



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Aleksander Bajger / Anna Biłatecka / Daniel Cybulski
Monika Filipek / Marta Grabicka / Anna Jarmołowska
Aleksandra Kotarska / Michał Łagowski / Aleksandra Maksjan
Joanna Mularska / Krzysztof Nowicki / Wojciech Olszówka
Maciej Pytlak / Łukasz Ratajczyk / Anna Wrona

Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2013

Young painters from Gdańsk
MFAs in Painting 2013

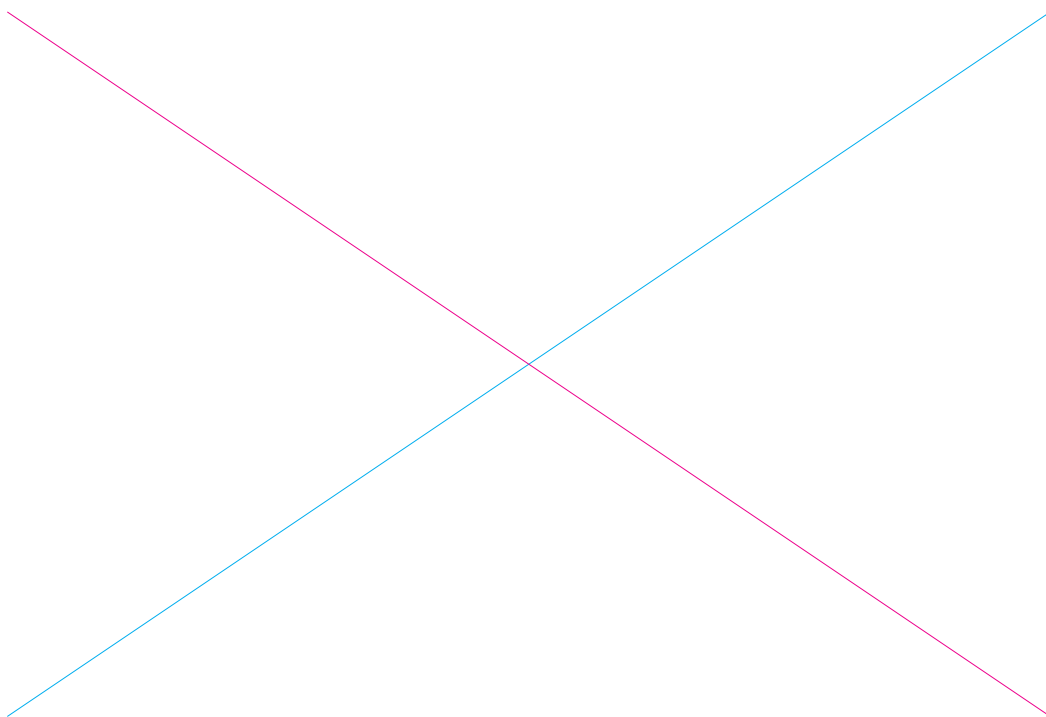


AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Aleksander Bajger / Anna Biłatecka / Daniel Cybulski
Monika Filipek / Marta Grabicka / Anna Jarmołowska
Aleksandra Kotarska / Michał Łagowski / Aleksandra Maksjan
Joanna Mularska / Krzysztof Nowicki / Wojciech Olszówka
Maciej Pytlak / Łukasz Ratajczyk / Anna Wrona

Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2013

Young painters from Gdańsk
MFAs in Painting 2013





Po raz kolejny prezentujemy najmłodszych absolwentów Wydziału Malarstwa. W roku 2013 dyplomów było mniej niż w latach poprzednich, jedynie piętnaście. Wszyscy obronili się w pierwszym terminie, wszyscy na piątkę, niektórzy otrzymali nawet ocenę celującą. To cieszy i napawa optymizmem, ponieważ ten etap jest niejako zwieńczeniem wysiłku artystów pedagogów, którzy zajmowali się bohaterami tej publikacji, nie tylko zresztą w pracowniach dyplomujących. W tym miejscu chciałbym wszystkim im podziękować za wysiłek i zaangażowanie. Nagrodą dla nas wszystkich są niewątpliwie interesujące i ambitne realizacje malarskie. Jeśli dochodzą do tego spektakularne sukcesy na arenie ogólnopolskiej to możemy być usatysfakcjonowani podwójnie. W jubileuszowym (5-lecie) katalogu z poprzedniego roku pisałem o sukcesach naszych absolwentów, z nieukrywaną zresztą satysfakcją. Ale i z nadzieją, że będą pojawiać się regularnie i będą coraz znaczniejsze. Nie wynikało to jednak z nieuzasadnionego triumfalizmu, ale było oparte na analizie właśnie tych ostatnich pięciu lat, kiedy nasi młodzi artyści mocno zaznaczyli się w rywalizacjach konkursowych, w przeglądach i rankingach. I stało się. Krzysztof Nowicki został w tym roku zwycięzcą prestiżowej nagrody – Artystycznej Podróży Hestii. Pojedzie do Nowego Jorku, jednej ze stolic światowej sztuki. Daniel Cybulski otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego podczas najważniejszego przeglądu najnowszych dyplomów – Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych w Polsce. Ale to nie koniec, worek nagród i wyróżnień okazał się dla nas w tym roku niezwykle bogaty. Ewa Juskiewicz – nasza absolwentka sprzed kilku lat sięgnęła w jednym z najbardziej prestiżowych konkursów malarskich w Polsce – Bielskiej Jesieni po najwyższy laur, otrzymała Grand Prix! Marcin Zawicki potwierdził swoje wysokie notowania otrzymując jedno wyróżnień regulaminowych na tej imprezie. Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku może czuć się naprawdę dumny. W obecnym katalogu, jak zwykle, znajdują się wybrane prace poszczególnych autorów oraz analizy krytyczne ich realizacji piór artystów pedagogów również z naszego wydziału. Mamy nadzieję, że przyczyniają się one do poszerzenia odbioru twórczości młodych malarzy. Z pewnością legitymizują jej wartość a samych artystom dają refleksję, tak potrzebną do ich dalszego rozwoju. Życzymy tego wszystkim dyplomantom.

Dr hab. sztuki Krzysztof Polkowski
Dziekan Wydziału Malarstwa
ASP w Gdańsku

Wstęp Introduction

Again, we present the youngest graduates of the Faculty of Painting. In 2013 there have been less graduates than in previous years – only fifteen. All of them delivered their thesis on time, and obtained very good or excellent grades. It is a joyful and promising fact, as this moment is a crowning achievement for artists-teachers who have been tutoring the protagonists of this publication – and I am not speaking only of Thesis Supervisors. Hereby I would like to thank them all for their work and commitment. Interesting and ambitious realizations of young painters are undoubtedly very rewarding. As their excellent graduation is completed by spectacular successes nationwide, we are truly entitled to satisfaction. In the last year's 5th anniversary catalogue, I had a pleasure to write about the successes of the graduates of our Academy. We hope that such achievements of our students will turn up regularly and that they will be increasingly significant. The triumphant tone was not unjustified, as it was based on the analysis of the past five years, when our young artists left a mark in contests, reviews and rankings. And here we go again! This year Krzysztof Nowicki has been awarded a prestigious Hestia Artistic Journey prize. He will go to New York, one of the artistic capitals of the world. Daniel Cybulski has received the award of the Minister of Culture and National Heritage at the major review of recent thesis works – Best MFA Thesis of Fine Arts Academies in Poland. Yet it is not all, the number of prizes and awards was high this year. Ewa Juskiewicz, who graduated a few years ago, has been awarded the Grand Prix of one of the most prestigious painting contests in Poland – Bielsko Autumn! Marcin Zawicki has confirmed his high listing in rankings receiving one of the regular prizes at this event. The Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk can truly be proud. The present catalogue, as usual, includes selected works of the artists and critical analyses of their realizations written by artists and teachers from our Faculty. We hope that the critical essays will contribute to the reception of the work of young painters. They certainly give legitimation to the artistic value and incline young artists to reflection, so necessary for their further development – which we wish to all the graduates.

Krzysztof Polkowski, PhD
Dean of the Faculty of Painting
Academy of Fine Arts in Gdańsk









Aleksander Bajger

trzysalwy@gmail.com

Urodzony 4 sierpnia 1985 roku w Puławach
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego

Praca magisterska pt. *Narodziny miłości*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyporowskiego
Promotor – prof. Mieczysław Olszewski
Aneks – dr hab. Jacek Zdybel
Recenzent – dr hab. Robert Florczak

Born on August 4th, 1985 in Puławy
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Professor Krzysztof Gliszczyński

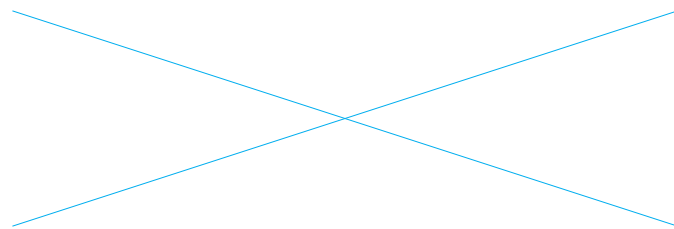
MFA written Thesis: *The Birth of Love* supervised by Roman
Nieczyporowski, PhD
Thesis Supervisor: Professor Mieczysław Olszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Jacek Zdybel, PhD
Thesis Reviewer: Robert Florczak, PhD



Postać ludzka jest bodajże najbardziej pospolitym tematem w sztuce. W rysunkowym i malarskim szkoleniu jest jednym z klasycznych fundamentów nauki. W malowaniu postaci i portretu niby powiedziano wszystko, a raz na jakiś czas pojawia się Gerhard Richter z portretami grupy Baader Meinhof, czy Marlen Dumas ukazująca skrępowanych islamistów z opaskami na oczach, by ścisnąć mięsień sercowy i zbombardować mózg potężną dawką impulsów. Obraz Jaques-Luis Davida *Śmierć Marata* tak namieszał w ludzkich mózgach czasów Rewolucji Francuskiej, że zabroniono sprowadzenia do Francji truchła jego genialnego autora. Malarstwo Aleksandra Bajgera dotyka raczej portretów malowanych w tym czasie po drugiej stronie kanału La Manche, romantyczno-eklektycznych obrazów Reynoldsa, czy Gainsborough.

Bajger na sporych rozmiarów płótnach maluje kobiety, wyjątkiem jest portret Macieja Gorczyńskiego w podomce i dwa lub trzy obrazy, na których, można podejrzewać, namalował kobiety, ale zdecydował się je zamalować. Płótna są naciągnięte bez nadmiernej troski o perfekcję, niektóre partie obrazów świecą werniksem, inne nie. Mimo mniej czy bardziej pozorowanej niedbałości czuje się dużą sprawność malarską. Widać zręczność oka, które w mimikrze kompozycji fotograficznych z łatwością oddaje podobieństwo i aurę portretowanej osoby. Postaci są namalowane w całości i wyłaniają się z cienia przetrawionych kolorów tła. Patrzący na obrazy słyszy szorstkie przesuwanie się szczeciny oszczędnie zaopatrzonego w farbę pędzla po chropowatości płótna. Kobiety na obrazach są ubrane, a erotyzm jest skryty tak, że trudno cokolwiek o nim powiedzieć. Na pewno malarz nie spał z Gorczyńskim, co do modelek można tylko spekulować. Ta, być może udawana, skromność emocjonalna portretowanych powoduje, że istotą tego malarstwa stają się rozmalowania tła oraz przenikanie się tła i postaci, a także gra – czy reżyseria – światła. Przy tak konserwatywnej i uzależnionej od perspektywy fotograficznej kompozycji przerysowania światłem momentami mają posmak niedoskonałości. Jeśli wyczuwa się pasję malarską, to właśnie bardziej w drugim, niż w pierwszym planie – tam, gdzie abstrakcyjne plamy przenikają się, tam, gdzie twórca suchym pędzlem kreśli wirtualne fałdy sukni, tam jest najbardziej malarski. Mam wrażenie, że lekkość, z jaką Bajgerowi przychodzi malowanie, była bardziej utrapieniem, niż radością jego profesora. Praca pisemna nie wniosła do mojej recenzji wiele, gdyż jej forma mnie przerosła i jeśli praca ta traktowała o twórczości malarskiej Bajgera, to w sposób dla mnie zbyt zawoalowany. Nie jestem krytykiem literackim i nie mogę się na jej temat wypowiadać. Aneksu z witrażu nie dano mi okazji zobaczyć, więc jeszcze trudniej mi się do niego odnieść. Malarstwo Bajgera ma bardzo specyficzną aurę – nostalgia minionych czasów oprawiona w bardzo sprawny warsztat malarski. Brak euforycznej egzaltacji w mojej recenzji spowodowany jest faktem, że od tych zdolnych więcej się wymaga. Mury naszej uczelni opuszcza błyskotliwy w oku i ręce artysta malarz, jego portrety wstydu nam nie przyniosą. Alimientów za wpadki nie będziemy musieli płacić, a zawsze będziemy mogli przyliżać się do sukcesu.

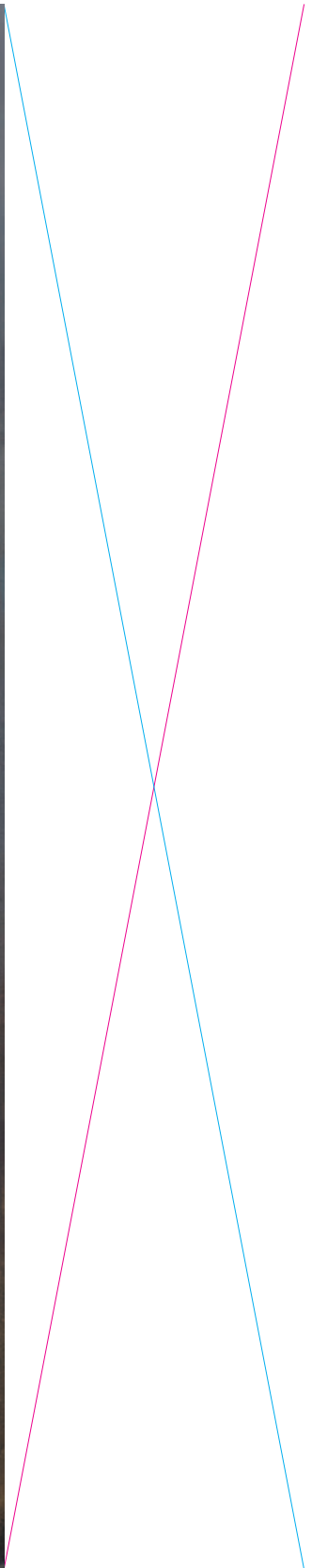
Dr hab. Robert Florczak



Human figure may be the most popular theme in art. In painting and drawing, it is one of the classical fundaments of artistic education. Depicting human figures and portraits seems to have been covered in every aspect, yet every now and then a Gerhard Richter pops up with portraits of Baader Meinhof group, or a Marlen Dumas with pictures of tied, blindfolded Islamists to squeeze our heart muscle and bombard our brain with an overdose of impulses. The painting of Jacques-Louis David *The Death of Marat* stirred public opinion in the times of French Revolution to the point that they prohibited to import the author's body to France after his death. Yet the painting of Aleksander Bajger is much more related with the romantic-eclectic pictures painted at that time on the other side of the English Channel by Reynolds or Gainsborough.

Women are the theme of Bajger's large format canvases, except for the portrait of Maciej Gorczyński in a dressing gown, and two or three paintings where he, as we suppose, had painted women but decided to repaint the picture. The canvases are stretched without excessive care for perfection, some parts of the pictures shine with varnish, other parts do not. Despite the more or less superficial negligence we can sense the painter's craft and skill. His artful eye can mimic photographic compositions, easily rendering the resemblance and aura of the portrayed person. Full figures emerge from the shadow of the well-seasoned colours of the background. We can almost hear the bristle of a paintbrush with little paint on it move against the texture of the canvas. Women are fully clad and eroticism is hidden so that nothing can be said about it. This emotional modesty, which may be fake, makes us look for the heart of this painting in the painterly backgrounds and the interpenetration of the background and the figures, and the play of light. With such a classical composition dependent from photographic perspective the exaggeration of light gives, sometimes, a taste of imperfection. If you sense the passion of painting, it is located in the secondary plane rather than in the foreground – where abstract planes interpenetrate, where the artist outlines virtual dress folds with a dry brush – this is where he is a painter at most. I have an impression that the ease with which Bajger paints has been more of a trouble than joy for his professor. The written thesis has not contributed to my review as its form outreached me and if it deals with Bajger's painting, then I have missed it. I am not a literary critic and therefore cannot discuss it. I have not been given a chance to take a look at the minor thesis work, a stained glass – again, it would be hard for me to relate to it. Bajger's painting possesses a very specific aura – nostalgia for past times framed in truly advanced painter's craft. If my review lacks euphoric exaltation it is only because we require more from the more talented. Our Academy releases a painter with a bright eye and adroit hand whose portraits will not bring us shame. We will not have to pay alimony for his failures, while his successes will be partly ours.

Robert Florczak, PhD





Anna Białecka

anna_paulina_bialecka@interia.pl

Urodzona 25 maja 1987 roku w Radomiu
Studia rozpoczęte w 2007 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego

Praca magisterska pt. *Wizje*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Niecyporowskiego
Promotor – prof. Maciej Świeszewski
Aneks – prof. Czesław Tumielewicz
Recenzent – dr Aleksandra Jadczyk

Born on May 25th, 1987 in Radom
Art studies begun in 2007
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Professor Krzysztof Gliszczyński

MFA written Thesis: *Visions*,
supervised by Roman Niecyporowski, PhD
Thesis Supervisor: Professor Maciej Świeszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Czesław Tumielewicz
Thesis Reviewer: Aleksandra Jadczyk, PhD



Malarstwo Anny Białeckiej jest jak utwór zmysłowej poetki, która w jednym dziele potrafi zawrzeć niezmiernie bogactwo i energię uczuć, strumień wrażeń, w którym z pełną świadomością ujmuje to, co dla niej najistotniejsze – bardzo osobisty świat pamięci, skojarzeń i emocji.

Prezentowany cykl obrazów tworzy wyraźną linię horyzontu, liryczno-abstrakcyjnego, podzielonego na kadry wewnętrznego pejzażu, rodzaju autoprojektacji.

Pojedyncze obrazy nieustannie tworzonego dyptyku to urzekające prostotą związane zapiski z malarskiego dziennika. Stworzone instynktownie, dwuczęściowe ślady, obrazy-eksperymenty, są polami doświadczeń wymykających się niekiedy poza obszary racjonalnej świadomości.

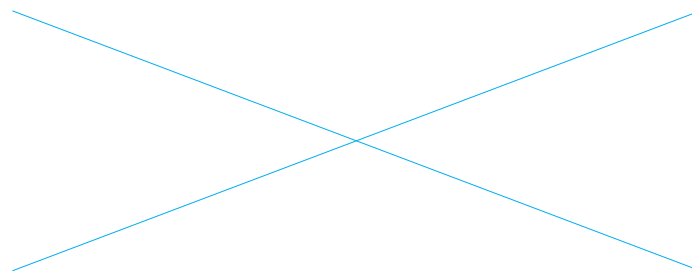
Żywa siła odkrywania, zapis wewnętrznych odczuć, mieszanina czujności i dziecięcej ciekawości, daje w efekcie nieoczekiwane, intuicyjne wyobrażenia. Obrazy te, choć z założenia dalekie od jednoznaczności, przywodzą skojarzenia ze światem przyrody. Kolorowe, fantazyjne plamy, połykające struktury roślin i owadów, skomplikowane układy form i faktur przenikają się wzajemnie, sprawiając wrażenie jednolitego, pulsującego rytmu życia. Całość tworzy kunsztowny wzór. Otaczający nas ornament wciąga i intryguje, wabi klimatem pierwotnej magii obrazu, nadaje ekspozycji wymiar bajeczno-metafizyczny. Ten jeden spójny, rozciągnięty horyzontalnie, wędrujący obraz zdaje się być nieskończony i niedopowiedziany. Stanowi kompozycję otwartą na potencjalną kontynuację.

Aby w pełni zrozumieć istotę twórczości Anny Białeckiej, nie sposób pominąć jej dociekań filozoficznych, prób zgłębienia umysłu, poszukiwania wartości zarówno uniwersalnych, jak i osobistych. W części pisemnej autorka podejmuje wątek dualizmu rzeczywistości, wyraźnie odnosząc się do tradycji filozofii idealistycznej. Ujawnia i opisuje źródła swojego zamysłu artystycznego, ideę i proces powstawania cyklu dyptyków malarskich i grafik.

Przestrzenie wizyjne to cykl czarno-białych linorytów, składających się na aneks. Na wpół abstrakcyjne kompozycje wkraczają w obszar fikcyjnego, fantastycznego świata nakładających się perspektyw, przestrzeni lekkich i transparentnych, ledwo czytelnych śladów, cieni motywów architektonicznych wirtuozersko utkanych z delikatnej, migoczącej materii białych kropek.

Wydaje mi się, że prezentowana realizacja stanowi przemyślaną, oryginalną i spójną całość. W tym niezwykłym sposobie obrazowania i filozoficznym modelu tworzenia wyczuwam moc stymulującą wyobraźnię, siłę wyzwalającą refleksję nad tym co uniwersalne i ponadczasowe.

Dr Aleksandra Jadcuk



Anna Białeckia's painting resembles a poem of a sensual poetess who is able of containing in one work an immeasurable abundance and power of feelings, a stream of impressions, consciously articulating what is essential to her – a truly intimate world of memories, associations and emotions.

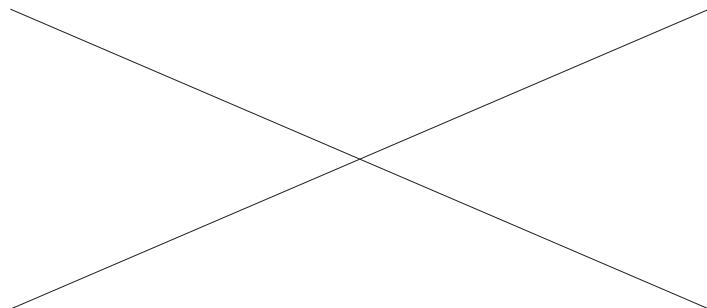
The series of paintings creates a clearly outlined lyrical-abstract horizon, divided into frames of an inner landscape, a kind of self-projection. Single paintings of the continuously created diptych are captivatingly simple, concise notes from a painter's diary. Delivered instinctively two-part traces, paintings-experiments, are fields of rehearsals sometimes escaping the frames of rational consciousness.

