) jest nadzwyczaj ważną postawą, bo cechuje ją ostatni bastion tego, co charakterystyczne dla sztuki – wolność.

Jakość powstałego lapidarnego tekstu, integralnej części koherentnej dyplomowej realizacji artystycznej, jak i dojrzałość, którą wykazuje się artystka, sprawia, że oceniam w tej recenzji dyplom pozytywnie i wnoszę o nadanie dyplomantce tytułu magistry sztuki.

dr Filip Ignatowicz



The window in architecture, apart from its primary function of letting natural light into the interior – which is so important from the painter's point of view – also plays the role of a transparent membrane between the public and the private. It opens interiors to the landscape and allows the sun and clouds to peep through. This is exactly what the degree candidate, Dorota Wójcik, seems to be doing in her painterly works created in the studio of Prof. Jarosław Bauć. In these paintings, we can see little of what is in front of the window, but it is mostly the world behind its surface. Perhaps there are people who would try to devalue such a subject, but we must not fail to mention here (for objective and logistical reasons) that the atelier in which the degree candidate creates her works used to be the walls in which one of our doyens, Professor Włodzimierz Łajming – a master of landscapes painted through the window, with a mountain in the background and a desk still life in the foreground – taught, we absolutely must not belittle the seemingly simple thematic assumption.

This foreground is not really important in Dorota's work. What is more important is the border and the frame that the window becomes by framing the view. Each canvas is square, exactly like the window through which she looks, and becomes her matrix or turns into her lens. However, this analogy to photography without any commentary could be misconstrued here, as Dorota's painting is merely inspired by figuration. Although in the first version of the idea and work on the degree project these were supposed to be mimetic paintings, the pieces have evolved and matured into a more abstractly painted final. Now it is more like an afterimage of a landscape, a space remembered, an image abstracted into forms and painterly gestures.

Due to the type of *passe partout* painted into the picture field, some of the works in the series seem to resemble slides for a retro projector, ready to shine through them and create a projection. This luminosity seems to be something of the utmost importance to the graduate, as she constructs her narrative of the view from the window from extremely saturated colours: at times lavish, with visible traces of brushstrokes on the path of the hand. At other times, the colour is laid down here as if a uniform background is laid down in a form delineated with tape. The artist denies that impressionist traditions were any kind of starting point here, claiming that she was treating this set of works as the final portion of her study of colour, which she very logically explored by testing the relationships and tensions between complementary colours.

As far as composition is concerned, however, it is worth mentioning the instinctive attempt to vary the planes in which we see these windows. In addition to individual works in which the tape delineating the window frame fits tightly into the frame, there are also paintings framed much broader – more general ones, where the window can seemingly become what we see at the end of the tunnel.

Dorota is not afraid to leave evidence of her painterly presence in the painting. In addition to the brush marks mentioned earlier, there are the lines traced by the security tape, revealing to us the pre-supposed hue, which constitute a kind of formal leitmotif of these works. According to the author, the repeatedly exposed and visible width of the painting tool used is value added. This evidence of interference with the canvas leaves an element of subjectivity in something as general and universal as the view of the clouds from outside the window. And the way of painting creates a kind of own glossary of gestures.

If we are talking about subjectivity, conversations about her paintings have even included slogans like "a window of life", "a window to survive", as if it was only through this window that she could take in air and fill her light-sensitive interior with energy. On the other hand, this points to an undercurrent of her art: the activity of painting as a way of dealing with one's own emotionality, perhaps a form of self-art-therapy.

As for the choice of subject, it is the author's ambition to paint the air. Perhaps in this case, this window is not really a view-finder in some metaphorical camera that impressively frames the clouds for us, but a pretext to talk about air as an element that connects everything. Consequently, the window becomes here some kind of a portal to the common space, and the square form of the canvas is a quotation and repetition in authentic proportions of the window from the block of flats located exactly between *Przymorze* and *Brzeźno*

in *Gdańsk*. The second, somewhat parallel theme of this painting is the light of the rising and setting sun. This is an attempt to capture an impression. The author assumes that upon waking up, the first thing every person does is look out of the window, and that the light and the view in question define, if not programme, that particular day. What do these compositions programme us for? The light is chosen based on a mix of what was seen during the painting, with what is remembered. The transient seasons are depicted, the different times of day, in general: time and the horizon. Thus the window is also presented as a place to gather information about the world, like a stork's nest, at which the sky is best seen from a sitting position.

The annexe, completed in Prof. Roman Gajewski's studio (which functions under the same title as the paintings), is a separate story, but it is linked to the main part by the theme of neighbourhood, blocks and architecture – in a word: the window. What we see is still the view through the window onto *Dworska Street*, this time treated even more sketchily than in the paintings, but it is still clearly a landscape. It is made up of shops, lamp posts, benches, rubbish bins, a liquor shop open 24 hours a day, kebabs, bums, social pathology, dog walkers, passers-by and so on. But the views are somehow encoded, as they often dissolve in the stains and strokes of the painter's tool. The marvelous thing, however, is that in each of the drawings, seemingly even the most abstract, the author is able to indicate exactly: where the taxi stands, where the customers are leaving the night shop, and where, for example, the chavs are arguing. This results in an extremely personal record, almost documentary-like, which reminds me a little of the premise of Paweł Łoziński's latest film ("*Balcony film*"), in which an accidental character, a passer-by, spontaneously finds himself in the director's frame to be recorded from a particular point of view, and the sum of these individual events builds the whole.

