

Martyna Grzeszczak  
Dominika Hofman  
Marta Kapuścik  
Natalia Kozieł  
Piotr Makowski  
Marta Papierowska  
Magdalena Piotrowska  
Józefina Piotrowska-Szukalska  
Sergiusz Powałka  
Grażyna Rigall  
Marcin Różański  
Adam Sikorski  
Szymon Szyszko  
Agata Wojcieszekiewicz  
Emilia Wojszel  
Wypych Anna  
Jan Zyśk

# Młode Malarstwo w Gdańsku

## Dyplomy 2011

MHMG

MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA GDAŃSKA



GDAŃSK

miasto wolności



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU











# Młode Malarstwo w Gdańsku

## Dyplomy 2011

Szanowni Państwo,

Od kilku lat realizujemy wydawnictwo *Młode malarstwo w Gdańsku*. Szerokiej rzeszy odbiorców prezentujemy postawy artystyczne kolejnych roczników dyplomantów. Nasza inicjatywa budzi szerokie zainteresowanie, zarówno wśród osób profesjonalnie zajmujących się rynkiem sztuki i poszukujących nowych artystów, jak i młodych ludzi, którzy chcieliby studiować na naszym wydziale. Publikacja ta wyraźnie akcentuje miejsce, z którego wywodzi się „młoda sztuka”. Aktywność trójmiejskich artystów sprawia, że jesteśmy widoczni na mapie artystycznej kraju. Swoją sztuką i postawą docierają oni do wielu miejsc wcześniej niż urzędowe delegacje. Można powiedzieć, że są doskonałymi posłańcami, którzy poszerzają krąg twórców i osób, które sztukę i kulturę popularyzują. Nasi absolwenci od wielu lat goszczą w wielu miejscach w Polsce oraz poza jej granicami, prezentując swoje prace w galeriach i innych instytucjach kultury. To bardzo krępujące także dla nas, pedagogów, ponieważ daje poczucie dobrze wypełnianej misji. Czyni to naszą pracę czymś szczególnym, wyjątkowym i bardzo indywidualnym.

Wszyscy mamy nadzieję, że obecna wystawa dyplomantów z roku 2011 będzie znakomitą okazją przyjrzenia się najmłodszemu pokoleniu artystów wkraczających w świat sztuki. Często towarzyszy nam pytanie, czy udaje się im złapać ducha czasu. Czy posiadają ten rzadki dar poszukiwania i odkrywania nowych wartości.

Myszę, że pięcioletnie studia pozwalają studentom na osiągnięcie dojrzałości, która daje swobodę kreacji artystycznej, i na opanowanie narzędzi pozwalających opisać złożoną rzeczywistość. Malarstwo to medium które, jak żadne inne, nosi w sobie багаż parotysięcznej historii, dającej siłę prowadzenia dyskursu z przeszłością oraz z tym, co obecne tu i teraz. Malarstwo odzyskuje dziś status sztuki, która potrafi wnikać w meandry pamięci, historii czy też refleksji krytycznej.

Na wystawę *Młode malarstwo w Gdańsku. Dyplomy 2011* składają się prace dyplomowe 17 absolwentów, prezentując szerokie spektrum twórczych możliwości: malarstwo, obiekty, instalacje, filmy wideo oraz animacje. Różnorodność postaw artystycznych to efekt indywidualnej pracy studenta z pedagogiem. Dzieła pokazywane na wystawie to jedynie wybór, którego dokonaliśmy ze względów ekspozycyjnych – każdy z dyplomantów prezentował na swojej obronie znacznie więcej prac. Pomimo koniecznej selektywności wyraźnie widać, że każdy z nich wypracował własny język. Wśród ubiegłorocznych dyplomantów są laureaci ogólnopolskich konkursów: Anna Wypych jest laureatką konkursu „Artystyczna Podróż Hestii” (I nagroda z 2010), Emilia Wojszel otrzymała w 2011 roku Nagrodę Rektorów ASP na Ogólnopolskiej Wystawie Najlepszych Dyplomów ASP, Sergiusz Powałka został laureatem zorganizowanych już po raz dziesiąty przez Fundację Marka Marii Pieńkowskiego Międzynarodowych Warsztatów Artystycznych w Pieńkowie. Pierwsze sukcesy cieszą nie tylko nagrodzonych, ale także nas, pedagogów. W katalogu wystawy promujemy młodych artystów oraz uczelniany projekt unijny. Projekt ten o nazwie „Zwiększenie dostępu do edukacji artystycznej poprzez poprawę stanu infrastruktury ASP w Gdańsku” pozwoli następnym pokoleniom młodzieży rozwijać się i kształcić w nowocześnie wyposażonej uczelni.

Dziekan Wydziału Malarstwa  
prof. Krzysztof Gliszczyński













# Martyna Grzeszczak

rajtsajt@o2.pl

Urodzona 23 października 1986 r. w Olsztynie.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska *Wcale nie jesteśmy lepsi* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Zbigniew Gorlak

Promotor – prof. Teresa Miszkin

Recenzent – dr Arkadiusz Sylwestrowicz

W swojej pracy pisemnej Martyna Grzeszczak stawia rodzaj ludzki w bardzo niekorzystnym świetle. Człowiek otrzymał władzę nad światem i w swych rządach nieuchronnie, jak po równi pochyłej, zmierza do unicestwienia Natury. Nawet w obliczu śmierci bezlitośnie zrównując wszystkie stwory, obracającej w proch każde istnienie, człowiek nie jest w stanie opamiętać się w swoich destrukcyjnych działaniach.

W przeciwieństwie do ciemnej, lepkiej, nieprzyjemnej wizji ludzkości ukazanej w pracy pisemnej, na obrazach Grzeszczak jawi się kolorowy, wesóły, atrakcyjny wizualnie, nieco abstrakcyjny świat. Z daleka kompozycje przypominają fantazyjne, kolorowe słodkości – kremy, lody, żelki.

W niektórych pracach próbują doszukać się portretów, twarze zbudowanych z dziwnych materiałów na wzór Giuseppe Arcimbolda. Barokowy przepych i bogactwo kolorów połyskującej materii sprawiają, że aż trudno uwierzyć w to, co Grzeszczak pisze, określając swoje kompozycje jako „krajobraz trzewi”. W sposobie traktowania materii obrazu widać fascynację artystki mądrym, ukrytym pod powierzchnią światem. Jest to oczarowanie czysto estetyczne, fascynacja wrażliwego malarza kolorem, gra światła i cienia.

Cała brutalność śmierci i rozkładu zostaje zanegowana, a Martyna, paradoksalnie, pokazuje nam piękno procesu rozkładu, jednak z daleka od turpistycznych woni. Obrazom towarzyszą grafiki, na których także oglądamy wnętrze. Tutaj jednak artystka posłużyła się nimi, aby przedstawić świat symboli. Na płaskich, kolorowych tłach układa zrobione z flaków baranka, gołąbka pokoju, hostię. Wymowa prac nasuwa skojarzenia z kontrowersyjnym ruchem New Age. Czy taka wizja zwiastuje nam upadek świata? Poważny ton pracy pisemnej nie pozostawia wątpliwości. Na szczęście doznania estetyczne, jakie pojawiają się podczas obcowania z obrazami i grafikami sugerują coś innego. Cieszymy się z oglądania kolorowych, wysmakowanych kompozycji, których abstrakcyjny charakter pozwala po dziecięcemu puścić wodze fantazji i wyobraźni.

dr Arkadiusz Sylwestrowicz





# Dominika Hofman

dominikahof@gmail.com

Urodzona 8 lutego 1986 r. w Stargardzie Szczecińskim.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska *Przestrzenie odbite* napisana pod kierunkiem dr Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Zbigniew Gorlak

Promotor – prof. Maciej Świeszewski

Recenzent – dr hab. Robert Florczak

Mam wrażenie, że tak jak Cindy Sherman szuka w autoportretach zmieniających się masek i kostiumów, tak Dominika Hofman poszukuje siebie w pofalowanych zwierciadłach, warstwach paprotek, czy innej zieleniny, prześwietlonych kształtem geometrycznym i kobiecą postacią olejnych portretach matki i siostry oraz ekspresyjnych rysunkach. Jest to poszukiwanie siebie jako człowieka, siebie jako kobiety i siebie jako artystki. Nie wiem, na ile nasza Akademia pomogła jej w tej wędrówce, nie wiem, czy ten klejnot opuszcza nasze mury w pełni oszlifowany i chyba nie to jest najważniejsze. Ważne jest to, że wypuszczamy z dyplomem magistra sztuki, nie tylko warsztatowo sprawną malarzkę, wrażliwą portrecistkę, ale sprawną intelektualnie artystkę, która nie boi się szperać, jeśli nie w przeciwnościach, to przynajmniej w rozległych i różnorodnych przestrzeniach sztuki. Co prawda dyplom malowany jest olejami na płótnie, ale fascynacja Dominiki Hofman Anisem Kapoorem każe przypuszczać, że jej przygoda ze sztuką nie musi się skończyć na wymiarach krosna.

Można zarzucić dyplomantce, że świetne portrety matki na białym tle nie przystają do zbiorowych, w których fiolety i żółcienie kreślą niepokojącą mozaikę, że tryptyk to Witkacy po zanieczyszczonej działce, a wysublimowane algrafie nie mają się nijak do ekspresyjnych rysunków. Równie dobrze można nam zarzucać, że jedząc używamy zmysłu smaku, węchu, wzroku, a nierzadko dotyku. Póki co, zachęcam do ucztowania na malowanych pewną ręką i wrażliwym na kolor okiem portretach matki. Z tła, w które wtapia się strój, spogląda w twardej szczeroci, bez milczącej upiększeń, wnikliwie zaobserwowana osobowość. Człowiek, którego fizyczna cielesność określa głębię jego wnętrza. Cielesność malowana kolorem. Błękity, ugrzy i różę rzeźbią dłonie. Oczy odbijają w sobie doświadczenie zarówno modela, jak i malującej go artystki. Tym, którzy lubią monochromatycznych ekspresjonistów polecam gęste od zmysłowości rysunki. Wszystkich zachęcam do zwrócenia uwagi na nieskrępowane zabawy światłem.

W dzisiejszej sztuce, tej najbardziej chyba nieujarzmionej dziedzinie życia, nie ma jednorodnych reguł określających powinności artysty, nie ma też granic, których artysta miałby się trzymać. Istnieje wręcz zniwelująca przestrzeń wolności, ale w naszym akademickim świecie istnieje lub przynajmniej powinien istnieć rygor czujności na niepospolitą wrażliwość, która napędzana pasją, kreuje twórczą indywidualność. Jestem przekonany, że taką twórczą indywidualnością jest Dominika Hofman i nie muszę być wielbicielem wszystkich jej dyplomowych obrazów, by w pełni szanować ją jako artystkę.

dr hab. Robert Florczak





# Marta Kapuścik

zbigiewicz@tlen.pl

Urodzona 8 maja 1985 r. w Pankach.

Studia rozpoczęte w 2009 r. w Pracowni Malarstwa ad. Andrzeja Tobisa (ASP w Katowicach).

Praca magisterska 16:13 – 17:48 – film animowany napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.

Aneks – prof. Jerzy Ostrogórski

Promotor – ad. II st. kw. Wojciech Zamiara

Recenzent – dr hab. Krzysztof Polkowski

Jeden rok u Józefowicza, jeden rok u Gajewskiego, jeden rok u Czerwonki, jeden rok u Zamiary, dwa lata u Cześnika, jeden rok u Ostrogórskiego. Ta wylicznka to obraz migracji między pracowniami, ucieczek od jednych do drugich, ucieczek... być może od siebie albo właśnie do siebie. Zanim została dobrze rozpoznana, czasem kiedy już wydawało się, że ją znamy – jej już nie było. Taka jest właśnie Marta Kapuścik. Lubi zmieniać trenera.

