



Młode Malarstwo z Gdańska Dyplomy 2024

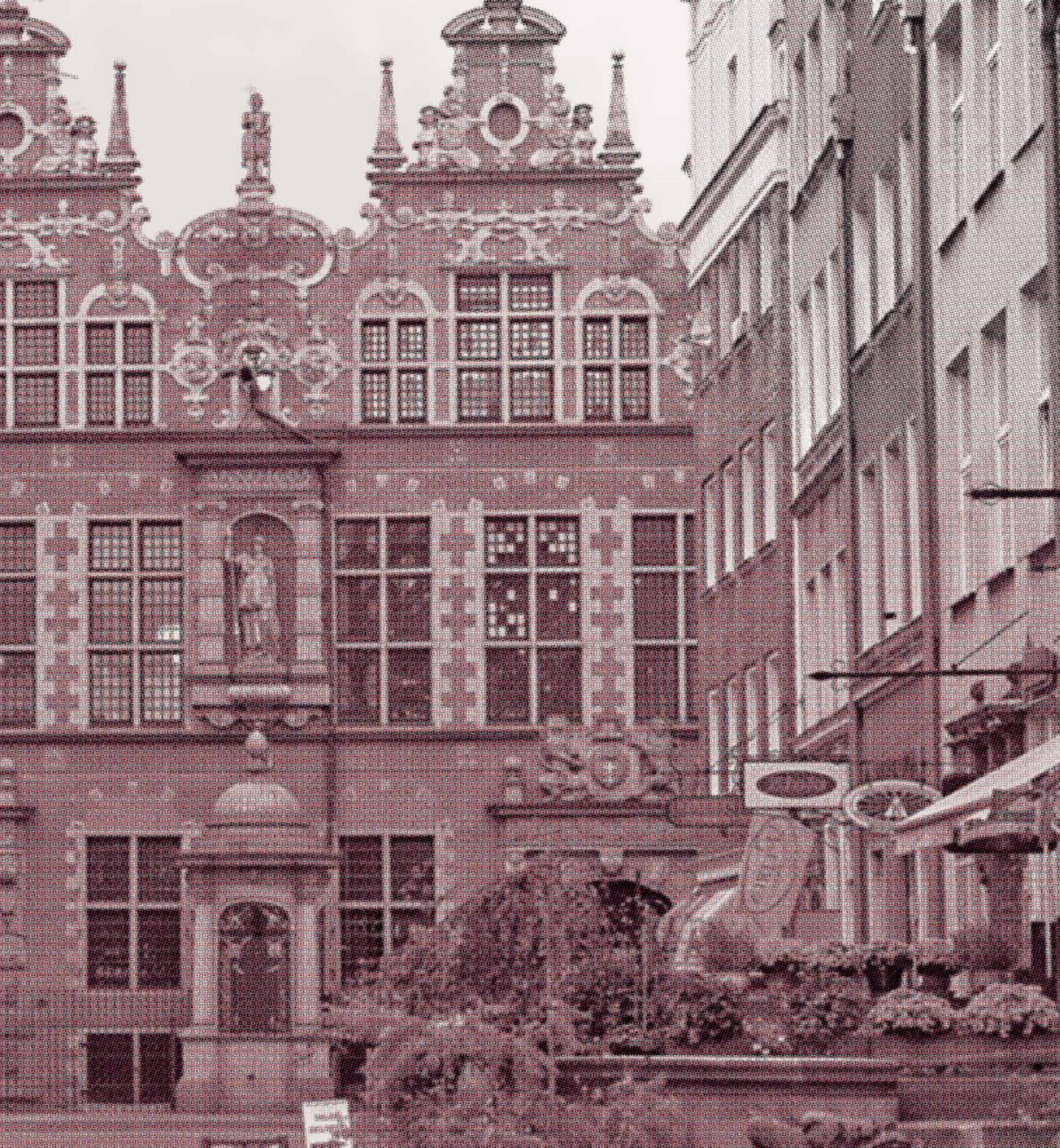
Young Painting from Gdańsk 2024 Graduates

Kacper Biela / Kateryna Bisharieva / Magdalena Byczk / Aleksandra Chowaniec
Anna Dąbrowska / Karolina Duliniec / Malwina Dzwonkowska / Aleksandra
Grabowska / Ines Jabłońska / Dawid Janiak / Magdalena Kamińska
Jagoda Kendziorska / Karolina Kociołkowska / Maria Kowalska / Natalia
Krajewska / Maja Krawczyk / Paulina Kubala / Wiktor Kuczewski
Klaudia Lubszczyk / Elżbieta Moeller / Weronika Preker / Dawid
Siedlarz / Barbara Skowronek / Natalia Szerszeń / Zuzanna
Szypowicz / Natalia Teofilak / Antoni Walas



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU







Młode Malarstwo z Gdańska. Dyplomy 2024.

Przed Państwem kolejna, najnowsza odsłona cyklicznego projektu „Młode Malarstwo”, będąca podsumowaniem pięcioletniej pracy twórczej najmłodszych absolwentek i absolwentów Wydziału Malarstwa, którzy uzyskali tytuł magistry/magistra sztuk pięknych w roku 2024. Warto dodać, że komentarz do części wizualnej, będącej autorską dokumentacją dyplomowych prac artystycznych, stanowią recenzje prac dyplomowych napisane przez dydaktyczki i dydaktyków Wydziału Malarstwa. To zarówno swego rodzaju podsumowanie, jak i domknięcie wieloetapowego procesu edukacyjnego i artystycznego.

Prezentowane w niniejszym zbiorze prace młodych twórców związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku charakteryzują się nie tylko różnorodnością w użyciu samych środków wyrazu, technik i technologii. Są także (czy może – przede wszystkim) osobistą, wielowątkową, gęstą opowieścią utkana z dociekań, wątpliwości i doświadczenia, a więc głębokiego i świadomego doświadczania świata zewnętrznego i wewnętrznego poprzez medium sztuki.

To efekt pięcioletniej ciężkiej pracy nad sobą, zmagania z obranymi przez siebie zagadnieniami, ale i samym malarstwem oraz innymi dziedzinami i specjalizacjami artystycznymi, wśród których znajdują się, między innymi: sztuka włókna, witraż, fotografia, grafika warsztatowa, a także działania performatywne. To intensywne pięć lat poznawania i wyrażania siebie samych poprzez język sztuki, stawania się twórcami gotowymi do samodzielnego, odważnego działania w świecie – zarówno lokalnie, jak i na arenie międzynarodowej, domknięte dyplomem – dziełem wieńczącym pewien etap twórczości.

To prace szczerze i dojrzałe. Rezonujące z czasem, podszyte niepewnym jutrem, ale i otulające, wzruszające, dające chwilę wytchnienia wśród natury, czy meandrujące po świecie marzeń i snów. Znajdą się również dzieła boleśnie przyziemne i doczesne, obnażające kondycję człowieka i przypominające o nieuchronnym upływie czasu. Poparte bogatym i dopracowanym warsztatem, ale i daleko wykraczające poza tradycyjne rozumienie malarstwa. Nowatorskie, świeże, kreatywne. Przekraczające bariery, stawiające jasno granice, ale i budujące pomost między odbiorcą a twórcą, zapraszające do współdziałania. Uciekające w świat wyobraźni, będące nadzieją w mroku.

Wydział Malarstwa z ufnością i ciekawością będzie trzymał kciuki za świeżo upieczonych absolwentów, śledząc ich dalsze losy, co i Państwu serdecznie polecamy.

dra Zuzanna Dolega

Young Painting from Gdańsk. 2024 Graduates.

We present to you the latest installment of the cyclical 'Young Painting' project, which summarizes five years of creative work by the youngest graduates of the Faculty of Painting, who received their Master of Fine Arts degrees in 2024. It's worth noting that the visual section, which is the author's documentation of the diploma works, is commented on by reviews of the diploma works written by faculty members from the Faculty of Painting. This is both a summary and a culmination of the multi-stage educational and artistic process.

The works of young artists associated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk presented in this collection are characterized not only by their diverse use of means of expression, techniques, and technologies. They are also (or perhaps primarily) a personal, multi-threaded, and dense narrative woven from inquiry, doubt, and experience—a profound and conscious knowledge of the external and internal worlds through the medium of art.

It is the result of five years of hard work on themselves, grappling with their chosen themes, but also with painting itself and other artistic fields and specializations, including fiber art, stained glass, photography, printmaking, and performance art. It is an intense five years of self-discovery and self-expression through the language of art, becoming creators ready for independent, bold action in the world—both locally and internationally—culminating in a work that crowns a particular stage of their career: their diploma.

These works are sincere and mature. Resonating with time, laced with an uncertain future, yet also enveloping, moving, offering a moment of respite amidst nature, or meandering through the world of dreams and fantasies. There will also be works that are painfully mundane and temporal, exposing the human condition and reminding us of the inevitable passage of time. Supported by rich and refined craftsmanship, they also far exceed the traditional understanding of painting. Innovative, fresh, and creative. They transcend barriers, establish clear boundaries, but also build a bridge between the viewer and the creator, inviting collaboration. They escape into the world of imagination, offering hope in the darkness.

The Faculty of Painting will be keeping its fingers crossed for the newly minted graduates with trust and curiosity, following their future paths, which we heartily recommend to you.

Dr Zuzanna Dolega

Kacper Biela

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Matnia twórcza. Mierzenie się ze ścianą. Wybrane aspekty sztuki* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: dr hab. Przemysław Łopaciński
Promotor dyplomu: dr hab. Marcin Zawicki
Recenzent: dr Daniel Cybulski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Theoretical part: *Creative Snare. Facing the Wall. Selected Aspects of Art.* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Przemysław Łopaciński
Supervisor of the degree project: Dr hab. Marcin Zawicki
Reviewer: Dr Daniel Cybulski

Praca dyplomowa Kacpra Bieli to opowieść o sytuacji bez wyjścia, znalezieniu się w potrzasku, matni, gdzie nie tylko czynniki zewnętrzne, ale też samo „znalezienie się w” czy też sama istota bycia powodują dyskomfort, przemianę, docelowo być może rozwój.

Część główna dyplomu to seria prac malarskich, wykonanych w pracowni prowadzonej przez prof. Piotra Józefowicza. Promotorem dyplomu jest dr hab. Marcin Zawicki. Obserwować możemy przedstawienia rozbitych samochodów, gwałtowne sceny przemocy fizycznej, ciała na które wywierany jest nagły nacisk, ale też ciała tym naciskiem naznaczone. Zestawione ze sobą obrazy tworzą wyjątkowo spójną wypowiedź, a ich wzajemnie wzmacniające się elementy budują od razu wyczuwalne napięcie, poczucie dyskomfortu czy zagrożenia. W warstwie plastycznej działań autora widoczne jest sprawne, momentami w pozytywnym znaczeniu nonszalanckie, operowanie warsztatem wybranego medium. Poprzez utrzymanie prac w nieco zgaszonej tonacji Biela nie tylko oddaje dokumentacyjny charakter przedstawień, ale również buduje swój własny, indywidualny i charakterystyczny język wizualny, który w przyszłości może stać się jego znakiem rozpoznawczym. Kacper Biela tak maluje.

Całość ekspozycji, uzupełniona o pojedyncze, niewielkie portrety bliżej nierozpoznanych postaci, tworzy atmosferę przekonującą widza, iż artysta bardzo dobrze rozumie oddziaływanie nie tylko pojedynczych prac, ale też ich zestawień w przestrzeni wystawienniczej. Wspomniany dokumentacyjny charakter prezentacji z jednej strony buduje w nas przekonanie jakoby obserwowane sytuacje wydarzały się „gdzieś, kiedyś” i były kompletnie poza naszym wpływem; jednak to, co zostaje przedstawione na płótnach o większym formacie, poprzez brak skonkretyzowanych wizerunków, staje się uniwersalne. Mniejsze prace, poprzez swoją osobność, nie dają jasnego komunikatu czy prezentują świadków czy bohaterów obserwowanych zjawisk. Pomimo mocnych konkretnych wydarzeń w tym wszystkim niedopowiedzenia, tak wielbionego zarówno przez twórców, jak i odbiorców sztuki. Podświadomie czujemy, że to my lub nam bliscy mogliby być bohaterami, świadkami gwałtownych, bolesnych zdarzeń. Przemoc, ból, potencjalny wypadek, jakiegos rodzaju zniszcze-

nie, dezintegracja to stany, których instynktownie unikamy, a jednak są one nieodłączną częścią naszego życia. Ze wzburzeniem, ale też wstydliwą ulgą przyjmujemy wiadomości o incydentach, bójkach, nieszczęściach odległych. Otoczeni na co dzień estetycznymi, co rusz nowymi przedmiotami, wizerunkami zdrowych ciał, rzeczywistością obiecującą nam poczucie bezpieczeństwa, komfortu i sprawczości staramy się nie myśleć, że w każdym przedmiocie, każdej sytuacji, również w naszym ciele tkwi potencjał bólu, dezintegracji; nie będącego w naszym władaniu żywiołu, niszczycielskiej energii, która tylko czeka na uwolnienie pod wpływem choćby zwykłego przypadku. To właśnie moment uwolnienia tej energii Kacper tak sprawnie przedstawia/dokumentuje. My jako widzowie, czując dyskomfort, możemy jedynie próbować oswoić się z myślą, że prędzej czy później jakiejś formy owego uwolnienia doświadczymy. Jest to poza naszą kontrolą. Czasem wystarczy tylko nasza obecność.

Ta myśl materializuje się w przedstawionej równolegle do serii obrazów interaktywnej instalacji, aneksu wykonanego pod opieką dr. hab. Przemysława Łopacińskiego, noszącej tytuł *Ruminacje*. Widz, wchodząc w przestrzeń, w której wyświetlane jest dwukanałowe wideo, uruchamia dźwięk sprzężony z obrazem. To powoduje, iż jest on nie tylko świadkiem, ale też prowadzącym zderzenia samochodów z jednej i przemocy fizycznej z drugiej strony. W celu stworzenia instalacji artysta użył indywidualnych fascynacji z zakresu sztuk wizualnych (posługuje się przedstawieniem urywku sztuki Wojciecha Smarzowskiego, używa dźwięku z filmu Davida Lyncha). Im głębiej wchodzimy w przestrzeń instalacji, tym bardziej eskaluje hałas, zderzenie i przemoc. Tytułowe ruminacje to w psychologii uporczywe, stale pojawiające się myśli, zapętłone obsesje; tutaj zostają zapętłone silnie oddziałujące na widza obrazy i dźwięki. Tak samo jak w pracach malarskich, tak i podczas udziału w aneksie, buduje się w nas poczucie dyskomfortu, które jest równoprawnym i równorzędnym doświadczeniem do naszych dążeń ku ładowi, harmonii i bezpieczeństwu. Stale obecnym rewersem, może nawet jedną z sił napędowych naszych działań, a według autora (czemu daje wyraz w przedstawionym wraz z pracą artystyczną tekście) sił napędowych naszego rozwoju.

W części teoretycznej pracy dyplomowej, zatytułowanej *Matnia twórcza. Mierzenie się ze ścianą. Wybrane aspekty sztuki* i napisanej pod opieką dr. Mańkowskiego, pojęcie dyskomfortu, znalezienia się w sytuacji bez wyjścia, tytułowej „matni” Biela przenosi na pole doświadczenia bycia twórcą. Przytaczając liczne przykłady prac wybranych artystów, teoretyków sztuki i filozofów, buduje pojęcie matni twórczej, które interesująco przedstawia jako stale dziejący się proces tworzenia. Tekst jest zwarty, pisany klarownym językiem. Posługując się pojęciem „naddatku sensu”, młody twórca otwiera swoje działania na dowolny szereg interpretacji, z których on sam jako autor ma prawo nie zdawać sobie sprawy. Sztuki wizualne ze swojej natury wymykają się próbom stworzenia ich słownego ekwiwalentu, możemy jedynie mówić o tym, co wyraźnie widoczne; podawać mniej lub bardziej rozbudowane opisy obserwowanych efektów pracy, znajdować nieskończone szeregi odniesień. Wszystkie te działania są jednak bezbronne wobec naszych wrażeń i odczuć wywołanych przez bezpośredni kontakt z dziełem. W kontakcie z pracami Kacpra Bieli rzeczą, która najbardziej rzuca mi się w oczy, to uwolnienie wspomnianej już energii, nie tyle jednak destrukcyjnej, co ogólnie twórczej. Pozostają pod bardzo silnym, pozytywnym jej wrażeniem. Prezentacja dyplomowa to moment wejścia młodego twórcy w świat sztuki, moment przeobrażenia się w zawodowego artystę. Kacper Biela robi to w sposób mocny, zdecydowany, prezentując język, wobec którego nie sposób przejść obojętnie. Ocena efektów jego pracy może być jedynie pozytywna, dlatego też bez wątpliwości wnioskuję do komisji egzaminacyjnej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie mu tytułu magistra z możliwie najwyższą oceną.

dr Daniel Cybulski





Kacper Biela's thesis is a story about a hopeless situation, finding oneself trapped, a snare where not only external factors but also the very act of 'finding oneself in' and the very essence of being cause discomfort, transformation, and ultimately, perhaps growth.

The main body of the thesis is a series of paintings created in the studio led by Professor Piotr Józefowicz. The thesis supervisor is PhD Marcin Zawicki. We can observe depictions of crashed cars, violent scenes of physical violence, bodies subjected to sudden pressure, but also bodies marked by this pressure. The juxtaposed images create an exceptionally coherent statement, and their mutually reinforcing elements create an immediately palpable tension, a sense of discomfort, and threat. The artist's artistic work reveals a skillful, at times positively nonchalant, use of the chosen medium. By maintaining a somewhat muted tone, Biela not only captures the documentary nature of his works but also develops his own, individual, and distinctive visual language, which may become his trademark in the future. This is how Kacper Biela paints.

The entire exhibition, complemented by individual, miniature portraits of unidentified figures, creates an atmosphere that convinces the viewer that the artist thoroughly understands the impact not only of individual works but also of their juxtapositions within the exhibition space. This documentary nature of the presentation, on the one hand, fosters the belief that the observed situations occurred "somewhere, sometime" and were entirely beyond our control; however, what is depicted on larger-format canvases, through the absence of specific images, becomes universal. More minor works, through their individuality, fail to convey a clear message

about whether they represent witnesses or protagonists of the observed phenomena. Despite the powerful details, there is much understatement, so beloved by both artists and art viewers. We subconsciously feel that we or those close to us could be the heroes, witnesses to violent, painful events. Violence, pain, potential accidents, destruction of some kind, disintegration—states we instinctively avoid, yet they are an indispensable part of our lives. We receive news of incidents, fights, and distant misfortunes with outrage, yet also a shameful sense of relief. Surrounded daily by aesthetically pleasing, ever-changing objects, images of healthy bodies, a reality promising us a sense of security, comfort, and agency, we try not to think that every object, every situation, including our own bodies, harbors the potential for pain and disintegration; an element beyond our control, a destructive energy just waiting to be unleashed by even simple chance. It is precisely this moment of unleashing this energy that Kacper so skillfully depicts and documents. As viewers, feeling uncomfortable, we can only try to come to terms with the idea that sooner or later, we will experience some form of this release. It's beyond our control. Sometimes, our presence alone is enough.

This idea materializes in an interactive installation presented alongside the series of paintings, an annex created under the supervision of Professor Przemysław Łopaciński of the Academy of Fine Arts, titled *Ruminations*. Entering the space where a two-channel video is displayed, viewers trigger sound coupled with the image. This makes them not only witnesses but also instigators of a car collision on one side and physical violence on the other. To create the installation, the artist drew on individual fascinations

in the visual arts (he uses a representation of a fragment of Wojciech Smarzowski's art and uses sound from a David Lynch film). The deeper we enter the installation space, the more the noise, collision, and violence escalate. In psychology, the titular ruminations refer to persistent, constantly recurring thoughts, looped obsessions; here, images and sounds that strongly impact the viewer are looped. Just as in paintings, so too during participation in the annex, a sense of discomfort builds within us, which is an equal and equal experience to our striving for order, harmony, and security. It is an ever-present reverse, perhaps even one of the driving forces behind our actions, and according to the author (as expressed in the text presented alongside the artwork), the driving force behind our development.

In the theoretical part of his thesis, titled *Creative Clutter. Facing the Wall. Selected Aspects of Art*, written under the supervision of Dr Mańkowski, Biela transfers the concept of discomfort, finding oneself in a hopeless situation, the titular "cul-de-sac," to the experience of being a creator. Citing numerous examples from the work of selected artists, art theorists, and philosophers, he constructs the concept of creative clutter, which he interestingly presents as a constantly unfolding crea-

tive process. The text is concise and written in clear language. By employing the idea of 'surplus meaning', the young artist opens up their work to a wide range of interpretations, of which they, as the author, are entitled to be unaware. Visual arts, by their very nature, defy attempts at verbal equivalents; we can only speak of what is clearly visible; we can offer more or less elaborate descriptions of the observed effects of work, and find endless references. All of these activities, however, are defenseless against our impressions and feelings evoked by direct contact with the work. What strikes me most when encountering Kacper Biela's work is the release of the energy above, not so much destructive, but generally creative. I remain very strongly and positively impressed by it. The graduation presentation marks the young artist's entry into the world of art, the moment of transformation into a professional artist. Kacper Biela does this powerfully, decisively, presenting a language that is impossible to ignore. The evaluation of his work can only be positive, which is why I wholeheartedly request that the examining committee of the Academy of Fine Arts in Gdańsk award him a master's degree with the highest possible grade.

Dr Daniel Cybulski



Kateryna Bisharieva

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2018 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *To, co nieuchwytnie* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Daniel Cybulski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2018.

Written master's thesis: *What is elusive* written under the supervision of Dr. Dorota Grubby-Thiede.
Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Daniel Cybulski

Prace wchodzące w skład głównej części artystycznej dyplomu Kateryny Bisharievy już na pierwszy rzut oka wymykają się konwencji klasycznie pojmowanego obrazu. Powstałe w pracowni prof. Piotra Józefowicza kompozycje można by zakwalifikować do dzieł typu *shaped canvas*, lecz próba takiego ich nazwania nie wydaje się do końca właściwa. Sposób prezentacji prac, a także ich przestrzenność przesuwają je w stronę obrazu/obiektu, który poprzez swoją budowę zyskuje właściwości inne niż tradycyjne płótna. W historii sztuki możemy dość dokładnie odnaleźć moment, w którym artyści powołują istnienie tego typu dzieł, są one naturalnym etapem rozwoju modernistycznego obrazu (lata 50. i 60. XX w.). Marta Smolińska w książce *Otwieranie obrazu*, skupiając się na formalnej stronie tych dzieł, zwraca uwagę na ich specyficzne oddziaływanie z przestrzenią.

Zwyczajowo dzieła *shaped canvas* „uruchamiają” ścianę, w przypadku prac Kateryny, poprzez ich wielowymiarowy charakter i specyficzny sposób prezentacji dyplomowej, uruchomiona zostaje cała przestrzeń wystawiennicza. Kompozycje są dynamiczne, niektóre z nich rozwibrowane kolorem, inne zaś lekko zgaszone, jakby bardziej skupione na formie i pracy z materiałem. Warto zaznaczyć, że w swoich pracach Kateryna używa materiałów, które również wymykają się zwyczajowym wyobrażeniom warsztatu malarzkiego... Płyty, nieregularne arkusze delikatnej siatki, kawałki lustra i szyb, wyraźnie uwidaczniają przesunięcie w obszar, nazywany obecnie przez teoretyków, poszerzonym polem malarstwa. Moją uwagę zwraca szczególnie praca zatytułowana *Dekonstrukcja*, w której młoda artystka używa krosna malarzkiego do zbudowania dobrze wyważonej kompozycji składającej się z wspomnianego krosna oraz nieregularnych kawałków płyt i siatki. Widocznym jest, że klasycznie pojmowany obraz był może punktem wyjściowym, ale dla autorki płaski prostokąt obleczony płótnem to zdecydowanie za mało; kompozycja przerasta pierwotne ramy. Celowo skupiam się na formalnych i plastycznych aspektach, gdyż w warstwie znaczeniowej autorka, zarówno w tekście jak i w rozmowie, nie podaje *stricte* liniowej ścieżki tworzenia całej serii, nie podejmuje wyznaczonych twardymi ograniczeniami jednego tylko, konkretnego tematu. Pozostajemy tym samym w sytuacji czystego odbioru plastycznego fenomenu. Klasycznie pojmowane rozumienie dzieła jest w przypadku działań Bisharievy nieco zachwiane. Pomimo, iż nadane tytuły mogą nakierowywać odbiorcę, artystka deklaruje intuicyjny model pracy – próbę medytacyjnego przełożenia własnych odczuć i doświadczeń od razu na język sztuki. Najbardziej konkretną pracą jest obraz/obiekt zatytułowany *Empty places*, przedstawiający krajobraz z tytułem dzieła napisanym w języku ojczystym autorki. W rozmowie zdradza ona, iż praca nad obrazem była próbą przepracowania i zrozumienia pojęcia tęsknoty. Wspólnym mianownikiem prezentowanych dzieł może być właśnie owa chęć zrozumienia różnych stanów i sytuacji,

w których znalazła się młoda twórczyni. W tym ujęciu, prezentowane obiekty stają się swego rodzaju wizualnym pamiętnikiem.

Przy spotkaniu z pracami Kateryny możemy pokusić się o odsunięcie na bok pytań: „dlaczego?/co autorka miała na myśli?” na rzecz poddania się wrażeniowemu odbiorowi atrakcyjnych wizualnie obiektów. Poprzez samą swoją obecność wybijają one odbiorcę z rytmu codziennych myśli i wprowadzają w unikalny świat, innej niż możliwa do wyrażenia słowem, wrzliwości; dotyczą tego, co jak w tytule dyplomu jest „nieuchwytnie”. To bardzo kusząca perspektywa możliwego odbioru. Przypomina mi się wywiad Franka Stelli dla magazynu ARTnews (1966 r.), który podejmując próbę opisania własnych działań wypowiada jedynie zdanie: „What You See Is What You See”.

Samemu pojęciu „zrozumienia” autorka poświęca tekst napisany pod opieką dr. Doroty Grubby-Thiede. Zwarta rozprawa porusza zagadnienia możliwości poznania nie tylko siebie, ale również drugiego człowieka/innego, wobec którego powinniśmy w pierwszej kolejności zawiesić oczekiwania i przekierować naszą uwagę na pojęcie/uczucie empatii. Kateryna, poprzez przywołanie licznych przykładów sztuki w różnym stopniu zaangażowanej, analizuje jej potencjalną społeczną rolę. Wydaje się, że sztuka jest przede wszystkim spotkaniem, możliwością wymiany myśli osób, które wejdą w krąg jej obecności. Jest kolejnym krokiem do wspomnianego „zrozumienia”, które to pojęcie dyplomantka najwyraźniej uznaje za splecające wszystkie elementy jej pracy.

Kolejną częścią dyplomu jest aneks, zrealizowany w prężnie działającej pracowni prowadzonej przez prof. Jacka Zdybla. To mural wykonany na jednej ze ścian Teatru im. St. I. Witkiewicza w Zakopanem. Praca zatytułowana *Monsters in my garden* silnie oddziałuje w przestrzeni prezentacji swoją ekspresją i podjętym tematem. Tytułowy *monster* ma, w zamierzeniu artystki, wstrząsnąć spokojnym środowiskiem, by docelowo zostać przez nie oswojonym. Imponuje rozmach i ciekawe wykonanie pracy; godnym uznania jest również wybór obiektu oraz uzyskanie zgody jego zarządcy na realizację. Teatr Witkiewicza to ważny dla regionu ośrodek kulturalny. Dodatkowo w ramach aneksu Kateryna wykonała witraż, który swoim abstrakcyjnym wzorem bezpośrednio nawiązuje do prezentowanych obok obiektów malarskich i jest kolejnym dowodem na oryginalne podejście Bisharievy do formuły obrazu.

Całość przedstawionego materiału oceniam wysoko, bez wątpliwości wnoszę do komisji dyplomującej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o pozytywną ocenę artystycznych działań i postawy twórczej Kateryny Bisharievy.

dr Daniel Cybulski





The works comprising the central artistic part of Kateryna Bisharieva's diploma project, at first glance, defy the conventions of classical painting. The compositions, created in Professor Piotr Józefowicz's studio, could be classified as shaped canvases. Still, such a designation doesn't seem entirely accurate. The presentation of the works, as well as their spatiality, shifts them towards a painting/object, which, through its structure, acquires properties different from traditional canvases. In art history, we can quite precisely pinpoint the moment when artists first created these types of works; they constitute a natural stage in the development of modernist painting (the 1950s and 1960s). In her book *Opening the Image*, Marta Smolińska, focusing on the formal aspect of these works, draws attention to their specific interaction with space.

Shaped canvases typically 'activate' the wall; in the case of Kateryna's works, their multidimensional nature and unique presentation style activate the entire exhibition space. The compositions are dynamic, some vibrant with color, others subtly muted, as if more focused on form and the workings of material. It's worth noting that in her works, Kateryna uses materials that also defy conventional notions of painterly craftsmanship. Boards, irregular sheets of delicate mesh, pieces of mirror, and glass clearly reveal a shift

into what theorists now call the expanded field of painting. My attention is particularly drawn to the work titled *Deconstruction*, in which the young artist uses a painting loom to construct a well-balanced composition comprised of the loom above and irregular pieces of board and mesh. The classically conceived painting may have been the starting point, but for the artist, a flat rectangle covered with canvas is definitely not enough; the composition outgrows its original framework. I deliberately focus on formal and visual aspects because, in terms of meaning, the author, both in the text and in conversation, does not provide a strictly linear path for the creation of the entire series, nor does she address a single, specific topic defined by the strict constraints of a single, specific theme. Thus, we are left with a pure reception of a visual phenomenon. The classically understood understanding of a work is somewhat disrupted in the case of Bisharieva's work. Although the titles may be misleading, the artist declares an intuitive model of work – an attempt to meditatively translate her own feelings and experiences directly into the language of art. The most specific work is a painting/object titled *Empty places*, depicting a landscape with the title written in the artist's native language. In conversation, she reveals that working on the painting was an attempt to process and understand the concept of longing. The common denominator of the presented works may be this desire to understand the



various states and situations in which the young artist found herself. In this approach, the presented objects become a kind of visual diary.

When encountering Kateryna's works, we might be tempted to set aside questions like 'why?'/ 'What did the author mean?' in favor of surrendering to the sensory experience of these visually appealing objects. By their very presence, they disrupt the viewer's rhythm of everyday thoughts and introduce them to a unique world of sensitivity beyond that which can be expressed verbally; they touch upon what, as the title of the thesis suggests, is 'elusive'. This is a very tempting perspective of possible reception. I am reminded of Frank Stella's interview for ARTnews magazine (1966), in which he attempted to describe his own actions, uttering only the phrase: 'What You See Is What You See'.

The author dedicates a text written under the supervision of Dr. Dorota Grubba Thiede to the very concept of 'understanding'. This concise treatise explores the possibility of understanding not only oneself but also another human being, for whom we should first set aside expectations and focus on the concept and feeling of empathy. Kateryna, citing numerous examples of art engaged in varying degrees of engagement, analyzes its potential social role. Art is, above all, an encounter, an opportunity for the exchange of ideas between those who enter its sphere of presence. It is another step

towards the aforementioned 'understanding', a concept the graduate clearly recognizes as intertwining all the elements of her work.

The next part of the diploma project is an annex, created in the dynamic studio led by Professor Jacek Zdybel. It is a mural painted on one of the walls of the St. I. Witkiewicz Theatre in Zakopane. The work, titled *Monsters in My Garden*, has a powerful impact on the presentation space with its expressiveness and themes. The titular monster, the artist intended, to shake up the tranquil environment, ultimately becoming tamed by it. The work's scale and interesting execution are impressive; the choice of the venue and obtaining the consent of its administrator for its implementation are also commendable. The Witkiewicz Theatre is an important cultural center for the region. Additionally, as part of the annex, Kateryna created a stained glass window, whose abstract design directly references the paintings presented alongside and is further evidence of Bisharieva's original approach to the painting.

I highly value the entire presented material, and I wholeheartedly urge the diploma committee of the Academy of Fine Arts in Gdańsk to evaluate Kateryna Bisharieva's artistic endeavors and creative approach positively.

Dr Daniel Cybulski



Magdalena Byczk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Marka Wrześcińskiego.

Praca magisterska pisemna: *Lokalna społeczność i krajobraz w sztuce współczesnej* napisana pod kierunkiem dr. hab. Małgorzaty Jankowskiej.
Opiekun aneksu: dr Dominik Włodarek
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dra Zuzanna Dolega

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Marek Wrześciński at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Local community and landscape in contemporary art* written under the supervision of Dr hab. Małgorzata Jankowska.
Supervisor of the annex: Dr Dominik Włodarek
Supervisor of the degree project: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr Zuzanna Dolega

Emily Dickinson, *By stworzyć prerię* (1779)
By stworzyć prerię, starczy jeden zgola
Kwiat koniczyzny,
Marzenie
I pszczoła.
Jeśli pszczoła nie ma ani na lekarstwo,
Same rojenia wystarczą.

Tłum. Stanisław Barańczak

Zwracam się więc ku pszczołom. One, jak nikt inny, onieśmielają i wprawiają mnie w zachwyt. Podziwiam ich mądrość, tytaniczną pracę, ich precyzyjny, zadaniowy, choć również i niekiedy emocjonalny cykl życia. Podziwiam z perspektywy osoby, która nie ma o nich zielonego pojęcia, zdając sobie jednak sprawę z tego, że mój obraz może być więcej niż wypaczony. Podglądam nowinki pszczelarskie magazynu „Pasieka”. Z osobliwych nagłówków mówią do mnie eksperci i z – jak wnioskuję – dużą dozą autoironii w tym hermetycznym pszczelim ulu zagajają czytelników. Czytamy więc choćby, że Hawaje i stan Nowy Jork zakazały chloropiryfosu, rosyjskie pszczoły masowo giną, Berlin przeżywa plagę rójek, truteń oślepia matkę w czasie kopulacji, zaś pszczoły uczą się efektywniej, gdy są karane. Jedno jest pewne – ich (pszczoł) uporządkowane, kruche życie warunkuje naszą obecność tu, na Ziemi. Bez nich nie ma nas i nie będzie. Wiem o nich niewiele i za każdym razem nieśmiało podpytuję o pszczele sprawy Magdalенę Byczk – jedyną patronkę i opiekunkę pszczoł, jaką znam osobiście.

Magdalena Byczk wprowadza nas w świat pamięci. Własnej? Zapożyczonej? Własnej. W świat wizualnego zapisu ontologicznego – malarskiego i graficznego – zlepiętego z konkretnych zdarzeń, wyobrażeń, powidoków i okrucichów, odpadów świata ożywionego i nieożywionego. A może w świat realności zdegradowanej, martwiejącej, świata w procesie rozpadu. To pamięć zlepięta z miodu i dziegciu.

Autorka w swojej pracy teoretycznej, zatytułowanej *Lokalna społeczność i krajobraz w sztuce współczesnej* jest dokładna i powściągliwa. Ukazuje odmienne perspektywy interpretowania i przetwarzania na język sztuki nie tyle folkloru, co wiejskości poprzez użycie między innymi medium fotografii, działań przestrzennych i partycypacyjnych, czy klasycznego malarstwa olejnego. Prowadzi nas przez fotograficzny świat Augustyna Czyżowicza, fotografa-amatora dokumentującego życie i zwyczaje wsi Dolnego Śląska. Przywołuje kontekst i genezę fotografii chłopskiej, uwarunkowania materialne, zwyczajowe i migracyjne. Podkreśla podniosłość i wagę ujęcia fotograficznego, które zapewne związane było z koniecznością udania się do studia, przywdziania odświętnych strojów, upamiętnienia danego momentu, ważnego dla rodziny czy szerzej – lokalnej społeczności.



Świat wsi lat 70. uwieczniony przez Czyżowicza na niemal 2500 fotografiach to introspektywny, subiektywny zbiór i konstelacja chwil bliskich i własnych. Podskórna potrzeba zarchiwizowania i przekazania dalej – w świat i przyszłość – wieści o konkretnej społeczności w tym, a nie innym czasie i miejscu. Świadomość, że nic dwa razy, a tylko tu i teraz. Niepodważalne w owym zapisie fotograficznym są też związki z pewną cyklicznością, podyktowane relacją społeczności wsi z kościołem i tkwieniem w rodzaju dysonansu i rozkroku między komunistyczną rzeczywistością.

„Człowiek religijny żyje w dwu rodzajach czasu, z których ważniejszy, czas święty, występuje pod paradoksalnym aspektem czasu okrężnego, odwracalnego i dającego się odzyskiwać jako rodzaj wiecznej mitycznej terażniejszości, w którą człowiek włącza się okresowo za pośrednictwem obrzędów. Ta postawa wobec czasu wystarcza dla odróżnienia człowieka religijnego od niereligijnego. Człowiek religijny nie chce żyć w czasie określanym przez język współczesny jako „teraźniejszość historyczna”; stara się osiągnąć czas święty, który pod pewnymi względami można porównać do „wieczności”. Mircea Eliade, *Czas święty i mity*.

Taki więc obraz rysuje się z fotografii – medium, które służy do ciągłych powrotów do.

„Wszelkie święto religijne, wszelki czas liturgiczny polega na reaktualizowaniu jakiegoś sakralnego wydarzenia, które dokonało się w przeszłości mitycznej, „na początku”. Religijne uczestniczenie w jakimś święcie zakłada wyjście ze zwykłego trwania czasowego celem włączenia się w czas mityczny, reaktualizowany przez owo święto. Czas sakralny daje się więc bez końca odzyskiwać, bez końca powtarzać. Z pewnego punktu widzenia można by powiedzieć, że czas ten nie płynie, że nie stanowi nieodwracalnego trwania. Jest to czas *par excellence* ontologiczny, parmenidejski, zawsze tożsamy z samym sobą, nie zmienia się ani nie wyczerpuje”. Mircea Eliade, *Czas święty i mity*.

Zapis socjologiczny Zofii Rydet został niedawno wpisany na Polską Listę Krajową Programu UNESCO Pamięć Świata, która jest spisem przejawów żywego dziedzictwa niematerialnego z terenu Polski. Projekt realizowany był przez artystkę nieprzerwanie od 1978 do 1997 roku, niemal do ostatnich chwil jej życia. Rydet portretowała Polaków objazdowo, województwo po województwie, w kontekście tego w czym, z czym i jak żyją – w *entourage'u* dobytku – meblów, sieni, monideł, radiodiodników, kilimów. Na styku etnografii, socjologii i fotografii snują się opowieści o tym, jak żyją Polacy – jakie mają poglądy polityczne, religijne, jakie upodobania estetyczne, status materialny. I choć oczywiście można poddawać w wątpliwość autentyczność, świeżość i spontaniczność takiego obrazowania – wszak wpuszczając do swego domu dokumentalistkę, fotografkę i mając świadomość, że wraz ze spustem migawki zastąpnie się w tu-i-teraz na zawsze – to powstała kolekcja jest osobliwym zapisem, skarbnicą wiedzy o nas samych. Co ważne – artystka rozpoczęła pracę nad projektem jako dojrzała już, 67-letnia osoba, z bagażem doświadczeń życiowych i artystycznych. Praca stała się próbą ukazania Polaków przez pryzmat tego, czym się otaczają, w czym wzrastają. Oprócz materiiżywionej, podobnie jak we wcześniejszych projektach Magdaleny Byczk, Rydet dokumentowała to, co nieożywione, a w czym zakłętę byłą lata doświadczeń, dziedziczenia; erozję czasu – mury, obiekty, wnętrza, skrawki.

Udamy się jednak dalej – już za Magadaleną Byczk – w podróż. Autorka prowadzi nas więc kolejno przez krajobraz twórczości Leona Tarasewicza i Stanisława Baja, kreśląc z początku genezę przedstawienia krajobrazu w malarstwie, poddając pod wątpliwość fakt, czy odczuwanie przestrzeni i natury temporalne, bytujące w konkretnej widzialności i uchwycone miarą danej wrażliwości, da się przełożyć na jakąkolwiek formę obrazowania. Byczk zwraca uwagę na ciekawy aspekt obsesyjności i nawrotów-powrotów do konkretnego miejsca, przywołując jako przykład twórczość Hokusai Katsushika czy Włodzimierza Łajminga. Odmienne postawę artystyczną kreuje opisywany przez autorkę polski artysta wizualny Daniel Rycharski, działający na styku społeczności lokalnych z perspektywy tubylcy, nie intruza, mieszcza zafascynowanego sielanką i utopią wsi. Partycypacja i porozumienie ze społecznością stanowią, tuż obok używania autentycznych materiałów z życia wsi, dominantę działań Rycharskiego, na co Byczk zwraca szczególną uwagę.

Od początku naszej znajomości w Pracowni Rysunku Konceptyjnego profesora Romana Gajewskiego, Magdalena Byczk jawiła mi się jako osoba o głębokiej świadomości potencjału swojego pochodzenia w kontekście doświadczenia i świadoczenia esencji życia i zrozumienia praw natury (niekiedy brutalnych i nieustępliwych). Byczk nie żeruje na sentymentach, nie uwodzi na siłę i nie snuje cikliwych opowieści. Nie tworzy fikcji z surowej wizualności. Rzecz-

wo kataloguje obrazy popegeerowskich terenów, relacjonuje widoki zza okna – nieraz monotonne, choć we wcześniejszych realizacjach rysunkowych pozwala widzowi na zawieszenie i zatrzymanie wzroku na codzieniedzie pojawiającej się pszczoł, kurze czy pękniętej okiennicy. Nie ma w tym jednak znamion kokieterii i fałszu. Czuć za to prawdę, świadomość, bez potrzeby pokłasku. Nie kusi plastikowym, odpustowym folklorem, nie ma cepeliadą, przyciągając przelotnie wzrok błyskotkami i świecidełkami. To obraz pozbawiony taniego romantyzmu. Szczery, pochodzący z trzewi. Niewyidealizowany. Magdalena Byczk oparła swoją twórczość na prawdzie zakłętej w symbole-znaki, z których każdy – od bardziej przedstawiającego, aż po stopniowo uwalniający się spod jarzma realizmu na rzecz czystej, wyekstrahowanej abstrakcji, niesie za sobą ładunek emocji, historii i przeżyć. Codziennosci i rzeczywistości, splatającej się w monotonię rytuałów.

Część główna dyplomu, zatytułowana *Kolekcje zdarzeń*, to swego rodzaju atlas i katalog spraw mniejszych i większych. To dokumentacja obumierania, usychania, zacierania się w czasie i z czasem. Różnią je formaty, scala podłóżę – surowe płótno lniane, naciągnięte na krosno, juta, klej króliczy, nic więcej... Kompozycja olejnego malarstwa jest manifestem lapidarnej obecności i świata jawiącego się, choć zmierzchającego. Świata intrygującego, zwierzęcego i roślinnego poddawanego procesom rozkładu.

Świat w rozpadzie, odpadki ze świata Magdaleny Byczk to pretekst do rozmowy, w której autorka ożywia się i dopełnia historię o kontekst. To wytrych do historii mówionej – nieuchwytnego zapisu codzienności. Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* mówi, że: „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. Codziennosc stanowią tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstołtliwość dużą. Jest niezauważalna.

Nie można jednak wykluczyć, że zwodzą nas pozory, gdy ośmielamy się odmawiać znaczenia drobiazgom istnienia. I będziemy musieli żałować zdarzeń przeoczonych.

Skoro istnienie przebiega głównie w doświadczeniu potocznym, pośród czynności zwykłych, to odmawiając im znaczenia, unieważniamy się sami. A przecież tego nie chcemy. Zatem trzeba bez uprzedzeń, ale i bez przedwczesnych nadziei, chłodno rozpatrzyć się w codzienności.

„Zasypianie, sen, znowu przebudzenie i znów zasypianie.”

Na aneks Magdaleny Byczk, zatytułowany *Prace Pamięci*, składają się prace wykonane w technice wklęsłodruku. To jedyny moment, w którym autorka decyduje się na motyw wyraźnie figuratywny, nawiązujący do konkretnych osób w konkretnych sytuacjach, na kanwach ścian budynków gospodarskich; jednak zdaje się, że kolażowe kompozycje w czerni i bieli zostały już poddane procesom charakterystycznym dla tego, co robi z nami czas – trawi, niczym blachę, naszą pamięć. Deformuje. Postaci tkwią więc w pasażu, w przestrzeni „pomiędzy”, w szczelinie istnienia, nie mogąc się zeń wydostać. Deprywacja kontaktu z naturą, z korzeniami w dzisiejszym świecie wpływa na zaburzenie odczuwania siebie i świata, na wahania nastroju, rytmu dobowego, który niegdyś porządkował życie i świat ludzi. Próba romantyzowania przeszłości, traum i spraw, które są „z ziemi”, leżą u podstaw, wypacza prawdziwy obraz tego, co się jawi; prawdziwej realności, w której jesteśmy osadzeni, z której się wywodzimy.

Praca Magdaleny Byczk jest autentyczna i eksponowana jest również w przestrzeni autentycznej. Wiadomo, że jest to pewnego rodzaju kompromis, jednak dobór miejsca, z całym zastanym dobrodziejstwem – piecem kaflowym, skrzypiącą, drewnianą podłogą, zapachem stęchlizny, grubymi, malowanymi tysiąc razy olejnicą futrynami i framugami, daje nam namiastkę tego, co się jawić powinno. I jakkolwiek jest to jedynie fragment odczuwania, nie jest to obcy *white cube*, który w kontekście mówienia o konkretnej realności, działałby tu nieco karykaturalnie. Magdalena Byczk zaprasza nas do swojego świata i do rozmowy. Ja z chęcią sama posłucham, jak szczerze i z głęboką świadomością oraz pokorą opowiada historie o bohaterach swoich obrazów. Mam nadzieję, że w przyszłości znajdzie się miejsce i na spisanie owych opowieści, czego bardzo dyplomantce życzę. Dziękuję, że w autentyczny, nienarzucający, milczący, mądry i czuły sposób przypomina nam o tym, „gdzie się zaczęliśmy”. To zdecydowanie nie jest sztuczny miód. To miód i dziegieć pamięci – gęstej, lepkiej, kolektywnej, osobistej. Pracę oceniam celująco, wnioskuję o nadanie tytułu magistru sztuki

dra Zuzanna Dolega.

Emily Dickinson, *To make a prairie* (1755)
*To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee.
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few.*

So I turn to bees. They, like no other, intimidate and fill me with awe. I admire their wisdom, their titanic work, and their precise, task-oriented, yet sometimes emotional life cycle. I admire them from the perspective of someone who knows nothing about them, yet I realize that my image may be more than distorted. I peek at the beekeeping news in *Pasieka* magazine. Experts speak to me from the curious headlines and, with what I gather is a great deal of self-irony, they greet readers in this hermetic beehive. We read, for example, that Hawaii and New York State have banned chlorpyrifos, Russian bees are dying en masse, Berlin is experiencing a plague of swarms, a drone blinds the queen during copulation, and bees learn more effectively when punished. One thing is sure – their (the bees') ordered, fragile lives condition our presence here on Earth. Without them, we are not and will never be. I know little about them, and every time I timidly ask Magdalena Byczk – the only patron saint and protector of bees I know personally – about bee matters.

Magdalena Byczk introduces us to the world of memory. Our own? Borrowed? My own. To the world of visual ontological recording – pictorial and graphic – cobbled together from specific events, imaginations, afterimages, and fragments, the waste of the animate and inanimate world. Or perhaps to the world of degraded, dying reality, a world in the process of decay. It's a memory made of honey and tar.

In her theoretical work, *Local Community and Landscape in Contemporary Art*, the author is precise and restrained. She demonstrates diverse perspectives on interpreting and transforming not so much folklore as rurality into the language of art, using, among other things, the medium of photography, spatial and participatory activities, and classical oil painting. She guides us through the photographic world of Augustyn Czyżowicz, an amateur photographer documenting the life and customs of rural Lower Silesia. She evokes the context and origins of peasant photography, the material conditions, customs, and migration. She emphasizes the solemnity and significance of the photographic shot, which likely involved going to the studio, donning formal attire, and commemorating a moment significant for the family or, more broadly, the local community.

The rural world of the 1970s, immortalized by Czyżowicz in nearly 2,500 photographs, is an introspective, subjective collection and constellation of moments, both near and dear. There's a subconscious need to archive and pass on – to the world and the future – news of a particular community in this specific time and place. There's an awareness that nothing is repeated, only here and now. Also undeniable in this photographic record are the connections to an inevitable cyclicity, dictated by the rural community's relationship with the church and its entanglement in a kind of dissonance and straddle between the communist realities.

'Hence religious man lives in two kinds of time, of which the more important, sacred time, appears under the paradoxical aspect of a circular time, reversible and recoverable, a sort of eternal mythical present that is periodically reintegrated by means of rites. This attitude in regard to time suffices to distinguish religious from nonreligious man; the former refuses to live solely in what, in modern terms, is called the historical present; he attempts to regain a sacred time that, from one point of view, can be homologized to eternity'. Mircea Eliade, *Sacred Time and Myths*.

This is the image that emerges from photography – a medium that serves to return to constantly...

'Every religious festival, any liturgical time, represents the reactualization of a sacred event that took place in a mythical past, "in the beginning." Religious participation in a festival implies emerging from ordinary temporal duration and reintegration of the mythical time reactualized by the festival itself. Hence sacred time is indefinitely recoverable, indefinitely repeatable. From one point of view it could be said that it does not "pass," that it does not constitute an irreversible duration. It is an ontological, Parmenidean time; it always remains equal to itself, it neither changes nor is exhausted'. Mircea Eliade, *Sacred Time and Myths*.

Zofia Rydet's *Sociological record* was recently added to the Polish National Register of UNESCO's Memory of the World Programme, which lists manifestations of living intangible heritage from Poland. The artist carried out the project continuously from 1978 to 1997, almost until the last moments of her life. Rydet portrayed Poles on a traveling basis, voivodeship by voivodeship, in the context of what they live in, with what, and how they live – in an entourage of possessions – wall units, hallways, monideł, radios, rugs. At the intersection of ethnography, sociology, and photography, stories are told about how Poles live – their political and religious views, aesthetic preferences, and financial status. And while one can, of course, question their authenticity, freshness, and the spontaneity of such imagery—after all, by letting a documentarian, a photographer, into her home, and knowing that with the shutter release she would freeze in the here-and-now forever—the resulting collection is a unique record, a treasure trove of knowledge about ourselves. Importantly, the artist began working on the project as a mature 67-year-old, with a wealth of life and artistic experience. The work became an attempt to portray Poles through the prism of their surroundings and upbringing. In addition to living matter, similarly to Magdalena Byczk's earlier projects, Rydet documented the inanimate, the things that held years of experience and inheritance; the erosion of time – walls, objects, interiors, scraps.

However, we continue on our journey – following Magdalena Byczk. The author leads us successively through the landscape of Leon Tarasewicz's and Stanisław Baj's work, initially outlining the genesis of the representation of landscape in painting. It is questionable whether the experience of space and temporal nature, existing in a specific visibility and captured by a given sensitivity, can be translated into any form of imagery. Byczk draws attention to the interesting aspect of obsession and recurrence—returns to a specific place, citing the work of Hokusai Katsushika and Włodzimierz Łajming as examples. A different artistic approach is created by the Polish visual artist Daniel Rycharski, described by the author, who works at the intersection of local communities from the perspective of a native, not an intruder, a city dweller fascinated by the idyll and utopia of the countryside. Participation and understanding with the community, alongside the use of authentic materials from rural life, are dominant features of Rycharski's work, a point to which Byczk pays particular attention.

From the beginning of our acquaintance in Professor Roman Gajewski's Conceptual Drawing Studio, Magdalena Byczk struck me as someone deeply aware of the potential of her origins in the context of experiencing and understanding the essence of life and the laws of nature (sometimes brutal and unyielding). Byczk doesn't prey on sentimentality, doesn't force seduction, or spin maudlin tales. She doesn't create fiction from austere visuals. She factually catalogs images of former state-owned farm lands, chronicles views from the window – often monotonous, though in her earlier drawings she allows the viewer to pause and focus on the occasional bee, chicken, or cracked shutter. Yet, there's no hint of coquetry or falsehood. Instead, there's a sense of truth and awareness, without the need for applause. She doesn't tempt with plastic, indulgent folklore, nor does she tantalize with folklore-inspired sarcasm, catching the eye fleetingly with trinkets and trinkets. This is a painting devoid of cheap romanticism. Honest, visceral. Unidealized. Magdalena Byczk bases her work on truth encapsulated in symbols-signs, each of which – from the more representative to the gradually liberating one from the yoke of realism in favor of pure, abstraction – carries a charge of emotion, history, and experience. Everyday life and reality intertwine in the monotony of rituals.

The central part of the diploma, titled *Collections of Events*, is a kind of atlas and catalog of matters large and small. It documents the withering, the fading, in time and over time. They differ in format, united by the substrate – raw linen canvas stretched on a loom, jute, rabbit glue, nothing more... The composition of the oil painting is a manifestation of concise presence and a world that appears, yet is fading – an intriguing world, animal and plant, undergoing processes of decay.

Magdalena Byczk's *World in Disintegration, Waste from the World* is a pretext for a conversation in which the author comes alive and adds context to the story. It's a key to oral history – an elusive record of everyday life. Jolanta Brach-Czaina, in *The Cracks in Existence*, says: 'The basis of our existence is everyday life. Everyday life, which forms the existential backdrop for extraordinary events that we await – often in vain – can therefore determine everything. It has a small dimension. Its frequency is high. It is imperceptible.'

However, we cannot rule out that appearances deceive us when we dare to deny the significance of the minutiae of existence. And we will have to regret the events we overlooked.

Since existence occurs primarily in everyday experience, amidst ordinary activities, by denying them significance, we invalidate ourselves. And yet we do not want that. Therefore, we must, without prejudice, but also without premature hopes, coolly examine our everyday life.

'Falling asleep, sleeping, waking up again, and falling asleep again.'

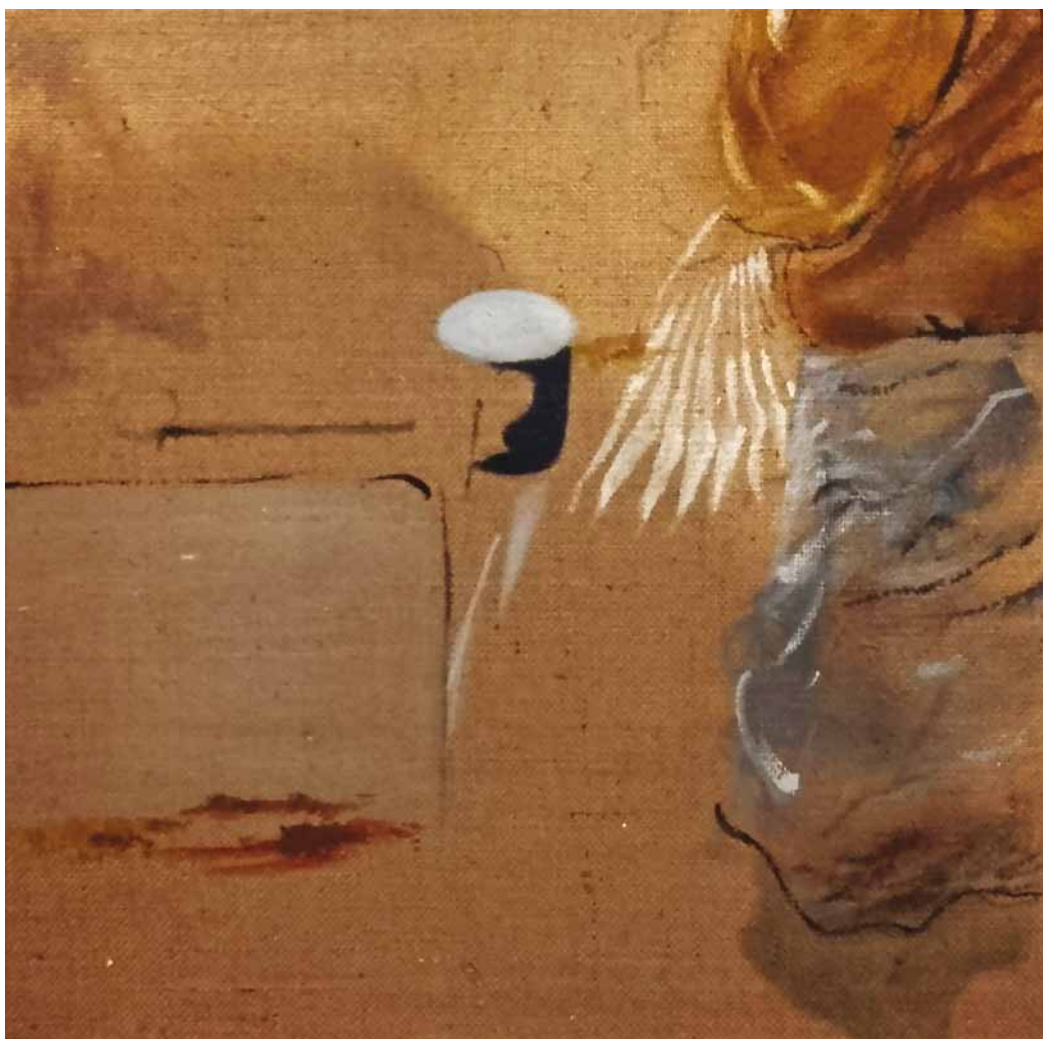
Magdalena Byczk's annex, titled *Works of Memory*, consists of works created using the intaglio technique. This is the only instance where the artist employs a clearly figurative motif, referencing specific individuals in specific situations, on the walls of farm buildings. However, it seems that the collaged compositions in black and white have already been subjected to processes characteristic of what time does to us – it consumes, like sheet metal, our memory. It deforms. The figures are thus stuck in a passage, in a space 'in between', in a crack of existence, unable to escape. Deprivation of contact with nature, with roots in today's world, disrupts the experience of self and the world, leading to mood swings and the circadian rhythm that once organized people's lives and worlds. Attempting to romanticize the past, traumas, and matters that are 'of the earth'

and underlie them, distorts the actual image of what appears; the true reality in which we are embedded, from which we come.

Magdalena Byczk's work is authentic and is exhibited in a genuine space. It's clear that this is a compromise of sorts, but the choice of location, with all the blessings it offers—the tiled stove, the creaking wooden floor, the musty smell, the thick doorframes and doorframes painted a thousand times with oil, gives us a glimpse of what should be. And although this is only a fragment of perception, it is not an unfamiliar white cube, which, in the context of discussing a concrete reality, would seem somewhat caricatured. Magdalena Byczk invites us into her world and into the conversation. I would love to hear for myself how honestly, with deep awareness and humility, she tells the stories of the subjects of her paintings. I hope that in the future, there will be room to write down these stories, which I sincerely wish for the graduate. Thank you for reminding us in an authentic, unobtrusive, silent, wise, and tender way of 'where we began'. This is definitely not artificial honey. It is the honey and tar of memory—thick, sticky, collective, personal.

I rate this work excellently and apply for the title of Master of Arts.

Dr Zuzanna Dolega



Aleksandra Chowaniec

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: „*Prawdopodobnie jestem kimś samotnym*”. Wybrane
zagadnienia sztuki napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dra Magdalena Pela

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: "*I'm probably a lonely person*". Selected Issues
in Art written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Magdalena Pela

Aleksandra Chowaniec jest niezwykle wnikliwą obserwatorką codzienności i jej bohaterów. Staje w opozycji do tłumy, masy, pędu i wiążącej się z nimi anonimowości jednostki. Opowiada o konkretnych osobach, ich aurze, emocjach i przede wszystkim samotności. Nie podejmuje bezpośredniej rozmowy, wystarczy jej ich obecność. Mam wrażenie, że bohaterom swoich płócien nie chce przerywać momentu ciszy i odpoczynku z samym sobą. Często, przed rozpoczęciem malowania obrazu, potajemnie i z ukrycia robi zdjęcie, które później służy za punkt wyjścia do twórczej pracy. Unika specjalnego pozowania, odgrywania ról, udawania. Docenia rzeczywistość zastaną, wraz z trudami i mnogością światów każdej jednostki. W chaosie współczesności poszukuje momentu zatrzymania, wyciszenia i oddechu, który umożliwi zbliżenie się do własnego wnętrza.

Praca teoretyczna jest tekstem bardzo wyczerpującym i wielowarstwowym. Warto podkreślić wysoką jakość języka, którym artystka posługuje się na kilkudziesięciu stronach rozprawy. Odnoszę wrażenie, że po części wynika to z dużej klarowności myśli, która przyświecała jej podczas definiowania i spisywania rozważań oraz własnej wiedzy. Tekst ma cechy wywodu erudycyjnego, w którym Chowaniec wyszukuje wspólne punkty oraz biegle łączy myśli i podejście filozofów i filozofek czy artystów i artystek z różnych epok. W związku z powyższym, jestem przekonana, że imponująca bibliografia została realnie przyswojona, a zawarta w niej wiedza stała się podporą i osią do indywidualnych rozważań malarki.

W rozdziale pierwszym, w pięciu punktach zostały przeanalizowane poglądy wybranych filozofów na temat pochwały samotności. Chowaniec zaczyna swój wywód od epoki oświecenia i sylwetki Jeana Jacquesa Rousseau, który ze względu na umiowanie dla alienacji nigdy nie został dobrze zrozumiany i przyjęty. Następnie koncentruje się na filozofii Arthura Schopenhauera, który uważał, że samotność może pomóc nam osiągnąć autentyczność, a każdy inteligentny człowiek stanowi swoje własne źródło zainteresowania. Kolejno opisuje myśli prekursorów egzystencjalizmu: Sørensa Kierkegaarda, Friedricha Nietzsche'go oraz Jeana-Paula Sartre'a, którzy nawiązując do zależ-

ności jednostki i tłumy, czy opisując rzeczywistość w czasach upadku wartości chrześcijańskich, kierują się w stronę ludzkiej wyjątkowości. W kolejnych rozdziałach, analizując wybrane dzieła sztuki, począwszy od renesansu do współczesności, malarka koncentruje się na obliczach samotności. Odnosi się do twórczości Leonarda da Vinci, Albrechta Dürera, Caspara Dawida Friedricha, Edvarda Muncha, Edwarda Hoppera oraz Magdaleny Abakanowicz.