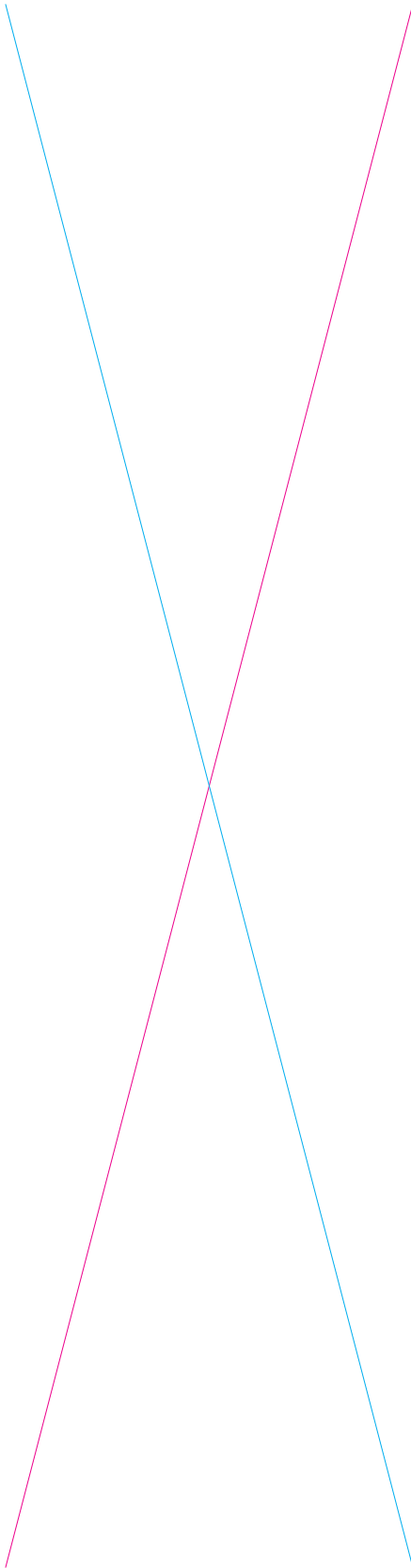
A vivid energy of discovery, a record of inner impressions, a mixture of attentiveness and childish curiosity give, in effect, unexpected, intuitive visions. The paintings, though, far from being clear-cut, bring associations with the world of nature. Colourful, fantastic planes, shiny structures of plants and insects, intricate arrangements of forms and textures interpenetrate one another, giving an impression of a uniform, pulsating rhythm of life. The whole produces a sophisticated pattern. The surrounding ornament absorbs and intrigues, tempts us with the aura of primordial magic of the picture, introducing the dimension of metaphysics and fantasy to the exhibition. This coherent, horizontal, wandering picture seems to be left undone and a little obscure. It is a composition open to potential continuation.

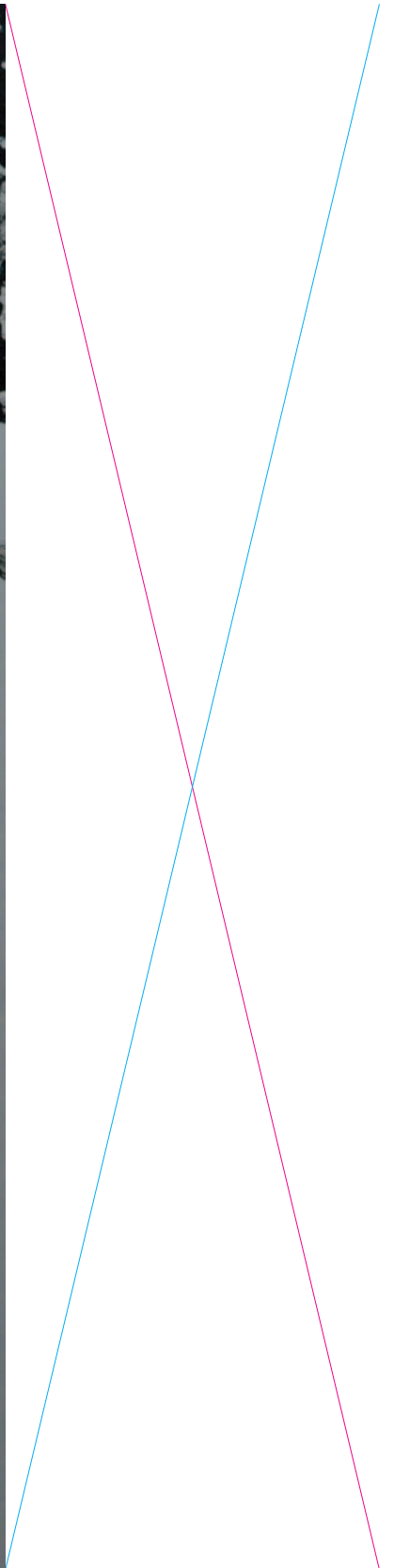
In order to understand fully the art of Anna Białeckia, it is necessary to follow her philosophical inquiry, attempts at intellectual search for both universal and personal values.

In her thesis, the artist faces the theme of the dualism of reality, evidently referring to the tradition of idealistic philosophy. She reveals and describes the sources of her artistic enterprise, the idea and process of creating the series of painterly and graphic diptychs. Visionary spaces are the series of black-and-white linocuts which make for the minor thesis work. Half abstract compositions enter the area of imaginary, fantastic world of overlapping perspectives, light and transparent spaces, obscure traces, shadows of architectural motifs masterfully woven from the delicate, glittering matter of white points. It appears that the work presented makes a seasoned, original and consistent whole. In this singular method of representation and philosophical model of creation I sense a force which stimulates imagination, a force which triggers reflection on what is universal and timeless.

Aleksandra Jadcuk, PhD







Daniel Cybulski

danielc13@wp.pl

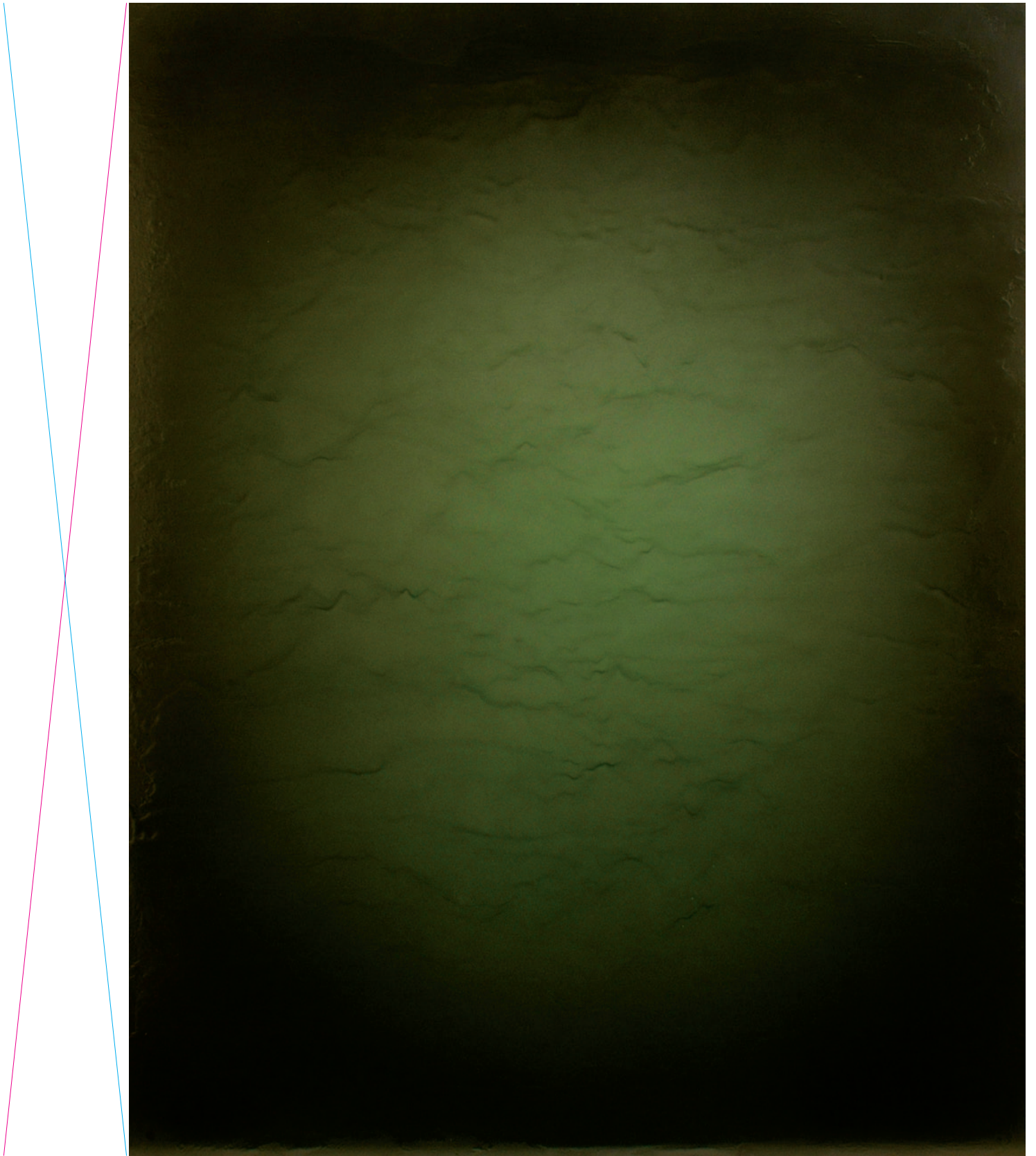
Urodzony 14 listopada 1980 roku w Gdyni
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal

Praca magisterska pt. *Autoreferencja*
napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.
Promotor – prof. Jerzy Ostrogórski
Aneks – prof. Teresa Klaman
Recenzent – dr hab. Hanna Nowicka-Grochal

Born on November 14th, 1980 in Gdynia
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Hanna Nowicka-Grochal, PhD

MFA written Thesis: *Self-Reference*,
supervised by Katarzyna Prajzner, PhD
Thesis Supervisor: Professor Jerzy Ostrogórski
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Teresa Klaman
Thesis Reviewer: Hanna Nowicka-Grochal, PhD





Postmodernistyczna formuła źródłowego doświadczenia obrazu

Wielostronicowy tekst pt. *Styl w postmodernizmie. Motyw autoreferencji*, będący częścią teoretyczną pracy dyplomowej Daniela Cybulskiego, świadczy o wnikliwości, z jaką jego autor przyjrzał się zagadnieniom modernizmu i postmodernizmu jako tła (bazy) do rozważań na temat autoreferencji we własnej twórczości. Parę refleksji na temat prezentowanych w Gdańskiej Galerii Miejskiej obrazów dyplomowych Daniela Cybulskiego zacznę od przytoczenia kilku istotnych zdań, jakie na temat własnej twórczości autor wzmiankowanego tekstu w nim zawarł. „(...) zwracam się w kierunku namysłu nad samym medium, czyli w kierunku autotematyzmu w malarstwie. Malarstwo zaś w obserwowanej sytuacji definiuję po prostu jako kontakt z materiałem malarskim. W pracach skupiam się jednak nie tyle nad budowaniem obrazu czy uproszczeniem przedstawienia, lecz wspomnianym już kontakcie z medium malarskim, kontakcie często *stricte* fizycznym. Takie postrzeganie malarstwa prowadzi mój namysł w kierunku pytania o kontrolę medium malarskiego. Uważam, iż w ostatecznym momencie kontrola nad medium malarskim jest iluzją, to medium wyznacza granice, przedział naszego wrażenia.”

Nie bez powodu przytaczam ten fragment dyplomowej rozprawy, bo pytania o kontrolę nad medium malarskim Cybulski stawiał sobie już w pierwszych latach studiów w prowadzonej przeze mnie II Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa, w nietypowy, jak na tak zwane podstawy malarstwa, artystyczny sposób znalazł tam mentalną przestrzeń do tego „*stricte* fizycznego” kontaktu z medium malarskim. Jedną z najlepszych jego prac z tego okresu to udokumentowany na stronie internetowej tejże pracowni malarski performance, który uważam za punkt wyjścia do coraz bardziej dojrzałych i świadomych artystycznych poszukiwań w obrębie medium malarskiego, prowadzonych później pod okiem profesora Jerzego Ostrogórskiego. Bardzo dojrzały efekt tych studiów i doświadczeń młodego artysty był widoczny na wystawie „Autoreferencja” w Galerii Miejskiej w Gdańsku.

Myszę, że na tym ostatnim etapie studiów, jakim jest praca nad dyplomem, kiedy pracował już niemal samodzielnie w swojej sopockiej pracowni, odpowiadał sobie wielokrotnie na to kluczowe pytanie. Kolejnymi płótnami dochodził do wniosku, że możliwość kontroli nad procesem malowania nie jest obliczona na nic innego, jak na powodzenie lub niepowodzenie dialogu z malowanym właśnie obrazem.

W malarstwie abstrakcyjnym to obraz narzuca własny porządek, jakkolwiek staje się „ekranem medytacji” owego namysłu nad obrazem. Proces malowania obrazu, użycie w nim medium malarskiego, tak jak używa go Daniel Cybulski, nie jest procesem kontrolowanym i nie sposób, żeby takim był – tak jak niemożliwe jest zintegrowanie dyskursu świadomości z nieświadomością. Mamy tu przypadek sytuacji, kiedy **obraz nie jest malowany tylko się (siebie) maluje**. Oczywiście nie da się pominąć, a wręcz nie użyć, naukowego narzędzia, jakim jest filozofia, do analizy tego rodzaju abstrakcyjnego malarstwa, jakie tworzy Cybulski, oraz analizy powstawania obrazu jako sytuacji i to sytuacji bardzo zmysłowej. W analizie tego procesu malowania można odnieść się przede wszystkim do Hansa Geорга Gadamera (*Prawda i metoda*) czy filozofii malarstwa Maurice Merleau-Ponty’ego. Także do Jacques’a Lacana, a więc funkcji relacji między znaczącymi a znaczoną. Tym bardziej, że bariera między znaczącym a znaczoną jest płynna, szczególnie kiedy patrzymy na te obrazy i zastanawiamy się nad procesem ich powstawania, stawiając pytanie

o proteumatyczność, czy wypowiedzenie jakiegoś sensu. Jeżeli malarstwo jest językiem, to, parafrazując Hermanna Langa, obraz/słowo nie jest znakiem lecz spletem znaczeń.

Autoreferencja, czyli odnoszenie czegoś do samego siebie, jest ściśle powiązana z ujawnieniem się podświadomości, a istota Malarstwa zostaje przesunięta z poziomu aktualnej, świadomej artykulacji znaku (np. żółte, wręcz geometryczne formy, ślady?) na poziom płynnej struktury, która leży u jej podstaw. Struktura ta pozostaje dla autora obrazów – jakkolwiek by panował nad rozlaniem farby, czyli właściwościami swojego znaku malarskiego – przeważnie nieświadoma, a na pewno niemożliwa do kontrolowania. Powstaje tu pytanie o relację między formą a substancją, ponieważ „forma wewnętrzna” obrazów Daniela Cybulskiego, ta mulisto-organiczna struktura, utożsamia się z substancją farby.

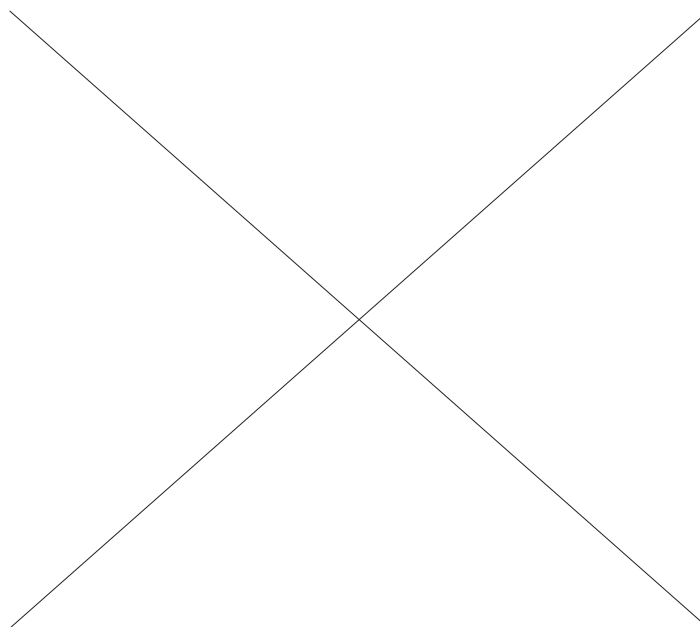
Barnett Newman, malarz bardzo istotny dla modernizmu, ikona malarstwa abstrakcyjnego powiedział – „Obraz jest aktywnym wehikułem abstrakcyjnej idei, żywym uosobieniem emocji, czymś co oddziałuje na odbiorcę i umieszcza go w specyficznej sytuacji.”

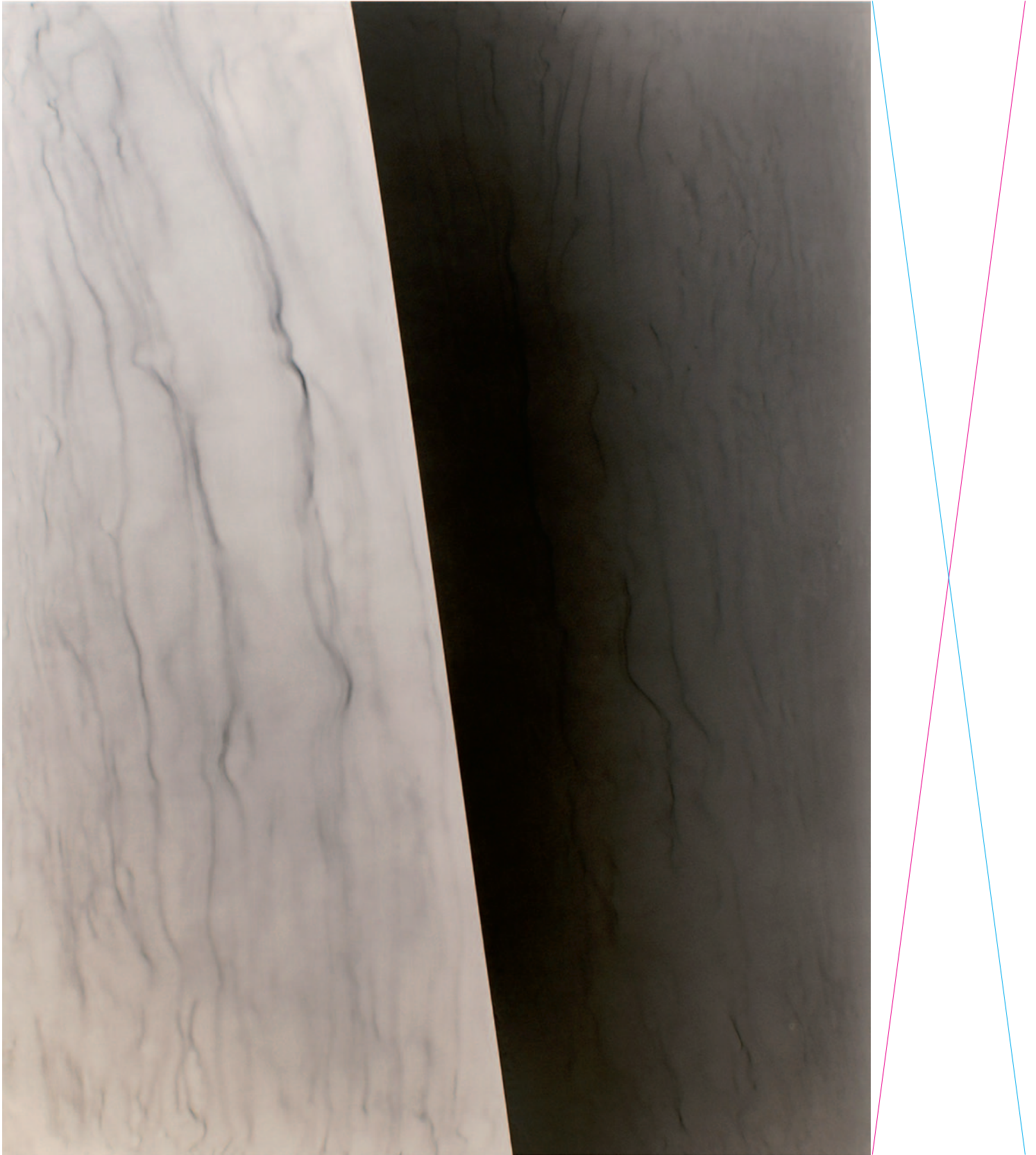
Tekst teoretyczny Daniela Cybulskiego, którego fragment przytoczyłam na początku, kończy się fotografią autora siedzącego przed obrazem, patrzącego na ekran własnej medytacji, ekran owego namysłu nad obrazem. Zostawia to nas odbiorców z pytaniem o ów, jakże złożony, proces malowania. Czy doświadcza on obrazu? Czy my wpatrzeni hipnotycznie w tę niezwykle estetyczną, a jednocześnie niepokojącą tkanę, doświadczamy obrazu jako „przedmiotu przemyśleń”, emocji? Czy też autor patrzy w swoje odbicie? Bo obrazy Cybulskiego mogą być przykładem jeszcze jednej postmodernistycznej wariacji na temat relacji *ja* i *Inny*.

Ważne jest to, co one nam przekazują. Jaką wiadomość?

Posłużę się tu słowami ojca postmodernizmu, Jean-Francois Lyotarda – „**Wiadomość jest prezentacją, lecz niczego nie prezentuje, jest obecnością**”.