Lubi też rysunek. Nawet gdy malowała, to rysowała. Rysunek zdecydowanie czarno-biały, wielki formatowo. Tematem, przynajmniej tym zewnętrznym, jej rysunków były dłonie, ręce w różnych konfiguracjach, później pojawił się cały człowiek. Wszystko pokazane w splątaniu, w skomplikowanych układach geometrycznych. Często mocno ekspresyjnych z lekką nutką patosu, jednocześnie pełnych zniewalającego dynamizmu. Odnosiło się wrażenie, że te z pozoru „martwe” kompozycje żyją, poruszają się wręcz. Zawsze namawiałem ją do wejścia na ścianę, bo wydawało mi się, że Marta dusi się na tych posklejanych kartkach brystolu.

I stało się. Kiedyś zeszała na sam dół klatki schodowej budynku ASP i już tam została. Wychodziła czasami, aby na moment zaczerpnąć powietrza, zaciągnąć się papierosem... , raz z błyskiem w oku, bywało że, ze zdegustowaną miną , która świadczyła o walce z tym wnętrzem. Choć nie był to łatwy przeciwnik, zadawała mu ciosy, niejednokrotnie skuteczne. Wtedy ulegał, wręcz odkrywał swoje wcześniej wytatuowane ciało. Kiedy uderzenia były chybione, przestrzeń kontratakowała i odzyskiwała punkty. Walka trwała na tyle długo, że nawet pojawił się kolor. Wszystko zapowiadało szybkie zakończenie pojedynku. Jednak tak się nie stało. Przeciwnik w kłinczu przetrzymał kilka pierwszych rund, by znowu stawić swoje warunki. Marta jednak nie poddawała się. Spróbowała zmienić taktykę. Zaczęła zadawać ciosy w miejsca, w które już wcześniej uderzała. Miało to zmęczyć i zmiękczyć rywala. Już wiedziała, że to walka nie na kilka, a na kilkanaście rund.

Mam nadzieję, że ta bokserska tawestacja choć w części potrafi ujawnić wszystko, co się tutaj wydarzyło. Ten mural, czy też graffiti, to swoisty palimpsest, na którym Marta ciągle zostawia nowe ślady, i gdyby nie termin dyplomu, owe artystyczne ingerencje układałyby się z pewnością w następną warstwę.

Kontynuując sportowo tę sekwencję na temat aneksu, powiem, iż jako kibic owego zdarzenia, stojąc w środku ringu, czuję się lekko zdezorientowany i przytłoczony. Pewien dystans i przejście poza liny daje o wiele klarowniejszy widok.

Podstawowym dziełem dyplomowym jest film animowany robiony metodą animacji poklatkowej. Nie czuję się kompetentny w tej dziedzinie sztuki, nie będę więc „ściemniał” na temat rytmu, tempa narracji, sekwencji, montażu itd. Pozostawię to fachowcom. Mnie, niekompetentnemu miłośnikowi animacji, film Marty bardzo się podoba. Jego monumentalna surowość, minimalizm środków plastycznych, temat odwołujący się do zwyczajnej codzienności, którą na nowo odkrywamy razem z autorką, budzi we mnie respekt. Nie wspomnę o tysiącach rysunków (Marta nie uznaje animacji przy udziale programów komputerowych), które musiała stworzyć, aby tymi pięcioma minutami wciągnąć mnie w swoją opowieść. Pięć minut to zbyt mało, aby opowiedzieć o życiu, jednak wystarczająco długo, aby wypalić papierosa i taka jest puenta. Ascetyczna , szorstka ścieżka dźwiękowa nie przeszkadza kontemplacji obrazu, wręcz ją potęguje.





Na koniec kilka słów na temat pracy pisemnej. Już za samo zmuszenie mnie do przeczytania *Kosmosu* Gombrowicza, który onegdaj pominąłem niefrasobliwie w swojej edukacji literackiej, powinienem dać jej dodatkowe punkty. W swojej pracy przeanalizowała język, opisy, sposób opowiadania historii w tej przecież niełatwej w czytaniu powieści. Niezwykle interesujące jest zastosowanie w tym celu warsztatu psychofizjologa i teorii widzenia, co jest z pewnością odkrywcze i daje całkowicie nowe spojrzenie na ten utwór literacki. Swoją wnikliwą analizę *Kapuścik* przeprowadza z dużą wiedzą na temat postrzegania i odbierania bodźców. Jej spostrzeżenia są oryginalne. Rzadko zdarza się na naszej uczelni taka praca – praca, która nie jest jedynie pseudoerudycyjną kompilacją czyichś myśli. I to chciałbym to mocno podkreślić.

dr hab. Krzysztof Polkowski



# Natalia Koziel

natalia\_koziel@wp.pl

Urodzona 16 stycznia 1987 r. w Bydgoszczy.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. ASP Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska *Zwyczajność, niezwyczajność uwagi na pograniczu abstrakcji* napisana pod kierunkiem dr Zbigniewa Mańkowskiego.

Aneks – ad. II st. kw. Aleksander Widyński

Promotor – prof. Jerzy Ostrogórski

Recenzent – dr Sławomir Lipnicki

Szukając tego co „Jest”, często odnajdujemy obrazy, które przechowują to, co zostało dla nas zakryte (z pełnego poznania). Ujawniony w ten sposób brak możliwości spojrzenia na całość, zbliża nas nie tyle do tego co „Jest”, lecz do tego co – zdarzyło się, stało się dla nas istotne i dzięki czemu chcemy o tym „pamiętać” (w całości). Ta, jak może się wydawać dość zawiła myśl, stała się dla mnie kluczem do zrozumienia i odczucia prac Natalii. Jej obrazy ze swej istoty przybliżają odbiorcę nie tylko do intelektualnej pamięci z podróży Natalii do Helsinek, ale i do jej podróży w głąb samej siebie. Jej ruch stał się tematem – zobrazowanym w formie pojemników splecionych z biletów, ulotek, znaczków, paragonów... Te drobne znajdy, jak sama o nich pisze, ukryte gdzieś w kieszeniach, wprowadzają odbiorcę do światów, w których fascynacja i pragnienia artystki splatają się ze sobą.

To dziecinne zbieractwo, jak widać, przynosiło jej tę samą radość, jaką daje przyjemność oglądania odnalezionego papierka po cukierkach, czy kawałka kolorowej gazety. Można odczuć, jak użyte przez nią czarodziejskie zabiegi zakrywania, zamazywania, a zwłaszcza przeskalowanie, obdarzyły jej prace w tych radosnych doświadczeniach „tym co ważne” – szczeliną. Jednakże, jak ich tworzywo, obrazy z biletów Natalii, domagają się uiszczenia opłaty, biorąc naszą obecność w przestrzeni bycia tam, gdzie była ona sama. Tworząc ekspozycję z tych obrazów, artystka przesuwając widza, jak w kolejce, w stronę kasownika. Ciach, skasowane. To, co przyniosło jej wiele silnych uczuć, naraża nas, oglądających, na spotkanie z tym, co dzierży władzę przepuszczania, przenoszenia.

Właśnie to coś, co obdarzyło drobne skrawki papieru znakami – słowami, wartością – na płaszczyźnie obrazu, teraz powoli przestaje znaczyć, stając się zaklęciem. Dzięki temu to, co ukryte, wciąga nas do wnętrza tego, co „nie-znaczące”, ale jednak warte zapamiętania.

Cytuję Natalię: „...Bilet – to co najbardziej jest w nim interesujące, pozostaje na samym spodzie. Niewidoczne dla oka. Wczytuję się w niego niezależnie od stanu, w jakim się zachował. Robię to kilkakrotnie. Na samym początku, kiedy zupełnie zaskoczona tym, że go posiadam, rozszyfrowuję czas i zdarzenie. Następnie, kiedy znając już historię, wyszukuję mu bezpieczne miejsce. Potem już niezliczenie wiele razy, kiedy ich solidny zbiór przeglądam jak zwykle pamiętki i fotografie z faktów, zjawisk i zdarzeń. Wsuniecie biletu do kieszeni jest jego czasowym usunięciem z pamięci, odłożeniem gdzieś na bok, tak aby nie przeszkadzał w chwili, kiedy już go nie potrzebujemy. Odnaleziony na nowo w prostej codziennej sytuacji, osiąga zupełnie inny status.”

(...) Na koniec warto zauważyć, iż już 100-letnia abstrakcja wciąż łączy obraz doświadczenia bezprzedmiotowości z przedstawieniem. Powoli, lecz konsekwentnie wypracowała cały szereg metod badania tego, co było i jest widzialnym. Tak, jak to rozumiał Mondrian, dąży do odsłonięcia własności bytu – kosmosu, nie poddając się wygładowi, lecz śledząc naturę rzeczy. Nawet, jak w przypadku prac Natalii, gdy rzeczy odsyłają nas tam, gdzie „nie znaczą”.

dr Sławomir Lipnicki





# Piotr Makowski

piotr.j.makowski@gmail.com

Urodzony 30 sierpnia 1985 r. w Gdyni.

Studia rozpoczęte w 2005 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska *XYM* napisana pod kierunkiem dr Michała Woronieckiego.

Aneks – ad. II st. kw. Aleksander Widyński

Promotor – prof. Henryk Cześniak

Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Trójkąt, ten zażenowany zwiastun wstydlivej obecności pisuaru za drzwi, u Makowskiego rehabilituje się i podnosi z podłej misji. Pyszni się nie-przyzwicie, rozwała na papierach i płótnach, jak u innych szerokobiodra modelka, i rozmnaża się na nich, klonuje bezwstydlive, pączkuje. Podział komórek musi następować błyskawicznie w rysunkach tuszem i wodą lub wydrapanych patykami. Widać tam temperament, ale widać też dyscyplinę w pracach akrylowych na płótnie – nawet nie wiecie, ile i jak równo można namalować scotchem. Skośne boki są ścianami kolejnych sąsiadów, nie-bliźniaczych braci trójkątów, i rozrodczość ta wygląda na radosną i spontaniczną, za to rozrastające się struktury obrazów są inne – skupione, czyste, nawet jeśli gromadzą kilka użytych mediów – sitodruk, lawowanie ekoliną i olejną pastę. Po raz pierwszy od dawna spotykam kogoś, kto potrafi osiągnąć świeże życie w malowanym *alla prima* dużym obrazie, identyczne, jak we wcześniejszym, pozornie niedbałym szkicu na małej kartce z bloku. Kolorowy tusz eksperymentuje tu zbliżenie z farbą olejną, nasycony podstawowy kolor z własnym czarno-białym brakiem, rozlany gest z powierzchniami rygorystycznie zabezpieczonymi taśmą.

Ma też Makowski swój Trójkąt Niebermudzki w pracowni 302 pod lewym oknem, gdzie dwadzieścia lat temu było moje miejsce. To obszar, w którym się roztopia i znika osoba Makowskiego, a ważniejszy staje się powielony kąt ostry, podejrzewam, że podobnie istotny, jak kąt prosty dla jednego z moich ulubionych mistyków malarstwa, Mondriana. Ostre krawędzie brył świadome poprzednictwa op-artu i obecności abstrakcji geometrycznej, powoli w ostatnim okresie zamieniają się w miękkie chmury i łuki, prawie kandinskie, prawie chagallowe, podmioty zastanawiająco liryczne, jak na zdyscyplinowany umysł Makowskiego i jego powściągliwość.