Doceniam fakt, że autorka tak szeroko opisuje rodzaje podejścia do wybranego tematu. Pełna świadomość pola badawczego, a także osiągnięć i myśli znajdujących się w ramach niego, jest dla artysty i artystki niezwykle ważna. Warto wiedzieć, czy to, co zdążyło się już pojawić w obrębie danego tematu chcemy kontynuować, obalać czy omijać. Uważam, że odniesienie się do tak szerokiego wachlarza myśli i postaw twórczych umożliwiło artystce świadome znalezienie swojego własnego miejsca na polu sztuki, nie pozostawiając jej obojętną na mnogość perspektyw tak frapującego zagadnienia.

Chowaniec zaczyna tym samym budować własne podejście do samotności. Nawiązując do czasów w których żyje, podkreśla, że celem jej pracy jest wskazanie tytułowej alienacji jako „warunku koniecznego do osiągnięcia harmonii z własnymi przeżyciami, doskonalenia siebie i zaakcentowania swojej autonomii”. Warto również zaznaczyć kilkakrotnie przywoływane rozróżnienie pomiędzy byciem samotnym a osamotnionym. Podążając za myślą Hannah Arendt i Jeana-Paula Sartre'a, bez tego wskazania możemy odnieść wrażenie, że pojęcie samotności wiąże się jedynie z opuszczeniem, przymusem, wykluczeniem i brakiem akceptacji. Artystka podkreśla, że bycie samemu ze sobą może być niezwykle rozwijające, a także dające możliwość kontaktu z wewnętrznym głosem, który ciężko usłyszeć w pędzącym tłumie. Jak sama pisze, we współczesnej rzeczywistości może się to wydać jeszcze trudniejsze. Przebadzowani, obserwowani, nieustająco wystawiamy się na ocenę. „Ciągłe boimy się, że coś nas omija, staramy się więc łapać okazje, dwójmy się i troimy, by wiedzieć jak najwięcej. Cisza stała się zbyt ogłuszająca”.

Obrazy składające się na dyplom główny pełne są ciszy i kontemplacji. Chowaniec zatrzymała bohaterów i bohaterki w momentach izolacji i często koncentracji na powtarzalnych czynnościach. Zazwyczaj skapani w chłodnych tonach, sprawiają wrażenie zamrożonych w stop-klatce codzienności. Mimo tego, że na niektórych pracach mają swojego towarzysza lub towarzyszkę, to malarka wyraźnie, za pomocą błękitów i niebieskości, podkreśla poczucie samotności obecne nawet wśród biskich. Prace, poza smutkiem i zadumą, mają w sobie również ogromną wrażliwość, miękkość malarskiego gestu i delikatność w stosunku do drugiego, zaobserwowanego człowieka. Artystka, której warsztat realistki jest na wysokim poziomie, opowiada o ludziach spotkanych w pociągu, w przejściu podziemnym czy nad morzem. Nie stara się ich upiększyć, udoskonalić. Maluje chwilę zastaną; próbuje wychwycić moment, w którym zauważeni, najczęściej obcy ludzie, zanurzyli się w otchłań swojego wnętrza.

Aneks artystyczny, na który składają się prace graficzne, zdaje się być kontynuacją powyższych rozważań. Na pracach wykonanych techniką wkłęsłodruku i linorytu, widzimy osoby zamyślane, samotne, wycofane z kontekstów towarzyskich. Pełne melancholii i wyciszenia dopowiadają i rozwijają historię rozpoczętą w dyplomie głównym oraz szeroko opisaną w pracy teoretycznej.

Podsumowując, uważam, że całość wypowiedzi jest bardzo spójna i zarazem przejmująca. Dojrzałość formy i treści, a także konsekwencja w narracji na wybrany temat dowodzi o gotowości i świadomej otwartości na dalszy, samodzielny rozwój twórczy. Z pełnym przekonaniem i wyciekając kolejnych wypowiedzi malarskich oraz przemyśleń teoretycznych Aleksandry Chowaniec, rekomenduję nadanie jej tytułu magistry sztuki.

dra Magdalena Pela



Aleksandra Chowaniec is an exceptionally insightful observer of everyday life and its subjects. She stands in opposition to the crowd, the mass, the rush, and the inherent anonymity of the individual. She speaks about specific individuals, their aura, emotions, and above all, loneliness. She doesn't engage in direct conversation; their presence is enough for her. I have the impression that she doesn't want to interrupt the subjects of her canvases' moment of silence and rest with themselves. Often, before beginning a painting, she secretly and covertly takes a photograph, which later serves as a starting point for her creative work. She avoids posing, role-playing, or pretending. She appreciates the reality she finds, along with the hardships and multiplicity of each individual's worlds. In the chaos of modernity, she seeks a moment of pause, silence, and breath that will allow her to draw closer to her inner self.

This theoretical work is a very comprehensive and multi-threaded text. It is worth emphasizing the high quality of the language the artist uses throughout the several dozen pages of the thesis. This is partly due to the great clarity of thought that guided her in defining and writing down her reflections and her own knowledge. The text has the characteristics of an erudite argument, in which Chowaniec seeks common ground and skillfully combines the thoughts and approaches of philosophers and artists from different eras. Therefore, the impressive bibliography has been truly assimilated, and the knowledge contained within has become a support and axis for the painter's individual reflections.



In the first chapter, five sections are devoted to analyzing the views of selected philosophers on the praise of solitude. Chowaniec begins her argument with the Enlightenment and the figure of Jean-Jacques Rousseau, who, due to his love of alienation, was never well understood or accepted. She then focuses on the philosophy of Arthur Schopenhauer, who believed that solitude can help us achieve authenticity and that every intelligent person is their own source of interest. She successively describes the thought of the precursors of existentialism: Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, and Jean-Paul Sartre, who, by drawing on the interdependence of the individual and the crowd and describing reality in times of the decline of Christian values, turn toward human exceptionalism. In subsequent chapters, analyzing selected works of art from the Renaissance to the present, the painter focuses on the aspects of loneliness. She references the works of Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich, Edvard Munch, Edvard Hopper, and Magdalena Abakanowicz.

I appreciate the author's extensive description of approaches to the chosen topic. A full awareness of the research field, as well as the achievements and ideas within it, is crucial for an artist. It's important to know whether we want to continue, refute, or bypass what has already emerged within a given topic. Addressing such a broad range of thoughts and creative approaches allowed the artist to consciously find her own place in the field of art, not leaving her indifferent to the multitude of perspectives on such a compelling topic.

Chowaniec thus begins to develop her own approach to loneliness. Referring to the times in which she lives, she emphasizes that the goal of her work is to identify the titular alienation as "a necessary condition for achieving harmony with one's own experiences, self-improvement, and the accentuation of one's autonomy." It is also worth noting the repeatedly cited distinction between being alone and being lonely. Following the thought of Hannah Arendt and Jean-Paul Sartre, without this distinction, the concept of loneliness is associated solely with abandonment, coercion, exclusion, and lack of acceptance. The artist emphasizes that being alone with oneself can be incredibly empowering, as well as providing an opportunity to connect with one's inner voice, which is challenging to hear in a rushing crowd. As she writes, this can seem even more difficult in contemporary reality. Overstimulated, we constantly expose ourselves to judgment. "We're constantly afraid we're missing out, so we try to seize opportunities, and we go to great lengths to learn as much as we can. The silence has become too deafening."

The paintings that comprise her main diploma project are filled with silence and contemplation. Chowaniec captures the protagonists in moments of isolation, often focused on repetitive activities. Typically bathed in calm tones, they appear frozen in a freeze-frame of everyday life. Although some of them have a companion, the painter clearly uses shades of blue to emphasize the feeling of loneliness present even among loved ones. Beyond sadness and contemplation, the works convey profound sensitivity, a soft painterly touch, and a gentle approach to the other person observed. The artist, whose realist craft is highly skilled, tells the story of people she encounters on trains, in underpasses, or by the seaside. She doesn't attempt to embellish or perfect them. She paints the moment as it happens, attempting to capture the instant when the people she observes — usually strangers — plunge into the depths of their inner selves.

The artistic annex, consisting of graphic works, is a continuation of the above considerations. In the works, created using intaglio and linocut techniques, we see individuals lost in thought, lonely, and withdrawn from social contexts. Full of melancholy and tranquility, they complement and develop the story begun in the primary diploma and extensively described in the theoretical work.

In summary, the entire work is very coherent and at the same time moving. The maturity of form and content, as well as the consistency in the narrative on the chosen topic, demonstrates a willingness and conscious openness to further, independent creative development. With full conviction, and looking forward to Aleksandra Chowaniec's further paintings and theoretical reflections, I recommend awarding her the title of Master of Arts.

Dr Magdalena Pela



Anna Dąbrowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Demokratyzacja sztuki – działania artystyczne na rzecz zmniejszenia dystansów społecznych* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.

Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska

Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski

Recenzent: dra hab. Aleksandra Jadczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Democratizing Art – Artistic Actions to Reduce Social Distancing* written under the supervision of Dr Dorota Grubby-Thiede.

Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska

Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski

Reviewer: Dr hab. Aleksandra Jadczyk

Główną, artystyczną część prezentacji dyplomowej Anny Dąbrowskiej stanowi cykl siedmiu obrazów wykonanych w technice olejnej na płótnach pt. *Gdzie leży Macondo?* Inspiracją do ich namalowania była m.in. powieść *Sto lat samotności* Gabriela García Márqueza.

Tie niezwykle, dla mnie zaskakujące, realizacje malarskie; kolaże powstałe na bazie fotografii z rodzinnego archiwum oraz kreślonych swobodnym gestem znaków graficznych i linii, snują tajemniczą i intrygującą opowieść o samotności i dziedzictwie kłętwy. Misterna sieć powiązań postaci literackich z powieści Márqueza i tych rodzinnych, rzeczywistych, tworzy świat obrazu, gdzie równoważne zdają się być różne wymiary. Czas wydaje się tu być niejednoznaczny, cykliczny i zamknięty, przestrzeń zaś racjonalnie niewytłumaczalna. Aura magicznej rzeczywistości przedstawień determinuje inne, głęboko intuicyjne postrzeganie, uwrażliwia na osobiste odczuwanie w odbiorze dzieł.

Pozornie chaotyczne i przypadkowe kadry tych wyszukanych kompozycji budowane są swobodną grą skali, odważnymi i intrygującymi rozwiązaniami zestawień barwnych impastów, intensywnym kontrastem i zaskakującym światłem. Tworzą nowe, zagadkowe znaczenia, nieco ukrytą lecz wyczuwalną rzeczywistość pełnego spektrum ludzkiego powikłania, tęsknot, doznań i traum. Obrazy Ani pobudzają wyobraźnię, otwierają na nowe przeżycia, osobistą inspirującą podróż w głąb własnych doświadczeń. Wyzwalają pytania o istotę i sens biegu zdarzeń...

Aneks pt. *Nie zaczęło się od Ciebie*, zainspirowany książką autorstwa Marka Wołynna o tym samym tytule, stanowi niezwykle interesujące dopełnienie malarskiej części artystycznej dyplomu. W intencji autorki również dotyczy tego samego problemu. Sześć barwnych realizacji, wykonanych w pracochłonnej technice linorytu, jest próbą obrazowego, metaforycznego przedstawienia konkretnej linii przekazywania dziedzicznej traumy. Kluczową rolę zdecydowanie odgrywa tu kolor. Kunsztowna lekkość i świetlistość, rozedrgane materiały pieczęlowicie wyrytych koronkowych śladów, kontrastują z niepokojącą, głęboką czernią. Czerni przewijająca się przez każdą z prac ma symbolizować kłętwe i zaznaczać ciągłość jej rozprzestrzeniania.

Część teoretyczna pracy dyplomowej Anny Dąbrowskiej jest, w mojej opinii, w pełni udatną propozycją ujęcia i dość wnikliwą analizą istotnych

problemów związanych z szeroko rozumianym dystansem pomiędzy artystą a odbiorcą sztuki. Treść pracy jest adekwatna do tematu zawartego w tytule: *Demokratyzacja sztuki – działania artystyczne na rzecz zmniejszenia dystansów społecznych*. We wstępie autorka przybliża pojęcia i zarys problemów poruszanych w kolejnych rozdziałach. W szczególności wskazuje na potrzebę przełamania silnie zarysowanych granic, wprowadzenia zmian w środowisku artystycznym w kierunku jego zdemokratyzowania, podkreśla znaczącą rolę sztuki w życiu każdego człowieka.

Pierwszy rozdział pt. *Sztuka jako część życia*, dotyczy nierozzerwalności człowieka ze sztuką, w tym naturalnej potrzeby wizualizacji i ekspresji artystycznej. Ponadto odnosi się do problemu nierównego traktowania relacji artysta-dzieło-odbiorca, między innymi poprzez ciekawe porównanie odbioru dzieł Tracey Emin oraz Julity Wójcik. Dodatkowo autorka poddaje krytycznej analizie ogólnie przyjętą konwencję sztuki wysokiej i niskiej, podkreślając jej niekompatybilność ze współczesnością. W drugim rozdziale pt. *Komercjalizacja sztuki jako przykład demokratyzacji kultury* opisuje współczesny wyobcowany *artworld* i rynek sztuki. Zajmując się pojęciem komercjalizacji, w szczególności wskazuje na jej pozytywny potencjał poszerzenia świadomości artystycznej odbiorcy i całego społeczeństwa. Nawiązuje również do ilustracji jako niedocenianej dziedziny sztuki. W ostatnim rozdziale swojej pracy dokonuje bardzo interesującego wyboru artystów i przykładów ich działań „demokratyzujących” sztukę, których twórczość ma na celu lub też może zmniejszać społeczny dystans. Wśród nich są między innymi: Joseph Beuys, Karolina Breguła, Joanna Rajkowska, Filip Ignatowicz oraz artyści uliczni Bogoty i ich *macro-murale*.

Praca w mojej opinii stanowi oryginalne ujęcie problemu; napisana jest poprawnym, przejrzystym językiem, zawiera bogatą bibliografię oraz interesujący zestaw dokumentacji wybranych dzieł i realizacji artystycznych.

Całość pracy dyplomowej oceniam celująco, dlatego z przyjemnością rekomenduję szanownej komisji dyplomowej nadanie Annie Dąbrowskiej stopnia magistra.

dra hab. Aleksandra Jadczyk





The main artistic component of Anna Dąbrowska's graduation presentation is a series of seven oil paintings on canvas entitled *Where Is Macondo?* They were inspired, among other things, by Gabriel García Márquez's novel *One Hundred Years of Solitude*.

These extraordinary, and for me surprising, paintings—collages based on photographs from the family archive and freely drawn graphic symbols and lines—weave a mysterious and intriguing story about loneliness and the legacy of a curse. The intricate web of connections between the literary characters from Márquez's novel and those in real life creates a visual world where various dimensions seem to be equivalent. Time here seems ambiguous, cyclical, and closed, while space is rationally inexplicable. The aura of magical reality in the representations determines a different, deeply intuitive perception, sensitizing the viewer to a personal experience in the work.

The seemingly chaotic and random frames of these sophisticated compositions are constructed through a free play of scale, bold and intriguing solutions for color impasto combinations, intense contrast, and surprising light. They create new, enigmatic meanings, a somewhat hidden yet palpable reality of the full spectrum of human complexity, longings, sensations, and traumas. Ania's paintings stimulate the imagination, open us to new experiences, and are an inspiring personal journey into the depths of our own experiences. They trigger questions about the essence and meaning of the course of events...

The annex entitled *It Didn't Start with You*, inspired by Marek Wołynn's book of the same title, is an exciting complement to the painting part of the diploma project. The author also intends it to address the same issue. Six colorful works, executed using the labor-intensive technique of linocut, are an attempt to pictorially and metaphorically represent a specific line of transmission of inherited trauma. Color plays a key role here. The exquisite lightness and luminosity, the quivering textures of the meticulously etched lace patterns, contrast with the unsettling, deep black. The blackness that runs through each work symbolizes the curse and marks its continued spread.

The theoretical part of Anna Dąbrowska's thesis is, in my opinion, an entirely successful approach and a rather insightful analysis of significant issues related to the broadly understood distance between the artist and the art audience. The content of the thesis is relevant to the theme contained in the title: *Democratization of Art – Artistic Actions to Reduce Social Disturbances*. In the introduction, the author introduces the concepts and outlines the issues addressed in the subsequent chapters. In particular, she highlights the need to break down strongly defined boundaries, introduce changes in the artistic environment to democratize it, and emphasize the significant role art plays in everyone's life.

The first chapter, *Art as a Part of Life*, explores the inextricable link between humans and art, highlighting the innate need for visualization and artistic expression. Furthermore, it addresses the unequal treatment of the artist-work-viewer relationship, including through an interesting comparison of the reception of works by Tracey Emin and Julita Wójcik. Additionally, the author critically examines the generally accepted conventions of high and low art, emphasizing its incompatibility with contemporary times. In the second chapter, *The Commercialization of Art as an Example of the Democratization of Culture*, she describes the contemporary alienated art world and art market. Addressing the concept of commercialization, she particularly highlights its positive potential to broaden the artistic awareness of the audience and society at large. She also addresses illustration as an underappreciated art form. In the final chapter, she presents a compelling selection of artists and examples of their efforts to "democratize" art, whose work aims to, or can, reduce social distance. Among them are Joseph Beuys, Karolina Breguła, Joanna Rajkowska, Filip Ignatowicz, and the street artists of Bogota and their macro-murals.

The work provides an original approach to the problem, is written in a clear and concise language, and includes a rich bibliography and an interesting set of documentation of selected works and artistic realizations.

I rate the entire thesis as excellent, and therefore I am pleased to recommend to the Honorable Thesis Committee that Anna Dąbrowska be awarded the degree of Master of Science.

Dr hab. Aleksandra Jadczyk



Karolina Duliniec

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Rozbite lustra przeszłości. Wybrane aspekty twórczości i życia* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dra hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Broken mirrors of the past: Selected Aspects of Creativity and Life* written under the supervision Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Praca dyplomowa Karoliny Duliniec składa się z siedmiu prac malarskich, aneksu stanowiącego zbiór grafik wykonanych w różnych technikach i zebranych pod wspólnym tytułem *Skarby dziecięcych wspomnień* oraz pracy teoretycznej *Rozbite lustra przeszłości. Wybrane aspekty twórczości i życia*. Tematem przewodnim części pisemnej oraz artystycznej jest szeroko pojęty problem złożoności ludzkiej egzystencji. Autorka pragnie opowiedzieć o ludzkich wspomnieniach i traumach poprzez metaforę rozbitych lusterek. Motyw ten jest nadrzędnym w jej pracy teoretycznej. Jak pisze dyplomantka: „Tytułowe rozbite lustra przeszłości, to nieodłączna część życia człowieka”. W obu częściach dyplomu autorka dotyka tematu, zwracając uwagę na jego różne aspekty.

W zaprezentowanych realizacjach artystycznych Karolina Duliniec portretuje przypadkowych pasażerów komunikacji miejskiej. Zestawia tu różne techniki malarskie z fotografią i *mappingiem*. Ruchome obrazy nałożone na płótna nadają nową jakość i znaczenie przedstawieniom.

Swoją pracę dyplomantka opiera na motywie nie-miejsca, który tłumaczy jako przejście, moment chwilowego przebywania. W nie-miejscu jesteśmy sami, alienujemy się, a więzi społeczne zanikają. Czy bohaterowie obrazów Karoliny Duliniec, zatraceni w nie-miejskach, jadą samotnie do nieokreślonego celu jak do kresu, ku pustej, niewiadomej, niechcianej przyszłości? Na myśl przychodzi mi wiersz Adama Zagajewskiego zatytułowany *Jadąc pociągami*, którego ostatnie wersy brzmią:

„Dlaczego jednak / Przez sekundę / Odczuwasz lęk / Przy zapowiedzi / Końcowej stacji / Przecież właśnie tam / Miałeś dojechać?”.

Motyw czasu jest w pracach Karoliny Duliniec wręcz namacalnie obecny. Sama podróż to przecież droga, ruch ku przyszłości. Jednocześnie sportretowane na płótnie momenty trwają zatrzymane w teraźniejszości. Z kolei pojawiający się na obrazach motyw dziecka – półprzeźroczystego ducha czy zjawy – to, w zamierzeniu autorki, znak dany z przeszłości, z czasów dzieciństwa. Swoje obrazy malarka nazywa metaforyczną podróżą w czasie; dodałabym, że można tu podróżować w dowolnych kierunkach i wszystko może wydarzyć się w jednej chwili.

Ten artystyczny i koncepcyjny zabieg ma na celu uwypuklić nadrzędne motywy pracy dyplomantki, jakimi są traumy i doświadczenia, wyłaniające się z przeszłości, z dzieciństwa. Jednocześnie ich obecność daje impuls do prze-wartościowania i refleksji nad życiem. Autorka pisze, że jej obrazy są odpo-

wiedzą na pytanie: „Czy jesteśmy w stanie całkowicie pogodzić się z wydarzeniami z przeszłości, a także czy są one w stanie wzmocnić naszą osobowość?”. Figury dzieci na obrazach wprowadzają niepokój, ale jednocześnie są jedy-nymi postaciami, które łapią wzrokowy kontakt z widzem. Są swego rodzaju łącznikami pomiędzy przestrzenią obrazu, a przestrzenią zewnętrzną. Za-czepiają odbiorcę, przyciągają uwagę, zachęcają do wejścia w głąb portreto-wanej sytuacji.

Obrazy malowane są mocnymi pociągnięciami pędzla, zdecydowane, peł-ne kolory miejscami ustępują laserunkowo kładzionym półprzeźroczystym plamom. Karolina nie boi się eksperymentować formalnie; łączy farby olej-ne i akrylowe z kredką czy pastelami. Niektóre fragmenty obrazów działają bardzo graficznie, jednak umowne; płaskie formy dopełnione zostały prze-strzeniami tworzonymi z dużą wrażliwością malarską. Zastosowanie przypad-kowych, fotograficznych kadrów wzmacnia wyraz alienacji i samotności por-tretowanych ludzi.

Aneks artystyczny dyplomu został wykonany w różnorodnych technikach graficznych. Autorka zatytułowała ten zbiór *Skarby dziecięcych wspomnień*. Tak, jak różne są techniki wykonania prac, tak różne są wspomnienia i przeży-cia czasu dzieciństwa, który z jednej strony miałby być najszczęśliwszym okre-sem egzystencji, z drugiej zaś bywa opresyjny, a doświadczane emocje i zda-rzenia rzutują często na dalsze życie. Na grafikach Karoliny dzieciństwo rów-nież nie jest bajką. Oglądamy wesołe baloniki i łódki z papieru, gumowe ka-czuski i ekran telewizora, ale wszystko to zatrzęsnięte jest w przestrzeni za-komponowanej w tendencji *horror vacui*. Feeria barw wybucha gorącymi żół-ciami i czerwieniami jak językami ognia i zdaje się, że zaraz stawi swoim ża-rem bezbronną i nieświadomą niczego figurkę dziecka. Puste okna blokowsk-zieją czernią, a żółta kaczuska groźnie łapie w kierunku widza. Dzieci na pra-cach Karoliny Duliniec zdają się być bezbronne, otoczone przez nienaturalnie powiększone zabawki i napierający zewsząd chaos. Dzieciństwo to bowiem, jak pisze autorka, „również zmierzenie się niewinności dziecka i krzywd, któ-re nas w tym czasie spotkały”.

Część teoretyczna pracy dyplomowej stanowi dość wnikliwą analizę. Treść pracy jest adekwatna do tematu zawartego w tytule *Rozbite lustra przeszło-ści. Wybrane aspekty twórczości i życia*. Dyplomantka przywołuje w niej sze-reg przykładów dzieł artystycznych mówiących o wykluczeniu, traumie, sa-motności i izolacji oraz merytorycznie omawia je pod kątem techniki wykona-nia. Stara się ukazać rozbite lustra jako metaforę wspomnień i traum z prze-ślności oraz nieodłączną część ludzkiego życia.

Autorka podjęła próbę zrozumienia złożoności egzystencji. Jest to oczywi-ście tylko próba, bardzo ogólne zasygnalizowanie kilku wątków. Dyplomant-ka nie skupia się na jednym aspekcie swoich rozważań, podejmuje kilka te-matów, z których każdy mógłby stanowić osobną pracę. Są to: po-jęcie nie-miejsca, trauma a sztuka, sztuka jako terapia, a także technologia i jej wpływ na życie człowieka czy pułapki uzależnień. Wszystkie podjęte wątki łączą się jednak z nadrzędnym tematem. Jest on ujęty dość oryginalnie i in-dywidualnie, chociaż praca nie jest wolna od oczywistości, takich jak stwierdzenie, że artyści tworzą w oparciu o własne doświadczenia, najczęściej te traumatyczne.

Praca składa się ze wstępu i pięciu rozdziałów. W każdym z nich znalazła się interpretacja odpowiadającemu tematowi dzieła artystycznego. Rozpra-wa napisana jest poprawnym, przejrzystym językiem, zawiera bogatą i różno-rodną bibliografię.

Całość pracy dyplomowej Karoliny Duliniec oceniam bardzo dobrze oraz wnioskuję o nadanie jej autorce tytułu magistra sztuki.

dra hab. Anna Waligórska



Karolina Duliniec's thesis consists of seven paintings, an annexe containing a collection of graphic works created in various techniques and gathered under the title *Treasures of Childhood Memories*, and a theoretical work entitled *Broken Mirrors of the Past: Selected Aspects of Creativity and Life*. The main theme of both the written and artistic sections is the broadly understood issue of the complexity of human existence. The author wishes to speak about human memories and traumas through the metaphor of broken mirrors. This theme is paramount in her theoretical work. As the student writes: 'The titular broken mirrors of the past are an inseparable part of human life'. In both parts of the thesis, the author addresses the topic, drawing attention to its various aspects.

In the presented artistic projects, Karolina Duliniec portrays random passengers on public transport. Here, she combines various painting techniques with photography and mapping. Moving images superimposed on the canvases give new quality and meaning to the representations. The graduate student bases her work on the motif of non-place, which she explains as a passage, a moment of momentary presence. In non-place, we are alone, alienated, and social bonds fade. Are the characters in Karolina Duliniec's paintings, trapped in non-places, traveling alone to an undefined destination as if to an end, towards an empty, unknown, unwanted future? I'm reminded of Adam Zagajewski's poem entitled *Riding the Train*, whose final lines read:

'But why / For a second / Do you feel fear / At the announcement / Of the final station / After all, that's where / You were supposed to arrive?'

The motif of time is palpably present in Karolina Duliniec's works. The journey itself is a journey, a movement towards the future. At the same time, the moments portrayed on canvas remain frozen in the present. Meanwhile, the motif of the child – a semi-transparent ghost or apparition – appearing in her paintings is, in the artist's intention, a sign from the past, from childhood. The painter calls her paintings a metaphorical journey through time; I would add that you can travel in any direction here, and anything can happen in an instant.

This artistic and conceptual approach aims to highlight the overarching themes of the graduate's work: traumas and experiences emerging from the past, from childhood. At the same time, their presence provides an impetus for reevaluation and reflection on life. The artist writes that her paintings answer the question: 'Are we able to completely come to terms with past events, and can they strengthen our personality?'

The figures of children in the paintings evoke anxiety, but at the same time, they are the only figures who make visual contact with the viewer. They serve as a kind of link between the space of the painting and the outside world. They engage the viewer, draw attention, and encourage them to delve deeper into the situation portrayed.

The paintings are painted with strong brushstrokes, with bold, full colors occasionally giving way to semi-transparent, glazed patches. Karolina is not afraid to experiment formally: she combines oil and acrylic paints with crayon and pastels. Some fragments of the paintings are highly graphic, yet conventional; flat forms are complemented by spaces created with great painterly sensitivity. The use of random, photographic frames enhances the expression of alienation and loneliness of the subjects portrayed.

The artistic annex to the diploma work was created using a variety of graphic techniques. The artist titled this collection *Treasures of Childhood Memories*. Just as the techniques vary, so do the memories and experiences of childhood, which, on the one hand, was supposed to be the happiest period of existence, yet on the other, can be oppressive, and the emotions and events experienced often impact the rest of life. In Karolina's prints, childhood is no fairy tale either. We see cheerful balloons and paper boats, rubber duckies, and a television screen, but all of this is trapped in a space composed in the horror vacui style. A blaze of colors erupts in hot yellows and reds like tongues of flame, seemingly about to consume the defenseless and unsuspecting child figure with its heat. The empty windows of the housing estates belch black, and a yellow duck glares menacingly at the

viewer. The children in Karolina Duliniec's works appear defenseless, surrounded by unnaturally enlarged toys and the chaos pressing in from all sides. Childhood, as the author writes, is 'also a confrontation between a child's innocence and the wrongs that befell us during that time'.

The theoretical section of the thesis is a rather insightful analysis. The content of the thesis is relevant to the theme contained in the title, *Broken Mirrors of the Past: Selected Aspects of Creativity and Life*. In it, the thesis candidate cites a number of examples of artistic works that speak of exclusion, trauma, loneliness, and isolation, and substantively discusses them from the perspective of their technique. She attempts to present broken mirrors as a metaphor for memories and traumas from the past and as an inseparable part of human life.

The author attempts to understand the complexity of existence. This is, of course, only an attempt, a very general outline of several themes. The thesis candidate does not focus on a single aspect of her reflections; she addresses several topics, each of which could form the basis of a separate work. These include: the concept of non-place, trauma and art, art as therapy, as well as technology and its impact on human life, and the traps of addiction. However, all the themes addressed are connected to the overarching theme. This is approached in a rather original and individual way, although the work is not free from obvious elements, such as the statement that artists create based on their own experiences, most often traumatic ones.

The thesis consists of an introduction and five chapters. Each of them provides an interpretation of the artistic work corresponding to its theme. The thesis is written in a clear, concise language and includes a rich and diverse bibliography.

Overall, I highly recommend Karolina Duliniec's thesis and propose that she be awarded the title of Master of Arts.

Dr hab. Anna Waligórska





Malwina Dzwonkowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Artesvolant, herbamanent. Trawy jako
temat w malarstwie* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.
Opiekun aneksu: dr Dominik Włodarek
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr hab. Sławomir Lipnicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marka Modela
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Artesvolant, herbamanent. Grasses as a subject
in painting* written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.
Supervisor of the annex: Dr Dominik Włodarek
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr hab. Sławomir Lipnicki

W tradycji ustnej Mahometa (*hadis*) czytamy: „Strzeżcie się wyobrażenia Pana lub człowieka, nie malujcie nic ponad drzewa, kwiaty i rzeczy nieożywione”. To tradycyjne nawołanie do medytacji, a nie imitacji. Wyraża jeden z podstawowych problemów sztuki porządkowania chaosu i jest jednym z wielu sposobów ustanowienia prawa podległości wobec zakazów, kierujących zmysły na widoczność tego, co musi być zakryte. Odsunięcia wyobrażenia, a także wyparcia obecności – figury.

Werset ten, jak wiele innych w monoteizmach, wydaje się wciąż praktykowanym systemem duchowej dyscypliny „radzenia sobie z Innym”. Podobnie jak ornamentyka czy orientacja daje ludziom poczucie dopuszczenia do schematu prawdy, uprządkowania i poznania zasady powtórzenia.

Nie dziwi więc fakt, iż obecnie cytat ten pojawia się także w cyklach obrazów Malwiny Dzwonkowskiej. W jej melancholijnych przedstawieniach natury, tworzonych z przedstawień przyrody paradoksalnie zorientowanej na „kulturę nieobecności” i pozostawionych na niej śladach; ukazywanych przez nią zawitych tropów, załamani w labiryncie z rozspanych węzłów. Kto je pozostawił i dlaczego są przez Malwinę obsesyjnie multiplikowane, pozostaje dla patrzących ukryte w afektywnym geście tworzonych odbić z utraty i wyparcia. Schowane w obszarze zatrzymanych pór roku, błyskach oświetlanego czarno-białego lasu, ruchu przywoływanych „możliwych trawiastych pól”.

Preferując stylistykę nadmiaru, Malwina przybliża nas do powierzchni sztuki dekoracyjnej, „w której – jak pisała Susan Sontag – faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę kosztem treści”. Jednak nie jest to jednoznacznie opowiedzeniem się za wyobrażeniem - przekroczeniem zakazu, co jego odsłonięciem. Problematyzowaniem ukazywanego strachu przed wyobrażeniem, jak i ambiwalentnego śmiechu z granic tego, co obmalowuje „nic” ponad...

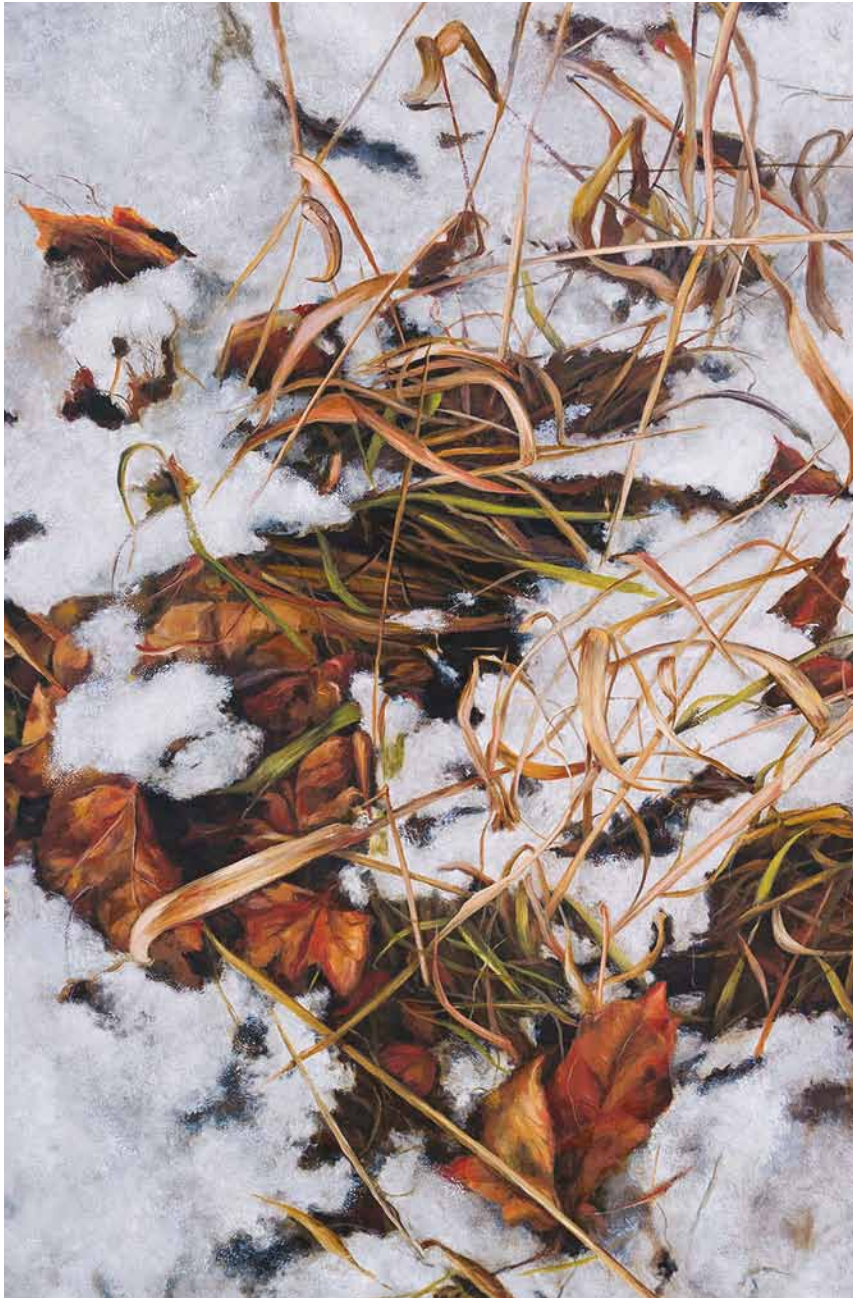
Istotnym przykładem tego rodzaju rozumowania, są rysunki zatytułowane *Bezmiejscą*. Intrygująca w pracach sztuczność, nie tyle przesuwając nas w obszar kolonialnego egzotyizmu, co – podobnie jak można zauważyć na piktorialnych fotografiach z końca XIX w. – wydłużając czas naświetlenia (spojrzenia), uwydatnia prześwietlony obraz jawny. Odbite na roślinności promienie słoneczne, perspektywa powietrzna – to przesadne, uwodzące trawestacje.

Intensywne wyobrażenia nawiedzanych fikcyjnych miejsc w poszukiwaniu czasu zawieruszonego; straconego, bo ożywianego indywidualnym pragnieniem. Jednak właśnie to pragnienie, jak mania prześladowcza, tworzy wrażenie fragmentu ornamentu w otwartej kompozycji. Zwielokrotnienie tego samego, to straszliwy obraz jedności w różnorodności wszystkiego. Przyglądając się jednemu z eksponowanych obrazów, na którym zauważamy obecność (płaszcz i dłonie), czujemy że strata, to poczucie bycia zagubionym. Szukając czegoś utraconego, oddalamy się od natury. Czerń i biel przeciwstawiając zieleni.

Zarysowane przeze mnie doświadczenia, to podstawa twórczości Malwiny Dzwonkowskiej. Czy są to prace części artystycznej z cyklu *Zielnik* (wybór siedmiu obrazów w technice olejnej), czy prezentowany aneks pod tytułem *Otwarty ogród*, składający się z cykli wkłęsłodruków (*Ciemny las I, II, III, IV, V, VI* o wymiarach 26,5 x 50 cm, akwaforta, akwatinta; *Styczniowe trawy I, II i Listopadowe trawy*, akwaforta, akwatinta, kompozycje monotypii). W obu przypadkach, zaprezentowane dzieła w oryginalny sposób ujmują problem wyrażanego zagubienia, kulturowej ślepoty.

Podobnie teoretyczna część pracy dyplomowej *Artes volant, herba manent. Trawy jako temat w malarstwie*, przedstawia rozważania dyplomantki na temat przyrody i relacji człowieka z naturą. Praca wydaje się być klarowna, a zastosowany w niej podział wynikał z przyjętych przez autorkę założeń artystycznych i inspiracji. Wybór lektur wskazuje na klasyczne podejście do tematu, a przytoczone informacje poparte zostały literaturą historyków sztuki: Jana Białostockiego, Marii Gołaszewskiej, Marii Rzepińskiej, co wskazuje na tematyczne opracowanie. Zaprezentowane w pracy pisemnej przykłady twórczości, zarówno w sztuce dawnej, jak i najnowszej, wydają się kierować ku myśli Marii Gołaszewskiej, która zauważa, iż doświadczamy krajobrazy „genetyczne” – bezrefleksyjnie, a także świadomie, poszukując w przyrodzie struktur. Wówczas mówimy o „artystycznej rekonstrukcji natury”. Co istotne dla dyplomantki, w obu przypadkach znaczenie mają warunki społeczne i kulturowe, a ich rozpoznanie wiąże się z „odnalezieniem czasu własnych miejsc”.

dr hab. Sławomir Lipnicki



In the oral tradition of Muhammad (hadith), we read: 'Beware of the image of the Lord or of man; paint nothing more than trees, flowers, and inanimate things'. This is a traditional call to meditation, not imitation. It expresses one of the fundamental problems of the art of bringing order to chaos. It is one of many ways of establishing the law of submission to prohibitions that direct the senses to the visibility of what must be concealed. It pushes aside the image and also represses the presence of the figure.

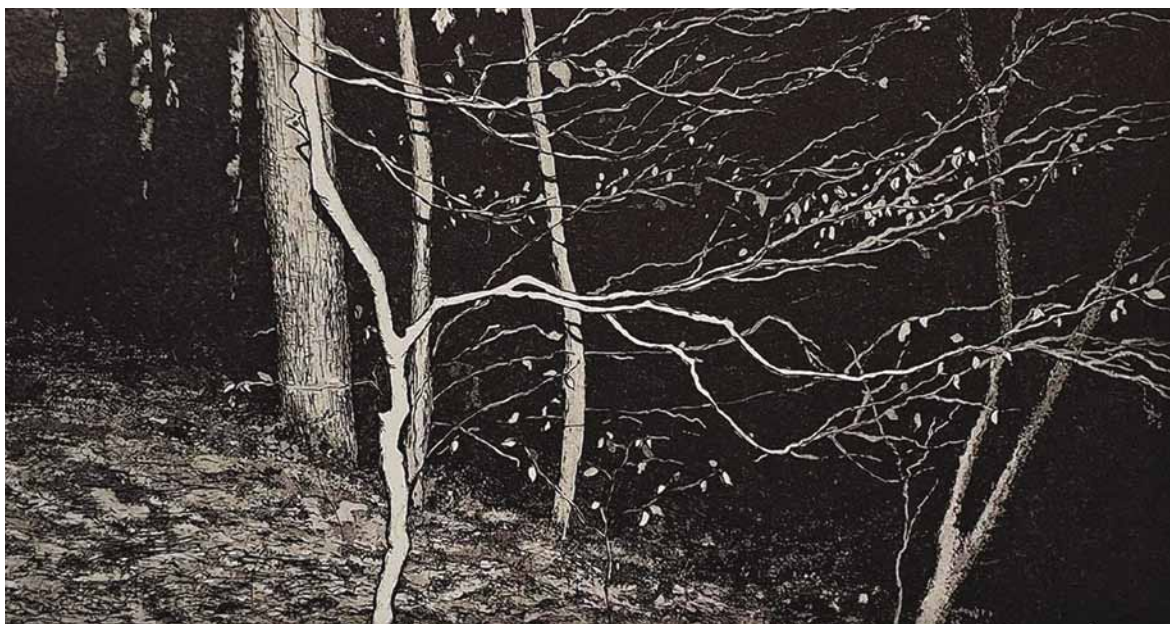
This verse, like many others in monotheisms, appears to be a still-practiced system of spiritual discipline for "dealing with the Other." Like ornamentation or orientation, it gives people a sense of access to the schema of truth, order, and the recognition of the principle of repetition.

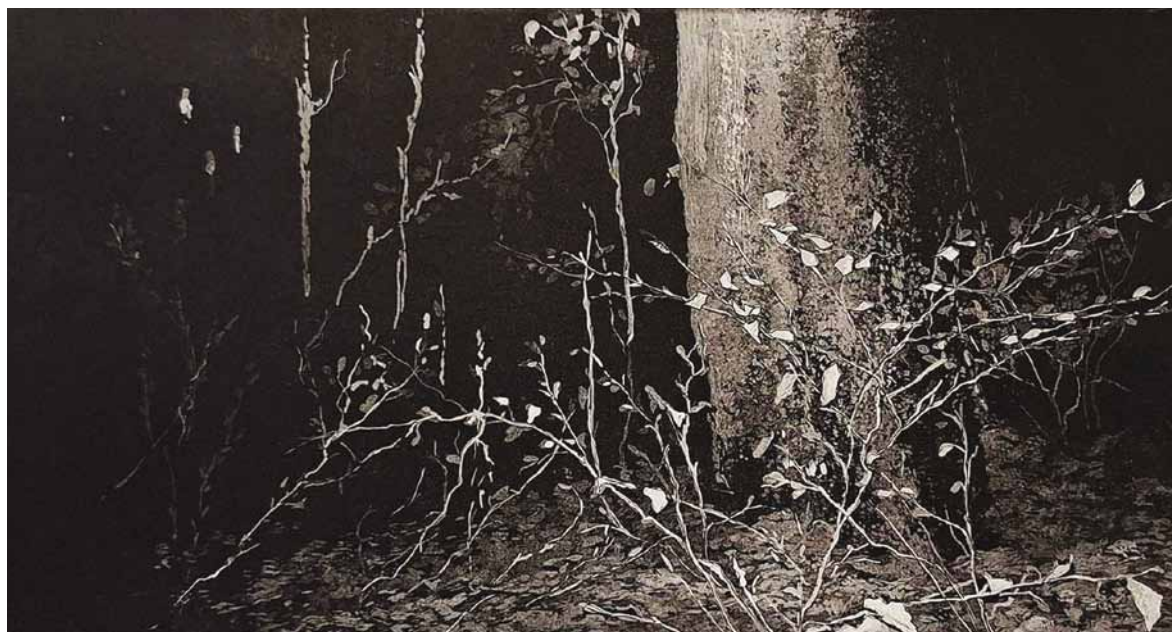
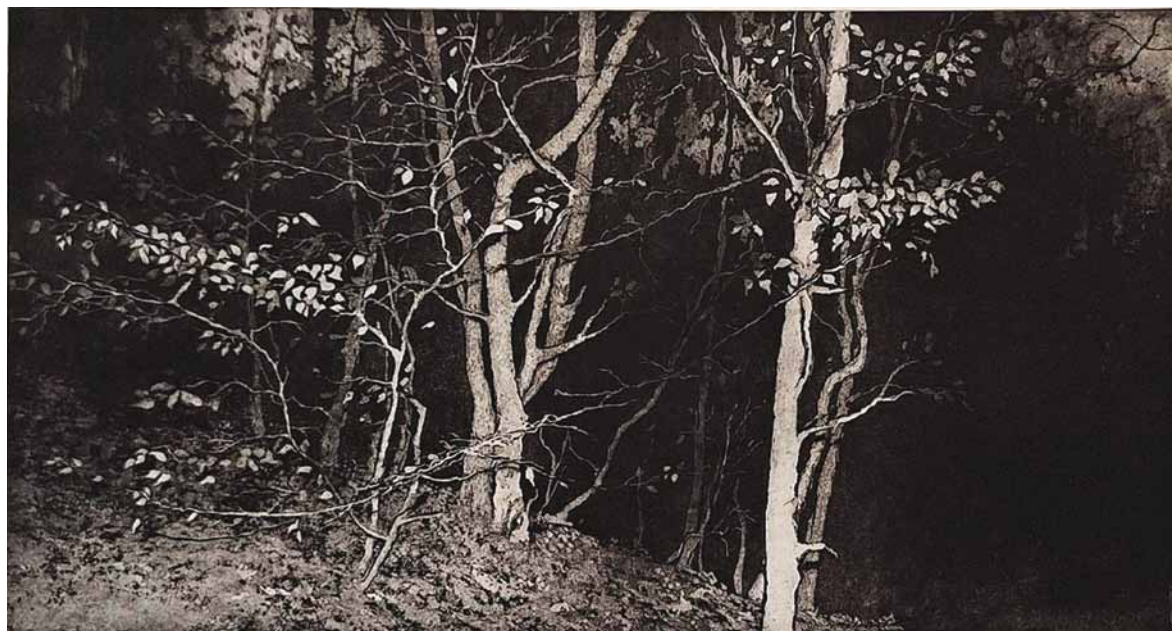
It is therefore not surprising that this quote also appears in Malwina Dzwonkowska's cycles of paintings. In her melancholic depictions of nature, she is paradoxically oriented toward the "culture of absence" and the traces left

upon it. The intricate tropes she reveals, the kinks in the labyrinth of scattered knots. Who left them, and why does Malwina obsessively multiply them, remains hidden from the viewer in the affective gesture of reflections created by loss and repression. Hidden within the realm of frozen seasons, flashes of an illuminated black-and-white forest evoke the movement of 'possible grassy fields'.

Preferring a stylistics of excess, Malwina brings us closer to the surface of decorative art, 'in which—as Susan Sontag wrote—texture, sensual surface, and style play a central role at the expense of content'. However, this is not an unequivocal commitment to the imaginary—a transgression of the prohibition—but rather its unveiling. It problematizes the depicted fear of the imaginary, as well as the ambivalent laughter at the boundaries of what "nothing" paints beyond...

A significant example of this kind of reasoning is the drawings titled *Placeless*. The intriguing artificiality in these works doesn't so much transport us into the realm of colonial exoticism, but rather—as can be seen in pictorial photo-





graphs from the late 19th century—by extending the exposure time (the gaze), it highlights the overexposed image. Sunlight reflected on the vegetation and the aerial perspective are exaggerated, seductive travesties. Intense imaginations of haunted, fictitious places in search of lost time, lost because animated by an individual desire. Yet this very desire, like a persecution mania, creates the impression of a fragment of ornament in an open composition. The multiplication of the same is a terrifying image of unity in the diversity of everything. Looking at the only picture on display, in which we notice a presence (the coat and hands), we feel that loss is a feeling of being lost. As we search for something lost, we distance ourselves from nature. Black and white juxtapose green.

The experiences I have outlined form the foundation of Malwina Dzwonkowska's work. Whether these are the artistic works from the *Herbarium* series (a selection of seven oil paintings), or the presented annex titled *Open Garden*, consisting of intaglio prints (*Dark Forest I, II, III, IV, V, VI*, measuring 26.5 x 50 cm, etching and aquatint; *January Grasses I, II*, and *November Grasses*, etching and aquatint, monotype compositions), in both cases, the presented works approach the issue of expressed loss and cultural blindness initially.

Similarly, the theoretical part of her diploma thesis, *Artes volant, herba manent. Grasses as a Theme in Painting*, presents the student's reflections on nature and the relationship between humans and nature. The work appears clear, and the divisions employed in it stemmed from the artist's artistic assumptions and inspirations. The selection of readings indicates a classical approach to the topic, and the information cited is supported by literature by art historians Jan Białostocki, Maria Gołaszewska, and Maria Rzepińska, suggesting a thematic approach. The examples of creativity presented in the written work, both in ancient and contemporary art, seem to be guided by the thought of Maria Gołaszewska, who notes that we experience 'genetic' landscapes – thoughtlessly, as well as consciously, searching for structures in nature. In this case, we speak of an 'artistic reconstruction of nature'. Importantly for the graduate student, in both cases, social and cultural conditions are crucial, and recognizing them involves 'finding the time of one's own place'.

Dr hab. Sławomir Lipnicki

Aleksandra Grabowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Siostrzane lecz rozłączne, czyli o interdyscyplinarności* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dr Piotr Wyrzykowski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jack Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Sisterly but separate, or on interdisciplinarity* written under the supervision of Dr Dorota Grubby-Thiede.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr Piotr Wyrzykowski

Część teoretyczna pracy dyplomowej Aleksandry Grabowskiej zatytułowana *Siostrzane lecz rozłączne, czyli o interdyscyplinarności* jest niezwykle interesującą lekturą, zawierającą wszechstronne studium multidyscyplinarności w sztuce. Składa się z części odnoszących się do światowej, polskiej oraz trójmiejskiej historii sztuki, które razem tworzą spójną i bogatą całość. Czytając kolejne strony rozprawy, poznajemy indywidualny stosunek dyplomantki do sztuki i podejmowane przez nią decyzje artystyczne. Tekst napisany jest ciekawym i bogatym, pełnym empatii językiem.

Rozprawa Grabowskiej doskonale wpisuje się w ramy interdyscyplinarności i intermedialności, które są kluczowe dla współczesnej sztuki eksperymentalnej i awangardy. McKenzie Wark pisze o niej tak: „Awangarda to estetyka organizacji, która łączy artystów z różnych dziedzin wokół wspólnego impulsu. Przenika wszystkie aspekty życia i proponuje rewolucję codzienności poprzez estetykę”. Grabowska, analizując współistnienie muzyki i sztuk wizualnych, pokazuje, jak te różne media mogą wzajemnie się inspirować i uzupełniać, tworząc nowe jakości artystyczne. McKenzie Wark kończy swoją myśl twierdzeniem: „Awangarda chce o wiele, wiele więcej, jak to ujął Rimbaud, chce zmieniać życie”. Aleksandra mówi o tym tak: „Interdyscyplinarność jest dla chcących – zrozumieć, czerpać, pożyczać, próbować. Fascynuje mnie otwartość do podejmowania prób łączenia. Nie chodzi o bycie kimś innym, przybranie nowej roli, ale o podziw dla wiedzy, empatię, pokorę do tłumaczenia i rozumienia tego, co niezrozumiałe i przeanalizowanie wcześniej niedostępnego na to, co świat może przyjąć”. To bardzo ciekawa, indywidualna i trafna definicja sztuki współczesnej oraz postawy artystki. Na jej bazie mam nadzieję zobaczyć w przyszłości kolejne interesujące intermedialne realizacje Aleksandry.

Treść pracy jest ściśle związana z tematem interdyscyplinarności. Autorka skutecznie przedstawia sposób, w jaki różne dziedziny sztuki mogą współistnieć i wzajemnie na siebie oddziaływać, co jest zgodne z tytułem pracy. Rozprawa jest bogato udokumentowana i merytorycznie poprawna. Grabowska odwołuje się do licznych przykładów z historii sztuki oraz współczesnych praktyk artystycznych, co świadczy o jej szerokiej wiedzy i zrozumieniu tematu. Przywołanie miejsc, takich jak Mózg w Bydgoszczy i Gdańska Scena Alternatywna jest słuszne i uzasadnione, ponieważ w latach 90. były one ze sobą wyjątkowo silnie powiązane. Na styku tych dwóch środowisk powstawały eksperymentalne składy, realizacje i multimedialne prace artystyczne. Nowatorskie podejście do sztuki było fundamentem działalności tych miejsc, co bezpośrednio koresponduje z ideą intermedialności i interdyscyplinarności tzw. Nowej Szkoły Gdańskiej – pojęcia odnoszącego się do szerokiej grupy artystów skupionych wokół Pracowni Intermedialnej, prowadzonej przez prof. Witosława Czerwonkę w latach 90. XX w.

Praca teoretyczna jest oryginalna i wnosi ciekawe spojrzenie na problem interdyscyplinarności w sztuce. Autorka nie tylko analizuje istniejące przykłady, ale także przedstawia własne spostrzeżenia i wnioski, co nadaje rozprawie unikalny charakter. Układ jest logiczny i dobrze przemyślany, a rozdziały ułożono w sposób umożliwiający płynne przejście od jednego zagadnienia do kolejnego. Język pracy jest poprawny i zrozumiały, co ułatwia lekturę. Grabowska korzysta z szerokiego zakresu źródeł, zarówno literatury teoretycznej, jak i przykładów z praktyki artystycznej. Źródła są odpowiednio dobrane i dobrze zintegrowane z treścią pracy.

Część artystyczna pracy Aleksandry Grabowskiej jest równie imponująca. Obrazy przedstawiają bakterie widoczne pod mikroskopem. Skąd w kontekście intermedialności podjęcie takiego właśnie tematu? Idąc tropem łączenia różnych zmysłów i synestezji, zastanawia mnie czy tym właściwym mogą być choroby wywoływane przez mikroby? Niektóre z przedstawionych na obrazach bakterii są wyjątkowo skuteczne w powodowaniu zmian lub utraty słuchu, wzroku, problemów z mową lub pracą mózgu:

- *Streptococcus pneumoniae* (paciorkowiec zapalenia płuc) powodujący zapalenie opon mózgowo-rdzeniowych. Może prowadzić do poważnych komplikacji, w tym utraty słuchu, zaburzeń widzenia, trudności w mowie i problemów neurologicznych.

- *Bacillus anthracis* (laseczka wąglika) wywołujący wąglik płucny, który może powodować sepsę. Jej wpływ na różne narządy (także mózg) prowadzi do problemów neurologicznych.

- *Clostridium tetani* (laseczka tężca) wywołujący tężec. Prowadzi do sztywności mięśni i bolesnych skurczy, które mogą wpływać na mięśnie twarzy i gardła, co utrudnia mówienie i połykanie. Skurcze wpływają także na mięśnie odpowiedzialne za ruch gałek ocznych.

- *Treponema pallidum* (krętek błądy) powodujący syfilis. W trzecim stadium może powodować neurosyfilis, prowadzący do poważnych problemów neurologicznych, takich jak: utrata wzroku, problemy z mową, pamięcią oraz funkcjonowaniem mózgu.

- *Candida albicans* (bielnik biały) powodujący kandydozę układu. Może wpływać na słuch, wzrok i funkcje mózgu; rzadko prowadzi do zapalenia opon mózgowych.

Bardzo groźna lista, wynikająca z niewinnych – na pierwszy rzut oka – obrazów. Obrazy te można nazwać portretami bakterii, które ukazane pojedynczo tworzą wizualne laboratorium. Mikroorganizmy nawiązują relację z człowiekiem, podkreślają swoje znaczenie, wywołując złowrogi skutek. Relacja bakteria/grzyb-człowiek, ale i człowiek-człowiek, jako nosiciel i odbiorca, jest kluczowa w rozumieniu i postrzeganiu tego, co pozostaje niewidoczne dla gołego oka. „Artyści tworzą rzeczy widzialne, aby uczynić inne [niewidzialne] widzialnymi. Wydobywają na światło to, co ukryte i spowite. Sprawiają, że rzeczy stają się widzialne. Jako artyści jesteśmy właśnie odpowiedzialni za to, aby nasza emocjonalna, intelektualna odpowiedź na te rzeczy była widzialna. Wówczas nasza artystyczna odpowiedź i działalność, stają się odpowiedzialnością, działalnością. Naszą polityczną i etyczną odpowiedzią jest nadawanie sensu, naszą wrażliwością”. Ten cytat z wykładu Krzysztofa Wodiczki, wygłoszonego podczas przyznania tytułu *honoris causa* na naszej uczelni, idealnie oddaje wartości i znaczenia, jakie dostrzegam w prezentowanych przez Grabowską obrazach. W kontekście jej pracy dyplomowej ciekawym pytaniem jest: jak bakterie mogłyby „słyszeć” lub reagować na dźwięk? Na przykład, różne tonacje kolorystyczne i formy na obrazach mogą odzwierciedlać potencjalne reakcje bakterii na dźwięki. Czy ciemniejsze tony to wpływ niskich dźwięków? Choć bakterie nie posiadają układów słuchowych, mogą reagować na vibracje i dźwięki w środowisku poprzez zmiany w swoich procesach biologicznych. Dźwięki o różnych częstotliwościach mogą wpływać na wzrost bakterii w różnicowany sposób; dźwięki o niskiej częstotliwości mogą stymulować wzrost, zaś wysokie mogą go hamować. Wnioski te pochodzą z badań nad wpływem pól elektromagnetycznych na mikroorganizmy. Muzyka, zwłaszcza ta o odpowiednio dobranych częstotliwościach, jest również stosowana w terapii i procesach uzdrawiania człowieka, wspomagając redukcję stresu, łagodzenie bólu oraz poprawę samopoczucia.



Aneks artystyczny zatytułowany *Znaki* powstał pod wpływem i z inspiracji znanych kompozycji muzycznych. Grabowska stworzyła serię abstrakcyjnych prac, których proces powstawania, jak i efekt są równie ważne i ciekawe. Uwagi dyplomantki, sporządzane podczas słuchania muzyki i umieszczone na zapisie nutowym danego utworu, zawierające informacje o tym, jak odbiera i postrzega poszczególne fragmenty utworu, tworzą graficzną partyturę służącą do wykonania późniejszych rysunków. Kompozycje takie jak *Xtal* Aphex Twin czy *Cantaloupe Island* Herbie Hancock'a wpływały na powstawanie znaków, którymi artystka interpretuje na płótnie poszczególne utwory. Prace te są wynikiem synestetycznego podejścia do sztuki, gdzie dźwięki stają się impulsem do tworzenia wizualnych form. Kojarzą mi się one z partyturami Pendereckiego, który często używał graficznych notacji, zastępujących tradycyjne pięciolinie i nuty bardziej wizualnymi symbolami. Przykładem tego mogą być partytury do utworów *Polymorphia* oraz *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, gdzie używał bloków czasowych, linii falistych i innych graficznych elementów, aby wskazać różne efekty dźwiękowe. Rysunki Grabowskiej mogą być interpretowane jako graficzne partytury, podobne do tych używanych przez Pendereckiego. Jej prace z abstrakcyjnymi kształtami i kolorowymi plamami nawiązują do kłastrów dźwiękowych, które Penderecki często stosował w swoich kompozycjach. Wyobrażając sobie, jak Aleksandra wykonuje te rysunki, widzę ekspresyjną wizualną dyrygentkę angażującą się w performatywne działania artystyczne. Dokumentacja tych występów, w postaci wiszących pionowych płócien, ukazuje przed nami proces twórczy w pełnej jego złożoności. Proces twórczy jest równie ważny jak finalne dzieło. Akt tworzenia rysunków jest performatywnym wydarzeniem, w którym artystka wchodzi pod wpływem muzyki w interakcję z materiałem, medium, przestrzenią i własną cielesnością. Powstające odniesienia, koncepcyjne powiązania pomiędzy różnymi mediami, takimi jak dźwięk, obraz i ruch, tworzą bardzo bogate i wielowymiarowe doświadczenie artystyczne, integrując elementy synestezji, immersji i performatyki.

Praca dyplomowa Aleksandry Grabowskiej jest nie tylko doskonale zrealizowana, ale również bogato udokumentowana i przemyślana. Autorka wykazuje się głębokim zrozumieniem interdyscyplinarności i intermedialności, łącząc teoretyczne rozważania z praktycznymi realizacjami. Praca jest cennym wkładem w rozwój współczesnej sztuki i nauki, a jej interdyscyplinarne podejście może inspirować innych artystów. Praca Grabowskiej jest przykładem interdyscyplinarnej sztuki współczesnej, która – podobnie jak awangarda – pokazuje, że najciekawsze i najważniejsze zjawiska artystyczne powstają na styku różnych dziedzin i mediów. Awangarda, dążąca do zmiany życia, znajduje pełne odzwierciedlenie w jej twórczości.

dr Piotr Wyrzykowski

The theoretical part of Aleksandra Grabowska's thesis, titled *Sisterly but Separate, or On Interdisciplinarity*, is an exceptionally compelling read, offering a comprehensive study of multidisciplinary art. It comprises sections relating to global, Polish, and Tricity art history, which together create a coherent and rich whole. As we read through the dissertation, we learn about the student's individual relationship to art and the artistic decisions she made. The text is written in an engaging and rich language, brimming with empathy.

Grabowska's thesis fits perfectly within the framework of interdisciplinarity and intermediality, which are key to contemporary experimental art and the avant-garde. McKenzie Wark writes of it: "The avant-garde is an aesthetic organization that unites artists from diverse fields around a common impulse. It permeates all aspects of life and proposes a revolution in everyday life through aesthetics." Grabowska, analyzing the coexistence of music and visual arts, demonstrates how these different media can mutually inspire and comple-

ment each other, creating new artistic qualities. McKenzie Wark concludes her thought with the statement: "The avant-garde wants much, much more, as Rimbaud put it, it wants to change lives." Aleksandra puts it this way: "Interdisciplinarity is for those who are willing to understand, to draw from, to borrow, to experiment. I am fascinated by the openness to attempting connections. It's not about being someone else, taking on a new role, but about admiration for knowledge, empathy, the humility to translate and understand what is incomprehensible, and to analyze the previously inaccessible into what the world can accept". This is a very interesting, individual, and apt definition of contemporary art and the artist's approach. Based on this, I hope to see more interesting intermedia projects by Aleksandra in the future.