However, the context of this part of the project changes with the purpose for which the project was created. There is a clear link to the theoretical work which we are about to focus on. It is about the search for an archetype, a primordial form, an attempt to register the moment when an authentic visual language of recording reality is constituted in us and the moment when this language collides with the visual culture of the world within which it is created. This is accompanied by a collaboration with Ola – i.e. with the artist's daughter – who has been invited to join the project as a co-author. As a child, she has not yet been explicitly introduced to the modes of cultural conventions, and is somewhat closer to a blank page, a pretext for the maternal decision to draw the child into multi-authorship.

To betray a little of the creative process, the drawings were always made by the window and always in pairs. The catalysts for the creative act were the slogans/questions: 'what do you see through the window?' or 'what do you see the most today?'. The whole lengthy process and what happened later during the recording with ink on paper allows us to compare the sensitivity of an adult with that of a child. It is, as it were, a verification of the different ways of looking at the landscape. These relationships and ways of seeing, as the author points out, changed during the course of the project – the daughter matured, the mother found a new freshness of observation. This juxtaposition of sensitivities produced remarkable results that are worth analysing, particularly in the context of the theoretical work on archetypes. For example, where Dorota drew the rhythm of streetlamps, Ola drew a form that is similar to a candle – the original source of light.

To sum up, the private and the public mix here; on the one hand, it is simply a situation of the personal, drawing encounters between a mother and a daughter, on the other hand it is a comparative study of perception carried out on the basis of the classics of psychology and philosophy. It all takes place in the grandparents' flat, with the daughter's affectionate invitation to her own project. There is a clear sense of deeper connection and relationship, a search for balance, and even some kind of positive and collaborative art therapy and art that builds a bond that were mentioned before.

The integrity of the window that this review expounds on is present in both paintings and drawings, but this architectural form somewhat disappears in the theoretical work. The text, written under the supervision of Professor

Aleksandra Pawliszyn, deals with something else and lies closer to what became the foundation for the annexe, although it also approaches the main work: the art of painting in its abstract manifestations.

The observation that art is a sensory experience embedded in our physicality brought the painter closer to Merleau-Ponty's perspective of corporeality, as well as Jungian depth psychology. Thus, the first and most important bibliographical item in the text is, of course, the unfinished "The Visible and the Invisible". The second item is Carl Gustav Jung's "Archetypes and the collective unconscious". Here, the literature of the subject is selected adequately for both the theoretical considerations and the creative parts. It is present in both the main work and the annexe.

The thesis very precisely names and explains the concepts that are key to the degree candidate's considerations. The text is structured, well-organized, and forms a very logically constructed argument. Perhaps it was Dorota's architectural experience that prompted this approach, or perhaps the very choice of the window and cityscape as a creative theme. Let us return to the written work for a moment.

One should mention the theme of the corporeal alphabet that appears here. What is more, the idea of creating an authorial painterly sign is also developed, particularly in the area of abstraction. One of the most important ideas tested here is the fabric of corporeality, which speaks, among other things, of haptics at a distance, as if we wanted to touch something remotely. It rhymes remarkably with the theme of looking at the world through a window.

Dorota also considers the relationship between looking and speaking, reflecting on her own language. She is looking for the common "root" of seeing and language. It is said that before a child begins to speak he or she learns the entire "grammar" by looking, and then communicates using gestures. This communication with the child is of great interest to the artist, hence her attempt to analyse the archetype and its cultural function within the community. The unconscious in the individual versus the collective unconscious – this is a sum total of what truly intrigues the painter and almost synchronizes with the idea that resounds in the annexe.

I would also like to mention that Dorota uses the vehicle of metaphor (rightly proposed here by Professor Aleksandra Pawliszyn), which is extremely close to me from a methodological point of view. This theoretical tool, a quasi-heuristic transfer of concepts, allows one to search for analogies and answers to the concept of "just like" in areas and sciences that do not have clear and obvious intersections. This extremely open and collage-like research perspective (which is metaphor) is an extremely important attitude in the world of culture, because it constitutes the last bastion of what is characteristic of art: freedom.

The quality of the succinct text, which is an integral part of the coherent artistic degree project, as well as the maturity displayed by the artist, makes me evaluate the diploma positively and I recommend that the candidate be awarded the degree of Master of Arts.

Dr Filip Ignatowicz







Absolwenci Graduates

Anna Dzieżewska

Anna Dzieżewska

Anna Dzieżewska urodziła się w Gdańsku, w 1975 roku. W latach 1996–2001 studiowała na Wydziale Malarstwa Gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2001 roku obroniła dyplom wykonany w pracowni prof. Hugona Laseckiego; aneks z litografii w pracowni prof. Zbigniewa Gorlaka. Malarka, performerka, autorka scenografii, animatorka kultury...