Patrzę na obrazy i grafiki architekta i malarza Makowskiego, dziwnie podobne do muzyki strukturalisty, minimalisty i matematyka Phi-



lipa Glassa w rytmach, multiplikacjach nanizanych precyzyjnie na drut pięciolini lub płaszczyznę, rozpadających się i kalejdoskopowo zbierających na powrót w nową, choć inną od symetrycznej kombinację. Kryształowe bryły zbudowane z trójkątów nie tworzą dekoracji, ornamentu, żeby po muzufmańsku lub rakiem nieumiejętności wycofać się z figuracji. Dla mnie robota Makowskiego to raczej dowód na to, jak można robić w nieskończoność sztukę opartą o jeden powód, parę nut, jedno pytanie, igrać z jednym inspirującym motywem aż do hipnozy, może nirwany, może w poszukiwaniu odpowiedzi o swojego najlepszego, ostatecznego obrazu. Jak jednym skromnym tematem i własnym umysłowym rozwibrowaniem kontrolowanym przez ściśle wykształcenie można rozwijać swój talent latami i robić prace pełne wewnętrznego napięcia, choć rezygnujące z doraźnie gorących zagadnień lub tych zawsze głośno humanistycznie uniwersalnych. Jak można z rozsmakowania się środkami formalnymi uczynić najważniejszy powód dla uprawiania malarstwa, którego śmierć i zmartwychwstanie widzę codziennie na tej uczelni, a malarstwu Makowskiego wróżę – bez względu na doczesne nagrody przypadające innym – długie i pełne życie.

dr hab. Anna Królikiewicz



# Marta Papierowska

mpapierowska@wp.pl

Urodzona 20 sierpnia 1984 r. w Wejherowie.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. ASP Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska *Estetyka a mięsność w sztuce* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Czesław Tumielewicz

Promotor – prof. Mieczysław Olszewski

Recenzent – dr hab. Robert Florczak

Marta Papierowska przez lata jawiła mi się jako wrażliwa rysownicza koronkowo organicznych prac, w których między sadzą czerni a świetlistością bieli opowiadała o świecie makro dmuchawców czy mikrokosmosów raf koralowych lub ażurowych, prześwietlonych czasem liści, w których arterie dawnego krwiobiegu są jedynym świadectwem niegdysiejszego bujnego życia. Gdy na ekranie jedno po drugim zaczęły ukazywać się śledzie, łososi i dorsze, nie byłem pewien, czy pomyłkowo nie otwieram korespondencji przeznaczonej dla firmy Polfish lub Lisner. Dopiero wizyta w wejherowskiej pracowni Papierowskiej uświadomiła mi, że jest to konsekwentna i niepozabawiona przewrotności deklaracja młodej artystki dotknięta profesorskimi śladami satyry MIETA, legendy dawnych „Szpilek”.

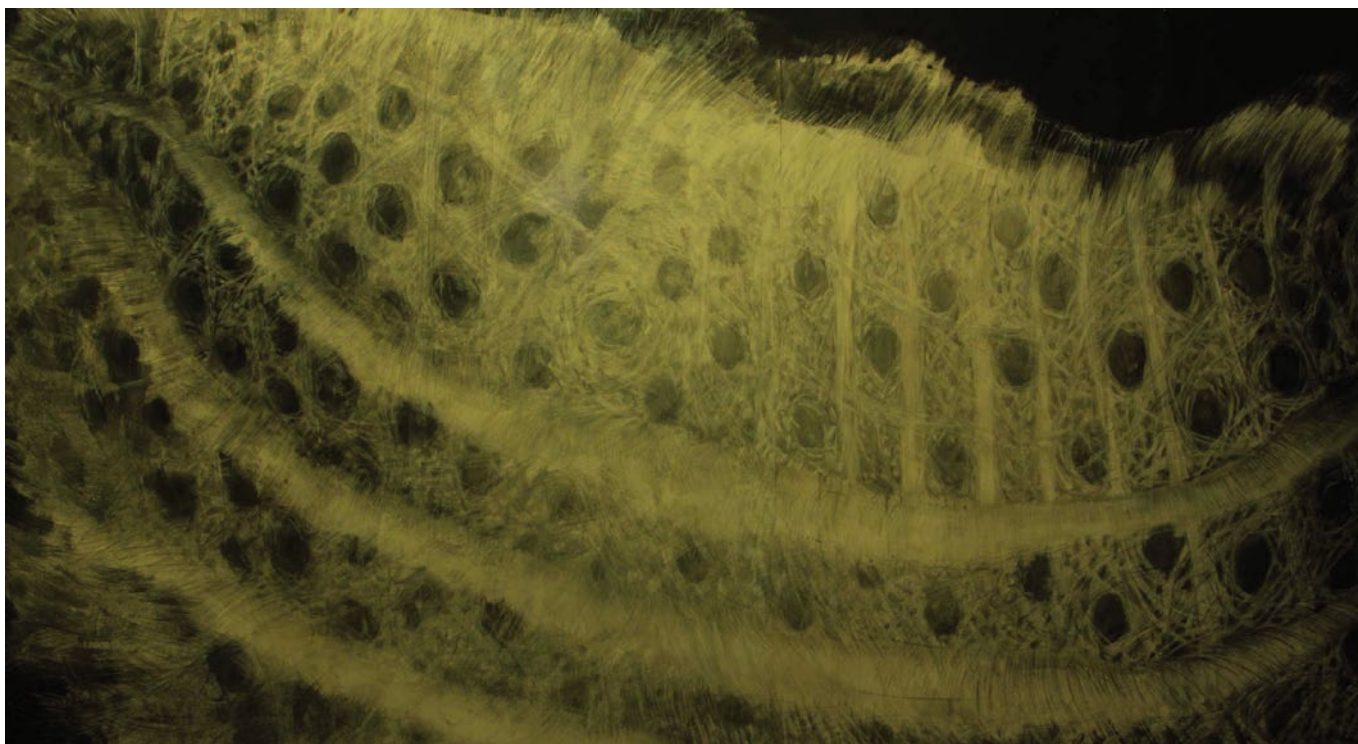
Papierowska w dyplomowym cyklu „rybich obrazów” zawarła jakby całą swoją drogę edukacji twórczej. Tak jak ktoś, kto z czeladnika aspiruje na mistrza, pokazała przejście od pełnego rzemieślniczego kunsztu obrazowania natury, w tym wypadku martwej natury ryby. Aby oszukać, a może zadowolić oko widza żadnego ryby jako ryby, wypychała im w tyłek drut i układała tak, by wyglądały jak żywe, co nie jest łatwe zważywszy, że ryba leży nieruchomo na stole. Z patroszonych łososi, troci, czy podobnych, układała esyfloresy, które oszołomiłyby niejednego kuchcika rybnej knajpy. Aż doszła do tego, co robi najlepiej – tak odnalazła piękno w pozornie nieatrakcyjnej materii. W prostych, aczkolwiek wysublimowanych kompozycjach z rybich tuszek wyczarowała pełne malarskości obrazy, które odrywają nas od Neptuna i Thanatosa, a prowadzą ku Afrodycie i miejscu, z którego ludzkość nie tylko czerpie największe przyjemności, ale wręcz bierze swój początek.

Papierowska w swoich ichtiologicznych badaniach mięsnych posługuje się aparatem, by w milionach pikseli zamrozić grę światła i kolorów, którą na powrót ogrzewa nam za pomocą z fachową lekkością użytych farb olejnych. Zatrzymane na płótnach ryby cieszą oko nie raniąc duszy.

Do bardzo wnikliwej pracy pisemnej pt.: *Estetyka a Mięsność w Sztuce* dorzuciłbym opowieść o niebywale mięsnym malarzu Soutinie. Otóż Haim Soutine, zafascynowany pierwowzorem Rembrandta, namalował co najmniej cztery obrazy rozplatanego przez rzeźnika wołu. Wole truchło wisiało przez wiele dni w pracowni artysty, asystent polewał je co jakiś czas krwią, by nie wysychało i stale opędzał je od natrętnych paryskich much. Przenikliwy smród, rozpacz sąsiadów i desperację artysty do dziś czuje się patrząc na te obrazy.

Obrazy Papierowskiej nie śmierzdą i nie szokują, a bardziej czarują. Idzie śladem holenderskich, czy flamandzkich protoplastów, dla których *stilleven*, pod szyldem malarstwa dekoracyjnego, były płaszczyzną do wirtuozerii malarskiej. Prostota tematu, by nie powiedzieć ośliżłość modeli, jest rekompensowana kunsztownością malarskiego warsztatu. Papierowska dyplom rozciągnęła od optycznego realizmu pierwszych obrazów olejnych, po abstrakcję rysunku i grafik, w których zaklina świat organiczny w misterną sztukę ku pokrzepieniu oka i spokojności duszy.

dr hab. Robert Florczak





# Magdalena Piotrowska

magduza@tlen.pl

Urodzona 9 czerwca 1986 r.

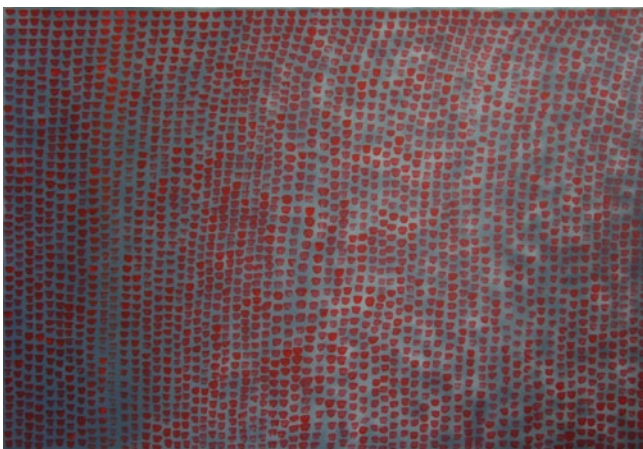
Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska *O tworzeniu malarstwa abstrakcyjnego* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Czesław Tumielewicz

Promotor – prof. Mieczysław Olszewski

Recenzent – dr Arkadiusz Sylwestrowicz



Na moje pytanie skierowane do Magdaleny Piotrowskiej – czy inspiracją do części pokazanych obrazów była obserwacja przestrzeni wody, a właściwie toni rzeki, głębi, ukazującego się codzieniedzie dna, kamieni, płynącej roślinności? – otrzymałem odpowiedź: nie.

Taka odpowiedź wskazuje, jak różnie można interpretować te obrazy, co stanowi o szerokim polu interpretacji, jakie otwierają one przed odbiorcą.

W tym krótkim dialogu pomiędzy mną a Magdaleną Piotrowską rozstrzygnęła się kwestia dotycząca kolejnych pytań. Kolejnych pytań nie było. Zrozumiałem, że proces twórczy artystki opiera się na szukaniu w sobie pewnych pokładów emocji i wrażliwości, które przelewa ona na płótno. Efekt trudnego, skomplikowanego procesu jest widoczny i jakże bogaty w formie.

Analizując poszczególne obrazy można dostrzec dążenie do podejmowania nowych wyzwań malarskich, dzięki czemu powstają kolejne cykle, na przykład wspomniane wyżej, a postrzegane przeze mnie jako obrazy rzeczne, fascynujące grą przestrzeni form abstrakcyjnych, budowanych na trzech poziomach tworzących jednolitą całość, prowadzonymi w perfekcyjny sposób zestawieniami tonacji monochromatycznych i ukazującymi warsztat artystki laserunkami budującymi przestrzeń wewnątrzobrazową. Efekt laserunku, zabiegu przypisanego farbom olejnym, Piotrowska osiąga farbami akrylowymi, co nadaje jeszcze głębszy stopień uzyskanej szlachetności.