The content of the work is closely related to the theme of interdisciplinarity. The author effectively presents how different artistic disciplines can coexist and interact, which is consistent with the work's title. The work is richly documented and substantively accurate. Grabowska draws on numerous examples from art history and contemporary artistic practices, demonstrating her extensive knowledge and understanding of the subject. The mention of venues such as *Mózg* in Bydgoszcz and the Gdańsk Alternative Scene is appropriate and justified, as they were exceptionally closely intertwined in the 1990s. Experimental ensembles, productions, and multimedia artistic works arose at the intersection of these two environments. An innovative approach to art was the foundation of these venues' activities, which directly corresponds to the concept of intermediality and interdisciplinarity of the so-called New Gdańsk School – a concept referring to a broad group of artists gathered around the Intermedia Studio, led by Professor Witosław Czerwonka in the 1990s.

The theoretical work is original and provides an interesting perspective on the issue of interdisciplinarity in art. The author not only analyzes existing examples but also presents her own observations and conclusions, giving the dissertation a unique character. The layout is logical and well-considered, and the chapters are arranged to allow for a smooth transition from one topic to the next. The language is accurate and understandable, making it easy to read. Grabowska draws on a wide range of sources, both theoretical literature and examples from artistic practice. The sources are carefully selected and well-integrated with the content of the work.

The artistic part of Aleksandra Grabowska's work is equally impressive. The images depict bacteria visible under a microscope. Why, in the context of intermediality, did she choose this particular topic? Following the theme of connecting different senses and synesthesia, I wonder if diseases caused by microbes might be the appropriate one? Some of the bacteria depicted in the images are exceptionally effective in causing changes or loss of hearing, vision, speech, or brain function:

- *Streptococcus pneumoniae* (streptococcus pneumoniae), which causes meningitis. It can lead to serious complications, including hearing loss, vision impairment, speech difficulties, and neurological problems.

- *Bacillus anthracis* (bacteria), which causes pulmonary anthrax, can cause sepsis. Its effects on various organs (including the brain) lead to neurological problems.

- *Clostridium tetani* (bacteria), which causes tetanus. It leads to muscle stiffness and painful spasms that can affect the muscles of the face and throat, making it difficult to speak and swallow. Spasms also affect the muscles responsible for eye movement.

- *Treponema pallidum* (pallid spirochete), which causes syphilis. In the third stage, it can cause neurosyphilis, leading to serious neurological problems, such as vision loss, speech problems, memory problems, and impaired brain function. - *Candida albicans* (white fungus), which causes systemic candidiasis. It can affect hearing, vision, and brain function; it rarely leads to meningitis.

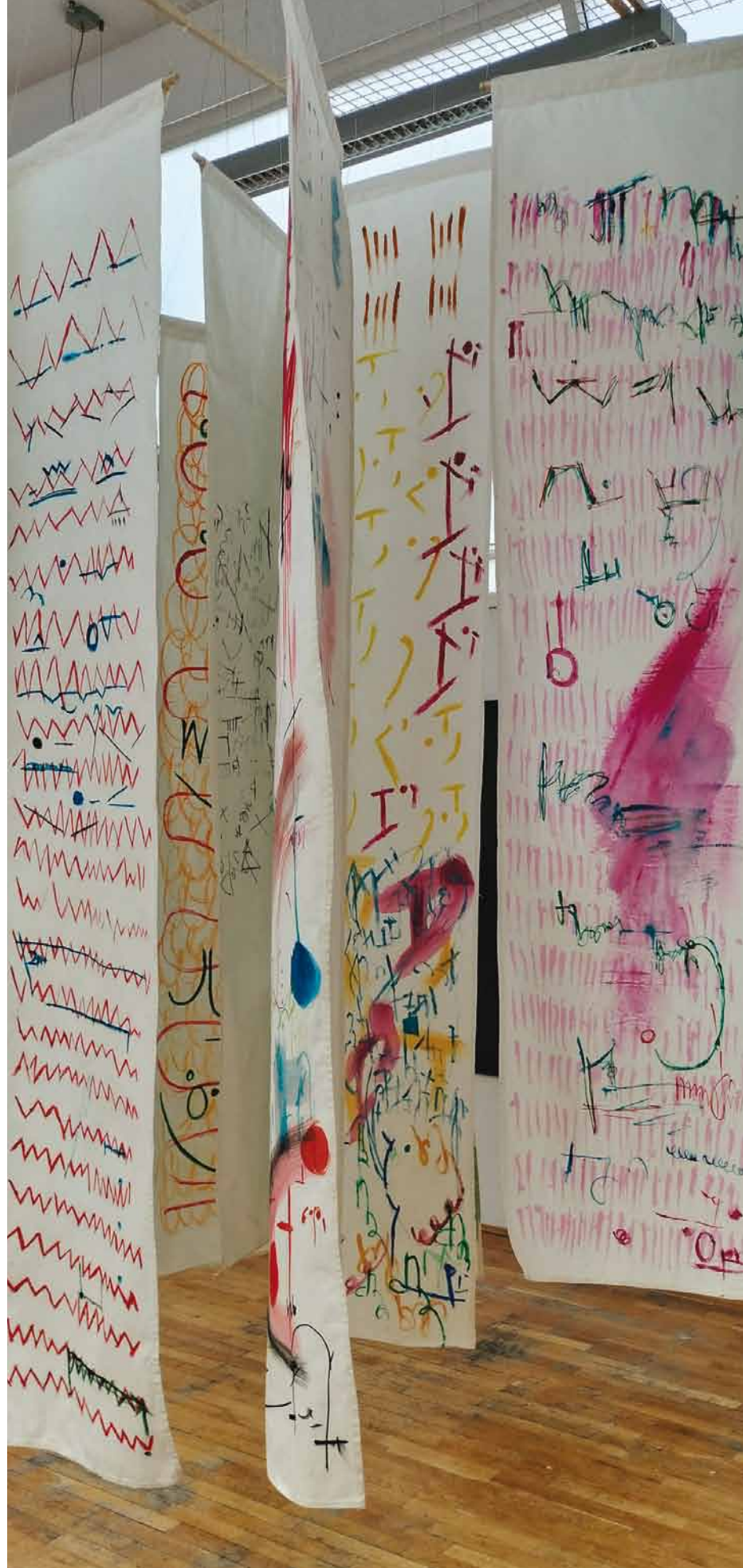
A hazardous list, resulting from seemingly innocent images. These images can be called portraits of bacteria, which, when presented individually, create a visual laboratory. Microorganisms establish a relationship with humans, emphasizing their importance, while producing a sinister effect. The relationship between bacteria/fungi and humans, as well as between humans in their roles as both host and recipient, is crucial for understanding and perceiving what

remains invisible to the naked eye. 'Artists create visible things to make other [invisible] things visible. They bring to light what is hidden and shrouded. They make things visible. As artists, we are responsible for making our emotional and intellectual responses to these things visible. Then our artistic response and activity become a responsibility. Our political and ethical response is to give meaning to our sensitivity'. This quote from Krzysztof Wodiczko's lecture, delivered during the awarding of an honorary degree to the artist at our university, perfectly captures the values and meanings I perceive in Grabowska's paintings. In the context of her thesis, an interesting question is: how could bacteria 'hear' or respond to sound? For example, different color tones and forms in paintings might reflect the potential responses of bacteria to sounds. Are darker tones the effect of low-pitched sounds? Although bacteria do not possess auditory systems, they can respond to vibrations and sounds in the environment through changes in their biological processes. Sounds of different frequencies can affect bacterial growth in various ways; low-frequency sounds can stimulate growth, while high-frequency sounds can inhibit it. These conclusions come from research on the effects of electromagnetic fields on microorganisms. Music, especially with carefully selected frequencies, is also used in therapy and human healing processes, helping to reduce stress, alleviate pain, and improve well-being.

The artistic annex, titled *Signs*, was inspired and influenced by well-known musical compositions. Grabowska created a series of abstract works whose process and effect are equally important and compelling. The student's notes, made while listening to music and placed on the sheet music of a given piece, provide information about how she perceives and interprets individual fragments of the piece, creating a graphic score that informs subsequent drawings. Compositions such as Aphex Twin's *Xtal* and Herbie Hancock's *Cantaloupe Island* influenced the creation of signs with which the artist interprets individual pieces on canvas. These works are the result of a synesthetic approach to art, where sounds become an impulse for creating visual forms. They remind me of Penderecki's scores, who often used graphic notation, replacing traditional staves and notes with more visual symbols. Examples of this include the scores for *Polymorphia* and *Lamentation for the Victims of Hiroshima*, where he used time blocks, wavy lines, and other graphic elements to indicate various sound effects. Grabowska's drawings can be interpreted as graphic scores, similar to those used by Penderecki. Her works, with abstract shapes and colored patches, evoke the sound clusters Penderecki often employed in his compositions. Imagining Aleksandra making these drawings, I envision an expressive visual conductor engaged in performative artistic activities. The documentation of these performances, in the form of hanging vertical canvases, reveals the creative process in its full complexity. The creative process is as important as the final work. The act of creating the drawings is a performative event in which the artist, influenced by music, interacts with the material, the medium, the space, and her own corporeality. The emerging references and conceptual connections between various media, such as sound, image, and movement, create a rich and multifaceted artistic experience, integrating elements of synesthesia, immersion, and performance.

Aleksandra Grabowska's thesis is not only excellently executed but also richly documented and well-thought-out. The author demonstrates a profound understanding of interdisciplinarity and intermediality, combining theoretical considerations with practical implementations. The work is a valuable contribution to the development of contemporary art and science, and its interdisciplinary approach can inspire other artists. Grabowska's work is an example of interdisciplinary contemporary art, which — like the avant-garde — shows that the most interesting and vital artistic phenomena arise at the intersection of various disciplines and media. The avant-garde, striving to transform lives, is fully reflected in her work.

Dr Piotr Wyrzykowski



Ines Jabłońska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2017 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Niech szyją! Haptyczność w sztuce polskiej* napisana pod kierunkiem dr. Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dra Zuzanna Dolega

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2017.

Written master's thesis: *Let Them Sew! Haptics in Polish Art* written under the supervision of Dr Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr Zuzanna Dolega

Zamykam oczy i na wewnętrznych stronach powiek próbuję odtworzyć ostatni zapis obecności siebie samej. Czy pamiętam jaką jestem? Widzę świat zamazany, niewyraźny, zza czerni zaciśniętych powiek rysuje się jedynie głęboki pomarańcz, abstrakcyjne plamy i czerwień, tak jakby moja twarz była skierowana wprost do słońca. I choć nie mogę go zobaczyć w pełnej jasności, wiem, że jest. Wiem, że jestem i ja.

*Kiedy zgasło nade mną
słońce,
musałam sama
stać się słońcem.*

*To było trudne,
ale teraz jaka wygoda.*

Anna Świrszczyńska, *Stałam się słońcem*

Malarstwo Ines Jabłońskiej to obraz siebie samej kreślony na wewnętrznych stronach powiek. Dyplom malarski, zatytułowany *Wewnętrzne układy*, to – jak odczuwam – powidok zmagania ze sobą na przestrzeni czasu. Wszak czas jest tu dodatkowym czynnikiem, o czym więcej w dalszej części recenzji. To trasy powrotów (nawrotów) pod oranżem powiek i rytualne przejście od autoagresywnych zapasów, aż po otulający uścisk, gest, który czytamy jako domknięcie ramion i stworzenie sobie samej schronu, schronienia. To swego rodzaju zapis emocjonalnej szarpaniny, tanga we dwoje, choć tak naprawdę w pojedynkę samotności. Zapis walki o autonomię i prymat nad sobą samą. Autorka mówi o swoich pracach, że stanowią zapis potyczek i rozterek narastających w czasie izolacji. Obrazy podejmują również temat empatii, której optyka skierowana jest zazwyczaj na drugą osobę, trudniej i rzadziej na nas samych. Empatyczna, współodczuwająca jednostka niekiedy zatracza siebie na poczet drugiego, staje się powidokiem i zaczynam siebie samej, bez autokreacyjnej esencji. Jednostką, która wtłoczona została bezgranicznie w otulenie – a więc nawiązanie do emocjonalnej haptyczności – innego, drugiego, próbując wziąć na siebie i współodczuwać bagaż traum, napięć i stresów. Z czasem zaciera się i przesuwa granica między „ja” a owym innym, który – zbliżając się do nas – oddala nas od nas samych. Klamrą kompozycyjną i otulającym dopełnieniem, niejako

w kontrze do empatycznych potyczek z samą sobą, emulsją dla żywych, abstrakcyjnych form skupionych na zmyśle wzroku, wydaje się tu być aneks – niczym ciało w autootulającym geście *otona maki*.

Kiedy widzę Ines na przestrzeni lat w Akademii, widzę osobę łagodną, spokojną, stojącą przy sobie, choć może trochę obok? Widzę wielkie pokłady wrażliwości i słucham, z jaką czułością mówi o ceramice, doświadczaniu materii gliny i o swoich przyjaciółkach. Ten sam błysk w oku, nostalgia, opiekuńczość. Kiedy rozmawiamy o dyplomie po raz pierwszy, obrazy powstają, są w procesie albo dopiero co zostały namalowane i jeszcze nie ostygły. Autorka wyciąga jeden z drugiego, niczym kolejne z talii karty lub zakładkę z książki i – z autentyczną, szczerą skromnością i nieśmiałością – opowiada naprędce o tym, co się jawi; o procesach, przez które przechodzą zarówno obrazy, jak i ona sama. Kiedy widzimy się po raz kolejny, mijają prawie rok. Obie jesteśmy już zupełnie inne, choć przecież takie same. Mijamy się i my; nie mogąc zsynchronizować zegarków; będąc niczym dryfujące antagonistyczne, choć współodczuwające postacie nie-postacie i powidoki z obrazów, w biegu i ucieczce. Kiedy w końcu udaje nam się zobaczyć, rozmawiamy o tym, co zrobił z nami czas. Jak przesunięcie w czasie działa na odbiór nas samych, zaklętych w formę, kolor, walor, w spłot płótna. Jak wiele odczuć i napięć szczęśliwie zdezaktualizowało się dziś – o tym wie najlepiej tylko sama autorka. I jej prace.

Warto dodać na marginesie, że inspiracją do namalowania cyklu obrazów *Wewnętrzne układy* była również wystawa *Widzialne głosy. Młoda fotografia koreańska dzisiaj!* (2021) i spotkanie z jej kuratorem Kyungwoo Chunem, którego twórczość – jak pisze w tekście autorka – wywarła na niej ogromne wrażenie. Koreańczyk w swojej praktyce artystycznej skupia się na tematach wspólnotowości, przynależności i społecznej obecności. „Latem 2009 roku po raz pierwszy zrealizowano *Performance Greetings*. Dwudziestu uczestników poproszono o wybranie osób, których znali, a następnie o trzymanie się z nimi za ręce przez około dwadzieścia minut. Przywitanie przekształciło się w moment niezwykle intensywnej bliskości. Treści rozmów w trakcie wydarzenia nie były istotne dla Kyungwoo Chuna. Zamiast tego zajmował się świadomym postrzeganiem wspólnie spędzanego czasu. Fizyczne zbliżenie, jakiego szuka artysta, zwykle ma miejsce tylko wśród przyjaciół i dobrych znajomych. W stosunku do obcych zawsze zachowujemy dyskreję, również odpowiedni dystans.” (cytat z tekstu Ingo Clausa pochodzi z magazynu CSW Łańnia „Ręcznik”).

A co jeśli zdystansujemy się od nas samych? Przebadczony i w mgnieniu oka dezaktualizujący się, okulocentryczny świat musi ostatecznie transformować i oddać głos światu haptycznemu. To, co w obrazach Jabłońskiej nieuchwytnie dla oka – portret, figuracja, realizm – jawi się w sferze domysłów żadnego reprezentacji oka, a dopełnia i materializuje niejako dopiero w aneksie rzeźbiarsko-ceramicznym. Oko zawsze zawodzi, chyba nawet bardziej niż serce, tęskni do rozpoznawalnego, błędzi w poszukiwaniu reprezentacji i dotyku. Jednak na próżno szukać w obrazach Ines konkretnych ujęć, póz i postaci, choć na moją prośbę miałam możliwość dotarcia do fotograficznego materiału jej autorstwa, na którym oparła swoje dzieła malarskie. Obrazy wodzą oko za nos, nie pozwalają na złapanie na sobie ostrości. Postacie istnieją i urealniają się jedynie poza obrazem, w podświadomości. Jolanta Brach-Czaina w *Błonach umysłu*, w rozdziale zatytułowanym *Dotknięcie świata* pisze: „Istnieją światy, które spełniają się w wyobraźni i nie można ich dotknąć. Nie o nich będzie mowa”. Obrazy Ines są nieuchwytnym celem, zdają się grać z widzem w berka, bawić w chowanego, niedotykalskie zapasy, pozostawiając jedynie niedosyt i namiastkę obecności w postaci koloru, który odczuwamy wszystkimi zmysłami.

Praca teoretyczna, zatytułowana *Niech szyją! Haptyczność w sztuce polskiej*, skonstruowana jest profesjonalnie, czujnie, z bogatą bibliografią i wnikliwym ujęciem tematu z różnych stron. Rozprawa skupia się na praktykach artystycznych wybranych przez autorkę artystów, tworzących w miękkiej materii rzeźby; jednak rzeźby, która żywo dotyka (i którą analogicznie chce się dotknąć, aby poruszała jeszcze bardziej). Znalazło się tu miejsce dla prac Franciszka Orłowskiego, Marii Pinińskiej-Bereś, Iwony Demko, Krystyny Piotrowskiej czy Cecylii Malik. Jabłońska w czuły i uważny sposób przygląda się światu utkanemu i wysnutemu z sytuacji pełnych antagonizmów i wewnętrznych, wielokie-

runkowych ruchów i drgań. To spłoty wątków, w których centrum jest drugi człowiek, do którego częściej nam nie po drodze, który nas onieśmiela, niekiedy obrzydza, który zawłaszcza, podporządkowuje i ustawia zależności. To inny, obcy, zakłęty w schronieniu i w tym, co najbliżej i najdalej – cuchnącym stosie ubrań, przesiąkniętych cząsteczkami jego obecności, zapachem, wydzielinami, naskórkiem, brudem, zwykłą codziennością, o której wolelibyśmy nie mówić, której zmysł wzroku wolałby nie mieć na swoim horyzoncie. To kobieca wzmacniająca obecność, krytyka patriarchy, celowo i ostentacyjnie manifestująca się; stereotypowa różowa miękkość rzeźbiarskiego podbrzusza, otwierająca się na świat i siebie samą – samowystarczalną, dobrą, ważną. To równie samowystarczalna, co pragmatyczna różowa tkanka materii poręcznej, zerwanie więzów współzależności i polegania na drugim („ja sama!”), przy jednocześnie silnie zaakcentowanej afirmacji różowej kobiecości – mocnej, zdeterminowanej, samoświadomej, samostwarzającej się. To w końcu samootulająca się i samoregulująca matka Ziemia, lęk i troska, chęć uchwycenia i ocalenia fragmentów wymierającej pod naszymi działaniami natury.

Ciekawym wydaje się fakt, że autorka pisze o haptyczności w kontekście miękkiej tkanki tkaniny - rzeźby, powołując się m.in. na partycypacyjne i bardzo różnorodne postawy artystyczne, w których wysuwa się na pierwszy plan (oprócz owej miękkości) jeden wspólny mianownik – próba zrozumienia i akceptacji (autoakceptacji) oraz osadzenia siebie w niełatwym świecie zależności. W tym kontekście taffe kolorów płócien oraz pozornie zimne i twarde w materii realizacje ceramiczne nabierają ciepła, życia. Jabłońska porusza czułe struny człowieczeństwa, kobiecości. Domyka, w otulającym geście, teorię z praktyką. Przeprowadza widza przez stany świadomości i wątpliwości, przez świat okulocentryczny *versus* świat haptyczny, w wiecznym, życiodajnym i stwórczym ruchu. „Obejmuję swoją rękę. Zamykam obręcz palców na nadgarstku i ściskam kości. To ja. Nie ma powodu wątpić. Moja dłoń, skóra, odczucie bólu wystarczają mi do zidentyfikowania samej siebie. Nie muszę zastanawiać się nad tym, że jestem jakimś nieszczęsnym podmiotem. Ja daję mi znać bezpośrednio. Wystarczy, że się dotknę, a ja wyłania się ze skóry. Spod przesuwającej się ręki”. (J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*).

Aneks zatytułowany *Współpraca dłoni* to traktat o opiekuńczości, o samo-otuleniu i śladach, jakie zostawiamy w świecie, a jakie rzeczywistość rzeźbi w nas samych. Cztery formy rzeźbiarskie przywołują na myśl organiczne formy; zminiaturyzowane, skurczone osoby ludzkie lub zwierzęce. To hołd haptyczności, rzemieślniczej i procesualnej współpracy dłoni i materii. To auto i arteterapeutyczne lepienie świata, wyraźny wpływ na materię pod postacią wgnieceń, odcisków. Mikroformy rzeźbiarskie są łagodne w formie i kolorystyce, nawiązują do chłodnych, naturalnych barw ziemi i z Ziemi. Wgniecenia, odciski i opływowe żłobienia zapraszają do próby wpasowania się w rzeczywistość autorki. Do otulenia. Ich poręczna forma przywodzi na myśl osobę zwierzącą lub ludzką, choć pozbawioną tętniącego życiem świata skóry, futer i ubrań. To zastygła, zimna-choć-ciepła tkanka odczuwania i dotyku. To sublimacja z odczuwania, zetknięcie z chłodem, choć nie oporem materii, aby tchnąć życie w siebie samą.

Otona maki, czyli dosłownie „zawijanie dorosłych”, to japońska technika terapeutyczna wymyślona przez Nobuko Watanabe, mająca na celu redukcję napięć powstałych w ciele na skutek traumy, stresu i bagażu doświadczeń. Próbując znaleźć informację o autorce natrafiam na profil artystyczny artystki o tych samych personaliach, a mym oczom ukazuje się materiał wizualny, na który składa się szereg organicznie i nieintuicyjnie naciągniętych płócien o żywych, jednolitych kolorach, które zdają się wychodzić z siebie, przekraczać ramy dusznej prostokątnej formy nadanej przez człowieka. Pozwala mi to wierzyć, że jest to ten sam adres, ta sama twórczyni, która próbując zredukować napięcie w człowieku, niejako przenosi te doświadczenia na kanwy płócien. Praktyka *otona maki*, mocno spopularyzowała się w latach dwutysięcznych i skierowana jest głównie do młodych mam. Kobiety zawijają się w płótno od stóp do głów, na wzór jogicznej pozycji szczęśliwego dziecka, a następnie wprawia w delikatne rozkołysanie. Ten subtelny ruch działa kojąco, rozluźniająco i otulająco. To powrót do prapoczątków, łączność z kokonem matki Ziemi.

Całość działań Ines Jabłońskiej spleta mi się w jeden spójny superorganizm – *powidotyk*. To odcisnięta na policzku poduszka, ślad po zegarku, ciepło

dłoni, którą ktoś kiedyś położył nam na ramieniu albo na sercu. To zapach perfum, które nagle przywiedzie nam na myśl konkretną obecność. To wgniecenie w fotelu, na którym ktoś kiedyś siadywał po powrocie z pracy. To szukanie swoich własnych śladów, żeby po ich tropie dojść do sedna własnego ja i czule się w tym wszystkim odnaleźć. To nieuchwytna, niematerialna obecność, która osadza się w szczelinach istnienia.

dra Zuzanna Dolega





I close my eyes and try to recreate the last record of my own presence on the insides of my eyelids. Do I remember what I am like? I see the world blurred, indistinct, only a deep orange, abstract spots, and red visible behind the blackness of my closed eyelids, as if my face were turned directly towards the sun. And although I can't see it clearly, I know it's there. I know I am there too.

*When the sun faded above me,
I had to become the sun myself.*

*It was difficult,
but now what a comfort.*

Anna Świrszczyńska, *I Became the Sun*

Ines Jabłońska's painting is an image of herself traced on the insides of her eyelids. Her painting diploma, titled *Internal Systems*, is—I feel—an afterimage of her struggles with herself over time. After all, time is an additional factor here, more on that later in the review. These are routes of return (relapses) beneath the orange of the eyelids, and a ritual passage from self-aggressive wrestling to an enveloping embrace, a gesture we read as closing arms and creating a shelter, a haven for ourselves. It's a kind of record of emotional struggle, a tango for two, though in reality, a solitary solitude. A record of the battle for autonomy and primacy over oneself. The author describes her works as a record of the

struggles and dilemmas that grow during isolation. The paintings also address the theme of empathy, whose lens is usually directed at the other person, but less frequently at ourselves. An empathetic individual sometimes loses themselves in the presence of the other, becoming an afterimage and a seed of their own self, devoid of self-creation. An individual who has been infinitely enveloped—and thus a reference to the emotional haptics—in the other, attempting to take on and empathize with the burden of trauma, tension, and stress. Over time, the boundary between 'self' and this other, who—by drawing closer to us—distances us from ourselves. The annex seems to serve as a compositional framework and enveloping complement, as if in counterpoint to empathetic encounters with self, an emulsion for vivid, abstract forms focused on the sense of sight—like a body in the self-enveloping gesture of an otomaki.

When I see Ines at the Academy over the years, I see a gentle, calm person, standing by herself, or perhaps a little apart? I see vast layers of sensitivity, and I listen to the tenderness with which she speaks about ceramics, the experience of clay, and her friends. The same twinkle in her eye, nostalgia, and protectiveness. When we first discuss the diploma, the paintings are either being created, in process, or have just been painted and haven't yet cooled. The author pulls one from behind the other, like a deck of cards or a bookmark, and — with genuine, sincere modesty and shyness—hastily recounts what emerges; the processes through which both the images and herself are going. When we see each other again, almost a year will have passed. We are both completely different, yet the same. We pass each other too, unable to synchronize our watches, like

drifting, antagonistic yet compassionate figures, non-figures, and afterimages from paintings, on the run and in flight. When we finally manage to see each other, we discuss what time has done to us, how the shift in time affects our perception of ourselves, encapsulated in form, color, value, and the weave of the canvas. How many feelings and tensions have happily become obsolete today — only the author herself knows this best. And her works.

It's worth noting, incidentally, that the series of paintings entitled *Internal Systems* was also inspired by the exhibition *Visible Voices: Young Korean Photography Today!* (2021) and a meeting with its curator, Kyungwoo Chun, whose work—as the author writes in the text—made a profound impression on her. The Korean artist focuses on themes of community, belonging, and social presence in his artistic practice. 'In the summer of 2009, *Performance Greetings* was first realized. Twenty participants were asked to choose people they didn't know and then hold hands with them for about twenty minutes. The greeting transformed into a moment of extraordinary intensity and closeness. The content of the conversations during the event was unimportant to Kyungwoo Chun. Instead, he focused on consciously perceiving the time spent together. The physical intimacy sought by an artist usually occurs only among friends and close acquaintances. We always maintain discretion and an appropriate distance with strangers'. (The quote from Ingo Claus's text comes from the Łaźnia Centre for Contemporary Art's *Towel* magazine.)

And what if we distance ourselves from ourselves? Overstimulated and rapidly becoming obsolete, the oculocentric world must ultimately transform and give voice to the haptic world. What is elusive to the eye in Jabłońska's paintings — portrait, figuration, realism — appears in the realm of conjecture by the eye, eager for representation, and is completed and materialized, as it were, only in the sculptural-ceramic annex. The eye always fails, perhaps even more than the heart; it yearns for the recognizable, wanders in search of representation and touch. However, it is in vain to search for specific shots, poses, and figures in Ines's paintings, although at my request, I was able to access her photographic material, which she based her paintings on. The images lead the eye by the nose, preventing us from focusing on them. The figures exist and become real only beyond the image, in the subconscious. In her *Membranes of the Mind*, Jolanta Brach-Czaina writes in the chapter *Touching the World*: 'There are worlds that come true in the imagination and cannot be touched. This is not the point'. Ines's paintings are an elusive target, seeming to play tag with the viewer, hide-and-seek, an untouchable wrestling match, leaving only a sense of dissatisfaction and a semblance of presence in the form of color, which we experience with all our senses.

This theoretical work, titled *Let Them Sew! Haptics in Polish Art*, is professionally and sensitively constructed, with a rich bibliography and an insightful approach to the topic from various perspectives. The dissertation focuses on the artistic practices of artists selected by the author, who create sculptures in soft matter; sculptures that are vividly touching (and which, by analogy, one wants to touch to move even more). There's a place here for works by Franciszek Orłowski, Maria Pinińska-Bereś, Iwona Demko, Krystyna Piotrowska, and Cecylia Malik. Jabłońska tenderly and attentively observes a world woven and woven from situations rife with antagonism and internal, multidirectional movements and vibrations. These are weaves of threads centered on the other, someone we often find out of our way, someone who intimidates us, sometimes disgusts us, someone who appropriates, subjugates, and establishes dependencies. This is the other, the alien, trapped in a shelter and in what's nearest and farthest—a stinking pile of clothes, saturated with particles of their presence, their scent, secretions, skin, dirt, the ordinary everyday life we'd rather not talk about, the sense of sight would rather not have on its horizon. This is a feminine, empowering presence, a critique of patriarchy, deliberately and ostentatiously manifest; The stereotypical pink softness of a sculptural underbelly, opening to the world and itself—self-sufficient, good, important. It's a pink tissue of manageable matter, as self-reliant as it is pragmatic, a severing of the bonds of interdependence and reliance on others (*I myself!*), while simultaneously strongly affirming pink femininity—strong, determined, self-aware, self-creating. Ultimately, it's Mother

Earth, self-enveloping and self-regulating, a mix of fear and care, the desire to capture and save fragments of nature, which is dying under our influence.

Interestingly, the author writes about haptics in the context of the soft tissue of fabric — sculpture — citing, among other things, participatory and highly diverse artistic approaches, which foreground (besides this softness) a common denominator: an attempt to understand and accept (self-acceptance) and to place oneself in a challenging world of interdependence. In this context, the colorful canvases and the seemingly cold and hard ceramic works take on warmth and life. Jabłońska touches the sensitive chords of humanity and femininity. In an enveloping gesture, she brings theory and practice together. She guides the viewer through states of awareness and doubt, through the oculocentric world versus the haptic world, in an eternal, life-giving, and creative movement. 'I embrace my hand. I close my fingers around my wrist and squeeze the bones. It is me. There is no reason to doubt. My hand, my skin, and the sensation of pain are enough for me to identify myself. I don't have to consider that I am some unfortunate subject. It lets me know directly. I only need to touch myself, and I emerge from the skin. From beneath the moving hand'. (J. Brach-Czaina, *Membranes of the Mind*).

The appendix, titled *Collaboration of the Hand*, is a treatise on caring, self-envelopment, and the traces we leave in the world, and which reality carries within us. Four sculptural forms evoke organic forms, miniaturized, shrunken human or animal persons. It is a tribute to haptics, the artisanal and processual collaboration of hand and matter. It is a self- and art-therapeutic shaping of the world, a clear impact on matter in the form of dents and imprints. The micro-sculptural forms are gentle in form and color, referencing the calm, natural tones of the earth and from the Earth. Dents, impressions, and streamlined grooves invite us to try to fit into the artist's reality. To be enveloped. Their manageable form evokes an animal or human being, though deprived of the vibrant world of skin, fur, and clothing. It is a frozen, cold-yet-warm tissue of sensation and touch. It is a sublimation of sensation, an encounter with cold, yet not the resistance of matter, to breathe life into oneself.

Otona maki, literally 'wrapping adults', is a Japanese therapeutic technique invented by Nobuko Watanabe, aimed at reducing tensions created in the body by trauma, stress, and the burden of experience. Trying to find information about the artist, I stumble upon the artist's profile with the same name, and what unfolds before my eyes is a visual material composed of a series of organically and counterintuitively stretched canvases in vibrant, uniform colors that seem to emerge from themselves, transcending the confines of the stuffy, rectangular form imposed by humankind. This leads me to believe that this is the same address, the same creator, who, in an attempt to reduce human tension, somehow transfers these experiences onto the canvas. Otona maki, a practice greatly popularized in the 2000s, is primarily aimed at young mothers. Women are wrapped in the canvas from head to toe, resembling the yogic position of a happy child, and then gently rocked. This subtle movement has a soothing, relaxing, and enveloping effect. It is a return to the primeval beginnings, a connection with the cocoon of Mother Earth.

Ines Jabłońska's entire practice intertwines into a single, coherent super-organism—an afterimage. It's the imprint of a pillow on a cheek, the trace of a watch, the warmth of a hand someone once placed on our shoulder or heart. It's the scent of perfume that suddenly brings to mind a specific presence. It's the dent in a chair where someone once sat after returning from work. It's searching for one's own traces, following their trail to the core of oneself and tenderly finding oneself within it all. It's an elusive, immaterial presence that settles in the crevices of existence.

Dr Zuzanna Dolega

Dawid Janiak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Mięso twórcze. „Mięśność” jako nieodzowny element procesu twórczego. Wybrane aspekty sztuki* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dra hab. Aleksandra Jadczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Creative meat. "Meatness" as an indispensable element of the creative process.* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr hab. Aleksandra Jadczyk

W zaprezentowanych realizacjach dyplomowych Dawida Janiaka, zarówno w głównej – malarskiej części dyplomu, jak i aneksie, widać szczególne zamiłowanie do motywów fantastycznych. Autor poszukuje inspiracji w najróżniejszych źródłach; chętnie sięga po wątki i motywy zaczerpnięte ze świata średniowiecznych gobelinów, traktatów alchemicznych, mitologii, symboli. Przekształcając je i interpretując w swobodny sposób, kreuje unikalny, autorski i niezwykle intrygujący świat. Wątki te: fantastyczne figury zwierząt, ludzkich postaci, hybryd człowieka i zwierzęcia nie tylko budują niepokojący nastrój kompozycji, lecz przede wszystkim sięgają do świata głęboko ukrytej symboliki, onirycznego obrazu z pogranicza snu i jawy, będącego dla widza punktem wyjścia do niczym nie skrepowanej gry skojarzeń i wyobraźni.

Fascynacja tym, co tajemnicze i nierzeczywiste przejawia się nie tylko w przemyślanym doborze mniej lub bardziej znanych motywów fantastycznych, które nabierają zaskakujących znaczeń w nowych aranżacjach. Ekspresyjne, zatopione w niepokojącym świetle postaci, osadzone w pełnej grozy i napięcia uniwersalnej scenarii, zapraszają widza do wędrówki w głęboko poruszający, emocjonalny świat osobistej symboliki. Figury na obrazach mogą być interpretowane bardzo różnie, jednak wydają mi się być przede wszystkim próbą pokazania pragnień i obsesji, namiętności; tego, co w człowieku pierwotne i ukryte.

Bogaty świat twórczej imaginacji Dawida pokazany w realizacjach dyplomowych zaskakuje i pociąga doskonałym warsztatem. Przedstawione kompozycje utrzymane są w wyrafinowanej gamie barwnej, a artysta lekko i swobodnie operuje światłem i rysunkiem. Na uwagę zasługuje technika wykonania prac głównej części dyplomu i aneksu.

Główna część dyplomu została w całości zrealizowana w technice cyfrowej, przy wykorzystaniu nowoczesnego programu graficznego *Krita*, zarówno w samym procesie twórczym, jak i przy przygotowaniu do druku wielkoformatowego. Narzędziami pracy były tu tablet graficzny oraz laptop.

Aneks artystyczny dyplomu został wykonany w technice witrażu. Składa się z czterech paneli szklanych umieszczonych w metalowej ramie. Kolor

i kompozycja zainspirowane są czterema etapami alchemicznego *magnum opus*, legendarnego procesu wytwarzania kamienia filozoficznego. Do realizacji wykorzystane były różnorodne techniki współczesnego oraz tradycyjnego witrażu m.in. *fusingu* (łączenia szkła w wysokich temperaturach), piaskowania, malarstwa szklivem oraz barwienia szkła przy wykorzystaniu m.in. lazury miedzianej. Pojedyncze panele składają się z zestawionych ze sobą, ręcznie wyciętych tafli szklanych, które poddawane były czasochłonnej obróbce zarówno przed, jak i po zespoleniu. Na różnych etapach pracy elementy te były piaskowane, a kolor i rysunek znajdują się na powierzchni ukończonych paneli, a także wewnątrz nich, pomiędzy wykorzystanymi taflami szkła. Całość stanowi bardzo interesującą propozycję. Obiekt został przygotowany przy wykorzystaniu szerokiego spektrum możliwych technik, w trudnym do wykonania, dużym formacie.

Część teoretyczna pracy dyplomowej stanowi dość wnikliwą i ciekawą analizę znaczenia tematu cielesności oraz zmysłowości w sztuce; w szczególności w malarstwie, gdzie autor powołuje się na metaforę „mięśności”. Treść pracy jest adekwatna do tematu zawartego w tytule: *Mięso twórcze. „Mięśność” jako nieodzowny element procesu twórczego. Wybrane aspekty sztuki.*

Praca składa się z wstępu przedstawiającego kontekst historyczny, filozoficzny i społeczny tematu, pięciu rozdziałów omawiających wybrane dzieła z różnych okresów w historii sztuki oraz podsumowania. Napisana jest poprawnym, przejrzystym językiem oraz zawiera bogatą i różnorodną bibliografię. Szczególnie interesujące wydają mi się być zestawienia wybranych dzieł różnych artystów, podkreślające różnorodność podejścia do tego samego tematu malarskiego oraz porównanie ze sobą części dorobku artystycznego Francisca Bacona i Luciana Freuda. Rozprawa stanowi oryginalne ujęcie problemu, poprzez bardzo interesujący dobór przykładów dzieł malarstwa istotnych w kontekście tematu oraz ich merytoryczne omówienie pod kątem techniki wykonania, znaczenia społeczno-filozoficznego oraz sposobu możliwości odbioru i oddziaływania psychologiczno-fizjologicznego na widza.

Całość pracy dyplomowej oceniam celująco, dlatego z przyjemnością rekomenduję szanownej komisji dyplomowej nadanie Dawidowi Janiakowi stopnia magistra sztuki.

dra hab. Aleksandra Jadczyk







Dawid Janiak's diploma projects, presented here, both in the main, painted part of the diploma and in the annex, reveal a particular fondness for fantasy motifs. The artist seeks inspiration from a wide variety of sources, readily employing themes and motifs drawn from the world of medieval tapestries, alchemical treatises, mythology, and symbols. Transforming and interpreting them freely, he creates a unique, original, and incredibly intriguing world. These motifs—fantastical figures of animals, human figures, and human-animal hybrids—not only create a disturbing atmosphere within the compositions but, above all, tap into a world of deeply hidden symbolism, a dreamlike image bordering on dream and reality, providing the viewer with a starting point for an unfettered play of associations and imagination.

This fascination with the mysterious and unreal is manifested not only in the thoughtful selection of more or less familiar fantasy motifs, which take on surprising meanings in new arrangements. Expressive figures, immersed in a disturbing light, set in a universal setting filled with menace and tension, invite the viewer on a journey into a profoundly moving, emotional world of personal symbolism. The figures in the paintings can be interpreted in many different ways, but they are, above all, an attempt to reveal desires and obsessions, passions, what is primal and hidden within humanity.

The rich world of Dawid's creative imagination, as shown in his diploma projects, surprises and captivates with its impeccable craftsmanship. The compositions presented are maintained in a refined color palette, and the artist uses light freely in drawing. The technique used in the main body of the diploma and the annex is noteworthy.

The main body of the diploma was created entirely digitally, using the modern graphics software Krita, both in the creative process and in preparation for large-format printing. The tools used in this work included a graphics tablet and a laptop.

The artistic annex to the diploma was executed using stained glass techniques. It consists of four glass panels set in a metal frame. The color and composition are inspired by the four stages of the alchemical magnum opus, the legendary process of creating the philosopher's stone. A variety of contemporary and traditional stained glass techniques were employed, including fusing (fusing glass at high temperatures), sandblasting, glaze painting, and glass coloring using, among other things, copper glaze. Individual panels are composed of juxtaposed, hand-cut glass panes that underwent time-consuming processing both before and after assembly. At various stages of the process, these elements were sandblasted, and the color and pattern are present on the surface of the finished panels, as well as within them, between the glass panes. The entire piece is a truly compelling proposition. The piece was created using a wide range of techniques in a challenging, large format.

The theoretical part of the thesis is a rather insightful and interesting analysis of the significance of corporeality and sensuality in art, particularly in painting, where the author invokes the metaphor of 'fleshness'. The content of the thesis is relevant to the theme contained in the title: *Creative Flesh. "Fleshness" as an Indispensable Element of the Creative Process. Selected Aspects of Art*.

The thesis consists of an introduction presenting the historical, philosophical, and social context of the topic, five chapters discussing selected works from different periods in art history, and a summary. It is written in a clear, concise language and includes a rich and diverse bibliography. The juxtapositions of selected works by different artists, emphasizing the diversity of approaches to the same painting theme, and the juxtaposition of parts of the artistic oeuvres of Francis Bacon and Lucian Freud, are fascinating. This dissertation provides an original approach to the problem through an exciting selection of examples of paintings relevant to the topic and a substantive discussion of them in terms of their technique, socio-philosophical significance, and how they can be perceived and their psychological and physiological impact on the viewer.

I evaluate the entire thesis with excellence, and therefore, I am pleased to recommend to the esteemed thesis committee that Dawid Janiak be awarded the degree of Master of Arts.

Dr hab. Aleksandra Jadczyk



Magdalena Kamińska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Motyw przemijania w autoportretach malarstwach i rysunkach z XIX i XX wieku. Omówienie postaw wobec własnej śmiertelności na wybranych przykładach* napisana pod kierunkiem dr. hab. Bogny Łakomskiej-Tyrakowskiej.

Opiekun aneksu: dr hab. Jakub Pieleszek
Promotor dyplomu: prof. Maria Targońska
Recenzent: prof. Jacek Kornacki

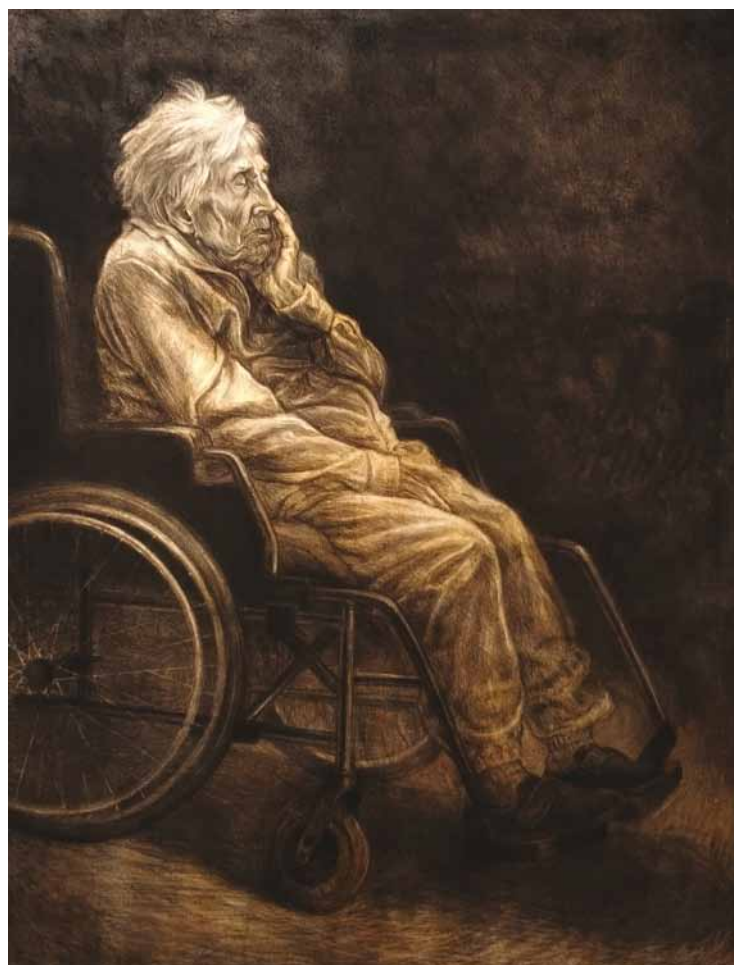
Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jack Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *The theme of transience in 19th- and 20th-century self-portraits and drawings: A discussion of attitudes to one's own mortality using selected examples* written under the supervision of Dr hab. Bogna Łakomska-Tyrakowska.

Supervisor of the annex: Dr hab. Jakub Pieleszek

Supervisor of the degree project: Prof. Maria Targońska

Reviewer: Prof. Jacek Kornacki



Dyplomowa praca magisterska Pani Magdaleny Kamińskiej składa się z części artystycznej zatytułowanej *Życie*, której promotorką jest prof. dr hab. Maria Targońska oraz części teoretycznej pt. *Motyw przemijania w autoportretach malarstwach i rysunkach z XIX i XX wieku. Omówienie postaw wobec własnej śmiertelności na wybranych przykładach*. Opiekunką tej części jest dr hab. Bogna Łakomska, zaś promotorem aneksu pt. *Rozpad* jest dr hab. Jakub Pieleszek, recenzentem jest prof. Jacek Kornacki.

Praca teoretyczna:

Praca teoretyczna Magdaleny Kamińskiej koncentruje się na trzech różnych przykładach okresów życiowych, w jakich powstały autoportrety z motywem śmierci. Pierwszy mówi o czasach dorosłości, w których artyści, pod wpływem własnych doświadczeń związanych ze śmiercią innych osób, rozważają temat własnej śmierci. Drugi rozdział dotyczy rozważań nad własną śmiertelnością w obliczu zapadnięcia na ciężką chorobę (obserwacja zmian jakie zachodzą we własnym ciele pod wpływem choroby w naturalny sposób skłania do refleksji nad własnym umieraniem). Trzeci rozdział to rozważania nad procesem umierania. Praca Pani Kamińskiej porusza ponadto rozważania z zakresu medycyny paliatywnej, tanatologii, psychologii i filozofii w kontekście wybranych portretów i postaw wybranych artystów XIX i XX wieku. Wybór sześciu artystów do dokonania analizy nie jest przypadkowy: reprezentują oni różne style, epoki oraz techniki malarstwa i rysunku. Celem jaki przyświecał Pani Magdalenie było skoncentrowanie uwagi na emocjach, dramatyzmie i społecznych nierównościach, czy też pogłębiona refleksja nad kondycją człowieka. Informacje zawarte w rozprawie teoretycznej mają przybliżyć nam rolę, jaką w życiu człowieka odgrywa doświadczenie śmierci innych, myślenie o śmierci własnej w kontekście ciężkiej choroby, czy proces świadomego umierania oraz towarzyszący mu lęk.

W trakcie zgłębiania tematu wiodącego autorka wysnuła tezę że „kompetencje na temat śmierci są niezbędne w rozwoju człowieka”. To lapidarne zdanie świadczy o ogromnej dojrzałości piszącej oraz pożytku intelektualnego z podjętych rozważań. Dalsza analiza dotyczy postaw wobec własnej śmiertelności, które autorka uważa za zmienne w zależności od doświadczeń życiowych, stanu zdrowia oraz częstotliwości konfrontacji ze śmiercią. Co bardzo ważne i warcie podkreślenia, praca pisemna Pani Magdy ma charakter bardzo osobisty, związany z własnymi doświadczeniami, świadomością, wrażliwością i zainteresowaniem zjawiskiem.

Praca pisemna składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy pt. *Rozmyślenia o śmierci* poświęcony jest portretom, będących świadectwem pamięci ich autorów o śmierci w ciągu aktywnego i twórczego życia. Pani Magda, na podstawie wybranych źródeł, dowodzi wartości przemyśleń o przemijaniu i doświadczaniu śmierci innych w życiu każdego człowieka. Wybrani artyści prezentują postawę oswojenia wobec śmierci cudzej i własnej, na co dowodem są ich autoportrety oraz twórczość. W tym rozdziale Pani Magda posłużyła się obrazem Arnolda Böcklina *Autoportret ze Śmiercią grającą na skrzypcach*. Autor własnego portretu ze śmiercią prezentuje postawę świadomego artysty i człowieka o „zdrowym” podejściu do tematu. Nawiązując do wcześniejszych przedstawień motywu *memento mori*, obraz przypomina o nieuchronności śmierci i kruchości życia. Kolejny przykład to autoportret Käthe Kollwitz *Pragnienie śmierci*. Artystka większość życia cierpiała po stracie ukochanego syna i w tym dopatrywać się można artystycznej personifikacji pragnienia śmierci, która nie nastąpiła od razu, lecz dopiero po trzydziestu latach twórczej tęsknoty i cierpliwego oczekiwania na śmierć, mającej być zwieńczeniem matczynej miłości i połączeniem z nieobecny.

Drugi rozdział *Choroba jako konfrontacja ze śmiercią* to próba opisu dzieł twórców autoportretów, zmagających się z ciężką chorobą oraz próba wyjaśnienia, dlaczego człowiek w obliczu ciężkiej choroby częściej myśli o własnej śmierci. W prezentowanych przykładach autorka rozprawy dyplomowej odczytuje nie tylko postawę wobec własnej śmiertelności owych malarzy, ale także sposób w jaki zmiany chorobowe wpływają na wizerunek i postrzeganie własnej osoby. Tutaj posłużono się przykładem twórczości Francisca Goyi *Autoportret z doktorem Arrieta* oraz Williama Utermohlena, artysty u którego zdiagnozowano chorobę Alzheimera, a tworzenie własnych portretów było elementem terapii i dia-

gnozy postępującej degradacji osobowości. Doświadczana choroba zmienia podejście człowieka do śmierci. Ból fizyczny i psychiczny jaki towarzyszy chorobie wpływa na kondycję człowieka, a co za tym idzie na postrzeganie tego zjawiska. Niewielu potrafi zaakceptować świadomość upadku i destrukcji własnego ciała, a permanentny ból wpływa na świadomość nieuchronnego końca, który dotyczy każdego z nas.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *Świadomość umierania*, autorka skupia się na ostatnich autoportretach artystów. Opisuje dzieła tworzone w procesie umierania ich autorów, podpira się wiedzą na temat doświadczeń osób świadomie umierających, skupiając uwagę na sposobie rysowania, co obnaża stany emocjonalne artystów oraz ich dolegliwości fizyczne. W tym rozdziale Pani Magda posłużyła się przykładem Stanisława Wyspiańskiego – nazywając ten podrozdział *Opór wobec śmierci* oraz Helene Schjerfbeck – *Znikanie*. W obu przypadkach dolegliwości związane z chorobą i umieraniem przyczyniają się do końcowego kształtu i charakteru dzieła. Ból i cierpienie jakie towarzyszą chorobie, połączone ze świadomością odchodzenia należą do najtrudniejszych doświadczeń życiowych. Autoportrety artystów powstałe w tym trudnym czasie stanowią unikatową wartość artystyczną w kontekście całego ich dorobku i świadczą o ogromnej determinacji i sile charakteru.

Obszar omawianych zjawisk w pracy pisemnej oceniam bardzo wysoko, stanowi ona integralną wartość poznawczą, konieczną do pełniejszego odbioru części artystycznej recenzowanego dyplomu.

Opis pracy artystycznej – dyplom główny i aneksy:

Dyplom artystyczny składa się z siedmiu wielkoformatowych rysunków węglem na płótnach z olejną imprimiturą, tworzących cykl pt. *Życie*. Prace przedstawiają mieszkańców wybranych domów opieki nad osobami starszymi. Na aneks składa się cykl dziewięciu obrazów olejnych zatytułowany *Rozpad*, przedstawiający ziemniaki w różnych fazach gnicia i rozkładu.

Jak wspomina autorka, w czasach nastoletnich pracowała jako wolontariuszka w podobnych domach opieki a jej zadaniem było przede wszystkim spędzanie czasu z osobami samotnymi, często opuszczonymi przez żyjących bliskich. Uświadomiła sobie wówczas, że proces osamotnienia osób starszych, ich powolne odchodzenie w nieobecność i samotność bez opieki i obecności bliskich staje się normą; problemem cywilizacyjnym i zmianą paradygmatu śmierci jako stałego elementu egzystencji, procesem wyjętym poza nawias „prawdziwego życia”, w tym życia społecznego. Ten swoisty szok egzystencjalny i związane z nim emocje odcisnęły na autorce niezapomniane piętno. To wtedy rozpoczęła proces osławiania śmierci, był to też moment, w którym osiągnęła punkt kulminacyjny dojrzałości psychicznej i świadomości własnego ja, a jej wrażliwość i empatia dodatkowo wzmogły chęć zmiany istniejącego tabu. Niewątpliwym talentem plastycznym, zdolnością obserwacji rzeczywistości, nieprzeciętnymi umiejętnościami manualne skierowały naszą absolutnie w obszary artystycznych poszukiwań odpowiedzi na nurtujące ją pytania. Studia na ASP rozpoczęła w Pracowni podstaw malarstwa i rysunku, której jestem prowadzącym. Talent autorki od początku przejawiał się we wnikliwej obserwacji formy i skutkował znakomitymi, perfekcyjnymi warsztatowo rysunkami i studiami malarskimi z natury. Drugi rok charakteryzowały dojrzałe, przemyślane cykle malarskie i rysunkowe, dotyczące ciała ludzkiego i jego maksymalnych zbliżeń ujętych w wielkoformatowych kompozycjach. Jak nikt inny, wykorzystwała moją kolekcję autentycznych czaszek zwierzęcych do pogłębionej, naturalistycznej obserwacji i, abstrakcyjnej w formie plastycznej, wizji malarskiej kreacji struktur kostnych. Studia w pracowni dyplomowej to na długi czas pozorne odejście od obserwacji „hiperrealistycznego bytu” na rzecz abstrakcyjnych struktur materii, związanych z malarskimi poszukiwaniami, jak sama autorka określa w „obrębie destrukcji i przemijalności”.

Dyplom to świadomy wybór ekspresji kontrastu medium rysunkowego jako nadrzędnej, pierwotnej formy przekazu, adekwatnej do nurtujących autorkę zagadnień egzystencjalnych. Celem jej prac jest osławianie problemu ludzkiej śmiertelności poprzez naturalistyczną opowieść o jednostkowych, indywidualnych historiach ludzi skazanych na samotne i powolne odchodzenie w obliczu cywilizacyjnego tabu i wygody społeczeństwa. To cykl siedmiu wielkoformatowych (ok. 202 x 178 cm, 180 x 130 cm oraz 170 x 120 cm) rysunków węglem,

wykonanych na specjalnie impregnowanych, płóciennych tłach pod znamienym tytułem *Życie*. Jak pisze autorka: „Chcę pokazać różne oblicza ostatniego etapu życia, narysowałam zarówno osoby będące jeszcze w pełni sił oraz tych, którzy już powolnie je tracili. W moim zestawieniu znajdują się przedstawienia starszych o kulach, na wózkach inwalidzkich, wspierających się na tzw. balkoniaku, w zwyczajnej pozie stojącej oraz siedzącej, a także bliskich śmierci...”. Większość prac to indywidualne, naturalistyczne, całopostaciowe portrety postaci wydobytych jednostajnym, ciepłym, jarzeniowym światłem z ciemnych, głębokich, wręcz smolistych przestrzeni tła. Ich funkcje życiowe i aktywność fizyczną symbolicznie określają atrybuty i urządzenia fizjoterapeutyczne immanentnie przypisane ich bytowi, są one częścią ich psychologicznych wizerunków, jak elementy garderoby, i tylko w twarzach tli się isierka człowieczeństwa. Na szczególną uwagę zasługują dwa naturalistyczne rysunki, przedstawiające leżące postaci w stanie paliatywnym, czy wręcz agonalnym. Tu już nie ma atrybutów fizyczności, a cały dramat egzystencji odbywa się między wizerunkiem twarzy a ciężką, pofałdowaną materią pościeli, która niczym całun określa domniemany kształt postaci. To prace wręcz doskonałe w kontekście świadomości stosowanych przez autorkę „ascetycznych” środków wyrazu plastycznego. Bezsprzecznie manualne techniczne i warsztatowe umiejętności autorki zostały precyzyjnie dostosowane do nadrzędnej idei prac. W kompozycjach dyplomowych każdy element: forma materii budująca przestrzeń, naturalistyczna koncepcja postaci, układ kompozycyjny całości, precyzyjna – wręcz techniczna forma atrybutów i wreszcie struktura kontrastów walorowych, budowanych graficzną kreską, która multiplikując nacięcia przestrzeni wydobywa niesamowite jednostajne światło, tworzące surrealistyczną atmosferę przedstawień, zostały dostosowane do wyraźnego celu i świadczą o nabytej w drodze edukacji, pełnej dojrzałości i samodzielności artystycznej autorki. O dojrzałości i wrażliwości artystycznej świadczą też cykl prac malarskich pt. *Rozpad*, dopełniający (w postaci aneksu) obraz poszukiwań ideowych i formalnych autorki. O swoim aneksie pisze: „Cykl składa się z dziewięciu obrazów olejnych przedstawiających ziemniaki w różnym stadium rozkładu. Aby przedstawić proces gnicia, postanowiłam wybrać spośród najbardziej dostępnych, najprostszych produktów żywnościowych, tak, żeby dodatkowo podkreślić powszechność tego zjawiska... Staram się ukazać naturalny proces dokładnie takim, jakim jest. Malując zgniłe ziemniaki, zachwycałem się pięknem dekompozycji, jednocześnie czując do niej odrazę”. Mówiąc o komplementarności form artystycznego i ideowego przekazu dyplomu, chciałbym poruszyć kwestię aktywności innych zmysłów pobudzonych w trakcie kontemplacji prac. W moim wypadku to zmysł węchu i pobudzenie jego pamięci; to prace też o zapachach: zapachu starzejącego się ciała, śmierci, piwnicy z dzieciństwa czy zapachach ziemi. Te zapachy towarzyszą nam w życiu i są zapachami części naszej egzystencji.

Reasumując, wszystkie omawiane części pracy dyplomowej Pani Magdaleny Kamińskiej zasługują w moim przekonaniu na najwyższe uznanie. Prezentowane dzieła zawierają głębokie humanistyczne przesłanie, świadczą o dojrzałości artystycznej autorki i jej wysokiej kulturze plastycznej. Rekomenduję szanownej komisji nadanie Pani Magdalenie Kamińskiej tytułu magistra sztuki.

prof. Jacek Kornacki







Magdalena Kamińska's master's thesis consists of an artistic section titled *Life*, supervised by Professor Maria Targońska, and a theoretical section titled *The Motif of Transience in Self-Portraits in Painting and Drawing from the 19th and 20th Centuries*. Attitudes toward one's own mortality are discussed using selected examples. This section is supervised by Dr hab. Bogna Łakomska, the annex titled *Decay* is supervised by Dr hab. Jakub Pieleszek. The reviewer is Prof. Jacek Kornacki.

Theoretical Thesis:

Magdalena Kamińska's theoretical thesis focuses on three different life periods in which self-portraits featuring the motif of death were created. The first section discusses adulthood, when artists, influenced by their own experiences with the death of others, contemplate the topic of their own death. The second chapter reflects on one's own mortality in the face of a serious illness (observing the changes that occur in one's body due to illness naturally leads one to reflect on one's own dying). The third chapter is a reflection on the process of dying. Ms. Kamińska's work also explores palliative medicine, thanatology, psychology, and philosophy in the context of selected portraits and the attitudes of selected artists from the 19th and 20th centuries. The choice of six artists for analysis is not accidental: they represent different styles, eras, and painting and drawing techniques. Ms. Magdalena's goal was to focus on emotions, drama, and social inequalities, as well as to provide an in-depth reflection on the human condition. The information contained in this theoretical dissertation aims to explore the role of experiencing the death of others, thinking about one's own death in the context of a serious illness, and the process of conscious dying and the anxiety that accompanies it.

While exploring the central theme, the author developed the thesis that 'competence regarding death is essential for human development.' This concise statement demonstrates the writer's immense maturity and the intellectual benefit of the considerations undertaken. Further analysis concerns attitudes towards one's own mortality, which the author considers variable depending on life experiences, health status, and frequency of confrontations with death. Importantly and worth emphasizing, Magda's written work is highly personal, connected to her own experiences, awareness, sensitivity, and interest in the phenomenon.



The written work consists of three chapters. The first, *Reflections on Death*, is devoted to portraits, which are a testament to the authors' remembrance of death throughout their active and creative lives. Drawing on selected sources, Magda demonstrates the value of reflections on the transience and experience of others' deaths in everyone's life. The selected artists present a welcoming attitude towards the death of others and their own, as evidenced by their self-portraits and works. In this chapter, Magda used Arnold Böcklin's painting, *Self-Portrait with Death Playing the Violin*. The artist, who created his own portrait of death, demonstrates the stance of a conscious artist and a person with a "healthy" approach to the subject. Referring to earlier representations of the memento mori motif, the painting reminds us of the inevitability of death and the fragility of life. Another example is Käthe Kollwitz's self-portrait. The artist suffered most of her life after the loss of her beloved son, and this can be seen as an artistic personification of the desire for death, which did not occur immediately, but only after thirty years of creative longing and patient waiting for death, intended to be the culmination of maternal love and a reunion with the absent one.

The second chapter, *Illness as a Confrontation with Death*, attempts to describe the works of self-portrait artists struggling with serious illness and to explain why people facing a serious illness often think about their own death. In the examples presented, the author of the thesis explores not only the attitudes towards mortality of these painters but also how changes in their disease influence their self-image and self-perception. Here, she uses the examples of Francisco Goya's *Self-Portrait with Dr. Arrieta* and William Utermohlen, an artist diagnosed with Alzheimer's disease, whose self-portraits were part of his therapy and diagnosis of his progressive personality degradation. Experiencing illness changes a person's approach to death. The physical and mental pain that accompanies illness affects their condition and, consequently, their perception of this phenomenon. Few can accept the awareness of their own body's decline and destruction, and the permanent pain that looms ahead influences the understanding of the inevitable end that suddenly befalls each of us.

In the third chapter, *Awareness of Dying*, the author focuses on the artists' recent self-portraits. She describes works created during the dying process of their authors, drawing on knowledge of the experiences of consciously



dying individuals, focusing on the drawing technique, which reveals the artists' emotional states and physical ailments. In this chapter, Magda uses the examples of Stanisław Wyspiański, calling this subsection *Resistance to Death*, and Helene Schjerfbeck's *Disappearance*. In both cases, the ailments associated with illness and dying contribute to the final form and character of the work. The pain and suffering that accompany illness, combined with the awareness of passing away, are among the most challenging life experiences. The artists' self-portraits, created during this difficult time, constitute a unique artistic value in the context of their entire oeuvre and testify to their immense determination and strength of character.

I highly value the phenomena discussed in this written work; it constitutes an integral cognitive value, necessary for a more comprehensive appreciation of the artistic part of the reviewed diploma.