Jeszcze podczas studiów brała udział w performansach Fundacji Sfinks, między innymi w *Polonia Galopka* prezentowanym na festiwalu Polonia Carioca w Rio de Janeiro.

Od 2008 roku zamieszkała w Weil am Rhein (Niemcy), gdzie wraz z rzeźbiarzem Volkerem Scheurerem stworzyli prężnie działającą „przestrzeń dla sztuki” w Kunstraum Kieswerk. W ramach działalności galerii organizują koncerty, performensy i wystawy. Wspólnie prowadzą również galerie Kunstraum Berlin (Niemcy), a także ośrodek rezydencyjny Villa del Arte w Nicciano (Włochy). Stale poszerzając swoją artystyczną działalność, współpracują z wieloma instytucjami, często (jak w przypadku ośrodka w Nicciano) aktywizując lokalne życie kulturalne.

Anna Dzieżewska maluje między innymi wielkoformatowe, abstrakcyjne obrazy olejne. W pracy najważniejszy dla niej jest proces-tworzenie i destrukcja, odnawianie, przywracanie oraz poszukiwanie równowagi. Jej prace często inspirowane są naturą i przemianami zachodzącymi w przyrodzie. Otwartość na eksperymenty, dążenie do wizualnej harmonii oraz wrażliwość na kolor, to jedne z głównych cech działań artystki w obrębie obrazu.

Jej prace pokazywane były na wystawach w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Japonii i Włoszech. Obrazy jej autorstwa znajdują się w wielu kolekcjach zarówno prywatnych, jak i publicznych, między innymi w Regierungspräsidium Freiburg, Landratsamt Lörrach.

Anna Dzieżewska was born in Gdańsk in 1975. From 1996 to 2001, she studied at the Faculty of Painting at the Gdańsk Academy of Fine Arts. In 2001, she defended her diploma, which she completed in the studio of Prof. Hugo Lasecki, with an annex in lithography from the studio of Prof. Zbigniew Gorlak. She is a painter, performer, scenographer, and cultural animator...

Even during her studies, she participated in performances organized by the Sphinx Foundation, including "Polonia Galopka" presented at the Polonia Carioca festival in Rio de Janeiro.

Since 2008, she has been living in Weil am Rhein, Germany, where she and the sculptor Volker Scheurer have created a dynamic "art space" called Kunstraum Kieswerk. Within the gallery's activities, they organize concerts, performances, and exhibitions. They also jointly run the Kunstraum Berlin gallery in Germany, as well as the Villa del Arte residency center in Nicciano, Italy. Continuously expanding their artistic activities, they collaborate with numerous institutions, often actively engaging in local cultural life, as seen in the case of the center in Nicciano.

Anna Dzieżewska paints, among other things, large-format abstract oil paintings. The process is most important to her in her work, involving creation and destruction, renewal, restoration, and the search for balance. Her work is often inspired by nature and the transformations occurring in the natural world. Openness to experimentation, a pursuit of visual harmony, and sensitivity to color are some of the main characteristics of her artistic endeavors within the realm of painting.

Her works have been exhibited in Poland, Germany, Switzerland, Japan, and Italy. Her paintings can be found in numerous private and public collections, including the Regierungspräsidium Freiburg and Landratsamt Lörrach.









AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2021

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
Tel. 58 301 28 01
www.asp.gda.pl
e-mail: office@asp.gda.pl
Gdańsk 2021

Wydział Malarstwa
Dziekan
prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl

Prodziekan ds. studenckich
prof. ASP dr hab. Aleksandra Jadczyk
e-mail: aleksandra.jadczyk@asp.gda.pl

Redakcja: dr Daniel Cybulski, dr Mateusz Pęk
Tłumaczenia: Piotr Andrzejewski
Korekta: Iwona Ziętkiewicz, Gabriela Krętosz
Projekt graficzny i skład: dr Mateusz Pęk
Fotografie: Bartosz Żukowski i archiwum artystów

Druk: ZAPOL
Nakład: 300 egz.
ISBN 978-83-67720-09-0

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW
na utrzymanie potencjału badawczego.

Young Painters in Gdańsk 2021 Graduates

Published by:
The Academy of Fine Arts in Gdańsk
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
Tel. +48 58 301 28 01
www.asp.gda.pl
e-mail: office@asp.gda.pl
Gdańsk 2021

Faculty of Painting
Dean
Prof. ASP Dr hab. Marek Wrzesiński
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl

Vice-Dean for Student Affairs
Prof. ASP Dr hab. Aleksandra Jadczyk
e-mail: aleksandra.jadczyk@asp.gda.pl

Edited by Dr Daniel Cybulski, Dr Mateusz Pęk
Translated by Piotr Andrzejewski
Proofreading by Iwona Ziętkiewicz, Gabriela Krętosz
Design and typesetting by Dr Mateusz Pęk
Photographs by Bartosz Żukowski and from the artists' archives

Printed by ZAPOL
Edition: 300 copies
ISBN 978-83-67720-09-0

The publication is co-financed by a grant from the Ministry
of Science and Higher Education to maintain research potential.



ISBN: 978-83-67720-09-0