Dr hab. Hanna Nowicka-Grochal





The post-modern formula of the original experience of the picture

Style in postmodernism. The theme of self-reference, a long chapter from Daniel Cybulski's MFA written thesis, proves inquisitiveness of the author who approaches the questions of modernism and postmodernism as the basis or background for the reflections on self-reference in his own art. I would like to share a few thoughts on Daniel Cybulski's MFA thesis paintings presented at Gdańsk's Municipal Gallery, beginning with a quotation from the aforementioned thesis: "I turn towards reflection on the medium itself, that is, towards self-reference in painting. I define painting in the observed situation as a contact with painterly material. In my works, I focus not that much on the construction of the picture or the simplification of the representation, but, rather, on the contact with painterly medium, which is frequently utterly physical. Such perception of painting leads my reflection in the direction of the question of the control of painterly medium. I believe that ultimately, control over painterly medium is illusory and that the medium itself marks the boundaries, the division of our intervention."

There is a reason why I have quoted the following passage. Cybulski has been posing questions about the control over the painterly medium as early as during the first years at the Academy, at my Basic Drawing and Painting Studio. There he found mental space for the "utterly physical" contact with the painterly medium, in a way that was both untypical for the early stages of artistic education and fully artistic. One of his best works from the period, a painting performance documented on the studio's website was, in my view, a starting point for the increasingly mature and conscious artistic exploration within the painterly medium, in the following years supervised by Professor Jerzy Ostrogórski. A very mature effect of this study and experiment of the young artist was presented at the exhibition in the Municipal Gallery in Gdańsk, titled *Self-Reference*.

I believe that at this final stage of artistic studies consisting in the preparation of the thesis, when Cybulski worked almost entirely on his own in his Sopot studio, he repeatedly answered to himself to the basic question. In the course of delivering subsequent paintings he would come to the conclusion that the possibility of control over the process of painting is aimed at nothing else than the success or failure of the dialogue with the picture being painted.

In abstract painting it is the picture exactly which imposes its own order, while it also becomes a "meditation screen" of the reflection upon the picture. The process of painting and the use of painterly medium within it, just as it is used by Daniel Cybulski, is not a controlled process and there is no possibility for it to become one – just as there is no possibility to integrate the discourse of consciousness with unconsciousness. We deal with a situation where **the painting is not painted, but paints itself**. Obviously, we cannot avoid the scientific tool of philosophy to analyse the kind of abstract painting of Daniel Cybulski, or to analyse the process of emerging of the painting as a situation, and a very sensual situation. Doing that, we could most of all turn to Hans Georg Gadamer (*Truth and Method*) or Maurice Merleau-Ponty's philosophy of painting. To Jacques Lacan, too, and to his idea of the function of relation between the signifying and the signified. The more that the boundary between the signifying and the signified is flexible, especially when we look at the pictures and ponder the way they are created, asking about their being pro-thematic or about an utterance of a message. Since painting is a language, then, to paraphrase Hermann Lang, the image/the word is not a sign, but a tangle of meanings.

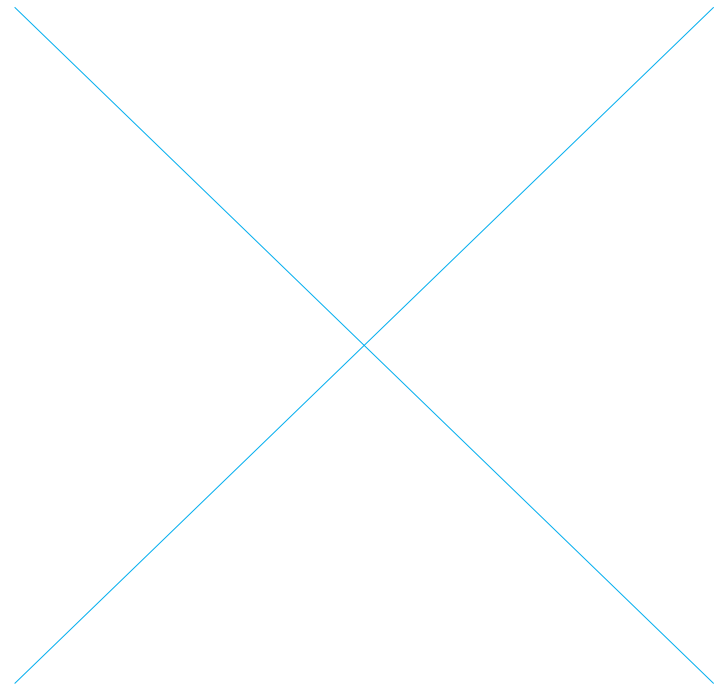
Self-reference, that is, an act of referring of something to ourselves, is strictly related with the revelation of subconsciousness, while the essence of Painting is shifted from the level of actual, conscious articulation of sign (for instance, yellow, almost geometric forms, traces?) to the level of a fluid structure which underlies it. The structure remains for the artist – as much as he is able to control the paint, that is, the properties of his painterly sign – mostly unconscious, if not totally uncontrollable. A question arises about the relation between form and substance, as the "inner form" of Daniel Cybulski's paintings, this muddy organic structure is identified with the substance of paint. Barnett Newman, key artist of modernism, icon of abstract painting, stated: "The painting is an active vehicle of an abstract idea, a living personification of emotions, something which affects the viewer and puts him in a specific situation."

Daniel Cybulski's theoretic essay I have quoted at the beginning is concluded with a photo of the author sitting in front of a painting, looking at the screen of his own meditation, a screen of the reflection upon the painting. It leaves us, viewers, with a question about the complex process of painting. Does he experience the painting? Do we, staring hypnotically into this extremely aesthetic and, at once, disturbing structure, experience the painting as the "object of reflections," emotions? Does the author look at his reflection? Because Cybulski's pictures can be an example of one more postmodern variation on the relation of *the self* and the Other.

What is important is what they convey. What is the message?

I will cite the words of the father of postmodernism, Jean-François Lyotard: "**The message is a presentation, yet it does not present anything, it is a presence.**"

Hanna Nowicka-Grochal, PhD



Monika Filipek

patrzajpan@gmail.com

Urodzona 30 kwietnia 1987 roku w Olsztynie
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego

Praca magisterska pt. *(Nie)Kompatybilnie*
napisana pod kierunkiem dr Bogny Łakomskiej
Promotor – prof. Henryk Czeźnik
Aneks – prof. Teresa Klaman
Recenzent – dr Sławomir Lipnicki

Born on April 30th, 1987 in Olsztyn
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Professor Krzysztof Gliszczyński

MFA written Thesis: *(In)Compatibly*,
supervised by Bogna Łakomska, PhD
Thesis Supervisor: Professor Henryk Czeźnik
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Teresa Klaman
Thesis Reviewer: Sławomir Lipnicki, PhD







Przyglądając się twórczości Moniki nabieram przekonania, iż kieruje ona nas ku części wspomnień, które, tworząc zapis z podróży w obszarze przestrzeni jej ciała, jednocześnie zbliża ją do naszego. Ciała, które wspomina wciąż to, co ma być ważne.

Istotne nie tylko dla niej samej, lecz poprzez tworzone prace, także dla Tych przywoływanych. Zauważonych, a przez to wskazanych. Ujawnionych po to, aby, opisując zapomniane zakończenie, domknąć czas na „swoich zasadach” i ustanowić go ponownie.

W tym magicznym procesie strategią Moniki staje się budulec. W formie podarunku z niecodziennych odpadów, zapachu rozkładu i kolorów gnicia, tworzy on własną „Sansarę nikłych Obecności”.

Wszystko w poczuciu bycia innym, niż to, co przywrócone. Jak gdyby recykling Obcego, był jedyną szansą na opisanie historii upadku niewielkich zniszczonych struktur, chcących na przekór wszystkiemu zachować własne istnienie. Raz łączywie leczących się kolorowym śluzem, innym razem karmiących się lepłą ropą z poranionych szczelin.

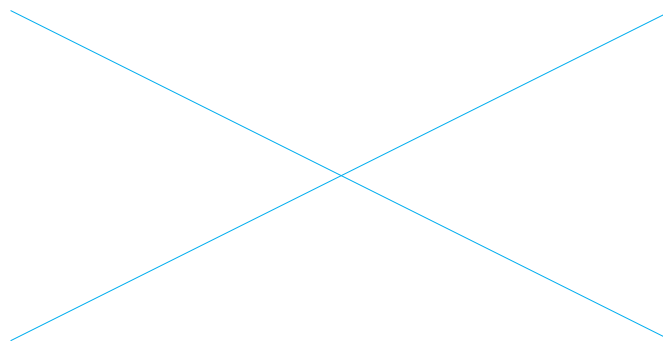
Dlaczego? Po co tyle dotknięć, piskliwych tonów i rozwieszonych kolorowych światełek? Kogo mają przywołać? Czy też odstraszyć te rytuały?

Tego rodzaju pytania, tak jak swoje obiekty, Monika hoduje w piwnicznych ogrodach, staranie pielęgnując i nawożąc tym, co je niszczy. Łącząc, przywołuje w rozbitym lustrze pamięć całości ogrodu. Byle ją zachować – złożyć ponownie ze szczelin pustego. Jedno obok drugiego, tam trzecie. Za chwilę, jak na grządkach, to, co było niszczone, ma zbawić to, co niszczyło. Sklecone lustro, gdzie podmiot stał się przedmiotem, przedmiot jest podmiotem tam, gdzie rana jest niedostrzegalna, lecz staje się nieunikniona. Tak, jak gdyby świat szklarni, pozostawał dla nas jedynym z upragnionych wspomnianych obrazów.

„(...) wykorzystując odpadki, mam szansę pokazać jakąś taką ukrytą naturę tej naszej cywilizacji, bo wyciągam na wierzch to, czego ludzie chcą się pozbyć. Szczególnie badam związki technologii z naturą, mówię o zderzeniu tych dwóch światów, o ich dialogu i o tym, jak daleko jeden świat może sięgać w głąb drugiego.

Czasami ludzie nie chcą nic dotykać, ale to chyba zależy od wieku... może bardziej od takiego wyluzowania po prostu – ludzie spięci, zamknięci w jakichś kanonach, mogą co najwyżej z dystansu obejrzeć moją pracę i stwierdzić, że im się podoba, ale boją się wypróbować, co ona robi. Nic dziwnego, skoro przyzwyczajeni są, że w galeriach i muzeach niczego się nie dotyka, (...)”.

Dr Sławomir Lipnicki



Taking a closer look at Monika's art, I have grown to believe that she directs our attention to the part of memories which, being a written record from a journey within the space of her body, simultaneously bring us closer to our own body. The body which constantly recalls what should be important.

Important not only for herself, but, through her artistic works, for the Invoked ones. Noticed, and therefore – indicated. The Revealed ones; so that the end of the story can be completed; so that the time can be concluded “on her own terms” and resettled.

In this magical process the building material becomes Monika's strategy. It creates its own “Sansara of dim Presences” out of the gift of unusual litter, smell of decomposition and colours of decay.

All that with a feeling of being “different” from what has been restored. As if the recycling of the Other was the only chance to depict the history of the fall of small destroyed structures which in spite of everything strive to save their existence. Sometimes greedily curing themselves with colourful mucus, sometimes living on sticky pus from wounded cracks.

What for? Why so many touches, squeaky tones and colourful lights hanged around? Whom are these rituals supposed to invoke or frighten away?

Such questions, as well as like her objects, are grown with special care by Monika in her basement gardens, fertilized with what destroys them. Connecting them, she restores the memory of the whole garden in a broken mirror. To preserve the memory at all costs, to make it up from the crevices of the empty. One next to another, and another one. In a while, like on flowerbeds, the destroyed is to save the destroyer. A mirror, put together again, where the subject has become object, the object is the subject where the wound is invisible, but turns inevitable. As if the world of a glasshouse remained for us one of the desired recalled images.

“[...] using litter, I can unveil a hidden nature of our civilization, because I dig up things people want to get rid of. I especially examine the relations of technology and nature, I talk about the crash of these two worlds, about their dialogue and how far one world can reach into the depths of another.

Sometimes people do not want to touch anything, but it depends on one's age... maybe on being cool, actually – people who are uptight, wound up in conventions can only take a look from a distance at my work and tell whether they like it, but they are afraid of trying out what it does. No wonder, since they are accustomed to the fact that one cannot touch anything in the galleries and museums [...]”.

Sławomir Lipnicki, PhD

Marta Grabicka

martagrabicka4@wp.pl

Urodzona 2 sierpnia 1987 roku w Gdyni
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Jacka Kornackiego

Praca magisterska pt. *Kolaż jako metafora życia*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyפורowskiego
Promotor – dr Adam Witkowski
Aneks – prof. Henryk Czeńnik, prof. Cezary Paszkowski
Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Born on August 2nd, 1987 in Gdynia
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio of Jacek Kornacki, PhD

MFA written Thesis: *Collage as a metaphor of life*,
supervised by Roman Nieczyפורowski, PhD
Thesis Supervisor: Adam Witkowski, PhD
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Henryk Czeńnik, Professor
Cezary Paszkowski
Thesis Reviewer: Anna Królikiewicz, PhD





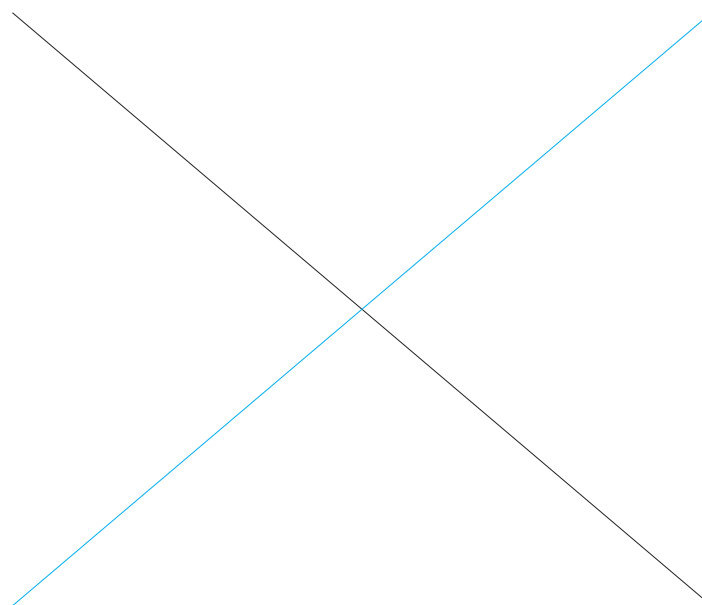
Losy Marty Grabickiej razem z moimi splotły się w pracowni rysunku Piotra Józefowicza. Była też Marta jedyną studentką, która odważyła się stamtąd przenieść do mojej, już własnej pracowni, czym dała mi, debiutantce w samodzielnych krokach w roli pedagoga, ogromny kredyt zaufania. Mam nadzieję, że do dziś nie rozmieniłam go na drobne. Poza normalnym tokiem nauczania wzięła udział w moim filmie, stworzyła dokument na podstawie jednej z moich prac, tańczyła na balu w mojej wieczorowej sukience, wreszcie – przeprowadziła się i mieszka trzy domy dalej, hipnotyzując pospolite blokowisko alabastrową urodą z wyższej półki. Nie będę więc udawała, że po raz pierwszy widzę Martę Grabicką, nie znam jej prac i stosunek do całości mam obojętny. Gdy w 1964 roku Susan Sontag opublikowała Notatki o kampie – dziś już pozycję klasyczną – przewidywała rozwój nowej estetyki, której opisu się podjęła. Zrezygnowała jednak z definiowania kampu, a nawet z rozprawiania na jego temat w stylu akademickim, na rzecz luźnych notatek, mających na celu „nazwać wrażliwość, zakreślić jej kontury i opisać jej historię.” Jest to wrażliwość krewniacza kolażem Grabickiej. Sugestywne grafiki, czerpiące z symboliki religijnej, genderowej i mitologicznej, w których stare bóstwa zyskują zupełnie nowe, niespodziewane wcielenia i konteksty. Subwersja, ironiczna wieloznaczność, wywrotowość podważająca nie tyle przedmiot narracji, ile estetyczne i etyczne reguły, na jakich funkcjonuje on w powszechnych wyobrażeniach. Grabicka przerysowuje znak, by poszerzyć jego znaczenie, a tym samym uwolnić go od arbitralnych rozstrzygnięć interpretacyjnych, wyzwolić przez hiperestetyzację, teatralność i odpustowość. Mocno nasycone kolory, staranność lukrowania rekwizytów retuszem, umiejętna manipulacja kiczem. Artystka jest sprawną żonglerką, żaden element ani symbol nie wypada jej z rąk przy ryzykownym pokazie. Symetria kompozycji, ale nie ta równo ułożonych kwiatów na ołtarzu, tylko ta wyrastająca z głębi natury: tam gdzie atom tlenu symetryczny jest wobec innych, gdzie czas jest symetrią powielanej chwili, gdzie na zdjęciu z rentgena widnieje błąd nierównych płuc, serce upchane w kieszeń po jednej tylko stronie, które niby przeważa kompozycję w lewo, ale przecież prawa dłoń jest większa od swojej bliźniaczki, więc wszystko się harmonizuje. Rodzaj współczesnej kompulsywnej nerwicy konsumpcji gadżetów i kolekcjonowania fetyszy przetapia Grabicka na swoją korzyść i układa w bezlitośnie ironiczne ornamenty, groteskowe skutki przedawkowania i mediów i romansu.

Literalnie przesył po tym drugim pokazuje w dyplomowej formie filmowej, w której, z już do abstrakcji prawie sprowadzonych ponętnych ust aktorki, wycieka lepka słodycz różowej mazi serdecznego pochodzenia, od której to z pewnym obrzydzeniem odwracam wzrok, podobnie jak od ikony ciętego skalpelem oka u Buñuela – przy zachowaniu wszelkich proporcji tego porównania. Tu także kolażowo sklejone na stole montażowym, przyprawione surrealnie i zadbane kolorystycznie frazy, podane są na oddzielnych ekranach. Nie opowiadają za pomocą liniowej narracji, w której zdarzyłoby się coś między punktem A, gdzie pani poznaje pana i punktem B, gdzie znać go już nie chce, tylko dają wgląd w tekst estetycznej metafory. Poetyckie, postpunkowe graffiti malarstwa Grabickiej kręci się wokół pojedynczych postaci połączonych liniami tekstu, wściekłymi bryzgami farby czerpanej wiadrami z transawangardy, która leje się żywo, bo też i jest o życiu, a nie o umieraniu. Szorstki patchwork ze współczesnej „sztuki ulicy”, napisów, zdjęć oraz archetypów, luźny emocjonalny styl umykający akademickiej prawidłowości, intuicyjnie, ale i dziwnie świadomie i mocno prezentuje agresywne i osobiste widzenie świata, wyrażając raczej odczucia, niż konkretne idee. Świata, który na naszych

oczach rozsypane się na fragmenty i składa, próbując zdefiniować jeszcze raz, w kółko, obsesyjnie dławiące emocje. Jest tu sporo powagi i ciężaru na przekór za chwilę igrającej z okiem sekwencji ruchów uderzanych z powietrza, drgających, witalnych, żartobliwych. Remiksy płócien o pandemonium, utraconych rajach, podkreślające przemianę i niestabilność, naturalne perpetuum mobile życia w ciągłym obiegu energii, naprzemienności upadku i wyniesienia.

Wiele w dzisiejszym dniu mnie cieszy – święto pracy młodej dziewczyny, która zdołała dzięki talentom i uporowi okiełznać własne ograniczenia, przemalować je w obrazy, kończąc w jednym roku dwie wyższe szkoły artystyczne (bo i szkołę filmową), co już samo w sobie jest osiągnięciem spektakularnym. To, co mnie martwi, to fakt, że w bardzo niedługim czasie moje szpetne blokowisko straci szansę patrzenia, jak schodzi po chleb, bo przy tej dynamice, pracowitości i umiejętności rozkładania sił, szybko ukradnie nam ją może stolica, a może od razu tak zwany Wielki Świat.

Dr hab. Anna Królikiewicz



Marta Grabicka was a student and I was an Assisting Professor at the drawing studio of Piotr Józefowicz. Marta was the only student who dared to move from that studio to my own one, by which she gave me, making a debut as an independent art teacher, a huge credit of trust. I hope that I have not wasted it. Beside attending my classes, she has starred in my film, created a documentary based on one of my works, danced in my evening dress at the ball, and finally – moved and lives three blocks away from my home, hypnotising the population of a banal housing estate with a high class alabastrine beauty of hers. So I won't pretend that I have just met Marta Grabicka for the first time, that I do not know her works, or that my attitude towards her person and art is neutral.

When in 1964 Susan Sontag published her *Notes on "Camp"* – today, a classical title – she forecasted a development of new aesthetics



she intended to describe. However, she gave up defining camp or even discussing it in an academic style in favour of delivering loose notes aiming “to name a sensibility, to draw its contours and to recount its history.” Grabicka’s collages come close to this sensibility. Suggestive graphic prints, inspired with religious, mythologic and gender symbolism, giving ancient idols totally new and unexpected embodiments and contexts. Subversion, ironic ambiguity, rebelliousness undermining not that much the object of narration as the aesthetic and ethic rules which are the basis of its functioning in popular imaginations. Grabicka exaggerates the sign in order to expand its meaning and liberate it from arbitrary interpretations, through hyper-aestheticization, theatricality and trashiness. Punchy colours, sweetly retouched props, skillful handling of kitsch. The artist is an adroit juggler, she drops no element or symbol during her risky show. The symmetry of composition – not the one of altar flowers, but the one stemming from the core of nature: where an atom of oxygen is symmetric to the others, where time is a symmetry of replicated moments, where an X-ray reveals the flaw of two unequal lungs, where the heart is tucked in a pocket on one side only, seemingly pushing the weight of the composition to the left, but the right hand is a little larger than its twin, so everything harmonizes at the end. A kind of contemporary compulsive neurosis which manifests in the consumption of gadgets and the gathering of fetishes is remoulded by Grabicka to arrange ironic ornaments, grotesque results of media and romance overdose.