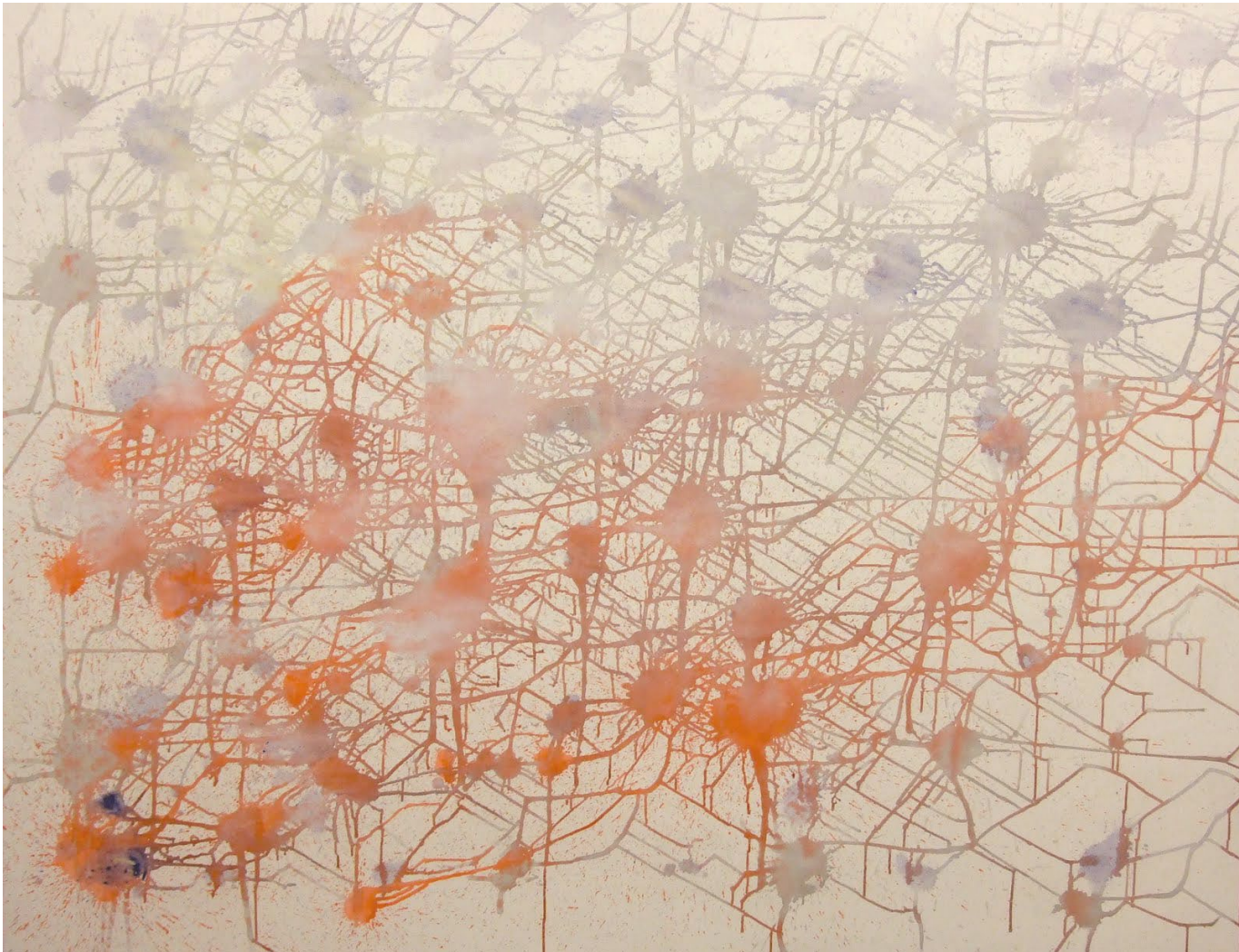
Kolejny cykl to kolorowe kompozycje budowane w formie równoległych pasów, niczym krzyk kolorów i zarazem manifestacja wykorzystywania ich szerokiej gamy – jeden obraz w bardziej agresywnej wersji, następujący po nim to powrót do wrażliwości spójnej z pozostałymi dziełami. Pojawiają się też prace osadzone w czerni, szarościach i bieli, jedynie przełamane kolorem – kolejna gra i dopasowanie nieregularnych form do obrazu światłocienia i koloru.



Użyłem słowa „gra”, ponieważ artystka wcześniej grała na fortepianie, co niewątpliwie buduje wrażliwość i uczy w szczególny sposób postrzegania i reagowania na otaczający świat. Efektem tego jest niezwykle dojrzały dyplom w kategorii malarstwa abstrakcyjnego. O wartości tego dyplomu stanowi też cykl grafik, który w każdej mierze jest spójny i zbieżny z malarstwem będącym trzonem ekspozycji.

dr Arkadiusz Sylwestrowicz





# Józefina Piotrowska-Szukalska

jozefina.piotrowska@gmail.com

Urodzona 29 sierpnia 1985 r.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa ad. II st. Marka Modela.

Praca magisterska *Lalka* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Jadwiga Okrassa

Promotor – prof. Henryk Cześniak

Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Z jakiejś nieobecności, z jakiegoś tajemniczego własnego świata przyniosła lalki, chyba bywałe w poprzedzających je rysunkach, ale o wiele bardziej od narysowanych bolesne. Może dlatego, że trójwymiarowe ciała zwisają obezwładnione nitką, mają tak delikatne stawy z drutu, że grozi im w każdej chwili wypadek, kontuzja. Ukryta pod maską wymaglowanych, kruchych, odartych do kości, kalekich kukietek, Piotrowska dokonała zwrotu, którego nikt się nie spodziewał.

Podobnie jak u Cindy Sherman w pracach z serii *Sex Pictures* z 1992 roku i u Bellmera, na którego kilkakrotnie powołuje się w swojej pracy pisemnej, prezentuje Józefina tożsamość jako fuzję męskich i żeńskich organów płciowych, wypatroszonych klatek piersiowych zwieńczonych twarzami. Połamane, nierealne kompozycje nóg i brzuchów, nad którymi w groteskowym, czasem lekko obscenicznym spektaklu, w niebezpiecznym rytuale Piotrowska odprawia egzorcyzmy, naładowane mrocznym, opresyjnym symbolizmem. Wprowadzie innymi środkami, niż lalki braci Chapman, jednak podobnie opowiada o chaosie, torsjach po żarciu i krajobrazie po ponowoczesnej orgii. Używa jakiejś osobistej baśni i buduje postaci czasem zabawne, czasem potworne, skleja i łączy drutem podmioty, które uległy rozbiciu, poszatkowaniu, rozkawałkowaniu. Konstruuje byty transpłciowe, dwuznaczne hybrydy ze strefy konfliktu, niepewności, z czyścica własnej mitologii, może leksykonu swoich lęków.

Obserwując lalki Piotrowskiej nie mogą oprzeć się wrażeniu, że budowanie i dekorowanie ich szczegółami z *Doktora Parnassusa* lub telewizji *Animal Planet* i kolorem rodem z niemieckiej ekspresji wyzwalano w niej pokłady dzikiej, dziecięcej wyobraźni i sprawiało jej nieskrępowaną przyjemność. Ale Barbie Piotrowskiej daleko do sielanki i bukoliki – refren Kazika: „na głowie kwiatny ma wianek, w ręku zielony badylek” – nie o niej. Barbie Piotrowskiej ma słodką twarz młodzieńca, żarliwe oczy, odstonięte strefy genitalne i resztki nóg zwieszonych z kości miednicy. Zestaw cech idealnych dla zachęconej do anoreksji kobiety końca XX wieku, zestaw wspaniale łączący się według Bachtina z karnawalem, gdzie dochodzą do głosu stłumione wcześniej przez władzę pragnienia, anomalia i anarchia. Kazik śpiewał, że „przed nią leży baranek, a nad nią lata motylek” – i to także nie dotyczy kukieł Józefiny. One nie są wbrew pozorom niewinne, one z niejednego pieca chleb jadły. Dotknięte deformacją Barbie Piotrowskiej są bliższe ludzkiej nieidealnej fizyczności, choć poza nią ducha mają tyle, że działa tu nawet iluzja unoszenia się ich połamanych żeber pod naporem nieobecnych płuc, i teatr chiński ich cieni na ścianie. Przeróżające i żartobliwe, kolorowe, efektowne, błyszczące i lekko obrzydliwe, a unosi się nad nimi subtelny zapach przemocy i erotyzmu – to przecież sposoby, jakich używa do snucia swoich opowieści współczesna sztuka.

dr hab. Anna Królikiewicz





# Sergiusz Powalka

sergio.powalka@gmail.com

Urodzony 1 lipca 1986 r. w Lublinie.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa ad. II st. Marka Modela.

Praca magisterska *Między formą a abstrakcją* napisana pod kierunkiem dr Romana Niecyporowskiego.

Aneks – prof. Alina Jackiewicz-Kaczmarek

Promotor – prof. Mieczysław Olszewski

Recenzent – dr hab. Jacek Kornacki

Swoją dyplom Sergiusz Powalka podzielił na dwie integralne ekspozycje. Malarstwo, które powstało w pracowni prof. Mieczysława Olszewskiego, oraz aneks graficzny (grafika warsztatowa w zakresie technik metalowych) w pracowni prof. Aliny Jackiewicz-Kaczmarek. Wzajemne relacje tych dwóch artystycznych wypowiedzi stały się osią mojej recenzji.

Malarstwo to wielkoformatowe obrazy, które autor łączy w dyptyki lub tryptyki. Obrazy nie mają tytułów, tylko numery. Oscylujące wokół trzech, czterech wyraźnych podziałów kompozycyjnych płótna mają charakter otwarty. Na początku wyraźnie konstruktywistyczne, geometryczne, nawiązujące do industrialnych przestrzeni poprzemysłowych (np. *MFAA-1*), z czasem ustępują miejsca miękkim liniom, wręcz pejzażowym skojarzeniom (*MFAA-11*). Wyraźne zainteresowanie autora strukturą obrazu pozwala, wydawałoby się, na zawężenie chromatyczności obrazu prawie do minimum. Czerni stała się punktem wyjścia, ale jej struktura jest wielowarstwowa, podporządkowana materii poszczególnych płaszczyzn o niezwyklej rozpiętości i natężeniu temperatur, konsystencji świetlistości. Każda płaszczyzna czerni to istne spektrum cząstek pochłanianego światła – każdą czerni rozbudowuje wiele kolorów. Światło w obrazach to kolejna sfera wirtualności warsztatowej Sergiusza – jest go niewiele, czasem przybiera kształt linii, gdzie indziej płaszczyzny koloru, raz miękko, innym razem ostro jak żyłeta porządkuje kompozycję, wcina się między bryły dopełniając kolorem płaszczyzny przestrzeni.

Mroczne kompozycje cechuje tajemnica. Obrazy budują percepcję trójwymiarową, otaczają nas, wciągają w swoje czeluści, zakamarki. Kiedy już nas zainteresują, odkrywają przed nami bogatą i złożoną mikrostrukturę malarską. Asocjują od Potworowskiego do Kiefera. Mają jeszcze jedną zaletę, a może wadę – przez swą otwartą kompozycję mogą zaskoczyć przy kolejnej ekspozycji nowymi relacjami przestrzennymi.

Zupełnie inny dialog z widzem odnajduję w kompozycjach graficznych. Autor odkrywa przed nami swoją fascynację **kosmosem**. Opowia-

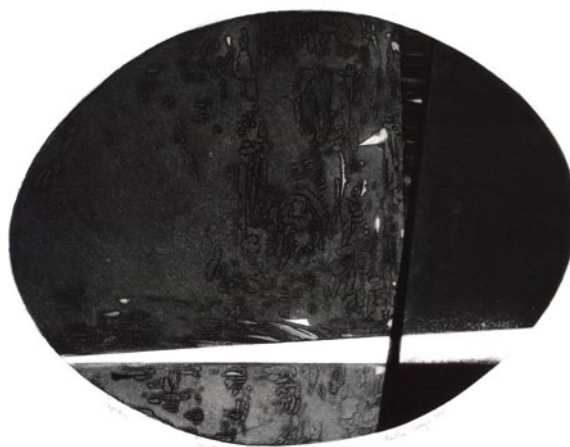
da o niej w sposób precyzyjny i wyrafinowany, zmienia optykę, ogranicza kolorystykę do achromatycznej gradacji walorowej, w której odbywa się cała relacja kontrastów przestrzennych dopełnionych trzecim wymiarem tłoczonyj struktury. Jeżeli malarstwo widzimy jakoby od środka, to czyste struktury pejzaży księżycowych obserwowane z oddali mają zawsze kompozycję zamkniętą i precyzyjnie wytyczone podziały – tu nie ma przypadku i nawet fragmenty zamykają się poza kadrem. Wybór konkretnych bytów kosmicznych o nazwach takich jak *errapo* – księżyc Saturna, *jo* – księżyc Saturna trzeci co do wielkości, inne, takie jak *daimos*, *skathi*, *ymir*, *methone*, *mab*, *tarros*, mające swoje odniesienia w mitologii greckiej, mogą mieć dla autora konkretne znaczenie i rzucają światło na beztytułowość kompozycji malarskich, które ja przyporządkowuję *Ziemi*.