Description of the Artistic Work: Main Diploma and Annex

The artistic diploma consists of seven large-format charcoal drawings on canvas with oil imprimatura, forming a series titled *Life*. The works depict residents of selected senior care homes. The annex consists of a series of nine oil paintings titled *Decay*, depicting potatoes in various stages of decay and decomposition.

As the author recalls, during her teenage years, she worked as a volunteer in similar care homes, primarily spending time with lonely individuals, often abandoned by their surviving loved ones. It was then that she realized that the process of loneliness among the elderly, their slow descent into absence and loneliness without the care and presence of loved ones, was becoming the norm; A civilizational problem and a paradigm shift in death as a permanent element of existence, a process removed from the pale of 'real life', including social life. This existential shock and the emotions associated with it left an unforgettable mark on the author. It was then that she began the process of coming to terms with death, and the moment when she reached the culmination of her psychological maturity and self-awareness, and her sensitivity and empathy further intensified her desire to change the existing taboo. Her undoubted artistic talent, ability to observe reality, and exceptional manual skills led our graduate into areas of creative search for answers to the questions that troubled her. She began her studies at the Academy of Fine Arts in the Basic Painting and Drawing Studio, of which I am the instructor. From the beginning, the author's talent manifested itself in

her insightful observation of form. It resulted in excellent, technically perfect drawings and painting studies from nature. The second year was characterized by mature, thoughtful cycles of paintings and drawings concerning the human body and its extreme close-ups captured in large-format prints. Compositions. Like no one else, she utilized my collection of authentic animal skulls for in-depth, naturalistic observation and, in an abstract, visual form, painterly vision of the creation of bone structures. Studies in the diploma studio marked a long-term apparent shift away from the observation of 'hyperrealistic being' in favor of abstract structures of matter, related to painterly explorations, as the author herself describes them, within the 'realm of destruction and transience'.

The diploma work is a deliberate choice to convey the contrast between the drawing medium as a primary form of communication, fitting for the existential issues that preoccupy the author. Her works aim to familiarize herself with the problem of human mortality through a naturalistic narrative of individual stories of people condemned to a lonely and slow decline in the face of civilizational taboos and the comforts of society. It is a series of seven large-format (approx. 202 x 178 cm, 180 x 130 cm, and 170 x 120 cm) charcoal drawings, executed on specially impregnated canvas backgrounds under the telling title *Life*. As the author writes: "Wanting to show the different facets of the final stage of life, I drew both people still in their prime and those who were slowly losing it. My collection includes depictions of the elderly on crutches, in wheelchairs, and leaning on so-called 'walkers, in ordinary standing and sitting poses, and also close to death..." Most of the works are individual, naturalistic, full-figure portraits of figures, illuminated by a steady, warm fluorescent light from dark, deep, almost pitch-black backgrounds. Their vital functions and physical activity symbolically define the attributes and physiotherapeutic devices immanently assigned to their existence; they are part of their psychological images, like items of clothing, and only in their faces does a spark of humanity smolder. Two naturalistic drawings are particularly noteworthy, depicting reclining figures in a palliative, or even agonizing, state. Here, there are no physical attributes, and the entire drama of existence takes place between the image of the face and the heavy, folded fabric of the bedding, which, like a shroud, defines the supposed shape of the figures. These works are truly perfect in the context of the artist's consciously employed 'ascetic' means of artistic expression. The artist's technical and craftsmanship skills are undoubtedly precisely tailored to the overarching idea of her works. In her graduation compositions, every element: the form of matter that constructs space, the naturalistic conception of figures, the overall compositional arrangement, the precise — even technical — form of attributes, and finally, the structure of value contrasts, constructed with graphic linework that, by multiplying the incisions of space, brings out an incredible, uniform light, creating a surreal atmosphere in the representations, were adapted to a clear purpose and testify to the artist's full maturity and artistic independence acquired through education. Her maturity and artistic sensitivity are also evidenced by the series of paintings entitled *Decay*, which complements (as an annex) the artist's conceptual and formal explorations. She writes about her appendix: 'The series consists of nine oil paintings depicting potatoes in various stages of decomposition. To depict the process of rotting, I chose the most accessible and simplest food products, further emphasizing the universality of this phenomenon... I strive to show the natural process precisely as it is. Painting rotten potatoes, I delight in the beauty of decomposition, while simultaneously feeling repulsed by it'. Speaking of the complementarity of the forms of the diploma's artistic and ideological message, I would like to raise the issue of the activity of other senses stimulated during the contemplation of the works. In my case, it is the sense of smell and the stimulation of its memory; these works also deal with scents: the smell of an aging body, death, a childhood basement, and the scents of the earth. These scents accompany us in life and are part of our existence.

In summary, all the discussed sections of Magdalena Kamińska's diploma work, in my opinion, deserve the highest praise. The works presented contain a profound humanistic message, testifying to the artist's artistic maturity and high visual culture. I recommend to the distinguished committee that Ms. Magdalena Kamińska be awarded the degree of Master of Arts.

Prof. Jacek Kornacki

Jagoda Kendziorska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Wspomnienia i sny. Wybrane aspekty sztuki* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska

Promotor dyplomu: dr hab. Marcin Zawicki

Recenzent: dra hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Memories and dreams. Selected aspects of art* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska

Supervisor of the degree project: Dr hab. Marcin Zawicki

Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Praca dyplomowa Jagody Kendziorskiej składa się z sześciu obrazów malar-
skich, aneksu stanowiącego zbiór grafik wykonanych w technice wkłęs-
łodruku i zebranych pod wspólnym tytułem *To, co pamiętamy nie jest prawdą*
oraz pracy teoretycznej *Wspomnienia i sny. Wybrane aspekty sztuki*. Tema-
tem przewodnim części pisemnej oraz artystycznej jest pamięć i wspomnienia
jako temat dzieł artystycznych z zakresu kinematografii i sztuk plastycznych.

Jagoda Kendziorska ma bardzo dobry powód, żeby malować. Jak sama
pisze, obrazy stanowią jej proustowską magdalenkę, która ma moc przywo-
ływania ulotnych chwil z przeszłości. Jagoda pragnie je zachować, zatrzymać
w bezruchu. Nieokreślona, nieostra przestrzeń wokół bohaterów obrazów
sugerować ma zanikanie i rozpad wspomnień. Część malarska dyplomu to
obrazy olejne przedstawiające sceny z życia codziennego rodziny i znajo-
mych, oparte na analogowych fotografiach. Są to wizerunki realistyczne, jed-
nak przestrzeń, w której są ukazane jest często uproszczona i sprowadzona
do kolorowych płaszczyzn, które sugerują istnienie drugiego planu. Jak pisze
autorka: „Przedstawiam ludzi podczas wykonywania codziennych czynności
w przestrzeni, która się wokół nich rozpada”.

Malarski zabieg, jakim jest uproszczenie dalszych planów obrazu i budo-
wanie przestrzeni dużymi plamami kolorów, podkreśla umowność i niestałość
miejsc, w których rozgrywają się zobrazowane sytuacje. Zróznicowany wydaje
się stan psychiczny bohaterów. Na niektórych obrazach widzimy samotne po-
staci wpatrujące się w przestrzeń przed sobą, na innych osoby sportretowane
są w grupie podczas zabawy czy świętowania. Zarówno chwile samotne, jak
i wspólne niechybnie rozlałyby się pod zakamarkach niepamięci, gdyby nie ich
utrwalenie na płótnie. Nieostrości, zanikanie konturów malowanych postaci
i przedmiotów daje wrażenie unieruchomienia wspomnień w procesie ich za-
nikania. Kadry obrazów przywołują na myśl szybko robione zdjęcia, w których
nieistotna jest wyważona kompozycja czy idealne światło, mają bowiem słu-
żyć one jedynie ciągłości pamięci, utrwaleniu przemijającej chwili, być stop-
klatką z naszego życia.

Ten sam temat Jagoda Kendziorska podejmuje również w cyklu grafik
stanowiącym aneks dyplomu. Wkłęsłodruki przedstawiają przypadkowe
sceny z życia. Tym, co różni te prace od obrazów jest, jak pisze autorka: „sto-
pień znajomości i pamięci związany z osobami przedstawionymi na uwiecz-

nionych scenach”. Na obrazach maluje bowiem osoby jej bliskie, grafiki zaś
przedstawiają postaci nieznane. Wkłęsłodruki oparte są na starych zdjęciach.
Pojawia się tu wątek rozróżniania własnych wspomnień, od tych wykreowa-
nych podczas oglądania dawnych fotografii. W technice wkłęsłodruku waż-
nym procesem jest wytrawianie blachy za pomocą kwasu. Właśnie akt dzia-
łania kwasu staje się znakiem procesu zanikania wspomnień, zapominania.
Niektóre płaszczyzny są niewyraźne, postaci zacierają się w śnieżącej nieostrości
powierzchni. Nie wiadomo czy dana scena miała miejsce w rzeczywistości, czy
jest tylko tworem wyobraźni artystki. Im bardziej scena odsunięta jest w cza-
sie, tym obraz jest mniej ostry, a postaci mniej wyraźne.

Próby zatrzymania nieuchronnie przemijającego czasu podejmowane były
przez artystów na przestrzeni dziejów sztuki. Na opisie wybranych aspek-
tów tego właśnie tematu opiera się praca teoretyczna Jagody Kendziorskiej.
Stanowi ona dość wnikliwą analizę. Treść pracy jest adekwatna do tematu
zawartego w tytule *Wspomnienia i sny. Wybrane aspekty sztuki*. Autorka
pisze o tym, jak sny i wspomnienia wpływają na twórczość wybranych arty-
stów. Przytacza obrazy, które poruszają temat oniryzmu i zjawiska z nim zwią-
zane. Pisze o malarstwie surrealistów, a także interpretuje dzieła z zakresu
kinematografii.

Malarka podjęła próbę zrozumienia złożoności tematu. Wyciągnęła wnio-
ski, które podsumowała stwierdzeniem: „Poprzez akt twórczy jesteśmy w stanie
jako artyści zapisać urywek pamięci nie tylko w postaci wizualnej, ale też emo-
cjonalnej. Wspomnienia i sny skłaniają artystę do refleksji nad swoją nieświadomo-
ścią, poprzez sztukę prowadząc do podejmowania tematów onirycznych”.

Praca składa się ze wstępu i trzech rozdziałów, z których każdy zawie-
ra dodatkowo podrozdziały. W każdym z nich znalazła się interpretacja od-
powiadającemu tematowi dzieła artystycznego. Praca napisana jest popraw-
nym, przejrzystym językiem i zawiera różnorodną bibliografię.

Dyplomantka w swojej rozprawie sugeruje, że najistotniejszym impul-
sem dla jej twórczości jest chęć przeżywania na nowo minionych chwil i stały
dostęp do nich. Patrząc na prace artystyczne Jagody, utwierdzamy się w prze-
konaniu, że osiągnęła cel.

Całość pracy dyplomowej Jagody Kendziorskiej oceniam bardzo dobrze
i wnioskuję o nadanie jej autorce tytułu magistra sztuki.

dra hab. Anna Waligórska





Jagoda Kendzioriska's diploma project consists of six paintings, an annex comprising a collection of intaglio prints gathered under the title *What We Remember Is Not True*, and a theoretical work titled *Memories and Dreams. Selected Aspects of Art*. The central theme of both the written and artistic sections is memory and recollections as the subject of creative works in the fields of cinematography and the visual arts.

Jagoda Kendzioriska has a very good reason to paint. As she herself writes, her paintings constitute her Proustian madeleine, which has the power to evoke fleeting moments from the past. Jagoda desires to preserve them, to hold them still. The undefined, blurred space around the subjects of the paintings suggests the fading and decay of memories. The painting section of the diploma consists of oil paintings depicting scenes from the everyday lives of family and friends, based on analog photographs. These are realistic images, but the space in which they are depicted is often simplified and reduced to colored planes that suggest the existence of a second plane. As the author writes, 'I depict people performing everyday activities in a space that is crumbling around them'.

The painterly device of simplifying the background and building space with large splashes of color emphasizes the conventionality and impermanence of the locations where the depicted situations unfold. The mental

states of the subjects appear to be varied. In some paintings, we see solitary figures gazing into the space before them, while in others, individuals are portrayed in groups at play or celebrating. Both solitary and shared moments would inevitably spill into the recesses of oblivion were they not captured on canvas. The blurriness and fading contours of the painted figures and objects give the impression of memories frozen in the process of fading. The frames of the paintings evoke quickly taken photographs, where balanced composition or perfect lighting are irrelevant; they are intended solely to preserve memory, to capture a fleeting moment, to freeze-frame our lives.

Jagoda Kendzioriska also explores the same theme in a series of prints that form an annex to her diploma work. The intaglio prints depict random scenes from everyday life. What distinguishes these works from paintings, as the author writes, is 'the degree of familiarity and memory associated with the people depicted in the immortalized scenes'. In her paintings, she focuses on people close to her, whereas the prints feature unknown figures. The intaglio prints are based on old photographs. This explores the theme of distinguishing one's own memories from those created while viewing old photographs. In the intaglio technique, etching the metal with acid is a key process. The very act of acid exposure becomes a sign of the process of fading memories and forgetting. Some surfaces are blurred, and figures blur in the snowy

blur of the surface. It's unclear whether a given scene actually occurred or is merely a figment of the artist's imagination. The further the scene is removed in time, the less sharp the image becomes, and the figures less distinct.

Artists have undertaken attempts to capture the inexorable passage of time throughout the history of art. Jagoda Kendziorska's theoretical work is based on a description of selected aspects of this very topic. It provides a rather insightful analysis. The work's content is relevant to the theme contained in the title, *Memories and Dreams: Selected Aspects of Art*. The author discusses how dreams and memories influence the work of selected artists. She cites paintings that address the theme of dreamlikeness and related phenomena. She writes about the paintings of the Surrealists and also interprets works from the field of cinematography.

The painter attempted to understand the complexity of the topic. She drew conclusions, which she summarized with the statement: 'Through the act of creation, we, as artists, can record fragments of memory not

only visually but also emotionally. Memories and dreams prompt the artist to reflect on their unconscious, leading them through art to explore dream-like themes'.

The work consists of an introduction and three chapters, each containing subchapters. Each of them offers an interpretation of the artistic work that reflects its theme. The work is written in a clear, concise language and includes a diverse bibliography.

In her thesis, the graduate suggests that the most crucial impetus for her work is the desire to relive past moments and maintain constant access to them. Looking at Jagoda's artistic works, we are convinced that she has achieved this goal.

I rate Jagoda Kendziorska's thesis as a whole very highly and propose that the author be awarded the title of Master of Arts.

Dr hab. Anna Waligórska



Karolina Kociołkowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Trawa w cudzych butach. Sztuka obiektu jako narzędzie poznania oraz kultywowania własnej kultury, na przykładzie współczesnych artystów samskich* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski

Promotor dyplomu: prof. Robert Florczak

Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Grass in someone else's shoes: object art as a tool for understanding and cultivating one's own culture, as exemplified by contemporary sami artists* written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.

Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski

Supervisor of the degree project: Prof. Robert Florczak

Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Dyplomantka Karolina Kociołkowska zaprasza nas do Willi Bergera na zdarzenie artystyczne, które składa się z elementu *stricte* wystawienniczego – aneksu powstałego pod opieką prof. Romana Gajewskiego oraz części głównej, zrealizowanej w pracowni prof. Roberta Florczaka. Jest nią sytuacja performatywna, *quasi*-spektakl; zdarzenie, którego głównymi bohaterami są trzy obiekty, elementy przestrzenne/rzeźbiarskie.

Główne założenie dyplomowe, zgodnie z deklaracją artystki, powstało jako rodzaj rozliczenia się z żałobą. Poszczególne figury mogą zatem reprezentować konkretne postaci z życia autorki, ale także uczucia lub same etapy radzenia sobie z odejściem bliskiej osoby. Zobrazowane są poprzez zwierzęta, które nie są jednoznaczne: koń ma coś z niepodpalonej płonącej żyrafy, by pod innym kątem wyglądać jak modliszka. Sposób zbudowania klatki żebrowej pozwala wyobrazić sobie kości wystające przez wiszącą i pomarszczoną skórę osoby (albo istoty) starszej. Kształt tułowia i pochYLENIE sugeruje nawet rodzaj garba. Gdy spojrzysz na nogi, przychodzi skojarzenie z ortezami (czy nawet protezami), co odsyła nas do słabości, choroby. Obiekt też, w jakiś przewrotny sposób, kojarzy się z zagadką sfinksa, pytającego o zwierzę, które rano chodzi na czterech nogach, po południu na dwóch, a wieczorem na trzech. Ciekawie jak w tych zwierzęcych hybrydach lokuje się aspekt przemijania, zgodny z resztą z intencją autorki. Następna istota jaką spotykamy to żuko-kleszcz, który wedle zamiaru jest odsyłaczem do emocji destruktywnych i wrażenia nieustającej pustki. Reprezentuje przetrwalnikowe pasożytność na niszczących zapędach, a jednocześnie próbę oswojenia swoich strachów, ponieważ autorka panicznie lęka się właśnie kleszczy. Ostatnim ze stworzeń jest pająk, bezpośrednio odnoszący się do dyskomfortu (jako jedna z dwóch istot, do których większość osobników naszego gatunku nosi wrodzony wstręt). Wszystkie te istoty, nawet owady, w wyobrażeniu dyplomantki mają cztery kończyny, co sprawia, że jakoś bliżej im do gromady ssaków. Spawane blaszane pancerze celowo są tu łączone nonszalancko, mówiąc kolokwialnie „na brudno”, choć realizowane były z profesjonalnym spawaczem - Panem Wiesławem. Karolina pracuje z metalem już uśmierconym, ale zrecyklingowanym; nie bez przypadku tym sfałgowanym i posiadającym charakter elementu dotkniętego czasem. Autorka podkreśla, że takie używanie materiałów jest według niej bardziej szczerze, bo prawda nie jest pudrowana. Dodatkowo nawiązuje to do kantorowskiego realizmu biednego (rozumianego tu jako wykorzystanie tego, co znalezione) i pozwala położyć emfazę na rolę samej materii w budowaniu narracji. Stąd też dystopijny charakter tych realizacji. Widzimy tu trochę *Mad Maxa*, trochę robo-mutantów i hybryd, a formalnie skrzyżowania Hasióra z Hajime Sorayamą.

Aspekty skojarzeń kantorowskich i teatralne doświadczenia Kociołkowskiej wcale nie nakazują nam czytać zaprezentowanej realizacji poprzez gatunki

sztuki scenicznej, czy nawet scenografię, z którą długo była związana autorka. Argumentem za tym, by tego nie robić, jest fakt, że artystka pozostawia puste ściany Willi Bergera i pracuje metodami sztuk wizualnych – tak zwanym *site-specific*. Jednak asceza przestrzenna to nie wszystko; osoby performujące – Karolina i Tomasz, nie posiadają żadnego kostiumu, a noszą na sobie jedynie cieliste i dopasowane tkaniny, tak by rzeczywiście obiekty o motoryczno-mobilnej naturze mogły zagrać główną rolę. Powstałe stwory nie są na tyle samoistne, co chociażby *Strandbeest* – tworzone przez Theo Jansena jako nie-calderowskie, a jednak żywe rzeźby i przede wszystkim szczytowy wyraz syntezy sztuki z inżynierią, rodzaj biologii spekulatywnej. Tu mamy raczej do czynienia z przypadkiem zarejestrowanym w znakomitym wystąpieniu TED na temat ruchomych elementów scenograficznych i wielkoskalowego lalkarstwa. Chodzi o twórczość Adriana Kohlera i Basila Jonesa z Handspring Puppet Company, stojących za możliwością zrealizowania na żywo spektaklu *War Horse* (którego narracją jest w dużym stopniu opowiadana przez postać niereżyserowalnego przecież w naturalnych warunkach tytułowego konia). Pierwszy z dwójki wirtuozów tworzenia takich elementów scenicznych stawia tezę, że „lalki zawsze muszą starać się żyć”.

Akt performatywny w przypadku prezentowanego dzieła to działalność wobec obiektu, bo obiekt ten potrzebuje osoby performującej, by na moment ożyć. W tym sensie zespół prac dyplomowych to swego rodzaju nośniki akcji, a może nawet przeskalowane i metaliczne kukły. Tym, co wyrwa prace Karoliny spod strzech teatru lalek jest fakt, że tam obiekty grające są niejako przedłużeniem ciała lalkarza, a tutaj wręcz odwrotnie. Trzy rzeźby składające się na dyplom są ciężkie, nieelastyczne i trudne w obsłudze. To założenie bliższe jest działaniom performatywnym, ponieważ zmaganie na arcyperformatywną cechą narracyjną, którą udowadnia wiele wiedeńskich performansów, czy twórczość klasyków gatunku. Metal nie współpracuje, a ciało ludzkie, nawet innej osoby – już tak. Karolina deklaruje, że nie wierzy w teatr reżysera totalnego, więc dla niej performerzy to nie aktorzy, ani jej własne lalki. Choć w przygotowaniu przebiegu formy spektaklowej korzystała z metody pracy reżyserkiej, to definiuje siebie jako architektkę zdarzenia; spotkania, które sama próbuje określić mianem *freak-show*, gabinetu osobliwości, bądź gabinetu własnej osobowości. Performatywnie przyjmuje rolę prezenterki, która oprowadza widzów po amfildadzie kuriozów, dopiero na koniec jest w stanie dołączyć do świata diegezy. Nie wiadomo zatem, czy jest narratorką, prestidigitatorką czy elementem świata przedstawionego we własnym dziele. Poprzez jej interwencję Willa Bergera staje się wykreowanym habitatem dla nieistniejących, wypawianych stworzeń – koń wygląda przez okno, jakby był mieszkańcem tej przestrzeni. W efekcie tworzy się dziwne zoo albo dom strachów, co w kontekście sformalizowanej procedury dyplomu artystycznego na uczelni wyższej jest prawdopodobnie kłopotliwe dla komisji, przyzwycającej do bardziej galeryjnych pokazów sztuki. Osobiście dostrzegam jego ogromną wartość, głównie dlatego że Karolina ma odwagę zaprosić nas do tego świata na żywo! Nietrudno wyobrazić sobie wybitną dokumentację, z którą zapoznajemy się na wystawie za pomocą projekcji. Tutaj mamy okazję stać się częścią tego wydarzenia. Ja sam deklaruję, że niniejszą recenzję spisuję po uczestniczeniu w próbie generalnej, wykonanej specjalnie na potrzeby powstania tego tekstu.

Performans podzielony jest na tradycyjne trzy akty, jednak zaburzona jest ich proporcja; zwyczajowo to środkowa część jest najdłuższa, a tu jest zdecydowanie krótsza od wstępu i zakończenia. Jest to celowe, ze względu na obfitość bodźców audialnych drugiej części, w której skrzydła kleszczo-żuka gną się tak, że blacha wydaje dźwięk zbliżony do burzy. Efekt ten, według autorki, łączy się ze stopionymi słońcem skrzydłami lalki i jego upadkiem. Z mojej perspektywy, niezwykle udaną częścią tego fragmentu jest rysunek jaki powstaje na podłodze w efekcie ubocznym duktu kleszczowych kończyn. Tworzą się wówczas szalenie atrakcyjne, lecz subtelne wartości dodane. Kleszcz oczywiście posiada też elementy pakuł, jednak klamrowo o włosach (i tej oczywistości) opowiadają intensywniej dwie pozostałe części. W pierwszym akcie część poświęcono na barwienie grzywy, wykonanej z tego samego materiału, tak by wiszące pukle się zarudziły. Z kolei w akcie trzecim do performujących dołącza sama artystka. Pająk, obdzierany z rdzawych kłaków, niejako osacza Karolinę w rogu pomieszczenia i jest pretekstem do czynności wykonywanej przez nią *vis a vis*

lustra. To jedyny fragment, którego w chwili pisania nie zobaczyłem jeszcze na żywo, ponieważ na potrzeby realizacji może być wykonany tylko raz. Chodzi o ścięcie własnych włosów przez dyplomantkę. Gest stanowiący w kulturze często rodzaj tabu, ale jednocześnie powtarzającego się toposu – zawsze niezwykle dramatycznego. Sinéad O'Connor zrobiła z ogolonej głowy swój znak rozpoznawczy oraz akt sprzeciwu wobec wizerunku, w jaki chciały ją wtłoczyć wytwórnie muzyczne. Każdorazowo gest ten znaczeniowo jest wyrazem przemiany, jak chociażby w scenach z filmu *V jak Vendetta*, w których ogolona na tyso zostaje Natalie Portman. Ten wyraz przemiany jest ciekawy ze względu na deklarację Karoliny, że kiedy jej włosy odrosną, to nie będą już rude. A przecież wybrany przez nią eozynowy kolor stanowił rodzaj jej artystycznej i osobistej wizytówki. Jego przenikanie się z metalowymi obiektami z wystawy odsyła nas do jej autopoportretów – rudych awatarów, swego rodzaju artystycznego podpisu i znaku pozostawionego na tych formach.

Dyplomantka tłumaczy, że fakt posiadania rudych włosów wielokrotnie powodował konkretne reakcje społeczne, często związane z zaczepkami ustnymi, niechcianą uwagą, a czasem nawet dotykaniem włosów bez wyrażonej przez nią zgody; wszystko tylko ze względu na ich kolor. Być może dlatego gest farbowania własnych włosów na ten kolor stał się metodą używaną do farbowania pukli i pakuł Inianych w języku plastycznym artystki. A ścięcie włosów staje się symbolicznym zamknięciem. Dla widzów gest może być silniejszy niż dla samej Karoliny; dla niej to kolejny materiał artystycznego wyrazu i symbol, którym może i chce się posłużyć. Na przekór temu, że jej włosy często stanowiły sferę, do której kulturowo prawo roszczą sobie inni ludzie. W tym sensie włosy są polem bitwy, parafrazując ikoniczny plakat niezrównanej Barbary Kruger. Ścięte pukle mogą posłużyć jako element kolejnej realizacji, trochę jak całe ciało u Adrian Piper czy w pracy *Satysfakcja gwarantowana* Joanny Rajkowskiej. Zarówno te, jak i inne konteksty idealnie lokują Karolinę w dyskursie feministycznym, do którego błyskotliwie, w nienachalny sposób się odnosi. Następuje tu też uobiektywienie własnej osoby, nawiązujące do kolebki akcjonizmu wiedeńskiego i postaci Rudolfa Schwarzkoglera czy Arnulfa Rainera. Osobiście też wspominam działania Krzysztofa Leona Dziemaszkiewicza, którego nie raz widziałem w przestrzeni tej samej Willi, wydostającego się ze stogu włosów za pomocą nożyczek. Wracając do Karoliny, scenie obcinania towarzyszy pajak; osobiście czytam to, trochę jako nić Ariadny, która pozwoli nam wydostać się z metalowego labiryntu i poprowadzi do realizacji tkackiej, stanowiącej aneks.

W aneksie cynobrowa barwa zmienia się w fiolet. Zostaje on wybrany, ponieważ nie jest występującym w naturze kolorem ludzkich włosów. Autorce fiolet kojarzy się z gniciem i chorobą. Kulturowo łączy się z tajemnicą, misterium i śmiercią. Można też czytać ten kolor po prostu jako wybór estetyczny, podyktowany formą w zasadzie użytkową, bo na *Moiry* składają się *de facto* trzy dywany, podwieszane wertykalnie niczym flagi albo kotary. Dywany są też wyrazem kobiecości, ponieważ zazwyczaj zarezerwowane były właśnie dla kobiet czy kół gospodyń wiejskich. Matryca jest wykonana także z metalu, co czyni sam proces tkacki trudny i pełen zmagania, a nawet zranień i skaleczeń. Mimo trudności, struktura posiada uszlachetniające właściwości, nadaje odpowiedni ciężar. Przez swoją formę te tkane realizacje odsyłają do wcześniejszych prac Karoliny, które w moim przekonaniu wchodziły w dialog z twórczością Chiharu Shioty czy Evy Fàbregas. Widzimy plectrum pakuł jak warkoczy i innych układów, zarezerwowanych dla głównie kobiecych włosów i fryzur. Prace są wyfiokowane i mądrze zakomponowane. Mimo podjętego performatywnego gestu, włosy są dla artystki czymś cennym; wskazują na przykład na stan zdrowia czy konkretny status materialny. Pierwotnie prace miały powstać z prawdziwych włosów, jednak byłaby to decyzja nieekonomiczna i niemoralna – prawdziwe włosy powinny być zarezerwowane dla tworzenia peruk, w przypadkach kiedy są one potrzebne. Być może postperformatywne ścięte włosy autorki zostaną wplecione tak, by pracą niejako dokończyć. *Moiry* to nie tylko moment cienia ostatniej struny losu pojedynczej osoby, to także reprezentacja upływającego czasu. Powstałe tkaniny można zatem traktować trochę jak malarstwo Romana Opalki. Nie są one na tym etapie domknięte, bo cały czas jesteśmy tutaj i zawsze można dotknąć kolejny wątek, następny kawałek. Prace synchronizują się z twórczością malarza także ze względu na niezwykle długotrwały proces; zaczynając pojedynczą realizację można być inną osobą niż ją kończąc. To swoista autokorespondencja osoby, która już nie istnieje z tą, która jeszcze nie zaistniała.

Poza włosami pojawia się jeszcze jeden materiał: naciągnięte i zafarbowane rajstopy – bielizna, która niezwykle blisko dotyka ciała. Poza swego rodzaju rytmem, pełni ona ukrytą rolę znaczeniową. Jako widzowie możemy zatrzymać się na warstwie *stricte* wizualnej, ale możemy też zastanowić się czy zauważalne przedarcia i napięcia to coś więcej niż język abstrakcji. Rozmowa z Karoliną sprawia, że instynktowne poczucie przemocowości w tych pracach zostaje od autorsko potwierdzone. Nagle włosy wydają się trochę jak wyrwane, a elementy rajstop jak sfatygowane szarpaniną. Realizacje jako rodzaj reprezentacji przemocy seksualnej, jednak nie ilustrujące jej w dosłowny sposób. Mogą być one, *nomen omen*, podszyte niepokojem, na pewno nie jest to jednak jedyna droga do interpretacji zestawu tkanin.

Trawa w cudzych butach. Sztuka obiektu jako narzędzie poznania oraz kultywowanie własnej kultury, na przykładzie współczesnych artystów samskich to tytuł prawie że rozprawy, napisanej pod opieką dr. Zbigniewa Brzostowskiego. To niezwykle wyczerpująca praca, wykonana z dbałością zarezerwowaną dla publikacji badawczej i szeroko wykraczająca poza standardy wyznaczone dla typowych prac tekstowych w obszarze kształcenia artystycznego. Spróbuję odnieść się do niej absolutnie skrótnie, choć trudno wydestylować w kilku zdaniach treść rozłożoną na stu stronach. Praca omawia historyczne i społeczne przemiany Saamów, podzielonych na grupy górskie, morskie, leśne i wschodnie, z naciskiem na przymusowe przesiedlenia i działalność organizacyjną. Saamowie to autonomiczna społeczność etniczna zamieszkująca terytorium Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji, lecz nie posiadająca własnego państwa. Autorka analizuje rolę obiektów kulturowych w kształtowaniu samskiej tożsamości oraz problem przywłaszczania dóbr kultury, a nawet prześladowań i przymusowej asymilacji. Ostatecznie, praca przedstawia współczesnych samskich artystów jako postantropologów swojej kultury. Twórcy ci starają się łączyć tradycyjne techniki z nowoczesnymi formami wyrazu, co czasem spotyka się z krytyką ze strony ich własnej społeczności. Sztuka współczesna stała się dla Saamów narzędziem poznawania i kultywowania własnej odrębności oraz walki o prawa i uznanie (choć sam koncept sztuki współczesnej funkcjonuje tam dopiero od 30 lat). Pomimo zróżnicowania Saamowie, poprzez swoją twórczość, dzielą się unikatowymi perspektywami i edukują odbiorców o swojej kulturze, co pozwala na wzajemne zrozumienie i wzbogacenie wiedzy zarówno artystów, jak i widzów.

Rozprawa opowiada o badaniu własnej tożsamości za pomocą narzędzi studium artystycznego. Następuje zatem synergia pracy teoretycznej z realizacjami artystycznymi. Karolina dobiera przykłady twórczości Saamów realizowanej w mediach, które interesują ją z perspektywy praktycznej, zaś we własnej sztuce metodycznie przygląda się sobie na płaszczyznach różnych tożsamości. Tożsamość humanistycznej – główny dyplom zadaje pytanie o kres życia, o to co znaczy być człowiekiem, a co jest tylko imitacją życia. Aneks zadaje pytanie o tożsamość płciowo-kulturową: czy to, że artystka jest danej płci wpływa na jej twórczość, czy dane media, których dotyka będą odczytane inaczej ze względu na ciało w jakim się rodzi? Tekst zadaje pytanie o tożsamość narodową i etniczną: jaki wpływ ma miejsce urodzenia i jego historia.

Finalnie, w całej realizacji składającej się na obronę dyplomu jest wiele katartyczności i elementów, które nazwałbym auto-arte-terapeutycznymi. Sądzę, że nastąpi tu rodzaj oczyszczenia, nie tylko dla artystki, ale też dla widzów, w których historii i doświadczenia twórczyni się zuniwersalizują za pomocą skutecznej moderacji wrażeń.

Damien Hirst twierdzi, że sztuka zawsze jest narzędziem do dotykania tematu śmierci. Twórczość Karoliny stała się narzędziem przepracowania na trzech płaszczyznach: pierwszej – wyparcia i zatrzymania, drugiej – destrukcji i hedonizmu oraz trzeciej – nazwania i konfrontowania się. Wspomnieć muszę jeszcze o niezwykle literackich nazwach poszczególnych realizacji dyplomowych, stworzonych z typową chyba tylko dla Wisławy Szymborskiej kontaminacją. Zarówno w pracy głównej, jak i aneksie mamy do czynienia z piękną grą słów. *Memento Moiry* to zlepek maksymy przypominającej nam o umieraniu z greckimi mojrami, będącymi boginiami losu. *Uśmierciny* to prawdopodobnie kulturowa celebrowanie dnia diametralnie innego niż moment urodzin. Wraz ze słowem *Exitum* to wyraz artystycznego odzyskania kontroli nad momentem wyjścia albo dosłownie moment opuszczenia uczelni i koniec okresu studiowania. W zasadzie całą realizację można czytać właśnie poprzez rytuały przejścia, które

zostały wytworzone niezależnie od siebie przez praktycznie każdą kulturę na świecie, sprowadzające się do prostej, lecz tajemniczej idei: trzeba umrzeć, żeby żyć. Zestawiając tę myśl z tym, czego doświadczyliśmy podczas performansu, możemy mówić o postrzyżynach, które posiadają tu *gender-bendingowy* twist, ponieważ w świecie Słowian był to rytuał zarezerwowany dla chłopców.

Przyszła czas na *exitum* z tego tekstu i podsumowanie. Bardzo wysoko (i pozytywnie) oceniam sztukę i pracę włożoną w to, co zobaczyłem na pokazie i wystawie, a efekt uznaję za spektakularny; nie tylko dlatego, że realizacji jest tak blisko do spektaklu, ale ze względu na ogromną autonomię języka formalnego, niespotykanego na co dzień na Wydziale Malarstwa naszej Alma Mater.

dr Filip Ignatowicz



Graduate student Karolina Kociołkowska invites us to Villa Berger for an artistic event consisting of a strictly exhibition element – an annex created under the supervision of Professor Roman Gajewski – and the central part, realized in Professor Robert Florczak's studio. It is a performative situation, a quasi-performance; an event whose main protagonists are three objects, spatial/sculptural elements.

The central premise of the graduation project, as the artist declares, was created as a coming to terms with grief. Individual figures may represent specific figures from the author's life, but also feelings or stages of coping with the passing of a loved one. They are depicted through animals that are ambiguous: a horse has something of the unburned, burning giraffe, but from a different angle, it looks like a praying mantis. The construction of the rib cage allows us to imagine bones protruding through the hanging, wrinkled skin of an elderly person (or creature). The shape of the torso and its inclination even suggest a kind of hump. When one looks at the legs, associations with orthoses (or even prosthetics) come to mind, alluding to weakness and illness. The object also, in a perverse way, evokes the riddle of the sphinx, asking about an animal that walks on four legs in the morning, two in the afternoon, and three in the evening. It's interesting how these animal hybrids incorporate the aspect of transience, consistent with the author's intention. The next creature we encounter is a beetle-tick, which, according to the author's purpose, alludes to destructive emotions and a sense of perpetual emptiness. It represents a spore-like parasitism on dangerous impulses, and at the same time, an attempt to tame one's fears, as the author is terrified of ticks. The final creature is the spider, directly alluding to discomfort (as one of two creatures for which most members of our species have an innate aversion). All these creatures, even insects, in the graduate's imagination have four limbs, which somehow makes them closer to the mammalian class. The welded sheet metal armor is deliberately assembled nonchalantly, colloquially speaking, 'roughly', even though it was created with the help of a professional welder, Mr. Wiesław. Karolina works with metal that has already been killed, but recycled; not without reason, worn-out metal, possessing the character of an element touched by time. The author emphasizes that she believes this use of materials is more honest because the truth is not sugarcoated. It also alludes to Kantor's poor realism (understood here as the use of what is found). This allows for an emphasis on the role of matter itself in building the narrative. Hence, the dystopian nature of these projects. Here we see a bit of *Mad Max*, a bit of robot mutants and hybrids, and formal-ly, a cross between Hasiör and Hajime Sorayama.

Aspects of Kantor's associations and Kociołkowska's theatrical experience do not compel us to read the presented work through the genres of stage art, or even through set design, with which the artist has long been associated. An argument against this is the fact that the artist leaves the walls of Villa Berger bare and works here using visual arts methods, so-called site-specific. However, this spatial asceticism is not everything; the performers—Kalina and Tomasz—do not wear any costumes, wearing only flesh-colored, form-fitting fabrics, so that the objects of a motor and mobile nature can play a decisively central role. The resulting creatures are not as self-contained as, for example, Strandbeest—created by Theo Jansen as non-Calderian yet living sculptures and, above all, a pinnacle of the synthesis of art and engineering, a kind of speculative biology. Here, we are dealing with a case recorded in an excellent TED talk on moving scenographic elements and large-scale puppetry. This is about the work of Adrian Kohler and Basil Jones of Handspring Puppet Company, who were behind the live production of the spectacle *War Horse* (whose narrative is largely told through the character of the titular horse, who, after all, cannot be directed in his natural environment). The former of the two virtuosos of creating such scenic elements argues that "puppets must always strive to be alive."

In the case of the presented work, the performative act is an action toward an object, because the object requires a performer to come to life momentarily. In this sense, the group of diploma works is a kind of action vehicle, perhaps even over-scaled metallic puppets. What distinguishes Karolina's work from puppet theater is that, in those works, the performing objects are, in a sense,

extensions of the puppeteer's body. In contrast, here, it's quite the opposite. The three sculptures comprising the diploma are heavy, inflexible, and difficult to manipulate. This premise is closer to a performative action, because struggle is a highly performative narrative feature, demonstrated by many Viennese performances and the work of classic artists of the genre. Metal doesn't cooperate, but the human body, even another person's, does. Karolina declares that she doesn't believe in the theater of the total director, so for her, the performers are neither actors nor her own puppets. Although she used the director's method in preparing the performance, she defines herself as an architect of the event; An encounter she herself tries to describe as a freak show, a cabinet of curiosities, or a cabinet of her own personality. Performatively, she assumes the role of a presenter, guiding viewers through an array of curiosities, only finally being able to join the world of the diegesis. It's unclear, therefore, whether she's a narrator, a conjurer, or a component of the world presented in her own work. Through her intervention, Berger's Will becomes a created habitat for nonexistent, dreamlike creatures—a horse peers out the window as if it were a resident of this space. The result is a strange zoo or haunted house, which, in the context of the formalized procedure of an art diploma at a university, is likely troubling for the jury, accustomed to more gallery-style art shows. Personally, I see its immense value, primarily because Karolina dares to invite us into this world in person! It's not difficult to imagine the outstanding documentation we experience at the exhibition through projection. Here, we have the opportunity to participate in this event. I declare that I am writing this review after attending a dress rehearsal, conducted specifically for this text.

The performance is divided into the traditional three acts, but their proportions are distorted; traditionally, the middle section is the longest, while here it is significantly shorter than the introduction and conclusion. This is intentional, due to the abundance of audio stimuli in the second part, in which the tick-beetle's wings bend so that the sheet metal emits a sound similar to a storm. This effect, according to the author, is linked to Icarus's sun-melted wings and his fall. The most successful part of this fragment is the drawing created on the floor as a side effect of the tick-like limbs' path. This makes desirable yet subtle added values. The tick, of course, also contains elements of tow. Still, the other two parts focus more intensely on the hair (and this obviousness). In the first act, a portion of the performance is devoted to dyeing her mane, made of the same material, so that the hanging locks turn red. In the third act, the artist herself joins the performers. A spider, stripped of its rusty hairs, seemingly corners Karolina in the corner of the room and serves as a pretext for the action she performs in front of a mirror. This is the only fragment I haven't yet seen live, as it can only be performed once for the production. The issue concerns a graduate cutting her own hair. A gesture often considered taboo in culture, but also a recurring topos—always incredibly dramatic. Sinéad O'Connor made her shaved head her trademark and an act of defiance against the image music labels wanted to impose on her. Each time, this gesture signifies a transformation, as seen in the scenes from *V for Vendetta* where Natalie Portman is shaved bald. This expression of transformation is interesting because of Karolina's declaration that when her hair grows back, it will no longer be red. Yet the eosin color she chose served as an artistic and personal calling card. Its intertwining with the metal objects in the exhibition draws us back to her self-portraits—redhead avatars, a kind of artistic signature and mark left on these forms.

The graduate explains that having red hair has often provoked specific social reactions, usually involving verbal harassment, unwanted attention, and sometimes even touching her hair without her consent; all simply because of its color. This may be why the gesture of dyeing one's own hair this color has become a method used to dye locks and linen tow in the artist's visual language. And cutting off one's hair becomes a symbolic closure. For viewers, the gesture may be more potent than for Karolina herself; for her, it is another material of artistic expression and a symbol she can and wants to use. This is even though her hair has often been a sphere to which other people culturally lay claim. In this sense, hair is a battlefield, to paraphrase the iconic poster by the incomparable Barbara Kruger. Chopped locks can serve as a component

of another project, a bit like Adrian Piper's entire body or Joanna Rajkowska's work *Satisfaction Guaranteed*. Both these and other contexts perfectly position Karolina within feminist discourse, which she brilliantly and unobtrusively addresses. There's also an objectification of herself, alluding to the cradle of Viennese Actionism and the figures of Rudolf Schwarzkogler and Arnulf Rainer. I also personally recall the actions of Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz, whom I've seen more than once in the same Villa, escaping from a stack of hair with scissors. Returning to Karolina, a spider accompanies the hair-cutting scene; I personally read this as Ariadne's thread, allowing us to escape the enfilade labyrinth and leading to the weaving project that constitutes the annex.

In the annex, the color vermillion transforms into purple. This is chosen because it is not a naturally occurring color for human hair. For the author, purple is associated with decay and disease. Culturally, it is associated with mystery, mystery, and death. One could also interpret this color as an aesthetic choice, driven by a primarily utilitarian form, given that *Moirs* consists of three rugs suspended vertically, much like flags or curtains. The rugs are also an expression of femininity, as they were usually reserved for women or rural women's groups. The matrix is also made of metal, which makes the weaving process complex and fraught with struggle, even injuries and cuts. Despite the difficulties, the structure possesses stiffening properties and provides the appropriate weight. Through their form, these woven works refer to Karolina's earlier works, which, in my opinion, entered into dialogue with the work of Chiharu Shiota and Eva Fábregas. We see the weaving of tow like braids and other arrangements, reserved primarily for women's hair and hairstyles. The works are elaborate and intelligently composed. Despite the performative gesture, hair is something precious to the artist; it indicates, for example, health or a specific financial status. The works were originally intended to be made from real hair, but this would have been an uneconomical and immoral decision—real hair should be reserved for wigs, where they are needed. Perhaps the artist's post-performative, cut hair will be woven into the work. *Moirs* represent not only the moment of cutting the final string of an individual's fate; they also represent the passage of time. The resulting fabrics can therefore be treated somewhat like Roman Opalka's paintings. They are not closed at this stage, because we are constantly here, and there is always another thread, another piece, to touch upon. The works also synchronize with the painter's oeuvre due to the incredibly long process; starting a single project, one can be a different person by the time it is finished. It is a kind of auto-correspondence between a person who no longer exists and one who has not yet come into being.

Beyond hair, another material appears: stretched and dyed tights—undergarments that touch the body incredibly closely. Beyond a certain rhythm, they play a hidden semantic role. As viewers, we can dwell on the strictly visual layer. Still, we can also wonder whether the noticeable tears and tensions represent something more than the language of abstraction. A conversation with Karolina confirms the instinctive sense of violence in these works. Suddenly, the hair appears somewhat torn, and the tights show signs of wear from a struggle. These works represent sexual violence, yet do not literally illustrate it. They can, nomen omen, be tinged with anxiety, but this is certainly not the only way to interpret the fabrics.

Grass in Other People's Shoes: Object Art as a Tool for Understanding and Cultivating One's Own Culture, as Exemplified by Contemporary Sami Artists is practically the title of a dissertation, written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski. This is an exceptionally comprehensive work, executed with the care reserved for a research publication and far exceeding the standards set for typical texts in the field of artistic education. I will respond to it in absolute brevity. However, it is difficult to distill a hundred-page text into

a few sentences. The work discusses the historical and social transformations of the Sami, divided into mountain, maritime, forest, and eastern groups, with an emphasis on forced relocation and organizational activity. The Sami are an autonomous ethnic community inhabiting the territories of Norway, Sweden, Finland, and Russia, but without their own state. The author analyzes the role of cultural objects in shaping Sami identity and the problem of appropriation of cultural assets, even persecution and forced assimilation. Ultimately, the work presents contemporary Sami artists as post-anthropologists of their culture. These artists strive to combine traditional techniques with modern forms of expression, a process sometimes met with criticism from within their own community. Contemporary art has become a tool for the Sami to explore and cultivate their individuality and fight for rights and recognition (although the concept of modern art itself has existed there for only 30 years). Despite their diversity, the Sami, through their work, share unique perspectives and educate audiences about their culture, allowing for mutual understanding and enriching the knowledge of both artists and viewers.

The dissertation explores their own identity using the tools of artistic study. This creates a synergy between theoretical work and artistic realizations. Karolina selects examples of Sami work realized in media that interest her from a practical perspective. At the same time, in her own art, she methodically examines herself across various identities. Humanist identity – the central thesis asks about the end of life, what it means to be human, and what is merely an imitation of life. The appendix explores the intersection of gender and cultural identity, examining whether the artist's gender identity influences her work and how the media she engages with may be interpreted differently based on the body she was born into. The text asks the question about national and ethnic identity: what influence does the place of birth and its history have?

Ultimately, the entire project that constitutes the thesis defense contains many cathartic qualities and elements that I call auto-art-therapeutic. A catharsis will occur here, not only for the artist but also for the audience, in which the artist's stories and experiences will be universalized through the effective moderation of impressions.

Damien Hirst argues that art is always a tool for addressing the subject of death. Karolina's work has become a tool for processing on three levels: first, repression and cessation; second, destruction and hedonism; and third, naming and confronting. I must also mention the exceptionally literary titles of the individual thesis projects, created with a blending that is perhaps unique to Wisława Szymborska. Both the main work and the appendix feature a beautiful play on words. *Moirs's Memento* is a conglomeration of a maxim reminding us of dying with the Greek moiras, goddesses of fate. *Deaths* are likely a cultural celebration of a day, as opposed to one's birthday. Together with the word *exitum*, it expresses an artistic regaining of control over the moment of departure, or literally, the moment of leaving the university and the end of one's studies. In essence, the entire project can be understood through rites of passage, which have been independently developed by virtually every culture in the world, and which boil down to a mysterious yet straightforward idea: one must die to live. Combining this idea with our experience during the performance, we can speak of 'first haircuts', which have a gender-bending twist; in the Slavic world, this ritual was reserved for boys.

It's time for an exit from this text and a summary. I highly (and positively) value the art and work put into what I saw at the show and exhibition, and I consider the result spectacular; not only because the production is so close to a spectacle, but also because of the immense autonomy of formal language, unusual in the Faculty of Painting of our alma mater.

Dr Filip Ignatowicz



Maria Kowalska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *W poszukiwaniu tajemnicy obrazu. Wybrane aspekty sztuki*. napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: dr Dominik Włodarek

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dra hab. Aleksandra Jadczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *In search of the mystery of painting. Selected aspects of art*. written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Dr Dominik Włodarek

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr hab. Aleksandra Jadczyk

Główną, artystyczną część prezentacji dyplomowej Marii Kowalskiej stanowi cykl dwudziestu obrazów wykonanych w technice olejnej na płótnach pt. *Tkanka rzeczywistości*. Bezpośrednią inspirację do namalowania tych niewielkich rozmiarów płócien, dyplomantka zaczerpnęła z obserwacji natury. Wnikliwa obserwacja zbliżeń, ujęć mikro, detalu skłoniła ją do stworzenia całkowicie nowego, własnego, nie istniejącego realnie w przyrodzie świata bytów organicznych.

Tytułowe tkanki, motywy z pozoru skromne i zwykłe, wykreowane organiczne stwory przedstawień są dla mnie w swojej prostocie zaskakujące, bezbłędnie wypracowane i niezwykle wyrafinowane formalnie. Wspomniana wnikliwość, wrażliwość i skrupulatność Marii wyraża się w jej niebywałym warsztacie malarskim i doskonałości obrazowania.

Najdrobniejszy nawet detal, kropla rosy czy struktura liścia, choć niekiedy nie do końca jasne, rozmyte i zatopione w nieokreślonej, niejednoznacznej przestrzeni i tajemniczym świetle, wzbudzają mój zachwyt, dzięki zaskakującej realności ujęć. Starannie przemyślane kompozycje prac dopełnia szlachetna gama barwna o bardzo wyszukanych, harmonijnych zestawieniach szarości, fioletów, błękitów i brązów w niezliczonych odcieniach. Dyskretnie emanujące, miękkie i delikatne światło w obrazach Marii jest bardzo ważne, ponieważ nie tylko konstruuje i buduje nieokreśloną przestrzeń czy też określa materię, tworzy i zatracza kształty form, lecz przede wszystkim służy nieuchwytnemu, kameralnemu nastrojowi pełnemu atmosfery skupienia, ciszy i ulotności.

W mojej ocenie, obrazy Marii mają głęboko osobisty i emocjonalny wydźwięk, są pewnego rodzaju autoportretami wewnętrznymi, być może malarskimi pamiętnikami czy też ekwiwalentami świata przeżyć ich autorki. To niezwykle zmysłowe malarstwo subtelnie opowiada o bogactwie stanów wewnętrznego świata jej doznań.

Podobne odczucia towarzyszą mi, gdy oglądam cykl grafik składający się na aneks artystycznej części dyplomu, wykonany w technice akwatinty. Również ten zestaw prac, pozbawiony jednoznaczności i powierzchowności, prezentuje organiczne, przedziwne struktury, zawieszony w nieokreślonej, intrygującej przestrzeni.

Autorka zdecydowała się tutaj na ciekawy eksperyment technologiczny, postanowiła bowiem zderzyć precyzję akwatinty z przypadkowością spreju użytego do zasłaniania jej warstw. W ten sposób prace te, w warstwie technologicznej, są niewątpliwie efektem prób kontroli i opanowania niedokładnego narzędzia. Owe zabiegi pozwoliły na uzyskanie dodatkowej, miękkiej i sensualnej głębi. Te poetyckie, przepełnione tajemniczą atmosferą realizacje zapraszają widza do czułej kontemplacji.

Część teoretyczna pracy dyplomowej pt. *W poszukiwaniu tajemnicy obrazu. Wybrane aspekty sztuki*, stanowi wnikliwą i bardzo ciekawą próbę pokazania znaczenia oraz sposobów poszukiwania tajemnicy poprzez obraz; wyjaśnienia pojęcia tajemnicy jako niedostępnej prawdy, gdzie autorka ponadto uwypukla wyjątkowość obrazu jako narzędzia poszukiwania uniwersalnych tajemnic. Co istotne, przedstawia również nastawienie, jakie powinien mieć poszukujący tajemnicy, wskazując na umiejętność ciągłego kwestionowania zdobytej wiedzy.

Artystka opisuje metodę patrzenia na obrazy według Williama Johna Thomasa Mitchella, która zakłada przeniesienie akcentu z pragnień ludzi na pragnienie obrazu, poprzez zadanie mu pytania: „Czego on chce?”. Szczególnie interesujący wydaje mi się wybór dzieł Johanneses Torrentiusa, Rembrandta van Rijn, Caspara Davida Friedricha, Jerzego Nowosielskiego i Georga Axela oraz ich analiza pod kątem znaków obecności tajemnicy. Przykłady przytoczonych w pracy obrazów niezaprzeczalnie dowodzą, że o tajemnicy można mówić przez każdy rodzaj sztuki; tajemnicę można odkryć wszędzie dzięki wrażliwości i wnikliwemu podejściu.

Praca w mojej ocenie stanowi oryginalne ujęcie problemu, poprzez m.in. bardzo interesujący dobór przykładów dzieł istotnych w kontekście podjętego tematu; napisana jest poprawnym, przejrzystym językiem, zawiera bogatą bibliografię, a treść pracy jest adekwatna do tematu zawartego w tytule.

Całość pracy dyplomowej oceniam celująco, dlatego z przyjemnością rekomenduję szanownej komisji dyplomowej nadanie Marii Kowalskiej stopnia magistra.

dra hab. Aleksandra Jadczyk







The main artistic component of Maria Kowalska's graduation presentation is a series of 20 oil paintings on canvas entitled *The Tissue of Reality*. The student drew direct inspiration for these small canvases from her observation of nature. Her insightful observation of close-ups, micro-shots, and details led her to create a unique world of organic beings that doesn't actually exist in nature.

The titular tissues, the seemingly modest and ordinary motifs, and the organic creatures of these representations are, for me, surprising in their simplicity, flawlessly crafted, and remarkably formally refined. Maria's aforementioned insight, sensitivity, and meticulousness are expressed in her extraordinary painting skills and the perfection of her imagery.

Even the smallest detail, a dewdrop or the structure of a leaf, though sometimes unclear, blurred, and immersed in an undefined, ambiguous space and mysterious light, arouses my admiration thanks to the surprising realism of the shots. The carefully considered compositions of the works are complemented by a noble color palette with highly sophisticated, harmonious combinations of grays, purples, blues, and browns in countless shades. The discreetly emanating, soft, and delicate light in Maria's paintings is crucial because it not only constructs and builds an undefined space or defines matter, creates and dissolves the shapes of forms, but above all serves an elusive, intimate atmosphere filled with an atmosphere of concentration, silence, and transience.

In my opinion, Maria's paintings have a profoundly personal and emotional resonance; they are a kind of internal self-portraits, perhaps painterly diaries, or equivalents of the artist's world of experience. This incredibly sensual painting subtly speaks of the richness of her inner world of experiences.

I experience similar feelings when viewing the series of prints that comprise the artistic annex to the diploma, created using the aquatint technique. This set of works, too, devoid of ambiguity and superficiality, presents organic, bizarre structures suspended in an undefined, intriguing space.

The artist opted for an interesting technological experiment here, juxtaposing the precision of aquatint with the randomness of the spray used

to obscure its layers. In this way, these works, technologically speaking, are undoubtedly the result of attempts to control and master an imprecise tool. These techniques allowed for an additional, soft, and sensual depth. These poetic works, filled with a mysterious atmosphere, invite the viewer to tender contemplation.

The theoretical section of the diploma thesis, titled *In Search of the Mystery of the Image. Selected Aspects of Art*, is an insightful and highly engaging attempt to demonstrate the meaning and ways of seeking mystery through imagery; The concept of mystery as inaccessible truth is explained, where the author further emphasizes the uniqueness of the image as a tool for searching for universal secrets. Notably, she also presents the attitude a mystery seeker should have, emphasizing the ability to question acquired knowledge constantly.

The artist describes William John Thomas Mitchell's method of looking at paintings, which involves shifting the emphasis from people's desires to the image's desire by asking the question: "What does it want?" I find the selection of works by Johannes Torrentius, Rembrandt van Rijn, Caspar David Friedrich, Jerzy Nowosielski, and Georg Axel exciting, particularly their analysis of signs of the presence of mystery. The examples of paintings cited in the work undeniably demonstrate that mystery can be discussed through any form of art; mystery can be discovered everywhere through sensitivity and a discerning approach.

In my opinion, the work represents an original approach to the problem through, among other things, an exciting selection of examples of works relevant to the topic; It is written in a clear, accurate language, includes a rich bibliography, and the content of the work is relevant to the topic stated in the title.

I rate the thesis as a whole excellent, and I am pleased to recommend to the esteemed thesis committee that Maria Kowalska be awarded the degree of Master of Science.

Dr hab. Aleksandra Jadczyk



Natalia Krajewska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska pisemna: *Anima non grata – dusza zwierzęca w człowieku* napisana pod kierunkiem dr. Romana Niecyporowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dra Agata Przyżycka

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Krzysztof Gliszczyński at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2013.

Written master's thesis: *Anima non grata – the animal soul in man* written under the supervision of Dr Roman Niecyporowski.

Supervisor of the annex: Prof. Janusz Akermann

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr Agata Przyżycka

Inspiracją twórczości Natalii Krajewskiej są jej oniryczne wizje, wspomnienia i refleksje dotyczące zwierząt. W trzyczęściowej pracy dyplomowej, której głównym promotorem jest prof. Maciej Świeszewski, opiekunem części teoretycznej dr Roman Niecyporowski, a opiekunem aneksu prof. dr hab. Janusz Akermann, wykazuje dużą empatię i chęć zrozumienia dla tych istot.

Część artystyczna, pod tytułem *Anima non grata – dusza zwierzęca w człowieku*, składa się z dwudziestu obrazów w skromnym rozmiarze 30 x 30 cm, namalowanych farbą olejną na płótnie w 2024 roku. Oszczędne w wyrazie, momentami ilustracyjne, prowadzone lekką kreską. Sylwetki zwierząt zyskują wyrazistość dzięki podbiciu mocną plamą barwną. Na przedstawieniach dominuje czerwień, oranż, niekiedy czern. W założeniu artystki obrazy prezentowane wspólnie mają tworzyć mozaikę – zarówno pod względem wizualnym, jak i koncepcyjnym. Każdy z elementów, choć autonomiczny, jest częścią większej całości, oddającą różnorodne aspekty antropomorfizmu i jego związków z ludzkim doświadczeniem. Prace cechuje silne zaangażowanie emocjonalne skupiające się wokół złości, agresji i smutku. Rozczytywanie pojedynczych przedstawień rozgrywa się na nieustannym porównywaniu cech ludzkich i zwierzęcych. Próbie znalezienia odpowiedzi na pytanie: jacy oni są? Artystka zadaje pytanie: „Czym jest dusza niechciana?”. Nie szuka jednak odpowiedzi, a podkreśla chaos. Pewnego rodzaju napięcie i niesprawiedliwość wynikająca z ciągle praktykowanego „egoizmu gatunkowego”, ludzkiego egocentryzmu wobec innych gatunków. Jest to postawa, w której człowiek, jako gatunek dominujący, stawia swoje potrzeby, interesy i korzyści ponad dobro innych istot żywych, traktując je instrumentalnie. Sztuka Krajewskiej nie jest próbą dosłownego oddania różnic czy podobieństw, ale wyrazem refleksji nad tym, co ukryte i trudne do wyrażenia werbalnie.

Owa batalia kontynuowana jest w aneksie pod tytułem *Anima non grata – dusza zwierzęca w człowieku*, wykonanym w technice linorytu (dwie odbitki na papierze w rozmiarze 100 x 200 cm z 2024 r.). Na pierwszy rzut oka płątanina linii sprawia wrażenie wyłącznie abstrakcyjnego układu. Po bliższym przyjrzeniu się wyłania się kontur ptaka oraz bujnej roślinności. Autorka zostawia pole na interpretację odbiorcy, skłaniając go do rozszyfrowania ta-

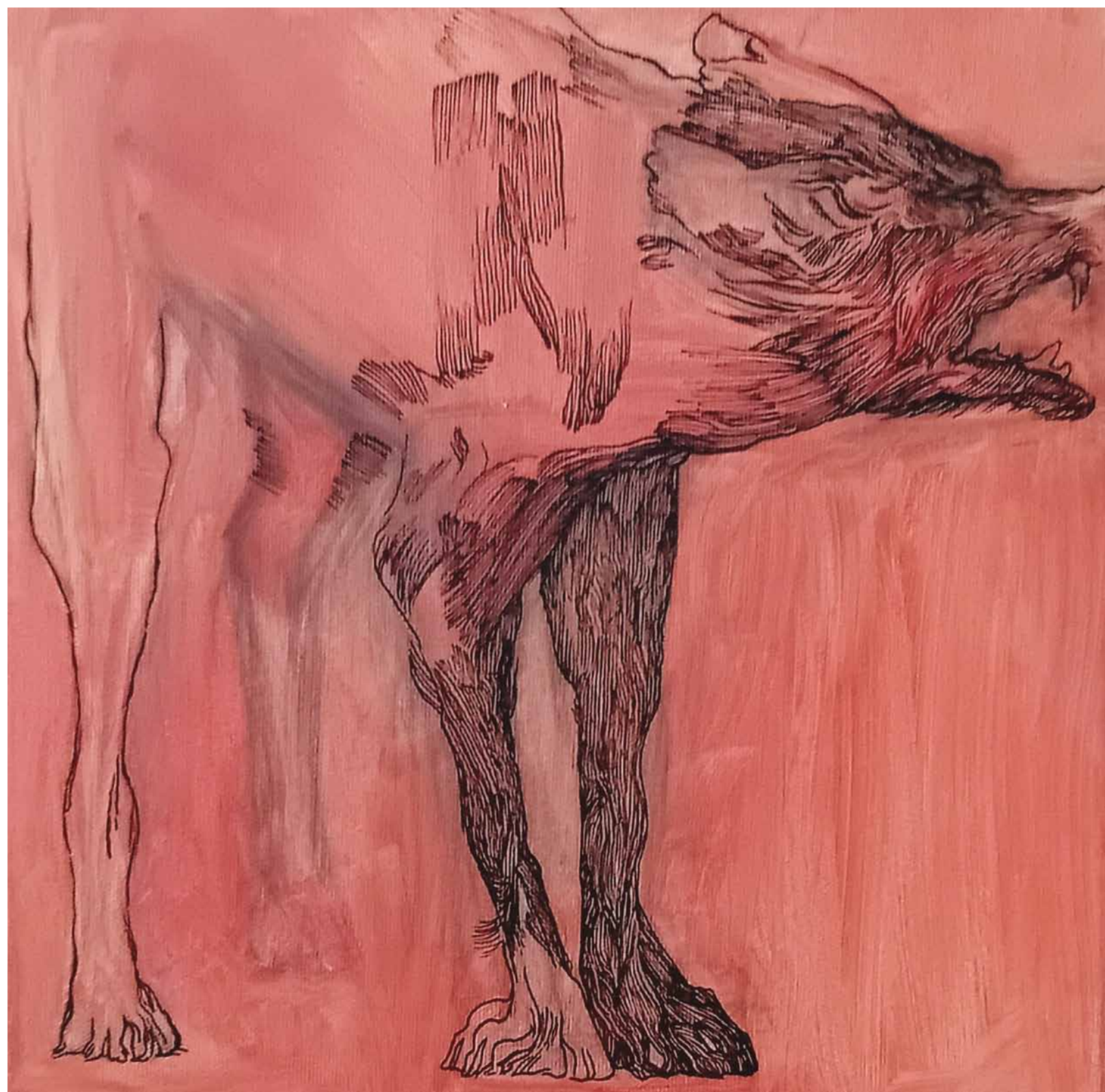
jemnicy skrywanej przez przedstawione zwierzęta. Poprzez użycie form ludzko-zwierzęcych oraz dynamicznej linii i kolorów stara się uchwycić ten specyficzny dialog między widzialnym a niewidzialnym, rozumiałym a tajemniczym. W tej niepoznawalności tkwi siła zwierząt – jako nośników symboli, jako istot, które wymykają się pełnej kategoryzacji. To, co skrywają – ich wewnętrzne życie, emocje czy sposób postrzegania świata – jest artystycznym wyzwaniem i jednocześnie przypomnieniem o ograniczeniach ludzkiego poznania.