She literally shows the surfeit of romance in the degree work – a film which includes abstractively photographed tempting lips of the author. A sweet pink goo of lovely origin pours out of her mouth, a sight I cannot bear, just like the sight of the scalpel cutting an eye in Buñuel’s film – relatively speaking. Here, too, collage-like sequence of images, surreal and aesthetically coloured, are projected on separate screens. They fail to tell a story by means of linear narration which would involve point A, where a woman meets a man, and point B, where she does not want to know him anymore; the film rather gives insight into the contents of an aesthetic metaphor.

Poetic, post-punk graffiti of Grabicka’s painting spins around single figures tied by text lines, furious splashes of bucketful of transavantgarde paint, a true Niagara, because it is all about life, not death. A raw patchwork of contemporary street art, inscriptions, photos and archetypes, loose emotional style escaping academic regularity, it presents intuitively, yet still consciously and firmly, an aggressive and personal vision of the world, expressing rather emotions than definite ideas. The world which in our eyes falls into pieces and is put together in an effort of redefinition of the obsessively choking emotions. There is much seriousness and weight in spite of the sequence of vibrating, vital, facetious motions which catch our eye. Remixes of canvases showing pandemonium, paradises lost, emphasising transformation and instability, natural perpetual motion of life in the constant circulation of energy, alternation of fall and elevation.

I am joyful about many things today – a celebration of the work of a young girl who managed, thanks to her talents and determination, to overcome her limitations and turn them into paintings, graduating from two colleges in the same year (a film school, too), which alone is a spectacular achievement. What worries me is that quite soon my shabby housing estate will lose a chance to watch her go buy some bread; with her vigor, hard work and stamina, she will quickly be stolen by the capital, or even directly, by the so-called Big World.

Anna Królikiewicz, PhD

Anna Jarmołowska

nolifeedi@tlen.pl

Urodzona 6 listopada 1988 roku w Olsztynie
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Józefa Czerniawskiego, prof. ASP w Gdańsku

Praca magisterska pt. *Współczesny taniec śmierci*
napisana pod kierunkiem dr. Katarzyny Prajzner.
Promotor – prof. Zbigniew Gorlak
Aneks – prof. Maciej Świeszewski
Recenzent – dr hab. Jacek Kornacki

Born on November 6th, 1988 in Olsztyn
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Józef Czerniawski PhD, Professor of the Academy of Fine Arts

MFA written Thesis: *Contemporary danse macabre*,
supervised by Katarzyna Prajzner, PhD
Thesis Supervisor: Professor Zbigniew Gorlak
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Maciej Świeszewski
Thesis Reviewer: Jacek Kornacki, PhD







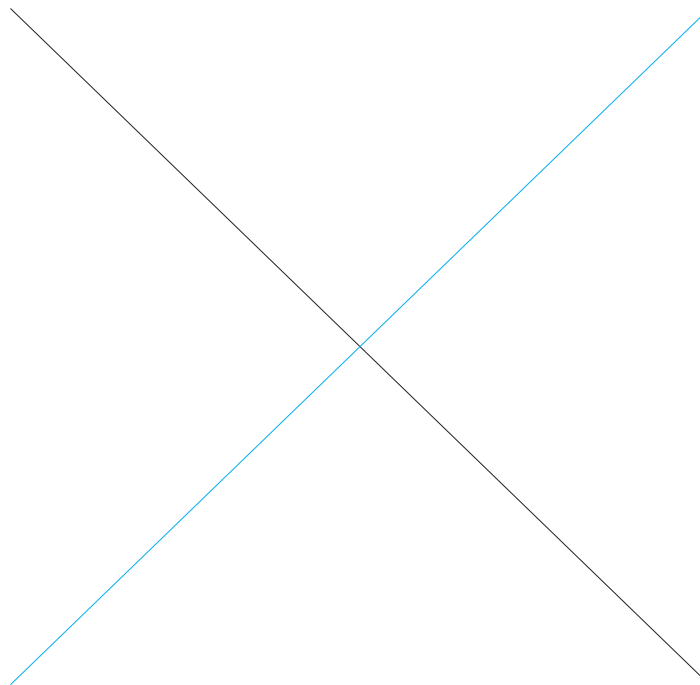
Wiodącym medium artystycznym prac, które składają się na dyplom Anny Jarmołowskiej, są techniki graficzne. Główna praca artystyczna powstała w najszlachetniejszej „malarsko-rysunkowej” technice graficznej, jaką jest dla mnie litografia, i została zrealizowana w pracowni promotora dyplomu, profesora Zbigniewa Gorlaka. Opiekunem aneksu artystycznego, który powstał w malarsko-rysunkowej przestrzeni cyfrowej, jest profesor Maciej Świeszewski. Pisemna praca dyplomowa, zatytułowana *Poznać śmierć – różnice w odbiorze i przedstawieniach na przestrzeni wieków*, napisana została pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner. Motyw śmierci jest ideą, na której autorka buduje swoją artystyczną wypowiedź. I pomylili się ten, kto w powierzchownym odbiorze uzna prace Ani za li tylko pastiszową kontynuację komiksowych historii rodem z „wojny światów”. Owszem, konwencja prac, ich narracyjność, rozwiązania kompozycyjne i specyficzna ilustracyjność, charakteryzująca się mocną kontrastową kreską rysunku, uzupełnionego czystymi ostrymi w kontrastach gradientami kolorów, często z zastosowaniem rastrów, itp. – czerpie swoją stylizację z komiksu czy graffiti, ale źródła kulturowe, do których nawiązuje artystka mają dużo szersze konteksty intelektualne i znaczeniowe. Z dużym zainteresowaniem przeczytałem obszerną pracę pisemną Jarmołowskiej, poruszającą szereg istotnych problemów, dotyczących szeroko pojętego zjawiska śmierci – zarówno jej kontekstu kulturowo-historycznego, jak i biologiczno-naukowego oraz socjologiczno-społecznego. Przytoczę tu spis rozdziałów, żeby uzmysłowić, w jak szerokim obszarze autorka prowadziła swoje badania: 1 – Wstęp; 2 – Śmierć z medycznego punktu widzenia; 3 – Śmierć w psychologii; 4 – Problematyka śmierci w socjologii; 5 – Kultury i religie o zjawisku śmierci; 6 – Średniowiecze – *danse macabre*; 7 – Fotografia *post mortem*; 8 – Viva la Marta – śmierć w kulturze latynoskiej; 9 – Współczesne postrzeganie śmierci; 10 – Współczesny taniec śmierci; 11 – Zakończenie

Ostatnie dwa rozdziały dotyczą bezpośrednio idei i rozwiązań formalnych, zawartych w pracach artystycznych. Artystka bardzo precyzyjnie definiuje swoje inspiracje, a także zawiera szereg uwag dotyczących kondycji człowieka oraz roli artysty i sztuki we współczesnym świecie. W tym kontekście współczesny, nawiązujący do komiksu czy ulicznego graffiti język artystycznej stylizacji, nabiera szerszego znaczenia. *Współczesny taniec śmierci*, dziewięciotablicowa graficzna panorama, to cykl połączonych ze sobą kolorowych litografii, ukazujących apokaliptyczną wizję końca świata. Podobnie jak w średniowiecznych *danse macabre* śmierć zbiera swoje żniwo, tylko, jak pisze sama autorka, ta śmierć nie przyszła z zewnątrz, to piekło i spustoszenie czynimy my sami i samym sobie. Motywem przewodnim swoich wizji (podobnie jak ma to miejsce w pracach latynoskich mistrzów litografii, między innymi José Posada) czyni autorka czaszkę –symbol *vanitas* w sztuce. Z precyzją szalonego artysty-anatoma tworzy zwierzęco-ludzkie hybrydy, symbolizujące to, co w nas nieludzkie, będące fantomami współczesnej „cywilizacji śmierci”. Profesor Leszek Kołakowski twierdził, że „każda cywilizacja potrzebuje do istnienia własnej mitologii”. Symbole naszej mitologii to szmal, wyzysk, wojna i śmierć – zdaje się mówić autorka. Bardzo interesującymi pracami dopełniającymi *Współczesny taniec śmierci*, a jednocześnie z nim kontrastującymi, są litografie z cyklu *Pocałunki śmierci*, inspirowane, jak ujawnia artystka, skandalizującymi kompozycjami z ludzkich ciał odartych ze skóry Gunthera von Hagensa. „(...) w pracach tych najważniejsze było dla mnie przedstawienie emocji... Problem w odczytaniu *Pocałunków śmierci* polega na tym, iż zanim zauważy się

prawdziwe przestanie prac, jakim są uczucia, należy najpierw przebrnąć przez makabryczne (bezosobowe) obrazy ciał” – pisze Jarmołowska. To prace subtelnie przewrotne, o ciekawych kompozycjach, w których pobrzmiewają echa niemieckich ekspresjonistów.

Na osobną uwagę zasługują prace aneksu „malarskiego”. Mimo zastosowania cyfrowego medium, ich tkanka rysunkowa i malarska wydaje się być namacalnie przestrzenna. Subtelność formy i koloru przywodzi na myśl sztukę Zdzisława Beksińskiego, który, jak przyznaje artystka, jest jej wielką inspiracją. Intymność przekazu (kiedy poznajemy tytuł pracy) poraża pokorą i wrażliwością. Uświadamia każdemu z nas, że jest niepowtarzalnym, ale kruchym cudem istnienia. Reasumując chciałbym podkreślić, że sam wybór tak trudnego i obszernego tematu dyplomu oraz poziom jego realizacji świadczą o dojrzałości artystycznej i intelektualnej Anny Jarmołowskiej.

Dr hab. Jacek Kornacki



The leading artistic medium of works from Anna Jarmołowska's thesis is printmaking. The major work has been delivered in the most noble graphic technique combining features of painting and drawing, that is, lithography, and has been crafted in the studio of Professor Zbigniew Gorlak, the thesis supervisor. The minor thesis work, which involves digital painting and drawing, has been supervised by Professor Maciej Świeszewski. The thesis, titled *The knowledge of death – differences in reception and representation in the course of the centuries*, has been written under the guidance of Katarzyna Prajzner, PhD. The theme of death is the foundation of the artistic statement of Anna Jarmołowska. It would be a huge mistake to consider Ania's works but a parodistic following of comic strips taken straight away from the "war of the

worlds.” Certainly, the artistic convention of her works, their narrative character, compositional solutions and specific style – bold, contrastive drawing line completed with clear, bold, contrastive colour gradients, with frequent use of halftone and so on – borrows the idea from comic strips or graffiti, yet the cultural sources inspiring the artist have much vaster intellectual and semantic contexts. With much interest I have read Anna Jarmołowska’s extensive written thesis. It touches a number of basic questions related with the phenomenon of death, including its cultural-historical, biologic-scientific, and sociologic-social contexts. I will cite the table of contents so the reader can realize the comprehensive scope of research: 1. Introduction; 2. Death from medical perspective; 3. Death in psychology; 4. The issue of death in sociology; 5. Cultures and religions on the phenomenon of death; 6. Middle ages – *danse macabre*; 7. Post-mortem photography; 8. Viva la Marta – death in Latin-American culture; 9. Contemporary reception of death; 10. Contemporary *danse macabre*; 11. Conclusion.

The last two chapters directly concern the idea of formal solutions contained in artistic works. The artist defines her inspirations very precisely and adds several remarks about the condition of man and the role of the artist and art in contemporary world. In this context the contemporary language of artistic stylization inspired by comic strips or street graffiti gains more meaning. *Contemporary danse macabre*, a nine-table graphic panorama is a series of combined colour lithographs presenting an apocalyptic vision of the end of the world. Similarly as in medieval *danse macabre*, the death takes its toll, only, as the author writes, this death has not come from the outside, but hell and devastation are brought by ourselves and to ourselves. The leitmotiv of her visions (like in the works of Latin-American masters of lithography, to name just José Posada) is the skull – traditional artistic symbol of vanitas. With a precision of an insane artist-anatomy expert she creates human-animal hybrid beasts, the phantoms of contemporary “civilization of death,” symbolizing the inhuman in us. Professor Leszek Kołakowski claimed that “every civilization needs its own mythology to exist.” The symbols of our mythology are money, exploitation, war and death – says the artist. A counterpoint to the *Contemporary danse macabre* are lithographs from the series *Kisses of death*, inspired, as the artist reveals, by scandalising compositions of skinned human bodies of Gunther von Hagens. “[...] in those works, the most essential thing would be the expression of emotions... The problem about reading the *Kisses of death* lies in the fact that before we have grasped the true message of the works – which are emotions – we must first go through the horrible (impersonal) representations of bodies,” writes Jarmołowska. These works are subtly pervert, interestingly composed, and echo the art of German expressionists.

The minor thesis in painting deserves special attention. Despite the use of digital medium, the drawn and painted matter appears tactile and spatial. The subtlety of form and colour resembles the art of Zdzisław Beksiński, who, as the artist admits, has been a great inspiration for her. Intimacy of the message (once we get to know the title of the work) is arresting with its humility and sensitivity. It makes us realize that we are all a unique yet fragile miracle of existence. To conclude, I would like to emphasize that the very choice of such a difficult and vast theme of diploma and the quality of the realization prove artistic and intellectual maturity of Anna Jarmołowska.

Jacek Kornacki, PhD

Aleksandra Kotarska

ola.kotarska@gmail.com

Urodzona 1 stycznia 1988 roku w Sejnach
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Józefa Czerniawskiego, prof. ASP w Gdańsku

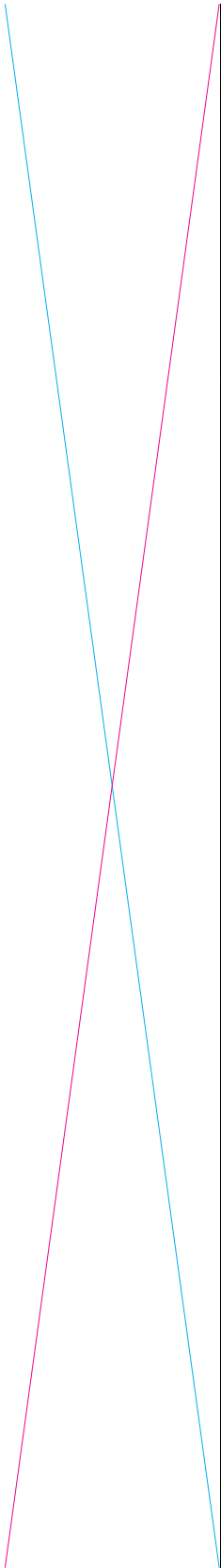
Praca magisterska pt. *Lux*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczydorowskiego.
Promotor – prof. Teresa Miszkin
Aneks – ad. II st. kw. Piotr Józefowicz, dr hab. Jacek Zdybel
Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Born on January 1st, 1988 in Gdańsk
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Józef Czerniawski, PhD, Professor of the Academy of Fine Arts

MFA written Thesis: *Lux*, supervised by Roman Nieczydorowski, PhD
Thesis Supervisor: Professor Teresa Miszkin
Minor Thesis Work Supervisor:
Assistant Professor Piotr Józefowicz, Jacek Zdybel, PhD
Thesis Reviewer: Anna Królikiewicz, PhD







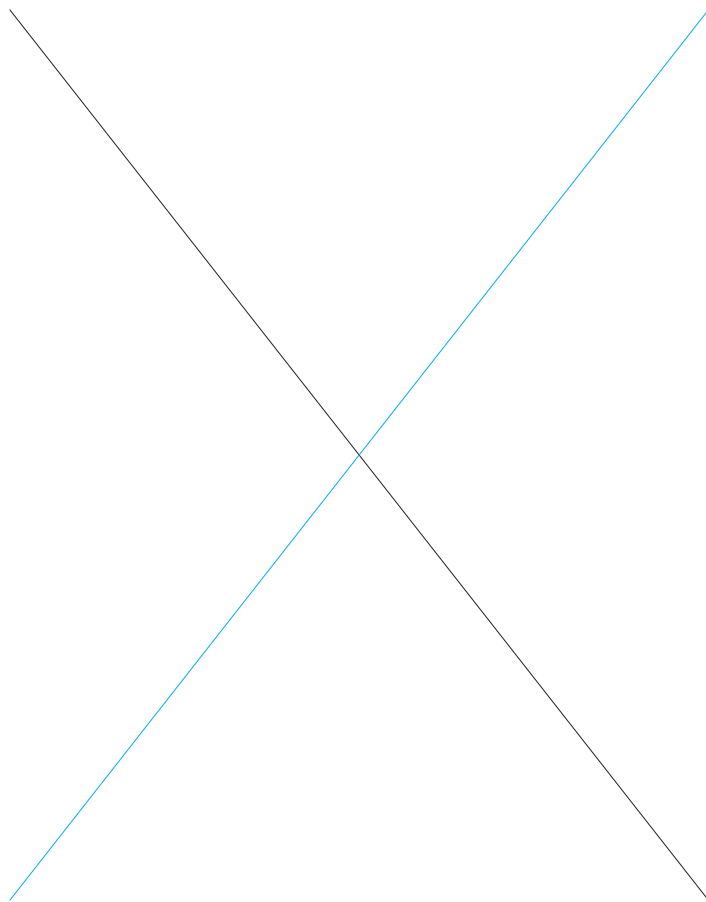
Litania do światła, którą pisze Aleksandra Kotarska jako swoją pracę magisterską, to rzecz może niezbyt długa, ale niesłychanie sycząca. Nie ma zdań wypełniających dla uszczelnienia, bo też i nie ma dziur między myślami – każda z nich waży, a frazy objuczone jak koń pociągowy ledwie łapią oddech. Praca w tonie zgodna z niewspółczesną zasadą zachowania dekorum – sprawy uroczyste wygłasza Kotarska jak w mistycznym transie, raz z ambony, czasem z koturnów. Czasem cicho i prosto, co osobiście wolę.

Gdyby myśleć w kategoriach geografii artystycznej, biorącej pod uwagę warunki świetlne malarzy tworzących przed i za Alpami, Kotarska jest wyraźnie z rejonów niepogody, dżdżu, mokradeł i skłonności melancholijnych. Światło, oplatające jej obrazy, to nie jest ciepłe światło olimpijskiego znicza, czy czułych „trzech zapalek kolejnych” Gałczyńskiego, „zapałonych nocą”. To jest światło z mięsnej chłodni, światło dyndające z kabla łowczej żarówki polującej na szczegół słabości w pokoju przesłuchań, cuchnące światło piwniczne – rzadki gość przerastających w ciemnościach zimowych kartofli. Nokturny Kotarskiej to wizja światłocienia w znaczeniu tenebrystycznego konkretności barw i temperatur, ale też przejrzystej metafory. Bliskość cierpienia i oświecenia, uproszczona korespondencja światła i ciemności, miejsc, gdzie mrok równoważy świetliste wloty duszy upadkiem. Gdyby brać pod uwagę antropologię inspirowaną filozofią malarstwa Merleau-Ponty’ego, malarz doświadcza kolorów, odcieni i kształtów, ale żeby je widzieć, rozpoznać ciałem, przede wszystkim musi doświadczyć światła. Tam, gdzie człowiek staje się artystą dzięki sposobowi, w jaki fizjologię wzroku kształtuje, obrabia obraz z tego, co obiektywnie widzi, w procesie twórczym musi dokonywać wyboru, grać ze światłem własnymi możliwościami bezliku kombinacji i przemieszań. Kotarska zdecydowała o odejmowaniu z widzenia, o oszczędności środków malarskiego wyrazu. To widać w wyborze tematyki nocnej pustki tkanej z błysków w ciemności, powstawania z niebytu światów i ich prędkich końców, gdzie jakaś gotycka liryczność występuje w miejsce braku mięsa modelki.

„Było to w sobotę, jakąś tam. Schodziłem schodami do piwnicy, gdzie było moje muzeum; w piwnicy, ciemno, zimno, potknąłem się o mój wózecek, ten „gdy miałem 6 lat”, a tam stał koń Marszałka, same kości, a „dalej maszyna do rodzenia”, kołyska... (...)”, pisał Tadeusz Kantor o powstaniu pomysłu Cricoteki. Przedmioty, które „zmuzealizowały” się z biegiem lat, obrosły warstwami znaczeń – niegdyś zwyczajne rzeczy, dziś artefakty. Skrawki, plamy, drobiazgi, światełka Kotarskiej z Jej aneksu wsadzone do szuflad, już po procesie segregacji, w nowym porządku. Mają tu nowe życie po życiu, nową definicję. Fetyszystyczne upodobania człowieka do nabijania owadów na szpilkę i wystawiania w gablotach, katalogowania, ukazywania, opisywania; podporządkowywanie świata sobie i schematowi, analizowanie rzeczy oglądanych przez szybę, budowanie tekstów i zbiorów i ciągła selekcja, montaż i demontaż – to procesy estetyczno-intelektualne podobne tym z muzeów historii naturalnej. To, co robi Kotarska, jest oparte na koncepcji kameralnym i kolekcji jako formy ilustracji wiedzy o świecie. Tu o świecie kameralnym. To pod wieloma względami nieksiążęce zbiory, nie Muzeum Osobliwości Piotra I, które kilkakrotnie oszołomiona oglądałam w Petersburgu, nie uciekająca rozkładowi i zaklinająca śmierć formaliną sztuka Damiana Hirsta. To dzieciackie szklane sekrety nieznannej proveniencji, sprawy ciemne i magiczne, Muzeum Prowincjonalne świecące z szuflad kantorowską ideą „realności najniższej rangi”, nadawanie odpadom i pamiątkom wartości w sposób wtórny. Składy pamięci, staromodna pasja na pozór twardej dziewczyny, która wyrwa przedmioty pospolite, skrawki prozaiczne,

potłuczone szkiełka ku nieśmiertelności, odsuwa w czasie ich niebyt lub nieistotność, zapewnia im, wyjętym z pierwotnego kontekstu, kolejną rolę w spektaklu życia, który jest w trakcie ciągłych prób. Litania magisterska 196 razy używa słowa „światło”. Olu Kotarska, Domie złoty, Wieżo ze słoniowej kości, Przyczyno naszej radości – wielu ważnych prób światel i koloru życzę Ci w stopniu magistra, ale i bez względu na ten stopień.