Osobnym zagadnieniem, które mnie szczególnie interesuje i może jest, choć nie musi być, kluczem do odkrycia poziomu wrażliwości artystycznej Sergiusza, wydaje się być cytat-motto, które zamieścił na pierwszej stronie swojej pracy magisterskiej. Cytat z Jerzego Nowosielskiego: „obrazy abstrakcyjne są prawdziwą reakcją naszej wyobraźni, naszej wrażliwości plastycznej na pewne inspiracje powstałe pod wpływem zbliżania się i przeżywania rzeczywistości bytów subtelnych”.

Dopełniając tę myśl zacytuję wypowiedz Nowosielskiego z książki *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim* autorstwa Zbigniewa Podgórcza „..... jest bardzo dużo pięknych ikon aniołów, a ja osobiście przeczuwam, że dzisiaj nie ma sensu malować ikony anioła, dlatego że dziś uzyskaliśmy pewien dostęp do świata rzeczywistości subtelnych bytów (subtelny byt staje się wtedy aniołem, gdy jest łącznikiem, gdy jest posłany do człowieka), ale dziś malarstwo abstrakcyjne daje o wiele bardziej bezpośrednie możliwości tworzenia ekwiwalentów plastycznych, w moim przekonaniu silnie związanych z rzeczywistością bytów subtelnych”.

I może klamra w postaci tych dwóch cytatów uzmysłowi nam czego naprawdę szuka Sergiusz Powalka między **niebem a ziemią**.

dr hab. Jacek Kornacki





# Grażyna Rigall

grarig7@wp.pl

Urodzona 11 czerwca 1970 r.

Studia rozpoczęte w 1991 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska „Bez związku.” *Świat sztuki artystów nieprofesjonalnych na przykładzie historii Pałacu Idealnego Ferdinanda Chevala* napisana pod kierunkiem dr Romana Nieczyפורowskiego.

Aneks – prof. Zbigniew Gorlak

Promotor – dr hab. Anna Królikiewicz

Recenzent – dr hab. Jacek Zdybel

Praca dyplomowa Grażyny Rigall składa się z dwóch części, dobrze się uzupełniających i w pełni prezentujących jej możliwości artystyczne. Główna część dyplomowego pokazu – wielkoformatowy, rysowany pędzlem poliptyk – jest swoistym hołdem dla ciała człowieka. Sposób ekspozycji pracy prowadzi na myśl konstrukcję ołtarzową. Oniryczny obraz całości, lekko falujący w swoich delikatnościach, zbudowany jest z serii bardzo studyjnie potraktowanych rysunków przedstawiających fragmenty śpiącego ciała młodej dziewczyny, będące niejako zanotowanymi kadrami czulej obserwacji. Artystka bardzo wytrawnie prowadzi wzrok widza i sprawia, że zaczyna on doznawać poczucia spokoju, bliskości niemalże że ciepła portretowanej osoby. Pomimo zastosowania prostych środków wyrazu, całość jest bardzo śmiała artystycznie.

Prace graficzne, będące aneksem pracy dyplomowej, są realizacją bardzo dojrzałej wizji artystycznej. Oczywiście doświadczenie pani Grażyny Rigall, które sięga daleko poza akademicką empirię studenta, miało na to znaczący wpływ. Pani Grażyna prezentuje cykl autoportretów i wykorzystuje je do prowadzenia dialogu z tradycyjnym tematem kultury europejskiej, jakim jest siedem grzechów głównych. Wykorzystanie autoportretów specjalnie przygotowanych do tego projektu w specyficzny sposób sprawia, iż tracą one tradycyjnie przypisywany temu tematowi moralizatorski charakter. Stają się swobodną, artystyczną wypowiedzią, w której temat jest tylko pretekstem do dialogu z odbiorcą. Zaskoczyła mnie w tych pracach ich różnorodność we wszystkich aspektach, zarówno formalnych, dotyczących formy realizacji, wielkości, kolorystyki, jak również w zakresie rozstrzygnięć, jakich dokonuje artystka w kwestii sposobu prezentacji pojedynczych prac i całości cyklu.

dr hab. Jacek Zdybel





# Marcin Różański

marjan5471@wp.pl

Urodzony 24 października 1986 r. w Józefowie.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska *Obraz hipertekstualny* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.

Aneks – prof. Grzegorz Klaman

Promotor – prof. Teresa Miszkin

Recenzent – dr Przemysław Łopaciński







(...) Marcin Różański opuścił jakiś czas temu spokojne małe miasteczko, w którym wychowywał się będąc dzieckiem, i przeniósł się do dużej aglomeracji miejskiej. Jak stwierdza w swojej pracy pisemnej, jego percepcja otoczenia uległa wówczas radykalnej zmianie, perspektywa się skurczyła, ustępując miejsca wszechobecnej medialnej informacji. Jakoś nie dziwi mnie fakt, że zbytnio się tym nie przeraził – przecież, jak większość z nas, już od małego był oswajany i podświadomie nakłaniany do akceptacji takiego świata i mimowolnego w nim uczestnictwa. Nie jest też dla mnie zaskoczeniem to, że już jako młody twórca dostrzegł to cywilizacyjne zjawisko od strony czysto plastycznej, czyniąc z niego obiekt własnych badań i dociekań. Wynikiem jego kilkuletnich doświadczeń stał się zestaw prezentowanych nam pięciu audiowizualnych obrazów, w których ważną rolę odgrywa zastosowany przez autora efekt interakcji z widzem. (...) Na pierwszym obrazie widzimy, jak Marcin Różański wyraźnie topi się w chaosie i natłoku nagromadzonych informacji, których swobodna i nie podlegająca selekcji słowno-obrazowa masa tworzy nastrój opresyjny dla wyłaniającego się spod niej portretu autora. Nasz wzrok pośpiesznie wędruje od zachowanych skrawków tekstu, do pół-czytelnych fotografii, rejestrując ogólne zjawisko nadmiaru i przesytu. Wymowa tej pracy trafnie oddaje stan zagubienia i niemoocy, jaką możemy odczuwać pośród otaczających nas zewsząd billboardów, neonów, plakatów, tablic informacyjnych, czy gazet. Klimat redundancji odnajdziemy jeszcze w drugim z kolei obrazie, w którym Różański powoli jawi się nam jako ten, który stara się zapanować nad całością – eliminuje destabilizującą całość fotografię, a linearność słowa zaczyna wykorzystywać jako czynnik budujący formę. (...) Dalej następuje już wyraźna zmiana i artysta przejmuje pełną kontrolę nad obrazem – nad słowem i kolorem, przy użyciu których dość precyzyjnie formuje plany, rytmy, temperatury, czy fizjonomiczne detale. Jak widać, mimo że wszystkie obrazy posługują się zbliżonym do siebie językiem, to ich przesłanie jest różne – podczas gdy pierwsze mogłyby być dla nas pewnym ostrzeżeniem przed potencjalnym zagrożeniem, to pozostałe w sposób estetyczny obrazują naszą obecność w świecie opanowanym przez masmedia. (...)

Różański, posługując się autentyczną materią drukarską, stara się być jak najbardziej wiarygodny zarówno dla siebie, jak i odbiorcy – osobliwy recykling, który wykonał w oparciu o materiały pochodzące ze świata mediów, uczynił membranę jego obrazów lepiej dla nas odczuwalną lub też słyszalną. Nieprzypadkowo używam tu słowa „membrana”, gdyż w chwili pojawienia się dźwięku płynącego z ukrytych za płótnem głośników, rzeczywiście obraz się nią staje. (...) Ta zaskakująca dla widza sytuacja wymaga zrozumienia, gdyż ukryty interfejs nie pozwala od razu pojąć zasad działania mechanizmu interakcji tworzącego fonię ani tego, jaki mamy wpływ na jej zmienność. Dość prawdopodobna wydaje się sytuacja, że moglibyśmy nie dowiedzieć się nawet o istnieniu audialnej strony prezentowanych obrazów, gdyż interaktorem uruchamiającym dźwięk stajemy się dopiero zbliżając się do płótna. (...) A jak chciałby sam autor? W moim odczuciu ta nagła sensoryczność odbioru ożywia na moment sferę hipertekstualną prac, lecz mam wątpliwość, czy przy okazji czegoś im nie zabiera? Choćby ich wewnętrznej ciszy. Bo chyba wolę patrzeć na obrazy Marcina Różańskiego z dystansu i zwyczajnie widzieć na nich kogoś, kto stojąc po stronie rewersu i umieszczając na transparentnej, dźwiękoszczelnej powierzchni różne komunikaty zastanawia się, czy jego przekaz będzie z tej drugiej strony właściwie odczytany, a on sam, pośród tego niemego świata, usłyszany.

dr Przemysław Łopaciński

# Adam Sikorski

rekordmajster@wp.pl

Urodzony 3 grudnia 1984 r. w Gdyni.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska *Ja w przestrzeni miejskiej* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Czesław Tumielewicz

Promotor – prof. Maciej Świeszewski

Recenzent – prof. Krzysztof Gliszczyński

W swoich realizacjach malarskich Adam Sikorski podejmuje próbę diagnozowania tego, co współczesne, i dotyczy się problemów związanych z istnieniem człowieka w przestrzeni publicznej.

W swojej pracy pisemnej, którą Sikorski zatytułował *Ja w przestrzeni miejskiej*, kreśli tę problematykę w kontekście rozważań i poszukiwań w odniesieniu do wybranych przykładów podobieństw w malarstwie. Praca ta odsłania proces myślowy artysty i jest efektem poszukiwań malarskich, stanowiąc z nimi całość świadcząca o indywidualnym i oryginalnym podejściu do tematu dyplomowego. Pytanie, czy można odnaleźć własną tożsamość pośród innych, może pozostać pytaniem retorycznym. Tłum nie jest bytem indywidualnym, ale posiada własną specyfikę i rządzi się często irracjonalnymi prawami. Problematyka pracy Sikorskiego nie dotyczy się tylko tłumu, który jest ścieśniony, przewożony i podlega ekonomii transportu

wpisanej w styl współczesnego życia. Transport zbiorowy narodził się wraz z rozwojem rewolucji przemysłowej, jako ekwiwalent modernistycznego postępu i rozwoju. Pierwsza kolej, metro, z czasem stawały się czymś powszechnym, ułatwiającym ludziom przemieszczanie, często w celach ekonomicznych. Oczywiście, każdy wynalazek potrafi też obrócić się przeciwko człowiekowi i ta zaleta szybkiego i zbiorowego transportu ma swoje niechlubne karty, zwłaszcza podczas wojen światowych. Ale historia nie jest tematem prac Sikorskiego. Odnosi się on, być może aluzyjnie, do artystów, którzy podejmowali w swojej twórczości tematykę podróży, mówiąc tym samym o alienacji i samotności, jak Edward Hopper, czy irracjonalności, jak Bronisław Linke, czy też o etosie pracy, jak w obrazie *Szofer* Andrzeja Wróblewskiego. Być może te wszystkie elementy można odczytać w pracach malarskich Sikorskiego, ale obecny jest w nich oddech współczesny





– problem dotyczący zdaje się wszystkich, którzy choć raz wsiadli do metra, autobusu czy kolejki i zderzyli się z obcymi dla siebie ludźmi, ich reakcją lub jej całkowitym brakiem. W przestronnych, oszklonych wnętrzach, jakie widzimy na obrazach Adama Sikorskiego, człowiek wpisany jest w dyskurs z designem, który wyznacza mu miejsce. Poręcze i balustrady pozwalają mu utrzymać równowagę, ale też ograniczają jego ruchy. Trafnie Sikorski podkreśla te elementy żółtym jaskrawym kolorem, który pełni rolę znaku ostrzegawczego, jak żółte pasy na szarym betonie lotniska, czy też te opasujące miejsce wypadku. Człowiek podczas jazdy środkiem transportu poddawany jest pewnej kontroli i podlega uzależnieniu. Traci władzę nad swoim ciałem, jest konfrontowany z kimś przypadkowym. Nawet jeśli codziennie jeździ z tą samą grupą ludzi, to tymczasowość i częstotliwość owej podróży nie są w stanie zniwelować alienacji odczuwanej w takiej sytuacji. Pewnie na przekór temu Sikorski używa w swoich pracach gam jasnych, mocno skontrastowanych – błękitów, żółcieni, czerwieni – których modernistyczny rodowód tworzy udany alians. Postacie malowane są pewnym gestem, grubą fakturą, która tworzy dodatkowe napięcie w stosunku do gładkich powierzchni tła. Widać, że warsztat malarski Adama Sikorskiego jest bogaty, różnorodny i zawiera wiele warstw interpretacyjnych. Jego twórczość, wchodząc w dialog ze znanymi tematami malarskimi wcześniej wymienionych artystów, jest zjawiskiem oryginalnym i samodzielnym.