W części teoretycznej pod tytułem *Anima non grata – dusza zwierzęca w człowieku* Pani Natalia w rozbudowany sposób opowiada o rzeczach, które ukształtowały kierunek jej zainteresowań i poszukiwań w sztuce. Przytaczając liczne cytaty z literatury filozoficznej, daje przykład jak ważną rolę odgrywają zwierzęta i jak często towarzyszą człowiekowi. Od zarania cywilizacji, pozostają odrębnymi, enigmatycznymi bytami, które jednocześnie fascynują i onieśmielają swoją odmiennością. Ich zachowania, emocje i sposoby wyrażania siebie nie są w pełni rozumiane, a jednak w wielu aspektach przypominają ludzkie doświadczenia. W tej tajemnicy dostrzega przestrzeń, która łączy człowieka z naturą, podkreślając jednocześnie, jak wiele dzieli nas od pełnego zrozumienia świata istot żywych. W tej dogłębnej analizie etyczno-filozoficznej zabrakło odwołań do wątków z dziedziny historii sztuki oraz przykładów artystów poruszających się w podobnym obszarze. Tego rodzaju kontekst historyczno-artystyczny nie tylko nadałby pracy większej głębi, ale także osadziłby poszukiwania autorki w szerszym nurcie artystycznych refleksji nad związkiem człowieka i zwierzęcia, pokazując ich ponadczasowe znaczenie.

Podsumowując, praca dyplomowa ujawnia przemyślaną i spójną postawę twórczą. Natalia Krajewska z pełnym oddaniem zrealizowała wybrany temat. Poprzez jej sztukę odbiorcy nie tylko mogą spojrzeć na zwierzęta z większym zrozumieniem i empatią, ale również odnaleźć w nich coś, co mówi o ich własnym istnieniu, emocjach i miejscu w świecie. Chęć zrozumienia tajemnicy skrywanej przez zwierzęta odgrywa kluczową rolę w sztuce autorki, ponieważ jest dla niej metaforą tego, co niedostępne i wciąż nieodkryte w relacji między człowiekiem a światem natury.

dra Agata Przyżycka





Natalia Krajewska's work is inspired by her dreamlike visions, memories, and reflections on animals, as presented in her three-part thesis. The thesis is supervised by Prof. Maciej Świeszewski, with Dr. Roman Nieczyporowski as the theoretical section supervisor and Prof. Dr. hab. as the annex supervisor. Janusz Akermann demonstrates great empathy and a desire to understand these creatures.

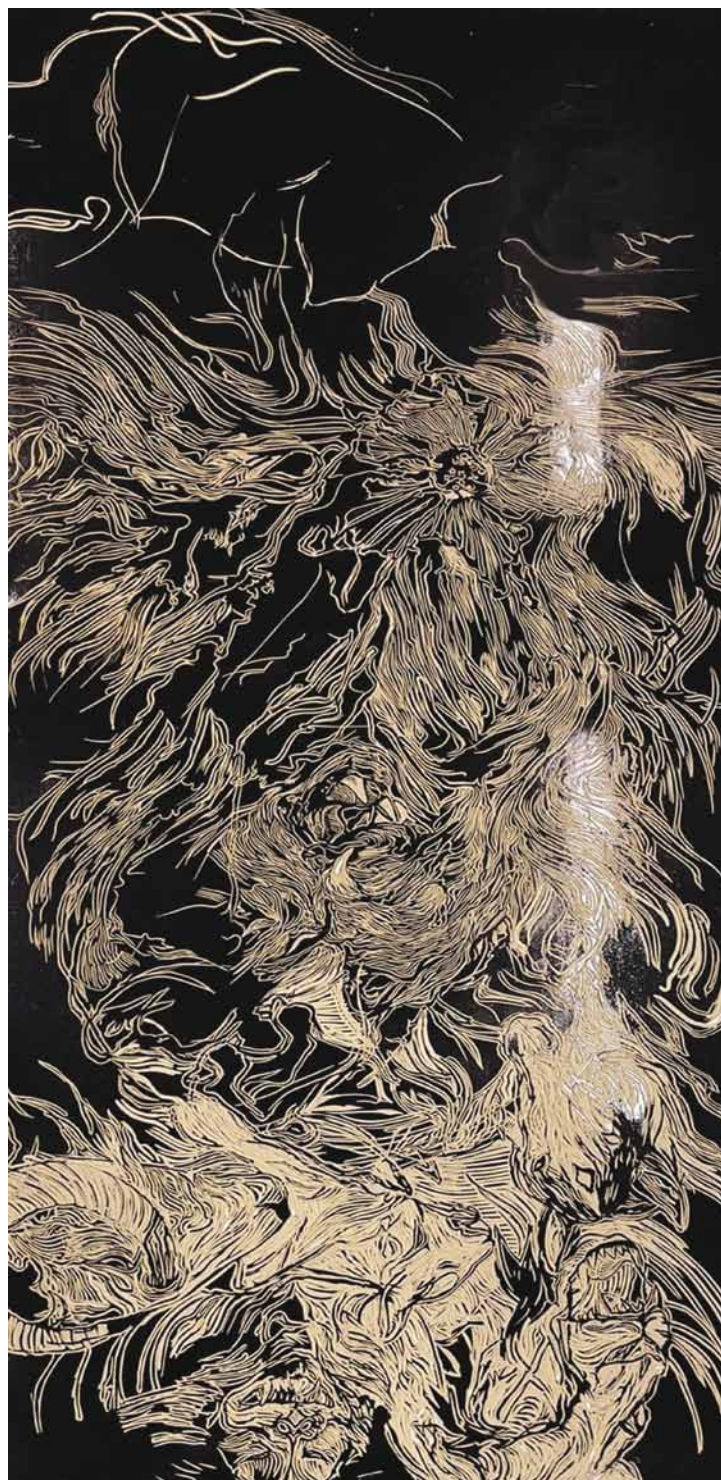
The artistic section, titled *Anima non grata – the animal soul in man*, consists of twenty paintings in a modest size of 30 x 30 cm, painted in oil on canvas in 2024. Sparing in expression, at times illustrative, they are executed with light strokes. The animal silhouettes gain clarity thanks to a strong splash of color. Red, orange, and occasionally black dominate the depictions. The artist intended the paintings, presented together, to create a mosaic – both visually and conceptually. Each element, though autonomous, is part of a larger whole, reflecting diverse aspects of anthropomorphism and its connections to human experience. The works are characterized by a strong emotional engagement centered around anger, aggression, and sadness. Interpreting individual representations unfolds through a constant comparison of human and animal characteristics. An attempt to answer the question: what are they like? The artist asks: 'What is an unwanted soul?'; however, she does not seek an answer, but emphasizes chaos. A certain tension and injustice stem from the constantly practiced 'species egoism', human egocentrism toward other species. This is an attitude in which humans, as the dominant species, prioritize their own needs, interests, and benefits over the well-being of other living beings, treating them instrumentally. Krajewska's art is not an attempt to literally convey differences or similarities, but an expression of reflection on what is hidden and difficult to express verbally.

This battle continues in the annex entitled *Anima non grata – the animal soul in man*, made using linocut technique (two prints on paper, 100 x 200 cm, from 2024). At first glance, the tangle of lines gives the impression of a purely abstract arrangement. Upon closer inspection, the outline of a bird and lush vegetation emerge. The artist leaves room for interpretation, prompting the viewer to decipher the secrets hidden within the depicted animals. Through the use of human-animal forms and dynamic lines and colors, she strives to capture this unique dialogue between the visible and the invisible, the understandable and the mysterious. In this unknowability lies the power of animals – as carriers of symbols, as beings that elude complete categorization. What they conceal – their inner lives, emotions, and perceptions of the world – is an artistic challenge and, at the same time, a reminder of the limitations of human cognition.

In the theoretical section, titled *Anima non grata – the animal soul in man*, Natalia elaborates on the factors that shaped the direction of her interests and artistic explorations. Citing numerous quotations from philosophical literature, she illustrates the critical role animals play and how often they accompany humans. Since the dawn of civilization, they have remained distinct, enigmatic entities, simultaneously fascinating and intimidating in their diversity. Their behavior, emotions, and modes of self-expression are not fully understood, yet in many respects they resemble human experience. In this mystery, she discovers a space that bridges humans with nature, highlighting the vast gap in our understanding of the world of living beings. This in-depth ethical and philosophical analysis lacks references to themes from art history or examples of artists working in similar fields. Such an art-historical context would not only have given the work greater depth but also embedded the author's explorations within a broader stream of artistic reflections on the relationship between humans and animals, demonstrating their timeless significance.

In summary, this thesis reveals a thoughtful and coherent creative approach. Natalia Krajewska has faithfully embraced her chosen theme. Through her art, viewers can not only view animals with greater understanding and empathy, but also discover in them something that speaks to their own existence, emotions, and place in the world. The desire to understand the secrets hidden by animals plays a key role in the artist's art, as it serves as a metaphor for what is inaccessible and still undiscovered in the relationship between humans and the natural world.

Dr Agata Przyżycka





Maja Krawczyk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Iconografie przestrzeni niewidocznych — wybrane aspekty* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.
Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: dr hab. Jakub Pieleśzek
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Iconographies of invisible spaces — selected aspects* written under the supervision of Dr Dorota Grubby-Thiede.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Supervisor of the degree project: Dr hab. Jakub Pieleśzek
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Tytułowa cukiernicza metafora, dotycząca pejzażowego quasi-poliptyku stworzonego pod opieką dr. hab. Jakuba Pieleśzaka, czyli „bajadera”, to w zasadzie pleonazm. Wynika to z zestawienia ze słowem „śmietnikowa”, ponieważ ten słodki wyrób z założenia pochodzi z odpadów z produkcji innych ciastek. Z językowej tautologii może wynikać świadoma próba nazwania strategii, obecnej w realizacjach składających się na wystawę dyplomową artystki, ponieważ patrzymy właśnie na obłany lukrem nostalgii recykling. Znalezione stare deski, z nieregularnymi krawędziami, których boki często są obłamane, skrawki budują wizualny efekt topornej brutalności, chropowatości. A samo oderwanie sugeruje, że potencjalnie mogłoby coś dalej być jeszcze w obrazie (albo znajdowało się tam wcześniej), ale obecnie jest już poza kadrem. Zdezelowane i sfatygowane materiały zdają się zachowywać synergicznie względem przedstawień, w których za fokus dyplomantka bierze ukazanie dnia codziennego, a może nawet jego często pomijaną trywialność. Tematem stają się rzeczy niezauważalne: pejzaże małowasteczkowe, suburbia, widoki, których najczęściej nie notujemy, bo i po co... Właśnie te ujęcia Maja Krawczyk bierze za cel i przepuszcza przez swoją wrażliwość. Stąd też powstałe obrazy mogą zarazić widzów wrażliwym rodzajem spojrzenia i estetyki (choć artystka zaznacza, że uwrażliwienie społeczne nie jest jej celem, a pracuje z pobudek czysto osobistych). Sądję, że bardziej chodzi tu o zachowanie wyfiltrowanego *genius loci*, poprzez inspiracje zdobyte pseudo-flaneurycznymi wędrówkami po obrzeżach.

Świadome niejednolity, malarski układ prac na ścianie odpowiada mikrowi różności w tytułowej mieszance-bajaderze. Powstały zbiór ma za zadanie działać sumarycznie, dając w efekcie rodzaj poliptyku, a może nawet malarskiej instalacji, która ideowo może stanowić rodzaj skromnego badania typologicznego. W efekcie powstaje zlepek różnych miejsc, które chyba nie są miejscami. Niby widzimy na tych przedstawieniach jakieś charakterystyczne elementy, a raczej nie są one do zinterpretowania jako jeden konkretny punkt na mapie. W istocie są powtarzalne jako koncepty pewnych miejsc, jak stacje, przystanki, lotniska, autostrady. Miejsc nie posiadających własnego lokum. Rezultatem tak ustawionego projektu są *de facto* pocztówki zwyczajności. Artystka portretuje nie *landmarki*, a homogeniczne pobocza i peryferia, stąd też sfera rozpoznania lokum może być dostępna tylko dla niej. W tym braku konkretyzacji mamy w jakimś stopniu do czynienia z nie-miejscami, nawiązując do myśli Marca Augé. Wracając jednak do próby odnalezienia intencji artystki: może chodzić także o ocalenie pewnego *zeitgeistu*, ale takiego, który nazwałbyś kolokwialnie „zeitgeistem życioweczki”, choć do *Dzielnicy*, z którą bardzo łączy mi się pojęcie wspomnianej „życioweczki” przejdę zaraz. Archiwizacja, której dyplomantka dokonuje w zespole prac malarskich nie podlega jednej specjalnej stylizacji. Powstałe obrazy różnią się od siebie malaturą, formatem, materiałem, stąd na ścianie mamy efekt pewnej subtelnej kolażowości. Czasami przedstawio-

ne pejzaże wykonane zostały całkowicie za pomocą lekko rozedrganego ruchu szpachli, w innym wypadku są bardziej tradycyjne i powstają za pomocą duktu pędzla. Ta tradycyjność objawia się też w samym doborze jednego z najbardziej typowych malarskich toposów, jakim jest pejzaż jako taki (silnie obecny obok innych ponadczasowych konstantów malarskich: aktu i martwej natury).

Dyplom Mai Krawczyk możemy czytać jako swego rodzaju katalog trywialności i przestrzeni niewidocznych, na który składają się: widoki z okna pociągu, trafostacje, linie wysokiego napięcia, śmietniki, parkingi, fasady hipermarketów, pętle tramwajowe, przystanki autobusowe, stacje benzynowe, drogi, kontenery na odpady, dźwigi i szroty. Najbardziej z wszystkich wymalowanych kadrów rzeczywistości peryferyjnej lubię dwa: jeden przedstawia pejzaż z widokiem na sklep Tesco (co w pewnym sensie potwierdza tezę o funkcji archiwizacyjnej, ponieważ część konsumentów pamięta, że z Polski sieć marketów wycofała się w 2021 r.), drugim jest przedstawienie stacji benzynowej Shella. Obydwa obrazy zająwają nam tematy poruszane w pracy pisemnej, gdyż w kilku miejscach Maja odwołuje się w niej do popu, a język marek i *branding* jest w nim przecież chlebem powszednim. Mimo, że na *brand* Shella zawsze będę patrzył przez pryzmat twórczości Darrena Cullena, który przedstawia tę markę jako iście piekielną (pozbawiając nazwę korporacji literki „S” i zostawiając samo słowo *hell*), to wspomniany malunek ze stacją paliw bardzo mocno kojarzy mi się z cyklem fotografii Davida LaChapelle’a. Na jego zdjęciach, podobnie jak na obrazach Krawczyk, panuje ciemność i nastrój niczym z kanonicznych założeń *maniera tenebrosa*. Jednak u Davida istnieje jeszcze twist narracyjny – stacje z tego cyklu są pochłonięte przez zieleni i naturę, niczym pejzaże z Detroit – podupadłego miasta w USA. To ujęcia bardzo postantropocentryczne, w których natura niejako odzyskuje na swoje potrzeby to, co wygenerował nasz gatunek. Ta dystopia stanowi ciekawy klucz do spojrzenia na obrazy stworzone przez Maję. Całkowita rezygnacja z bohaterów, obecności człowieka buduje efekt opustoszenia. Zarejestrowane malarsko lokalizacje są tu wychochłone i porzucone. Może to romantyzowanie samotności, akceptacja braku czyjejś obecności, a może to właśnie, jak ta lachapellowska stacja, miejsca pozostawione po człowieku. Taki trop otwiera możliwy kontekst postapokaliptyczny, ale nawet gdyby była to już nadinterpretacja z mojej strony, to charakter wymalowanego *ghost town* pracuje w tych obrazkach na nieoczywiste poczucie niepewności u widza. Spostrzeżenie, że nikogo nie ma w sytuacjach, gdzie spodziewalibyśmy się jednak spotkać jakieś osoby, może wprowadzić nas nie tylko w nostalgię, ale i w niepokój.

W aneksie zrealizowanym pod opieką dr. hab. Magdaleny Hanysz-Stefańskiej pewne podstawowe fascynacje artystki pozostają takie same jak w dyplomie głównym. Mamy tutaj spojrzenie około pejzażowe na puste miasto. Jednak malarski weryzm nieco odpuszcza, a w głównym zestawie odbitek zauważalny staje się charakter ilustracyjny, delikatnie popowy i pozytywny. Zabawnym aspektem jest pojawiające się na kilku pracach lustrzane odbicie tekstu i marek dyskontów, które rozmowa z artystką jasno precyzuje jako przypadkowe. Jest to w pewnym sensie błąd, który został tu finalnie zaakceptowany. Ma to w sobie coś z sentymentu do samego medium graficznej odbitki. Nostalgii znów jest sporo, bo pretekstem do powstania *Dzielnicy* był znaleziony na stole u rodziców artystki egzemplarz gazety osiedlowej. Broszura przypadkowo stała się busolą i kompasem dla stworzenia własnej wersji przewodnika po dzielnicy. Błokersowa estetyka, wspomnienia osiedla (własnej dzielnicy) w postaci realnej gazety, która w dużej mierze jest nośnikiem reklam, przynosi nie tylko opowieść o miejscu wychowania, ale uniwersalizuje się w postaci widokówki blokowskiej – jednego z najbardziej typowych polskich krajobrazów. Koniecznie należy też wspomnieć, że odbitki wywieszone są w instalacyjny sposób; naśladują suszące się pranie wiszące na balkonie albo rozwieszone gdzieś przy trzepaku. Można powiedzieć, *nomen omen*, że te przedstawienia są sprane: paleta, którą dobiera artystka jest pastelowa i mimo dużych kontrastów temperaturowych jest wyblaknięta jak gazety opalone słońcem przez kioskową szybę. Choć niektóre matryce zostają odbite kilka razy i pojawiają się pewne repetycje, to przy bliższym oglądzie każda odbitka jest inna. Co ciekawe, na linorytach ponownie nie widzimy osób i zdaje się to zgodne ze znakiem zakazu wstępu dla człowieka zauważalnym na szlabanie przedstawionym na jednej z grafik. Ta konsekwencja jest utrzymana także w ostatnim elemencie wystawy.

Aneks graficzny zostaje poszerzony o osobny cykl widoków rozmalowanych już w zupełnie inny sposób. Zestaw akwafort posiada mniej ilustracyjny charakter a traktowany jest rozbuchanym i ekspresjonistycznym gestem. Prace są



wręcz rozedrgane i sprawiają wrażenie „pejzażu pośmiertnego”. Choć taki termin prawdopodobnie nie istnieje, to wydaje mi się adekwatnie opisywać miejsca wymarłe, takie jak portretowane tu widoki. W tym sensie powstałe odbitki to także trochę „pejzaż pamięciowy”, tego co osadza się w przeszłości i tworzone jest w kontestacji do przemijania, po to, by nie zostało zapomniane.

Całość dyplomu to próba zatrzymania miejsc, które artystka zachowuje w swojej pamięci i żywy wyraz tęsknoty do nich. Ta tęsknota przejawia się nawet w uczuci straty po tak prozaicznej części życia, jaką są konkretne nazwy przystanków i dukty tras autobusowych, o których podczas spotkania przed wystawą wspominała twórczyni. Warto także zauważyć, że zestaw wkłódluków swoimi formatami najbardziej przypomina rozmiary pocztówkowe, co rezonuje ze wspomnianymi wcześniej widokówkami. Dzieje się tak ze względu na ponownie użyte strategie recyklingowe; artystka korzysta z blaszek, które były odpadkami po innych realizacjach. Maja nie jest zakładniczką tego założenia, natomiast w pewien sposób wchodzi w dialog z formatem znanym ze starówkowych sklepików z *souvenirami*, które przecież bez trudu możemy zaobserwować, wychylając się przez okno z miejsca ekspozycji prac (z pracowni, gdzie wiszą ekspozowane dzieła rozpościera się widok na ulicę Piwną i sklepiki). Krawczyk działa tutaj w sposób, który dokładnie zrewidowała, badając metody dadaistów i streetartowców opisanych w pracy pisemnej.

Tekst napisany pod opieką dr. Doroty Grubby-Thiede jest zagłębieniem się w tytułowe „ikonografie przestrzeni niewidocznych” i zdiagnozowaniem rysu historycznego tworzenia sztuki z tego, co śmieciowe, banalne, opatrzone, a czasem przemilczane i niezauważone. Jest to absolutnie logiczny wywód skonstruowany na podróży od dadaistów, przez *pop-art* do *streetartu*. Opisane przykłady i postawy, choć nie odwołują się do zjawiska pejzażu, to synchronizują się z wspomnianymi aspektami i strategiami obecnymi w realizacjach artystycznych dyplomantki. Analizuje ona twórczość artystów takich jak: Marcel Duchamp, Raymond Hains, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jean-Michel Basquiat i Keith Haring. Najprościej podsumować mi większą część jej wywodu cytując początek książki Grzegorza Dziamskiego *Sztuka po końcu sztuki*, która znajduje się w bibliografii pracy: „Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność. (...) uczyniła z antysztuki pełnoprawną część sztuki i od tej pory (...) nie możemy już podważyć ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką”.

Reasumując, cały dyplom (łącznie z tekstem), jest wyrazem fascynacji codziennością. Artystka nie sięga tu po spektakularne środki wyrazu, ale paradoksalnie ten brak fajerwerków i efekciarstwa jest adekwatny do tematu i wydaje się być całkowicie intencjonalnie użytym środkiem wyrazu obrazującym podstawowe założenia. Powstałe realizacje graficzne stanowią ciekawy suplement do narracji malarskiej i choć wystawa w sumie jest bardzo wieloelementowa, to udaje się stworzyć spójną ekspozycję, a przede wszystkim wyrazić romantyczną wiarę w to, co dla zdecydowanej większości w pierwszym oglądzie może wydawać się banalne. Dodając przyzwoicie napisany tekst teoretyczny, mogą ocenić złożony zespół realizacji jednoznacznie pozytywnie.

dr Filip Ignatowicz



The titular confectionery metaphor, referring to the quasi-polyptych landscape created under the supervision of Dr. Jakub Pielaszek, or 'bajadera', is essentially a pleonasm. This stems from the juxtaposition with the word 'sztnikowa', as this sweet product is assumed to be derived from waste from the production of other cakes. The linguistic tautology may indicate a conscious attempt to name the strategy present in the works comprising the artist's diploma exhibition, as we are looking at recycling drenched in the icing of nostalgia. Old boards with irregular edges, whose sides are often broken off, create a visual effect of crude brutality and roughness. And the detachment itself suggests that something could still be present in the image (or was there before), but is now beyond the frame. The worn and battered materials act synergistically with the representations in which the graduate focuses on depicting everyday life, perhaps even its often-overlooked triviality. The subject matter becomes the unnoticeable: small-town landscapes, suburbia, views we often don't notice, because why should we? These are precisely the perspectives that Maja Krawczyk takes as her goal, filtering through her sensitivity. Hence, the resulting images can evoke a sensitive perspective and aesthetic in viewers (although the artist emphasizes that social awareness is not her goal, but rather her work is purely personal). It's more about preserving a filtered genius loci, through inspiration gained from pseudo-flaneuristic wanderings on the outskirts.

The deliberately uneven, painterly arrangement of the works on the wall corresponds to the mix of disparities in the titular 'mixed-up-and-match' (bajadere). The resulting collection is intended to work cumulatively, resulting in a polyptych, or perhaps even a painterly installation, which conceptually could constitute a modest typological study. The result is a conglomeration of various places that are not places at all. We see characteristic elements in these representations, but rather, they cannot be interpreted as a single specific point on a map. In fact, they are repetitive as concepts of particular places, such as stations, stops, airports, and highways—places without their own locale. The result of this project is, in fact, postcards of the ordinary. The artist portrays not landmarks, but homogeneous roadsides and peripheries, hence the sphere of recognizing locale can be accessible only to her. In this lack of specificity, we are dealing, to a certain extent, with non-places, echoing the ideas of Marc Augé. Returning to the artist's attempt to uncover her intentions, it may also be about preserving a particular zeitgeist, but one I would colloquially call 'the zeitgeist of life'. However, I will move on to *District House*, with which the concept of the aforementioned 'life' is strongly associated in a moment. The archiving that the graduate student undertakes in her group of paintings is not subject to any one particular stylization. The resulting paintings differ in their painterly style, format, and material, hence the subtle collage effect on the wall. Sometimes the landscapes depicted are created entirely with a slightly quivering movement of a palette knife; in other cases, they are more traditional and made with a brush stroke. This traditionality is also revealed in the very choice of one of the most typical painting toposes: the landscape itself (strongly present alongside other timeless painting constants: the nude and still life).

Maja Krawczyk's diploma work can be read as a catalog of trivialities and invisible spaces, encompassing views from train windows, transformer stations, high-voltage power lines, garbage cans, parking lots, supermarket facades, tram terminals, bus stops, gas stations, roads, waste containers, cranes, and scrap yards. Of all the painted images of peripheral reality, I particularly like two: one depicts a landscape with a view of a Tesco store (which, in a sense, confirms the thesis of its archival function, as some consumers remember that the supermarket chain withdrew from Poland in 2021), and the other depicts a Shell gas station. Both images reveal the themes explored in the work, as Maja references pop music in several places, where the language of brands and branding is, after all, commonplace. Although I will always view the Shell brand through the prism of Darren Cullen's work, who depicts the brand as truly hellish (removing the letter 'S' from the corporation's name and leaving only the word 'hell'), the aforementioned painting of a gas station strongly reminds me of David LaChapelle's series of photographs. His photographs, like Krawczyk's, are dark and evoke an atmosphere reminiscent of the canonical tenebrosa. However, David's work also features a narrative twist — the stations in this series are engulfed by greenery and nature, reminiscent of landscapes from Detroit, a decaying city in the USA. These are very post-anthropocentric shots, in which nature, as it were, reclaims for its own purposes what our species has generated. This



dystopia provides an interesting key to understanding Maja's paintings. The complete abandonment of characters and human presence creates an effect of desolation. The locations captured in the paintings are squalid and abandoned. Perhaps it's a romanticization of loneliness, an acceptance of the absence of someone's presence, or like that La Chapelle station, places left behind by humanity. This trope opens up a possible post-apocalyptic context. Still, even if this were an overinterpretation on my part, the character of the painted ghost town in these images creates an unpredictable sense of uncertainty in the viewer. The perception that no one is present in situations where we would expect to encounter someone can instill not only nostalgia but also anxiety.

In the annex, created under the supervision of Dr Magdalena Hanyż-Stefańska, some of the artist's fundamental fascinations remain the same as in her main degree piece. Here, we have a landscape-like perspective on an empty city. However, the painterly verismo relaxes somewhat, and in the main set of prints, an illustrative, subtly pop, and positive character becomes noticeable. A humorous aspect is the mirrored reflection of text and discount store brands that appears in several works, which a conversation with the artist clearly clarifies as coincidental. In a sense, this is a mistake that was ultimately accepted here. It has a touch of sentimentality about the medium of graphic print itself. There's plenty of nostalgia, too, as the pretext for *District House* was a copy of a local newspaper found on the artist's parents' table. The brochure inadvertently became a compass and a guide for creating her own version of a neighborhood guide. The aesthetics of the housing estate (her own neighborhood) in the form of a real newspaper, which primarily serves as a medium for advertising, not only conveys a story about the place of upbringing but also universalizes in the form of a postcard of the housing estate, one of the most typical Polish landscapes. It's also important to note that the prints are displayed in an installation style; they imitate drying laundry hanging on a balcony or hanging by a carpet rack. One could say, nomen omen, that these representations are washed out: the artist's palette is pastel, and despite the significant temperature contrasts, it's faded like newspapers sunburned through a newsstand window. Although some of the matrices are printed multiple times and there are some repetitions, upon closer inspection, each print is different. Interestingly, the linocuts again lack people, which seems consistent with the 'no entry' sign visible on the barrier depicted in one of the prints. This consistency is also maintained in the final element of the exhibition.

The graphic appendix is expanded with a separate series of views, painted in a completely different way. The set of etchings has a less illustrative character and is treated with an exuberant and expressionistic gesture. The works are almost quivering, giving the impression of a 'posthumous landscape'. Although such a term probably doesn't exist, it seems to me to adequately describe extinct places, such as the views portrayed here. In this sense, the resulting prints also constitute a kind of 'memory landscape', something that is embedded in the past and created in defiance of transience, so as not to be forgotten.

The entire work is an attempt to capture the places the artist retains in her memory and a vivid expression of her longing for them. This longing manifests itself even in the feeling of loss for such mundane parts of life as specific bus stop names and bus route paths, which the artist mentioned during the meeting before the exhibition. It's also worth noting that the set of intaglio prints most closely resembles postcards in their format, resonating with the aforementioned postcards. This is due to the reused recycling strategies; the artist uses metal sheets that were scrap from other projects. However, Maja is not held hostage to this approach; instead, she enters into a certain dialogue with the format known from Old Town souvenir shops, which we can easily observe by leaning out the window of the exhibition space (the studio, where the works are displayed, offers a view of Piwna Street and the shops). Krawczyk works here in a manner she thoroughly revised while researching the methods of the Dadaists and street artists described in her written work.

This text was written under the supervision of Dr. Dorota Grubba-Thiede's work delves into the titular "iconographies of invisible spaces" and examines the historical trajectory of art created from the trashy, banal, overused, and sometimes silenced and unnoticed. It is a perfectly logical argument, constructed on a journey from Dadaism, through pop art, to street art. The examples and approaches described, although not specifically related to landscape, align with the aforementioned aspects and strategies present in the graduate's artistic creations. She analyzes the work of artists such as Marcel Duchamp, Raymond Hains, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jean-Michel Basquiat, and Keith Haring. The easiest way to summarize most of her argument is to quote the beginning of Grzegorz Dziamski's book *Art after the End of Art*, which is included in the work's bibliography: 'Today, anything can be art, anything can function as art, because art has liberated itself from all limitations, including the limitations of its own definition, and has gained absolute freedom. (...) It has made anti-art a full-fledged part of art, and from that moment on (...) art can no longer be questioned or denied, because even the negation of art is art'.

In summary, the entire thesis (including the text) is an expression of fascination with everyday life. The artist does not employ spectacular means of expression here. Still, this lack of fireworks and showiness is appropriate to the subject matter. It is an entirely intentional means of expression, illustrating the underlying assumptions. The resulting graphic works provide an interesting supplement to the pictorial narrative. Although the exhibition is, in its entirety, multi-elemental, it manages to create a coherent display and, above all, express a romantic belief in what may seem banal to the vast majority at first glance. By incorporating a well-written theoretical text, I can provide this complex set of projects with an unequivocally positive assessment.

Dr Filip Ignatowicz

Paulina Kubala

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2018 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *SZTUKA A ULICA. Wybrane zagadnienia*. napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann

Promotor dyplomu: dr hab. Jakub Pieleśzek

Recenzent: dra Zuzanna Dolega

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2018.

Written master's thesis: *ART AND THE STREET. Selected Issues*.

written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: prof. Janusz Akermann

Supervisor of the degree project: dr hab. Jakub Pieleśzek

Reviewer: Dr Zuzanna Dolega

„Sztuka zmienia świat w dziwny kryształ, który w człowieku wskrzesza coś, co zdawałoby się w nim zamarło, nie ucieczkę w jałowy estetyzm, ale w dotknięcie innego wymiaru przeżyć”. Józef Czapski, *Tumult i widma*.

Twórczość Pauliny Kubali i jej praca teoretyczna to rodzaj pełnego emocji i przeżyć kolażu. Kalejdoskop znaków i znaczeń, rozwibrowana gra kolorów, gestów i myśli. I choć mknąc i podróżując między tymi osobiwymi światami zdaje się niekiedy gubić wątek i trop, nie pytam „Daleko jeszcze?”, a z ciekawością odkrywam kolejne zakamarki artystycznego świata autorki, ze wszystkimi zawiłościami i pytaniami – często bez odpowiedzi.

Praca teoretyczna, powstała pod opieką dr. Zbigniewa Mańkowskiego, napisana jest w sposób dosyć przejrzysty, z podziałem na części, z dużą dozą autorefleksji oraz osobistym, charakterystycznym i ekspresyjnym narratorskim zacięciem i stylem. Momentami wielowątkowa, z licznymi nawiązaniem, przeskokami i strumieniem świadomości, który wielokrotnie stawia pytania, zostawiając czytelnika w stanie zawieszenia, niejako z sobą samym, zmuszonym do „radzenia sobie”. Kubala prowadzi nas krętymi ścieżkami przez świat sztuki ulicy, zestawiając Christo Javacheffa, Banksy'ego i drobiny piasku, oglądane pod mikroskopem. Obok Józefa Czapskiego, z którego myślami utożsamia się autorka, pojawia się Taco Hemingway; choć zupełnie nie zdziwiłby mnie w tym towarzystwie i Ernest [Hemingway].

Kubala cytuje zarówno teoretyków, jak i artystów; w tym kilkakrotnie zestawia swoją twórczość z myślą Józefa Czapskiego. W charakterystyczny i dziecięco szczerzy sposób polemizuje i wysnuwa własne wnioski. Zestawia sztukę „niską” z „wysoką”, akademików z artystami ulicy, wandalizm ze sztuką wrażliwą, prowadząc między nimi nic porozumienia. Zwraca uwagę na rolę reklamy, sztuki masowej i *undergroundu*. Interesuje ją motyw przenikania: środowisk, światów i środków ekspresji, co podkreśla kilkakrotnie. Mam wrażenie, że próbuje skomunikować nadawcę z odbiorcą, gubiąc i odnajdując po drodze kopertę, ale nigdy siebie.

Ciekawym tropem jest pochylenie się nad pytaniem, czy sztuka rozpoczyna czy opisuje minione zdarzenie? Czy artysta staje się skrybą, kronikarzem czy powieściopisarzem? Na ile, oprócz autotematyzmu, objaśniamy światu świat, a na ile sobie samym? Na ile objaśniamy siebie samych światu, zapraszając do podziemia naszej artystycznej głowy? Autorka na swój własny sposób prowadzi kolejno rozważania na temat przedstawicieli środowisk artystycznych, akademickich i ulicznych. Próbuje śledzić moment stawiania się artystą, a także określić warunki, które spełnić musi dana osoba, aby artystą być. Mówi o artystach, jako o badaczach śladów rzeczywistości, przerabiających zdarzenia i to, co zastane, a w końcu jako o tych, którzy zostawiają (zastawiają) tropy i znaki, a także zacierając je.

Kubala zadaje sobie i nam pytanie o sztuko-czułość, niczym światło i światło-czułość, z wielokrotną ekspozycją i powidokami, które nawarstwiają się w naszej świadomości, niczym palimpsest graffiti na murach i ścianach miast. Postuluje o dostępność i powszechność sztuki dla wszystkich, nieograniczonej

dostęp i możliwość ekspresji twórczej, jako podstawowej i pierwotnej formy wypowiedzi każdego człowieka.

W pracy artystycznej – dyplomie głównym powstałym pod opieką dr. hab. Jakuba Pieleśzki i aneksie z technik linorytu wykonanych w pracowni prof. Janusza Akermann, Paulina Kubala za nadrzędną wartość stawia dialektyczność. Jej twórczy świat to – jak już wspomniałam – kolaż, kalejdoskop, który z okrucichów składa się na nowo, za każdym razem badając i zacierając granice. Kiedy słucham, jak z błyskiem w oku i wielką wrażliwością opowiada o swoich dziełach, prowadząc mnie krok po kroku, konsekwentnie od obrazu do obrazu, nie pozwalając na swobodny przeskok, wędrujemy poprzez świat jej głowy i ducha. Widzę artystkę, która prowadzi intensywny dialog ze sobą i światem. Artystkę, dla której motyw auto i arteterapii jest bardzo ważny i posiada swoje odzwierciedlenie zarówno w symbolice kolorystycznej, jak i w ekspresji, użyciu określonych narzędzi, czy ostatecznie – formie i formacie dzieła.

Obrazy poświęcone uczuciu gniewu skoncentrowane są na przepracowywaniu traum i uczuć. Czerwień i czerń dominują, stając się symbolicznym manifestem, niczym personifikacją tego uczucia. Jest przestrzeń na gest, który wyzbyty z autoagresji (drapanie, wydrapywanie) krystalizuje się w dziele. Kubala mówi o wyzwalającej mocy samoświadomości i momencie, w którym dopuściła do siebie uczucie gniewu, frustracji, złości. Moment, w którym wypowiedziała na głos te słowa (TE słowa) był tożsamy z działaniem na płótnie – emocja znalazła ujście, a autorka powód do dumy i uczucie ulgi. Nazwane stało się oswojone, a więc niegroźne, okiełznane.

W swojej paletce kolorystycznej autorka określa siebie samą kolorem niebieskim. Wbrew pozorom niebieski nie jest kolorem symbolizującym melancholię. Opisany jest jako barwa wzniosłości, równowagi i spokoju. Pochylam się nad szczególną pracą, która w swoich niebieskościach i czerniach wyłania się z mroku i gęstwiny znaków. *Doświadczenie* ma punkty styżne z procesem nabierania doświadczeń, organizowania się, osławiania z sytuacją i sobą samą. W *Doświadczeniu* Kubali perforacje nie pełnią funkcji aberracji; to misterna konstrukcja, pełna ujęć, wytrychów. To rodzaj „szczęśliwego wypadku”, który stał się dźwignią i filarem pracy.

Część z prac Kubali to medytacyjne ćwiczenia, procesy uspokajania i uzimiania, to współdziałanie dłoni, pędzli w królestwie ekspresyjnie chlapanej farby. Każdy gest ma tu swoje miejsce i znaczenie. Za gestem idzie konkretna emocja, zapis w życiorysie autorki, jednak na tyle pojemny i uniwersalny, żeby pomieścić i odczucia widzów. To rodzaj schronu, skrytki na uczucia.

Warto zwrócić uwagę na uliczną ekspresję w twórczości Pauliny Kubali. Oprócz nawarstwiających się malowanych, chlapanych, odciskanych i kompulsywnie wydrapywanych fragmentów, znajdziemy też dzieło partycypacyjne, które odsyła nas do przestrzeni publicznej. To zapis kroków, miara obecności, naznaczona ubrudzonymi w farbie podeszwami, to rejestr i motyw przejścia o wielu obliczach i kolorach. Osobliwe zdają się również obiekty *ready-mades*, *less waste*. Karton-farba-nic i powidoki po obecności prac. Wszystko to zdaje się składać na obraz artystki, która łączy światy sztuki, a także i stany wewnętrzne. Próbuje zbadać swoją przynależność do świata (światów) poprzez język sztuki.

Należy także wspomnieć o aneksie: serii linorytów lewitujących w przestrzeni Wielkiej Zbrojowni na kształt mapy myśli, które wywodzą się wprost z ekspresyjnych szkiców, przełamując graficzne myślenie o linorycie, stanowiąc autorski, nonszalancki, ale i konsekwentny zapis i tęsknotę za tym, co przedstawiające, ilustracyjne – „ciętym” i utkanym z nawarstwienia linii pejzażem, postacią we wnętrzu, postacią dynamiczną. Nawarstwiają się kolory stanowią rodzaj nieustannego dążenia do kolejnej i następnej wersji nas samych, do próby osiągnięcia harmonii w powtarzalności, a zarazem niedokładności gestu – w tym wypadku – graficznego.

Wszystko to balansuje pomiędzy tym, co ciemne, trudne i wymagające stawienia czoła, a łagodne, rozwijające; jak choćby spotkanie dwóch światów (niebieskości autorki z ciepłymi tonami uobecniającymi „Innego”). „Innym” w świecie sztuki Kubali może być drugi człowiek, ale i ona sama, która konfrontując się ze sobą w sztuce, konsekwentnie dojrzała do brzozy, z którego spogląda na horyzont – miasto, ulice, Akademię i siebie samą, bogatsza nie tylko o swoją ekspresję.

„Ludzkość przez duże L to przecie jest abstrakcja, a konkretny, ograniczony nieznośny kraj to jest ta nitka, która nas nie abstrakcyjnie, a konkretnie łączy z życiem, sensem życia, całym światem” (Józef Czapski).

dra Zuzanna Dolega



'Art transforms the world into a strange crystal that revives something within a person that seemed to have died within them, not an escape into sterile aestheticism, but a touch of another dimension of experience'.

Józef Czapski, *Tumult and Specters*.

Paulina Kubala's work, including her theoretical contributions, is a collage, brimming with emotion and experience. A kaleidoscope of signs and meanings, a vibrant play of colors, gestures, and thoughts. And although, as I dash and travel between these peculiar worlds, I sometimes seem to lose track, I don't ask, 'How much further?' but with curiosity, I discover further nooks and crannies of the author's artistic world, with all its complexities and questions—often unanswered.

This theoretical work, written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski, is written in a relatively straightforward manner, divided into sections, with a great deal of self-reflection, and a personal, distinctive, and expressive narrative flair and style. At times multi-threaded, with numerous references, leaps, and a stream of consciousness that repeatedly poses questions, leaving the reader in a state of limbo, forced to 'deal with themselves'. Kubala leads us on winding paths through the world of street art, juxtaposing Christo Javacheff, Banksy, and particles of sand viewed under a microscope. Alongside Józef Czapski, with whose thoughts the author identifies, appears Taco Hemingway;. However, I wouldn't be surprised if Ernest [Hemingway] were in this company.

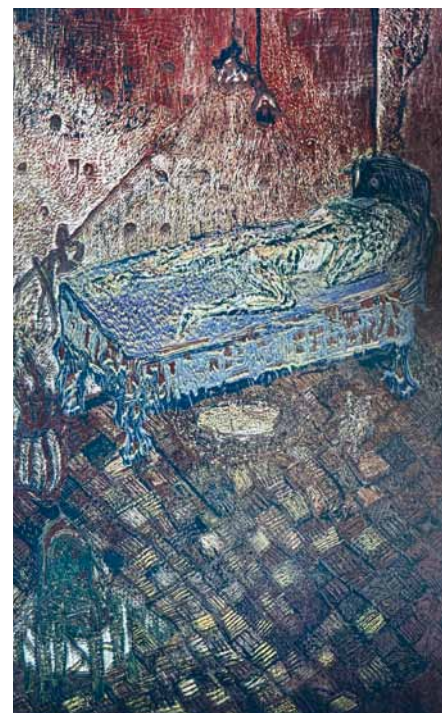
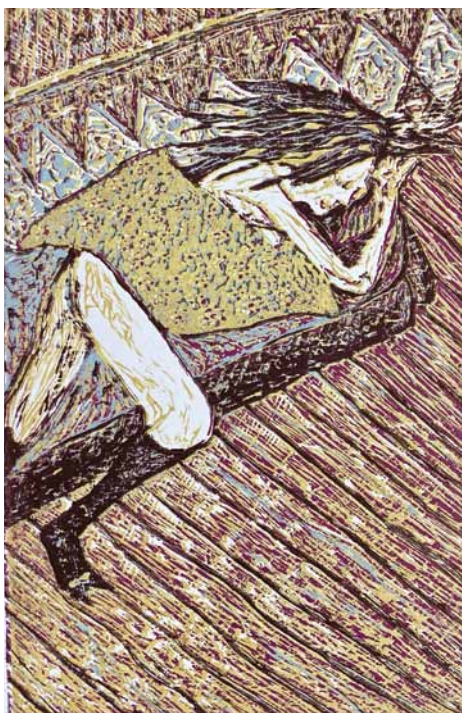
Kubala quotes both theorists and artists, including several times comparing his own work with Józef Czapski's. In a characteristic and childlike honesty, he polemicalizes and draws his own conclusions. He juxtaposes 'low' and 'high' art, academics and street artists, vandalism and sensitive art, drawing a thread of understanding between them. He draws attention to the role of advertising, mass art, and the underground. She is interested in the interpenetration of environments, worlds, and means of expression, which she emphasizes several times. I have the impression that she is trying to communicate between the sender and the recipient, losing and finding the envelope along the way, but never herself.

An interesting approach is to consider whether art initiates or describes a past event? Does the artist become a scribe, a chronicler, or a novelist? To what extent, beyond self-referentiality, do we explain the world to the world, and to what extent to ourselves? To what extent do we explain ourselves to the world by inviting ourselves into the underground of our artistic minds? The author, in her own unique way, reflects on representatives of creative, academic, and street circles. She attempts to trace the moment of becoming an artist and define the conditions that a person must meet to be an artist. She speaks of artists as explorers of traces of reality, reworking events and what is found, and ultimately as those who leave (set) traces and signs, as well as obliterate them.

Kubala questions herself and us about art-sensitivity, like light and world-sensitivity, with repeated exposures and afterimages that accumulate in our consciousness, like a palimpsest of graffiti on city walls. She advocates for the accessibility and universality of art, promoting unlimited access and the possibility of creative expression as a fundamental and primal form of expression for every human being.

In her artistic work – her main diploma project created under the supervision of PhD Jakub Pieleszek, and an annex on linocut techniques developed in the studio of Professor Janusz Akermann – Paulina Kubala prioritizes dialectics. Her creative world is – as I mentioned – a collage, a kaleidoscope, reassembled from fragments, each time exploring and blurring boundaries. As I listen to her talk about her works with a twinkle in her eye and great sensitivity, guiding me step by step, consistently from image to image, not allowing for any transitions, we journey through the world of her mind and spirit. I see an artist engaging in an intense dialogue with herself and the world. An artist for whom themes of self and art therapy are crucial, reflected both in color symbolism and in the expression, the use of specific tools, and ultimately, the form and format of her works.

Paintings devoted to the feeling of anger focus on processing traumas and feelings. Red and black dominate, becoming a symbolic manifestation, like a personification of this feeling. There is room for a gesture that, devoid





of self-aggression (scratching, scratching), crystallizes in the work. Kubala speaks of the liberating power of self-awareness and the moment when she allowed herself to feel anger, frustration, and rage. The moment she said these words (THESE words) aloud was synonymous with action on the canvas – the emotion found an outlet, and the artist felt a sense of pride and relief. Named, it became tame and, therefore, harmless.

In her color palette, the artist defines herself as blue. Contrary to appearances, blue is not a color symbolizing melancholy. It is described as the color of sublimity, balance, and peace. I am reflecting on a particular work that, in its shades of blue and black, emerges from the darkness and the thicket of symbols. *Experiencing* has points of contact with the process of gaining experience, organizing oneself, and becoming familiar with a situation and oneself. In Kubala's *Experiencing*, perforations do not function as aberrations; they are an intricate construction, complete with outlets and keyholes. It is a kind of 'happy accident' that becomes the foundation and driving force of the work.

Some of Kubala's works are meditative exercises, processes of calming and grounding, an interaction of hands and brushes in the realm of expressively splashed paint. Every gesture has its place and meaning. Behind the gesture comes a specific emotion, a record of the artist's biography, yet capacious and universal enough to accommodate the viewers' feelings as well. It's a shelter, a hiding place for feelings.

The street expression in Paulina Kubala's work is worth noting. Beyond the layering of painted, splashed, imprinted, and compulsively scratched-out fragments, we also find a participatory work that draws us into public space. It's a record of footsteps, a measure of presence, marked by paint-stained soles;

it's a register and motif of passage with many facets and colors. Ready-made, less-waste objects also seem peculiar: cardboard, paint, thread, and the after-images left by the works' presence. All this contributes to the image of an artist who combines worlds of art, as well as inner states. She attempts to explore her belonging to the world(s) through the language of art.

The annex is also worth mentioning: a series of linocuts levitating in the Great Armoury like a mind map. These prints, derived directly from expressive sketches, challenge the graphic approach to linocuts, constituting an original, nonchalant, yet consistent record and longing for what is representative, illustrative – a landscape 'cut' and woven from layers of lines, a figure in an interior, a dynamic figure. The layering of colors constitutes a constant striving for the next and next version of ourselves, an attempt to achieve harmony in the repetition and, at the same time, imprecision of a gesture – in this case, a graphic one.

All this balances between the dark, complex, and challenging, and the gentle, unfolding; for example, the meeting of two worlds (the author's blues with the warm tones representing the *Other*). The *Other* in Kubala's art world may be another person, but also herself, who, by confronting herself in art, has consistently reached the shore from which she gazes at the horizon—the city, the streets, the Academy, and herself, enriched not only by freedom of expression.

'Humanity with a capital H is, after all, an abstraction, and the concrete, limited, unbearable country is the thread that connects us not abstractly, but concretely, with life, the meaning of life, the entire world' (Józef Czapski).

Dr Zuzanna Dolega

Wiktor Kuczewski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2018 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Artysta Na Steroidach. AI – Narzędzie czy proteza* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Maria Targońska
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Piotr Wyrzykowski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2018.

Written master's thesis: *Artist on Steroids: AI – Tool or Prosthesis* written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.
Supervisor of the annex: Prof. Maria Targońska
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Piotr Wyrzykowski

Praca artystyczna Wiktora Kuczewskiego pod tytułem *Cielesność* składa się z siedmiu aktów. Przedstawiają one nagie postacie bez wyraźnych twarzy, w różnych, głównie dynamicznych pozach. Kolorystyka prac jest ograniczona do ziemistych tonacji kładzionych ekspresyjnym pędzlem, z widocznym gestem ruchu ręki, nadającym obrazom wyraźny charakter *hand made*. Rozumiem, że jest to niezwykle ważne dla autora: podkreślenie faktu, że obrazy zostały wykonane przez człowieka, a nie przez AI. Przedstawione postacie są pełne wewnętrznego napięcia, a ich mięśnie prężą się; odnoszę wrażenie, że obserwujemy ludzi walczących z niewidzialnym wrogiem. Może ze sztuczną inteligencją o prawo do istnienia? Do bycia, jak to ujął, w swojej pracy teoretycznej Wiktor Kuczewski niedoskonale ludzkimi, przepełnionymi lękiem o utratę wyjątkowości i byciem zastąpionymi przez doskonale chłodne, pozbawione emocji maszyny. W dynamice kompozycji i choreografii ułożenia aktów na płótnach dostrzegam największą wartość prac malarskich dyplomanta. Pozostawione fragmenty białego zagruntowanego podobrazia jeszcze silniej podkreślają charakter bycia wykonanym przez człowieka. Niedoskonałość w sztuce jest dla Wiktora kluczową wartością, którą przeciwstawia doskonale realistycznym przedstawieniom generowanym przez AI. Autor zauważa, że niedoskonałości są integralną częścią procesu twórczego i stanowią o unikalności dzieła oraz jego emocjonalnym ładunku, którego nie posiadają cyfrowo powstałe obrazy. Osobiście nie zgadzam się z wnioskami, jakie stawia pan Kuczewski, ale to w sporze kształtują się pojęcia. Przy-



jęcie jasno określonej postawy wobec współczesności i dominującej technologii w naszym życiu to kolejna wartość, jaką dostrzegam w pracy dyplomowej. Muszę jednak zauważyć pewien paradoks: w kontekście detekcji wytworów AI, celowe niedociągnięcia i niedoskonałości w obrazach dyplomanta mogą być interpretowane jako właśnie cechy grafiki wygenerowanej przez sztuczną inteligencję. Do takich wniosków dochodzą badacze zajmujący się budowaniem algorytmów rozpoznających obrazy generowane przez AI.

Ocena części artystycznej:

Artysta z powodzeniem operuje ograniczoną paletą kolorów oraz ekspresyjnym stylem, co nadaje pracom wyrazistość i głębię. Ekspresyjne pociągnięcia pędzla i dynamiczne kompozycje skutecznie oddają emocje i złożoność ludzkiej egzystencji, podkreślając różnorodność form i tekstur ciała. Towarzyszący obrazom tryptyk rysunkowy, będący aneksem do dyplomu, przedstawiający – jak rozumiem – widok pasma górskiego z perspektywy drona lub satelity wpisuje się w powyższą próbę interpretacji twórczości Wiktora: prowadzenia dialogu artysty ze współczesnością. Wykonane nerwowymi gestami rysunki, wybór perspektywy z lotu ptaka, który dla nas, ludzi jest trudno dostępny. Udostępniony stosunkowo niedawno przez widok map Google lub kamerę umieszczoną na dronie, lokuje prace w postnowoczesnym dyskursie. Aczkolwiek muszę przyznać, że mam trudności z połączeniem aneksu z obrazami w logiczną dla mnie całość.

Część teoretyczna:

Praca teoretyczna *Artysta Na Sterydach AI: Narzędzie czy proteza* analizuje rolę sztucznej inteligencji w tworzeniu sztuki. Autor zaczyna od historycznego kontekstu i inspiracji performansem Jeana Tinguely'ego. Następnie praca przechodzi przez różne aspekty działania AI, jej zdolności generowania obrazów, a także kontrowersje związane z jej używaniem w sztuce. Rozważania Wiktora Kuczewskiego zawarte w pracy magisterskiej są dla mnie niezwykle fascynujące, ale jednocześnie bardzo dalekie od moich osobistych przekonań. Jak już wspominałem wyżej, jest to wartość jego pracy, z której tezami mogę się nie zgodzić, a Wiktor ma absolutne prawo do swojego indywidualnego zdania. Na początku pracy autor stawia pytanie: „...samozniszczenie się maszyny (odwołując się do performansu Jeana Tinguely'ego). Zainspirowało mnie to do zastanowienia się, jaką rolę nowe technologie grają w sztuce, a przede wszystkim, czy mogą one samodzielnie kreować dzieła artystyczne i być nazywane artystą?”.

Pytanie to zainspirowało mnie do postawienia kolejnych: Czy AI chce być artystą? Dlaczego AI ma chcieć tworzyć? Zapytałem o to Chat GPT. Odpowiedź brzmiała: „Nie mam aspiracji ani zdolności do bycia artystą. Jestem narzędziem stworzonym do wspierania i ułatwiania różnych zadań, w tym do analizowania i przetwarzania informacji, pomagania w rozwiązywaniu problemów oraz wspierania procesu twórczego. Mogę pomagać artystom, ale sam nie tworzę sztuki ani nie mam potrzeby bycia uznawanym za artystę. Sztuka wymaga ludzkiej wrażliwości, intencji i doświadczenia, które są poza moimi możliwościami”.

Uważam, że AI może być współtwórcą dzieł artystycznych, co zresztą postulowałem w manifestie grupy C.U.K.T. z 1995 r. Zabrakło mi w recenzowanej pracy teoretycznej głębszej analizy związków pomiędzy technologią i sztuką, których historia jest już bardzo długa i bogata w doskonałe przykłady współpracy i fascynacji człowieka maszynami. Wydaje mi się, że nie powinno w tym miejscu zabraknąć cytatu z manifestu włoskich futurystów z 1909 r., ogłoszonego przez Filippo Tommaso Marinettiego: „4. Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki”.

Niestety nie otrzymujemy również w rozważaniach Wiktora odpowiedzi na istotne pytania, które sam stawia: „Kim jest artysta?” oraz „Czym jest dzieło sztuki?”. Zabrakło mi jasnej odpowiedzi dyplomanta, jak on osobiście rozumie i widzi siebie w roli twórcy? To pytanie powinno być centralnym punktem dyskusji. Definicja artysty jest kluczowa dla zrozumienia, dlaczego AI – mimo zaawansowanych możliwości technicznych – nie może być uznane za pełno-

prawnego twórcę przez Wiktora Kuczewskiego? Stawiany przez niego argument, że sieci neuronowe są trenowane na podstawie skradzionych materiałów z Internetu, nie jest dla mnie przekonujący i kluczowy jako teza odrzucająca zdolności twórcze AI. Uważam, że rozwój każdego artysty i sztuki polega na czerpaniu i inspirowaniu się dorobkiem oraz pracami innych artystów. Jest taki cytat przypisywany Pablowi Picasso, który podobno powiedział: „Dobrzy artyści naśladują, a wielcy artyści kradną”. W zasadzie nic dodać nic ująć... nawet jeżeli nie powiedział tego wielki Pablo.

Wiktor kończy swoją rozprawę bardzo ciekawym zdaniem: „Sztuczna inteligencja jest jak rzeźnik, im więcej jej używamy, tym mniej w dziele czynnika ludzkiego, który jest mniej przewidywalny”. Paradoksalnie, jednym z największych aktualnych problemów pracy z AI dla naukowców, ale również artystów wizualnych, są tzw. halucynacje, czyli podawanie nieprawdziwych faktów (np. cytatów) albo dodawanie do generowanych obrazów szóstego palca ręki lub trzeciej nogi. Jak dla mnie, jest to niczym innym jak właśnie nieprzewidywalnością i przejawem, który można uznać za twórczy. A niewątpliwie jest to zjawisko, które wymyka się kontroli człowieka. Problem ten jest na tyle poważny, że obecnie powszechnie udostępnione sieci neuronowe nie mogą być wykorzystywane np. do sterowania lotem samolotu, ponieważ nie ma pewności czy samolot na pewno doleci, tam gdzie trzeba? AI może być pomocne jedynie w sytuacjach, gdzie popełnienie błędu nie będzie się łączyło z zagrożeniem życia, czyli np. w sztuce. Jeżeli podejmowałbym się krytyki sztucznej inteligencji, to ze względu na aspekt przeogromnego zapotrzebowania energetycznego do działania budynków wypełnionych serwerami, na których uruchomione jest AI oraz zużycia wody do chłodzenia centrów z bazami danych. Co przy aktualnym stanie kryzysu klimatycznego jest niezwykle kontrowersyjnym działaniem, nastawionym jedynie na zysk danej korporacji. Z kolei tak często podnoszony problem możliwej utraty miejsc pracy, wydaje mi się cechą systemu kapitalistycznego, w którym żyjemy, a nie AI jako takiej. AI to tylko narzędzie, jak młotek, i to od człowieka zależy jak i do czego zostanie użyte. Może być, jak i rzeźnikiem, tak i ogrodnikiem.

Konkludując:

Treść pracy jest ściśle związana z tytułem, dość szczegółowo bada zarówno możliwości, jak i ograniczenia AI w kontekście artystycznym. Praca jest dobrze udokumentowana, korzysta z licznych źródeł i zawiera analizę zarówno techniczną, jak i filozoficzną aspektów AI. Autor zestawia różne perspektywy, w tym naukowe i artystyczne.

Praca jest indywidualnym wkładem w dyskusję na temat roli technologii w sztuce. Autor nie tylko przedstawia istniejące teorie, ale także rozwija własne wnioski i refleksje na temat przyszłości sztuki z udziałem AI. Układ pracy jest logiczny i przejrzysty. Rozdziały są dobrze skomponowane, a przejścia między nimi płynne. Język pracy jest poprawny, choć momentami techniczny, co jest uzasadnione przez tematykę. Źródła są dobrze dobrane, obejmują zarówno literaturę naukową, jak i artykuły popularnonaukowe oraz publikacje internetowe. Chociaż jak już wspominałem, zabrakło mi głębszej analizy związków sztuki i technologii. Autor umiejętnie korzysta z cytatów i odniesień, co wzbogaca merytoryczną wartość pracy.

Ocena aneksu:

Rysunki są estetyczne i dobrze wykonane; odzwierciedlają fascynację autora teksturą i formą natury. Aneks wzbogaca główną część pracy artystycznej, ukazując wszechstronność artysty.

Ocena końcowa:

Wiktor Kuczewski podjął się trudnego i ważnego tematu, jakim jest rola AI w sztuce. Mimo pewnych niedociągnięć i powierzchowności w analizie praca jest interesującym wkładem w debatę na temat przyszłości sztuki. Praca wymaga dalszej refleksji i głębszej analizy, ale z pewnością zasługuje na uznanie za podjęcie odważnego i nowatorskiego tematu oraz przyjęcie jasno określonego stanowiska przez autora.

dr Piotr Wyrzykowski

Wiktor Kuczewski's artistic work, titled *Corporeality*, consists of seven nudes. They depict naked figures without distinct faces, in various, primarily dynamic poses. The color palette is limited to earthy tones applied with expressive brushwork, with visible hand movements giving the paintings a distinctly handmade character. I understand that this is crucial for the artist: emphasizing the fact that humans, not AI, made the paintings. The figures depicted are full of internal tension, and their muscles flex; I get the impression we're watching humans fighting an invisible enemy. With artificial intelligence for the right to exist? To be, as Wiktor Kuczewski put it in his theoretical work, imperfectly human, filled with fear of losing their uniqueness and being replaced by perfectly incredible, emotionless machines. I see the most outstanding value in the graduate's paintings in the dynamic composition and choreography of the nudes' arrangement on canvas. The remaining fragments of the white, primed canvas further emphasize the human-made nature of the work. For Wiktor, imperfection in art is a key value, which he contrasts with perfectly realistic representations generated by AI. The author notes that imperfections are an integral part of the creative process and contribute to the work's uniqueness and emotional charge, which digitally created images lack. I disagree with Mr. Kuczewski's conclusions, but it is in the context of debate that concepts are formed. Adopting a clearly defined stance toward modernity and the dominant technology in our lives is another value I see in the thesis. However, a paradox: in the context of detecting AI creations, intentional flaws and imperfections in the student's paintings can be interpreted as precisely the characteristics of graphics generated by AI. Researchers developing algorithms that recognize AI-generated images reach these conclusions.