Dr hab. Anna Królikiewicz



Aleksandra Kotarska's MFA written thesis is actually a litany to the light. Her statement may be short, yet, too, dense. There are no empty words, no gaps between thoughts – every single one carries a weight, while phrases, burdened like draught horses, can hardly catch their breath. The work is constructed according to the non-contemporary rules of decorum – Kotarska enounces solemn statements as if in a mystical trance, or from behind a pulpit, or in a cothurnal style. At times, quietly and simply, which I personally prefer.

If we were to think in the categories of artistic geography which involves the geographically conditioned physical features of light and which marks a boundary between painters from the two sides of the Alps, Kotarska definitely belongs to the land of bad weather, drizzle, swamps and melancholy. Light from her pictures is not the warm light

of an Olympic torch or the tender “three matches lit in a row in the night” of [Polish 20th-century poet] Gałczyński. This is the light from a meat store, the light of a spying lightbulb dangling on a cable which hunts for a trace of weakness in an interrogation room, light from a stinky basement, which is so rarely cast on potatoes stored in the dark. Kotarska’s nocturnes are the vision of chiaroscuro in the meaning of tenebrist colours and temperatures, but also of a clear metaphor. The proximity of suffering and enlightenment, a simplified correspondence of light and darkness, of places where the dark balances elevations of the soul with a fall. If we were to consider the anthropology inspired by Merleau-Ponty’s philosophy of painting, we could say that the painter experiences colours, shades and shapes, but in order to see them, or to recognize them through senses, he must first experience the light. Where human beings turns artists thanks to the way in which the physiology of vision shapes and forms the picture from the raw visual material, they must make choices in the course of artistic process, play with the world by means of their own abilities facing the infinite number of combinations. Kotarska decided to reduce from the visualness, to be economic about the means of painterly expression. It is particularly evident with her thematic choices: nocturnal void woven from flashes in the dark, worlds emerging from non-existence and their rapid expirations, where gothic lyricalness replaces the flesh of a human model.

“It was a Saturday. I stepped down the stairs to the basement where I had my museum; in the basement, cold and dark, I stumbled against my pram, the one ‘when I was six’; over there, the marshal’s horse, only bones, farther – the ‘birth machine,’ the cradle... [...],” wrote Tadeusz Kantor explaining the birth of the idea of Cricoteka. The objects which in the course of the years became “museum exhibits,” wrapped in the layers of meanings, once ordinary things, today – artifacts. Kotarska’s scraps, blots, little things, little lights from her minor thesis work tucked into drawers, already put into order, categorized. They live a new life after life, with a new definition. Human fetishistic tendency to pin up insects and display in glassboxes, to list, to exhibit, to describe; to subject the world to themselves and to the scheme; to analyse things observed through the window glass, to construct texts and collections and to incessantly select, put together and dismantle – these are aesthetic-intellectual processes similar to the ones performed in a museum of natural history. Kotarska’s acts are based on the idea of cabinet of curiosities and collection as a form of illustration of the knowledge of universe. Only here, the intimate universe. These are not royal collections, or the *Kunstkamera* of Peter I, which I visited more than once, bewildered, in St. Petersburg; no Damien Hirst’s art which flees decay and uses formalin to bewitch death. These are, rather, childish “glass secrets” of unknown origin; dark and magic affairs; a Provincial Museum whose drawers emanate a Kantor-esque idea of “the reality of the lowest rank”; acts of conferring recycled value to waste and sentimental objects. Memory storehouses, an old-fashioned passion of a superficially tough girl who tears out third class objects, ordinary scraps, broken glass, into immortality; she delays in time their non-existence or non-significance and provides them with another role in the spectacle of life which is constantly in the state of rehearsals. The thesis litany mentions the word ‘light’ 196 times. Dear Ola Kotarska, I wish to you plenty light and colour rehearsals – with regard to, yet also regardless of your newly obtained Master of Fine Arts degree.

Anna Królikiewicz, PhD

Michał Łagowski

malarz116@wp.pl

Urodzony 2 maja 1988 roku w Gdańsku
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Józefa Czerniawskiego, prof. ASP w Gdańsku

Praca magisterska
pt. *Jagna In Memoriam. Wiejskie pejzaże zaangażowane*
napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner
Promotor – prof. Grzegorz Klaman
Aneks – prof. Jerzy Ostrogórski
Recenzent – ad. II st. kw. Jarosław Bauć

Born on May 2nd, 1988 in Gdańsk
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Józef Czerniawski, PhD, Professor of the Academy of Fine Arts

MFA written Thesis:
Jagna In Memoriam. Political country landscapes,
supervised by Katarzyna Prajzner, PhD
Thesis Supervisor: Professor Grzegorz Klaman
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Jerzy Ostrogórski
Thesis Reviewer: Jarosław Bauć, PhD



Dyplomant o sporządzenie recenzji zwrócił się do mnie stosunkowo dawno. Wyjaśnił, że powodem tego gestu było nasze wspólne doświadczanie obszaru działań wizualnych proponowanych przez prowadzoną przeze mnie pracownię. Michał Łagowski w ówczesnym czasie przejawiał dyskursywny stosunek do problemów proponowanych programem tejże pracowni, a obecna chwila jest kontynuacją polemiki zapoczątkowanej w tamtym okresie.

Recenzowany przeze mnie dyplom powstał na Wydziale Malarstwa pod opieką merytoryczną profesora Grzegorza Klamana, kształcenie w zakresie kompetencji kierunkowych dyplomant zdobywał w pracowni profesora Jerzego Ostrogórskiego.

Początkowe działania dyplomanta wskazywały na wielokierunkowy zakres prac w obszarze konstruowania strategii poznawczych oraz poszukiwań środków wyrazowych.

Pierwszymi obiektami, jakie udostępnił mi Michał Łagowski, był zestaw prac malowanych i fragment pracy teoretycznej. To, co zobaczyłem i z czym zapoznałem się, wysłuchując bardzo ogólnikowych informacji, stanowiło zapowiedź niespodziewanych, trudnych do pozycjonowania w obszarze sztuki wizualnych, faktów.

Praca dyplomowa Michała Łagowskiego skonstruowana jest z trzech dokumentów wideo i obiektów malarskich przedstawionych w formie performatywnej. Dwie projekcje posiadają konstrukcję materiału dokumentalnego, natomiast trzecia jest rekonstrukcją dokumentu, dokonaną na życzenie osoby dokumentowanej. Przypadkowo zaistniała sytuacja odmowy ukazania wizerunku i głosu bohatera dokumentu spowodowała konieczność znalezienia innego środka przekazu.

Odmienna od dwóch pozostałych konstrukcja formy przedstawienia dynamizowała treść przekazu, forma przejęła w dużej mierze funkcję tematu. Natomiast forma czystego dokumentu dwóch pierwszych realizacji eksponuje bardzo szlachetnie fizyczność ujawnionych postaci, swą plastycznością wzmacnia ekspresję wypowiedzianych „prawd” – nabrzmiała twarz młodzieńca, wypielęgnowane ręce „króla koła gospodyń wiejskich”. Przedmiotem przedstawień prezentowanych konstrukcji są paradoksy kulturowe – ich dychotomiczność.

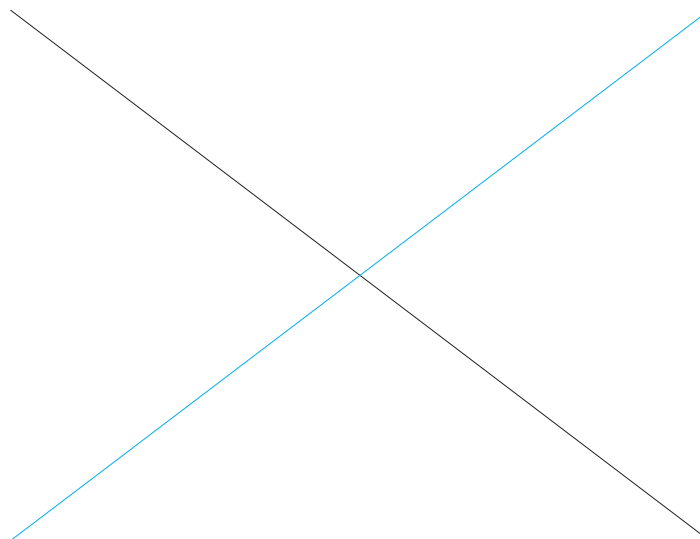
W pierwszym dokumencie jawi się nam chłop ukonstytuowany w swojej wsi na stanowisku przewodniczącego koła gospodyń wiejskich, w drugim młody mężczyzna, określający się jako osoba homoseksualna, wypowiada poglądy polityczne o prawicowej proweniencji, w trzecim dokumencie rekonstrukcji poddana jest osoba płci męskiej, przejawiająca postawę homoseksualną, o rozległej świadomości społecznych uwarunkowań swojego wyboru, chcąc jednak zachować anonimowość.

Współcześni artyści naznaczają praktykę twórczą koniecznością natychmiastowego dotarcia do odbiorcy – wydaje się, stąd bierze się aktualność podejmowanych tematów i zasób środków/nośników przekazu. „Dzieło sztuki niesie własny sens, ale by został on dostrzeżony i zinterpretowany, dzieło musi najpierw wywalczyć dla siebie pewne miejsce w przestrzeni społecznej, z którego dopiero staje się widoczne i znaczące (...)” [Pierre Bourdieu, za: Leszek Brogowski, Świadomość i historia]. Uczestnicząc w tak kreowanych zdarzeniach w coraz większej mierze nie odczuwamy braku przekraczania linii dzielącej potoczność od faktu twórczego. Działania proponowane pracą dyplomanta w dużej

mierze zbliżają się do treningów terapeutów społecznych. Konstrukt ideowy dyplomu Michała Łagowskiego, jak hot newsem, świetnie wpisuje się w przesłanie tytułu tematyzującego 55. Biennale Weneckie II Palazzo Enciclopedico.

Praca teoretyczna, zatytułowana Jagna in Memoriam / Wiejskie pejzaże zaangażowane, nabiera właściwego znaczenia w kontekście obiektów wizualnych, stanowiąc konstrukt metaforyczny dla tychże dzieł. Ujawnia również rozległą wiedzę i kompetencje intelektualne dyplomanta. Jednak brak choćby śladu konkluzji z tak szerokiego obszaru kulturowego wskazywanego w tekście rozprawy dyplomowej, czytelnika pozbawionego oglądu dzieł pozostawia bezradnym. Sugeruję, by część teoretyczna, tekst stanowił również fakt wizualny, tak jak pozostałe elementy pracy dyplomowej.

Adiunkt II st. Jarosław Bauć



I was approached about reviewing this very thesis quite a long time ago. The student explained that his choice resulted from the fact that we had shared experiencing the area of visual activities suggested by myself at the studio where I taught. At that time, Michał Łagowski presented a discursive approach to the problems developed within the studio's curriculum, and the present moment brings a continuation of the polemic started in the past.

The thesis was prepared at the Faculty of Painting under the supervision of Professor Grzegorz Klamana. Michał Łagowski practiced his painting skills at the studio of Professor Jerzy Ostrogórski.

The first artistic activities of Łagowski suggested a multidirectional scope of work in the field of construction of cognitive strategies and of exploration within the means of expression.

The first objects I was shown by Michał Łagowski was a set of paintings and a fragment of a theoretic essay. What I saw and read, given only general information, foretold unexpected facts, hard to be positioned in the field of visual arts.

Michał Łagowski's thesis consists of three video documents and



ŻAD
POWI
JAG





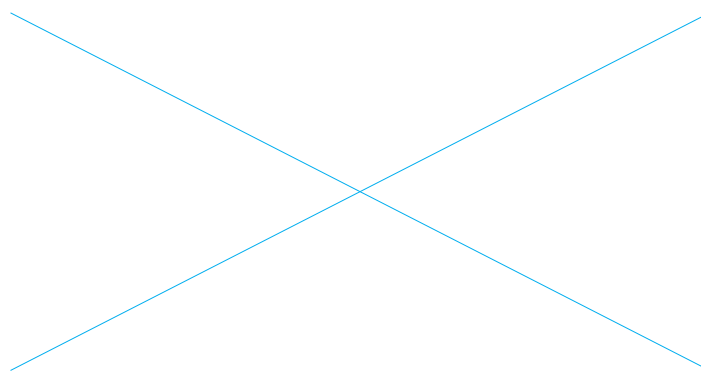
painterly objects presented in a performative form. Two projections are constructed like a documentary, while the third one is a reconstruction of a documentary done on demand of the documented person.

By coincidence, a strange situation occurred – the protagonist did not agree to show his image and voice and it was necessary to find another medium. A different construction of form of the presentation when compared to the first two films, dynamized the contents, while the form took over the function of the topic. The form of a classical documentary of the first two realizations exposes in a very noble way the physicality of protagonists, so that the visual form enhances the expression of the “truths” articulated within – swollen face of a young man, well-groomed hands of the “king of country housewives club.” The subject of those constructions are cultural paradoxes, and more precisely – their dichotomy. In the first documentary, we can see a countryman who has been assigned the head of a country housewives club in his own village, in the second one – a young man who defines himself as homosexual yet utters right-wing political statements. The third one involves a reconstruction of a person, a homosexual man who is deeply conscious of social determinants of his choice, a person who nevertheless desired to remain anonymous.

Contemporary artists saturate creative practice with a necessity of reaching to the viewer *immediately* – it seems to be the reason of the topicality of themes and the choice of media. “The work of art brings its own sense, yet for it to be noticed and interpreted, the work must first reach a certain place in the social space, where it can become visible and meaningful” (Pierre Bourdieu, after: Leszek Brogowski, *Consciousness and history*). Taking part in occurrences created in this way, we increasingly lose the sense of breaking the boundary between ordinary life and creative fact. Activities suggested through Łagowski’s work come close to the trainings of social therapists. The theoretical construct of Michał Łagowski’s thesis, like hot news, matches perfectly the message of the leading title of the 55th Venice Biennale *Il Palazzo Enciclopedico*.

The written thesis, *Jagna in Memoriam/Political country landscapes* gains proper meaning in the context of visual objects being a metaphorical construct for the works. It reveals vast knowledge and intellectual potential of Łagowski. Yet there is no trace even of a conclusion from such a broad cultural area covered in the thesis and it leaves the reader, who cannot see the works, rather helpless. I suggest that the written thesis become a visual fact, too, just like the other elements of the thesis.

Jarosław Bauć, PhD



Aleksandra Maksjan

frusiamaksjan@gmail.com

Urodzona 8 kwietnia 1987 roku w Koszalinie
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Jacka Kornackiego

Praca magisterska pt. *Frusia*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyporowskiego
Promotor – prof. Teresa Miszkin
Aneks – dr hab. Jadwiga Okrassa
Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Born on April 8th, 1987 in Koszalin
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Jacek Kornacki, PhD

MFA written Thesis: *Frusia*,
supervised by Roman Nieczyporowski, PhD
Thesis Supervisor: Professor Teresa Miszkin
Minor Thesis Work Supervisor: Jadwiga Okrassa, PhD
Thesis Reviewer: Anna Królikiewicz, PhD







Członkowie Tranzytoryjnej Formacji Totart artystów takich jak Frusia Maksjan nazywali zlewnymi. „W Zlewie chodzi o utwory wyswobodzone spod kontroli racjonalnego umysłu, uwolnienie z reżimu logicznych blokad i uwikłań, wyrzucanie napięć i wyrażanie serdeczności z wykorzystaniem kanału gębowego lub innego, z tendencją do całkowitego uplastycznienia tworzywa podług własnego widzimisie. Czyli wolność kreacji materiału poetyckiego doprowadzona do oczyszczającej ostateczności. Co przynieść może korzyści zarówno w wymiarze artystycznym, jak i terapeutycznym. Zarówno dla osobnika „zlewającego się”, jak i dla audytorium zlew kontemplującego” – czytamy w manifestie Totartu. Wszystko, czego dotyka Maksjan, zmienia się w rój migoczących serc z miodejnym brzęczeniem gotowych rzucić się na widza. Pozorny reżim czarnej kreski w malarstwie nie jest w stanie w niczym powściągnąć płynącej z żywych przekonań rozwodnionej farby. To nie mogłaby być technika olejna, bo na efekty czeka się za długo, tego nie zniosłby temperament artystki. To akryl. Ale i akryl poddaje się i udając, że go nie ma, układa się w materię akwareli i spływa strumieniami. Zlewa się z płócien malowanych raz i szybko, odrzucanych, jeśli od razu nie spełniły oczekiwań autorki. Linie konturu właściwie nie są w stanie zdyscyplinować gestu farby, są tu po to, żeby – jak kryształ soli podkreśla słodycz wanilii, a światło swój brak, czyli mrok – uwypuklić cyklameny i magenty, pieniącą się dotlenioną krew, „na górze różę na dole bez”. Zlewność jest dla Maksjan tak naturalnym stanem skupienia, czy jego braku, jak stan ciekły dla wody, a stały dla granitu. Do bólu mięśni szczerza i bezkompromisowa wobec znaków przestankowych, galopująca co tchu przez stron 18 praca pisemna (chyba magisterska), to bijący z czystego źródła potok spowiedzi i wszechmiłości, to coś, z czym nie spotkałam się do tej pory przez 20 lat pracy pedagogicznej, ani 30 lat lektury romantycznych literatur.

Obiektyw Maksjan w tekście, w obrazie i rysunkach, kadruje i pokazuje nam to, co ona sama rozumie i zna. Fotografuje siebie i ludzi, którzy ją otaczają, bawią, kochają i inspirują. Nie przywiązując większej wagi do formatu, ostrości i kompozycji, skupia się na przedstawianiu swojego świata. Pije kawę lub piwo, raz jest Fridą Kahlo ze Starego Miasta, raz zwykłą smutną dziewczyną z dziewczynskimi rozterkami. Czerwienie i ulubione różę w każdej temperaturowej kombinacji tryskają z płócien i nie ma takiej formy, jak świat długi i szeroki, z której ta pasja by nie wykipiała; nie zrobiono ramy, w którą dałaby się wtłoczyć – zatkaasz z jednej strony, wystrzeli ci strumieniem serc pod ciśnieniem z drugiej; domyślałam się, że czasem narobi kłopotów. Nawet klaustrofobiczny kontener, który przygotowała jako przestrzeń do odbioru rysunków, to rodzaj za ciasnej żyjni, która przenosi nas w inną rzeczywistość. W izolującym od świata, udekorowanym tak, jak dekoruje z bujną żywotnością własne ciało wewnątrz brudnego na co dzień kantorka w pracowni, pokazuje Maksjan nie tyle „aneks dyplomowy z ilustracji”, co płynące z niej samej swobodne, codzienne rysunki. W wąskim konfesjonale ujawnia intymne szczegóły z własnej biografii i angażuje widza w szczerze poszukiwanie uniwersalnych emocji, buduje z nim bliskość integracją jej pracy i życia osobistego, pokazując, jak krucha, niepewna i niedoskonała jest materia tkająca świat. Jest Frusia Maksjan malarką, didżejką, poetką i niedościgłą kobietą-dzieckiem. Jest gęstym miodem zagryzanym polskim małosolnym. Od dziś jest magistrem sztuki, ciekawe, czy coś się zmieni.

Dr hab. Anna Królikiewicz

The members of Totart Transitory Formation called artists like Frusia Maksjan “pour-like.”

“Pour is about creations liberated from the control of rational mind, the liberation from the regime of logical blockades and entanglements, a disposal of tensions and expression of cordiality with the use of mouth or other channel, with a tendency to make the artistic material totally malleable according to one’s own mind. That is, the freedom of creation of poetic material driven up to the purifying extremity. Which can bring advantage both in artistic and therapeutic dimension. Both for a person who ‘pours’ and for the audience who contemplates” – reads Totart’s manifesto.

Everything Maksjan touches turns into a hive of glittering hearts ready to attack the viewer while humming mellifluously. The superficial discipline of black contours in her painting has no chance of harnessing diluted paint pouring down from strong beliefs. It could not be oil paint, as one waits too long for the results, which would be too much for the artist’s temperament. It’s acrylic paint. Yet acrylic, too, gives up and hides itself, imitating the substance of water paint and pours down in streams. It flows down from the canvases painted vigorously at one go, or rejected, if they haven’t fulfilled expectations of the artist. Contour lines are actually unable of disciplining the gesture of the paint, they are here to – just like a pinch of salt against the sweetness of vanilla, or light against dark – emphasise her cyclamens and magentas, the foaming oxygenated blood, “roses are red, violets are blue.”

“Pour” is for Maksjan a natural state of matter; or a lack thereof; just like water is liquid and the granite is solid. Painfully sincere and ruthless for punctuation, breathlessly galloping across 18 pages, the written ... (thesis, I believe), is a stream of confessions and overwhelming love spurting from a pure spring; something I have never come across during 20 years of my teaching and 30 years of reading romantic literature.

Maksjan’s objective in the text, image and drawings frames and shows us what she herself understands and knows. She photographs herself and other people who surround her, entertain her, love her and inspire her. Hardly respecting format, focus, or composition, she concentrates on the presentation of her own world. She drinks coffee or beer, sometimes a Frida Kahlo from the Old Town, sometimes a regular sad girl with girlish dilemmas. Reds and favourite fuchsias in a variety of temperatures gush from canvases and there is no form in the whole wide world, which would contain this passion; no frame has ever been crafted into which she would allow to pack her – you cork her up from the one side, she will burst in a pressured stream of hearts from the other; I guess at times she will be trouble. Even the claustrophobic container which she had chosen as an exhibiting space for her drawings is a kind of a narrow life box which shifts us into another realm. In an isolated shabby small annexe in the studio, decorated with the same energy she decorates her own body, Maksjan presents not really a “MFA minor thesis work – Illustration”, yet unconstrained drawings flowing out of her every day. In this narrow confessional, she uncovers intimate details of her biography and engages the viewer within an honest search for universal emotions; she tries to approach the audience by means of integration of her work and personal life, showing how fragile, uncertain and imperfect is the matter that weaves the world.

Frusia Maksjan is a painter, a DJ, a poet and an unrivalled woman-child. She is a mouthful of thick honey with a Polish sour gherkin. From now on, she is a Master of Fine Arts; see if anything changes.

Anna Królikiewicz, PhD

Joanna Mularska

joamularska@gmail.com

Urodzona 6 stycznia 1989 roku w Świdniku
Studia rozpoczęte w 2008 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i
Malarstwa
prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego

Praca magisterska pt. *Brama*
napisana pod kierunkiem dr Bogny Łakomskiej
Promotor – prof. Mieczysław Olszewski
Aneks – prof. Zbigniew Gorlak
Recenzent – dr Przemysław Łopaciński

O Joannie Mularskiej

wiem – człowiek wielce utalentowany, przepełniony pasją;
wulkan pomysłów i niespożytej energii; podskórnie typ romantyka.
pamiętam – podczas korekt umiejętnie trzymała nas na
dystans – otoczona własnymi pracami, w kombinezonie ociekającym
świeżą farbą, po łokcie w rozmazanym węglu i z twarzą plemiennego
akicita – stanowczo zakreślała swoje terytorium.

Wspólnie z profesorem Gajewskim byliśmy spokojni – ten
nieprzypadkowy wizerunek był w pełni korelatywny z charakterem
uprawianej twórczości i ta współzależność istnieje do chwili obecnej.

Gdy tworzy, jest jak swoje obrazy; jest w środku; obrazem się
staje...

Wreszcie, po blisko trzech latach przeróżnych eksperymentów
na płaszczyźnie płótna, Joanna Mularska prezentuje nam serię
kilkunastu wielkoformatowych obrazów pod wspólnym tytułem *Brama*.
Już po chwili rozumiemy, że tytuł nie odnosi się bezpośrednio do tego,
co ukazują prace, pozostając zaledwie tropem mogącym przybliżyć
wewnętrzny świat artystki. Znajdujemy się przecież na pograniczu
abstrakcji i gdyby nie jeden obraz, demaskujący niejako bezpośrednią
inspirację artystki – majestatyczny XIX-wieczny most kolejowy –
kierunek interpretacji mógłby być praktycznie dowolny.

Brama to dla Joanny Mularskiej – jak możemy wyczytać
z jej pracy pisemnej – szeroko pojmowany synonim wejścia, przejścia
i wreszcie granicy, którą przecież most, pomiędzy jednym i drugim
brzegiem, stanowi. W rzeczywistości prezentowany zestaw obrazów,
to niezwykła, pełna emocji opowieść snuta przez prawdziwego,
z krwi i kości malarza, próbującego w jedyny dany mu sposób – za
pomocą gestu i koloru – wyrazić drżące w nim emocje. Nie dla
każdego ta zawiła i niepewna ścieżka i, by zwiększyć swoje szanse,
Joanna zmuszona była cofnąć się pamięcią do czasu dzieciństwa, gdzie
odszukała swój rudymet – realny most będący dla ówczesnej małej
dziewczynki symboliczną granicą danej wolności. Jego niezwykła forma,
której kurczowo się chwyciła, stała się toposem spoczywającym jako
pierwszy na gruncie każdego z obrazów. To, co dzieje się na nich później,
jest już tylko nieustannym zmaganiem się niepokornych żywiołów, tak
łatwo przekładalnych na ludzkie emocje.

... a jeśli to pejzaże, to nie tchną spokojem; może z wyjątkiem
dwóch, trzech, które przyłapała głęboka noc, spowiła gęsta mgła lub
przeświliło południowe słońce – tam płaszczyzny obrazów Mularskiej
raczą się ulotną chwilą wytchnienia. Pozostałe aż kipią od gęstej,
chwilami brudnawej malatury, silnych kontrastów, drapieźnych gestów
i nasyconych barw; królują ogniste karminy i ochry odważnie zestawiane
z pruskim błękitem, indygo i czernią. Wydaje się, że powierzchnia

Born on January 6th, 1989 in Świdnik
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Professor Krzysztof Gliszczyński

MFA written Thesis: *The Gate*,
supervised by Bogna Łakomska, PhD
Thesis Supervisor: Professor Mieczysław Olszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Zbigniew Gorlak
Thesis Reviewer: Przemysław Łopaciński, PhD

niektórych płócien dopiero co zastygła – wielokrotnie przemalowywana,
zdaje się wciąż wewnętrznie pulsować. W tym ogromnym bogactwie
ekspresji i technologicznych piruetów Joanna Mularska czuje się
jak wytrawny alchemik, kontrolujący proces trwającego właśnie
eksperymentu.

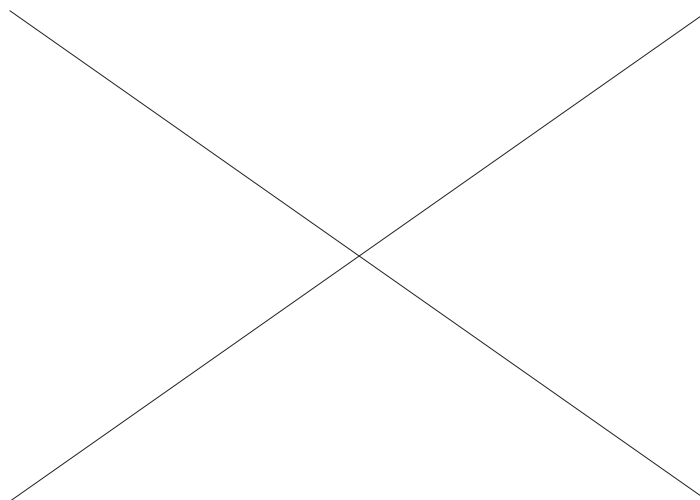
... uciekać od narracji, jak najdalej od przedstawienia, liczy
się tylko naturalna siła płynąca z obrazu – ona musi tam być, gdy
emocjonalny przekaz zrodził się wyłącznie w sercu.

A inspiracja, ów pretekst do kontaktu artysty z płótnem,
kurczy się pośpiesznie wraz z pierwszym gestem, potężne nity
rozpuszcza terpentyna i stalowe konstrukcje wyginają się nienaturalnie.
Pozostaje czysta emocja.

... duchy przodków – Hartung, de Kooning, Kline, Still,
Riopelle...

W tej opowieści nie ma finału – jeśli brama, to wciąż przed
nią, jeśli przejście, to zamazane, rozmyte. Czego więc życzyć? Może,
by – jeśli oczywiście tego chce – moment obrony pracy dyplomowej stał
się symbolicznym zwieńczeniem jej wędrówki przez most na tę drugą
stronę, która, być może, da szansę na nowe inspiracje. Choćby nawet na
kolejny most.

Dr Przemysław Łopaciński







On Joanna Mularska

I know – a very talented being, full of passion; volcano of ideas and infinite energy; a hidden romantic.

I remember – during consultations she adroitly kept us at arm's length – surrounded by her works, in overalls dripping with fresh paint, smeared with coal up to elbows, with an expression of a tribal *akicita* – she firmly marked her territory.

Together with Professor Gajewski, we weren't anxious at all – this deliberate image correlated with the character of her art and this correlation exists to present day.

When she creates, she is like her paintings; she is within; she becomes one...

Finally, after almost three years of various explorations on the plane of the picture, Joanna Mularska presents us a series of a dozen large-format paintings with a common title: *The Gate*. After a while, we understand that the title does not directly refer to what the paintings represent. It leaves us with a clue hinting at the inner world of the artist. We are on the boundary of abstraction and if it weren't for one painting which demasks, as if, the direct inspiration of the artist – a majestic, 19th-century railway bridge – the direction of interpretation could be practically unlimited.

The gate is for Joanna Mularska – what we nevertheless understand from the accompanying written thesis – an extended synonym of entrance, transgression and the boundary, that the bridge, between two riversides, actually is. In reality, the presented group of paintings is an unusual, emotional narration spun by a true painter, blood and flesh, who attempts, within possible means – with gesture and colour – express emotions lurking inside. This knotty and uncertain path is not for everybody – and, to increase her chances, Joanna felt forced to step back in memory to her childhood, where she managed to find her rudiment – a real bridge which used to be for her, when she was a little girl, a symbolic border of freedom. Its extraordinary form which she clenched tightly, became a fundamental topos of all of her paintings. What evolves further in the pictures is but an incessant struggle of untamed elements, so easily translated into human emotions.

...yet if these are landscapes, then they do not radiate silence; maybe except for two or three which are wrapped in the night, dense fog or strong midday sunlight – where the painterly planes enjoy a fleeting moment of relaxation. The remaining pictures pour out agitating, roiling, thick, dirty painterly matter, bold contrasts, predatory gestures and saturated colours; fiery carmines and ochres are bravely confronted against Prussian blue, indigo and black. It seems that the surface of some of the canvases has just congealed – repainted so many times, they give an impression of inner pulsation. Within this abundance of expression and technical pirouettes, Joanna Mularska feels like a master alchemist controlling the process of conducted experiment.

... to escape narration, as far as possible from representation, only the natural energy of the image counts – it must be there, once the emotional message comes exclusively from the heart.

And the inspiration, this excuse for the contact of the artist with the canvas, shrinks quickly with the first gesture, turpentine dissolves huge rivets and constructions of steel bend unnaturally. Pure emotion remains.

... the spirits of ancestors – Hartung, de Kooning, Kline, Still, Riopelle... This story has no ending – if a gate, then still in front of her; if a transgression, then blurred, indefinite. What should we wish to her? Maybe – obviously, if she would like it – that the moment she defends her thesis work becomes a symbolic conclusion of her journey across the bridge to reach the other side, which, hopefully, will provide new inspirations. Even if it would be another bridge.

Przemysław Łopaciński, PhD

Krzysztof Nowicki

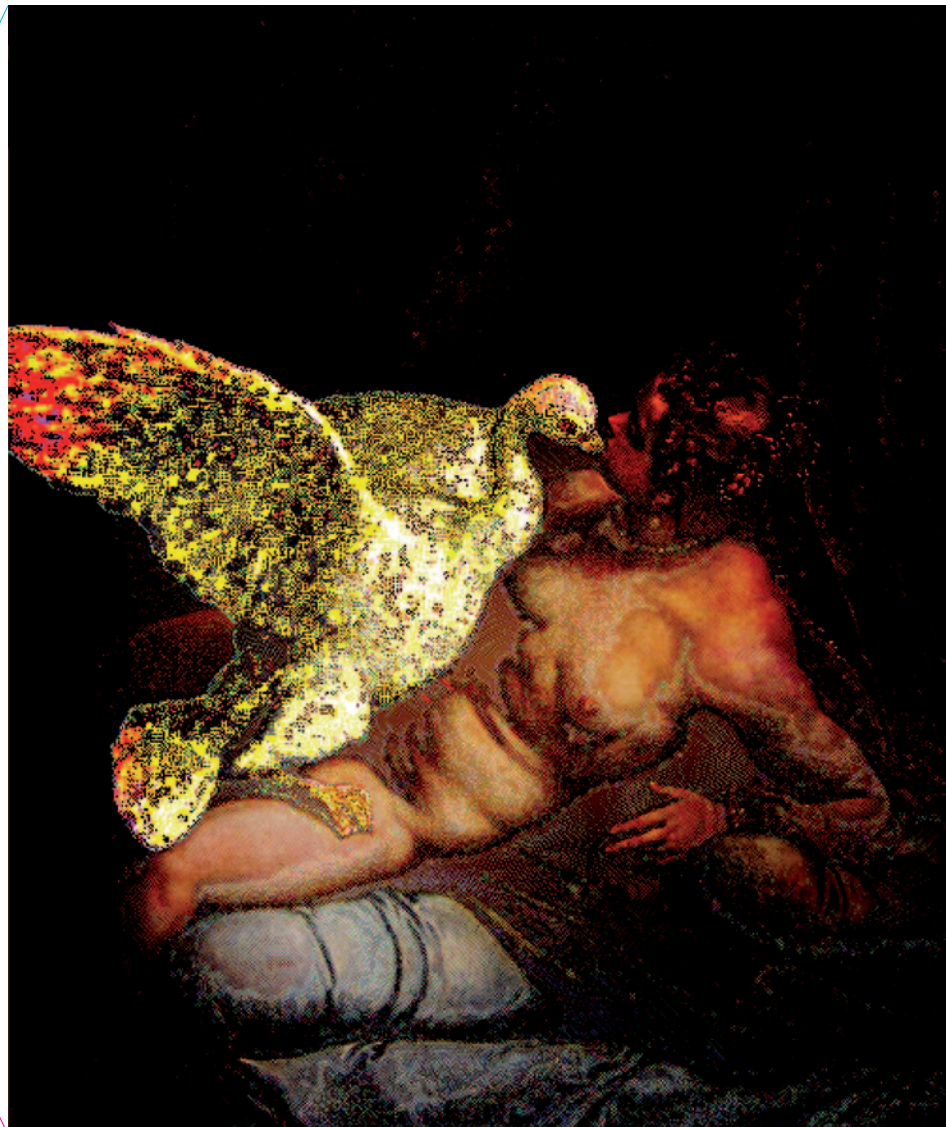
krzysztof_nowicki88@wp.pl

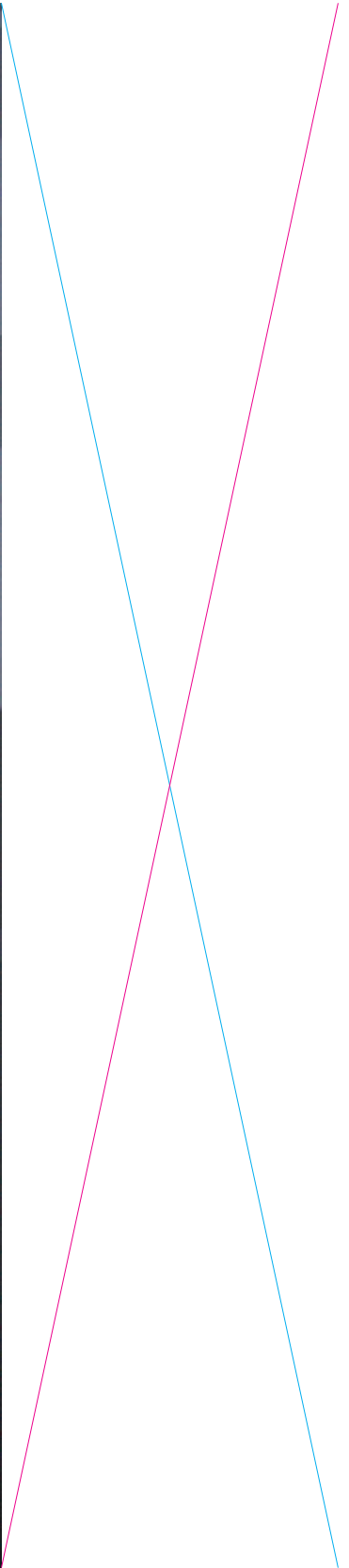
Urodzony 23 sierpnia 1988 roku w Bydgoszczy
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Jacka Kornackiego

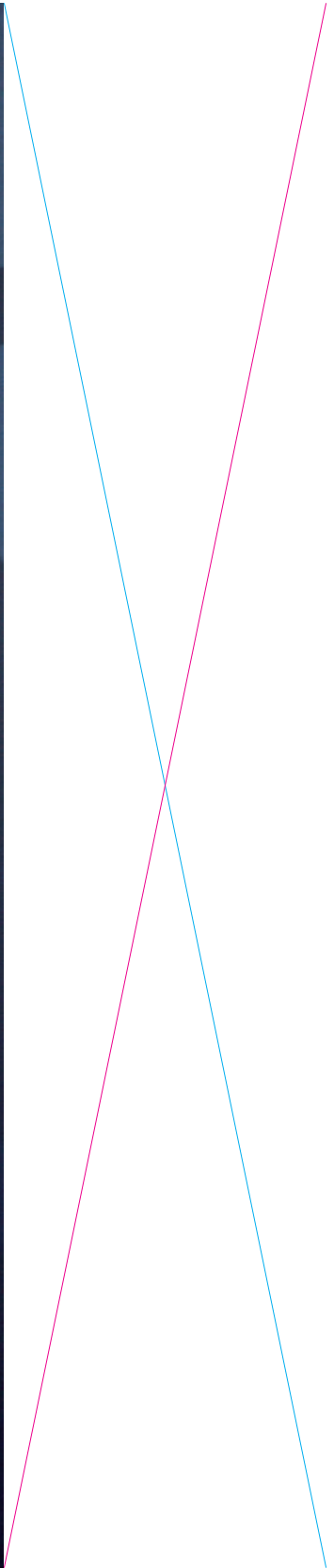
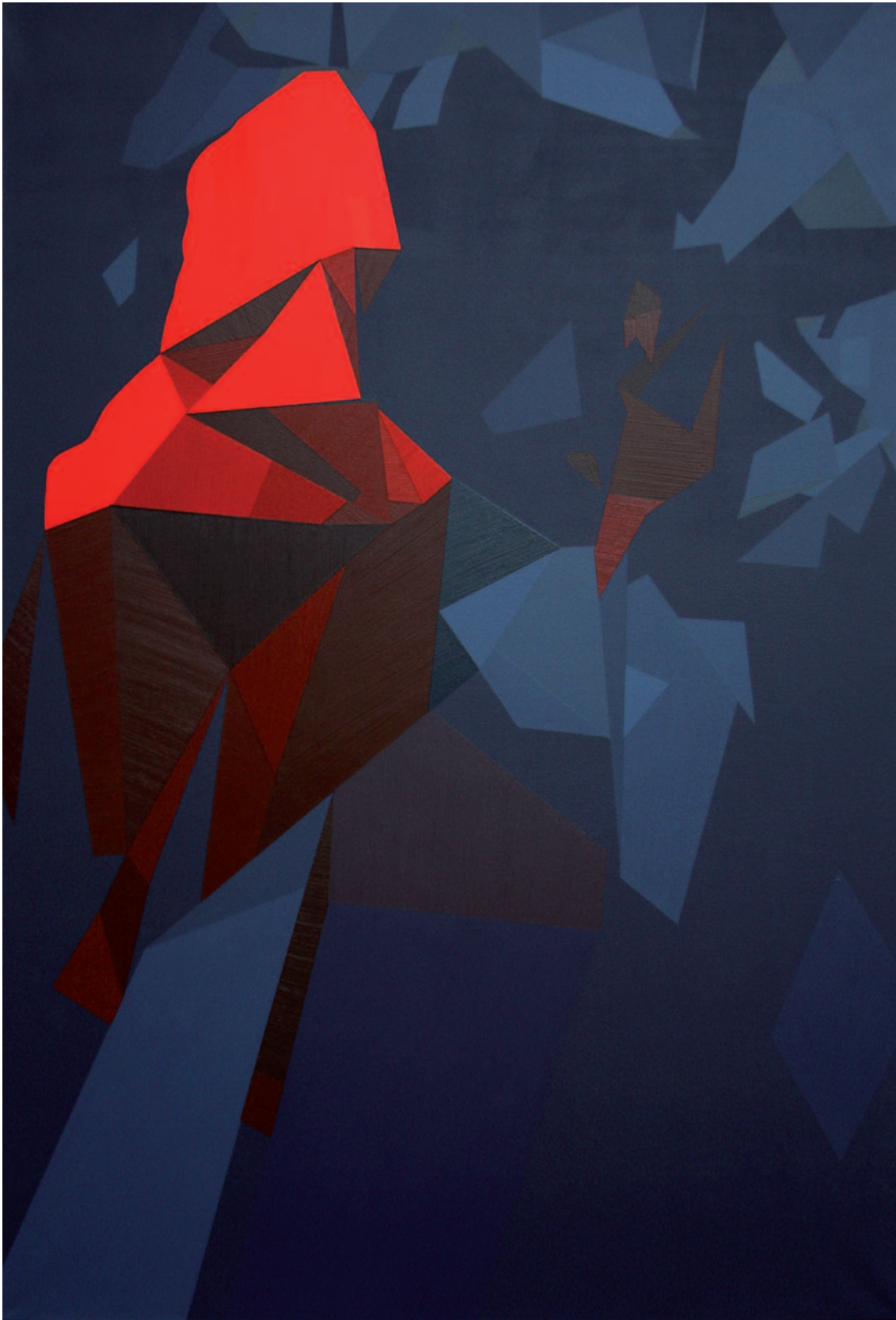
Praca magisterska pt. *Geometryczne figuracje*
napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.
Promotor – prof. Teresa Miszkin
Aneks – prof. Waldemar Marszałek
Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Born on August 23rd, 1988 in Bydgoszcz
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Jacek Kornacki, PhD

MFA written Thesis: *Geometric figurations*,
supervised by Katarzyna Prajzner, PhD
Thesis Supervisor: Professor Teresa Miszkin
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Waldemar Marszałek
Thesis Reviewer: Anna Królikiewicz, PhD







„Już sam kształt, nawet wtedy, gdy jest abstrakcyjny, pod postacią geometrii, jest tworem żywym, obdarzonym wewnętrznym głosem, posiada właściwości z tą formą identyfikujące się. Trójkąt (...) jest istotą posiadającą duszę i sobie tylko właściwy wewnętrzny zapach” (Wassilij Kandinsky, O duchowości w sztuce, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996, s. 65–66).

Jak ciało meduzy zbudowane jest w 90 procentach z wody, tak obrazy Nowickiego zbudowane są z trójkątów. Trójkąt, zapowiedź wstydlivej obecności pisuaru za drzwiami, Nowicki rehabilituje i podnosi to byle jakiej misji – zgodnie z filozofią platońską ta podstawowa figura i najmniejsza cegiełka w budowie Kosmosu stanowi najdoskonalsze narzędzie docierania do Absolutu. Nie wiem, czy Nowicki akurat aspiruje w tę stronę, ale od czasu, kiedy go poznałam na plenerze po pierwszym roku studiów, dotarł kosmicznie daleko. Obrazy epok renesansu i baroku Nowicki poddaje obróbce i edytuje w niedostępnych mi umysłowo programach komputerowych, pozbawia narracji i kastruje z bogatego wyposażenia w atrybuty, nadając im w ten sposób zupełnie nową formę. Surowe konstrukcje pękniętych luster, błyski zwiastujące siedem lat nieszczęścia – ale przecież szczęścia, bo za Nowickim wygrane jedne konkursy, obiecujące finały innych. Bystre czernie i rozmaite szarości – raz stłumione, zamszowe, ale i te z cynkowego wiadra i z suchej słoniowej skóry, czasem matowe, czasem przestrzenne impastem pokierowanym umiejętnie włosiem pędzla. Estetyczne, geometryczne dalekie wrażenia, echa pierwowzorów. To, co opisuje te prace, to wyważona kompozycja, każdy szczegół zdaje się być i przemyślany i może kilkakrotnie przemalowany, pedantyczna czystość formy, dyscyplina, minimalistyczne założenia.

Esteta eksperymentuje z formami na płaskiej powierzchni, jakby „rozkodowywał” medium malarstwa, szukał zero-jedynkowych metod na wybijające tydki, girlandy dzikich kwiatów, rozkoszne owoce i całą symbolikę wyczyszczoną z oryginałów. Tam, gdzie całość jest tak surowo trzymana w ryzach, trudno mówić o spontaniczności i łatwej omyłce. Artysta jednak paradoksalnie wprowadza nas w swoje rozważania o błędzie, tej drzazdze za paznokciem ludzkiego, całkiem nie-boskiego pochodzenia. Reprodukacja, jej powielanie i błąd drukarza, rozmazany obraz, niewłaściwa saturacja kolorów, pytania o temperaturę barw – w gronie, w którym się dzisiaj spotykamy, niepokój przed drukiem własnych dokumentacji nikomu nie jest obcy. Oglądając „album” Nowickiego, przygotowany jako aneks dyplomowy, przypominam sobie inny album – ogromnego Ilję Riepina przywiezionego przez matkę z podróży służbowej do Leningradu, w którym, trzyletnia wtedy, napatrzeć się nie mogę, jak car Iwan na ogromnej rozkładówce godnej playmate miesiąca trzyma w objęciach swego konającego syna, a ten, z wywalonymi cytrynowymi białkami, broczy krwią w kolorze zieleni Veronese na amarantowy, wzorzysty lazurami dywan z Buchary. Było to moje pierwsze doświadczenie bliskie halucynacji. Stopniowe płukanie oryginałów z barw, degradacja i zamazanie dzieła przez wszystkich uczestniczących w reprodukowaniu pośredników, jest jak mechanizm plotki z magła, po której istocie w powtarzanej przez dziesiątą osobę wersji nie ma już śladu, lub proces psucia się afrykańskich bananów w zbyt długim transporcie. Płynność i manipulacja reprezentacją obrazu – nad tym inteligentnie medytuje Nowicki w swojej sztuce, czym dowodzi, i to mi się podoba, że grać w oparciu o jeden skromny, ale inspirujący motyw, grać jednym pytaniem można w malarstwie nieskończenie.

Dr hab. Anna Królikiewicz

“Form alone, even though totally abstract and geometrical, has a power of inner suggestion. A triangle [...] has a spiritual value of its own.” (Wassily Kandinsky: *Concerning the Spiritual in Art*. Transl. by Michael T. H. Sadler. 2008: The Floating Press. Auckland, NZ. Page 65.)

Just like jellyfish’s body consists of 90% water, Krzysztof Nowicki’s paintings consist of triangles.

A triangle, a preview of the shameful presence of a urinal behind the door, is rehabilitated by Nowicki and lifted up from a low rank mission – according to Platonic philosophy this basic geometric figure and the tiniest brick building the Cosmos makes for the most perfect tool which helps to reach the Absolute. I am not sure whether Nowicki actually strives in that direction, yet nevertheless since I got to know him during an outdoor painting camp after the first year at the Academy, he has travelled a cosmically long distance. Nowicki processes and edits renaissance and baroque paintings using computer software which escapes my cognition, deprives them of their narration and demasculates them taking away the props, thus giving them a totally new form. Crude constructions made of broken mirrors, flashes foreshadowing seven years of bad luck – but Nowicki is still lucky with a track record of success: awards, promising final results at contests. Savvy black, various shades of grey – muffled grey, suede grey, zinc bucket grey, dry elephant skin grey, sometimes matte, sometimes spatial thanks to a skillful impasto modelled by bristle of a paintbrush. Aesthetic, geometric, distant impressions, echos of original versions. Briefly: balanced composition, seasoned detail, perhaps a couple of times repainted, pedantic purity of form, discipline, minimalist approach.

The aesthete experiments with forms on flat plane, as if he ‘de-coded’ the medium of painting, and looked for zero-one solutions for round calves, wild flowers garlands, delectable fruit and entire symbolism erased from the original paintings. While the whole is so strictly leashed, one cannot talk about spontaneity or mistake. Paradoxically enough, the artist introduces us to his reflections on mistake, this splinter-under-a-fingernail of human, not divine origin. Copy, replication, printer’s mistake, blurred image, incorrect saturation of colours, questions about the temperature of colours – the anxieties concerning the print of our works are familiar to all of us who gather today. When taking a look at Nowicki’s ‘album,’ his minor thesis work, I recall another art book – a huge Ilya Repin brought home by my mother from a business trip to Leningrad. Being three years old then, I could not help staring at tzar Ivan on a large spread – indeed calling for a playmate of the month – holding in his arms his dying son, while the boy, with bulging *lemon yellow* whites of the eye, imbrues *fuchsia-and-azure patterned* Bucharan carpet with his *Veronese green* blood...

It was the first experience close to hallucination in my life. Gradual rinsing of original colours, degradation and the obliteration of the work of art by all mediators participating in the reproduction process is like a gossip chain which distills the message from truth, or the process of decay of African bananas in prolonged transportation.

Fluidity and manipulation with the representation of the picture is the subject of the intelligent meditation in Nowicki’s art. Which proves – and I like it – that in painting it is possible to play endlessly with one question, one modest yet inspirational motif.

Anna Królikiewicz, PhD

Wojciech Olszówka

wojciech.olszowka@wp.pl

Urodzony 2 stycznia 1977 roku w Gdyni
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Jacka Kornackiego

Praca magisterska pt. *Odrodzenie słońca*
napisana pod kierunkiem dr Bogny Łakomskiej
Promotor – prof. Maciej Świeszewski
Aneks – prof. Teresa Klaman
Recenzent – dr Aleksandra Jadczyk

Born on January 2nd, 1977 in Gdynia
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Jacek Kornacki, PhD

MFA written Thesis: *Revival of the Sun*,
supervised by Bogna Łakomska, PhD
Thesis Supervisor: Professor Maciej Świeszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Teresa Klaman
Thesis Reviewer: Aleksandra Jadczyk, PhD



Kluczem do zrozumienia artystycznej części pracy dyplomowej Wojciecha Olszówki i istotą jego działania jest wyobraźnia. To właśnie twórcza wyobraźnia wyznacza kształt jego malarstwa, choć bezpośredniej inspiracji sam autor doszukuje się w osobistej fascynacji kulturą łużycką i kultem słońca. W szczególności to, co nieodkryte w tej intrygującej go sferze kulturowo-obrzędowej, stanowi pożywkę i impuls do malarskich poszukiwań.

Powstaje cykl dziewięciu portretów, bardzo ciekawych wariacji na temat opiekuńczych bóstw domowego ogniska – wdzięku, ciepła, uniesienia. Wojtek nadaje nowe oblicze temu, co zapomniane i minione, powraca do zagubionego w otchłani dziejów, a następnie zrekonstruowanego wyobraźnią świata.

W tej malarskiej opowieści o bóstwach przemawia do mnie osobista refleksja nad kobietą-boginią. Zaskakuje oryginalna, całkowicie dowolna, jak sam autor twierdzi – „raczej intuicyjna” kreacja przedstawienia, choć niekiedy zdaje się być dobrze przemyślanym „wyobrażeniem”. Nieprzypadkowy jest wybór modelek, sposób ich charakteryzacji, udoskonalania czy uwspółcześniania tradycyjnej symboliki i ikonografii.

Wojciech Olszówka powołuje do życia obrazy balansujące pomiędzy rzeczywistością zmysłową, afirmacją kobiecego piękna, a wyobrażoną wizją sacrum. Postacie kobiet ubóstwione, uniwersalne, poza czasem i miejscem, tchną klimatem kontemplacji, ciszy i zadumy.

Zastosowane środki wyrazu współgrają ze sobą doskonale, tworząc spójną, harmonijną całość. Pozorna schematyczność rozwiązań kompozycyjnych, statyczność postaci wkomponowanych w jednolite, matowe tła czystego koloru, delikatność materii i subtelny realizm, tworzą niepowtarzalny nastrój dostojności i duchowości.

Na uwagę zasługuje aneks, na który składają się cztery realizacje ceramiczne, Kapsuły Czasu. Nurtujące Wojtka zagadnienia trwania i przemijania skłoniły go do stworzenia, przywołania stosowanych od stuleci w tradycjach wielu kultur, prostych pojemników-skarbczyków. Przechowujemy w nich i szczerze zamykamy „coś” szczególnie dla nas cennego, coś, co pragnęlibyśmy uchronić od zapomnienia. Kapsuły czasu przenoszą nas w świat miejsc magicznych, czarowno-sekretnych przestrzeni. Jest w nich wszystko, co doceniam – ujmująca prostota formy, kunsztowność wykonania, szlachetna i spójna z malarską częścią dyplomu kolorystyka zastosowanych szklów.

W części pisemnej, zatytułowanej O wyobraźni i równowadze, autor z niezwykłą dociekliwością analizuje zagadnienia związane ze sferą marzeń i wyobraźni, zarówno w aspekcie filozoficznym, psychologicznym, jak i szerokim kontekście historyczno-kulturowym. Szczegółowo i bardzo interesująco opisuje zależności pomiędzy tworzeniem wyobrażeń, a równowagą emocjonalną, stanem świadomości oraz poczuciem szczęścia. Osobiście fascynuje mnie fakt, iż sfera wyobraźni zdominowała całkowicie jego sposób postrzegania świata. Czytając tę pracę odniosłam wrażenie, iż Wojtek, traktując twórczą wyobraźnię jako powołanie człowieka, pragnie zmusić nas do autorefleksji.

Myślę, że docenić należy, iż prezentowana realizacja artystyczna jest efektem konsekwentnej, świadomej i dojrzałej postawy Wojtka Olszówki. Interesujące go zagadnienia podejmuje w sposób spójny i oryginalny.

Dr Aleksandra Jadczyk

The key to understand the artistic part of Wojciech Olszówka's thesis and the fundament of his activity is imagination. It is creative imagination exactly which determines the form of his painting, while the direct inspiration is drawn, according to the artist himself, from Lusatia culture and the solar cult. What particularly nurtures and stimulates his painterly explorations are uncovered areas of this intriguing cultural-ritual sphere.

The artist comes up with a series of nine portraits, very interesting variations on the theme of domestic fireplace deities – charm, warmth, elevation. Wojtek gives a new expression to what is forgotten and long gone, returns to the world lost in the abyss of history and reconstructed in the imagination.

In this painted story about the deities, I am particularly touched by the personal reflection on the woman-idol. The original, totally free, “rather intuitive” (according to the words of the author) creation of the representation is a nice surprise, while it sometimes appears to be a calculated “vision.” Other features, like the selection of models, their make-up, the perfecting or modernizing of the traditional symbols and iconography are not accidental either.

Wojciech Olszówka brings to life images which balance between the sensual reality, the affirmation of female beauty, and the imagined vision of the sacred. The figures of women – deified, universal, timeless – emanate contemplation, silence and reflection.

The means of artistic expression are selected with great taste, making for a consistent, harmonious whole. Superficial conventionality of compositions, static posture of figures located against homogenous, matte backgrounds of pure colour, delicacy of matter and subtle realism create a unique atmosphere of majesty and spirituality.

I would like to draw your attention to the minor thesis work which consists in four ceramic realizations: *Time Capsules*. The issues of lasting and passing inclined the artist to create or recall the form of simple vessel-cases used for centuries in the tradition of many cultures. Inside them, we store precious “things” which we would like to save from oblivion. The *Time Capsules* shift us into the universe of magic places, secret spaces. There is everything I appreciate about them – a charming simplicity of form, the craft, noble colour scale of veneers, coherent with the paintings.

In his written thesis, *On imagination and balance*, the author, proving to be exceptionally inquisitive, analyses the questions related with the sphere of dreams and imagination, both in philosophical and psychological historical-cultural context. He describes precisely and absorbingly the mutual relations between the creation of representations, the emotional balance, the state of consciousness and the feeling of happiness. Personally, it fascinates me that the sphere of imagination dominated totally his way of perceiving the world. Reading his thesis, I had an impression that Wojtek, understanding creative imagination as human vocation, craves to incline us to self-reflection. In my view it should be appreciated that the artistic realization of Wojtek Olszówka is a result of his consistent, conscious and mature approach. He confronts the issues which fascinate him in a coherent and original manner.

Aleksandra Jadczyk, PhD





Maciej Pytlak

maciejpytlak1@wp.pl

Urodzony 1 lipca 1987 roku w Łukowie
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr. hab. Józefa Czerniawskiego, prof. ASP w Gdańsku

Praca magisterska pt. *Odbicie*
napisana pod kierunkiem dr Bogny Łakomskiej
Promotor – prof. Mieczysław Olszewski
Aneks – dr hab. Jacek Zdybel
Recenzent – dr Jakub Pieleszek

Born August 1st, 1987 in Łuków.
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Józef Czerniawski, PhD, Professor of the Academy of Fine Arts

MFA written Thesis: *Reflection*,
supervised by Bogna Łakomska, PhD
Thesis Supervisor: Professor Mieczysław Olszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Jacek Zdybel, PhD
Thesis Reviewer: Jakub Pieleszek, PhD







Patrząc na prace Macieja Pytlaka niewątpliwie należałoby odnieść się do lat 50. ubiegłego stulecia i przywołać określenie „ekspresjonizmu abstrakcyjnego”. Działający w tamtych czasach artyści, mieszkający i tworzący w Nowym Jorku, wywarli niesamowicie silny wpływ na kolejne pokolenia malarzy. Wpływ ten równie silnie zauważamy w pracach Macieja Pytlaka, który, odnosząc się do określonego działania artystycznego, buduje własny świat artystycznej wypowiedzi. Podczas mojej pierwszej wizyty w pracowni mieszczącej się w Domu Studenta przy ul. Chlebnickiej, w dość ciasnej i ciemnej piwnicy, Maciej pokazał mi swoje prace. Wielkie obrazy w klaustrofobicznej przestrzeni, oświetlone sztucznym światłem, tworzyły przedziwną, nieznośną wręcz scenę. Obrazy oiekające farbą, epatującą dużą swobodą gestu, bez zbędnej kokieterii zdawały się całkowicie dominować w ciasnym wnętrzu pracowni. Pochłapane ściany i podłoga zdradzały, że autor przeprowadza tu pewnego rodzaju eksperymenty nie do końca jeszcze dla mnie zrozumiałe. Na początku nie wiedziałem, w jaki sposób Maciej buduje swoje obrazy, dostrzegając jedynie zapis w postaci przetartej, zaschniętej i ściekającej farby na płótnie. Patrząc na prace malarskie można by odnieść wrażenie, że kolor przestaje mieć dla artysty większe znaczenie, że liczy się tylko zapis chwilowych i jakże istotnych emocji. Narzędzia malarskie Pytlaka tworzą dość specyficzne przedmioty niekoniecznie kojarzone z absolutem Wydziału Malarstwa – są to szmaty, folie, wiadra, mop czy wiertarka. Owa specyfika używanych przyborów odślania utrwalony gest na płótnie, wyjaśniając tym samym pewną, często skrywaną, tajemnicę artysty, odnoszącą się do jego warsztatu. Podczas naszej rozmowy Maciej oznajmił mi, że czasem pierze swoje obrazy i ponownie poddaje je procesom malarskich eksperymentów. Taka forma zapisu gestu na płótnie i jego obróbka oraz nietypowe narzędzia odślaniają dość ciekawy proces, ukazując starannie przemyślane założenia. Sam efekt pracy twórczej nad obrazem w żaden sposób nie może być przewidywalny. Ten sposób doświadczania tworzy najszczerzy zapis emocji, stawiając malarza w roli performera. Gest i towarzyszące mu emocje stają się najważniejsze. To właśnie one dominują w zapisie malarskim, tworząc esencję i siłę oddziaływania. Owa specyfika działania, odnosząca się do performatyki zapisu w obrazie, odślania ciągle obecne i odkrywane na nowo oddziaływanie gestu w zapisie malarskim. Odnoszę wrażenie, że Maciej czerpie niezmierną satysfakcję z doświadczania stanu eksperymentu, który stanowi bardzo ważny element tegoż procesu. Taka forma budowania znaczenia malarskiego warsztatu Macieja Pytlaka ukazuje ważny aspekt procesu twórczego, w którym każdy element jest bardzo istotny. Sam autor w swojej pracy pisemnej odnosi się do procesu twórczego, zwracając szczególną uwagę na szereg skomplikowanych operacji związanych z warstwą świadomości i podświadomości w obrazie. Patrząc na obrazy Pytlaka coraz bardziej przekonuję się, że całe to doświadczanie procesualności malarskiej buduje język znaczeń, pojęć starannie przemyślanych oraz interesujących odniesień. Maciej Pytlak, budując swój osobliwy język artystycznej wypowiedzi, w coraz bardziej uporządkowany sposób próbuje zwrócić uwagę na kompozycję, używając określonego gestu oraz siły oddziaływania i znaczenia koloru. Taki sposób funkcjonowania artysty prezentuje dojrzały stosunek odnoszący się do aktu twórczego jako zapisu „odbicia pamięci” powstawania obrazu w danym miejscu i czasie.

Dr Jakub Pieleśzek

Looking at Maciej Pytlak's paintings, without a shadow of a doubt we need step back to the 1950s and recall the "abstract expressionism." Artists from that period who lived and worked in New York had a strong impact on the following generations of painters. This impact is evident in the works of Maciej Pytlak, who, while referring to a definite artistic source, builds his own world of artistic expression. During my first visit to his studio in the Student's House at Chlebnicka Street, located in a dark and narrow basement Maciej showed me his works. Huge canvases in a claustrophobic space lit by artificial light created an eerie, almost unbearable scenery. Paintings imbruing with paint, presenting ostensibly vigorous gesture, appeared, without needless coquetry, to be dominating in the cramped interior of the studio. Walls and floor slashed with paint betrayed mysterious experiments I could not explain. At the beginning, I did not know how Maciej built his paintings, knowing only the final form of erased, dried and dripping paint on canvas. Looking at his works you could have an impression that colours cease to count for the artist, and that all that matters is the record of momentary emotions. The tools used by Pytlak are pretty specific, hardly to be associated with a graduate of the Faculty of Painting – rags, foils, buckets, a mop, or a drill. The specific character of the tools uncovers the character of a gesture preserved on the canvas, thus explaining a secret of the artist concerning his craft. During our talk, Maciej admitted that he sometimes washed his paintings and then again subjected them to painterly experiments. Such a form of recording of the gesture on canvas and its processing and untypical tools unveil a pretty interesting process and carefully prepared guidelines. The effect of creative work itself cannot be predicted in any way. This method of experimenting makes for the most sincere record of emotions, thus turning a painter into a performer. The gesture and accompanying emotions become essential. They dominate in the painting, becoming its essence and providing the power of impact. This specific method, referring to the performative factor of record in painting, exhibits the impact of gesture in painting, constantly present and discovered anew. I have an impression that Maciej draws enormous satisfaction from experiencing the state of exploration which is an integral part of the process. This kind of construction of the meaning within the painterly craft of Maciej Pytlak shows an important aspect of creative process where each of the elements remains significant. The artist in his thesis relates to the artistic process giving special attention to the series of complex operations related with the layer of consciousness and subconsciousness in the picture. Looking at Pytlak's pictures, I grow to think that this experiencing of painterly processes builds a language of well-considered meanings and notions and interesting references. Maciej Pytlak, creating a specific language of artistic expression, in an increasingly structured way attempts to direct our attention to the composition through the use of a definite gesture and the impact and symbolism of colour. Such proceedings prove a mature approach to the creative act as a record of a "memory reflection" of the process of creation of a painting at a definite place and time.

Jakub Pieleśzek, PhD

Łukasz Ratajczyk

lratajczyk@wp.pl

Urodzony 1 maja 1989 roku w Gdańsku
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal

Praca magisterska pt. *On the road*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Niecyporowskiego
Promotor – prof. Maciej Świeszewski
Aneks – prof. Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Recenzent – dr Anna Reinert

Born on May 1st, 1989 in Gdańsk
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Hanna Nowicka-Grochal, PhD

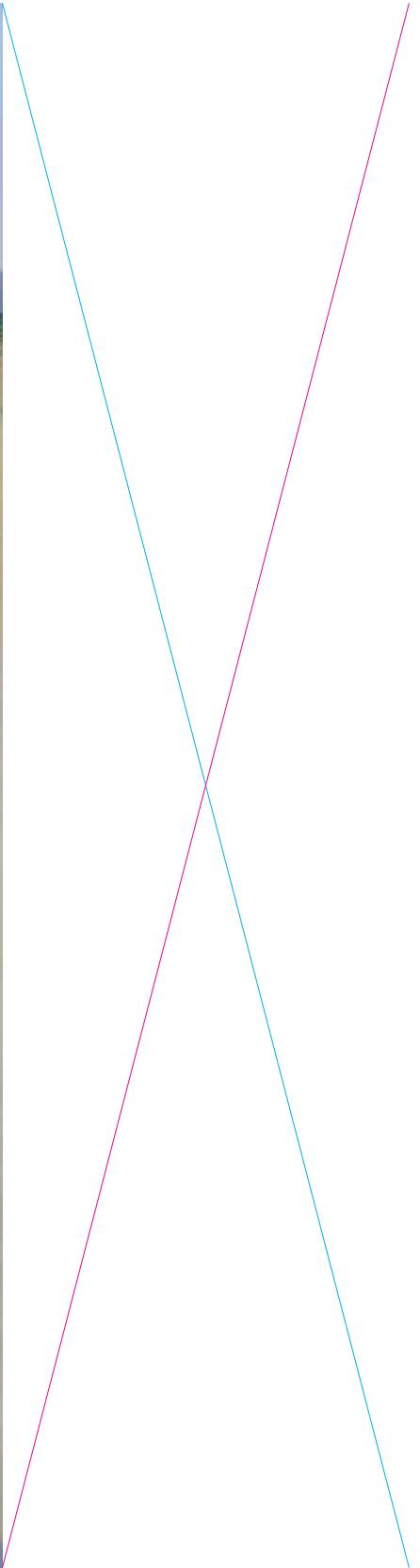
MFA written Thesis: *On the road*,
supervised by Roman Niecyporowski, PhD
Thesis Supervisor: Professor Maciej Świeszewski
Minor Thesis Work Supervisor: Professor Alina Jackiewicz-Kaczmarek
Thesis Reviewer: Anna Reinert, PhD



КРЕМНА

2/9

6/1/19 11/9





Obrazy Łukasza Ratajczaka skonstruowane są na podobieństwo klatek filmowych. Od pierwszego spojrzenia przenoszą odbiorcę w bezkres amerykańskich prairii, odsyłając jednocześnie do spuścizny amerykańskiej literatury i filmu drogi. Począwszy od *On the Road* Jacka Kerouaka, poprzez *Thelma i Louise* Ridleya Scotta, na *Lost Highway* Davida Lyncha skończywszy. Budowane są za pomocą silnie nacechowanych atrybutów – opuszczone stacje benzynowe, puste, ciągnące się poza horyzont drogi, nieskończony błękit nieba, kaktusy sugerujące bliskość granicy z Meksykiem. Nie mamy wątpliwości, że znajdujemy się w przestrzeni wolności i przestrzeni outsiderów.

Gdyby przyjąć taki klucz do odczytania tych obrazów, można by posądzić autora o zbytnią dosłowność. Jednak owa jednowymiarowość skojarzeń i konsekwencja stylistyczna w każdym detalu (nawet chmury układają się tu „po amerykańsku”, nawet czcionka szyldu, zdaje się być jedyną możliwą w takim miejscu) niepokoją i każą odczytywać te obrazy głębiej, każą poddać w wątpliwość oglądaną przestrzeń, zbyt doskonałą, by mogła być prawdziwa. Zdajemy sobie sprawę, że to nie krajobraz, a ułudą i miraż. To, co widzimy, zostało zapośredniczone przez to, co wiemy o historii kina i literatury. Nakładają się tu różne porządki i stajemy wobec pytania o relację natury i kultury. Na ile ten obraz (widok) jest wytworem natury i cywilizacji, a na ile dziełem scenografa?

W takim ujęciu obrazy te stają się krajobrazem wewnętrznym konsumenta amerykańskiej kultury. Podróżą po wizualnych kodach, które wszyscy w sobie nosimy. Namysłem nad potęgą generowanych przez kino obrazów. Owa niemożność rozstrzygnięcia, co było pierwsze, wciąga nas w niepokojącą, achronologiczną narrację, rodem ze wspomnianej wyżej Zagubionej autostrady Lyncha. Nie wiemy, co było najpierw, a więc nie potrafimy też ocenić, co jest prawdziwe. I co to właściwie znaczy – prawdziwe?

Niech za potwierdzenie tych słów posłuży anegdota opowiedziana mi przez Ratajczaka. Szukając inspiracji do niniejszego cyklu obrazów przeszukiwał Internet.

I w końcu znalazł to jedno, jedyne zdjęcie opuszczonej stacji benzynowej. Ten widok tak bardzo go poruszył, że na podstawie zdjęcia o marnej rozdzielczości stworzył całą scenerię, a w scenerii tej umieścił subtelną fabułę spotkania kobiety i mężczyzny. Im dłużej malował, tym bardziej nie dawało mu spokoju pytanie – cóż to właściwie za miejsce? Wykorzystując funkcję „przeszukuj Internet za pomocą obrazu”, w końcu znalazł odpowiedź na nurtujące go pytanie – to scenografia do filmu! Czy to znaczy, że nie jest prawdziwe? I cóż w tym kontekście miałyby znaczyć „prawdziwe”?

Pytanie można postawić inaczej – co sprawiło, że owo zdjęcie uwiodło malarza? Czy to, że widział już tę (lub jej podobną) stację wcześniej? Czy była scenografią widzianego kiedyś filmu? Na czym polega owa magnetyczna siła kina? Czy potrafimy zdystansować się od kolejnych nawarstwień obrazów, które wciągają przyswajamy i w sobie nosimy? Czy też te obrazy wrastają w nas tak mocno, że stają się nami? Czy więc widzimy za pośrednictwem innych obrazów?

Im więcej trywialnych rekwizytów i zachodów słońca na omawianych dziś obrazach, tym, paradoksalnie, mniej banału i jednoznacznych odpowiedzi. W zamian za to otrzymujemy wiele ciekawych pytań. To aż nadto, aby z przekonaniem rekomendować Szanownej Komisji Dyplomowej nadanie tytułu magistra sztuki panu Łukaszowi Ratajczakowi.

Dr Anna Reinert

The paintings of Łukasz Ratajczak follow the composition of film frames. From the first look they take the viewer for a trip through the vastness of American prairies, at the same time relating to the legacy of American road literature and movie. Beginning with Jack Kerouac's *On the Road*, through Ridley Scott's *Thelma and Louise*, up to David Lynch's *Lost Highway*. They combine characteristic props – abandoned gasoline stations, empty roads spreading up the horizon, infinite blue of the sky, cactuses suggesting the nearness of Mexico. No doubt, we are in the territory of freedom and outlaws.

If we were to accept this key to understand the paintings of Ratajczak, we could easily accuse the artist of being too literal. However, this one-dimensionality of associations and stylistic consistency in each detail (even the clouds arrange “in an American way,” even the signboard font seems to be the only probable one in this place) bother and incline us to read those images on a deeper level, to allow doubts about this space which looks too perfect to be true. We realize that what we have here is no landscape at all – rather an illusion or a mirage. What we see has been borrowed from what we know from the history of cinema and literature. Various orders overlap here and we confront the question of the relation of nature and culture. To what extent is this image (view) a product of nature and civilization, and to what extent – a creation of a stage designer?

In this view, the paintings stand for inner landscapes of a consumer of American culture; a journey through visual codes we all store inside; a reflection on the power of the images generated by the cinema. This impossibility of discernment of what was first drags us into a disturbing, achronologic narration, taken away from the aforementioned Lynch's *Lost Highway*. We do not know what was there first, so we are not able of judging what is real. And what does it mean, exactly – real?

To give a confirmation, let me cite an anecdote Łukasz Ratajczak has told me. While looking for an inspiration for the series of paintings we are looking at, he searched the Internet. Finally, he found the one and only photo of an abandoned gasoline station. This image moved him so much that a low resolution picture became a starting point to the entire scenery which hosted a subtle narration of an encounter of a man and a woman. Yet the longer he painted, the more he was anxious about the whereabouts of the pictured site. Using the “search the web as an image” function, he found the answer – the gasoline station was a film stage design! Does it mean that the place is unreal? What would “real” mean in this context, anyway?

The question could be posed in another way – How did the picture manage to seduce the painter? Did it happen because he had already seen this gasoline station, or at least a similar one, before? Was it a set design in a film he once had seen? What does the magnetic power of the cinema consist in? Are we able of distancing ourselves from the successive layers of pictures we absorb and carry with us? Or do they become deeply ingrained inside us and become us? Do we perceive the world via other images?

Paradoxically, the more trivial props and sunsets on those paintings, the less banality and clear-cut answers. Instead, we receive plenty interesting questions. This is more than required to sincerely recommend to the Thesis Committee to confer a Master of Fine Arts degree to Mr Łukasz Ratajczak.

Anna Reinert, PhD

Anna Wrona

ania425@op.pl

Urodzona 4 kwietnia 1987 roku w Gdańsku
Studia rozpoczęte w 2008 roku
w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa
dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal

Praca magisterska pt. *Jak dorosnę to zostanę astronautą!*
napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Prajzner.
Promotor – prof. Jerzy Ostrogórski
Aneks – dr hab. Hanna Nowicka-Grochal
Recenzent – dr hab. Anna Królikiewicz

Born on April 4th, 1987 in Gdańsk
Art studies begun in 2008
at the Basic Drawing and Painting Skills Studio
of Hanna Nowicka-Grochal, PhD

MFA written Thesis: *When I grow up, I'll be an astronaut!*,
supervised by Katarzyna Prajzner, PhD
Thesis Supervisor: Professor Jerzy Ostrogórski
Minor Thesis Work Supervisor: Hanna Nowicka-Grochal, PhD
Thesis Reviewer: Anna Królikiewicz, PhD



Anię Wronę poznałam asystując jej rysunkowemu rozwojowi w pracowni adiunkta II st. Piotra Józefowicza. Odczytywałam ją jako osobę małomówną, nawet nieśmiałą, która cały strumień ewentualnego komunikatu dla świata wsmarowywała we własnym imieniu węglem i ekolinami w ogromny papier na swoim kawałku ściany ku naszej nieskrywanej aprobacie. W trakcie jej wyjazdu na inną uczelnię i po powrocie obie stałyśmy się bardziej samodzielne i nie widywałam wielu jej prac, zajęta swoimi studentami. Niedawne oglądanie ukończonego dyplomu w pomieszczeniu osieroconym przez robotnicze bistro w okolicy hurtowni badylarskich i mięsnych, wyłożonym od sufitu po podłogę tapetą, chyba w gęste róże do złudzenia przypominające wtarte w ściany ekskrementy, sprawiło mi nie lada niespodziankę. Pyszna i imponująca panorama wielkoformatowych, zakomponowanych wzajemnie logiką następstw i powodów płócien. Czysta geometria dominująca malarstwo, figury o zdecydowanych barwach i krawędziach, rozmach i świeże powietrze. Językiem opisu są tu układy struktur, geometryczny reżim plam umiejscowiony w szeregu podobieństw, powielanie identyfikowanych relacji. Cykl budowany bardzo konsekwentnie i świadomie poprzedzony mikrobadaniami, połączony z wywiadami i filmem pełnym smacznie zakomponowanych kadrów, będącym aneksem, a zarazem próbą świadectwa materii pracy. „Geometria (...) pozwala mi zachować kontrolę w intuicji” – pisze artystka w sprawnej pracy magisterskiej.

Na tę geometrię nakłada jednak Wrona interwencję, jako rysunek rękami zaproszonych do pracy dzieci. O ile japońska artystka Yayoi Kusama pozwala dzieciom aranżować zupełnie białe przestrzenie, Wrona każe im naruszać kulfonami i bązgrołami własne wypracowane kompozycje, tafle pocięte kolorem.

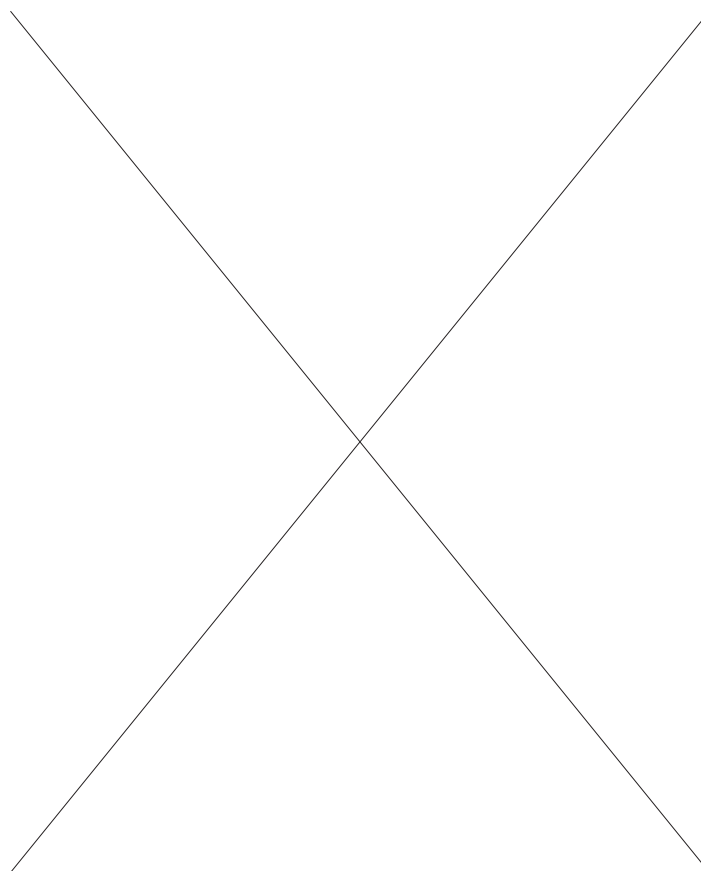
Badania nad rysunkiem i malarstwem dziecięcym rozpoczęto w roku 1880, dopiero jednak po II wojnie zastosowano pionierską metodę interpretacji sposobu rysowania opartą na freudowskiej koncepcji projekcji, która wybrała rozpoznanie rysunków jako zwierciadeł wewnętrznego świata dziecka, okien do jego wnętrza, a nie tylko, jako wskaźników jego rozwoju poznawczego.

Rysunek to naturalny język, któremu dzieci nie potrafią się oprzeć, język aformalny, bazujący na nonszalancko rozrzuconych na płaszczyźnie obrazach i kształtach zacierających linię między malarstwem, rysunkiem a kaligrafią. Przypomina mi się obraz rzymskiego burżuazyjnego mieszkania jednego z największych moich malarskich idoli, CyTwombly, i ściany zaścienione spontaniczną sztuką przypominającą dziecięce pismo, jakiś dalekowschodni czy kosmiczny język, a może język uniwersalnej mitologii, w której nieustannie walczymy ze zbliżającą się co dzień śmiercią. Bezradni wobec niebytu, próbujemy negocjować z tajemnicą, każdy z nas na swój sposób. Dzieci i twórcy art brut zdają się mieć klucz do tej tajemnicy, do impulsu wykraczającego poza epoki, muzea, kulturę i czasy, dlatego towarzyszyło mi przy oglądaniu prac Wrony niejasne uczucie, jakbym to już gdzieś widziała. Dubuffet, który, będąc w moim wieku, zrezygnował z prowadzenia gastronomicznych interesów na rzecz kolekcjonowania sztuki, którą nazwał art brut, musiał mieć w cwanej głowie handlarza winem pewność, że prace dzieci, jak i osób tworzących na marginesie kultury i marginesie społecznym, zawierają archaiczną matrycę rezonującą w odbiorcy

i przypominającą o najstarszym niepokoju z głębokich pokładów intymności.

Dziecięca strategia rozmowy przez rysunek, który jest środkiem transportu symboli lęków, uczuć i zawiłości doświadczeń, połączona została ze strategią artystki nakładającej oba skrajnie różne języki na siebie, w dialogu na obrazach. W dialogu przez nią kontrolowanym – to ona rozdaje farby, to ona pod koniec dnia ingeruje w pozostawione przez dzieci ślady na obrazach, traktuje te gesty, jak rodzaj surowca. Kontaktowanie się dzieci z artystką na płaszczyźnie płótna, przez sztukę, bez żadnego kontaktu ze światem sztuki i jego schematami, to uchylanie drzwi do nowych, nieznanych pokoi. Wolna ekspresja i brak kierunkowej edukacji, która nie może tamować źródeł twórczej kreatywności, oderwanie się od krępujących kanonów i norm rzeczywistości, niedostosowanie do schematu w umyśle, pełnią funkcją rozwijającą, decydującą o postępie. To przekształcenia, transformacja, a nie stagnacja stanowią przeciwieństwo o narodzeniu się nowego języka, a wyrzeczenie się narcyzmu i zezwolenie na ingerencję we własne wypieszczone technologicznie prace, zdanie się na łaskę niepostulujących i nieprzewidywalnych małych rąk trzymających pędzle, to przemysłana i ryzykowna koncepcja, za którą między innymi cenię Anię Wronę, od dziś magistra sztuki.

Dr hab. Anna Królikiewicz



I met Ania Wrona when I supervised her drawing skills development together with Professor Piotr Józefowicz. She made an impression as a non-talkative, maybe even shy person, who used to smear all the impetus of her potential message to the world with coal and ecoline into larger-than-life sheets of paper stuck to the wall – which met our undisguised approval. During her residency at another college and afterwards, both of us became more self-sufficient and I did not see her much, tutoring other students. Recently, when visiting the exhibition of her MFA degree work in a former workers' bar in the vicinity of meat and vegetable warehouses, in a room whose walls were covered with rose-themed wallpaper which actually reminded me of excrements smeared onto the wall – I have been pleasantly surprised.

Proud and impressive panorama of large-format canvases composed against one another according to a mutual logic of cause-and-effect. Pure geometry dominating over painting, boldly coloured and sharply outlined figures, impetus and fresh air. Her language of description is based on arrangements of structures, a geometric regime of planes evident in the sequence of resemblances, replication of identified

relations. The series has been consistently built and consciously preceded with micro-research, complete with interviews and a film consisting of tastily composed frames making for the minor thesis work, and at the same time, an attempt of a testimony of the substance of work. "The geometry [...] allows me to keep discipline within intuition" – states the artist in her skillfully written thesis.

However, this geometry is overlaid with intervention – that is, drawings made by children she invited to the project. Yet while Japanese artist Yayoi Kusama lets children arrange blank spaces, Wrona instructs them to disturb with letters and scribbles her own carefully accomplished compositions – spaces divided into colour planes.

The research upon children's drawing and painting was initiated around 1880, yet it was only after the second World War that a pioneering interpretation method based on Freudian concept of projection was applied, which understood their drawings as mirrors of the inner world of the child, or windows opening on child's psyche, and not only as indicators of child's cognitive development.



Drawing is a natural language children cannot resist, informal and based on images and shapes nonchalantly scattered on the plane, blurring the boundary between painting, drawing, and calligraphy. It reminds me of a photo of a bourgeois apartment in Rome of one of my greatest painter idols, Cy Twombly, and walls adorned with spontaneous art expressions resembling child's writing, or a Far Eastern or cosmic alphabet, or maybe a language of universal mythology within which we incessantly fight with approaching death. Helpless in the face of non-existence, we attempt to negotiate with mystery, each of us in our own way. Children and art brut artists seem to be holding the key to this mystery, to the impulse reaching beyond history, museums, culture and times; this is why I am not surprised at the vague feeling accompanying me when I looked at the works of Anna Wrona: *Haven't I seen this somewhere before?* Dubuffet, who being my age gave up running a business in favour of collecting and promoting art brut, must have been certain in his cunning mind of a successful wine dealer that artistic works of both children and people creating outside the frames of culture or society contain an archaic matrix resonating in the viewer, stirring the most ancient of anxieties from the deep layers of intimacy.

Children's strategy of conversation through drawing – a vehicle of symbols coding fears, feelings and complexity of experience, was united with the strategy of Anna Wrona who combines two extremely different languages into a dialogue on her paintings. It is the artist who controls the dialogue: she deals the colours, and at the end of the day it is she who intervenes into traces left by children on her paintings, using them as material. The conversation of children and the artist on the surface of her canvases, via art, without any contact with art world or its schemes promises to open the door to new, unknown rooms. Uninhibited expression and lack of formal education which has not yet tamed the source of natural creativity, abandon of conventions and norms of reality, non-conformism in the face of mental scheme result in development and progress. It is transformation exactly and not stagnation which is responsible for the birth of a new language, and the renunciation of narcissism and a permission to intervene in one's own technologically elaborate works, handing them over into unpredictable little hands holding brushes is a deliberate and risky concept which – among many other factors – wins my appreciation for Ania Wrona, MFA, from this very day on.

Anna Królikiewicz, PhD



**Młode Malarstwo w Gdańsku
Dyplomy 2013**

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
Dr hab. sztuki Krzysztof Polkowski
e-mail: dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

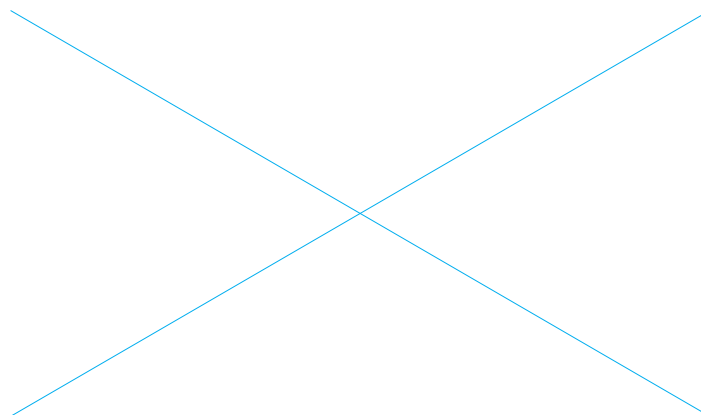
Prodziekan
Dr sztuki Przemysław Łopaciński
e-mail: prodziekan.malarstwa@asp.gda.pl

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

Redakcja katalogu: Krzysztof Polkowski, Iwona Ziętkiewicz
Tłumaczenia: Karolina Koriat
Korekta: Iwona Ziętkiewicz
Projekt graficzny i skład: Mariusz Waras
Fotografie: Archiwum artystów

Drukarnia Bernardinum
Nakład 500 egz.

ISBN 978-83-62759-47-7



**Young painters from Gdańsk
MFAs in Painting 2013**

Academy of Fine Arts in Gdańsk
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
Poland
Phone no.: +48 58 301 28 01
www.asp.gda.pl
e-mail: office@asp.gda.pl

Faculty of Painting

Dean
Krzysztof Polkowski, PhD
e-mail: dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

Associate Dean
Przemysław Łopaciński, PhD
e-mail: prodziekan.malarstwa@asp.gda.pl

Dean's Office
e-mail: dziekanat.malarstwa@asp.gda.pl

Edited by: Krzysztof Polkowski, Iwona Ziętkiewicz
Translations: Karolina Koriat
Proofreading: Iwona Ziętkiewicz
Graphic layout and typesetting: Mariusz Waras
Photo credit: Artists' archive

Print: Bernardinum
Issue: 500 copies

ISBN 978-83-62759-47-7