Temat prac malarskich Adama Sikorskiego jest wynikiem ciekawych spostrzeżeń dokonywanych w codziennym życiu, poddanych przemianom na powierzchni płótna zgodnie z temperamentem artysty. Odkrywa on proces rozwoju własnej formy, w którym czytelne są autentyczne rozterki twórcze malarza. Na aneks z linorytu składają się precyzyjnie wykonane czarno białe oraz kolorowe grafiki, w których artysta skupia się na posta-

ci ludzkiej. Głowę tworzy zbiór linii, które z temperamentem wycinał w linoleum tak, że sprawiają wrażenie swobodnego rysunku. Postać została umieszczona na żółto-niebieskim tle, co podkreśla ekspresję kompozycji. Duże płaszczyzny działają dynamicznie, przypominając skrawki szkiców. Być może brakuje tu tematu, który Sikorski rozwinął w pracach malarskich, zwłaszcza że technika linorytu pozwoliłaby mu na szersze interpretacje pewnych wątków, które w kompozycjach malarskich stawały się elementami autonomicznymi. A może są to dwie siły które drzemią w Adamie Sikorskim – potrzeba ekspresyjnego burzenia i konstrukcyjnego scalania. Jeśli tak, to na pewno można liczyć na to, że jego sztuka będzie się rozwijać i zaskakiwać czymś świeżym, otwierając odbiorcy oczy na to, co u jego boku, a czego nie widzi lub nie chce zobaczyć.

prof. Krzysztof Gliszczyński

Urodzony 18 marca 1984 r. w Łławie.

Studia rozpoczęte w 2005 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jerzego Ostrogórskiego.

Praca magisterska *Sztuka, jako proces świadomości. Notatki z pracowni* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.

Aneks – prof. Grzegorz Klaman

Promotor – prof. Henryk Cześniak

Recenzent – dr Bogna Burska

Szymon Szyszko szuka odpowiedzi na pytania ostateczne. Czym jest sztuka? Jak postrzegamy? Jaki jest sens uprawiania sztuki? Jak daleko można dojść? I gdzie to jest?

W swojej praktyce artystycznej wielokrotnie znajdował i opracowywał środki wyrazu – strukturę obrazu, sposób pracy, ekspresję. Za każdym razem jednak decydował się rozbić znaną formę, by szukać dalej. Forma znaleziona to forma już znana, określona własnym ukonstytuowaniem się chwilę temu. Tym samym taka, której powtarzanie oznacza utknięcie w strukturze i niemożność sięgnięcia głębiej, tam gdzie spodziewamy się prawdy, czystej energii czy źródła treści. Oczywiście idąc tą drogą, odrzucając każdy kolejny kod czy język, doszedł do momentu w którym rysunki stały się kompulsywne, notatki to strumienie świadomości, malarstwo zaczęło penetrować rzeczywistość nie zważając na podłoże, przestrzeń, a nawet na własną dostrzegalność, zaś działania performatywne zlały się z codziennością. I znowu, nieuchronnie, stanął wobec pytania, czy pod tą formą kryje się jakaś inna, prawdziwsza, mniej zorganizowana i mniej oszukująca pragnienie napicia się z czystego źródła.

Podróż do źródła na tle współczesnej praktyki artystycznej wydaje się nieco naiwna, zbyt metafizyczna i bardzo donkiszoterska. Śmierć Boga ogłoszono ponad wiek temu, pół wieku temu głośną koncepcją stała się „śmierć człowieka”, czego naturalną konsekwencją jest wciąż przywoływany obecnie posthumanizm. I jakkolwiek nie upraszczano by oryginalnych znaczeń stojących za tymi nośnymi frazami, faktem jest, że współczesne rozumienie kultury, a więc i sztuki, nie bierze zazwyczaj pod uwagę istnienia jakiegokolwiek esencjalnej lub ostatecznej prawdy, bo prawda ustąpiła na rzecz ogromnej ilości konstruktów kulturowych. Tym samym ten, który wybiera się, by prawdy szukać, staje się Don Kichotem w dwóch osobach – jest nie tylko rycerzem, który walczy z własną niemożnością jej dostrzeżenia, ale jest też w pozycji osoby, która pragnie uczynić widzialnym i dostrzegalnym coś, co naprawdę nie istnieje. To niemożliwe.

A jednak należy pamiętać, że kultura zachodnia to nie jedyna warta uwagi przestrzeń znaczeń. Szymon Szyszko powołuje się na praktyki szamanów z wielu części świata i pisze o szamanizmie jako o „zespolę praktyk podejmowanych, by dostrzec to, co niewidzialne w otoczeniu.” W jego rozumieniu metody artysty są właściwie tożsame z metodami szamana, próbującego poznać rzeczywistość i następnie podzielić się tą wiedzą ze swoją społecznością. Wspomina pracę w trakcie warsztatów ze Zbigniewem Liberą według teorii formy otwartej Oskara Hansena. W tych ćwiczeniach każdy członek grupy kształtuje i zmienia wspólne dzieło, a to prowadzi do sytuacji w której: „Ciężar uwagi przeniósł się z obiektów na działanie się, wydarzanie się otoczenia. Każdy z uczestników tak bardzo starał się otworzyć pole naszego działania, że przeskakując kolejne etapy od płaskiego obrazu przez zaanektowanie pomieszczenia, włączenie krzesel i kubików, potem nas samych, naszych ciał, działań i gestów, wreszcie innych pomieszczeń, a potem.... całego świata, całej reszty istniejących zjawisk. Stanęliśmy wobec niemożliwości wykonania dalszego ruchu, bańka naszego dzieła sztuki pękła i stała się wszystkim.” Przywołuje totalne wizje Jerzego Ludwińskiego, który pomógł zaistnieć sztuce pojęciowej i twierdził, że w przyszłości sztuka może być po prostu przekazem transmitowanym drogą telepatyczną, z głowy do głowy, bez żadnych pośredników. A na pytanie, jaka sztuka będzie, odpowiadał: „Każda”.

Ostateczna forma, jaką przybierają działania Szymona, nie wydaje się ważna sama w sobie. Przede wszystkim dlatego, że może ona zostać odrzucona w każdym momencie na rzecz innej, bardziej w danym momencie obiecującej. Jednak wypada mi tu ją opisać: a więc obraz totalny i otwarty. Podobrazem staje się rzeczywistość w zasięgu artysty i nie ma znaczenia, czy jest nim płótno, ściana, okno, opona czy trudny do nazwania śmieć. Obiektów malarskich przybywa i ubywa w zależności od warunków. Malarz maluje tak daleko (i tak blisko) jak starczy mu farby, ręki albo chęci. Efekt nie jest jednak pozbawiony walorów kompozycji czy gry barwnej, co sugeruje, że artysta-szaman zagarnął i podporządkował sobie przestrzeń tak, by mogła ona stać się czymś w rodzaju magicznego wzoru, heksagramu, który otwiera bramę percepcji i poznania. Jednocześnie artysta zмага się z koniecznością komunikacji ze swoją społecznością, co stanowi wyzwanie, gdy dzieło zmienia się ciągle i ta właśnie zmiana ma być unaoczniona odbiorcy. Stąd zapis filmowy działań, ich procesu, który natychmiast zostaje wchłonięty przez dzieło totalne i wkomponowany w jego wciąż bardziej amorficzną formę. Kolorowe światło projekcji własnych działań staje się, niczym laserunek, kolejną warstwą trójwymiarowego, rozpisanego na przestrzeń, obrazu. Poprzez działanie się w czasie dodaje czwarty wymiar przestrzenny.

Publikację książki Michela Foucaulta *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych* (1966), ogłaszającej zniknięcie człowieka jako spójnego pojęcia, zniknięcie jakkolwiek rozumianej humanistycznej esencji, a więc i tajemnicy jako jej źródła, dzielił tylko dwa lata od ukazania się *Nauk Don Juana Carlosa Castanedy* (1968), gdzie amerykański antropolog uczy się rzeczywistości praktykując starożytną toltecką magię pod opieką szamana z meksykańskiego plemienia Yaqui. Obie książki określa się obecnie mianem kultowych, obie stały się punktami odniesienia we współczesnym świecie. Dwa porządki przez nie prezentowane wydają się koegzystować, choć współczesna krytyka kultury zdecydowanie faworyzuje dyskurs racjonalny. Taki stan rzeczy uwydatnia tylko fakt, że do źródła zawsze płynie się pod prąd.

dr Bogna Burska



ΕΥΡΕΣΙΑ



169 744 6



# Agata Wojcieszek

drobnoustrojek@yahoo.co.uk

Urodzona 29 grudnia 1983 r. w Gdyni.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. ASP Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska *Autoportret. Prawdziwa tożsamość* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – ad. II st. kw. Aleksander Widyński

Promotor – prof. Maciej Świeszewski

Recenzent – dr Przemysław Łopaciński

(...) *Entre* Agaty Wojcieszek, przybierając formę prostego labiryntu, ma, jak sądzę, wskazać nam właściwy sposób podejścia odbiorcy do jej twórczości malarskiej. Przemierzając powoli półprzeźroczyste korytarze misternie snutych wielobarwnych ścian odnosimy wrażenie stopniowego wnikania w dzieło, w którym transparentność podkreśla istotną dla Wojcieszek wielowarstwowość obrazu. Działaniem tym ujawnia potrzebę zobrazowania odwiecznego marzenia każdego twórcy, by widz wniknął w namalowany obraz, gdyż tylko wówczas w pełni zrozumie ukryty w nim przekaz. W tym przypadku punktem kulminacyjnym jest chwila, gdy wreszcie tracimy wizualną łączność z otoczeniem i w swoistym odizolowaniu najpełniej odczuwamy jedność z tym trójwymiarowym obrazem.

(...) Autoportrety Agaty Wojcieszek. Tym, co odczuwam przy pierwszym kontakcie z nimi, jest siła ich przyciągania, wręcz natarczywość, z jaką wnikają w odbiorcę. Ta niekonięcznie pejoratywna cecha wydaje się jednak być dobrze przemyślanym i sprawnie zrealizowanym przez artystkę zamiarem. Skala obrazów, mistrzowski hiperrealizm skoncentrowany na oczach, całkowita rezygnacja z narracyjności tła, dodatkowo mocny kolor i silne boczne światło odważnie modelujące i wydobywające twarze z zazwyczaj ciemnego tła.(...) Decyzją Agaty zmuszeni jesteśmy wpatrywać się w jej oczy – ich skala i niebywała precyzja, z jaką zostały namalowane, praktycznie nie pozwala nam na nic innego. Jak zahipnotyzowani podchodzimy coraz bliżej z nadzieją, że za moment ujrzemy w ich lśniącej, szklistej powierzchni własne odbicie. Tak się jednak nie dzieje, trochę niedowierzając cofamy się i dopiero wtedy dostajemy przyzwolenie na ogląd całości. A zatem oczy jako zwierciadła duszy – to droga wyraźnie wskazana przez artystkę, jedyna ścieżka w głąb obrazu, która, niestety, okazuje się iluzją. Lecz po co nam jeszcze ta cała reszta, po co fałszywa maskarada – grymasy, krzyki, kneblowanie i zbędna deformacja? Czy zwykłe straszenie widza to

przypadek rodzeństwa Agaty i Macieja Wojcieszeków?

(...) Na innych obrazach artystka, prezentując się nam w dziewczęcych strojach, podejmuje interesujący i wyjątkowo czuły dialog z czasem. Fotografia, będąca tu wyraźnym materiałem źródłowym, dzięki różnicowanym zabiegom malarskim czyni naszą percepcję transcendentną. W tych pracach Agata Wojcieszek znacznie wyraźniej niż czyniła to w wielkoformatowych autoportretach stara się zaznaczyć i uwypuklić wewnętrzne różnice pomiędzy wykorzystywanym zdjęciem a malowanym obrazem. Pozbawienie go identyfikujących miejsc i czas informacji oddala nasze widzenie od pierwotnego kontekstu i w trakcie procesu percepcji tworzymy zupełnie nowe znaczenia.