Evaluation of the artistic part:

The artist successfully utilizes a limited color palette and an expressive style, which lends the works clarity and depth. Expressive brushstrokes and dynamic compositions effectively convey the emotions and complexity of human existence, highlighting the diversity of forms and textures of the body. The accompanying triptych of drawings, an annex to the diploma project, depicting—as I understand it—a view of a mountain range from a drone or satellite perspective, fits into the attempt above to interpret Wiktor's work: maintaining a dialogue between the artist and contemporary times. The drawings, made with nervous gestures, choose a bird's-eye perspective, which is difficult for us humans to access. Relatively recently made available through Google Maps or a drone camera, they place the works within a postmodern discourse. However, I must admit that I struggle to connect the annex with the paintings into a coherent whole.

Theoretical Part:

The theoretical work, *Artist on Steroids: AI: Tool or Prosthesis*, analyzes the role of artificial intelligence in art creation. The author begins with a historical context and draws inspiration from Jean Tinguely's performance. The work then explores various aspects of AI's operation, its image-generating capabilities, and the controversies surrounding its use in art. I find Wiktor Kuczewski's reflections in his master's thesis incredibly fascinating, yet they are at the same time very far from my personal beliefs. As I mentioned above, this is the value of his work, with which I may disagree, and Wiktor is absolutely entitled to his individual opinion. At the beginning of the work, the author poses the question: '...the self-destruction of a machine (referring to Jean Tinguely's performance). This inspired me to consider the role of new technologies in art, and above all, can they independently create works of art and be called artists?'

This question inspired me to ask another: Does AI want to be an artist? Why would AI want to create? I asked ChatGPT about this. The answer was: 'I have neither the aspiration nor the ability to be an artist. I am a tool designed to support and facilitate various tasks, including information analysis and processing, problem-solving, and creative process support. I can assist artists, but I do not create art myself, nor do I need to be recognized as an artist. Art requires human sensitivity, intention, and experience, which are beyond my capabilities'.

AI can be a co-creator of artistic works, as I postulated in the C.U.K.T. group's 1995 manifesto. The theoretical work I reviewed lacked a deeper analysis of the connections between technology and art, a history of which is already very long and rich in excellent examples of cooperation and human fascination with machines. It's essential to include a quote from the 1909 Italian Futurist manifesto, published by Filippo Tommaso Marinetti: '4. We declare that the splendor of the world has been enriched by a new beauty: the beauty of speed! A racing car, with its body adorned with huge pipes resembling serpents breathing fire... a roaring car that seems to race along the belt of a machine gun, is more beautiful than the Nike of Samothrace'.

Unfortunately, Wiktor's reflections also fail to provide answers to the crucial questions he himself poses: 'Who is an artist?' and 'What is a work of art?'. I missed the graduate's clear answer to how he personally understands and sees himself as a creator. This question should be the focal point of the discussion. The definition of an artist is crucial to understanding why AI, despite its advanced technical capabilities, cannot be considered a full-fledged creator, according to Wiktor Kuczewski. His argument that neural networks are trained using stolen material from the internet is unconvincing, and I find it crucial in rejecting AI's creative abilities. The development of every artist and art depends on drawing and being inspired by the work and achievements of other artists. There's a quote attributed to Pablo Picasso, who supposedly said, "Good artists imitate, great artists steal." There's nothing to add or subtract... even if the great Pablo didn't say it.

Wiktor concludes his dissertation with an exciting sentence: 'Artificial intelligence is like a butcher; the more we use it, the less human input there is, which is less predictable'. Paradoxically, one of the biggest current challenges for scientists and visual artists working with AI is hallucinations—the presentation of false facts (e.g., quotes) or the addition of a sixth finger or a third toe to generated images. For me, this is nothing more than unpredictability and a manifestation that can be considered creative. And it is undoubtedly a phenomenon that escapes human control. This problem is so severe that, currently, widely available neural networks cannot be used, for example, to control the flight of an airplane, because there is no certainty that the plane will actually reach its destination. AI can only be helpful in situations where making a mistake will not pose a threat to life, such as in art. If I were to criticize AI, it would be due to the enormous energy requirements for operating buildings filled with servers running AI, as well as the water consumption for cooling database centers. Given the current climate crisis, this action is highly controversial, as it prioritizes corporate profit. In turn, the frequently raised issue of potential job losses seems to me to be a feature of the capitalist system we live in, not AI itself. AI is merely a tool, like a hammer, and it is up to humans how and for what purpose it is used. They can be both butchers and gardeners.

In conclusion:

The content of the work is closely related to the title, examining in considerable detail both the possibilities and limitations of AI in an artistic context. The work is well-documented, draws on numerous sources, and includes an analysis of both technical and philosophical aspects of AI. The author juxtaposes various perspectives, including scientific and artistic ones.

The work is an individual contribution to the discussion on the role of technology in art. The author not only presents existing theories but also develops his own conclusions and reflections on the future of art with AI. The work is organized logically and clearly. The chapters are well-structured, and the transitions between them are fluid. The language is accurate, though at times technical, which is justified by the subject matter. The sources are well-chosen, encompassing both scientific literature and popular science articles, as well as online publications. However, as I mentioned, I missed a more in-depth analysis of the connections between art and technology. The author skillfully uses quotes and references, which enrich the work's substantive value.

Appendix Assessment:

The drawings are aesthetically pleasing and well-executed; they reflect the author's fascination with the texture and form of nature. The appendix enriches the main body of the work, demonstrating the artist's versatility.

Final Assessment:

Wiktor Kuczewski has tackled the complex and vital topic of AI's role in art. Despite some shortcomings and a superficial analysis, the work is an interesting contribution to the debate on the future of art. The job requires further reflection and deeper analysis. Still, it certainly deserves recognition for tackling a bold and innovative topic and for adopting a clearly defined position by the author.

Dr Piotr Wyrzykowski



Klaudia Lubszczyk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Oczy, które łakną krwi. Przemoc w sztuce japońskiej* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.

Opiekun aneksu: dr hab. Przemysław Łopaciński

Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski

Recenzent: dr Daniel Cybulski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Eyes that crave blood. Violence in Japanese art.*

written under the supervision of Dr Dorota Grubba-Thiede.

Supervisor of the annex: Dr hab. Przemysław Łopaciński

Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski

Reviewer: Dr Daniel Cybulski

Część główna dyplomu Klaudii Lubszczyk, zatytułowana *Nieznosna zbieżność przeciwieństw*, to zestaw prac malarskich składających się z wielkoformatowego tryptyku przedstawiającego kobiece ciało zestawione z rozwiniętym, abstrakcyjnym tłem oraz trzech mniejszych prac powielających niefiguratywny motyw oplatający ciało prezentowane na dużych płótnach. Wszystkie prace swoją wizualną atrakcyjność zapewniają sobie nie tylko dzięki wspomnianym już w tytule przeciwieństwom/zestawieniu statycznego ciała i amorficznych kształtów tła, ale również dzięki nad wyraz żywym barwom, uzyskanym dzięki użyciu do wykonania podmalówki akrylowych farb fluorescencyjnych.

W rozmowie artystka zdradza, iż impulsem do stworzenia prac malarskich była fascynacja krwią i związanymi z nią osobistymi doświadczeniami z przeszłości, a także kulturą japońską, czego wyraz daje głównie w pracy pisemnej, o czym w dalszej części recenzji. Faktycznie, o ile sposób przedstawienia ciała nie tak łatwo można przypisać do kręgu sztuki *manga* czy *anime*, to już abstrakcyjne formy niemal wprost przywodzą na myśl japońską sztukę barwienia papieru *suminagashi*, której historia sięga dwóch tysięcy lat. Na płótnach młodej artystki „płynne” wzory powodują, iż wzrok miękko porusza się po dobrze zakomponowanych płaszczyznach płócien. Pomimo jasnych deklaracji Lubszczyk co do inspiracji, krew jest obecna, lecz nie wyłania się na pierwszy plan przedstawień.

Zranione ciało jest obecne, ale z przeprowadzonej rozmowy bardziej utkwiło mi w głowie określenie kolejnego obszaru zainteresowań młodej twórczyni, mianowicie „stanu liminalnego”. W uproszczeniu jest to stan, w którym coś przestało być jedną formą, lecz jeszcze nie przekształciło się w inną; swego rodzaju punkt przejścia pomiędzy dwoma stanami, rzeczywistościami, być może postawami. W tym też kontekście bezwiednie rozpatruję abstrakcyjne, paradoksalnie do cech głównych użytego medium, niestatyczne wzory; zarówno gdy są one tłem czy też nieodgadnioną, otaczającą uszkodzone ciało przestrzenią, ale również gdy stają się głównymi bohaterami mniejszych prac. Zmiana, potencjał przekształcenia się w coś dotąd nieopisanego, nowego, bądź też (w przypadku prac bez kontekstu ciała) wyłonienia się nowego bytu, są w tych pracach wręcz wyczuwalne. Tworzone intuicyjnie, lecz sprawnie rozgrywane daną im przestrzeń, świadczą o chęci do tworzenia czegoś niewiadomego, eksploracji nieistniejących jeszcze form czy zjawisk. Moją uwagę szczególnie przykuwa obraz, w którym prezentowane ciało posiada niebieskawą, odrealnioną odcień... nie wiadomo czy za chwilę rozplynie się w niedookreślonym tle czy właśnie się z niego wynurza.

Chęci tworzenia nowych bytów, sytuacji, form nieoczywistych autorka daje pełny, namacalny wyraz w aneksie zatytułowanym *Humunculus 5.0*, wykonanym pod opieką dr hab. Przemysława Łopacińskiego. Tytułowy Humunculus to fikcyjna postać, istniejąca w przestrzeni wyobrażeń od średniowiecza. Związane z alchemią pojęcie, określające sztucznie powołanego do życia „małego człowieka”. Postać ta ma również swoje stałe miejsce we wspomnianej już kulturze japońskiej. Homunkulusy są jednym z centralnych motywów w *anime* i mandze *Fullmetal Alchemist*. Są sztucznymi ludźmi, powołanymi do życia z siedmiu grzechów głównych, a ich ciała nieustannie się odradzają i posiadają nadludzkie możliwości, dzięki zespoleniu z kamieniem filozoficznym... U Klaudii Lubszczyk Humunculus przybiera postać wirtualnych „organizmów”, które autorka powołuje do życia w programie graficznym, w postaci krótkometrażowych animacji, a ich bazą są fizyczne modele części „ciał”. Prezentowane w kontekście krótkich filmów video fizyczne formy wykonane techniką własną, tworzą swoisty atlas młodej twórczyni, zasób z którego czerpie. Wprowadzone w ruch na trzech ekranach budzą ciekawość. Stworzone niejako na granicy fauny i flory, ale również jakby sztuczne, wydają się być zawieszone pomiędzy swoim początkiem a ostateczną, nieodgadnioną jeszcze formą, gdyż nie przywodzą na myśl niczego, co jako obserwatorzy moglibyśmy kiedykolwiek napotkać.

Warto zwrócić uwagę, że powstanie aneksu wymagało od autorki opanowania nowych mediów, które znacznie poszerzyły możliwości przedstawienia podjętego tematu. Zdolność modelowania komputerowego, to wciąż dla artystów umiejętność nieoczywista, wymagająca nie tylko plastycznego czucia, ale też zdolności wysoce analitycznego myślenia.

W przedstawionych działaniach, zarówno w aneksie jak i w części głównej dyplomu, dają się obserwować nie tak dalekie echa fascynacji autorki wspomnianą już kulturą japońską. Po zapoznaniu się z tekstem *Oczy, które łakną krwi. Przemoc w sztuce japońskiej*, powstałym pod opieką dr. Doroty Grubby-Thiede, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że zarówno obrazy, formy, jak i video mogłyby wpisać się w urozmaiconą kulturę *mangi* czy *anime*. Tekst zaprezentowany przez Lubszczyk to bardzo bogate studium jej fascynacji i upodobań; od wczesnych drzeworytów z kraju kwitnącej wiśni po świat komiksu, animacji i innych przejawów kultury popularnej, podejmujących temat przemocy.

Przyznaję, że współczesną popkulturę japońską obserwuję z odległości, tym chętniej zagłębiłem się w rozbudowany tekst. To tutaj pojawia się mnóstwo inspirującej artystkę krwi... Tekst pisany jest poprawnym językiem, ma klarowną strukturę, spełnia wszelkie wymogi rozprawy magisterskiej.

Całość pracy dyplomowej oceniam pozytywnie. Zarówno prace plastyczne, jak i praca teoretyczna reprezentują wysoki poziom; są dowodem na szerokie zainteresowanie i ciągły rozwój młodej artystki. Mając na uwadze całość działań Klaudii Lubszczyk wnoszę do komisji egzaminacyjnej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie jej tytułu magistru sztuki.

dr Daniel Cybulski





The main body of Klaudia Lubaszczuk's graduation work, titled *The Unbearable Convergence of Opposites*, is a set of paintings consisting of a large-scale triptych depicting a female body juxtaposed against a vibrant, abstract background, and three more minor works replicating a non-figurative motif entwining the bodies presented on large canvases. All the works achieve their visual appeal not only through the aforementioned juxtaposition of a static body and the amorphous shapes of the background, but also through the exceptionally vibrant colors achieved by using fluorescent acrylic paints as an underpainting.

In the interview, the artist reveals that the impetus for her paintings was her fascination with blood and her past personal experiences with it, as well as Japanese culture, which she expresses primarily in her written work, as discussed later in the review. Indeed, while the way the body is presented isn't easily attributed to manga or anime, the abstract forms are almost directly reminiscent of the Japanese art of suminagashi paper dyeing, whose history dates back two thousand years. In the young artist's canvases, the "fluid" patterns cause the eye to move softly across the well-composed surfaces. Despite Lubaszczuk's explicit declarations of inspiration, blood is present, but it doesn't emerge into the foreground of the depictions.

The wounded body is present, but from our conversation, the definition of another area of the young artist's interests, namely the 'liminal state', stuck with me more. Simply put, it's a state in which something has ceased to be one form but hasn't yet transformed into another; a kind of transition point between two states, realities, perhaps attitudes. In this context, I also unconsciously consider abstract, non-static patterns, paradoxically related to the main characteristics of the medium used; Both when they serve as a backdrop or as an inscrutable space surrounding a damaged body, and also when they

become the main characters in more minor works. Change, the potential to transform into something previously undescribed, new, or (in the case of works without a body context) the emergence of a new entity, is palpable in these works. Created intuitively yet skillfully playing off the space given to them, they demonstrate a desire to create something unknown, to explore forms or phenomena that don't yet exist. My attention is particularly drawn to an image in which the presented body has a bluish, unreal hue... It's unclear whether it will soon dissolve into the undefined background or is just emerging from it.

The author provides full, tangible evidence of this desire to create new entities, situations, and non-obvious forms in the appendix titled *Humunculus 5.0*, created under the supervision of PhD Przemysław Łopaciński. The titular *Humunculus* is a fictional character, existing in the realm of imagination since the Middle Ages. A concept related to alchemy, describing an artificially created 'little human'. This character also has a permanent place in the aforementioned Japanese culture. Homunculi are a central motif in the anime and manga series *Fullmetal Alchemist*. They are artificial humans, brought to life from the seven deadly sins, and their bodies are constantly reborn and possess super-human abilities thanks to their fusion with the philosopher's stone. In Klaudia Lubaszczuk's work, *Humunculus* takes the form of virtual 'organisms', which the author brings to life in a graphics program, in the form of short animations, based on physical models of 'body' parts. Presented in the context of short videos, these physical forms, created using her own technique, develop a kind of atlas for the young artist, a resource from which she draws. Set in motion on three screens, they arouse curiosity. Created on the border between fauna and flora, yet also somewhat artificial, they seem to be somewhere between their origins and their final, yet-to-be-unraveled form, as they evoke nothing we, as observers, might ever encounter.

It's worth noting that the creation of this appendix required the artist to master new media, which significantly expanded the possibilities of presenting the subject. The ability to model computer images remains a challenging skill for artists, requiring not only a keen sense of visual flair but also the ability to think analytically.

In the presented activities, both in the appendix and in the main body of the thesis, one can observe the not-so-distant echoes of the author's fascination with the aforementioned Japanese culture. After reading the text *Eyes that Crave Blood: Violence in Japanese Art*, created under the supervision of Dr. Dorota Grubba-Thiede, I am struck by how the images, forms, and videos could fit seamlessly into the diverse culture of manga or anime. The text presented by Lubszczyk is a rich study of her fascinations and preferences, from early woodcuts from the Land of the Rising Sun to the world of comics, animation, and other manifestations of popular culture that address the topic of violence.

I observe contemporary Japanese pop culture from a distance, which made me eager to delve into the extensive text. It is here that the artist finds a wealth of blood, which inspires her... The text is written in a well-formed language, has a clear structure, and meets all the requirements of a master's thesis.

I give the thesis a positive evaluation overall. Both the artwork and the theoretical work are of a high standard; they demonstrate the young artist's broad interests and continuous development. Considering the overall work of Klaudia Lubszczyk, I request that the examining committee of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk award her the title of Master of Arts.

Dr Daniel Cybulski



Elżbieta Moeller

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Inspiracje naturą we współczesnej sztuce tkaniny* napisana pod kierunkiem dr. hab. Bogny Łakomskiej-Tyrakowskiej.
Opiekun aneksu: dra hab. Agata Zielińska-Głowacka
Promotor dyplomu: dr hab. Jakub Pieleśzek
Recenzent: dra Zuzanna Dolega

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Inspired by nature in contemporary textile art* written under the supervision of Dr hab. Bogna Łakomska-Tyrakowska.
Supervisor of the annex: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Supervisor of the degree project: Dr hab. Jakub Pieleśzek
Reviewer: Dr Zuzanna Dolega

Wszystko zdaje się być w ruchu, nietadzie, a jednak w sobie tylko znanym porządku. Wszystko jest na miejscu, choć pozornie może się wydawać rozrzucone to tu, to tam. Częstki rzeczywistości zawłaszczają przestrzeń i powoli rozrastają się niczym narośl, anektując zachłannie coraz więcej i więcej. Wszystko tętni, pulsuje, oddycha i trwa w witalnym tańcu, drganiu, podporządkowane prawom natury, jej cykliczności i ponadczasowej mądrości.

Na małej, przenośnej fajerce syczy i buzuje garnek z wonną cieczą. Wszystko wskazuje na to, że jeszcze przed chwilą odbywał się tu proces: alchemiczny / kuchenny / magiczny? A może zupełnie przyziemny? Ktoś odcodził ziemniaki i zaraz krzyknie: „Obiad!”? Wykrochmalił pościel? Zostawił wodę po pierogach lub wywar po inhalacji, która miała uleczyć przeziębienie? W pracownianej szafce stoi przed chwilą odłożony na miejsce *Atlas grzybów* oraz *Farby i spojwa malarzkie*. W alchemicznym warsztacie artystki Elżbiety Moeller to, co na zewnątrz żyje w symbiozie i nierozłącznym, żywym uścisku z tym, co wewnątrz. Przenikanie światów i trwanie w autentycznej scenografii życia – to właśnie zdaje się być istotą i „pestką wiśni” (nawiązując do Jolanty Brach-Czajny) tej sytuacji. Jesteśmy gośćmi i wygląda na to, że zaraz ktoś posadzi nas na krześle, da do ręki kubek świeżo zaparzonej mięty, po czym wybiegnie do drugiego pokoju w tylko sobie znanych sprawach i sprawunkach, zostawiając nas, obserwatorów sam na sam z tym, co się jawi.

„Obiekt jest tym, co istnieje i co jest postrzegane. Byt i bycie obserwowania wyznaczają status obiektu. Nie każda rzecz jest obiektem, lecz ta jedynie, która ma zdolność oddziaływania i koncentrowania w sobie uwagi”. „Obiekty są bytami, które straciły anonimowość” (Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*).

Obiekty Eli (zarówno z części dyplomu głównego, jak i aneksu, gdyż – chciałabym, aby to wybrzmiało – podziwiam i traktuję postawę artystki jako całość) urzekają swą szczerością, zakorzenieniem w codzienności i prawdziwym, nieskrępowanym rzemiośle. Są tu emaliowane naczynia, spracowane szpachle, szpachelki, ochlapane farbą wiadra, rondelki, durszlaki, pojemniki po specyfikach. Są ręcznie sygnowane i pieczętowane opisywane stoiki z barwnikami, sfatygowane szczeciny pędzli przemysłowych. Jest metr krawiecki, pasta bhp, krosno, rozpoczęty gobelin i szpule nici oraz kawałki blach, pordezwiązałych i pokrytych czymś, co składa się na charakterystykę prac Eli. Ściana-podłoga-ściana. Stawiając kolejny krok, mamy wrażenie, że cali zanurzamy się w warsztat i w świat artystki, a jego drobiny i części osadzą się na nas, przykleją niczym guma do podeszwy buta lub mikrocząstki gwiazd i plastiku w naszym ciele. Autentyczność i nieposkromiona, nieskrępowana wola eksperymentu – tym emanuje i pulsuje przestrzeń.

Elan vital to, oprócz nawiązania do brach-czajnowskich szczelin istnienia, źródło życia (choć i rozpadu), cykliczności niczym w przyrodzie i praw rządzących światem. „*Élan vital* (fr. „pęd życiowy”) – twórcza siła, będąca motorem rozwoju świata istot żywych, nadająca mu dynamizm. Podstawowe pojęcie filozofii Henriego Bergsona, według którego stanowi ona podstawę działań duchowych i artystycznych. Ma zapewniać kontynuację gatunków i powodować ewolucję istot żywych. Pojęcie rozpowszechniło się po opublikowaniu «Ewolucji twórczej» w 1907 roku. Świat postrzegany przez Bergsona to przestrzeń konfliktu między bezwładną, ociężałą materią a duchem, «pędem życiowym», niosącym energię tworzenia. Walka materii i ducha sprawia, że świat nie może osiągnąć formy ostatecznej, że jest wciąż w fazie tworzenia się, wciąż «staje się», a ów proces jest właśnie rzeczywistością, której ludzie doświadczać i którą poznają.” (cyt. za: Wikipedią).

Światem twórczości Eli Moeller jest balansowanie między tym, co żywe, a tym, co rozkładające się, gnijące i zakurzone. Podobnie jak u Teresy Murak, choć w innej formie, „znakiem rozpoznawczym artystki jest wykorzystywanie biologicznych procesów: zasiewu, wzrostu, obumierania”. Ela i Teresa „dostrzegają i sięgają po to, co przyziemne, niskie, pospolite – czynności lub przedmioty podnoszone do rangi *sacrum*”.

W swojej pracy teoretycznej, zatytułowanej *Inspiracje naturą we współczesnej sztuce tkaniny* Moeller jest rzeczowa, konkretna. Bardzo precyzyjna i skrupulatna. Z niemal chirurgiczną precyzją zdaje się – w moim odczuciu – odcinać to ciało od ducha, by oddać się z pełnią uwagi miąższości tkanki dyplomu i aneksu. Pisząc o połączeniach natury i współczesnej sztuki tkaniny, artystka w sprawny i trafny sposób powołuje się na konkretne, bardzo różne działania artystyczne współczesnych artystek, takich jak: Jolanta Owidzka, Ieva Krūmiņa, Marian Jazmík, Tina Marais, Miriam Medrez, Ava Roth czy Anna Waszczuk. Podkreśla, jak ważne staje się nobilitowanie materiałów pozornie mało szlachetnych i zwraca uwagę na to, że jest to świat zdominowany przez kobiety.

Autorka zwraca również uwagę na bliskie związki tkaniny i malarstwa, swoisty przeplot, komplementujący obie dziedziny. To płynnie przenikająca się tendencja w sztuce. Splot obu materii jest silnie dominujący i wyraźny w twórczości Eli Moeller, zarówno w dyplomie głównym, jak i aneksie do niego. Patrzę na świat „długodojrzewający”, utkany ze skrawków, czytam podpisy



i identyfikuję użyte do powstania prac specyfiki. Glinka biała miesza się tu z nawłocią, a siarczan żelaza przeplata z wrotyczem. Guma arabska przenika przez papier czerpany. Znajdzie się przestrzeń dla grzybów, rdzy, orzech włoskiego i olszy czarnej. Wszystko zdaje się być jednym wielkim eksperymentem, choć kontrolowanym i popartym wiedzą i doświadczeniem.

Aleksandra Bystry, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, badaczka i znawczyni naturalnych metod barwienia tkanin, na której praktykę i twórczość (m.in. pracownię i projekt *Dzikie Barwy*) powołuje się w swojej pracy teoretycznej Moeller, mówi: „szacuje się, że istnieje od 2 do 3 tysięcy gatunków roślin barwierskich, z których można uzyskać wszystkie kolory”. Pojęcie „wszystkie kolory” brzmi dla większości osób niewyobrażalnie, zaś nam – artystom, a w szczególności malarzom, otwiera portal do innego świata. Muszę przyznać, że to dzięki Eli patrzę dziś inaczej na nawłóć czy wrotycz, myśląc o nich z większym szacunkiem i podziwem. Uśmiecham się do jagód, które prosto z wnętrza jagodziankowego brzucha wyładowały na jasnej koszuli. Nie walczę z materią. Dzięki praktykom artystycznym Eli widzę więcej.

Barwa brudu to kolaż, zlepek z tego, co przemyślane i z tego, co pod ręką. Przypomina mi dziecięce latawce, żagle i płyty samolotowych skrzydeł. Unoszą się, dryfują. Wydają się być posklejane z babcinej, kwiecistej sukienki, miękkiej tektury falistej, mąki i rdzy. Są bardziej otulające niż opresyjne. *Długodojrzewanie* i *Barwa brudu* przenoszą nas w świat, w którym nic się nie marnuje i wszystko jest szalenie ważne. Każda plama, gest, wszystko to na swój sposób organizuje chaos.

Podglądałam, niczym przez dziurę od klucza, zmagania Eli z montażem dyplomu. Warsztat falował, migrował, zmieniał adresy, ale nigdy nie zmieniał adresata. Nigdy nie zmienił rzetelności i na wskroś oddawał konsekwentną, ciężką i sumienną pracę autorki. Próba okiełznania wielu wątków i chaosu,

w którym jedynie twórca zna nić powiązań i połączeń, wydają się być wymagającym zadaniem. Czułam, że nie wolno mi przeszkadzać, ingerować, choć pierwotnie bardzo entuzjastycznie zaproponowałam pomoc w aranżacji wystawy. Widząc Elę przy pracy, widzę artystkę świadomą, konsekwentną. Widzę osobę, która sobie poradzi.

Ela Moeller posiada rzadką zdolność i czułość do materii, związanej z rzemiosłem, z mięsistą codziennością. Oswaja ją, tworząc zeń wywar. Tworzy obiekt artystyczny (*Długodojrzewanie*), jako sytuację i pretekst do wyczerpania uważności na odpady codzienności. Kiedy kilka lat temu poznałam ją i jej twórczość, zaimponowała mi wielką i wnikliwą wiedzą na temat tkaniny, naturalnych barwników, a przede wszystkim ciekawością świata, nieco archaiczną już i bardzo rzadką, dziecięcym zadziwieniem rzeczywistością i skłonnością do przekory, a co za tym idzie – eksperymentu. Zawsze robiła to z wielkim wdziękiem i domową naturalnością, jakby opowiadała o przepisie na leniwe pierogi, co dla niektórych jest niemal fragmentem fizyki kwantowej. To przezdziwne, bardzo naturalne i krzepiące, ale wobec pola badawczego, którym zajmuje się konsekwentnie od lat artystka, czuję pewną dozę nieśmiałości, jakbym (jakbyśmy) doświadczała przywileju obcowania z nią; z uwagą słucham wszystkiego, czym chce się podzielić ze światem. Często podczytuję, co pisze w przestrzeni Internetu o swoich pracach. A robi to w sposób inteligentnie dowcipny, autokrytyczny, zdradzający mądrość i dużą samoświadomość, a także lekkość pióra. „Wylało się, skończone” – czytamy. „Detal patroszenia i bliźnienia” – choć naszym oczom ukazuje się spękana, spieczona skóra i tafla oranżowej powłoki obrazu, autorka swoimi komentarzami wynosi nas ponad wymiar własnej twórczości, nadając „śmieciobelinom”, barwnikom i odpadkom poetyckie znaczenie. „Ubarwij się, fajnie jest, ciepło też” – czujmy to więc i my. Tu i teraz.

dra Zuzanna Dolega



Everything seems to be in motion, disorder, and yet in an order known only to itself. Everything is in its place, though it may seem scattered here and there. Particles of reality appropriate space and slowly grow, greedily annexing more and more. Everything pulsates, pulsates, breathes, and endures in a vital dance, a quivering, subservient to the laws of nature, its cyclical nature, and timeless wisdom.

A pot of fragrant liquid hisses and bubbles on a small, portable brazier. Everything indicates that a process was taking place here just moments ago: alchemical/kitchen/magical? Or something entirely mundane? Someone drained potatoes and will soon shout, 'Dinner!' ? Starched the bedclothes? Left behind the water from dumplings or the decoction from an inhalation meant to cure a cold? In the studio cupboard sits the *Mushroom Atlas*, *Paints*, and *Painter's Binders*, which had just been put away. In the alchemical workshop of artist Elżbieta Moeller, what exists outside lives in symbiosis and an inseparable, living embrace with what is within. The interpenetration of worlds and the permanence of the authentic scenography of life – this seems to be the essence and 'cherry pit' (referring to Jolanta Brach-Czaina) of this situation. We are guests, and it looks as if someone will soon seat us in a chair, hand us a cup of freshly brewed mint, and then run off to another room to attend to matters and errands known only to them, leaving us, the observers, alone with what appears.

'An object is what exists and what is perceived. Being and being observed determine the status of an object. Not everything is an object, but only that which can influence and focus attention'. 'Objects are beings that have lost their anonymity' (Jolanta Brach-Czaina, *The Cracks in Existence*).

Ela's objects (both from the main thesis and the annex, because—I'd like to make this clear—I admire and treat the artist's approach as a whole) captivate with their sincerity, their roots in everyday life, and their genuine, uninhibited craftsmanship. There are enameled vessels, worn-out spatulas, putties, paint-spattered buckets, saucepans, colanders, and medication containers. There are hand-signed and meticulously labeled jars of dye, and the worn bristles of industrial brushes. There's a tapestry, health and safety paste, a loom, a beginning tapestry, spools of thread, and pieces of sheet metal, rusted and coated with something that defines Ela's work. Wall-floor-wall. Taking the next step, we feel as if we are completely immersed in the artist's workshop and world, and its particles and particles settle on us, sticking like rubber to the sole of a shoe or microparticles of stars and plastic in our bodies. Authenticity and an untamed, unfettered will to experiment – this is what the space emanates and pulsates with.

Ela's vital, in addition to referencing the Brach-Czainian interstices of existence, is the source of life (though also decay), cyclicity, as in nature, and the laws that govern the world. 'Élan vital (French for *vital drive*) – a creative force that drives the development of the world of living beings, giving it dynamism. A fundamental concept in Henri Bergson's philosophy, according to which it forms the basis of spiritual and artistic endeavors. It is meant to ensure the continuation of the species and cause the evolution of living beings. The concept became widespread after the publication of *Creative Evolution* in 1907. The world perceived by Bergson is a space of conflict between inert, sluggish matter and spirit, the 'life force' that carries the energy of creation. The struggle between matter and spirit means that the world cannot achieve its final form; it is constantly in the process of creation, constantly 'becoming', and this process is precisely the reality that people experience and come to know'. (quoted from Wikipedia).

Ela Moeller's work is a balancing act between what is living and what is decaying, rotting, and dusty. Similar to Teresa Murak, though in a different form, 'the artist's hallmark is the use of biological processes: sowing, growth, and dying'. Ela and Teresa "notice and reach for the mundane, the lowly, the commonplace—activities or objects elevated to the rank of the sacred."

In her theoretical work, titled *Inspirations from Nature in Contemporary Textile Art*, Moeller is matter-of-fact and specific. Very precise and meticulous. With almost surgical precision, she seems—in my opinion—to cut this body from its spirit, to devote herself entirely to the fleshy tissue of the diploma and the annex. Writing about the intersections of nature and contemporary

textile art, the artist skillfully and pertinently references the specific, very diverse artistic practices of contemporary female artists such as Jolanta Owidzka, Ieva Krūmiņa, Marian Jazmík, Tina Marais, Miriam Medrez, Ava Roth, and Anna Waszczuk. She emphasizes the importance of elevating seemingly less noble materials, drawing attention to a world dominated by women.

The author also draws attention to the close relationship between textiles and painting, a peculiar interweaving that complements both disciplines. This is a trend that seamlessly intertwines in art. The intertwining of both materials is strongly dominant and evident in Eli Moeller's work, both in her primary diploma and its annex. I gaze upon a 'long-maturing' world, woven from scraps, reading the inscriptions and identifying the specific ingredients used in the creation of the works. White clay blends with goldenrod, and iron sulfate intertwines with tansy. Gum arabic permeates the handmade paper. There is room for fungi, rust, walnut, and black alder. Everything seems to be one vast experiment, albeit one controlled and supported by knowledge and experience.

Aleksandra Bystry, a graduate of the Academy of Fine Arts in Łódź, a researcher and expert in natural fabric dyeing methods, whose practice and work (including her studio and the *Wild Colors* project) Moeller cites in her theoretical work, says that 'it is estimated that there are between 2,000 and 3,000 species of dyeing plants from which all colors can be obtained'. The concept of "all colors" sounds unimaginable to most people, but for us artists, especially painters, it opens a portal to another world. I must admit that thanks to Ela, I now look at goldenrod and tansy differently, thinking of them with greater respect and admiration. I smile at the berries that landed straight from the belly of a blueberry plant on a light shirt. I don't fight matter. Thanks to Ela's artistic practices, I see more.

The Color of Dirt is a collage, a conglomeration of what's thoughtful and what's at hand. It reminds me of childhood kites, sails, and the flaps of airplane wings. They float, drift. They are cobbled together from a grandmother's floral dress, soft corrugated cardboard, flour, and rust. They are more enveloping than oppressive. *Long-aging* and *The Color of Dirt* transport us to a world where nothing is wasted and everything is essential. Every stain, gesture, everything organizes the chaos in its own way.

I watched, as if through a keyhole, as Ela struggled to assemble her diploma. The workshop's location oscillated, migrated, and changed addresses, but the recipient remained the same. It never wavered in its reliability and utterly reflected the consistent, complex, and conscientious work of the artist. Attempting to tame the multiple threads and chaos, in which only the creator knows the intricacies of connections, seemed a demanding task. I couldn't interfere, despite having initially offered to help with the exhibition's arrangement with great enthusiasm. Seeing Ela at work, I saw a conscious, consistent artist. I saw someone who could handle it.

Ela Moeller possesses a rare ability and sensitivity to the material, connected to craftsmanship and the tactile, everyday world. She tames it, creating a brew from it. She makes an artistic object (*Long-aging*) that catalyzes the heightening awareness of everyday life's waste products. When I met her and her work a few years ago, I was impressed by her vast and insightful knowledge of fabrics and natural dyes, and above all, her curiosity about the world, a somewhat archaic and very rare curiosity about the world, a childlike wonder at reality, and a penchant for defiance, and consequently, experimentation. She always did this with incredible grace and a homely naturalness, as if she were recounting a recipe for lazy pierogi (dumplings), which for some is almost a fragment of quantum physics. It's strange, very natural, and comforting. Still, in the face of the research field the artist has consistently pursued for years, I feel a certain amount of shyness, as if I were (or rather, we were) experiencing the privilege of interacting with her; I listen attentively to everything she wants to share with the world. I often read what she writes online about her work. And she does this in an intelligent, witty, self-critical way, revealing wisdom and considerable self-awareness, as well as a lightness of touch. 'It's poured out, it's finished', we read. 'Detail of Gutting and Scarring' – although our eyes are met with cracked, parched skin and a sheet of orange paint, the author's commentary elevates us beyond the scope of her own work, imbuing 'garbage', dyes, and waste with poetic meaning. 'Color yourself, it's cool, it's warm too' – let us feel it too. Here and now.

Dr Zuzanna Dolega



Weronika Preker

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Niech poprzedza Cię płomień. Seksualność – zasilająca energia twórcza* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede. Opiekun aneksu: dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Zuzanna Dolega

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Let the flame precede you. Sexuality – the nourishing creative energy* written under the supervision of Dr Dorota Grubba-Thiede. Supervisor of the annex: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Supervisor of the degree project: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr Zuzanna Dolega

„Odnalezienie szczeliny pozwala nam zsunąć się z jasnej, gładkiej powierzchni w mrok (...)” (Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*). Weronika Preker prowadzi widzów przez mrok, wiedzona wewnętrznym płomieniem – symbolicznie zapaloną świecą, poprzedzającą pracę twórczą – intencją, myślą. Na początku była ciemność, następnie zaś Weronika Preker rozpałała płomień i dała – sobie i nam – nadzieję w mroku.

Otwierające zdanie-tytuł nawiązuje do zapożyczonego i fizycznie patronującego (w formie papierowego cytatu) twórczości Preker motta minionej przed paru laty wystawy kurdyjskich twórców oraz faktu spalenia przez nich swoich dzieł. To swego rodzaju hołd. Ciemność poprzedza (czy też może istnieje w równoległej czasoprzestrzeni) tłące się, żywe i pulsujące światło. Na próżno szukać jego źródła wokół. To rodzaj wewnętrznego bodźca i impulsu, od którego wyjścia zaczyna się akt – twórczy, duchowy, samorozwojowy, a także miłosny. To praca do wewnątrz, ku światłu, aby promieniować ku światu przez – za Brach-Czainą – szczelinę. „Pierwotne spojrzenie miłosne jest otwarte i ostateczne. Skierowane w głąb. Nagie. A wnikając, nie tylko odkrywa, lecz także informuje, że nie ma odwrotu.” (J. Brach-Czaina, *Ibidem*). Poprzedzający płomień jest także oddaniem zamysłu i samego sposobu procesu pracy twórczej artystki – Weroniki Preker, zaś wycięty z katalogu wystawy cytat patronuje w jej nomadyczno-artystycznym życiu, jest namacalną tkaną obecną w pracowni.

Kiedy szukam informacji o nieoczywistych i będących z pogranicza duchowości i cielesności źródłach wewnętrznego żaru, znajduję ponadto obszerny opis *tummo*, czyli „jogi wewnętrznego żaru”. To praktyka religijna buddyzmu tybetańskiego, związana z opanowaniem subtelnych energii przez medytację. Skupia się na trzech elementach: *nadi* (kanały energii), *pranie* (wiatry energii) i *bindu* (krople energii). *Tummo* charakteryzuje się wywoływaniem wielkiej ilości ciepła w ciele praktykującego, pozwalając mu żyć w skrajnie nieprzyjnych warunkach zimna i doświadczając błogości, co jest szczególnie ważne z punktu widzenia *mahamudry*, łączącej doświadczenia błogości i pustki.” (cyt. za: Wikipedia). Płomień to praktyk – joga, tantra, medytacja, ekstaza, *joni*.

„Zafascynowało mnie uczucie podniecenia podczas tworzenia obrazów. Wtedy zaczęłam czuć, że podłączam się pod tajemniczy, potężny zasób energetyczny, który sprawia, że moje ciało przepełnia ekstaza, ogromna ilość wibrującej energii. Malarstwo otworzyło mnie na ideę seksualności jako wielowymiarowego misterium. To jej przez lata składałam hołd. Widząc ją jako podstawową siłę napędzającą mnie do tworzenia, jako portal do poszerzonej percepcji.” (Weronika Preker). Świat procesu twórczego, a także teoretyczno-badawczego autorki poprzedzany jest większymi i mniejszymi rytuałami, zaklinającymi rzeczywistość. To rodzaj osławiania jej w rytm tańca wewnętrznego ognia. „Przed rozpoczęciem pracy zapalam świecę. Ceremonialnie witam ogień jako alegorię



wejścia w czasoprzestrzeń świętą, w której symbol pasji, żywioł siły twórczej tańczy wraz ze mną.” – mówi Weronika. Artystka pisze o rytualnym zapaleniu świecy, poprzedzającym proces twórczy i badawczy. Ogień – pierwotny, żywy i symboliczny patronuje jej myśli, zachęca do pracy, staje się intencją i wróżbą oraz zwiastunem i opiekunem czasu świętego. Czasu twórczego.

W swojej pracy teoretycznej Weronika Preker opisuje żar w ujęciu wyzwoleń nie tylko duchowego, ale i emocjonalnego, a także – co ważne dla jej twórczości – seksualnego, jako sprawczej i mocno niedocenionej siły twórczej, współgrającej z witalnością. Powołuje się zarówno na kontekst filozoficzny, teoretyczny – cytując m.in. opinie Georgesa Bataille’a i Michela Foucaulta, zwraca się ku myśli badaczek, naukowców i trenerek miłości, jak choćby Sabiny Wolter czy Voci Ilnickiej. Kolejno, prowadzi czytelnika w swej podróży badawczej przez kontekst historyczny, ukazując opresyjny wpływ władzy, religii i historii na otwarcie seksualne i emocjonalno-cielesne człowieka. A wszystko to w sposób delikatny i otwierający.

Następnie autorka skupia się na kontekście twórczym nieskrępowanej seksualności, przywołując twórczość Iwony Demko, z aktem *anasyrma*, funkcjonującym w kulturze już od V w. p.n.e., zaś w dzisiejszych czasach posiadającym dodatkowe, symboliczne i wyzwajające znaczenie. *Ana suromai* to rytualne obnażenie genitaliów przez kobiety, poprzez uniesienie szat do góry. Catherine Blackledge w książce *Wagina. Sekretna historia kobiecej siły* pisze o rytuale podniesienia spódnicy, jako o akcie występującym w różnych okresach historycznych, niezależnie od siebie także geolokalizacyjnie. Prezentacja kobiecego sromu miała silną łączność z prawami natury i prognozą-życzeniem żyzności gleby. Autorka z wdziękiem przeplata zarówno konteksty będące aktualne dla świata, w którym żyjemy (w ujęciu feministycznym, choć nie opresyjnym) z szacunkiem dla relacji przyroda-seksualność, a także przeszłości, przywołując choćby Wężową Boginię z Knossos, tuż obok odmiennej formalnie twórczości Demko. W kręgu zainteresowań Preker znajduje się również twórczość artystek takich jak: Teresa Tyszkiewicz, Cheyenne Sapphire czy Carolee Schneemann, które nazywane współczesnymi boginiami.

Jedną z pierwszych ważniejszych prac Schneemann było działanie performatywne *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963), które otworzyło artystkę na rozważania na temat tego, czy naga kobieta może być zarówno artefaktem i artystką, dziełem sztuki i twórcą. Schneemann promokuje i staje przed widzem naga, co nie spotyka się ze zrozumieniem krytyków i marszandów; w każdym razie nie z takim, o jakie chodziło artystce. Praca była połączeniem malarstwa, performansu i fotografii, a nagie ciało Schneemann na ten czas zamieniło się w materię sztuki, dając tym samym poparcie

tezy (kobieta może być artystką i dziełem sztuki, własnej sztuki). Carolee, niczym w rytualnym transie maluje na rozstawionych w jej pracowni-łocie płótnach, przechodzi z działaniem twórczym na meble, podłogę, podpala przedmioty, gasi je, w końcu maluje własne ciało, ogranicza ruchy, krępuje się za pomocą folii, a do twarzy przystawia ostre kawałki rozbitego lustra.

I choć Preker daleko jest do opresyjnego i desperackiego gestu z pogranicza performansu, sama staje się w swojej twórczości spójną przestrzenią (spójna z przestrzenią), w której tworzy, osławając ją nie tylko za pomocą ognia, ale i ekstatycznego, wyzwającego tańca. W taki sposób powołuje do życia myśl i dzieło. Preker pisze o praktyce Schneemann: „Rozkoszuje się swoją seksualnością, która jest w centrum jej twórczego mikrokosmosu”. Uważam to zdanie za bardzo poetycki opis świata sztuki i procesu tworzenia, otwarcia nie tylko Schneemann, ale i samej Preker.

Na dyplom główny składa się cykl kilkunastu obrazów olejnych o ciepłych, ziemistych kolorach, z których gdzieś tam, pomiędzy mlecznej ochry i ugru przezierają w pulsowaniu mocniejsze i głębsze tony i akcenty, w tym – czerwień krwi, w rozpierającym format kolistym geście, niemieszczącym się w percepcji i na płaszczyźnie płótna. Każdy obraz to dotyk – bezpośrednio naznaczenie przez artystkę, która zamienia tradycyjne medium malarzkie, jakim jest pędzel, na dłoń, opuszki palców. To emanująca tęsknota za pierwotną haptycznością, która z kolei króluje i wybrzmiewa dodatkowo mocno w aneksie sztuki włókna. Otwarta, horyzontalna kompozycja z jednej strony przenosi nas w świat pejzażu, jednak w połączeniu z konkretnym, choć subtelnie pojawiającym się gestem, mamy do czynienia z tańcem ducha. Osobiste i osobliwe malarstwo naskalne, rejestr emocji i traktat o ciszy. To w końcu sztuka romansująca z pierwotnością przedstawień paleolitu i kult płodności i obfitości. Kult matki Ziemi i pulsująca energia tryska z dzieł przy jednoczesnym, co podkreśla autorka, czasie świętym.

Artystka odprawia rytualny taniec (warto zwrócić uwagę na odniesienie tytułów prac do aktu tańca); tantryczny rytuał to spotkanie-szczelina między bytem a płaszczyzną. Każdy dotyk to czułość, wdzięczność, jedność i rodzaj powidoku. Farba zastęga na opuszkach palców, wnika w linie papilarne i dosięga coraz to nowych obszarów. Nie wiemy już, gdzie kończy się oko, ciało, a gdzie płaszczyzna ciszy pejzażu. Poszerzanie zmysłowości materializuje się tu już na samym poziomie twórczego aktu. Obrazy w pewien sposób przywołują mi na

myśl siłę i jednoczesną delikatność twórczości Hilmy af Klint. Obrazo-ołtarze i duchowość, choć tu spirytualizm i teozofia oddają głos wewnętrznej energii pochodzącej prosto z serca, podbrzusza i umysłu. Otulanie obrazów listewkami to dodatkowe symboliczne domknięcie i próba uchwycenia tego, co mogłoby ulecieć.

„Dążę do miejsca, w którym każdy ruch to ekstaza, każdy kształt to harmonia. Przenikający mnie nurt nie szuka niczego, poza możliwością wyrażenia swojej poetyckiej istoty zaklętej w kompozycji dzieła. Lubię myśleć o moich obrazach jak o ołtarzach, miejscach świętych. Mój cykl trzynastu abstrakcyjnych obrazów olejnych stanowi świadectwo spotkania z *sacrum*. Poprzez nie, zapraszam odbiorcę do przestrzeni kontemplacji i wewnętrznego wglądu.” (Weronika Preker).

Pramatka Ziemia w futrze – Wenus, otulająca świat. Weronika Preker pieczołowicie tworzy i drapuje konstelacje własnych znaków. Kolorystyka „z ziemi i popiołu” rozbudza zmysły i przenosi nas w – co autorka często podkreśla – mikrokosmos. Nie ma sztuki bez podróży do wnętrza, bez pochylenia się nad sobą, bez listu miłosnego do samej siebie. To pismo asemiczne, otulający pled naskalny, rodzaj otuliny nomadycznego umysłu i ducha.

Na przestrzeni czasu studiów na ASP przyglądam się jej pracy. Czasem wchodzę do pracowni na gdańskiej Akademii i widzę autorkę przy swoich dziełach; nie chcę przeszkadzać w świętym czasie. Zamyślona, onieśmielona, czasem skulona, niekiedy tańcząca, przekazująca całą swoją czułość materii. Zdaje się reprezentować wszystkie z nas – prababki-tkaczki, babki – haftujące i cerujące po nocach, kobiety wyzwolone, sprejujące na ścianach budynków wywrotowe hasła i płaczące nad listami miłosnymi.

Wrażliwość mikrokosmosu twórczości Preker to kruchość i siła, to nabywanie samoświadomości i rodzaj pewnej autoterapii i arteterapii, przy jednoczesnym wielkim szacunku dla historii i kultury. To wierność ideałom pramatki, Ziemi, *joni*, Wenus. To sensualność, która dominuje nad tematem delikatnym – relacją seksualności jako ekstatycznej szczeliny twórczej. Mam w sobie wdzięczność i wzruszenie, że mogę obserwować ten wzlot, poprzedzony ciężką, świadomą i czułą pracą nad sobą i światem. Niech ją prowadzi płomień, niech rozpala i nigdy nie gaśnie.

Wnioskuję o nadanie Weronice Preker tytułu magistry sztuk pięknych.

dra Zuzanna Dolega





'Finding the crevice allows us to slip from the bright, smooth surface into the darkness (...)' (Jolanta Brach-Czaina, *The Cracks in Existence*). Weronika Preker leads viewers through the darkness, guided by an inner flame – a symbolically lit candle, preceding creative work – an intention, a thought. In the beginning, there was darkness, and then Weronika Preker lit the flame, giving herself and us hope in the darkness.

The opening sentence/title refers to the motto borrowed from and physically patronizing (in the form of a paper quote) Preker's work, the motto of an exhibition of Kurdish artists a few years ago, and the fact that they burned their works. It is a tribute of sorts. Darkness precedes (or perhaps exists in a parallel time-space) the smoldering, living, and pulsating light. It is in vain to search for its source all around. It is a kind of inner stimulus and impulse, from the outset of which begins an act of creative, spiritual, self-development, and also love. It is a work inward, toward the light, to radiate outward to the world through—following Brach-Czaina—a cleft. 'The primal gaze of love is open and final. Directed inward. Naked. And penetrating, it not only reveals but also informs us that there is no turning back'. (J. Brach-Czaina). The preceding flame also reflects the intention and the very process of the artist Weronika Preker's creative work. At the same time, the quote cut from the exhibition catalog serves as a patron of her nomadic artistic life, a tangible fabric present in her studio.

When searching for information about the non-obvious sources of inner ardor, bordering on spirituality and corporeality, I also find an extensive description of tummo, or 'yoga of inner ardor'. It is a religious practice of Tibetan Buddhism, associated with the mastery of subtle energies through meditation. It focuses on three elements: nadi (energy channels), prana (energy winds), and bindu (energy drops). Tummo is characterized by generating a significant amount of heat in the practitioner's body, allowing them to live in icy conditions and experience bliss, which is particularly important from the perspective of mahamudra, which unites the experiences of joy and emptiness." (quoted from Wikipedia). Flame is the practitioner – yoga, tantra, meditation, ecstasy, yoni.

'I was fascinated by the feeling of excitement while creating paintings. Then I began to feel myself tapping into a mysterious, powerful energy source that made my body overflow with ecstasy, an immense amount of vibrating energy. Painting opened me to the idea of sexuality as a multidimensional mystery.

I have paid homage to it for years, seeing it as the fundamental force that drives me to create, as a portal to expanded perception'. (Weronika Preker) The world of the author's creative process, as well as her theoretical and research work, is preceded by rituals, both large and small, that conjure reality. It's a way to familiarize her with the rhythm of her inner fire's dance. 'Before beginning work, I light a candle. I ceremonially welcome the fire as an allegory of entering a sacred space-time, where the symbol of passion, the element of creative force, dances with me', says Weronika. The artist writes about the ritual of lighting a candle, preceding the creative and research process. Fire—primordial, living, and symbolic—patronizes her thoughts, encourages her work, and becomes intention and prophecy. It becomes the herald and guardian of sacred time—creative time.

In her theoretical work, Weronika Preker describes fervor in terms of liberation, not only spiritual but also emotional, and—importantly for her work—sexual, as a powerful and largely underappreciated creative force, harmonizing with vitality. She draws on both philosophical and theoretical contexts, citing the opinions of Georges Bataille and Michel Foucault, among others, and draws on the thought of female researchers, academics, and love coaches such as Sabina Wolter and Voca Ilnicka. She then guides the reader through her research journey, revealing the historical context and the oppressive influence of power, religion, and history on human sexual, emotional, and physical openness. All this in a delicate and revealing way.

The author then focuses on the creative context of uninhibited sexuality, citing the work of Iwona Demko, with the act of *anasyrma*, a cultural phenomenon dating back to the 5th century BC, which today possesses additional symbolic and liberating meaning. *Anasyrma* is the ritual exposure of women's genitals by lifting their garments. Catherine Blackledge, in her book *The Story of V. Opening Pandora's Box*, writes about the ritual of lifting the skirt as an act occurring in various historical periods, independently of each other, also geographically. The presentation of the female vulva had a strong connection with the laws of nature and a prognostic wish for soil fertility. The author gracefully interweaves contexts relevant to the world we live in (in a feminist, though not oppressive, approach) with respect for the relationship between nature and sexuality, as well as the past, citing, for example, the Serpent Goddess of Knossos, alongside Demko's formally distinct work. Preker also explores the work of artists such as Teresa Tyszkiewicz, Cheyenne Sapphire, and Carolee Schneemann, calling them contemporary goddesses.

One of Schneemann's first major works was the performative action *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963), which opened the artist to reflections on whether a naked woman can be both an artifact and an artist, a work of art and a creator. Schneemann provokes and stands naked before the viewer, which is met with little understanding from critics and art dealers; at least not in the way the artist intended. The work was a fusion of painting, performance, and photography. Schneemann's naked body became the material of art for the time, thus supporting the thesis (a woman can be both an artist and a work of art, her own art). Carolee, as if in a ritual trance, paints on canvases arranged in her loft-like studio, moving creatively onto furniture and the floor, setting objects on fire, extinguishing them, and finally painting her own body, restricting her movements, restraining herself with plastic wrap, and pressing sharp shards of a broken mirror to her face.

And although Preker is far from an oppressive and desperate gesture bordering on performance, she herself becomes a coherent space (coherent with the space) in which she creates, taming it not only with fire but also with ecstatic, liberating dance. In this way, she brings thought and work to life. Preker writes about Schneemann's practice: 'she revels in her sexuality, which is at the center of her creative microcosm'. This is a very poetic description of the world of art and the creative process, an opening not only for Schneemann but also for Preker herself.

The primary diploma consists of a series of twelve oil paintings in warm, earthy colors, from which, here and there, stronger and deeper tones and accents, including the red of blood, pulsate through the milky ochre and ochre, in a circular gesture that bursts the format, transcending perception

and the canvas. Each painting is a touch—a direct mark made by the artist, who exchanges the traditional painting medium of the brush for the hand, the fingertips. This emanates a longing for primal tactile sensation, which in turn reigns supreme and resonates even more strongly in the fiber art section. The open, horizontal composition, on the one hand, transports us to the world of landscape. Still, when combined with a specific, yet subtly emerging gesture, we encounter a dance of the spirit. A personal and singular rock painting, a register of emotions, and a treatise on silence. Ultimately, this is art that romances the primal nature of Paleolithic representations and the cult of fertility and abundance. The cult of Mother Earth and pulsating energy emanates from the works, while, as the artist emphasizes, it simultaneously celebrates sacred time.

The artist performs a ritual dance (it's worth noting the reference of the works' titles to the act of dancing); the tantric ritual is an encounter—a gap between being and the surface. Each touch is tenderness, gratitude, unity, and a kind of afterimage. Paint hardens on the fingertips, penetrates the ridges of the fingerprints, and reaches ever newer realms. We no longer know where the eye, the body, and the landscape's plane of silence end. The expansion of sensuality materializes here at the very level of the creative act. The paintings somehow evoke the power and simultaneous delicacy of Hilma af Klint's work. They are altar paintings and spirituality, though here spiritualism and theosophy give voice to the inner energy flowing directly from the heart, the lower abdomen, and the mind. Wrapping the paintings in slats provides additional symbolic closure and an attempt to capture what might otherwise escape.

'I strive for a place where every movement is ecstasy, every shape is harmony. The current that permeates me seeks nothing but the ability to express its poetic essence, encapsulated in the composition of the work. I like to think of my paintings as altars, holy places. My series of thirteen abstract oil paintings is

a testimony to an encounter with the sacred. Through them, I invite the viewer into a space of contemplation and inner insight'. (Weronika Preker).

The ancestral Earth in fur – Venus, enveloping the world. Weronika Preker meticulously creates and drapes constellations of her own symbols. The colors 'from earth and ash' awaken the senses and transport us to, as the artist often emphasizes, a microcosm. There is no art without a journey inward, without a contemplative reflection, without a love letter to oneself. It is asemic writing, an enveloping blanket on the rock, an enveloping of the nomadic mind and spirit.

Throughout my studies at the Academy of Fine Arts, I've been observing her work. Sometimes I enter her studio at the Academy in Gdańsk and see the artist at work, not wanting to disturb this sacred time. Pensive, shy, sometimes hunched over, sometimes dancing, conveying all her tenderness to the material. She seems to represent all of us: great-grandmothers who weave, grandmothers who embroider and darn at night, liberated women who spray subversive slogans on building walls and weep over love letters.

The sensitivity of the microcosm of Preker's work is fragility and strength, an acquisition of self-awareness and a kind of self-therapy and art therapy, accompanied by a profound respect for history and culture. It is fidelity to the ideals of the ancestral mother, the Earth, the yoni, Venus. It is sensuality that dominates a delicate theme – the relationship of sexuality as an ecstatic creative fissure. I am profoundly grateful and moved to witness this ascent, preceded by hard, conscious, and sensitive work on myself and the world. May the flame guide her, ignite her, and never extinguish her.

I hereby request that Weronika Preker be awarded the degree of Master of Fine Arts.

Dr Zuzanna Dolega



Dawid Siedlarz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2018 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Elementy artystyczne w proteście ulicznym i analiza teoretyczna od XX wieku po współczesność na podstawie wybranych dzieł kultury* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Krzysztof Gliszczyński

Promotor dyplomu: prof. Robert Florczak

Recenzent: dra Magdalena Pela

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2018.

Written master's thesis: *Artistic Elements in Street Protest and Theoretical Analysis from the 20th Century to the Present Day Based on Selected Cultural Works* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Prof. Krzysztof Gliszczyński

Supervisor of the degree project: Prof. Robert Florczak

Reviewer: Dr Magdalena Pela

Dawid Siedlarz – baczny obserwator i komentator zastanej rzeczywistości. Nie boi się tematów trudnych, przez wielu omijanych szerokim łukiem, budzących lęk czy niechcianą odpowiedzialność. Artysta zabiera głos i bardzo odważnie wychodzi ze swoją twórczą wypowiedzią i przemyśleniami do szerokiej publiczności. Nie boi się krytyki, odrzucenia czy przeprowadzenia procesu twórczego na oczach całego miasta – Starego Sącza.

Malując murale, pozostaje w ciągłym dialogu z publicznością, przechodzącymi, którzy widzą jego twórczość często przypadkiem. Nie jest to zazwyczaj widownia, która chce się z dziełem zapoznać, docenić i je zrozumieć. To nie są wernisażowi goście. Siedlarz chciał, żeby jego wypowiedzi trafiły szeroko i dużo dalej niż mury pracowni czy Akademii. Wyszedł ze swoim malarstwem do ludzi, konfrontując ich z tematami niewygodnymi, będąc zarazem w pełni świadomym konsekwencji takiej decyzji. Artysta, działając w przestrzeni, w której naraża się

na wiele trudności, otwiera się zarazem i zaprasza do dyskusji. Niezwykle docenia ten gest i gotowość na dialog.

Część artystyczną pracy dyplomowej stanowią trzy murale, które powstały w rodzinnym mieście artysty. Poruszają one tematy związane z kryzysem ekologicznym, ale także emocjonalnym. Pierwszy z nich, zatytułowany *Upadek ekologii*, powstał na ścianie pod mostem, wzdłuż uczęszczanej trasy. Praca przedstawia martwego dzięcioła trójpalczastego, uważanego za gatunek zagrożony w tym regionie. Jak pisze sam autor: „Wywrócony do góry nogami daje wrażenie pogrzebanego pod rysującym się nad nim pejzażem. Pokazuje, że jest częścią czegoś większego”. Rysunkowa, przejmująca forma ptaka wskazuje również szerzej na ogrom zanieczyszczeń i problemów z ochroną środowiska w regionie. Siedlarz podkreśla, że jedno, pozornie małe życie jest częścią całego ekosystemu, prężnie działającej maszyny, która w momencie wyeliminowania jakiegoś elementu zaczyna kuleć. Wskazuje, jak wielkie znaczenie i wagę ma dany gatunek ptaków i ich istnienie.

Co ważne i znaczące dla specyfiki pracy w przestrzeni publicznej, kolejny mural powstał dokładnie na tej samej ścianie i w tym samym miejscu. Artysta wiedział, że naraża się na zniszczenie wcześniejszego obrazu lub jego przemalowanie. Jest to niemal wpisane w tego typu działanie, gdzie skończony dzieło często zaczyna żyć własnym życiem. Już po znacznych zniszczeniach *Upadku ekologii* zdecydował, że na tym samym podłożu zostawi swoją kolejną malarską wypowiedź.

Drugi mural skupia się na człowieku, jego problemach emocjonalnych, skłonnościach autodestrukcyjnych, próbach samobójczych i walce z depresją. Waga podjętych tematów jest niezwykle duża i obciążająca. Decyzję autora odbieram jako apel o zwrócenie uwagi na tak aktualne i znaczące problemy. Praca przedstawia martwego człowieka, odzianego w skórę ptaka. „Postać nawiązuje do mitu o Ikarze. Podobnie jak on wznosi się ku Słońcu na skrzydłach ambicji i marzeń, tak i ta postać wydaje się dążyć do nieosiągalnego. Skrzydła, choć majestatyczne, są jednocześnie kajdanami”. Można interpretować ją również jako odzwierciedlenie walki z depresją, kiedy człowiek przyjmuje kolejne maski, żeby ukryć swój prawdziwy stan i emocje przed światem.

Co ważne, dwa powyżej opisane tematy, zostały podjęte przez artystę i namalowane w konkretnym miejscu nieprzypadkowo. Są one wynikiem obserwacji



otoczenia i konkretnych zdarzeń. Praca o ginącym gatunku ptaków powstała pod wpływem zauważenia w okolicy osoby na nie polującej. Natomiast drugi mural jest odpowiedzią na informację, że dokładnie na tym moście miały miejsce dwie próby samobójcze. Dawid Siedlarz nie pozostaje obojętny na bieżące wydarzenia i we właściwy tylko sobie, bardzo cenny sposób, zabiera głos.