To wybór subiektywny, ale dla mnie to właśnie te obrazy zawierają w sobie ogromny wewnętrzny ładunek emocjonalny, czyniąc wielkie, sugestywne twarze bardziej powierzchownymi, choć wciąż świetnie namalowanymi awatarami autorki. To w małych pracach odnajduję wspomnianą na wstępie wielowarstwowość pozwalającą wnikać mi, jako odbiorcy, w głąb obrazu, i na mnogość interpretacji.

Czy można być nieszczęśliwym artystą ze świadomością, że potrafi się tak dużo i że wypracowany warsztat otwiera przed nami dosłownie nieograniczone możliwości plastycznej kreacji? Wszystko zależy od tego, czego jako twórcy oczekujemy od swego dzieła, jakie stawiamy przed nim wymagania. Agata Wojcieszek udowodniła już sobie, że potrafi sprostać każdemu malarskiemu wyzwaniu – ta niewielka wzrostem osoba wygrała pojedynek ze znacznie większymi od siebie formatami, zostawiając przy okazji daleko w tyle wszystkich digitalnych rywali. Zabrała ze sobą słuchającego – ulubiony aparat fotograficzny – i poszła dalej, dużo dalej, dowodząc swoim każdym kolejnym obrazem wielką klasę i dojrzałość artystyczną.

dr Przemysław Łopaciński





# Emilia Wojszel

emiwoj@wp.pl

Urodzona 16 lipca 1986 r. w Sokółce.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska „*Nie wiem dlaczego, ale nie lubię rózu, ani fioletu w obrazie.*”

*Logika odbioru. Percepcyjna globalizacja. Take a look at me now* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.

Aneks – prof. Cezary Paszkowski

Promotor – prof. Jerzy Ostrogórski

Recenzent – dr Przemysław Łopaciński

(...) Emilia Wojszel od długiego już czasu w szybkim tempie przemierza ścieżkę od jednego obrazu do drugiego. Często jest to wynik następstw – gdy jeden powstaje, kolejny kiełkuje już w umyśle autorki i żąda urzeczywistnienia. Nie ma rady, trzeba się spieszyć, by w tym procesie zmagania się z uciekającym w myśli obrazem zdążyć go utrwalić, o niczym nie zapominając. Język wypowiedzi musi być różnorodny – tak wiele wokół się dzieje, tak różnie się to odczuwa – jedna metoda nie zapewni spełnienia. Sam obraz to też chyba za mało – czym jest dzieło i co jest w stanie zagwarantować? – zdaje się pytać autorka.

(...) Przeglądając się temu, co nas otacza, zaczynam rozumieć, że znajduję się we wnętrzu, które wraz ze zgromadzonymi w nim formami i za zgodą artysty, ma aspirację samo stać się obrazem. Takim obrazem, którego obszaru nie wyznacza żadna linia, a jedynie przestrzenie panujące pomiędzy poszczególnymi elementami trójwymiarowej kompozycji. Pojawia się w niej między innymi dziesięć żółto-czarnych obrazów (...). Pierwotne skojarzenia z fragmentami jakichś konstrukcji, których skalę trudno nam określić, dość szybko zostają podane w wątpliwość, a to za sprawą poszarpanego światłem, niespokojnego konturu czarnych linii. Niektóre jego detale przenoszą nasze myśli do świata organicznego, roślinnego, zachęcając, by może tam poszukać ukrytej prawdy. Emilia Wojszel nie ułatwia nam zadania – nieustająca chęć uchwycenia formy co i rusz kończy się niepowodzeniem, gdyż niekonsekwencja pojawiających się kierunków wykracza poza zrozumiałą i akceptowalną perspektywę. (...) I w końcu zdajemy sobie sprawę, że uczestniczymy w zaplanowanej przez artystkę grze, której zasad nie poznamy, gdyż ona tego nie chce – woli byśmy trwali w ciągłym niezrozumieniu, bo tak pojmuje ideę sztuki – chce, by do końca pozostała tajemnicą. Tak samo jak świat, z którego nieprzerwanie czerpie inspirację, i jak ona sama, nieustannie pytająca o swoją tożsamość.

Nie ma jednego myślenia, jednej perspektywy, jednej prawdy, nieustanna heglowska dialektyka nie gwarantuje porządku – to artystka zdaje się wiedzieć i przekazuje nam w przygotowanym pokazie. Obrazy ustawiają się do siebie i względem siebie w różnych konfiguracjach – wspierają się, przylegają i lewitują w przestrzeni jeden nad drugim. Tworząc w ten sposób odmienne warianty możliwych percepcji, artystka przymusza widza do przemieszczania się od jednego układu, do drugiego, z nadzieją innego, w domyśle lepszego punktu widzenia. Po drodze napotykamy na spoczywające na ziemi obiekty – to pocięta w równe pasy kolorowa masa składająca się z wcześniejszych prac. I choć już nieczytelne, to uformowane i zdefiniowane na nowo, otrzymały z rąk artystki nowy byt. (...) Taką decyzją Emilia Wojszel daje nam do zrozumienia i po raz kolejny podkreśla – nie istnieje uniwersalna natura sztuki, a dochodzenie do niej odbywa się nieustannie i w różnych kierunkach. W ten niekończący się proces wpisana jest stała dekonstrukcja służąca uwalnianiu sztuki od wszelkich uwikłań tego świata.







(...) Czy Wszechświat jest chaosem, w którym staramy się odnaleźć porządek i zrozumieć rządzące nim zasady? Czy może jednak jest uporządkowany, tylko nie potrafimy tego dostrzec? Sztuka Emilii Wojszel wymownie obrazuje, jak zмага się ona z tym problemem i że jednoznacznej decyzji w tym względzie jeszcze nie podjęła. Przyjmuje postawę badacza – konstruuje i rozkłada, otwiera i zamyka, chowa i pokazuje, tworzy granice i je przekracza, i wciąż wnikliwie analizuje efekty swoich eksperymentów. Przy tym wszystkim obserwuje też i uważnie słucha odbiorców swojej sztuki, gdyż może właśnie dzięki nim dowie się o czymś dla niej istotnym. (...)

dr Przemysław Łopaciński

Urodzona 11 sierpnia 1986 r. w Gdańsku.

Studia rozpoczęte w 2006 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marii Skowrońskiej.

Praca magisterska *Trzy kobiety. Judyta, Debora i Ewa* napisana pod kierunkiem dr Romana Niecyporowskiego.

Aneks – prof. Zbigniew Gorlak

Promotor – prof. Maciej Świeszewski

Recenzent – dr hab. Jacek Kornacki

Nie lada wyzwanie rzuciła mi Ania Wypych prosząc o napisanie recenzji swojej pracy dyplomowej. Idee powstania poszczególnych prac, ich wzajemne relacje i konteksty bardzo szczegółowo i wnikliwie opisała autorka w swojej pracy pisemnej. Postanowiłem nie pochylać się nad ich formalną i treściową analizą, lecz skupić uwagę na wrażeniu, jakie robi na mnie postać i działalność Ani Wypych.

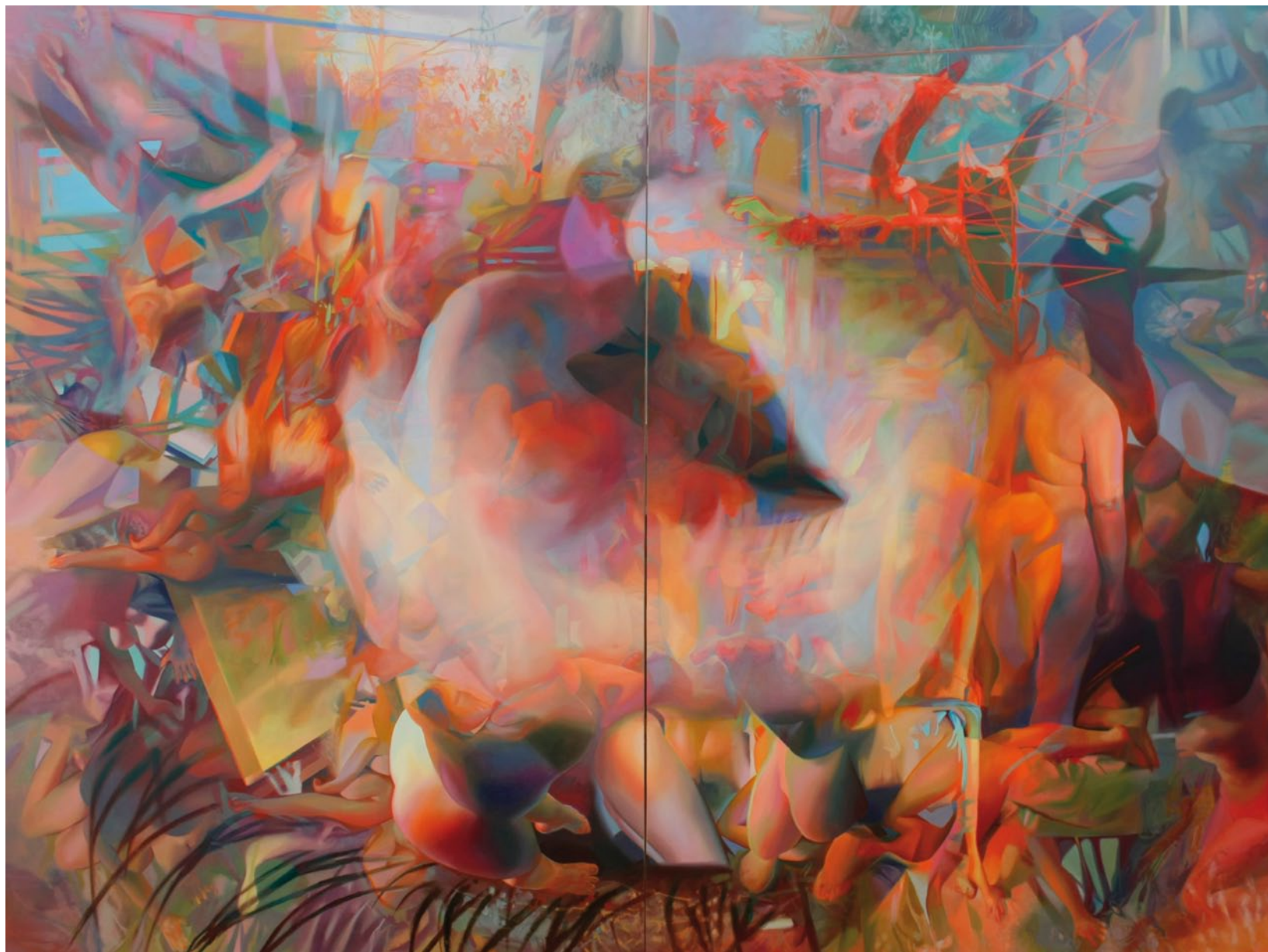
Zaczynała w pracowni podstaw malarstwa i rysunku prowadzonej przez prof. Marię Skowrońską, gdzie byłem asystentem. Od razu dała się poznać jako osoba nieprzeciętnie uzdolniona manualnie, obdarzona wyjątkową wrażliwością na kolor i formę, a przy tym mająca dwie bardzo ważne w profesji artysty cechy charakteru – ambicję i olbrzymią pracowitość. Pamiętam trudne rozmowy przy pierwszych samodzielnych wypowiedziach plastycznych, które wychodziły poza ramy programu naszej pracowni.