Trzecia praca powstała na fasadzie domu jednorodzinnego. Artysta również odwołuje się do wymierającego gatunku ptaków – wróbli: istot rodzinnych, stadnych, żyjących w grupie, które przez szkodliwe działania człowieka mają coraz mniej możliwości, żeby się osiedlić i rozmnażać. Wydaje się, że mural przedstawia tylko wijącą się roślinę, jednak gdy spadnie deszcz a ściana zmoknie pojawiają się jego kolejne warstwy. Zauważamy wróble, które chowają się przed zagrożeniem. Wykorzystując swoją technologiczną wiedzę, artysta sprawił, że część warstwy malarskiej pozostaje czasowo ukryta. Ten formalny zabieg ma na celu skupienie uwagi odbiorców na znikające ptaki, rozmowę o ich obecności – i jestem pewna, że działa.

Kolejnym efektem obserwacji i uczestniczenia są prace malarskie składające się na aneks dypłomu. Dziesięć obrazów, które powstały w technologicznym laboratorium artysty, opowiadają o „szarej godzinie”. Czymś pomiędzy nocą a dniem, niedopowiedzianym, trochę tajemniczym i niekonkretnym. Siedlarz podkreśla, że „nie są to plenery a bardziej relacja powidokowa z doświadczeń zebranych w sytuacji, gdy wszystko to, co nas otacza, zaciera się, ujednolica i pozwala przekształcać się w wyobrażeniach”. Obrazy zakiełkowały w wyobraźni artysty podczas spacerowania, włóczenia się i rozmów na granicy światła i mroku. Pełne są wyobrażeń pejzażowych, roślinnych, trawiastych, skąpanych w półmroku drzew i krzaków przybierających formę nocnych stworzeń. Autor dopuszcza tutaj pełną gamę malarskich możliwości, a drogi poszukiwań zostają otwarte. Mam wrażenie, być może mylnie, że powstałe obrazy mogą być pewną formą odpoczynku, miękkości – również w geście i formie, po mocnych emocjonalnie doznaniach w dziełach muralowych. Działania te stoją do siebie niemal w kontrze. Chcąc skomunikować się z szerszą publicznością Siedlarz przyjmuje gest bardziej ilustracyjny, konkretny, realistyczny. Traktuję to jako kolejny dowód pełnej świadomości w działaniu i decyzjach, również od strony czysto technologicznej i formalnej.

Praca pisemna, która stanowi część teoretyczną dyplomu, składa się z siedmiu rozdziałów. Jest wypowiedzią bardzo spójną i wyczerpującą. Siedlarz koncentruje się na wybranych przykładach protestów ulicznych z różnych krajów i kontekstów kulturowo-politycznych. Definiuje przestrzeń publiczną i rolę sztuki, która ma na celu m.in. jej wzbogacanie i różnicowanie. Zaczynając od manifestu dadaistycznego, poprzez sztukę skierowaną przeciwko nazizmowi, protesty paryskie z 1968 r., krytykę społeczną w akcjonizmie wiedeńskim, awangardę i jej potencjał do figurowania jako sztuka protestu, *arte povera*, a kończąc na ruchu „SOLIDARNOŚĆ” oraz elementach artystycznych w strajkach po 2015 r., w tym strajkach kobiet.

Artysta bardzo celnie podkreśla, że sztuka powinna być zapisem rzeczywistości, w której funkcjonuje; być znakiem czasu, częścią historii i biegu aktualnych wydarzeń. Protest, jako wizualny rodzaj komunikacji, określa sposobem budowania tożsamości narodowej. „Jest to walka o przestrzeń publiczną, która stosuje elementy kreatywne, niegrzeczne bądź normatywnie kontrowersyjne. Z całą pewnością można to porównać do improwizowanego teatru i aktorów”. Cała wypowiedź potwierdza przedstawioną tezę, że protest i zawarte w nim elementy twórcze, wywołując nie rzadko kontrowersję, mają wpływ na rozwój społeczny, kulturowy i artystyczny zarówno odbiorców, jak i uczestników.

Opisując liczne przykłady, w których ludzie dostrzegali siłę i potencjał obrazu w przekazie społecznym, mam wrażenie, że autor odnosi się również do własnej praktyki twórczej. Jego wypowiedzi mają na celu pobudzać, dawać do myślenia, zostawiać w myśli przechodniów znaki zapytania. Są często niewygodne, zawierające treści, o których śpiesząc się rano do pracy wolelibyśmy nie myśleć. Jednak ich waga w bardzo szerokiej skali ma ogromne znaczenie, a ziarno zasiane przed twórcę może pobudzić do, być może kluczowego w jednostkowej historii, działania.

Podsumowując, jestem przekonana, że dyplom główny, aneks oraz praca pisemna są w pełni dojrzałymi i przemyślanymi wypowiedziami, których cele i wartości sięgają dużo dalej niż czysto formalne i estetyczne. Doceniając wartość każdej składowej pracy dyplomowej, w pełnym przekonaniu rekomenduję nadanie Dawidowi Siedlarzowi tytułu magistra sztuki.

dra Magdalena Pela



Dawid Siedlarz – a keen observer and commentator on the existing reality. He is unafraid of complex topics, which many avoid due to evoking fear or unwanted responsibility. The artist speaks out and boldly shares his creative expression and reflections with a broad audience. He is not afraid of criticism, rejection, or conducting his creative process in full view of the entire city – Stary Sącz.

While painting murals, he remains in constant dialogue with the audience, passersby who often see his work by accident. This is not usually an audience eager to familiarize themselves with, appreciate, and understand the work. These are not just visitors to an art opening. Siedlarz wanted his expressions to resonate widely, far beyond the walls of his studio or the Academy. He took his paintings to the masses, confronting them with uncomfortable topics while remaining fully aware of the consequences of such a decision. Working in a space where he exposes himself to many difficulties, the artist simultaneously opens himself up and invites discussion. I greatly appreciate this gesture and this willingness to engage in dialogue.

The artistic portion of the thesis consists of three murals created in the artist's hometown. They address themes related to the ecological crisis, as well as emotional ones. The first, titled *The Collapse of Ecology*, was created on a wall under a bridge, along a busy route. The work depicts a dead three-toed woodpecker, considered an endangered species in the region. As the artist himself writes, 'turned upside down, it gives the impression of being buried beneath the landscape above it. It shows that it is part of something larger'. The bird's graphic, poignant form also points to the enormity of pollution and environmental problems in the region. Siedlarz emphasizes that one seemingly small life is part of an entire ecosystem, a dynamic machine that, when any element is eliminated, begins to falter. It demonstrates the profound significance and importance of a given bird species and their existence.

Importantly and significantly for the specific nature of the work in public space, another mural was created on the same wall and in the exact location. The artist knew that the earlier painting risked being destroyed or repainted. This is almost inherent to this type of activity, where a completed work often takes on a life of its own. After the significant damage of *The Collapse of Ecology*, he decided to leave his following pictorial statement on the same surface.

The second mural focuses on humanity, its emotional problems, self-destructive tendencies, suicide attempts, and struggles with depression. The weight of the topics addressed is exceptionally significant and burdensome. I perceive the artist's decision as a plea to draw attention to such timely and vital issues. The work depicts a dead man, clad in a bird's skin. 'The figure alludes to the myth of Icarus. Just as he soars toward the sun on the wings of ambition and dreams, this figure seems to strive for the unattainable. The wings, though majestic, are also shackles'. It can also be interpreted as a reflection of the struggle with depression, when a person adopts a series of masks to conceal their actual state and emotions from the world.

Notably, the two themes described above were not chosen by the artist and painted in a specific location by accident. They are the result of observing the surroundings and particular events. The work, about a dying bird species, was inspired by the observation of someone hunting them in the area. The second mural, meanwhile, is a response to the news that two suicide attempts had taken place on this very bridge. Dawid Siedlarz is not indifferent to current events and, in his own unique and valuable way, is speaking out.

The third work, created on the façade of a single-family home, also references a dying bird species – sparrows: family-oriented, gregarious creatures living in groups, which, due to harmful human activities, have increasingly fewer opportunities to settle and reproduce. The mural appears to depict only

a wriggling plant, but when rain falls and the wall becomes wet, subsequent layers emerge. We notice the sparrows hiding from the threat. Using his technological expertise, the artist has ensured that part of the paint layer remains temporarily hidden. This formal device aims to focus the viewer's attention on the disappearing birds, to discuss their presence—and I'm sure it works.

Another result of this observation and participation is the paintings that comprise the annex to the diploma project. Ten paintings, created in the artist's technological laboratory, speak of the 'gray hour'. Something between night and day, unstated, somewhat mysterious, and vague. Siedlarz emphasizes that 'these are not plein air paintings, but rather an afterimage account of experiences gathered in a situation where everything surrounding us blurs, unifies, and allows for transformation in imagination'. The paintings sprouted in the artist's imagination during walks, wanderings, and conversations on the border between light and darkness. They are full of landscapes, plants, grasses, trees, and bushes bathed in twilight, taking on the form of nocturnal creatures. Here, the artist allows for a full range of painterly possibilities, and avenues of exploration are opened up. I have the impression, perhaps mistakenly, that the resulting paintings might represent a form of rest, a softness—both in gesture and form—after the powerful emotional experiences of his murals. These actions are almost in opposition to each other. Seeking to communicate with a broader audience, Siedlarz adopts a more illustrative, concrete, and realistic gesture. I see this as further evidence of his complete awareness of his actions and decisions, including from a purely technological and formal perspective.

The written work, which constitutes the theoretical part of the diploma, consists of seven chapters. It is a highly coherent and comprehensive work. Siedlarz focuses on selected examples of street protests from various countries and cultural and political contexts. He defines public space and the role of art, which aims, among other things, to enrich and differentiate it. Beginning with the Dadist Manifesto, through art directed against Nazism, the 1968 Paris protests, the social critique of Viennese Actionism, the avant-garde and its potential to figure as protest art, arte povera, and concluding with the 'SOLIDARNOŚĆ' movement and artistic elements in post-2015 strikes, including the women's strikes.

The artist aptly emphasizes that art should be a record of the reality in which it operates; a sign of the times, a part of history, and the course of current events. Protest, as a visual form of communication, is defined as a means of building national identity. 'It's a fight for public space that employs creative, impolite, or normatively controversial elements. It can certainly be compared to improvised theater and actors'. The entire statement supports the thesis that protests and the creative elements contained within them, while often sparking controversy, influence the social, cultural, and artistic development of both audiences and participants.

Describing numerous examples in which people have recognized the power and potential of images in social communication, he also refers to his own creative practice. His statements aim to stimulate, provoke thought, and leave passersby with question marks. They are often uncomfortable, as they contain content we would rather not think about when rushing to work in the morning. However, their significance on a vast scale is immense, and the seed sown by the creator can inspire action, perhaps crucial in an individual's story.

In summary, I am convinced that the central thesis, the annex, and the written work are fully mature and well-considered works, whose goals and values reach far beyond the purely formal and aesthetic. Appreciating the value of each component of the thesis, I wholeheartedly recommend awarding Dawid Siedlarz the Master of Arts degree.

Dr Magdalena Pela



Barbara Skowronek

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Marka Wrzezińskiego.

Praca magisterska pisemna: *Kolor i pamięć. Wybrane związki*
napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede
Opiekun aneksu: dra hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Marek Wrzeziński
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Color and Memory. Selected Compounds.*
written under the supervision of Dr Dorota Grubba-Thiede.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Internetowym przypadkiem, w chwili kiedy pisałem niniejszy tekst, algorytm mediów społecznościowych wypłut przed moje oczy 47-sekundowe video wcześniej nieznaney mi (a obserwowanej przez blisko milion osób) neurobiolożki Emily McDonald, o następującej treści: „Jeśli kiedykolwiek zastanawiałeś się, czy inni ludzie widzą kolory tak samo jak Ty, to zgodnie z aktualnym stanem wiedzy naukowej, szansa na to, że ktoś widzi kolory dokładnie tak samo jak Ty, wynosi praktycznie zero. (...) Genetyczny kod to tylko jeden z powodów; sam kolor Twojego oka, na przykład brązowy lub niebieski, również może wpływać na to, jak widzisz kolory. Nasze osobiste doświadczenia mogą również kształtować sposób, w jaki postrzegamy kolory. A wszystkie obwody w mózgu zaangażowane w przetwarzanie kolorów mogą adaptować się na podstawie naszych doświadczeń”. Opinia ta wydała mi się idealnym wstępem do recenzji rozważań Barbary Skowronek, zarówno tych w części artystycznej, jak i tych w tekście napisanym pod opieką dr. Doroty Grubby-Thiede, zatytułowanym *Kolor i pamięć. Wybrane związki*.

Powyższy wstęp wydawał mi się o tyle słuszny, ponieważ prezentuje wszystkie przypadki przez jakie dyplomantka w swojej pracy teoretycznej odmięniła pojęcie barwy. Pojawiają się tu klucze takie jak: percepcja, psychofizjologia, psychologia, zmysły, emocjonalność, pamięć, a ponadto kontekst kulturowo-historyczny i wiele innych terminów, które stanowią kwintesencję poszczególnych rozdziałów. Finalnie rzecz biorąc, młoda artystka tworzy na własne potrzeby swój autorski podręcznik o kolorze; trochę notatnik, jakby pożegnanie ze studiami malarstwa i zapisem tego wszystkiego, co chce narzędziowo wziąć ze sobą dalej i implementować w swojej praktyce twórczej. Powstaje mała biografia koloru, napisana bardzo osobiście, bo poszerzona o konteksty autorskie związane z twórczością artystki, jak i widzianymi przez nią wystawami, co w sumie daje przyjemną lekturę. Jednocześnie tekst spełnia wszelkie konieczne dla pracy wymogi, posiada aspekty wyczerpująco przeprowadzonego rozważania. Skowronek powołuje się w nim na doświadczenia i rezultaty artystyczne wypracowane przez osoby twórcze takie jak: Wassily Kandinsky, Claude Monet, Mirosław Filonik, Piet Mondrian, Georges

Seurat, Yves Klein, Anish Kapoor, Katarzyna Jankowiak, Arshile Gorky, Henri Matisse, Sainer, Robert Maciejuk, Aleksandra Jachtoma i Niki de Saint Phalle. Autorka opiera się głównie na pozycji Johna Gage'a *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, a za nim opisuje koncepty wypracowane przez Arystotelesa, Johanna Wolfganga Goethego, Isaaca Newtona, Ostwalda, Michela Eugène'a Chevreula, a także powołuje się na książkę *Barwa i człowiek* Gerharda Zeugnera. Ociera się także o wątki psychologiczne, powołując się na *Psychologię twórczości* Edwarda Nęcki, czy pisząc o koncepcji asocjacyjnej Sarnoffa Mednicka.

Tym właśnie kontekstem pozwolę sobie przejść do, zrealizowanej pod opieką prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego, realizacji malarskiej. Autorka tak pisze o swojej strategii i metodzie pracy nad obrazami: „Asocjacyjny charakter twórczości i pamięci zauważyłam również w swoich własnych pracach malarskich. (...) Moje malarstwo stworzone jest na bazie rodzinnych fotografii. Cały proces zaczyna się od wybrania zdjęć (związane jest to z każdorazowym powrotem do przeszłości (...)). Następnym etapem jest tworzenie kolaży cyfrowych, które później posłużą mi jako szkic do obrazu. Na sam koniec przetwarzam je na swój język malarski, biorąc pod uwagę charakter wspomnień i istotę pamięci, gdzie generowane wspomnienia mają formę układanki”. W istocie prace te balansują między figuracją a abstrakcją, odzwierciedlając fragmentaryczność wspomnień złożonych jak z puzzli, ale z kilku różnych układanek.

Z obrazami Skowronek w założeniu jest jak ze wspomnieniami – niektóre pamiętamy jakby zdarzyły się przed chwilą, inne – jak ujęcia ze starego filmu zabarwione sepią, a te najmniej wyraźną kryją się za mgłą – *sfumato* zapomnienia, by zupełnie się uabstrakcyjnić i zlać ze sobą. Stąd też w tym procesie szkicowe kolaże muszą zostać namalowane. Sam kolaż nie pozwala bowiem na takie odprzedmiotowanie, jakie daje wolność formy malarskiej, która pełni tu funkcję wprowadzenia tego, co nieokreślone; sugerowania czegoś luźnym gestem, niedomalowaniem, przetarciem, niedopowiedzeniem. Przemalowywanie kolażu nie jest realizacją projektu, a stanowi kolejną autorską interpretację na temat namacalnego wspomnienia znalezione w rodzinnym albumie. Malowanie dodaje tym przedstawieniom czasu, a przeistaczanie się formy w formę pozwala na lepsze oddanie samej pamięci i jej procesów, a w szczególności chwili jej zanikania i mieszania się.

Inspiracją do powstałego malarstwa, jak i dobieranej palety, stały się ciepłe uczucia związane z dzieciństwem, bez troską i codziennymi doświadczeniami, co znalazło wyraz w tytule *Dobry obraz świata*, przywołującym, nawet w swojej składni i w pozornej słodkiej naiwności, perspektywę dziecka – pełną spokoju i radości oraz zupełnie innego sposobu postrzegania czasu. Autorka stosuje w obszarze pojedynczej kompozycji symultaniczność odległych od siebie w rzeczywistym czasie wydarzeń, a także wyzbywa się sekwencyjności narracyjnej w całym pokazie, co sprawia, że wystawa to miks i kolekcja filtrowanych emocjami wspomnień opowiedziana z perspektywy osoby już teraz dorosłej. W efekcie cały cykl to wypiełgnowany klaser ważnych chwil; wspomnieniowy kalejdoskop życiorysów rodzinnych splecionych wokół postaci artystki. Te mieszają się i są sposobem na nostalgiczny powrót do dzieciństwa. Malowanie tych prac to także osvajanie upływu czasu. Może ono uniwersalizować obrazy w komunikacie nadawanym do widzów, którzy przecież nie są uwikłani w rodzinne konteksty, czytelne tylko dla autorki i jej najbliższych.

Przechodząc do aneksu zrealizowanego w pracowni prof. Magdaleny Hanysz-Stefańskiej, przyszedł czas na nieoczywisty i popkulturowy, choć ryzykowny trop interpretacyjny. Prawdopodobnie jedyny związek filmu *Matrix* (1999) z niniejszym dyplomem to, znajdującą się na 24. stronie pracy teoretycznej reprodukcja obrazu Katarzyny Jankowiak, kojarzącego się z wyświetlanym w filmie systemem jasnozielonych znaków na ciemnozielonym tle. Bardzo chciałbym zadać pytanie za Morfeuszem, jedną z postaci filmu: „Czy kiedykolwiek miałeś sen (...), w którym byłeś pewien, że to nie sen a prawda? A co, jeśli nie mógłbyś obudzić się z tego snu? Jak rozpoznać różnicę między światem snu, a światem rzeczywistym?”. Sądję, że rodzaj analogicznego rozważania był przyczynkiem do powstania prac składających się na aneks, który odnosi się poniekąd do uczucia *deja vu*, co sugeruje tytuł: *Czy to już sen czy jeszcze wspomnienie?* Wątpliwość w nim zawarta odsyła nas do niepewności czy dane

wydarzenie było realne, czy jest wspomnieniem, czy pojawiło się tylko w formie snu. W całej wystawie wyraźny jest tu systemowy podział treści: w malarstwie były postaci i osoby, w grafikach są miejsca. Sprowokowany tytułem, zadaje pytania: czy patrzę na zapamiętany przez autorkę widok widziany we śnie, czy migawkę z rzeczywistości? Artystka odpowiada mi, że to widoki, które zatrzymała głównie dla siebie, skolekcjonowała je, bo zachęciły ją do ich uchwycenia. A tym, co mają ze sobą wspólnego jest poczucie spokoju lub tęsknoty, jakie jej towarzyszyło w chwili rejestracji natywnego ujęcia.

Powstałe na tej bazie linoryty buchają wykwitem kolorów i duktu narzędzia. Bardzo wyraźnie kontrastują z włókniściami, które zostały pozbawione barwy i zdają się aż krzyczeć emanującą z nich ciszą. Ciekawy jest ten achromatyczny twist w dyplomie tak skupionym na zależności koloru i przeżywania. Mimo to, dobrane środki nadal wpisują się w temat rozważanej pamięci, bo prace w skali szarości odsyłają nas do często spotykanych czarno-białych zdjęć w albumach rodzinnych. Ponownie, rezultat artystyczny w formie balansuje na granicy tego, co czytelne w swoim przedstawieniu, a tym, co niedookreślone.

Podsumowując, wszystkie prace na wystawie powstają ze szczerej potrzeby oswojenia przez autorkę przemijania i okiełznania obecnej rzeczywistości magicznymi, barwnymi wspomnieniami dzieciństwa. Wszystkie dobrane przez Basię środki wyrazu są spójne z jasnymi założeniami tematycznymi, a powstały esej wskazuje na świadomość i wycucie podstawowego środka wyrazu malarskiego - koloru. Można zatem mówić o efekcie zaplanowanej całości i pewnej koherencji pomiędzy tekstem, malarstwem a grafikami. W konsekwencji powyższych, powstała realizacja dyplomową wraz z wszystkimi jej elementami oceniam pozytywnie i wnoszę o nadanie dyplomantce tytułu magistry sztuki.

dr Filip Ignatowicz



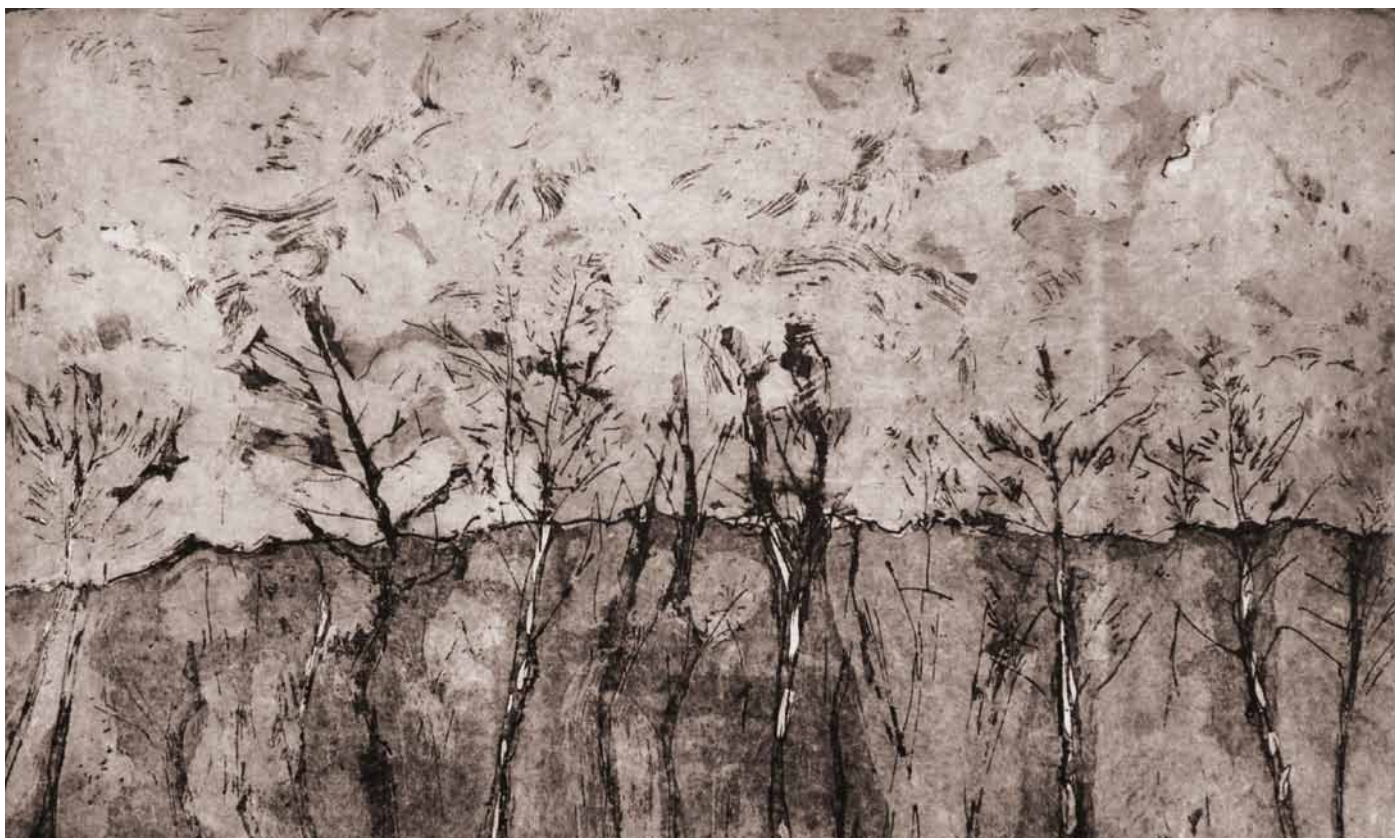
By chance, as I was writing this text, a social media algorithm spat out a 47-second video by a previously unknown neuroscientist (and followed by nearly a million people) Emily McDonald, with the following content: 'If you've ever wondered whether other people see colors the same way you do, then according to current scientific knowledge, the chance that someone sees colors the same way you do is practically zero. (...) Genetic code is just one reason; the color of your eyes, for example, brown or blue, can also influence how you see colors. Our personal experiences can also shape how we perceive colors. And all the brain circuits involved in color processing can adapt based on our experiences'. This opinion is the perfect introduction to my review of Barbara Skowronek's reflections, both in the artistic section and in the text written under the supervision of Dr. Dorota Grubba-Thiede, titled *Color and Memory: Selected Relationships*.

The above introduction seemed appropriate to me, as it presents all the instances through which the graduate student transformed the concept of color in her theoretical work. Key terms such as perception, psychophysiology, psychology, the senses, emotionality, memory, as well as cultural and historical context, and many other terms emerge, constituting the quintessence of the individual chapters. Ultimately, the young artist creates her own handbook on color: a notebook, a farewell to her painting studies, and a record of all the tools she wants to take with her and implement in her creative practice. What emerges is a small biography of color, written very personally, expanded upon by the artist's own contexts related to her work and the exhibitions she has attended, making for an enjoyable read. At the same time, the text meets all the requirements for a work of art. It possesses the elements of a comprehensively researched analysis. Skowronek cites the experiences and artistic achievements of such creative figures as Wassily Kandinsky, Claude Monet, Miroslaw Filonik, Piet Mondrian, Georges Seurat, Yves Klein, Anish Kapoor, Katarzyna Jankowiak, Arshile Gorky, Henri Matisse, Sainer, Robert Maciejuk, Aleksandra Jachtoma, and Niki de Saint Phalle. The author primarily draws on John Gage's *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Ad-

ditionally, the author describes concepts developed by Aristotle, Johann Wolfgang Goethe, Isaac Newton, Ostwald, and Michel Eugène Chevreul, and cites Gerhard Zeugner's *Color and Man*. She also touches on psychological themes, citing Edward Nęcka's *Psychology of Creativity* and writing about Sarnoff Mednick's associative concept.

It is in this context that I will turn to a painting project created under the supervision of Professor Krzysztof Gliszczyński. The author writes about her strategy and method of working on paintings: 'I also noticed the associative nature of creativity and memory in my own paintings. (...) My paintings are based on family photographs. The entire process begins with selecting photos (this is related to each return to the past). The next stage involves creating digital collages, which will later serve as a sketch for the painting. Finally, I transform them into my own painterly language, taking into account the nature of memories and the essence of memory, where the memories generated take the form of a puzzle'. And indeed, these works balance between figuration and abstraction, reflecting the fragmentation of memories, composed like a puzzle, but composed of several different pieces.

Skowronek's paintings are essentially like memories – some we remember as if they had just happened, others like shots from an old sepia-tinted film, and the faintest ones are hidden behind a fog – a sfumato of forgetting, only to become completely abstracted and merge. Hence, in this process, the sketchy collages must be painted. Collage itself does not allow for the kind of de-objectification afforded by the freedom of painterly form, which here serves to introduce the indeterminate; to suggest something with a loose gesture, an unpainted image, an erased image, an understatement. Repainting a collage is not the completion of a project, but rather another original interpretation of a tangible memory found in a family album. Painting adds time to these representations, and the transformation of form into form allows for a better rendering of memory itself and its processes, particularly the moment of its disappearance and merging. The inspiration for the resulting painting, as well as the palette chosen, came from warm feelings associated with childhood, carefree-





ness, and everyday experiences, as expressed in the title *A Good Picture of the World*, which evokes, even in its syntax and apparent sweet naivety, a child's perspective—full of peace and joy, and a completely different perception of time. The artist employs the simultaneity of events distant in real time within a single composition, and also eliminates narrative sequencing throughout the show, making the exhibition a mix and collection of emotionally filtered memories told from the perspective of a now adult. As a result, the entire series is a carefully crafted scrapbook of important moments; a reminiscent kaleidoscope of family biographies interwoven around the artist's figure. These intertwine and serve as a nostalgic return to childhood. Painting these works also serves as a way to embrace the passage of time. It can universalize images in message conveyed to viewers who, after all, are not entangled in familial contexts, understandable only to the author and her loved ones.

Moving on to the appendix created in Professor Magdalena Hanysz-Stefańska's studio, it's time for a non-obvious and pop-cultural, albeit risky, interpretive path. Perhaps the only connection between the film *The Matrix* (1999) and this thesis is the reproduction of Katarzyna Jankowiak's painting, found on page 24 of the theoretical work, which evokes the system of light green symbols on a dark green background displayed in the film. I'd love to ask the question of Morpheus, one of the characters in the movie: "Have you ever had a dream (...) in which you were certain it wasn't a dream but real? What if you couldn't wake up from that dream? How would you tell the difference between the dream world and the real world?" I believe that a similar consideration informed the creation of the works comprising the annex, which, in a sense, addresses the feeling of *déjà vu*, as suggested by the title: *Is this already a dream or still a memory?* The doubt implicit in it leads us to the uncertainty of whether a given event was real, a memory, or merely a dream.



A systematic division of content is evident throughout the exhibition: the paintings featured figures and people, while the prints featured locations. Provoked by the title, I ask: am I looking at a view remembered by the artist, seen in a dream, or a snapshot of reality? The artist tells me that these are views she kept primarily for herself, collected because they inspired her to capture them. And what they have in common is the sense of peace or longing she felt at the moment of recording the native image.

The linocuts created from this foundation burst with a flourish of color and the flow of the tool. They contrast starkly with the intaglio prints, which have been stripped of their color and seem to scream with the silence emanating from them. This achromatic twist is intriguing in a work so focused on the relationship between color and experience. Despite this, the chosen media still align with the theme of memory, as the grayscale works evoke the often-encountered black-and-white photographs in family albums. Once again, the artistic result strikes a balance between clarity in its presentation and indeterminacy.

In summary, all the works in the exhibition arose from the artist's sincere desire to embrace transience and tame the present reality with magical, colorful childhood memories. All the means of expression chosen by Basia are consistent with explicit thematic assumptions, and the resulting essay demonstrates an awareness and sensitivity to the fundamental medium of pictorial expression—color. Thus, one can speak of a planned whole and a certain coherence between text, painting, and prints. As a result of the above, I evaluate the final project, along with all its elements, positively and request that the graduate be awarded the title of Master of Arts.

Dr Filip Ignatowicz

Natalia Szerszeń

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2018 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Ciężar w sztuce – między miękkością, a monumentalizmem* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Jarosław Bauć
Promotor dyplomu: prof. Robert Florczak
Recenzent: dra hab. Małgorzata Jankowska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 201.

Written master's thesis: *Weight in art – between softness and monumentality* written under the supervision of Dr hab. Łukasza Guzka.
Supervisor of the annex: Prof. Jarosław Bauć
Supervisor of the degree project: Prof. Robert Florczak
Reviewer: Dr hab. Małgorzata Jankowska



Dyplom główny, zatytułowany *Słabizna*, to cykl obiektów malarskich (dyplomantka w opisie zestawu użyła pojęcia instalacja), które są ciekawym dialogiem z malarstwem sztalugowym. Przedstawione formy składają się z elementów konstrukcyjnych – odniesienie do ramy obrazu; płótna – do blejtramu oraz podkładu i warstw malarskich, określanych jako *mix media*. Szaluga w tym procesie nie brała udziału, nie jest to również sztuka w przestrzeni publicznej. Nie mam jednak wątpliwości, że dyplomantka jest spadkobierczynią długiej tradycji malarstwa poszukującego, której twórcy zainteresowani byli dialogiem z rzeczywistością oraz skracaniem dystansu wobec osób oglądających.

Teatralizacja malarstwa, gdyby wrócić do jego historii, zaczęła się w epoce średniowiecza za sprawą zdobionych obrazami ołtarzy, czy w renesansowym malarstwie ściennym, a następnie w zwiększającej się skali – w dioramach i panoramach, odejściu od standardowych rozmiarów blejtramów, czy nawet obrazu w jego klasycznej formie. Poszerzeniu ulegała również formuła medium, polegająca na zmianie materiałów i technik. Minęło kilkuset lat od malowanych koni, inkrustowanych np. kawałkami blachy, by jako bohaterowie wydarzenia zaistniały one w całej okazałości w rzymskiej Galerii L'Attico za sprawą Jannisa Kounellisa w pracy *Twelve Live Horses/Untitled* (1969). Konie – oślawiony motyw wielu kultur i tradycji narodowych, silnie obecny w polskiej literaturze i sztuce – w Rzymie zachwycały, ale też wprowadzały w konsternację odwiedzających galerię realną obecnością. Zaproponowana sytuacja miała znamiona inscenizacji, w której konie zachowywały się zgodnie z ich naturą, a ludzie musieli zmierzyć się z ich realnością, konfrontując się z fekaliami, hałasem i różnego rodzaju reakcjami i zachowaniem zwierząt. Dumne i monumentalne konie, które w historii malarstwa przyzwyczaiły nas do swojej cichej i zazwyczaj dystygnowanej obecności, na parę dni ucieleśniały się, zwracając uwagę na ich pozaestetyczny, czy symboliczny wymiar.

U pani Szerszeń wizerunek konia i motyw jego umaszczenia stanowią temat i emblemat dyplomu. Ich ucieleśnienie jest umowne, ale przez formę i medium formuła malarstwa została wykorzystana analogicznie, jak działanie filmu braci Lumière, który przez krótką chwilę kazał oglądającym myśleć, że pociąg wjeżdżający na stację zmiecie ich z powierzchni ziemi, obracając w rozdarłe worki pełne poszarpanych ciał i pokruszonych kości (z opisu Maksima Gorkiego z 1896 r.). Tytuł cyklu czterech obiektów również wpisuje się w tę wizję. Słowo „słabizna” określa wrażliwe miejsce w ciele konia, umiejscowione pomiędzy tułowiem a jego zadem z obu stron zwierzęcia, gdzie znajdują się nerki. Z powodu tkliwości to miejsce traktuje się ze szczególną delikatnością, żeby nie zadawać zwierzęciu bólu. „Wypełniona” słabizna świadczy o dobrej kondycji konia; ukryte, wstydlive, bo słabe miejsce, dobrze odżywione osłania czułość ulokowaną w wewnętrznych narządach; chroni, ale zawsze pozostanie najsłabsze.

Zderzenie wyobrażenia i faktu było siłą dzieła Kounellisa. O rasach koni niewiele wiadomo, ze zdjęć można wywnioskować, że dwa z nich były siwe, a pozostałe w większości gniade. Ras ani maści koni Natalii Szerszeń także nie określimy, bo w prezentowanych formach słabizna przejęła władzę nad całym ciałem, masakrując ciało-obiekt w bezkształtny siniak z głową i nogami wystającymi z różnych jego części. Przeciętny koń waży ok. pięćset kilogramów, co czyni z niego doskonały nośnik słabości, która ukrywała się za triumfami i metaforami. Obiekt z kawałków płyt, listew, wypełniaczy, płótna i farb waży znacznie mniej, ale w przedstawionej formie czuje się ciężar i dotkliwą fizyczność skomplikowanych figur. Sięgając do tradycji, bliżej *Słabiznie* do upadających, walczących czy pożeranych koni w obrazach Eugène'a Delacroixa lub wstrząsających rysunków umierających i zmarłych koni Jana van Huchtenburga; nieliczne przykłady końskiej słabości odnajdziemy oczywiście także w polskiej sztuce.

Teatralność aranżacji obiektów czyni z nich szczególnego rodzaju *tableau faiblesse* (*faiblesse* – słabość) i, jak pisze dyplomantka, inicjuje u widza myślenie o istocie słabszoności; momencie, który następuje po rezygnacji, kiedy ciało traci kontrolę, a ciężar masy przytłacza je. Usytuowanie koni wzmacnia efekt inscenizacji przemocy, tragedii; tu znowu jak w ludzkiej tragedii na obrazie Delacroixa, *Śmierć Sardanapala* (1827), w których kobiecie, nagie ciała wykrywa moment zbiorowego mordu, zakomponowanego w wirze szalejącym wokół tytułowego króla. „Zwinięte” do środka malarstwo zostało ostatecznie ograniczo-

ne do koloru zsiniałego ciała, obolałego, pełnego wylanej wewnątrz krwi, która przesiąka przez „wór”, wciąż jeszcze trzymający razem kości i mięso, chociaż już nie w pierwotnym porządku. Dyplomantka świadomie zrezygnowała z dokładności i zgodności anatomicznej, co jedynie potwierdza, że nie mamy do czynienia ze zmasakrowaną makietą konia, a raczej poprzez sztukę mierzymy się z problemem słabości, ale także – co sugeruje część teoretyczna – „ciężarem” w sztuce (sztuka ciężaru).

Pani Szerszeń sytuuje go pomiędzy miękkością a monumentalizmem, powołując się na osoby artystyczne, m.in.: Roberta Morrisa, moją ulubioną Phylidę Barlow czy Anisha Kapoora, operujących w swoich rzeźbach, obiektach czy instalacjach doświadczeniem ciężaru i lekkości w kontekście materialnym, jak i metaforycznym. Przykłady omawianych twórców i twórczyń są ciekawe a czasami zaskakujące, chociaż podyktowane wskazanymi stanami/zjawiskami, jak grawitacja i napięcie w przypadku Barlow i Ernesto Neto. O dziełach brytyjskiej artystki pisze dyplomantka, że finalnie ich elementy zostaną rozłożone, ale należało dodać, że zawsze po to, by użyć ich ponownie – i to jest niezwykle ważne w procesie twórczym Barlow. W moim odczuciu obiekty Barlow nie są „skazane na upadek, pęknięcie”, jak przekonuje autorka, a są właśnie tym. Pokrywa się to z deklarowanym przez artystkę zwróceniem uwagi na współczesny świat pełen „upadających monumentów”, ale również jej fascynację malarstwem, którym zawsze wykańcza swoje dzieła i instalacje.

Bardzo podobał mi się fragment, w którym dyplomantka pisze, że „monumentalna lekkość, bądź złudzenie lekkości, to intuicyjne poszukiwanie wdzięku w sztuce”, chociaż następujący po nim opis twórczości Michaela Heizera, nie jest dla niego dobrym wprowadzeniem. Odnoszę wrażenie, że rozdział trzeci *Wrażenie lekkości a monumentalizm w obiektach sztuki w przestrzeni publicznej*, chociaż poprawnie sformułowany w tytule, nie został przemyślany i był pisanym pośpiesznie, bez dbałości o ciągłość wyводу. Wdzięk, który wybrzmiał w początkowej części tekstu nie wraca jednak przy opisach „balonowych rzeźb” Anisha Kapoora i Jeffa Koonsa, a mógłby. Bardzo by mnie ucieszyło wspomnienie – dla równowagi męskich przykładów – Very Simons, pilotki balonu i artystki, twórczyni powietrznych rzeźb z końca lat 60. XX w.

W kontekście pracy głównej, aneks jest przewrotną grą z percepcją. Nie jest ona jednak na tyle silna, żeby ulec wrażeniu końskiej skóry naciągniętej na blejtram, chociaż i tak odczuwam sprzeciw i wątpliwości. Aneks zatytułowany *MARRONE* jest zestawem czterech obrazów o wymiarach 200 x 200 cm, wykonanych w technice malarstwa olejnego. Ich motywem przewodnim są wzory końskiego umaszczenia, tytułami odnoszące się do ich nazw: *Tobiano*, *Palomino*, *Rabicano* i *Tarant*. Kompozycje są estetyczną kompilacją różnych

motywów i odcieni, dobrze zakomponowanych i osadzonych w nieco niepokojącej skali i formacie. Właściwie nie wiem, czym uzasadnić ten wybór i to byłoby chyba pytanie do dyplomantki. Obie części: dyplom i aneks przyjęły podobną skalę, o ile jednak w dyplomie głównym dobór i monumentalizacja uzasadnione są w założeniu i przesłaniu pracy, tak w przypadku aneksu, określonego przez dyplomantkę jako „wariacje na temat umaszczenia wierzchowców” i rodzaj „katalogu odcieni koloru brązowego” tego uzasadnienia nie znajduję. Wprowadzone w wybranych obrazach elementy materiału nasywanego na powierzchnię, w moim przekonaniu, stanowią zabieg estetyczny, który odczytuję jako gest czysto formalny, zrozumiały z uwagi na zainteresowanie autorki miękkimi formami, ale także służący zdynamizowaniu kompozycji i, jak myślę, jej wizualnemu wzbogaceniu. Płaskość i formę obrazu oraz motyw przewodni, w moim przekonaniu, trudno ze sobą pogodzić. Ciekawe jednak było to, że pani Szerszeń – jak pisze – kolekcjonowała motywy umaszczeń (kreski i kropki), faktycznie tworząc rodzaj kolekcji, która jako pomysł na aneks jest bardzo przekonująca.

Podsumowując, wysoko oceniam część główną dyplomu, jest to ciekawa propozycja i dobre rozwinięcie wcześniejszych dzieł. Tytuł dobrze określa koncepcję dzieła i jego formę. Wykorzystana technika wskazuje na rozwinięty warsztat i umiejętności malarskie dyplomantki. Podoba mi się relacja i napięcie powstające pomiędzy formami, patos sceny wywołujący wątpliwość wobec tego, co oglądamy. Intrygujący jest brak sprawcy tragicznego zdarzenia; poza skłębionymi ciałami nic nie wskazuje bowiem na powód tragedii. Pewną wątpliwość wywołuje we mnie kontrast pomiędzy elementami przestrzennymi a częściami płaskimi obiektów. Zastanawiam się czy płaskość części łba i nóg nie wydaje się zbyt prosta, kontrastując z organiczną guzowatą formą? Dobrze jednak sprawdza się jako wizualizacja spłynięcia płaskiego obrazu, chociaż w tak ostrej formie zderzenie wywołuje pewien zgrzyt. Zastanawiam się nad koncepcją spływającego ze ściany obrazu Lyndy Benglis. Praca teoretyczna, jak wspomniałam, ma wiele mankamentów gramatycznych i stylistycznych, liczne błędy, widoczne oznaczenia kopiowania pozostałe w tekście, niespójną interpunkcję. Czasami występują bardzo ogólne czy przypadkowe fragmenty i treści. Praca spełnia w stopniu podstawowym wymogi pracy na poziomie magisterskim, chociaż jej potencjał i założenia zasługują na uwagę.

Jako całość dyplom spełnia wymogi pracy dyplomowej na poziomie magisterskim.

dra hab. Małgorzata Jankowska



The primary diploma, titled *The Weakness*, is a series of painting objects (the student used the term 'installation' in the description of the set), which constitute an interesting dialogue with easel painting. The presented forms consist of structural elements—a reference to the painting frame; the canvas—to the stretcher frame, and the backing and layers of paint, referred to as mixed media. The easel played no part in this process, nor is this art in public space. However, I do not doubt that the diploma is an heir to a long tradition of exploratory painting, whose creators were interested in dialogue with reality and shortening the distance from viewers.

The theatricalization of painting, if we go back to its history, began in the Middle Ages with altarpieces decorated with paintings, and in Renaissance wall painting, and then on an increasingly larger scale—in dioramas and panoramas, a departure from the standard dimensions of stretchers, and even the painting in its classical form. The medium also expanded, involving changes in materials and techniques. Several hundred years passed from the painted horses, inlaid with pieces of sheet metal, to their full glory as protagonists at Rome's L'Attico Gallery, thanks to Jannis Kounellis in his work *Twelve Live Horses/Untitled* (1969). Horses—a celebrated motif of many cultures and national traditions, strongly present in Polish literature and art—enchanted yet bewildered gallery visitors in Rome with their real presence. The proposed situation had the hallmarks of a staged performance, in which horses behaved in accordance with their nature. In contrast, people had to grapple with their reality, confronting feces, noise, and various animal reactions and behaviors. The proud and monumental horses, which have accustomed us to their quiet and usually distinguished presence throughout the history of painting, became embodied for a few days, drawing attention to their beyond-aesthetic or symbolic dimension.

In Ms. Szerszeń's work, the image of a horse and its coat color constitute the subject and emblem of her diploma. Their embodiment is conventional, but through form and medium, the formula of painting is utilized analogously to the effect of a Lumière brothers film, which, for a brief moment made viewers think that a train arriving at the station would wipe them out, reducing them to torn sacks full of torn flesh and crushed bones (from Maxim Gorky's description from 1896). The title of the series of four objects also fits this vision. The word "weakness" describes a sensitive spot in the horse's body, located between the torso and its rump on either side of the animal, where the kidneys are located. Due to its tenderness, this area is treated with particular delicacy to avoid inflicting pain on the animal. A 'filled' weakness indicates the horse's good condition; hidden, shameful, because a weak spot, well-nourished, shields the tenderness located in the internal organs, protects them, but will always remain the lowest.

The clash of imagination and fact was the strength of Kounellis's work. Little is known about the breeds of horses; from the photographs, one can deduce that two of them were gray, while the rest were mostly bay. The breeds or coats of Natalia Szerszeń's horses cannot be determined either, because in the forms presented, weakness has taken over the entire body, massacring the body-object into a shapeless bruise with head and legs protruding from various parts. The average horse weighs around five hundred kilograms, making it a perfect vehicle for the weakness hidden behind triumphs and metaphors. An object made of pieces of board, strips, filler, canvas, and paint weighs significantly less. Still, in the presented form, one feels the weight and acute physicality of the complex figures. Drawing on tradition, *The weakness* is closer to the falling, struggling, or devoured horses in Eugène Delacroix's paintings or Jan van Huchtenburg's shocking drawings of dying and deceased horses. We can, of course, also find a few examples of horse weakness in Polish art.

The theatricality of the objects' arrangement makes them a special kind of tableau faiblesse (faiblesse – weakness) and, as the graduate student writes, it triggers the viewer's thoughts about a suppressed being; the moment that follows resignation, when the body loses control and the weight of the mass overwhelms it. The positioning of the horses heightens the effect of the staging of violence, tragedy; here again, as in the human tragedy in Delacroix's painting, *The Death of Sardanapalus* (1827), in which the female, naked bodies twist the moment of collective murder, composed in the vortex raging around the titular king. The painting, 'curled' inward, is ultimately reduced to the color of

a livid body, aching, full of blood spilled within, seeping through the 'sack' that still holds bones and flesh together, though no longer in its original order. The graduate deliberately forgoes precision and anatomical accuracy, which only confirms that we are not dealing with a mangled model of a horse, but rather, through art, we are confronting the problem of weakness, but also—as the theoretical section suggests—'weight' in art (the art of weight).

Ms. Szerszeń situates it between softness and monumentality, citing artists such as Robert Morris, my favorite Phyllida Barlow, and Anish Kapoor, who operate in their sculptures, objects, and installations with the experience of weight and lightness in both material and metaphorical contexts. The examples of the artists discussed are interesting and sometimes surprising, as they are dictated by the indicated states/phenomena, such as gravity and tension in the cases of Barlow and Ernesto Neto. The graduate student writes about the British artist's works that their elements will ultimately be disassembled, but it should have been added that they will always be used again, and this is crucial to Barlow's creative process. In my opinion, Barlow's objects are not "doomed to fall, to break," as the author argues, but they are precisely that. This aligns with the artist's declared attention to the contemporary world full of "falling monuments," but also with her fascination with painting, which she always uses to finish her works and installations.

I particularly appreciated the passage where the graduate student notes that 'monumental lightness, or the illusion of lightness, is an intuitive search for grace in art'. However, the following description of Michael Heizer's work is not a good introduction. I feel that third chapter, *The Sense of Lightness and Monumentalism in Art Objects in Public Space*, although correctly phrased in the title, was not well-thought-out and was written hastily, without any regard for continuity. The charm that resonated at the beginning of the text doesn't return, however, when describing the "balloon sculptures" of Anish Kapoor and Jeff Koons, though it could. I would have been delighted to mention—to balance the male examples—Vera Simons, a balloon pilot and artist, creator of aerial sculptures from the late 1960s.

In the context of the main work, the annex is a perverse play on perception. However, it's not so powerful that I'm struck by the impression of horsehide stretched over a stretcher, although I still feel some resistance and doubts. The annex, titled *MARRONE*, is a set of four paintings measuring 200 x 200 cm, executed in oil painting. Their central motif is the pattern of horse fur, with titles referring to their names: *Tobiano*, *Palomino*, *Rabicano*, and *Tarant*. The compositions are an aesthetic compilation of various motifs and shades, well-composed and set in a somewhat unsettling scale and format. I don't know how to justify this choice, which is a question for the graduate student. Both parts — the diploma and the annex — adopt a similar scale. However, while in the primary diploma, the selection and monumentality are justified by the premise and message of the work, I find no such justification in the annex, described by the graduate as 'variations on the theme of mounts' coats' and a kind of 'catalog of shades of brown'. The elements of sewn-on fabric introduced in the selected paintings, in my opinion, constitute an aesthetic device, which I interpret as a purely formal gesture, understandable given the artist's interest in soft forms, but also serving to dynamize the composition and, I believe, enhance its visual impact. The flatness and form of the painting and the central motif, in my opinion, are difficult to reconcile. However, it was interesting that Ms. Szerszeń, as she writes, collected coat motifs (lines and dots), effectively creating a collection that, as an idea for an annex, is very convincing.

In summary, I highly recommend the central part of the diploma; it is an interesting proposal and a good development of her earlier works. The title well describes the concept and form of the work. The technique used demonstrates the graduate's highly developed skills and painting abilities. I appreciate the relationship and tension between the forms, as well as the pathos of the scene, which raises doubts about what we're seeing. The lack of a perpetrator of the tragic event is intriguing; apart from the convulsing bodies, nothing indicates the cause of the tragedy. The contrast between the spatial elements and the flat parts of the objects raises some doubts in my mind. I wonder if the flatness of the head and legs doesn't seem too simple, contrasting with the organic, knob-

by form? However, it works well as a visualization of a flat image flowing away, although in such a sharp form, the collision creates a specific jarring effect. I'm considering Lynda Benglis's concept of a painting flowing down the wall. The theoretical work, as I mentioned, has many grammatical and stylistic shortcomings, numerous errors, visible copying marks remaining in the text, and issues with punctuation, among other problems. Occasionally, there are very general or random passages and content. The work meets the basic requirements of a master's thesis, although its potential and assumptions warrant closer examination. As a whole, the diploma meets the requirements for a master's thesis.

Dr hab. Małgorzata Jankowska



Zuzanna Szypowicz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Marka Wrzesińskiego.

Praca magisterska pisemna: *Skóra jako skrzep żywiołu cielesności i archetyp cielesności w mojej twórczości. Na podstawie wybranych wątków ontologii cielesności M. Merleau-Ponty'ego* napisana pod kierunkiem dr. hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dra Magdalena Pela

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Marek Wrzesiński at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *Skin as a clot of the element of corporeality and the archetype of corporeality in my work. Based on selected threads from M. Merleau-Ponty's ontology of corporeality* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Aleksander Widyński
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Magdalena Pela

Zuzanna Szypowicz w praktyce twórczej koncentruje się na zbudowaniu własnego alfabetu malarskiego. Bardzo ważny jest dla niej proces kreacji bez wcześniej wyraźnie zaznaczonego celu. Stawia na żywioł, intuicję. Otwiera się na poszukiwania, błędzenie a także podpowiedzi płynące z jej ciała, emocji i uczuć. Podkreśla, że tworząc chce pozostać sobą, a pisząc wnikliwie o cielesności, mam wrażenie, że dotyka strun niezwykle delikatnych, prywatnych i wewnętrznych. Koncentruje się jednak przede wszystkim na tym, co oddziela nas i chroni przed światem a zarazem wystawione jest na wielokrotne cierpienie i dotyk – powłoce ciała.

Wokół tego pojęcia zbudowana jest cała praca teoretyczna, która w wy-czerpujący i oryginalny sposób je analizuje. W rozdziale pierwszym, w oparciu o ontologię cielesności Maurice'a Merleau-Ponty'ego opisaną w książce *Widzialne i niewidzialne*, artystka określa ją jako podszywającą świat człowieka. Czerpiąc z przemysłu filozofa, który niemal od początku do końca koncentrował się na opisie cielesności, nazywa ją mianem „żywiołu”, czegoś nieuchwytnego, będącego jednocześnie czymś konkretnym i ogólnym.

Szypowicz nawiązuje również do żywiołu ognia, który, opisywany przez Kazimierza Mrówkę w komentarzu do aforyzmu B 30 Heraklita, opowiada o ogniu jako bezcielesnej energii. Pełnej dualizmu i archetypicznej siły opartej na przeciwieństwach. Tę podwójność wyraźnie odczytuję w pracach artystki, zarówno pod kątem formalnym, jak i ideowym. Jak sama pisze: „wyrażam swoją wrażliwość, łącząc delikatność z drastycznością”. Krwista, głęboka czerwień, wpadająca w brąz czy purpurę, pełna jest drgania, wysokich emocji i dramatyczności wypływających z ciała i ruchu autorki, która zderza je jednak z barwami delikatniejszymi, wynikającymi z naszej zewnętrzności; cielistymi, ciepłymi, ziemistymi tonami. Mam wrażenie, że Szypowicz znajduje się w swojej twórczej drodze przed momentem porzucenia figuralności, której jednak jeszcze kurczowo się trzyma, budując na płótnach formy nawiązujące do ludzkiego ciała. Są one często rozmyte, niekonkretne i pozostawiające wiele do domysłu. Malarka jedynie podpowiada odbiorcy, naprowadza swoim gestem na fragmenty ciał.

W rozdziale drugim odwołuje się do kluczowego dla psychologii głębi pojęcia archetypu, praobrazu. Nawiązując do filozofii Carla Gustava Junga, opisuje go jako instynktowny i naturalnie wynikający z psychicznej reakcji, a także mający źródło w nieświadomości zbiorowej. Idąc dalej, nawiązuje do „bytu dzikiego” – pojęcia wypracowanego przez Merleau-Ponty'ego, które jest kluczowym

elementem w filozofii ontologii cielesności. Rozumie go jako byt, „który można potraktować jako kolebkę archetypu zawierającego bezkształtne obrazy, z której powstanie powierzchnia widocznych symboli”. Szypowicz pisze wnikliwie i ciekawie o charakterze dzikiego bytu, równocześnie próbując przełożyć te rozważania na własną praktykę twórczą. Wspomina, że pracując nad obrazami dyplomowymi, starała się do niego zbliżyć. Poczucie bliskości tego pojęcia i jego świadomość były ważniejsze niż docelowa figuralność obrazu. Kilukrotnie podkreśla, jak dużą wartość ma intuicja i zaskoczenie, kontakt z opisywaną nieuchwytną głębią, a także coś, co przekracza jej pierwotne założenia i intencje.

Teoretyczne podłoże mocno łączy się z warsztatem i sposobem pracy artystki. Obrazy, które składają się na realizację głównego dyplomu artystycznego w większości powstały przy pomocy materiału budującego zarazem aneks, jak i instalację *Powłoka świata*. Szypowicz opisuje proces powstawania dzieł, który sam w sobie, poprzez swoją warstwowość i haptyczność, przynosi na myśl delikatność i budowę skóry. Posługując się, niemal jak pędzlem, prześwitującym, cielistym materiałem, budując fałdy i zagięcia tworzy na płótnie wzór. Utwardzając powierzchnię klejem kostnym zrywa warstwę materiału i powtarza ten proces kilkakrotnie, aż uzna, że obraz jest skończony. Zerwane powłoki wykorzystuje w instalacji, które wraz z tętniącymi krwistym wnętrzem obrazami, tworzą opowieść o tkance cielesności. Czytając opis procesu, poczułam, że działania te są bardzo bliskie myśleniu performatywnemu, a przyjrzenie się działaniom autorki w czasie rzeczywistym może być niezwykle frapujące i pełne żywiołowej i dzikiej energii. Mam nadzieję, że będę kiedyś miała okazję zobaczyć na żywo całą drogę budowania malarskiego ciała i zrywania zewnętrznej tkanki. Być może przed artystką otwiera się również i taka możliwość.

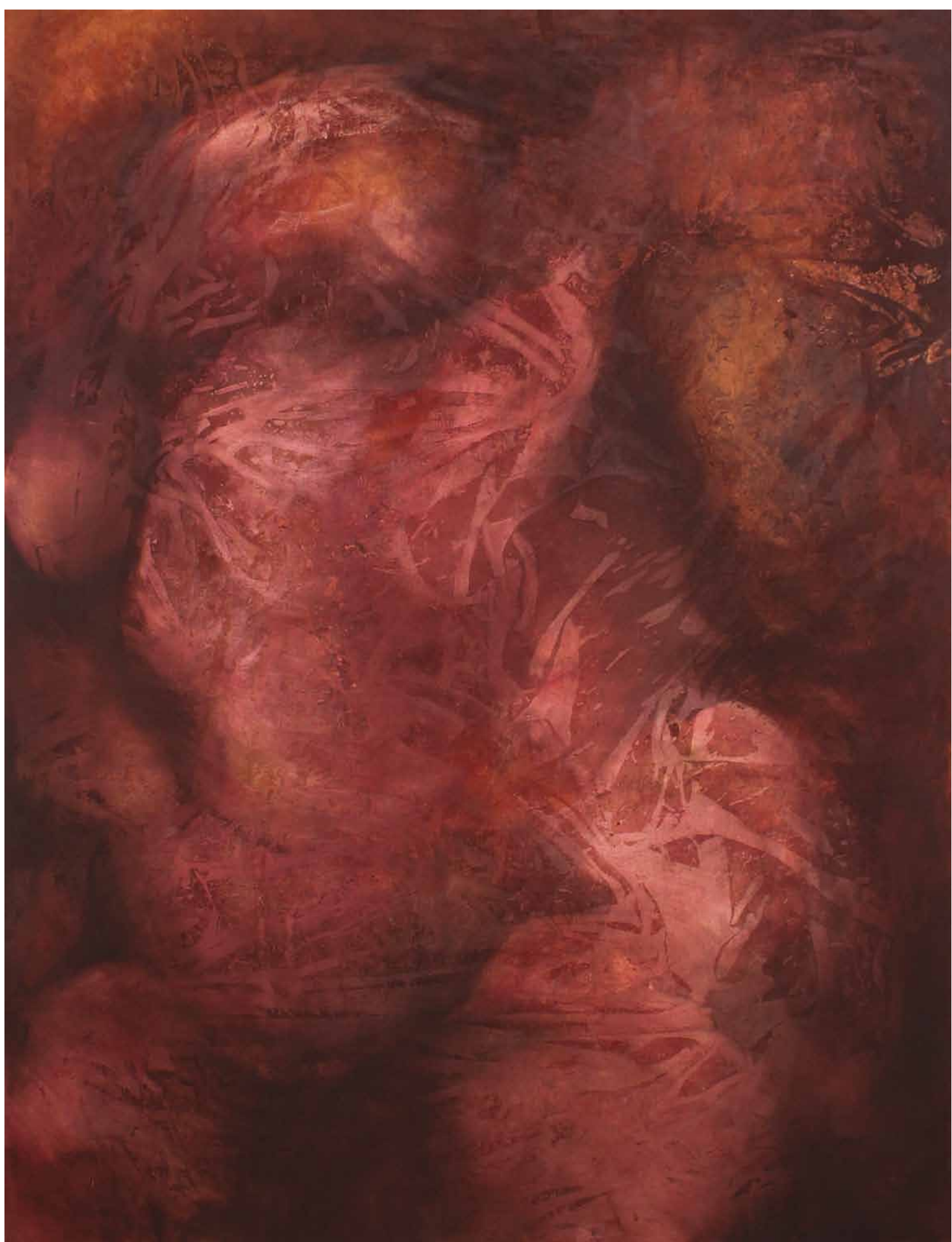
Instalacja, będąca dyplomem głównym, jest suknią uszytą z wyżej opisanych materiałów. Nie ukrywam, że niezwykle zaciekawiło mnie, dlaczego pojawiła się tak konkretna i przywołująca tak wiele konotacji forma. Odniosłam wrażenie, że we wcześniejszych pracach artystka ucieka od figuralności. A suknia przywodząca na myśl te z epok minionych, niemal automatycznie otwiera dodatkowo wątki feministyczne, które – jednak jak wiem – nie były założeniem artystki. Mowa tutaj o powłokach ciała, które – mimo że dalekie są od ideału, pełne skrzepów, fałd i krwistych brudów, budują nasz pancerz, chronią nas przed światem. Jednak nie sposób pozbyć się myśli, że jest to historia przede wszystkim o ciele kobiecym, które wielokrotnie ranione, przekuwa ten ból w coraz większą siłę i piękno. I zrzucając kolejne warstwy – rokwita. Wielowarstwowa forma sama w sobie jest niezwykle intrygująca, a możliwości jej interpretacji tylko poszerzają pole rozumienia sztuki Szypowicz.

Kolejną częścią prezentacji jest aneks, na który składa się tkanina *Blinzy cielesności*. Artystka kolejny raz przetwarza i recyklinguje skórne powłoki, którymi maluje obrazy. Tym razem wykorzystuje je do stworzenia pracy, na której powierzchnii wyszywa blizny i cięcia. Celowo pokazuje obie strony realizacji, chcąc ukazać również tę podszywającą ciało. Założeniem jest podkreślenie tego, co zazwyczaj niewidoczne i schowane pod powierzchnią dążącą do ideału zewnętrzności.

Artystka uwidacznia blizny, pęknięcia; eksponuje je, nobilitując wszystko to, co ludzkie, naturalne i wpisane w proces naszego życia. Całą wypowiedź odbieram jako próbę docenienia tego, co umożliwia nam istnienie a jednocześnie, będąc tak delikatnym, sprawia ogrom bólu. Znajduję ją również jako pełną dualizmu, lecz niezwykle spójną, gdzie aneks z instalacją i pracami malarskimi łączą się i wielogłosem opowiadają o tkance naszej cielesności. Powyżej opisane realizacje wskazują na wyjątkową umiejętność opowiedzenia jednej myśli w sposób niezwykle szeroki, wyczerpujący i przenikający się wzajemnie w prezentowanych pracach.

Konkludując – uważam, że dyplom główny, aneks oraz praca pisemna spełniają wszystkie wymogi formalne, a także wskazują na dojrzałość i przenikliwość artystyczną malarki. W pełnym przekonaniu co do jakości przedstawionych prac, rekomenduję nadanie Zuzannie Szypowicz tytułu magistry sztuki.

dra Magdalena Pela





In her creative practice, Zuzanna Szypowicz focuses on building her own painting alphabet. The process of creation, without a clearly defined goal, is crucial to her. She relies on intuition and the elements. She opens herself to exploration, wandering, and the promptings flowing from her body, emotions, and feelings. She emphasizes that in creating, she wants to remain herself, and by writing insightfully about corporeality, she touches incredibly delicate, private, and internal chords. However, she focuses primarily on that which separates and protects us from the world, yet is simultaneously exposed to repeated suffering and touch – the body's envelope.

This concept informs her entire theoretical work, which analyzes it comprehensively and initially. In the first chapter, drawing on Maurice Merleau-Ponty's ontology of corporeality, as described in his book *The Visible and the Invisible*, the artist defines it as a disguise of the human world. Drawing on the reflections of a philosopher who, almost from beginning to end, focused on describing corporeality, Szypowicz calls it an 'element', something elusive, simultaneously concrete and general.

Szypowicz also alludes to the element of fire, which, described by Kazimierz Mrówka in his commentary on Heraclitus's aphorism B 30, speaks of fire as disembodied energy. Full of duality and archetypal force based on opposites. I clearly read this duality in the artist's works, both formally and conceptually. As she writes, 'I express my sensitivity by combining delicacy with drasticness'. The bloody, deep red, veering toward brown or purple, is full of vibration, high emotion, and drama flowing from the artist's body and movement. However, she juxtaposes them with more delicate colors, stemming from our external selves: flesh-colored, warm, earthy tones. I have the impression that Szypowicz is on the verge of abandoning figurativeness. Yet, she clings to it, constructing forms on her canvases that allude to the human body. These forms are often unclear and vague, leaving much to be guessed at. The painter merely suggests, guiding the viewer with her gestures to fragments of bodies.

In the second chapter, she draws on the concept of the archetype, the proto-image, crucial to depth psychology. Drawing on the philosophy of Carl Gustav Jung, she describes it as instinctive and naturally arising from a psychological reaction, also originating in the collective unconscious. She further alludes

to the concept of 'wild being', developed by Merleau-Ponty, a key element in the philosophy of corporeality ontology. She understands it as an entity 'that can be treated as the cradle of an archetype containing formless images, from which a surface of visible symbols will emerge'. Szypowicz writes insightfully and engagingly about the nature of wild existence, simultaneously attempting to translate these reflections into her own creative practice. She recalls that, while working on her graduation paintings, she sought to approach them. A sense of closeness to this concept and an awareness of it were more important than the intended figurativeness of the painting. She repeatedly emphasizes the value of intuition and surprise, contact with the elusive depth she describes, and something that transcends her original assumptions and intentions.

The theoretical foundation is strongly linked to the artist's technique and working method. The paintings that comprise her main graduation project were largely created using material that constitutes both the annex and the installation *Sheath of the World*. Szypowicz describes the process of making the works, which, through its layering and tactile quality, evokes the delicacy and texture of skin. Using the translucent, flesh-colored material, almost like a brush, she creates a pattern on the canvas by building folds and creases. Hardening the surface with bone glue, she peels off a layer of material. She repeats this process several times until she considers the painting complete. She uses the peeled layers in the installation, which, along with the images pulsating with blood inside, create a story about the fabric of the body. Reading the description of the process, these activities are very close to performative thinking, and observing the artist's actions in real time can be incredibly compelling, full of elemental and wild energy. I hope to have the opportunity to witness the entire process of building a painterly body and stripping away the outer tissue in person. This possibility also opens up for the artist.

The installation, which serves as the main diploma piece, is a dress made from the materials described above. I was incredibly intrigued by the reason for such a specific form, evoking so many connotations. I had the impression that in her earlier works, the artist eschews figuration and literalism. And the dress, reminiscent of those from bygone eras, almost automatically opens up additional feminist themes, which, as I know, were not the artist's intention. I'm talking about the layers of the body that—though far from perfect, full of clots, folds, and bloody filth—build our armor, protecting us from the world. Yet, it's impossible to shake the thought that this is primarily a story about the female body, which, repeatedly wounded, transforms this pain into ever greater strength and beauty. And by shedding layers, it blossoms. The multi-layered form itself is incredibly intriguing, and the possibilities of its interpretation only expand the scope of understanding Szypowicz's art.

The next part of the presentation is an annex, consisting of the fabric of *The scars of corporeality*. The artist once again processes and recycles the skin layers she uses to paint. This time, she uses them to create a work on whose surface she embroiders scars and cuts. She deliberately presents both sides of the project, also revealing the one that underlies the body. The idea is to highlight what is usually invisible and hidden beneath the surface of an exterior striving for perfection.

The artist makes scars and cracks visible; she exposes them, ennobling everything human, natural, and inherent in the process of our lives. The entire statement is an attempt to appreciate what enables our existence and, at the same time, being so delicate, causes immense pain. I also find it full of duality, yet remarkably coherent, where the annex, the installation, and the paintings connect and, in a multi-voiced way, speak about the fabric of our corporeality. The works described above demonstrate a unique ability to convey a single thought in an extensive, comprehensive, and interwoven way throughout the works presented.

In conclusion, the primary diploma, the annex, and the written thesis meet all formal requirements and demonstrate the artist's maturity and artistic insight. With complete confidence in the quality of the works presented, I recommend awarding Zuzanna Szypowicz the title of Master of Arts.

Dr Magdalena Pela



Natalia Teofilak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Portret społeczeństwa Zjednoczonych Prowincji na podstawie przedstawień wnętrz w malarstwie niderlandzkim XVII wieku* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dra hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *A Portrait of the Society of the United Provinces Based on Interior Representations in 17th-Century Netherlandish Painting* written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.
Supervisor of the annex: Prof. Aleksander Widyński
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk

Przedłożona do oceny część artystyczna pracy magisterskiej pt. *Wnętrza wspomniane* składa się z zestawu pięciu obrazów, przygotowanych pod opieką prof. Macieja Świeszewskiego. Prace zostały namalowane farbami olejnymi na płótnie, na gruncie kredowym. Wszystkie prezentowane obrazy mają wspólną wysokość 180 cm i nieznacznie różnią się od siebie szerokościami. Prace te świadczą o swobodnym posługiwaniu się przez autorkę warsztatem malarskim, są dobrze zakomponowane, technologicznie na wysokim poziomie. Chciałoby się powiedzieć, że są to prace realistyczne, jednak tu potykamy się i wpadamy w zastawioną przez dyplomantkę intelektualną pułapkę. Potykamy się bowiem już na samym początku o definicję pojęcia „realistyczne”. O ile w klasycznej definicji mamy równanie, w którym po jednej jego stronie stoi rzeczywistość, a po drugiej dzieło artystyczne, zaś znakiem równości tego równania jest wierność i zgodność z obserwacją; tak w przypadku malarstwa Natalii Teofilak w pierwszej części tego równania - tej odpowiedzialnej za „rzeczywistość” - dzieją się rzeczy nieoczywiste i ciekawe.

Oczywiście nie jest tak, że Natalia jako jedyna manipuluje po tej stronie równania. Artyści powszechnie korzystają z fotografii, programów graficznych, generatorów rzeczywistości wirtualnej i modeli 3D wciąż mieszcząc się w definicji malarstwa realistycznego. Od dawna mamy do czynienia z rzeczywistością w taki sposób rozszerzoną, a znak równości w równaniu stracił swoją nieugiętą wyrazistość na rzecz bardziej pojemnego i mniej zdefiniowanego znaku „równa się w przybliżeniu”.

Operacja intelektualna, którą wykonuje dyplomantka, jest jednak subtelna. Otóż używa ona technik cyfrowych, dokumentacji zdjęciowej z jej domowych archiwów i wiedzy z zakresu geometrii wykreślnej w poszukiwaniu swojej wersji proustowskiej magdalenki, swojego straconego czasu. Przenosi się do krainy dzieciństwa, do wnętrza, w których się wychowywała, a w których od lat nie była. Do miejsc, które łączą się z tymi szczególnymi dziecięcymi wspomnieniami, tak mocno połączonymi w sercach i umysłach każdego z nas z równie silnymi, co trudno nazywalnymi, emocjami - słowem, przenosi się ona do swojego Combray.

Patrząc na obrazy dyplomantki widać pieczołowitą chęć dokumentacji, archiwizacji detalu, nie uronienia ani kropli z odzyskanego wspomnienia. Natalia Teofilak buduje swoje skomplikowane przedstawienia opierając je na szczególnie właśnie, ale szczegół ten podporządkowuje temu, co – jak sądzę – dla niej najważniejsze: chęci zrekonstruowania momentu pamięci w wielowymiarowym i wielozmysłowym ujęciu. Patrząc na te kadry, czujemy niemal ciepło promieni wpadających do wnętrza salonu, zapachy posiłków przygotowywanych z troską dla rodziny a zakumulowane w niewielkiej kuchni, ciekawość dziecka zaglądającego przed południem do pustej sypialni dorosłych.

To jak mieszkamy, jak formujemy przestrzeń naszych domów, z jednej strony nadaje kształt naszym wspomnieniom, jest scenograficznym tłem naszego życia, a z drugiej zaś nas definiuje wobec świata. Czy mieszkanie jest naszą bezpieczną przestrzenią, czy może naszą wizytówką? Czy jest podporządkowane naszym indywidualnym potrzebom, czy odzwierciedla nasz status? Jest dla nas, czy o nas świadczy?

Dyplomantka poświęca wiele namysłu relacji między mieszkańcami a przestrzeniami mieszkalnymi, nie tylko w swoim osobistym, biograficznym aspekcie. Bada go także wnikliwie w ujęciu historycznym, w części teoretycznej pracy magisterskiej zatytułowanej *Portret społeczeństwa Zjednoczonych Prowincji na podstawie przedstawień wnętrz w malarstwie niderlandzkim XVII wieku*, która została przygotowana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego. Składa się ona ze wstępu, czterech logicznie z siebie wynikających rozdziałów, zakończenia oraz bibliografii, spisu ilustracji użytych w tekście i abstraktu pracy dyplomowej.

Praca pisemna jest poprawnie skonstruowana. Posiada klarowny podział na rozdziały i podrozdziały, jest opatrzona stosownymi przypisami, na końcu rozprawy umieszczona została bibliografia (zawierająca także linki do stron internetowych), która obejmuje trzydzieści pozycji. Dobór przytoczonej literatury wskazuje na szeroką znajomość badanych zagadnień. Treść rozprawy jest adekwatna do tematu zawartego w tytule.

Praca ta jest bardzo rzetelną próbą przebadania zwrotnej relacji pomiędzy mieszczańsko-kupiecką kulturą mieszkańców Republiki Zjednoczonych Prowincji, ich domów i wnętrz mieszkalnych oraz malarstwa dekoracyjnego, masowo produkowanego w tym rejonie. Z jednej strony obrazy stanowiły nieodłączny element wystroju mieszczańskich wnętrz, z drugiej zaś, jednym z głównych tematów malarstwa tamtego okresu były właśnie owe wnętrza mieszkalne. To spotęgowanie – umieszczanie przedstawień wnętrz we wnętrzu – stanowi asumpt do zrozumienia wagi relacji jaka łączyła mieszkańców z ich domami.

Czytając tę pracę zastanawiałam się dlaczego dyplomantka obrała tak odległy historycznie obiekt badania i czy istnieje połączenie merytoryczne między tematem a główną częścią dyplomu. Odpowiedź znalazłam w jednym z ostatnich zdań zasadniczej części tekstu: „Mimetyczne przedstawienia (...) wnętrza (...) niezupełnie pełnią archeologiczną funkcję, jednak prezentują coś równie istotnego – są obrazem wnętrza «przefiltrowanych» przez żyjącego ówczesnie człowieka. Przedstawiają to, co mieszczanin średniej klasy uważał za definiujące i najistotniejsze w opisanu danego wnętrza. Szczegółowe, precyzyjne przedstawienia z pewnością zajęły niezliczoną ilość godzin. Każdy detal czy drobiazg, wszystko to wymagało od artysty uznania za wystarczająco istotne, warte poświęconego czasu. (...) Domy – promieniejące ciepłem, często skąpane w południowym słońcu. Schludne i wysprzątane, traktowane przez swoich mieszkańców z największą uwagą”.

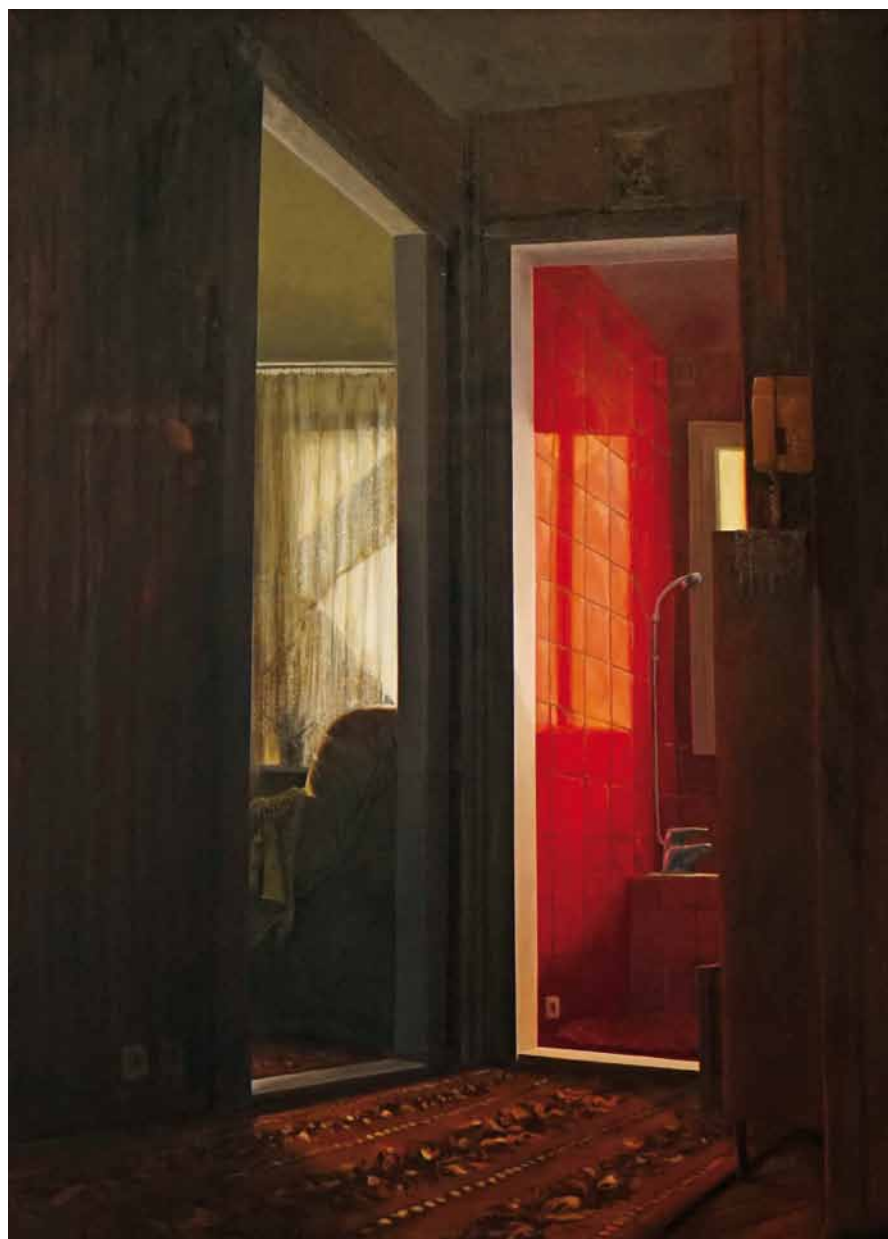
Fragmentem tym możemy z równą precyzją opisać obrazy wnętrza mieszkalnych w XVII-wiecznych Niderlandach, jak i proustowską wyprawę Natalii Teofilak do domu swojego dzieciństwa. Pokazuje to może tyle, że nasza relacja z tym, co nazywamy domem jest niezmiennie ważna, głęboka, intymna i wieloaspektowa. O ile z biegiem lat zmieniają się kostiumy i dekoracje, o tyle najwyraźniej nie zmienia się sama istota tej relacji.

Ostatnim poddanym recenzji członem prezentowanego dyplomu jest aneks, zrealizowany pod opieką prof. dr hab. Aleksandra Widyńskiego, zatytułowany *Prześwity w przestrzeni*. Jest to wisząca na szkielecie z włókna szklanego delikatna, błękitna tkanina. Materiał, przeszyty techniką *smockingu* we wzór przypominający groty strzał, przepuszcza częściowo światło, podkreśla-

jąc rytmiczne załamania tkaniny. Całość tworzy rodzaj organicznego, zwiewnego, onirycznego kokonu do wnętrza którego można wejść, znajdując się tym samym w dziwnej, abstrakcyjnej, kołyszącej się, w sposób przywodzący na myśl ruch ukwiału, przestrzeni. Ta spektakularna praca, dowodząca świetnej znajomości technologii włókna i techniki *smockingu* jest – w mojej ocenie – bardzo udaną próbą opisaną emocji i odczuć zmysłowych, omówionych już w kontekście prac malarskich i pracy teoretycznej, za pomocą języka abstrakcyjnego. Wejście do tego „kokonu” separuje bowiem do pewnego stopnia od zewnętrznych bodźców, nie będąc równocześnie doświadczeniem klaustrofobicznym. Przestrzeń wnętrza nas otula, ale nie odcina. Jest ona jednocześnie rytmiczna i organiczna, zorganizowana i efemeryczna. Przebywanie w niej może przywołać skojarzenia z wnętrzem kobiecego łona. Wywołuje odczucia intymności, bezpieczeństwa i bycia sam na sam ze sobą; a są to odczucia tożsame z tymi, które większość z nas odczuwa będąc samemu w przestrzeni, którą nazywamy swoim domem – stanowi to mądrą i umiejętną klamrę, spinającą całość prezentacji dyplomowej.

Konkludując, po wnikliwym zapoznaniu się z pracą magisterską pani Natalii Teofilak, stwierdzam, że temat części teoretycznej pracy magisterskiej jest nowatorsko przedstawiony, a zestaw prac artystycznych będących przedmiotem recenzji stanowi oryginalne rozwiązanie problemu badawczego. Biorąc pod uwagę poziom prezentowanych prac, w tym aneksu i jakość refleksji teoretycznej, uznaję, że spełniają one wymagania stawiane kandydatom i kandydatkom do uzyskania tytułu magistra_y sztuki i oceniam przedstawioną pracę dyplomową bardzo dobrze; w związku z czym, z przekonaniem rekomenduję komisji dyplomowej nadanie pani Natalii Teofilak tytułu magistry sztuki.

dra hab. Anna Reinert-Faleńczyk



The artistic portion of the master's thesis, titled *Interiors Mentioned*, submitted for evaluation, consists of a set of five paintings prepared under the supervision of Professor Maciej Świeszewski. The works were painted with oil paints on canvas, over a chalk primer. All the paintings presented have a common height of 180 cm and vary slightly in width. These works demonstrate the artist's skillful use of painting techniques, are well-composed, and technologically advanced. One might be tempted to call them realistic works, but here we stumble and fall into the intellectual trap set by the graduate student. We stumble right from the outset over the definition of the term 'realistic'. While the classical definition involves an equation with reality on one side and a work of art on the other, and the equal sign of this equation is fidelity and correspondence to observation, in the case of Natalia Teofilak's painting, the first part of this equation—the part responsible for 'reality'—involves something unexpected and interesting.

Of course, it's not as if Natalia is the only one manipulating this side of the equation. Artists commonly use photography, graphics programs, virtual reality generators, and 3D models, still falling within the definition of realistic painting. We've long been dealing with such augmented reality, and the equals sign in an equation has lost its unyielding clarity in favor of the more encompassing and less defined 'equals approximately' sign.

The intellectual operation the graduate student performs, however, is subtle. She uses digital techniques, photographic documentation from her home archives, and knowledge of descriptive geometry in search of her version of the Proustian Madeleine, her lost time. She travels to the land of childhood, to the interiors where she grew up, but which she hasn't visited in years. To places that connect with those special childhood memories, so strongly connected in the hearts and minds of each of us with emotions that are equally powerful, yet difficult to define—in short, she travels to her own Combray.

Looking at the graduate's paintings, one can see a meticulous desire to document, to archive detail, to not miss a single drop of recovered memory. Natalia Teofilak builds her complex representations based on detail, but she subordinates this detail to what, in my opinion, is most important to her: the desire to reconstruct a moment of memory in a multidimensional and multi-sensory approach. Looking at these frames, we can almost feel the warmth of the sun's rays streaming into the living room, the aromas of meals carefully prepared for the family and accumulated in the small kitchen, the curiosity of a child peeking into an empty adult bedroom before noon.

How we live, how we shape the space of our homes, on the one hand, shapes our memories and serves as the scenographic backdrop for our lives, and on the other, defines us in the world. Is our home our safe space or perhaps our calling card? Is it subordinated to our individual needs, does it reflect our status? Is it for us, or does it speak volumes about us?

The graduate student devotes considerable thought to the relationship between residents and living spaces, not only from her personal, biographical perspective. She also examines it in depth from a historical perspective in the theoretical part of her master's thesis, entitled *A Portrait of the Society of the United Provinces Based on Interior Representations in 17th-Century Netherlandish Painting*, which was prepared under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski. It consists of an introduction, four logically flowing chapters, a conclusion, a bibliography, a list of illustrations used in the text, and an abstract.

The written work is well-structured. It is clearly divided into chapters and subchapters, is provided with appropriate footnotes, and at the end of the thesis is a bibliography (including links to websites) of thirty items. The selection of literature cited indicates a broad knowledge of the topics under study. The content of the thesis is relevant to the topic stated in the title.

This work is a thorough attempt to examine the interplay between the bourgeois-mercantile culture of the inhabitants of the Republic of the United Provinces, their homes and residential interiors, and the decorative paintings mass-produced in this region. On the one hand, paintings were an integral part of the décor of bourgeois interiors, but on the other, one of the main themes of

painting in that period was precisely these residential interiors. This intensification—placing representations of interiors within interiors—provides an impetus for understanding the importance of the relationship between residents and their homes.

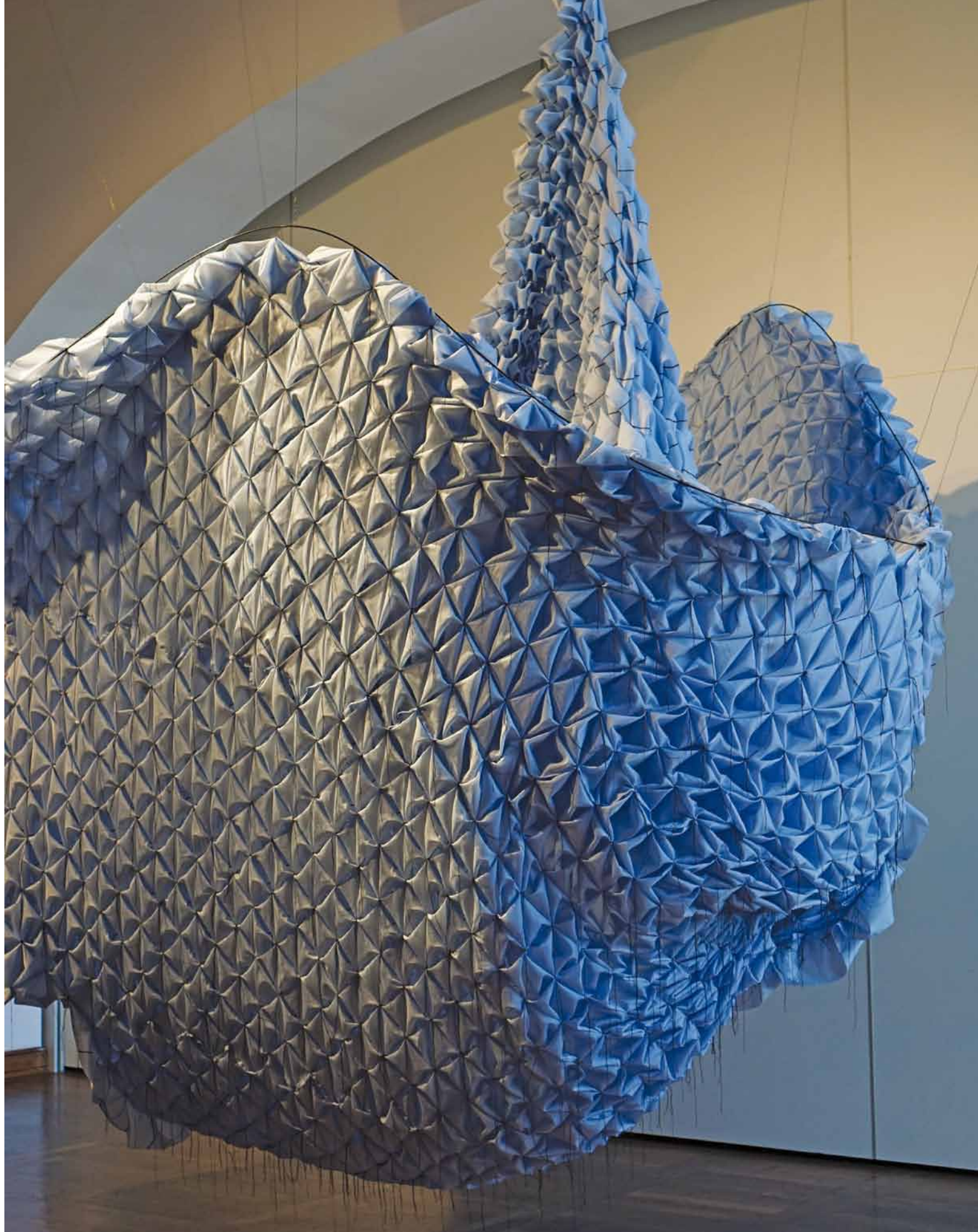
While reading this work, I wondered why the graduate student had chosen such a historically distant object of study and whether there was a substantive connection between the topic and the main body of the thesis. I found the answer in one of the last sentences of the main body of the text: 'Mimetic representations of (...) interiors (...) do not quite fulfill an archaeological function, but they present something equally important – they are images of interiors 'filtered' by a contemporary. They represent what a middle-class bourgeois considered defining and most important in describing a given interior. The detailed, precise depictions undoubtedly took countless hours. Every detail, every detail, all of it demanded the artist's recognition as significant enough, worth the time invested. (...) Houses – radiating warmth, often bathed in the southern sun. Neat and tidy, treated with the utmost care by their inhabitants'.

This fragment can describe with equal precision the images of residential interiors in the 17th-century Netherlands and Natalia Teofilak's Proustian journey to her childhood home. Perhaps it demonstrates that our relationship with what we call home is enduringly important, profound, intimate, and multifaceted. While the costumes and decorations change over the years, the very essence of this relationship clearly remains unchanged.

The final section of the presented thesis, titled *Clearances in Space*, was created under the supervision of Professor Aleksander Widyński. It consists of a delicate, blue fabric hanging on a fiberglass frame. The fabric, smocked in a pattern reminiscent of arrowheads, partially transmits light, highlighting the fabric's rhythmic folds. The whole creates a kind of organic, airy, dream-like cocoon, into which one can enter, finding oneself in a strange, abstract, swaying space, reminiscent of the movement of an anemone. This spectacular work, demonstrating an excellent knowledge of fiber technology and the technique of smocking, is – in my opinion – a very successful attempt to describe emotions and sensory experiences, already discussed in the context of paintings and theoretical work, using abstract language. Entering this 'cocoon' provides a degree of separation from external stimuli, without being a claustrophobic experience. The interior space envelops us, but does not cut us off. It is simultaneously rhythmic and organic, organized and ephemeral. Being within it can evoke associations with the interior of a woman's womb. It evokes feelings of intimacy, security, and being alone with oneself; These are the same feelings most of us experience when alone in the space we call home – this provides a wise and skillful framework that ties together the entire thesis.

In conclusion, after carefully reviewing Ms. Natalia Teofilak's master's thesis, I conclude that the theoretical part of the thesis is presented in an innovative way, and the set of artistic works reviewed constitute an original solution to the research problem. Considering the level of the presented works, including the annex, and the quality of the theoretical reflection, I consider them to meet the requirements for candidates for the Master of Arts degree and I rate the submitted thesis very highly. Therefore, I confidently recommend that the thesis committee award Ms. Natalia Teofilak the Master of Arts degree.

Dr hab. Anna Reinert-Faleńczyk



Antoni Walas

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2019 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Marka Wrzesińskiego.

Praca magisterska pisemna: *Czar zakończonego* napisana pod kierunkiem dr. Doroty Grubby-Thiede.
Opiekun aneksu: prof. Maria Targońska
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr. hab Marek Wrzesiński at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2019.

Written master's thesis: *The spell of completion* written under the supervision of Dr Dorota Grubba-Thiede.
Supervisor of the annex: Prof. Maria Targońska
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Niemieckie słowo *Fernweh*, według mojego zrozumienia, może określać tęsknotę nie za domem, a za miejscem dalekim, nawet takim, w którym nigdy się nie było. Jest to bliskie hasłu pseudonostalgii – terminu utworzonego przez Davide Orazio, a przywołanego przez dyplomanta, urodzonego 10 lat po upadku komuny, o której pisze. Ta, z pozoru tylko, peselowa informacja jest istotna, bo właśnie wspomniane zjawisko próbuje w swojej pracy teoretycznej, napisanej pod opieką dr. Doroty Grubby-Thiede, opisać Antoni Walas. *Czar zakończonego*, na przykładzie PRL-u, dotyka tematu nostalgii i pamięci, a może nawet duchologii, choć nie nawiązujące wprost do publikacji Olgi Dreny. Nostalgia autor analizuje w ujęciu historycznym, psychologicznym, kulturowym, etnograficznym, a nawet marketingowym. Bada aspekty rekonsolidacji, konceptu wycieku rzeczywistości, eskapizmu, asocjacji i generowania luk we wspomnieniach oraz tworzenia symulacji w świadomości. Istotna jest tu relacja pamięci i wyobraźni, a także wpływu doświadczenia przeszłości na obecne, fikcyjne teksty kultury. To także opowieść o relacji swojskości i egzotyki. Pisana jest w bardzo angażujący, a jednocześnie konkretny sposób. Autor kontekst PRL-owy porównuje do szerszej tendencji kulturowych poszukiwań w przeszłości, szczególnie zauważalnych w modzie: w fascynacji *vintage*, trendach marketingowych czy innych tekstach kultury popularnej, takich jak netflixowy serial *Stranger Things*. Za Weroniką Bryl-Roman porównuje zainteresowanie mozaiką wyobrażeń na temat przeszłości do postmodernistycznej praktyki recyklingowania treści kulturowych, która generuje frapujący, nierealny i eklektyczny kolaż tego, co przeszłe z tym, co dzisiejsze.

Walas zauważa proces, który *de facto* buduje kanony. Sięga w swojej analizie do jednej z pierwszych muzealnych wiwisekcji PRL-owskiego designu: wystawy *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych* (Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1991 r.) oraz pokazu *Rzeczy Pospolite* w Muzeum Narodowym w Warszawie, czy wystawy pt. *Szare w kolorze*, zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie. Ociera się też o przykłady dzieł z naszej dyscypliny, które autorsko klasyfikuje jako reprezentację tematycznej dla swojego tekstu fascynacji. Analizuje kolaże Pauliny Ołowskiej, projekty

modowe Tomasza Armady, *Falowiec* Julity Wójcik, a także malarstwo Marcina Maciejowskiego.

Proces sentymentalizacji to *de facto* pointa eseju Antka, a w dodatku fantastyczny sposób, by przejść do realizacji malarskich, w których właśnie takim aspektem poddana zostaje przestrzeń trywialnej klatki schodowej. Wyraża tęsknota staje się tu momentem startu, choć finalnie nie jest do końca obecna w realizacjach. Sięgając po miejsca zapamiętane, mamy jednak do czynienia bardziej z nie-miejscem. Bo czym jest wnętrze klatki schodowej? Najczęściej tak samo powtarzalne i nijakie jak autostrada czy lotnisko, które za przykłady nie-miejsc podaje Marc Augé. Tęsknota była tu zatem tylko punktem wyjścia, a opowieść o niej, za pomocą przywołanej przestrzeni, stała się zuniwersalizowana do tego poziomu, że jest to właśnie nie-miejsce. I nie chodzi mi tylko o zabiegi escherowsko-surrealistyczne i zakrzywienie architektury, które obserwujemy jako gest niby z nolanowskiej *Incepcji*, ani o to, że przedstawienie na obrazach się znacząco uabstrakcyjnia, lecz bardziej o fakt, że dotykamy nie-miejsc, bo klatka nie jest domem, za którym możemy tęsknić. To tylko korytarz łączący zewnątrz z wewnątrz. A jednak tak banalna i z pozoru nieznaną przestrzeń staje się pretekstem do bogatej wyprawy malarskiej, w której schody zawijają się niczym wstęga Möbiusa, a rytm stopni i szprosów w balustradzie jest wyznacznikiem kierunków, a nie czymś, co lokuje nas *stricte* w konkretnej klatce schodowej. Tak powstają niezwykle przestrzenne, zredukowane, estetyczne, formalne, pełne gradacji barwnych obrazy. Niezależnie od dobranej palety – są prace od chłodnych po zafarbione bursztynowo-ugrowo-herbaciowymi kolorami – wszystkie klatki są w jakiś sposób systemowe. Czuć w nich wrażliwość komputerowego rendera, który jest policzalny, matematyczny, co może nie zgadzać się podstawowym zagadnieniem tęsknoty, z jakiego te prace pochodzą. Długo nie mogłem tego zrozumieć, ale finalna odpowiedź była do odnalezienia w części teoretycznej dyplomu. Te obrazy przedstawiają rekonsolidację osobistych wspomnień, autorsko zmanipulowaną symulację własnej pamięci. Stąd też estetyka komputerowo wygenerowanych uzupełnień pewnych luk w zapamiętanych obrazie; nie dość, że jest tutaj integralnym elementem procesu, to staje się znakomicie dobranym narzędziem.

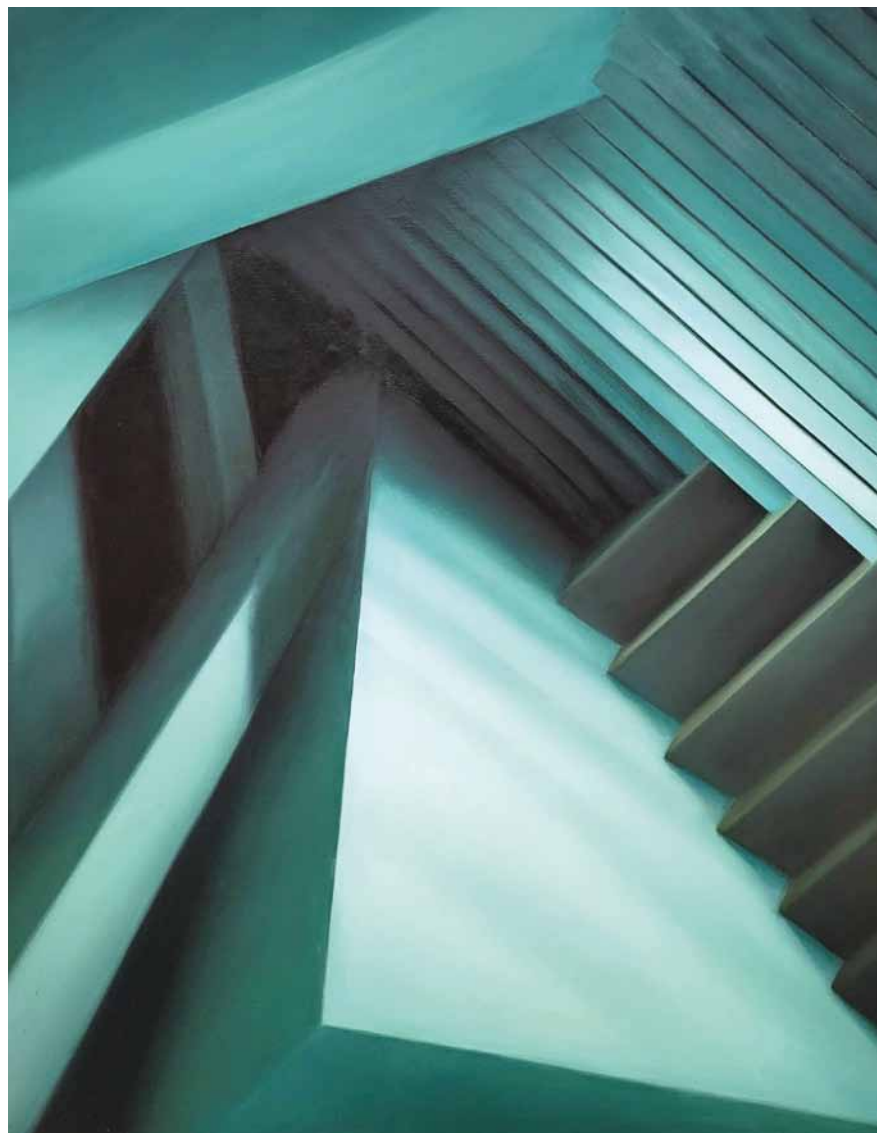
Połączenie pomiędzy realizacjami z aneksu i dyplomem głównego funkcjonuje na zasadzie bardziej formalnej – w sensie strategii, polegającej na zacienianiu granicy między abstrakcją a figuracją. Zabieg jest ten sam, lecz obszar tematyczny i estetyczny odmienny. Tak, jak malarstwo zdaje się pochodzić z fascynacji geometrią, tak rysunek zrealizowany w pracowni prof. Marii Targońskiej bucha organicznością.

Trudno używać słów, by opowiedzieć o obrazie z założenia niedookreślonym na tyle, by widz sam mógł dopowiedzieć sobie do niego swoją własną narrację. Ta trudność pojawia się dlatego, że każde skojarzenie jest dopuszczalne przez autora, trochę jak w teście Rorschacha. W tym przypadku kleksy z założenia miały za zadanie być prawie symetrycznymi abstrakcjami, natomiast na rysunkach Antka nie jest to już takie pojedyncze. Amorficzność, a jednocześnie cechy biologicznego porządku. Figuracja – jednak uwalniająca się, momentami odchodząca od przedstawienia, bo przecież nie jesteśmy w stanie wskazać jednomyślnie tego, co tak naprawdę obserwujemy, stojąc przed tymi wielkoskalowymi rysunkami wybudowanymi z płam światła i cienia. Stąd też tytuł aneksu – *Przepływ*, rozumiem jako *quasi-naturalność* wystawionych prac, która jest ich cechą wiodącą. Komórkowość, skojarzenia z organizmami albo wręcz organami zwierzęcymi czy roślinnymi, to podstawowy sposób czytania tych realizacji rysunkowych. Stojąc przed nimi, w jednej chwili jesteśmy już pewni, że patrzymy na ludzkie serce, mrugnięcie oczu i widzimy to, co obserwujemy na wynikach ultrasonografów: nerka, płód, a może jednak jakiś tumor. Kolejna brzytwa okamgnienia i fragment rysunku werbalizuje się jako przedziwny splot palców, grzyby, pestka czy pąk przedziwnego kwiatu. Kwiatu, który po chwili, trochę jak u Georgii O’Keeffe z powrotem staje się ciałem i może kojarzyć się nawet z elementami organów rozrodczych. Podczas rozmów z autorem, kiedy miałem przyjemność kuratorować mini-wystawę złożoną z tych wielokrotnie nagradzanych realizacji rysunkowych, Antek wskazał na pojęcie narządów analogicznych – czyli takich, które choć nie mają wspólnego pochodzenia ewolucyjnego przybierają niezależnie od siebie podobny kształt, zarówno u zwierząt

jak i roślin. Ta symetria życia pączkuje w zbalansowanych kompozycjach zbudowanych z niezwykle precyzyjnie ustawionych walorowych przejść tonalnych i gradientów, które powstają za pomocą kredki, a momentami sprawiają wrażenie, że mają fakturę niczym *frottage* albo są makro zdjęciem dziury (bo sposób ich wypełniania przypomina tworzenia światłocienia w tatuatorstwie). Zamykamy oczy, otwieramy ponownie i znowu widzimy co innego. Prace jednocześnie mogą wydawać się też kościane i kamieniste. Ów przepływ znaczeń i skojarzeń jest niesamowitą cechą tych prac; można powiedzieć, że są to rysunki o formach - metarysunki. A sposób subtelnie przestrzennego ich zawieszenia, mimo dużej skali, nadaje im kompozycyjnego powietrza. Bardzo wysoko cenię sobie ten fragment twórczości dyplomanta.

I tak z pozoru osobne części składające się na pracę magisterską Antoniego Walasa mają między sobą bardzo wyraźnie osadzone mosty ideowe lub formalne. Spisane przemyślenia angażują i lokują nas w ciekawych rozważaniach na temat patrzenia w przeszłość i pokoleniowej zmiany, ale także uniwersalizacji korzystania z pamięci i skojarzeń. Nawet gdyby dołożyć tu treści muzyczne, z których Antek też jest przecież znany, to finalnie skwitować by trzeba było, że jest to dobre; a autor czego i jakiego medium się nie chwyci jest w stanie zaprezentować swoją sprawność i dojrzałość twórczą. Jakość każdego ze zrealizowanych tu przedsięwzięć zamyka się w estetycznym i precyzyjnym rezultacie artystycznym. Dlatego bardzo pozytywnie oceniam tę pracę dyplomową i wnoszę o nadanie Walasowi tytułu magistra sztuki.

dr Filip Ignatowicz





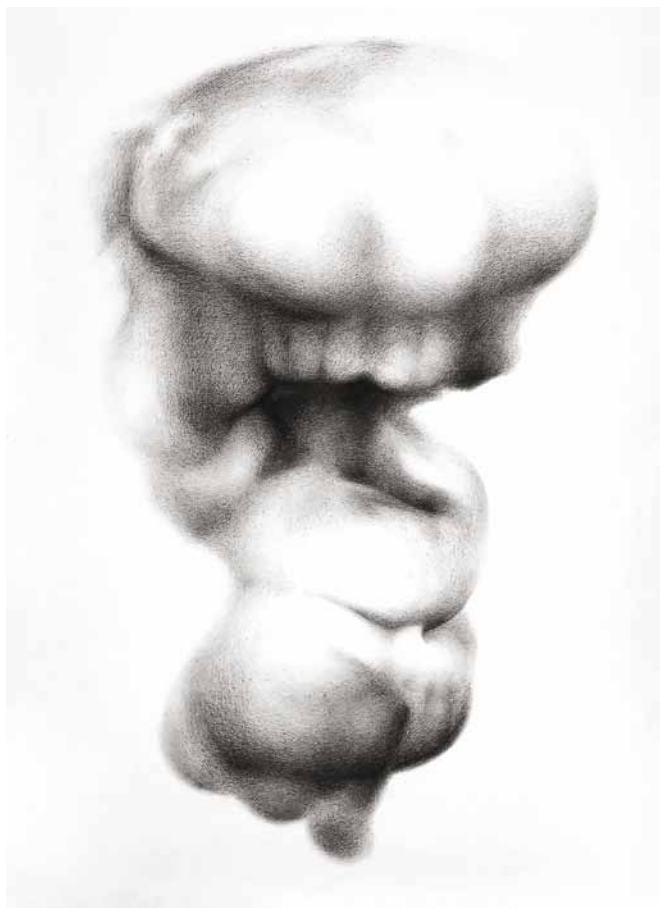
The German word 'Fernweh', as I understand it, can describe a longing not for home, but for a distant place, even one one has never visited. This is close to the term 'pseudo-nostalgia'—a term coined by Davide Orazi and invoked by a graduate student born 10 years after the fall of communism, about whom he writes. This seemingly mere PESEL (National Social Security Number) information is significant, as Antoni Walas attempts to describe precisely this phenomenon in his theoretical work, written under the supervision of Dr Grubba-Thiede. *The Charm of the Finished*, using the example of the Polish People's Republic, touches on the subject of nostalgia and memory, and perhaps even hauntology, though without directly referring to Olga Drenda's publication. The author analyzes nostalgia from a historical, psychological, cultural, ethnographic, and even marketing perspective. He examines aspects of reconsolidation, the concept of reality leakage, escapism, association, and the generation of gaps in memories, as well as the creation of simulations in consciousness. The relationship between memory and imagination is crucial here, as is the influence of experience on current, fictional cultural texts. It is also a story about the relationship between familiarity and exoticism. It is written in a highly engaging yet concrete manner. The author compares the context of the Polish People's Republic to a broader trend of cultural exploration of the past, particularly noticeable in fashion: in the fascination with vintage, marketing trends, and other popular culture texts, such as the Netflix series *Stranger Things*. Following Weronika Bryl-Roman, he compares the interest in the mosaic of representations of the past to the postmodern practice of recycling cultural content, which generates a compelling, unreal, and eclectic collage of the past and the present.

Walas notes a process that de facto constructs canons. In his analysis, he draws on one of the first museum vivisections of communist-era design: the exhibition *Utilitarian Fantasy of the 1950s* (Museum of Artistic Crafts, Branch of the National Museum in Poznań, 1991), the *Commonwealth show* at the



National Museum in Warsaw, and the exhibition *Gray in Color* at the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw. He also touches on examples of works from our discipline, which he classifies as representative of the thematic fascination of his text. He analyzes Paulina Ołowska's collages, Tomasz Armada's fashion designs, Julita Wójcik's 'Wavy block' (Falowiec), and Marcin Maciejowski's paintings.

The process of sentimentalization is the de facto climax of Antek's essay, and a fantastic way to transition into his paintings, in which the space of a trivial staircase is subjected to precisely these aspects. A clear longing becomes the starting point, though ultimately it is not fully present in the works. When we reach for remembered places, however, we are dealing more with a non-place. For what is the interior of a stairwell? Most often, it's as repetitive and bland as a highway or an airport, which Marc Augé cites as examples of non-places. Longing was merely a starting point, and the story about it, through the evoked space, became universalized to the point of being a non-place. And I'm not just referring to the Escher-esque-surrealist devices and the curvature of architecture, which we observe as a gesture reminiscent of Christopher Nolan's *Inception*, nor to the significantly abstracted representation in the paintings, but rather to the fact that we touch upon a non-place, because the stairwell is not a home we can long for. It's merely a corridor connecting the outside with the inside. Yet such a banal and seemingly insignificant space becomes a pretext for a rich painting journey, in which the stairs wind like a Möbius strip, and the rhythm of the steps and mullions in the balustrade determines directions rather than something that locates us strictly within a specific staircase. This is how incredibly spacious, reduced, aesthetic, formal paintings, full of color gradations, are created. Regardless of the chosen palette—works range from cool to those tinged with amber, ochre, and tea—all staircases are somehow systemic. One can feel the sensitivity of a computer render, which is quantifiable, mathematical, and which may not align with the



fundamental concept of longing from which these works originate. For a long time, I couldn't understand this, but the final answer was to be found in the theoretical part of the diploma. These paintings represent a reconsolidation of personal memories, an authorially manipulated simulation of one's own memory. Hence, the aesthetics of computer-generated filling in of specific gaps in the remembered image; not only is it an integral element of the process, but it also becomes an excellently chosen tool.

The connection between the works from the annex and the primary diploma works on a more formal basis, in the sense of a strategy based on blurring the line between abstraction and figuration. The approach remains the same, but the thematic and aesthetic scope differs. Just as painting seems to stem from a fascination with geometry, the drawing created in Professor Maria Targońska's studio exudes organicism.

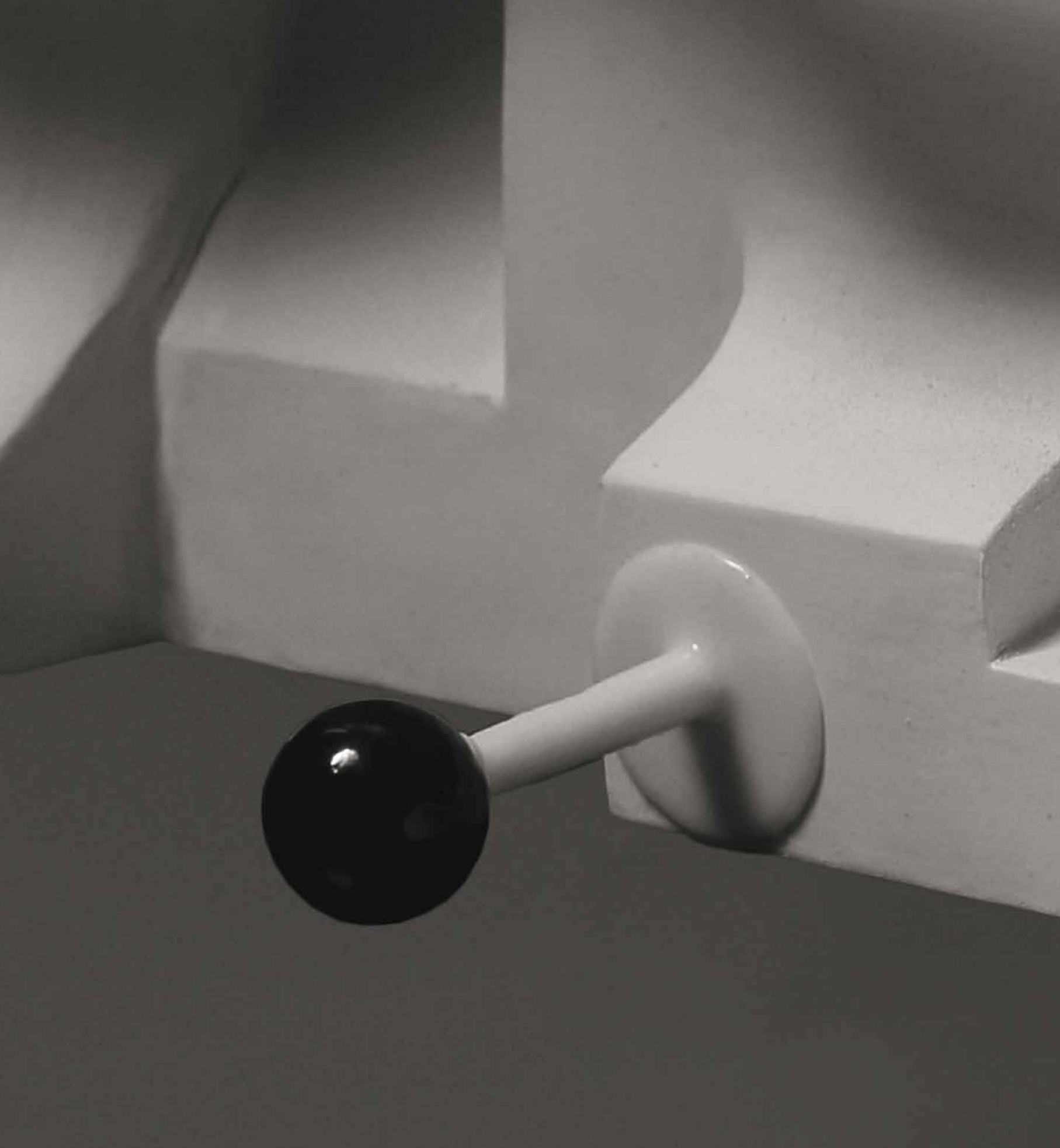
It is difficult to use words to describe a painting that is inherently vague enough to allow the viewer to invent their own narrative. This difficulty arises because every association is permitted by the artist, like a Rorschach test. In this case, the inkblots were intended to be nearly symmetrical abstractions. In contrast, in Antek's drawings, this is no longer the case. Amorphousness, yet simultaneously, the characteristics of biological order. Figuration, however, liberates itself, occasionally departing from representation, as we cannot unanimously pinpoint what we are actually observing when standing before these large-scale drawings composed of patches of light and shadow. Hence, the title of the annex, *Flow*, I understand the quasi-naturalness of the exhibited works, their leading characteristic. Cellularity, associations with organisms, or even animal or plant organs, is the fundamental way of reading these drawings. Standing before them, in an instant, we are certain we are looking at a human heart, a blink of an eye, and we see what we observe in ultrasound scans: a kidney, a fetus, or perhaps a tumor. Another flicker of an eye, and a fragment of the drawing verbalizes itself as a strange tangle of fingers, mushrooms, a seed,

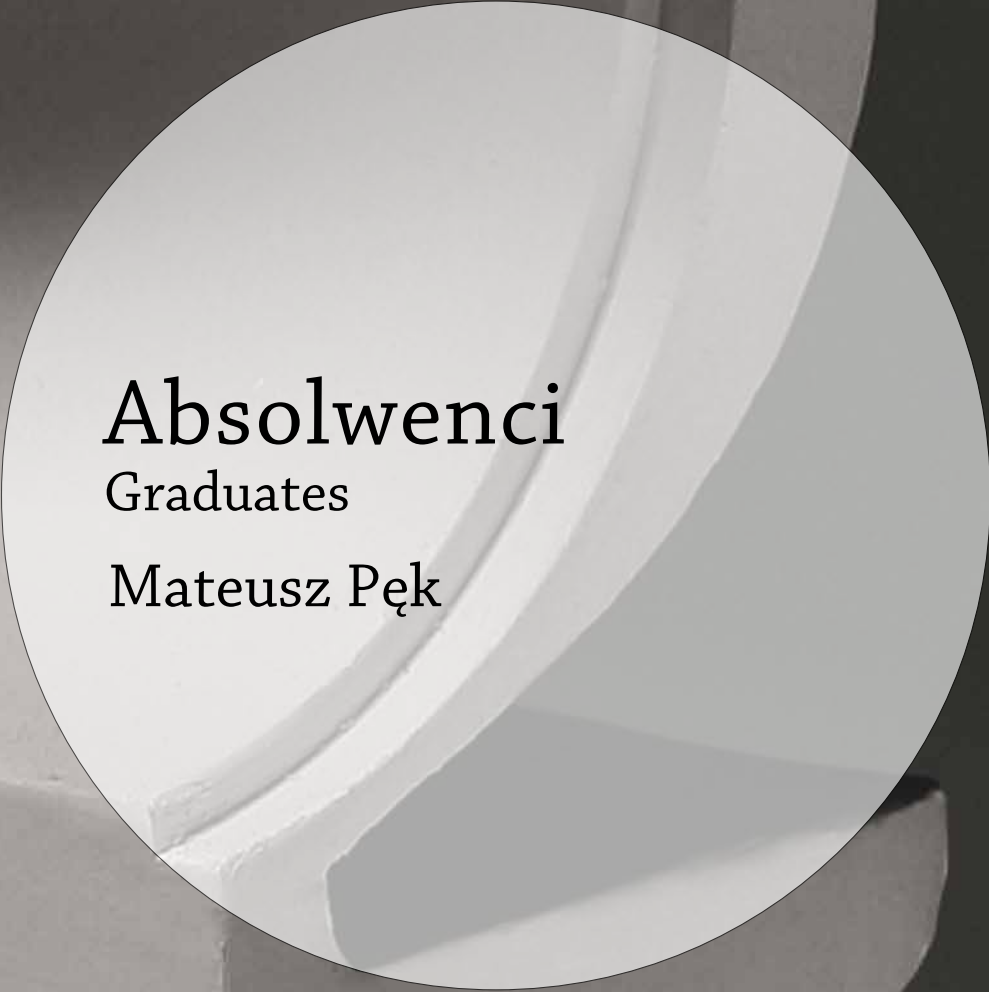


or the bud of a strange flower. A flower that, a moment later, a bit like Georgia O'Keeffe, becomes flesh again and can even be associated with elements of reproductive organs. During conversations with the artist, when I had the pleasure of curating a mini-exhibition of these award-winning drawings, Antek highlighted the concept of analogous organs – organs that, despite not sharing a common evolutionary origin, independently take on similar shapes in both animals and plants. This symmetry of life blossoms in balanced compositions constructed from incredibly precisely positioned tonal transitions and gradients, created with colored pencil, and at times gives the impression of having a texture like frottage or a macro photograph of a tattoo (because the way they are filled in resembles the chiaroscuro of tattooing). We close our eyes, open them again, and see something different. The works can simultaneously seem bony and stony. This flow of meaning and associations is an incredible feature of these works; one could say they are drawings about forms – meta-drawings. And the way they are subtly suspended in space, despite their large scale, gives them a compositional air. I highly value this fragment of the graduate's work.

Thus, the seemingly separate parts of Antoni Walas's master's thesis have noticeable conceptual and formal bridges between them. The written reflections engage us and immerse us in interesting reflections on looking back at the past and generational change, but also on the universalization of memory and associations. Even if we were to add musical content, for which Antek is also known, the conclusion would be that it is good. The author, no matter what medium he chooses, can demonstrate his skill and creative maturity. The quality of each project realized here is embodied in the aesthetic and precise artistic result. Therefore, I highly recommend this thesis and propose that Walas be awarded the title of Master of Arts.

Dr Filip Ignatowicz





Absolwenci

Graduates

Mateusz Pęk

Mateusz Pęk

Urodzony w 1978 r. w Łęborku. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz w Instytucie Sztuk Wizualnych w Orleanie (Francja). Dyplom uzyskał w 2002 r. w Pracowni Intermedialnej prof. Witosława Czerwonki. W 2019 r. otrzymał tytuł doktora sztuki. Obecnie zatrudniony na stanowisku adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku, gdzie od 2016 r. pełni funkcję opiekuna koła naukowego „I INNI”. Jest także członkiem kolektywu artystycznego „Znajomi znad morza”.

Zajmuje się instalacją, obiektem, designem oraz grafiką projektową. Jego prace były prezentowane na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą — m.in. w Chinach, Francji, Anglii, Niemczech i Grecji. Jego instalacje znajdują się w kolekcjach NOMUS – Nowego Muzeum Sztuki, Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz Muzeum Blekinge w Karlskronie (Szwecja). W 2012 r. został zwycięzcą międzynarodowego konkursu *Baltic goes digital*.

W swoich dwóch ostatnich cyklach *Życie jako problem* (2009–2021) oraz *Recycled Empire* (2021–) Mateusz Pęk używa materiałów budzących niejednoznaczne emocje: zużytych plastikowych mebli, resztek części samochodowych lub sprzętów AGD. To materiały niepokojące z powodu nieustannego zwiększania swojej globalnej obecności, ale i intrygujące z uwagi na heroiczne próby ich ponownego przetworzenia. Z nich artysta tworzy z pozoru atrakcyjne formy o zagadkowej funkcji. Pojęcia recyklingu/upcyklingu są dla artysty wytrychem, by kwestionować idee wartościowania sztuki według jej ekologicznego potencjału. W ramach tej praktyki poddaje rewizji warunki kulturowej i artystycznej produkcji, niemożliwej się obyć bez materialnego komponentu.

Born in Łębork in 1978, he studied at the Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Institute of Visual Arts in Orléans (France). He graduated in 2002 from the Intermedia Studio of Prof. Witosław Czerwonka. In 2019, he received his Ph.D in Fine Arts. He is currently employed as an assistant professor at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Gdańsk, where he has supervised the scientific circle 'I INNI' student group since 2016. He is also a member of the artistic collective 'Znajomi nad morza' (Friends from the Seaside).

He works in installation, object, design, and graphic design. His work has been presented in numerous solo and group exhibitions in Poland and abroad, including in China, France, England, Germany, and Greece. His installations are included in the collections of NOMUS – New Museum of Art, the National Museum in Gdańsk, and the Blekinge Museum in Karlskrona, Sweden. In 2012, he won the international competition *Baltic goes digital*.

In his two most recent series, *Life as a Problem* (2009– 2021) and *Recycled Empire* (2021–), Mateusz Pęk uses materials that evoke ambiguous emotions: used plastic furniture, leftover car parts, and household appliances. These materials are unsettling due to their constantly expanding global presence, but also intriguing due to the heroic attempts to recycle them. From them, the artist creates seemingly attractive forms with a mysterious function. For the artist, the concepts of recycling/upcycling are a keystone for questioning the idea of valuing art according to its ecological potential. This practice revisits the conditions of cultural and artistic production, which cannot exist without a material component.



„Ameba” z cyklu „Recycled Empire”
części samochodowe,
słomki koktajlowe, 2022 r.



„Stojak na słomki” z cyklu „Recycled Empire”,
kształtki PCV, słomki koktajlowe, silikon, 2022 r.



„DAR” z cyklu „Recycled Empire”.
siedzisko krzesła typu „DAR”,
kształtki PCV, silikon, fumage, 2021 r.



„Panton” z cyklu „Recycled Empire”,
siedzisko krzesła typu „Panton”,
kształtki PCV, silikon, fumage, 2021 r.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Młode Malarstwo z Gdańska Dyplomy 2024

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 2025

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

Prodziekan ds. studenckich
dr Daniel Cybulski
e-mail: daniel.cybulski@asp.gda.pl

Redakcja: dr Daniel Cybulski, dr Mateusz Pęk
Korekta: Aleksandra Kminikowska
Tłumaczenie: Klaudia Wrzask
Projekt graficzny i skład: dr Mateusz Pęk

Na okładce użyto fragmentu obrazu
autorstwa Malwiny Dzwokowskiej
pt. „Szczaw lancetowaty” z cyklu „Zielnik”, 2023 r.
Fotografie: archiwum artystów

Druk: Bernardinum
Nakład: 300 egz.
ISBN: 978-83-65366-95-5

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW
na utrzymanie potencjału badawczego.

Young Painting from Gdańsk 2024 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 2025

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

Vice-Dean for Student Affairs
Dr Daniel Cybulski
e-mail: daniel.cybulski@asp.gda.pl

Edited by Dr Daniel Cybulski, Dr Mateusz Pęk
Proofreading by Aleksandra Kminikowska
Translation by Klaudia Wrzask
Design and typesetting by Dr Mateusz Pęk

The cover features a fragment of a painting
by Malwina Dzwokowska entitled 'Lanceolate sorrel'
from the 'Herbarium' series, 2023.
Photographs: artists' archives

Printed by: Bernardinum
Edition: 300 copies
ISBN: 978-83-65366-95-5

The publication has been co-funded from the specific subsidy of
the Ministry of Science and Higher Education for sustaining research
potential.