Często w naszej sześcioletniej szkolnej znajomości zadawała trudne, abstrakcyjne pytania. Jeszcze przed zobaczeniem obrazów, zaniepokojony opowieścią o czym są i do czego nawiązują, oczami wyobraźni widziałem historyczno-symboliczne pastiszowe przedstawienia. Kiedy je zobaczyłem, doznałem nieprzewartego wrażenia, że te obrazy nazwane imionami trzech biblijnych kobiet, tak naprawdę są bardzo osobistymi utworami o Ani, o młodej kobiecie, artystce, która dojrzała do zadawania sobie najważniejszych pytań: o świadomość wyborów, o tożsamość, miłość, samotność, przemijanie. Kiedy się to pisze, brzmi banalnie, ale gdy patrzyłem na wielkoformatowe, przesycone światłem obrazy, uświadomiłem sobie, jak wielką drogę intelektualną i artystyczną w krótkim czasie przeszła Anna Wypych. Jaką dojrzałą i świadomą siłą narzędzia, jakim dysponuje w dyskursie ze światem, osobą się stała. Tym narzędziem oczywiście jest sztuka. O swoich obrazach pisze: „**Moja Ewa...** Budowaniu ciała Ewy towarzyszy powstanie jej umysłu i charakteru. Rodzi się nowy byt, który staje się „jakiś” (...). Tworzę własną Ewę i zlepiam ją z fragmentów kobiet, które już namalowałam (...). **Moja Debora** (...). Żeńska forma mędrca jest jednak jednoznacznie pejoratywnie nacechowana – to wiedźma. Moja Debora ma swoje drzewo, tak mjak biblijna bohaterka (...) Ona była inicjatorką działań (...). Ona po prostu wiedziała, co robić, i nie bała się działać. Była odważna i silna. Moją Deborę pokazuję w momencie abstrakcyjnego działania, ona uprawia las. Ona po prostu robi swoje. **Moja Judyta** (...). zastanawiałam się, jak się mają wątpliwości zawarte w pracy Donatella do walki ruchów feministycznych o godność (...). Dawne role i stereotypy znikają, a na ich miejsce sami musimy skonstruować coś nowego. Tak myślałam malując Judytę. Dziś wiem, że to wszystko nie jest takie proste.” Trzy monumentalne prace z wycuciem dopełnione mniejszymi syntetycznymi kompozycjami malarskimi. Artystka precyzyjnie definiuje znaczenie swoich bohaterek i odnosi je do swoich przemyśleń i etapu życia, dokonuje syntezy form i raz jeszcze precyzyjnie konstruuje wypowiedź artystyczną. Judyta, ze swoją narracją zadaje dużo pytań – przemyślana konstruktywistyczna kompozycja i łóżko niczym z pracy Trace Emin. Pytanie, czy bez wirujących postaci nie byłoby bardziej niepokojąco i surrealistycznie? Ewa, to feeria kolorów, form i znaczeń. W oku cyklonu embrionalnie ułożone ciało kobiety budzi się do życia,



w koło, niczym u Malczewskiego, wiruje krąg przenikających się kobiecych postaci, jak warstwy w komputerze pulsują realistyczne plany nakładających się na siebie się klisz kulturowych i społecznych. Praca przywodzi na myśl słynny obraz Gauguina – zadaje pytania o sprawy ostateczne, kondycję ludzką, miejsce kobiety w kulturze i społeczeństwie – „skąd przychodzę, kim jestem i dokąd zmierzam”. Osobiście najbardziej cenię Deborę, bo mimo olbrzymiej złożoności systemu przestrzeni, z których się składa Ogród-Eden, obraz robi wrażenie jedności i czystości przekazu.

dr hab. Jacek Kornacki



Urodzony 6 lutego 1985 r. w Gdańsku.

Studia rozpoczęte w 2005 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. ASP Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska *Zmienność w sztuce na przykładzie wybranych prac* napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego.

Aneks – prof. Cezary Paszkowski

Promotor – prof. Maciej Świeszewski

Recenzent – dr hab. Krzysztof Polkowski

Przemiany, zmienność w sztuce, to problem z jednej strony oczywisty, truizm, można by pokusić się o słowo „banał”, z drugiej strony jednak ciągle aktualny, a przez to z pewnością wart uwagi. Jan Zyśk podjął się rozważań na powyższy temat zarówno w formie intelektualnej refleksji w postaci komentarza/eseju, jak i artystycznej, której nadał postać cyklu prac malarzskich dopełnionego filmem. Czy poradził sobie z tym? Czy w ogóle można ten problem ukazać w malarstwie?

Patrząc na obrazy nie mogłem oprzeć się wrażeniu, iż Zyśk narzucił sobie pewien kaganiec i jest to kaganiec idei. „Zabezpiecza siebie” – można by zapytać przed czym? – zasadą płaskiego tła, które, skonstruowane z wizerunkiem jego samego w różnych pozycjach grawitacyjnych, ubranego w różne stroje, ma stanowić rodzaj napięcia. Jednocześnie zmienność kolorów tegoż tła ma korespondować z konwencjami malarzskimi, jakimi traktuje swoją postać. Mamy tu ich spory wachlarz, od realizmu poprzez rozwiązania odwołujące się do stylizacji graficznej, aż po echa koloryzmu. To artystyczny dyskurs, który mógłby mieć uzasadnienie, gdyby był bardziej klarowny. Ów wykonywany zabieg, bo raczej nie wynika on z poszukiwań autora właściwych tylko jemu malarzskich środków wyrazu, nie przekonuje mnie do końca. Wracając do kagańca – pomimo ambitnego założenia, że taki cykl ma unaocznic ową zmienność, odnoszę wrażenie (choć mogę się mylić), iż pokazuje on pewną sztuczność. Nie mam na myśli umownej płaskości tła jako takiego, bo przez różnice temperaturowe odczuwa się mniejszą bądź większą przestrzeń, chodzi mi raczej o sztuczność samego zabiegu. Owszem, tłumaczy to z góry powzięta idea. Ale czy zaplanowana idea powinna tak konsekwentnie „zniewalać” malarza? Czy nie warto czasem powiedzieć sobie: „niech szlag trafi zasadę”, od teraz maluję tak, jak poprowadzą mnie moje emocje, intuicja. Nie chodzi tu o deprecjację znaczenia intelektu dla procesu twórczego, ale jednak w przypadku sensualnego malarstwa może on w przenośni i dosłownie mocno „zamieszkać” w farbie. A propos roli intuicji w procesie twórczym, warto przytoczyć mądre słowa Nishidy Kitaro: „(...) piękno jest nierozdzielnie związane z prawdą intuicyjną, która odkrywa najgłębsze tajemnice wszechświata. Do prawdy intuicyjnej nie można dotrzeć za pomocą dyskursywnego myślenia, nie można jej też wyrazić słowami. (...) Do prawdy związanej z pojęciem prawdziwego, duchowego piękna, dociera się nie przez myślenie, ale dzięki intuicji” [ Agnieszka Kozyra, *Estetyka Zen*, Wydawnictwo Trio Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa 2010, s.70 /71].

Myślę, że Janek za mało zawierzył swojej intuicji, narzucając sobie pewną zasadę, która jest intelektualną spekulacją. Gdyby nie kilka prac, które pomimo priorytetu tła, ogląda się z zaciekawieniem, uznałby iż, odwołując się do pojęć marksistowskiej teorii rozwoju społecznego, nadbudowała dominuje nad bazą, co w przypadku malarstwa raczej się nie sprawdza, choć śmiazków gotowych temu zaprzeczyc pewnie nigdy nie zabraknie.

Film *Przemiany* bazuje na twórczości malarzkiej autora. W założeniu ma unaocznic tytułowe przemiany, jednak pokazuje raczej fazy procesu twórczego, w których oczywiście widać dokonywane zmiany. Taka dokumentacja jest zawsze cenna, ponieważ możemy zauważyć coś, czego zwykle nie widzimy. Istotne jest, jak to pokazać. Tutaj odnoszę wrażenie, iż zabrakło oryginalnego pomysłu, a jeśli było o niego trudno, co w obliczu sporej ilości podobnej produkcji jest zrozumiałe, to na pewno nie przekonują mnie sekwencje ruchu kamery raz w górę, raz w dół, który to zabieg sam w sobie mógłby być tematem filmu. Dopełniająca obraz muzyka jest na tyle przyjemna, iż złagodziła mój lekki dyskomfort odczuwany podczas oglądania tego dokumentu.

Na koniec praca pisemna pt. *Zmienność w sztuce na przykładzie wybranych prac*. Tekst czyta się z przyjemnością. Pisany jest w sposób prosty, zrozumiały, bez niepotrzebnych ozdobników i popisów stylistycznych. Janek wykazuje się tu sporą erudycją malarzską, pomysłowością w szukaniu *leitmotiwu*, który wskazałby na jego osobiste relacje w stosunku do dzieł, artystów bądź kierunków. Pokazując reprodukcje, komentuje je ze świadomością posiadanej wiedzy, a jednocześnie bardzo osobiście jako malarz. Cokolwiek ryzykowne jest popieranie postawy maskulinistycznej w odniesieniu do motywów malarzskich w dobie całkiem mocnego lobbingu sztuki feministycznej, ale to już zmartwienie autora.

Konkludując, cały ten materiał ukazuje potencjał młodego malarza, który, mam nadzieję, zaowocuje w przyszłości pracami dojrzałymi, które oby pozostawiły „ślady swoich zębów” na widzu, czego artyście serdecznie życzę. Kolokwialnie rzecz ujmując, Janek jest niegłupim facetem i myślę, że potrafi wyciągać wnioski z etapu, który w przypadku obrony tytułu magistra sztuki powinien być uzmysłowieniem sobie, ile jeszcze przed nim, choć już wiele za nim.

dr hab. Krzysztof Polkowski

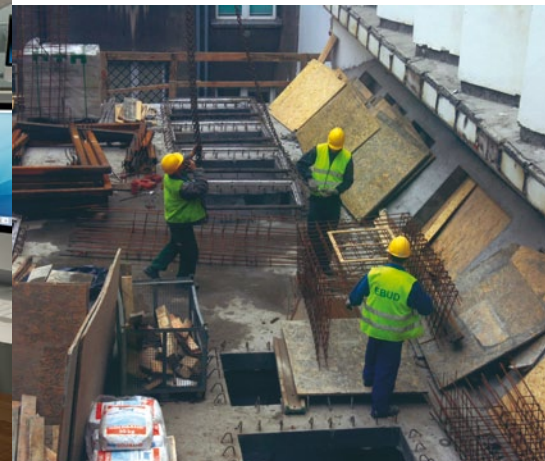












Wizualizacje i zdjęcia prezentujące kolejne etapy realizacji projektu pod nazwą: "Zwiększenie dostępu do edukacji artystycznej poprzez poprawę stanu infrastruktury ASP w Gdańsku" w ramach działania 11.3 Infrastruktura szkolnictwa artystycznego priorytetu XI Kultura i Dziedzictwo Kulturowe

## 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

### Wydział Malarstwa

Dziekan  
prof. Krzysztof Gliszczyński  
e-mail: dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

Prodziekan  
dr hab. Jacek Zdybel  
e-mail: jaz@use.pl

Dziekanat Malarstwa  
e-mail: dziekanat.malarstwa@asp.gda.pl

Redakcja katalogu: Krzysztof Gliszczyński  
Koordynator projektu: Monika Weber  
Kuratorzy wystawy: Krzysztof Gliszczyński, Przemek Łopaciński  
Korekta: Iwona Ziętkiewicz  
Projekt graficzny: Mariusz Waras  
Fotografie: Jacek Zdybel, Anna Okońska, archiwum ASP

Druk: Drukarnia **Bernardinum**  
Nakład 500 egz.

ISBN 978-83-62759-14-9

[www.asp.gda.pl](http://www.asp.gda.pl)  
[www.mhmg.gda.pl](http://www.mhmg.gda.pl)



Organizatorzy:



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

Patronat honorowy:



Patronat medialny:



**INFRASTRUKTURA I ŚRODOWISKO**  
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**UNIA EUROPEJSKA**  
EUROPEJSKI FUNDUSZ  
ROZWOJU REGIONALNEGO



Katalog współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



ISBN 978-83-62759-14-9

**Dla rozwoju infrastruktury i środowiska**



**INFRASTRUKTURA I ŚRODOWISKO**  
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**UNIA EUROPEJSKA**  
EUROPEJSKI FUNDUSZ  
ROZWOJU REGIONALNEGO



Katalog współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko