

Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2017

Young Painters in Gdańsk 2017 Graduates

Martyna Baranowicz / Anna Czarnota / Sebastian Choromański

Karolina Futyma / Joanna Graniczkowska / Natalia Hirsz

Emil Jamrozik / Alicja Kajtanowska / Magdalena Klimkiewicz

Marta Koniarska / Joanna Kononowicz / Eliza Kotlarek

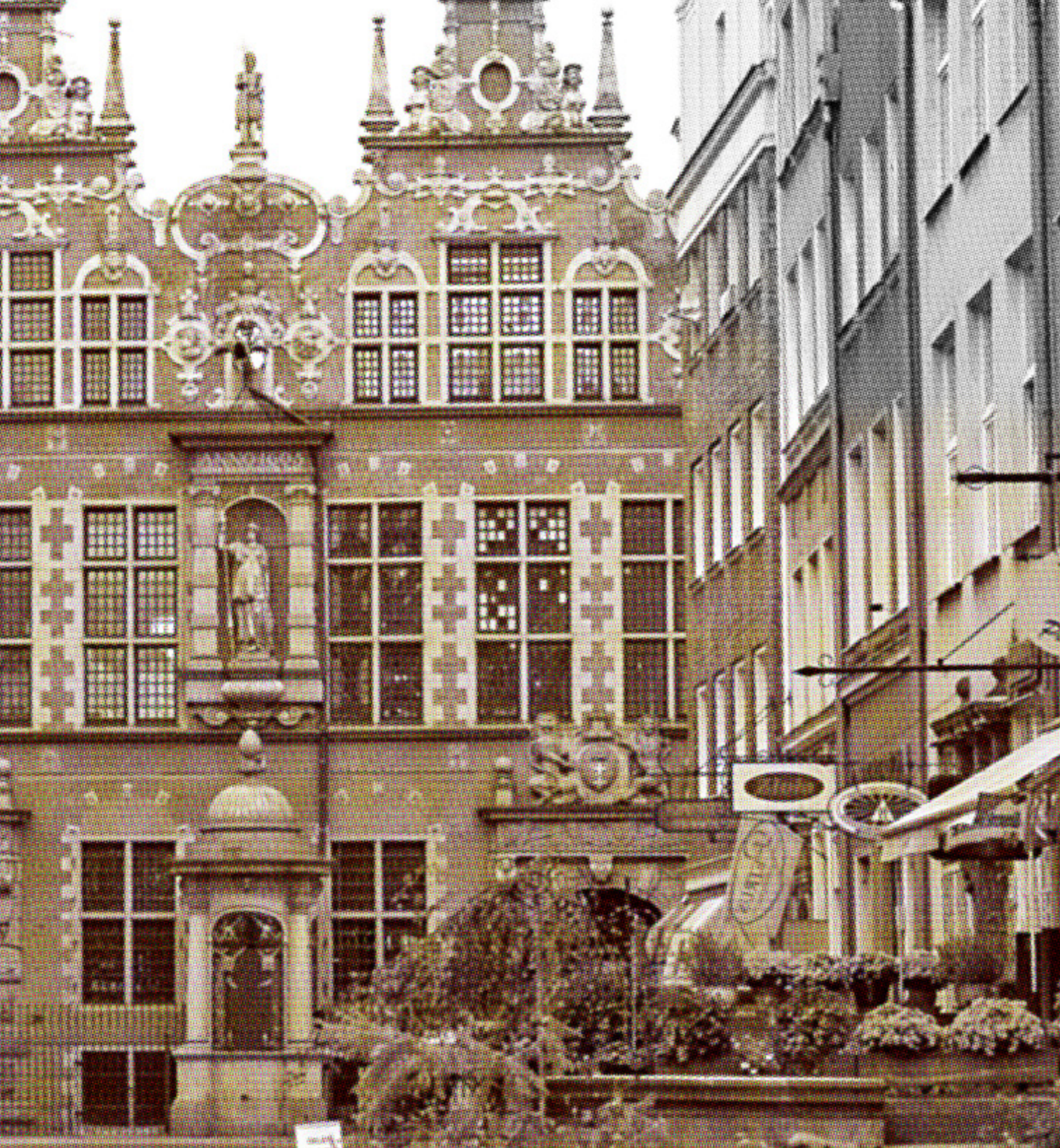
Alicja Kubicka / Piotr Mosur / Łukasz Namiotko / Barbara Nawrocka

Patryk Różycki / Marta Wirtel / Michał Wirtel



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU











Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2017

To szczególna, dziesiąta prezentacja z cyklu Młode Malarstwo w Gdańsku. W tej obszernej jubileuszowej publikacji prezentujemy realizacje dyplomowe szesnastu absolwentów Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, które powstały w 2017 roku. Młode Malarstwo w Gdańsku to także skierowany do szerszej publiczności coroczny cykl wystaw promujących twórczość młodych artystów. W roku 2017 pokaz prac dyplomowych prezentowany był podczas wystawy „Wpis ukończony” w Zbrojowni Sztuki w Gdańsku, a w 2018 roku w Centrum Kultury Euroregionu Stara Rzeźnia w Szczecinie.

Nasi absolwenci po raz kolejny dowodzą, że potrafią odnaleźć się na ogólnopolskiej scenie artystycznej. Część z nich została zauważona i doceniona przez niezależne gremia. Alicja Kubicka otrzymała Grand Prix na VII Przeglądzie Młodej Sztuki „Świeża Krew” w 2017 roku, a do ścisłego finału tego konkursu zakwalifikowali się Piotr Mosur i Patryk Różycki. W 2015 roku Piotr Mosur i Patryk Różycki otrzymali nagrodę specjalną *ex aequo* I Ogólnopolskiego Studenckiego Konkursu Malarskiego im. Wojciecha Fangora. W kolejnej, II edycji tego konkursu, nagrodę otrzymała Magdalena Sadłowska.

Ważnym, a zarazem bardzo pozytywnym zjawiskiem jest coraz częstsza potrzeba uczestniczenia studentów Wydziału Malarstwa w życiu publicznym. Możemy tu zaobserwować ich sporą aktywność wystawienniczą, także w czasie studiów – część tej aktywności ma miejsce poza uczelnią. Warto wspomnieć Przemysława Garczyńskiego, który prezentował swoje prace w finale 17. edycji konkursu Artystyczna Podróż Hestii w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Młodzi artyści wielokrotnie prezentowali swój potencjał twórczy w przestrzeni samego Trójmiasta, dając nam możliwość kontaktu ze sztuką dojrzałą i koncepcyjnie spójną. Warto przypomnieć kilka indywidualnych wystaw, które zawsze wymagają większej odpowiedzialności i nakładu pracy: „Pociągająca nieobecność” Martyny Baranowicz w Kolonii Artystów, „Lässt Du Dich Überraschen / Pozwól sobie zaskoczyć” Alicji Kubickiej w Galerii Żak, a także „Ciała zaopiekowanie” Natalii Hirsz w galerii Pionova. Dowodzą one, że nasi absolwenci są zdolni przyciągnąć uwagę kuratorów i publiczności.

Niniejsza publikacja jest wyborem prac dyplomantów, uzupełniona recenzjami pedagogów Wydziału Malarstwa. Mamy nadzieję, że przyczyni się ona do szerszej promocji młodego malarstwa z Gdańska.

dr Andrzej Karmasz

Young Painters in Gdańsk 2017 Graduates

This is the tenth anniversary presentation of Young Painters in Gdańsk. This extensive jubilee publication allows us to present the degree projects of sixteen graduates from the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. All these projects were created in 2017. Apart from this paper form, Young Artists in Gdańsk is also an annual exhibition promoting the art of young artists to the public at large. In 2017, degree projects were presented during the exhibition titled „Signature written” in the Armoury of Arts in Gdańsk, while in 2018 it took place in the Centre of Culture of Euroregion the Old Slaughterhouse in Szczecin.

Our graduates have proved again that they can find their feet on the Polish art scene. Some of them have been noticed and recognized by independent juries. Alicja Kubicka was awarded Grand Prix at the Seventh Review of Modern Art „Young Blood” in 2017, while Piotr Mosur and Patryk Różycki were shortlisted to the final of the competition. Piotr Mosur and Patryk Różycki also received the joint Special Award at the First All-Poland Wojciech Fangor Student Competition. Magdalena Sadłowska received the award in the second edition of this competition.

Another important and very positive phenomenon is the fact that the students of the Faculty of Painting evince the ever more common need to participate in the public life. We can notice their appreciable activity as far as participation in exhibitions-also outside our Academy-is concerned. The case of Przemysław Garczyński, who presented his works in the final part of the 17th edition of Hestia Artistic Journey competition in the Museum of Modern Art in Warsaw, deserves a special mention.

The young artists have frequently demonstrated their artistic potential in the Tricity region, where they have presented their mature and conceptually coherent art. A couple of solo exhibitions, which always require some greater responsibility and effort on the part of artists, deserve a special mention: „Attractive absence” by Martyna Baranowicz in the Artists’ Colony, „Last Du Dich Überraschen/Let me surprise you” by Alicja Kubicka in Żak Gallery or „Bodies taken care of” by Natalia Hirsz in Pionova Gallery. They prove that our graduates are able to attract the attention of curators and the audience.

The following publication presents selected works of our graduates. The pieces have been complemented with the reviews of the lecturers from the Faculty of Painting. We hope that it will help the young painters from Gdańsk to gain broader appeal.

Dr. Andrzej Karmasz

Potencjalność formą opisana, czyli sztuka w bieliźnie

Proces dojrzewania jest brzydki, jednak stopniowo robi się lepiej. Zajmuje to przepisowe minimum, czyli pięć lat podzielonych na dziesięć semestrów, a czasem więcej, bo różne wypadki chodzą po ludziach. Proces dobiega końca – coś się destylowało, destylowało aż się wydestylowało; wyobrażone z umożliwiającym w końcu musi się jakoś dogadać. I wtedy jest dyplom. Pocięci niewidocznymi liniami, wielokierunkowymi wektorami, podzieleni na warstwy niewidzące się nawzajem, z lekka wyzwoleni z niewiary we własne możliwości składają się w całość. Jako gotowi twórcy, albo tacy z zadatkami na gotowość. Mgliste i nieosiągalne dotąd wizje twardnieją w konkret – nieposłuszna materia zdaje się być usidlona. Ćwiczyli się w anatomii i gramatyce sztuki, ale opór materii i ograniczenia manualne – zwłaszcza na tle projekcji głowy – wciąż bywają upokarzające. Inicjacja jest zawsze trudna. Coś trzeba było przyswoić, coś innego odrzucić. Czym jest więc dyplom? Epifanią, iluminacją? To za duże słowa, gdy przede wszystkim chodzi o umiejętność wyboru.

Wszelkie teorie i racje, którymi kierują się artyści, dają się relatywizować, bo nad sztuką unosi się duch alternatywy, który zna prawdy równorzędne, czasem wzajemnie się wykluczające, a przecież istniejące w sztuce na równych prawach. Należy je rozpoznać i oprzeć się na czymś, co nas wspomaga. Trzeba rozeznąć się w tym, co widoczne i co ukryte, co realne, a co wymyślone, co martwe, a co żywe i istotne, sięgając do różnych porządków. Trzeba się określić, trzeba się wymyślić, wcześniej dobrze siebie obwąchując. Rekonstrukcję musi zastąpić konstruowanie. Aż bezkształt przejdzie w kształt, jeszcze nie okrępy, ale już wyrazisty. Dotąd własnej obecności brakowało im samym, teraz dojrzewa w nich tożsamościowa świadomość. Zanim ustalili się różnica między powtarzalnością a jedynością, wchodzi się jeszcze w ślady nauczycieli lub innych zapoznanych artystów, ale to nic złego – to cecha etapu. Przed nimi otwiera się wielka przestrzeń do zagospodarowania.

Ikar doleciał, Syzyf dotoczył? Nie do końca, ponieważ poczucie, że więcej jest poszukiwanego niż znalezione, więcej uprawdopodobnionego niż realnego jest przy nich i długo jeszcze z nimi pozostanie. Tak jak nieuchronność pobłądzenia. I jak trud oddychania utopią.

Pamiętaj dzień święty święcić... Święcimy, a jakże, takim świętem są dla nas obrony prac dyplomowych, czyli ceremonia publicznego odstawiania zasłoniętego. Dyplom to moment ułowiony we wstępnym momencie dziejącej się historii; fenomenologiczny przegląd; obraz zwarty, skoncentrowany i jednocześnie rozpadający się na osobne epizody, na wyspy jednego archipelagu. To także gest założycielski dla myślenia o sztuce i świecie. Czy jest jakąś kulminacją? W pewnej mierze jest, ale w szerszym horyzoncie z pewnością lepiej mówić o zwieńczeniu pewnego etapu. Dyplom – jeśli myśleć symbolicznie – jest epilogiem jednej i prologiem nowej odsłony, często kamieniem węgielnym twórczej kontynuacji, wstępem do dalszych poszukiwań.

Akademia działa na obszarze związków historii, sztuki oraz życia, a także psychologii tworzenia. I dobrze, jeśli wczuwa się w puls współczesności. Jest akwarium, w którym pływają mniej lub bardziej omszałe ryby z dorobkiem i doświadczeniem oraz obiecujący, jeszcze zielony narybek, który dopiero ćwiczy się w stylach i o którym nic pewnego powiedzieć nie można. Funkcjonujemy na z góry ustalonych warunkach, jednak z upływem czasu model partnerski zastąpił tradycją uświęcony model mistrza i ucznia. Dawna relacja ustała, czujemy się dziś współzależni wobec naszych studentów – wspólnie anonsujemy problemy, które nie ostygły lub pojawiły się jako nowe, wspólnie zarysowujemy kształty, które niebawem zaczną wyznaczać horyzont sztuki. Pokoleniowe różnice, różny zasób doświadczeń oraz szybko zmieniająca się

Potentiality described by form or art in underwear

The process of growing up is ugly, but it gets better with time. It takes the prescribed minimum, which is five years divided into ten semesters and sometimes more, as accidents will happen. The process comes to an end. Something had been undergoing the process of distillation until it finally got distilled. The imagined has to come to terms with the enabled one way or another. Then comes the degree project. Cut with invisible lines and multidirectional vectors, divided into layers that do not see one another, almost freed from the disbelief in their abilities, they constitute the whole. They have become fully-fledged creators or they have the makings of becoming ones. Vague and unattainable visions solidify into concrete and the insubordinate matter seems to have become mastered. They practised anatomy and the grammar of art but the recalcitrance of matter and their manual limitations-especially when compared to their minds' projections-are still humiliating sometimes. The initiation is always hard. Something must be internalized, while something else must be discarded. What is the degree project? An epiphany? An illumination? These might be too big words, as it all boils down to the art of choosing.

All the theories and reasons that artists are driven by can be relativised, as above the domain of art there hovers the the spirit of the alternative, which is the awareness of the equivalent truths, even ones that exclude each other, and yet they coexist in art on equal terms. You need to identify them and look for something that will help us. You need to differentiate between the visible and the hidden, the real and the imagined, the dead and the living, by drawing from different orders. You need to define and imagine yourself, having smelled yourself before. The reconstruction must be replaced by construction. Until the lump becomes a shape, the shape that is not fixed yet but already distinctive enough. So far their presence lacked themselves. Now the identity awareness ripens in them. Before the distinction between repetitiveness and uniqueness is established, you follow the footsteps of your teachers or other familiar artist but there is nothing bad in it: it is just characteristic of this stage. There opens a vast space for development in front of them.



rzeczywistość sprawiają, że jedni uczą się od drugich, że jest wzajemność. Powinna być też przestrzeń na swobodę wypowiedzi, tolerancję i wyrozumiałość, bo belfrzy na ogół pamiętają, jak łatwo jest ugrzęznąć pomiędzy zamiarem a realizacją. Razem zapalamy płomień, razem pracujemy nad ś w i a d o m o ś c i ą, razem trudzimy się poszukiwaniem s u b s t a n c j o n a l n o ś c i, razem przeżywamy nadzieje i rozterki. Dyplom to ostatnia możliwość dyskursywnego „wniknięcia” w dorobek dyplomanta, zacementowanie sensy i jakości. Wspólnie oraliśmy glebę sztuki i sialiśmy oczekując urodzaju, długo czekaliśmy na to, co powinno być nadzieją. Dobrze jest widzieć, jak za sprawą twórczości coś się uwalnia i daje o sobie znać.

Oczekuje się, że młodzi będą eksplorować nowe obszary, to dość oczywiste, przynajmniej jednak, że kolejne pokolenia twórców zminimalizowały możliwości „nowego” – „nowe” dławi się dziś w rachunku prawdopodobieństwa. Czyżbyśmy w odczuciu świeżości i oryginalności ulegali złudzeniu? Zawieszeni pomiędzy ideą a zdarzeniem, konkretem a absolutem, cudzym dokonaniem a własnym marzeniem młodzi twórcy wybierają obszar możliwej ekspresji, poszukują własnego miejsca. I wciąż dorastają do siebie wyidealizowanego w swojej roli. Każdy z nich ma swój własny „oltarz”, każdy z nich próbuje „wyśpiewać” swoją odmienną naturę, a jeśli celu nie osiągnie, wpisze się w szereg. Wobec imperatywu eksperymentowania bywają aktywni, skłonni do ryzyka, bywają też pasywni. Istnieje również model „poprawnościowy”, który zasilić może szarą masę sztuki, ale na jej istotę nie będzie wpływać. Są więc satysfakcje, bywa uznanie, a nawet podziw, są też zmartwienia, a także zawstydzenia. Namnożyło się „ornamentatorów” sztuki. Czy w sztafecie pokoleń każdy artysta dokłada od siebie coś, co będzie zauważone, co się utrwali i będzie rezonować? Oczywiście nie. Z pozycji losu, czyli nieuchronności, mówiąc o posiewie można też mówić o odsiewie; samo podtrzymywanie czynności malowania z najlepszą nawet wiarą, to stanowczo za mało. Przyglądamy się sztuce dokonanej, śledzimy jej współczesne przejawy, a jej pożywe soki miksujemy, każdy na swój sposób. Wskutek tego wytrącają się minerały, ginie walor świeżości – reprodukuje się, a to poważna przypadłość sztuki. Stosowanie antropologicznych kalek czy światopoglądowych pakietów na szczęście nie znajduje w sztuce uznania.

Żeby nie było nieporozumienia: przyjęcie pracy dyplomowej nie jest jednoznaczne z pasowaniem dyplomanta na artystę, lecz tylko potwierdzeniem zawodowej kwalifikacji.

Wszyscy dyplomanci są do siebie trochę podobni, przynajmniej morfologicznie, bo osobniczo pozostają różni. Podobieństwo jako obraz gatunku i niepodobieństwo jako egocentryczna pieczęć indywidualizmu. Są kapryśni jak ponowoczesność, na której się wychowali. Do wyboru, do koloru: są zatrzaśnięci w sobie introwertycy i wychodzący z siebie ekstrawertycy – możliwy rozkład prawdopodobnych cech wydaje się nieskończony. Wielką i największą różnicę czyni talent. Bez wątplenia wszyscy limitowani jesteśmy siłą sprawczą własnego talentu, ale starać się, to coś, co jest w możliwościach każdego. Przychodzi ze zrozumieniem pogodzić się z tym, że „lepiej”, „celniej”, „umiejtniej” to aspiracje rozbijające się o własne ograniczoneści. To Rubikon każdego twórcy. Niekiedy urodę dzieła – a przynajmniej jego kokieterijną wersję – można rozumieć jako upiększanie porażki. Wszyscy, wychodząc od zbiorowego dziedzictwa, powinniśmy dokładać własną wyjątkowość, jeśli należałoby się czegoś obawiać, to braku własności.

Twórców młodych i starszych łączy pragnienie formy, pragnienie ładu i porządku nieustannie podminowywanego przez chaos. Natomiast napięcie pomiędzy logiką, strategią a intuicją czyni naszą twórczość intrygującą i tak wspaniale nieoczywistą. Ostrość widzenia wciąż jest w sztuce darem nie do przecenienia, nie inaczej niż potrzeba sensu utrzymywana w równowadze z potrzebą emocji. Rozum i emocje nie są czymś przeciwstawnym.

Opowiedzieć świat, innych i samego siebie – tym się zajmujemy.

Did Icarus reach Athens? Did Sisyphus roll the boulder up to the top? Not really, and they have the feeling that there is more of the searched than that of the found, more of the plausible than that of the real, and this feeling shall stay with them for long. Same as the inevitability of going astray and the toil of breathing a utopia.

Remember the sabbath day, to keep it holy. We keep it holy, indeed. Our sabbath day is the degree project exhibition or the public ceremony of unveiling the veiled. The degree project is a moment captured in the initial part of history in the making. It is a phenomenological review, an image that is cohesive and concentrated, and simultaneously breaking down into separate episodes or the islands of one archipelago. It is also the founding gesture for their idea of art and the world in general. Is it a sort of culmination? It is to a certain extent, but, in a broader perspective, it is better to consider that to be the end of some stage. The degree project-if viewed symbolically-is the epilogue and prologue of a new act. It is often the cornerstone of artistic continuation or the introduction to further exploration.

The Academy works in the field of mutual relations between history, art, life and the psychology of creation. And it is also good if the academy can feel the pulse of the times. Imagine a fish tank with two types of fish: the mature, experienced and-more or less- big fish versus the promising yet inexperienced new blood. We function under predetermined conditions and, with time, the partnership model has replaced the traditional master-disciple relationship. The old model is gone and we treat our students as peers: we signal the problems which have not disappeared or reappeared in a new form; we join forces to outline the shapes that will soon delineate the horizon of art. Generational differences, different stock of experiences and the rapidly changing reality encourage mutuality and learning from each other. There should also be some space for freedom of expression, tolerance and understanding, because teachers tend to remember how easy it is to stall between the intention and fruition. Together we spark the flame, together we work on c o n s c i o u s n e s s and participate in the quest for s u b s t a n t i a l i t y. Together we hope and doubt. The degree project is the last possibility of the discursive „insight” into a graduate’s oeuvre in order to ask about senses and qualities. Together we have been ploughing the soil of art and together we have been sowing. We have been waiting for what is meant to come-for the harvest-for a long time. It is good to see how creation manifests itself and frees something.

It is expected that the young are to explore new areas-that is obvious; however, we must admit that successive generations of artists have minimized the potential of „newness”. „Newness” is being stifled in probability calculus. Are we being deluded by the sense of freshness and originality? Suspended between an idea and an event, a concrete thing and the absolute, someone else’s achievement and their own dreams, the young artists choose the field of possible expression and look for their own place. And they are still trying to measure up to their idealized „I” and to play their role. Each of them has their own „altar”, each of them is trying to „sing out” their distinct nature and if they fail they will become one of the crowd. As far as the propensity to experiment is concerned, some of them like to take risk and some of them tend to be more passive. There is also the „appropriate” approach, which may feed the grey mass of art, but it will not influence the essence of art. There might appear satisfaction, recognition, even admiration, but there also appear worry and shame. Indeed, there are too many „decorators” in the world of art. Does every artist make their own contribution of something remarkable, resonating and here to stay in this generational relay race? Of course not. From the perspective of fate or inevitability, when we talk about sowing, we should also talk about sifting: the very sustenance of the activity of painting-even if motivation is high-may be not enough. We look at art already made and we follow its contemporary manifestations. Then we mix its nutritious juices on our own individual terms. As a result of that minerals precipitate from the mixture and the air of freshness disappears. We reproduce ourselves and that is a serious hindrance. Fortunately, the application of anthropological clichés or ideological packages is not seen as deserving recognition in the world of art.

PYTANIA DO ZADANIA

Młodzi twórcy, pędząc za swoimi potrzebami i emocjami, przyglądają się światu, sztuce i sobie samym. Mozolnie rzeźbią swój światopogląd, chcą ogarnąć i rozumieć. Z tego powikłania wychodzą romantyczni lub pragmatyczni, ułożeni lub rogowaci, wtórni albo świeży. Ich percepcja rzeczywistości, zaledwie zaznaczona, wolna od wielu możliwości porównawczych i przywileju dystansu, zabłąkana jest między poglądami innych i własną intuicją. Patrzymy i zgadujemy, ile tu gotowości, a ile potencjalności.

Czy stawiają ważne pytania, czy poszukują i czy znajdują odpowiedzi przynajmniej na niektóre z nich? Czym jest dla nich sztuka, jak ją definiują? Co ich zdaniem jest wieczne, co współczesne i czym jest dziś nowoczesność? To zasadnicze kwestie, w które wpisujemy dziś postawy młodych artystów pamiętając, że są i częścią, i całością. Zapytujemy więc, ale ze świadomością, że kontekst postawionych pytań odnosi się do szerszego spectrum postaw – jednoroczna, niewielka próbka, z jaką mamy tu do czynienia, nie może zaświadczać o obrazie pokolenia. Żeby ujrzeć całe zjawisko, potrzebna jest szeroka kilkuletnia obserwacja, potrzebna jest *summa* spostrzeżeń, co najmniej perspektywa dekady. Inaczej rzecz ma się z silnymi indywidualnościami – te sięją się, gdzie chcą, i rozkwitają w sposób najmniej przewidywalny, nie można ich przypiąć szpilką w jednym miejscu, usidlić jak motyla. One zaświadczą przede wszystkim o sobie samych. Ważne jednak, by obserwować ich oddziaływanie, bo wpływ na innych to miara wagi ich sztuki, czasem to także początek tworzenia się tendencji.

Pytajmy zatem dalej: czy obecne pokolenie ma realną szansę dokonania znaczących zmian, czy jedynie znikomego przemieszczenia wartości? Czy zachowa nas w prawidłach i pogłębi nudę trwania w starych dekoracjach, czy pozwoli nam odczuć atmosferę sztormu, gniewną wrażliwość, krwistość ekspresji, swobodę marzeń, ujmującą subtelność czy działanie w głębiach? Czy będzie kontynuować badanie pojemności sztuki?

Co wiemy o innych? Niewiele, polegamy głównie na tym, co sami zechcą nam o sobie opowiedzieć. Inaczej nie dowiemy się, co jest ich niebem, czym są stany umiarkowane, a gdzie lokują swoje piekło. Jak młodzi postrzegają świat: jako piękny, ciekawy, skłamanym, tragiczny? A może nudny? Może nienaprawialny? Co ich kręci? Czy ta generacja ma pomysł na siebie? Działa razem czy osobno? Czy ma zdolność i potrzebę wyrażania tego, czym żyje; czy ma kłopot z wyrażalnością? Co ma pod podszewką – czy dobija się o wgląd w naturę zjawisk, czy obserwuje symptomy naszych czasów? Jak widzi świat – poprzez szczegół czy szerzej? A może odżegnuje się od jakiegokolwiek identyfikacji? Może nie ma serca do dojrzałości? Jak pojmuje wolność? Jakie jest jej wyposażenie ideowe? Jakimi pryncypiami się kieruje, czy i jak odróżnia rzeczy ważne od ważnych mniej? Jak definiuje dziś sztukę wysoką i masową? Społeczna aktywność, społeczna pasywność – co wybierają? Czy ich obszarem zainteresowania jest teraźniejszość, czy także przyszłość? Jaki jest ich stosunek do nowych narzędzi i do modernizacji płynącej z nowych technologii? Czy rozmyślają o bezcielesności, skoro ciało nie nadąza już za technologią i umysłem? Czy w ramach poszukiwania prawdy mają potrzebę obnażania obyczajowych tabu? Jaką energią emanują: czy są jak wiatr, ogień czy jak woda? Na co się srożą i czym się trwożą? Co ich porusza, co wzrusza? Które z podejmowanych wątków są dominujące? Co oznacza dla nich wykraczanie poza siebie? Czyżby alergię i uprzedzenia zastąpiły gniew? W którą stronę skierowana jest busola ich ambicji?

Cóż, każda kolejna generacja ma swój własny sposób kontaktowania się z rzeczywistością, sposób reagowania i strategię działania. Każda spisuje własny katalog skarg i wniosków. No i ma duszę, trudną do zbadania i opisaną, bo nie sposób dokonać jej przekroju, by zajrzeć do środka. Są w sztuce punkty orientacyjne z różnym terminem ważności; młodzi nieuchronnie wchodzą w problemy, do których odnieść się muszą wszyscy współcześni twórcy. Czy podobnie myślimy dziś o istocie sztuki, czy istnieje wciąż twardy szkielet, który obrasta plastyczną materią – ciałem sztuki? Bo może w ciągłych zmianach istota poległa? A może przemieściła się tylko? Na czym polegać: istota, czy to co obok, a może to, co obok jako istota? Którędy płynię teraz

To make it clear: our acceptance of someone's degree project is not tantamount to investing someone with the title of artist, but it is just a sheer confirmation of someone's professional qualifications.

All graduates are to some extent similar to each other, at least morphologically, because as individuals they all remain different. Similarity as the reflection of genre and dissimilarity as the egocentric stamp of individualism. They are whimsical like postmodernity that they grew up on. Every kind under the sun: there are withdrawn introverts and outgoing extroverts, and the possible combination of potential traits is infinite. It is talent that makes the greatest difference. Without a doubt we are all limited by the driving force of our talent, but making an effort is within everybody's reach. We are left to calmly accept that „better”, „more accurate”, „skilful” are aspirations that break against their own limitations. This is the Rubicon of every artist. Sometimes the beauty of a work of art-or at least its sycophantic version-can be understood as the beautification of a failure. Deriving from the common heritage, we should all add our exceptionality. It is the lack of qualities that we should be afraid of the most.

Both young and old artists are united in their desire for form and order, aspects which are incessantly undermined by chaos. On the other hand, the tension between logic, strategy and intuition makes our art intriguing and fantastically ambiguous. Visual acuity is still a great boon in the world of art. The same applies to the balance between the need for sense and the need for emotions. Reason and emotion are not something antagonistic.

Telling the world, ourselves and others-that is what we do.

QUESTIONS TO BE ASKED

Young artists following their needs and emotions look at the world, art and themselves. They arduously sculpture their outlook on life. They want to grasp the reality. They want to understand. They maneuver out of this entanglement by being either romantic or pragmatic, accommodating or recalcitrant, derivative or fresh. Their perception of reality-however immature and lacking in perspective and comparative qualities it may be-is lost somewhere between the ideas of others and their own intuition. We look and we guess: how much of readiness and how much of potentiality is there?

Do they ask serious questions, do they search and find answers to at least some of them? What is art for them? How do they define it? What is timeless and what is contemporary in their opinion? What is modernity? These are the fundamental questions, which we use to define the attitudes of young artists, remembering that they are both a part and the whole. Why not ask them, knowing that their context refers to a broader range of attitudes? A small yearly sample that we have here cannot be seen as representative of the whole generation. In order to see the whole phenomenon we would need several years of broader observation, some form of *summa* in a perspective of at least a decade. However, it is a different case when it comes to strong individualities. They grow where they want and bloom completely unexpectedly. You cannot catch them like a butterfly or pinpoint them in any way. Their status is attested by their very existence. It is important that their impact is observed because their influence on others is the measure of their art's weight. Sometimes it is also a beginning of a trend.

Why not ask them further: does this generation have a real chance to achieve some significant changes or it will limit itself to just some superficial rearrangement of values? Will it retain us within the old precepts and deepen the boredom of existence in old decorations or it will allow us to feel: the atmosphere of the storm, the wrathful sensitivity, the sanguine of expression, the freedom to dream, the charming subtlety or the activity in the deep? Will this generation continue exploration of the capacity of art?

What do we know about others? Not much, we mainly rely on what they are willing to tell us about themselves. Otherwise we will not know what is heaven for them, what their moderate states are and what their hell is like. How do the young perceive the world, as a beautiful, interesting, deceitful or tragic one? Or maybe boring? Maybe impossible to fix? What gives them a

kwę? I dalej: czy wyjątkowość jest wciąż piękna? Gdzie jest granica prawdopodobieństwa wniesienia nowości do istniejącej masy, przed czy za nami? Czy możliwe jest jeszcze bluźnierstwo jako ożywczy akt, skoro nie ma już świętości? Czy możliwa jest jakaś sensowna „rozróżba” w sztuce naszych czasów? Czy sztuka niezaczepta o realny świat ma dziś rację bytu? Czy model społecznej partycypacji jest w odwrocie?

SZEROKI KONTEKST DZIEJĄCEJ SIĘ SZTUKI

Żyjemy w dość trudnym do zdiagnozowania czasie – trudno określić do czego zmierzamy, jest inaczej niż wcześniej. I chyba zaczynamy się denerwować, że tak wiele spraw nam umyka, że mimo postępów wciąż nie radzimy sobie z kontrolowaniem przyszłości. Nie powstrzymamy jednak rozległych procesów, które napędzają zmiany. Na domiar wszystkiego nie ma pewności, czy człowiek jest w centrum. To sytuacja trudna dla wszystkich: i racjonalistów, i humanistów. Mamy wolność i wiele możliwości, a jednak żyjemy w nieustannym napięciu, coraz więcej w nas lęku. Robi się duszno. Jakie jest miejsce kultury w tak zarysowanej rzeczywistości? Bardzo prawdopodobne, że w dłuższej perspektywie jej rola wzrośnie, ale dziś ma słabo zarysowany kształt i niepewny byt.

Sztuka współczesna, ta, która narodziła się w XX wieku, zajmuje się wydobyciem z otaczającego nas świata sprzeczności, upodobała sobie najróżniejsze niespójne złożoności, rezonujące z aktualnymi sytuacjami. Równocześnie – bardziej na poziomie teorii niż praktyki – zmagamy się z niemłodą już tezą o śmierci sztuki i z inną, według której śmierć sztuki nie dotyczy. Trapią nas pytania o to, co wieczne, co współczesne i czym jest dziś nowoczesność. Tak się wszystko zagmatwało, zapętlilo, że nawet prorocy zamilkli. Cóż, mamy świadomość, że nie da się sprowadzić wszystkiego do jednej wiedzy i jednego dyskursu, jednak osób zdolnych przewidzieć dalszy bieg wypadków nie ma. W jakim jesteśmy miejscu: czy mamy do czynienia z kontynuacją, czy może



thrill? Does this generation have an idea of themselves? Do they work together or on their own? Do they have the capability and need of expressing what is important to them or do they have a problem with expressing themselves? What is the underpinning of this generation-do they strive for a deeper insight into the nature of phenomena or just observe the symptoms of our times? How do they view the world-via details or from a broader perspective? Maybe they renounce any identification? Or they do not feel heartfelt for maturity? How do they define freedom? What ideas do they cling on to? What principles do they follow and how do they distinguish between what is important and what is not? How do they define high and mass art? Social activity or social passivity-which one do they choose? Are they interested in here and now or their interest extends also to the future? What is their attitude towards new tools and modernization stemming from new technologies? Do they meditate on incorporeality, as the body is falling behind technology and mind? Do they feel the need for breaking down taboo in their quest for the truth? What kind of energy do they exude: are they like wind, fire or water? What do they rage at and what do they fear for? What pushes them and what moves them? Which of the talking points are dominant for them? What does transcending yourself mean to them? Have allergies and biases replaced rage? Which direction does the compass of their ambitions show?

Well, every generation establishes its own contact with reality, its own way of reacting to it and its own operational strategy. Every generation makes its own list of complaints and proposals. It also has its unique soul, which is difficult to examine and describe, because it is impossible to cross-section it to see what is inside. There are some points of reference in art with different validity. Young artist inevitably faces problems that all contemporary artists have to confront. Do we share views on the essence of art? Is there still some rigid skeleton, which is covered in flesh that is the matter of art? Maybe the essence got lost in incessant changes? Or maybe it has just moved? What should we rely on: the essence or the margin, or maybe the margin as the essence? Where is the arterial blood now? And more: is exceptionality still beautiful? Where is the limit of probability of contributing something new to the already existing mass? Before us or behind us? Can blasphemy be still viewed as invigorating if there are no sanctities? Is any meaningful „uproar” in the world of art still possible? Is art devoid of any social context justifiable today? Is the model of social participation on the wane?

THE BROAD CONTEXT OF ART BEING MADE

The times we are living in are hard to diagnose. It is difficult to determine where we are heading to, as the situation is completely different. We are becoming irritated that we miss out on so much and that despite all these advancements we still find it impossible to control our future. We will not stop these complex and many-sided processes which drive changes. Worse still, we are not sure if the human being is at the centre. This situation is difficult for all: rationalists and humanists. We have freedom and many opportunities, yet anxiety runs high and we live under constant stress. It is getting stuffy. What is the place of culture in such a landscape? It is highly likely that, in the long term, its role is going to increase, but as at today its shape remains unclear and its existence unstable.

Modern art, which was born in 20th century, consists in identifying the paradoxes of our world and is captivated by various incoherent complexities that resonate with current situations. At the same time-more on the theoretical than practical level-we are confronted with the good old claim that art is dead (or not dead). We are plagued with questions about eternity, contemporaneity and modernity. It has all got so tangled and jumbled that even prophets have fallen silent. Well, we are aware that it is impossible to reduce everything to one knowledge and one discourse; however, there are no people who are able to foresee what is going to happen. Where are we: is it a continuation or maybe it already is the state of permanent overstimulation, which must lead to a change in conditions of our existence? It is difficult to resist the impression that we

daje już o sobie znać permanentne przebudzowanie, zmiana warunków dalszego istnienia? Trudno oprzeć się wrażeniu, że jesteśmy świadkami wydłużonego w czasie przesilenia artystycznego: czekamy na coś, a może na kogoś kto nada sztuce nowy kształt i treść. Nie opuszcza nas przecucie schyłku – zrobiło się zbyt wiele pustych miejsc po wielkich ideach. Nasze myślenie o sztuce zdominowało odczucie międzyepokowe, cierpliwie siedzimy w poczekalni albo znerwicowani grzęźniemy w dylematach, no a gdy się utkwilo w gęstej mgłę niepewności, trudno iść do przodu.

Jesteśmy dziećmi postmodernizmu. Ustalmy: postmodernista, czyli sierota tęskniący za powrotem rodziców – jak wcale trafnie ktoś to określił. Wciąż działamy w systemie cyrkularnym, to znaczy grzebiąc w przepastnym postmodernistycznym worze, odzyskujemy z istniejącej masy co się da. I mielimy, mielimy... To się musi skończyć. Przemozna jest jednak siła przyzwyczajenia – wydaje się, że większość zadawała się tym, co jest, a to sprzyja zjawisku charakterystycznemu dla naszych czasów, czyli r o z p r o s z e n i u znaczeń i wartości.

Co więc nas czeka: ożywcze „nowe”, czy dobrze zapoznane „post” lub „neo”? Deficyt nieużytych idei i środków wyrazu to zasadnicza przeszkoda rozwojowa dzisiejszej sztuki. Coraz rzadziej – jeśli nie wcale – bywa sztuka obiektem zaskoczeń.

Przyszłość sztuki zawsze rysowała się nieciekawie, a przecież trochę zdrowa, a trochę chora trwa sztuka jako przemienność zwątpienia i pobudzenia i zwleka ze śmiercią, zwleka bezustannie, bo sen o rzeczywistości zrealizowanych marzeń pomaga jej trwać w niekończącej się agonii. A zatem sztuka to rzecz nieskończona?

Nierównowaga, erozja, rozpad... *Vanitas*, czyli jak to w sztuce, czyli właściwie w normie. Nie może być w sztuce apokaliptycznych klęsk, skoro zawsze jakoś okazuje się silniejsza od losu. A czy wszystko jest w niej odnawialne, to osobna sprawa. Odbiorcy nie nadążają za sztuką, sztuka zaś przestaje nadążać za cywilizowanym postępem – to całkiem prawdopodobna teza. Może skutkiem tego będzie nam dane wybierać pomiędzy różnymi rodzajami strat? Czy siły modernizacyjne znajdują się po stronie artystów, czy może przyjdą wkrótce do nich technolodzy cywilizacyjnego postępu z gotowymi postulatami i wyznaczą pole możliwego działania, zakres społecznych potrzeb oraz strategiczne cele? Czy wtedy do pomyślenia będzie sztuka wolna od społecznych uwarunkowań, od zadań, sztuka jako czysty żywot – emocjonalna (zgodnie z badaniami, człowiek uznaje emocje za najbardziej wartościowe, lokując je na szczycie hierarchii) i estetyzująca, a także metafizyczna lub utopijna, czyli korzystająca z prawa do nierzeczowości w percepcji świata. Gdyby na świecie wszystko działało się rozumnie – pisał Dostojewski – nic by się nie działo.

Przestaliśmy się zastanawiać, dlaczego gatunek ludzki od tak dawna inwestuje potężną energię w tworzenie czegoś, co na pierwszy rzut oka nie posiada walorów użytkowych. Zauważmy, że już tylko sen i sztuka dają luksus nieproduktywnego marzenia. Na naszych oczach myśl technologiczna wyprzedziła myśl humanistyczną, wpędzając ją w cień. Mamy czasy postironiczne, przed nami zaś świat postbiologiczny. Zmiany technologiczne, a wraz z nimi robotyka, która dynamicznie wkracza w naszą rzeczywistość, może przemodelować kształt sztuki. Ręce mamy zajęte elektronicznymi narzędziami, a głowy zaprzęgnięte komunikacyjnym szaleństwem – cyfrowa rzeczywistość zaczyna dyktować warunki. Nasze czasy mocne są siłą rozumu praktycznego, nasze czasy są również słabe słabością rozumu praktycznego, ale może właśnie w czasach postępującej robotyzacji przypisze się większą wartość życiu wewnętrznemu oraz takim formom przynależności, których osiłą nie będzie praca, materializm i racjonalizm, lecz sztuka i rzemiosło jako domeny tego, co uważamy za „ludzkie”? I może wtedy artyści staną się ostoją humanizmu, jego rdzeniem. A zatem renesans wartości? Całkiem możliwe.

Dokładnie nie wiadomo, co może dla sztuki wyniknąć z przewidywanego połączenia naszych mózgów z cyfrową chmurą obliczeniową, ale na taką przyszłość trzeba być gotowym. Do sprawdzenia pozostanie teza, czy opowieść jako jedna z fundamentalnych cech ewolucyjnych, jako elementarna umiejętność przedstawiania świata, rzeczywiście ma swoje źródła na poziomie



witness a prolonged turning point in art: we are waiting for something or maybe someone, who is going to give art a new shape and meaning. We are haunted by the sense of decline—there are too many empty spaces, which are vacated by grand ideas. Our idea of art is dominated by this interepochal sentiment. We are either patiently sitting in the waiting room or pressing on with agitation to get stuck in dilemmas and it is rather difficult to move once you have got lost in the thick fog of uncertainty.

We are the children of postmodernism. Let's agree: postmodernists are orphans longing for parents' return, as someone rightly put it. We are still operating within the recycling scheme: we fumble in this spacious postmodernist sack and retrieve from this mass whatever we can. So we plough and we plough... This must end. Yet the force of habit prevails—it seems that the majority is satisfied with status quo, which is conducive to a phenomenon that is characteristic of our times. It is the *d i s p e r s i o n* of meanings and values.

What is ahead of us then: the invigorating „new” or the good old „post-” or „neo-”? The deficit of original ideas and means of expression is the main obstacle in the advancement of contemporary art. It is a rare occasion—if it happens at all—that we are surprised by art.

The future of art has always looked dire. Art has always been healthy and sick at the same time and yet it lives on in this alternating doubt and agitation, lingering on with its death. The dream of dreams coming true helps it in its never-ending agony. Is art infinite then?

Imbalance, erosion, decay... *Vanitas*, how arty is that? There cannot be any apocalyptic defeats in art, as somehow it always turns out to be stronger than destiny. Whether it is fully renewable—well, that is a different issue. The audience does not keep pace with art and art does not keep pace with civilized progress—that is a highly likely claim. This might result in a situation when we will have to choose between different kinds of losses? Are the modernizing forces on the artists' side or maybe we should await the engineers of civilized progress with their manifestos that would demarcate our field of research, the relevant range of social needs and strategic aims? Will the art that is free from social contexts be viable? Will it be free from any tasks: elementary, emotional (according to research, man considers emotions to be the most valuable and puts them on top of the hierarchy), aestheticizing, but also metaphysical or utopian ones, thus exercising its right to impracticality in its perception of the world? If everything on earth were rational—wrote Dostoevsky—nothing would happen.

genetycznym: w pewnych pierwotnych predyspozycjach, które da się rozpoznać i odnieść do działalności artystycznej człowieka. Czy ostanie się przeświadczenie, że są historie, które powinny zostać opowiedziane, i są dzieła, które powinny zostać stworzone?

Tymczasem kometa sztuki ma coraz krótszy ogon, a status artysty dawno stracił swą mityczną moc. Powiedzieć, że uwaga świata nie jest na twórcach skupiona, to mało powiedzieć. W żadnym razie nie jesteśmy dziś siłą napędową naszej rozległej rzeczywistości, ale bez megalomanii możemy o sobie powiedzieć, że pozostajemy jednym z jej ośrodków nerwowych. Nie powinniśmy więc ustawać w próbach opanowywania komplikacji płynących od nas samych i od świata. Sztuką najprawdopodobniej świata nie zmienimy, nie pozwólmy jednak, by świat bez sztuki zmienił nas. Wszyscy ranimy się o wątpliwości i potykamy o sens, a domniemana istota rzeczy nas obezwładnia. Tak musi być. Siłowanie się z chimerami było kiedyś i jest dziś, może co najwyżej ich imiona się zmieniają.

Siła złego na jednego – ludzie chcą, żeby inni zamiast być sobą, stali się nami. Tendencje uniformizacyjne od dawna dają o sobie znać, natomiast artyści pokazują jak być sobą, mimo że porzucili dotychczasową potrzebę przystosowywania świata do siebie. To ich wciąż niedoceniona społeczna rola. Dziś wolą obserwować. No i doskonalić się w osiągnięciu niektórych rzeczy i w niemożliwości osiągnięcia innych.

TO IDZIE MŁODOŚĆ

Wszyscy dojrzały twórcy zajmują się tym, co przerabia czas, oraz tym, co przeobraża wyobraźnia, próbując przemijalności wszystkiego nadać jakiś sens. To działania archetypiczne. Młodzi z natury rzeczy są dopiero na progu takiego myślenia o sztuce oraz takiego odczuwania świata. Rzeźbią w skłębionej materii wpływów i przepływów. Są nieufni. Zawierzyć światu? Zawierzyć sztuce? Bardzo trudno zaakceptować świat, w którym więcej jest wątpliwości niż pewności.

Świat wartości, sens, dobro, poczucie piękna to rzeczywistości, które nie poddają się ściślemu badaniu – łatwiej w nich uczestniczyć. Charakter pisma poszczególnych młodych twórców jest dość łatwy do wychwycenia, gorzej z uogólnieniami, z wiarygodną syntezą, z konkluzywną myślą ogarniającą całość. Wszystkie postawy są odmienne, a dzieła rozwijają się wedle własnej logiki, tworząc właściwie sobie uniwersum odniesień i kontekstów. I właśnie one – konteksty i odniesienia – są tropem, którym można próbować dojść do syntez. Czy zaznacza się zbieżny kurs, wspólnota odczuwania rzeczywistości, wspólnota wyobraźni? To ważne pytanie. Mamy przed oczyma sumę światów alternatywnych, ale problem tożsamościowy widoczny jest niedostatecznie i w nierównym stopniu, a zaobserwowane postawy nie układają się w czytelny wzór. Po dekadzie sztuki społecznie i politycznie zaangażowanej weszliśmy w postkrytycyzm, w którym ambiwalencja i niejednoznaczność komplikują czarno-białe wizje świata. Może doznajemy dziś sieciowego połączenia wartości bez określonego centrum i może to właśnie jest prawdziwą naturą naszej współczesności? A może są młodzi częścią całości, w której zasadnicze, najgłębsze odmienności są nie tyle trudno dostrzegalne, co nieobecne, bo zanikły? Trudno w to uwierzyć.

Część, całość... Czy można przyjąć, że młodzi niekoniecznie chcą być częścią czegoś większego niż oni sami?

Mają organiczną niechęć do wielkich kwantyfikatorów, do patosu, do zadęcia; ich perspektywą widzenia jest często szczegół, rzeczywistość niszcowa. Dużo jest „w, pod, obok, przed”, ale mniej „wobec, ponad, poza”. Nie uwodzi ich transcendencja, metafizyczne napięcia – czują się spadkobiercami XX-wiecznego procesu „ucodzienniania” sztuki. Intymność, kruchość, zwyczajność... Chyba bliższy jest im persyflaż niż powaga, a od misyjności wolą grę albo trans. Ale epoka nie przerobiła ich do końca, nie stali się rzeczowi. Wydaje się, że najbardziej pochtaniają ich relacje międzyludzkie, przestrzeń osobista. Pokolenie „always on”, pokolenie „zawsze podłączonych” funkcjonuje na smyczy wewnętrznej, środowiskowej komunikacji.

We have ceased to think why humans have been investing so much energy in creating something that apparently has no utilitarian purpose. Note that it is only sleep and art that give us the luxury of unproductive dreaming. We have witnessed how technological thought surpassed and eclipsed humanistic thought. We are living in postironic times and postbiological world is just around the corner. Technological changes, including robotics, which is dynamically colonizing our reality, may be a complete game changer for the world of art. Our hands are busy with electronic devices and our minds are occupied with communicative madness-digital reality is starting to call the shots. Our times are strong with the strength of practical mind and weak with the weakness of practical mind, but maybe these times of advancing automation will result in ascribing greater value to inner self and such forms of belonging that are not defined by work, materialism and rationalism, but by art and craftsmanship as domains that we associate with „humanity”. Maybe then artists will become the backbone or the core of humanism. Would that be a renaissance of values? Quite possible.

It is not entirely clear what may result from the predicted plugging in our brains to cloud computing, but we should be prepared for such a future. What remains to be examined is whether the story (as one of the fundamental evolutionary traits enabling us to represent the world) truly has its origins on the genetic level, in some primeval predisposition, which can be identified and referred to human's artistic activity. Will the conviction that there are stories that should be told and works that should be created be upheld?

Meanwhile, the comet of art is losing its tail. The status of artist lost its mythical power long time ago. To say that the world's attention is not given to artist would be an understatement. By no means are we the driving force of our complex reality, yet it would not be megalomaniac to say that we remain one of its nerve nodes. We should not stop in our attempts to bring the complications deriving from us and the world under control. Art will most probably not change the world, but we should not let the artless world change us. We are all wounded by doubts, we stumble over meaning and the presumed nature of things incapacitates us. It has to be this way. Grappling with chimeras was the case in the past and it is also the case today. It is just the chimeras' names that differ.

Nec Hercules contra plures-people do not want others to be themselves but they want others to be like them. Uniforming tendencies have been rife for long, yet artists show how to be yourself, even though we dropped our previous need for adapting the world to ourselves. It is their underestimated social role. Today they prefer watching. They master the art of achieving certain things and accepting the impossibility of achieving others.

HERE COMES THE YOUTH

All mature artists are concerned with things transformed by time and imagination, trying to impart some sense to the transitoriness of everything around. These are archetypal acts. The young are by definition just on the threshold of this way of thinking about art and this kind of perception of the world. They sculpture in the billowy matter of ebbs and flows. They are distrustful. Should they put their trust in the world? Should they put their trust in art? It is difficult to accept the world in which uncertainty prevails.

The world of values, meaning, good and the sense of beauty are realities that are not subject to scientific research-it is easier to participate in them than to examine them. The handwriting of each young artist is quite easy to determine. It is more difficult to make some generalizations or a plausible synthesis or some conclusions that would be true for all of them. Every approach is different and works of art grow along the lines of their own logic. Every work of art creates its own singular universe of references and contexts. And it is them, the contexts and references, which could serve as a trope for some final synthesis. Can we speak of any convergent direction or any sense of community with respect to imagination or perception of reality? This is an important question. What we have in front of us is a sum of alternative worlds, but the identity aspect is not discernible enough and the observed approaches do not form any clear pattern. After a decade of socially and politically charged art we have entered the stage of postcriticism, where ambi-

Mają potrzebę uwagi, czasem desperacką. Można dostrzec w tym egoizm, który przysłania wszystko inne. Uprawianie sztuki jako akt autoteliczny, czyli samouzasadniający się, osobliwie znajduje potwierdzenie w twórczości obecnej generacji. Motywacje są często trudne do odczytania, wybory również. Czy używają sztuki, żeby mówić rzeczy ważne? Sądzić można, że tak, ale o pewność trudno, bo definicja „ważności” może z czasem ulegać zmianie, więc i oni mogą posługiwać się inną wykładnią. Także emocjonalność jest czymś, co ewoluuje.

W kręgu spraw, które nie zdążyły się jeszcze przeterminować pozostają wciąż praktyki społeczne typu *site specific* czy *time specific*, jako pomocne w rozszywaniu wybranych aspektów rzeczywistości. Artyści jako prekariusze albo sygnaliści? Wydaje się, że pierwiastek empatyczny osłabł. Zdezaktualizował się też wątek genderowy. Działania postkonceptualne wciąż dają o sobie znać, ale wahadło mentalne wychyla się dziś bliżej zachowawczości w widzeniu sztuki; skłonności modernizacyjne z jednej oraz odchylenia hipsterskie z drugiej strony zeszyły na dalszy plan. Młodzi najchętniej eksplorują formalne aspekty sztuki, ale w ramach postmodernistycznej klasyki, wolnej od eksperymetu.

Zainteresowanie rewersem życia jest stosunkowo nieduże, ciemny nurt sztuki jest marginesem, co może dziwić, zwłaszcza że afirmują świat umiarkowanie, albo modelowani są lękami i depresjami, które niepokojąco mocno wcinają się w ich życiorysy. Tymczasem ich poczucie tragiczności rzadko dopomina się o wizualizację. Ich „przeciwko”, obecne w życiu, słabym odbijają się echem w praktyce artystycznej. Czy odegnanie trudności i przytulenie łatwości ma głębszy sens i jest mniej lub bardziej świadomym przekierowaniem napięć na spokojniejszy kurs w celu autoterapeutycznym? Bo może jednak niedostatkiem, mankamentem w ich pojmowaniu sztuki – jej roli i jej powagi? Popierać raj, ukrywając piekło? Stanowczo nie o to chodzi.

Pokolenie 20+ ma własną percepcję rzeczywistości i własne z nią rachunki. Z dwóch przestrzeni – sporu i dialogu – skłania się ku dialogowi. Nie szczerzy zębów w uśmiechu, nie szczerzy też, by kąsać. Odstąpiło od sztuki radykalnej, sztuki protestu – nie ma w sobie genu walki, zespołu zaciśniętej pięści. Ale czy ludzie ze smartfonami w ręku mogą być wiarygodni w protestach wobec kształtu świata?

To, co powinno cieszyć, to różnorodność – gatunkowa i rodzajowa. Często mamy do czynienia z synchronią różnych porządków. Nigdy nie spotkałem się z podważaniem stosowności używania narzędzi, które są w bogatej ofercie współczesności. Cyfrowy racjonalista i analogowy człowiek z równą łatwością sięga po pędzel, co po aparat cyfrowy, kamerę i projektor, oba światy równoważąc. Czy marzą o nowej rzeczywistości, o czystszej wirtualności? Chyba jeszcze nie. Nie oni.

Czy lata mamy tłuste czy chude? Demograficzny dół nie śrubuje jakości – to pewne. Duchowa anemia, emocjonalna letniość i namiastkowość



valence and ambiguity complicate the black and white depictions of the world. We may be experiencing some network-shaped combination of values without any definitive centre and this might be the true nature of our present day. Or maybe the young are a part of the whole whose deepest, fundamental differences are not so much difficult to see, as they are not there, because they have disappeared? It is hard to believe.

A part, the whole... Can we agree that the young do not necessarily want to be a part of something greater than themselves?

They organically oppose these broad quantifiers, pathos and pomposity; they adopt the perspective of a detail or a niche. A lot is going on „inside, under, next to and in front of” and much less „towards, above and beyond”. They do not find transcendence or metaphysical tensions seductive. They consider themselves heirs of the 20th-century process of „unidealizing” art. Intimacy, fragility, commonness... They lean towards persiflage rather than seriousness; they prefer game or trance to some missionary zeal. However, the time they live in has not transformed them completely. They have resisted commodification. It seems that they are captivated by human relationships and their personal space. This „always on” or „plugged-in” generation functions on the leash of some inside, peer communication. They strive for attention, sometimes desperately. You could view this as egoism that eclipses everything else. The view of the creation of art as an autotelic, self-explanatory act finds its confirmation in the art of this generation. Their motivations are often difficult to see just like their choices. Do they use art to talk about important things? One may suspect that they do, but it is impossible to be entirely certain, as the definition of „importance” may undergo change with time and their interpretation thereof might be different. Emotionality evolves too.

There are still some issues that have not lost validity yet like ‚site specific’ or ‚me specific’ social practices, which can be useful in interpreting selected aspects of reality. Are artists precarions or signalists? It seems that the empathetic element weakened. The gender theme has also gone out of date. Postconceptual actions are still around, but the mental pendulum is now closer to conservatism in the way we view art; modernizing tendencies on the one hand and hipster leanings on the other have faded away. The young find their interest in the exploration of formal aspects of art within the postmodernist classics that are rather free from experiments.

The interest in the reverse of life is relatively small. The dark current of art is a margin, which should be surprising because they are only moderately affirmative regarding the world outside, to put it mildly, as they tend to be shaped by anxieties and depressions, which cut disturbingly deep through their biographies. Meanwhile, the sense of tragedy rarely resurfaces in any visualizations. Their „being against”, which is present in their lives, does not resonate in their artistic practice. Does the dispelling of hardships and clinging on to the easy way have any deeper sense and is a more or less conscious redirection of tensions to a less tempestuous course for autotherapeutic reasons? Or maybe it is a deficit and shortcoming in their perception of art’s role and weight? Supporting paradise while hiding hell? That is definitely not the case.

The 20+ generation has its own perception of reality and its own squabbles with it. But if they have to choose between conflict and dialogue, they lean towards the latter. They neither grin nor bite. They have abandoned the radical, protest art. Conflict is not in their genes. They do not suffer from the clenched fist syndrome. Anyway, can people with smartphones in their hands be credible in their protests against the state of the world?

However, what we should rejoice in is the diversity, in terms of both genre and theme. We often deal with the synchronicity of different orders. I have never encountered any decorum issues concerning the applicability of various tools that the present day equips us with. Both the digital rationalist and the analogue man find it equally easy to use a brush, digital camera, video camera or projector, and has no problems with finding balance between them. Do they dream of new realness or pure virtuality. Not yet, I guess. Not them.

Are we in fat or lean years? The demographic low does not drive the quality up-that is certain. The spiritual anemia, the lukewarm emotionality and the superficiality of perception is not completely uncommon. Many commentators believe that the nineties were more interesting for the world of art than current times.

w odbiorze rzeczywistości przydarza się wcale często. Wielu komentatorów utrzymuje, że lata 90. były dla sztuki ciekawsze niż obecne.

ZIMNY PRYSZNIC

Studiami zbudowani i „powiększeni”, z głową pełną sztuki, będą teraz testować własną uważność, cierpliwość, odporność i... zaradność. To restart, restart ze wszystkimi konsekwencjami tego faktu. Za każdym razem chodzić będzie o ogarnięcie, o opanowanie przestrzeni, której opanować tak naprawdę nie sposób. Będą teraz wrastać w życie i wrastać w sztukę – utoną w „morzu możliwości” i niemożliwości albo nauczą się utrzymywać na powierzchni. Kończąc uczelnię jest się skalibrowanym na ambitne cele; wzmocnieni samopoznaniem żywią wiarę w sens działania w sztuce, myśląc o sobie jako suwerennych jednostkach, których wypowiedzi świat oczekuje. Dotąd wszystko było blisko, niebo i ziemia były tuż obok, a marzenia w środku – proza życia zostawała za murami akademii. Teraz przestaną grać się ciepłem gromady skupionej wokół wspólnych ideałów.

Nie wiadomo, jakie plany wobec nich ma przeznaczenie, ale wobec deprawującej niepewności, jaka od samego początku otacza młodego twórcę, dobrze jest mieć pewność jednego: licznych przeszkód w uprawianiu zawodu oraz własnego, rosnącego sceptycyzmu. Cóż, trzeźwy ogląd sytuacji nie przynosi dobrych wiadomości.

Ludzie mają różne potrzeby i marzenia, ale też jesteśmy do siebie podobni: wszyscy pragniemy dachu nad głową i jedzenia w brzuchu, poczucia socjalnego bezpieczeństwa oraz tego, by nasze dzieci rosły zdrowo. Dorosły, zdrowy człowiek powinien na to wszystko zarobić. Powinien, ale uprawiając sztukę wysoką na ogół nie może. Nie pozwolić rzeczywistości nad sobą zapanować? Łatwo powiedzieć! Jeszcze nie zaszliśmy tak głęboko w rzeczywistość wirtualną, żeby ta realna przestała być dolegliwa i opresyjna.

Casus absolwenta, który właśnie opuszcza bezpieczne „pole manewrowe”, czyli akademię sztuki, jest nie do pozazdroszczenia. Za murami szaro-prawdziwy świat i potoczność istnienia. Twórczość nagrodą – życie upokorzeniem? Często tak właśnie jest – zbyt często. Historie, jak zostałem artystą i jak przestałem nim być, dzieli bardzo krótki dystans. Zabięga o widoczność, ale zanim ją osiągnie, jego motywacje gasną. Czy było kiedyś lepiej? Nie było.

Mieli nadzieję oddziaływać na rzeczywistość – pewnie marzyli o złożeniu „złotego jaja” – teraz rzeczywistość oddziałuje na nich. Cóż, artysta jest władcą tymczasowym, momentalnym, jego królestwo to akt kreacji, nic więcej. Uwarunkowania – wszyscy jesteśmy szczerze nimi opleceni. Możliwości i niemożliwości, nieustające negocjowanie sprzecznych interesów to prawdziwa natura rzeczy – jak utrzymywał Arystoteles. To także stała praktyka twórcza, dodajmy. Są całe pokłady wymyślonego, wymarzonego, które grzęzną w nie-dokonaniu, w wiecznej potencji.

O potencjale sądzimy zwykle, że jest ogromny, bezsporny, spodziewany, wątpliwy lub nieodgadniony. Ale bywa też stracony i nieodżałowany. Nie płaczący po artystach, którzy odłożyli narzędzia i porzucili warsztat, bo tak chcieli, płaczący po talentach, które do kapitulacji zostały przez okoliczności przymuszone. Upominajmy się o wybitnych, chuchajmy na nich i dmuchajmy, w końcu to oni rozgwieżdżają nasz wspólny horyzont. Bywają silni i zapobiegliwi albo nadwrażliwi i nieprzystosowani, krusi jak porcelana; biorą we własne ręce swoje kariery, ale dużo częściej dołączają do rzesz nieobecnych w sobie frustratów. Poczucie daremności wciąż zbyt często towarzyszy ich wysiłkom. Miron Białoszewski mówił o rodzaju „kontemplacji rezygnacyjnej rozwiązującej się ze światem”, na którą przychodzi się przestawić. Cóż, wolelibyśmy być świadkami ich artystycznego dojrzewania, słyszeć o przekraczaniu kolejnych progów... Trudno dowieść, że dzieje się coś złego, bo tego nie widać i nie słychać – talenty umierają nie wiedzieć gdzie i bezgłośnie. Słabo brzmi tłumaczenie, że od kilku cegiełek wyjętych z gmachu sztuki cała konstrukcja się nie zawali. Powiedzmy jasno: marnotrawstwo talentów jest nieodwracalne i nie do usprawiedliwienia.

Ekonomiczne problemy prowadzą do wyobcowania społecznego i bardzo utrudniają odnalezienie wspólnego celu, przynależność do wspólnoty.

COLD SHOWER

Emboldened and „expanded” by their studies, with head full of art, they will now be testing their attentiveness, patience, resilience and ... resourcefulness. It is a restart with all its consequences. Each time it is going to involve grasping and subduing space that cannot be really subdued. They will now be taking root in life and art. Either they will drown in the sea of possibilities and impossibilities, or they will learn how to stay afloat. At the moment of graduation they are calibrated for ambitious goals and strengthened by the self-knowledge, and, considering themselves to be sovereign individuals whose words are awaited, they see the sense in artistic creation. So far everything has been close: heaven and earth were at hand and dreams were within. The humdrum life stayed outside the walls of the Academy. Now they will cease to bask in the warmth of community gathered around common ideals.

It is unknown what lies in store for them, but in the face of depraving uncertainties that plague a young artist from the very beginning it is good to have at least one certainty: there are going to be many obstacles in art career and our own skepticism is going to grow. This sober view of life does not bring any good news.

People have different needs and dreams, but we are also very much alike: we all desire some dwelling, some chow, some social security and whatever is necessary for the well-being of our family. A healthy adult should be able to provide for all that. They should, but it is usually impossible when they pursue a career in the world of high art. Shouldn't we let the world control us? Easier said than done! We have not got so far into the virtual reality as to render the material one completely unoppressive.

The case of a graduate, who is about to leave the safe „training yard” that an academy of fine arts is, is not something to be envied. Behind the walls there is the real world and mundane existence. Is the artistic creation a prize and life humiliation? Very often so, far too often. The stories of „how I became an artist” and „how I ceased to be one” are not far from each other. They work on their visibility but before they achieve it their motivation is gone. Has it always been like that? Yes, it has.

So many of them hoped to have some impact on reality and dreamt of laying „the golden egg”. Now the reality has a very direct impact on them. Well, the artist is a temporary, momentary ruler and their kingdom consists in the act of creation, nothing more. Circumstances-we are all tightly entangled in them. Possibilities and impossibilities-the constant negotiation of conflicting interests is the true nature of things, as Aristotle rightly put it. It is also an inextricable element of artistic practice, we should add. There are hoards of the imagined and envisioned which get stuck in incompleteness and eternal potentiality.

We think of potential as of something huge, indisputable, expected, doubtful or inscrutable. But it also happens to be lost and irretrievable. We should not mourn the artists who put their tools on one side and left their studio, because they wanted to; we should mourn those who were forced to quit by the circumstances. We should speak for the outstanding ones and care for them. Aren't they our stars that light up the night? They happen to be strong and down-to-earth or oversensitive, maladjusted and fragile like glass; some manage their careers on their own, but far more of them join the frustrated and absent-in-themselves multitudes. The sense of futility still runs rife among them. Miron Białoszewski talked about the sort of „contemplative relinquishment of dissolving from the world” that we sometimes are left to adopt. Well, we'd rather witness their artistic coming of age and hear stories how they manage to surpass themselves... It is difficult to prove that something bad is going on, because that is not something that we can see or hear-talents die unnoticed and without a sound. To say that removing a couple of bricks will not collapse the whole structure would sound like a feeble excuse. Let us put it bluntly: the waste of talents is irreversible and unjustifiable.

Economic problems lead to social alienation, which, in turn, makes it difficult to identify a common goal and feel the sense of belonging to a community. This situation petrifies the framework in which cultural needs become unimpor-

Ta sytuacja utrwała świat, w którym potrzeby kulturalne schodzą na odległy plan. Wszystko się może zdarzyć, gdy zanika zaufanie, kiedy artyści czują się odsunięci od wpływu na życie publiczne.

Widzę tę sytuację jako przejaw zbiorowej nieświadomości, jako nieuważność, bo coś ważnego nam się wymyka. Podkreśliły: niedoinwestowanie sztukę umniejsza lub uniemożliwia, to nieprawda, że dobra sztuka obroni się sama. Nie ma sztuki bez pieniędzy, sztuka współczesna w swojej różnorodności jest kosztochłonna. Traktowanie sztuki rynkiem grozi jej „pokurczeniem w rodzajowe obrazki” – żeby użyć zwrotu Bolesława Leśmiana. Rynek, jaki jest, każe się przed sobą ratować. Tworzyć w „stylu kompromisowym”? Model transakcyjny jest dla sztuki zabójczy, bo przez drzwi otwarte na kompromis sztuka umyka. Spychanie twórców do kategorii usługowej jest nieporozumieniem – nie da się zadowolić i Greków, i Trojan. Wytwarzanie paszy duchowej dla nieskomplikowanych nie jest misją sztuki; sztuka jest ideą wolnościową i tego należy się trzymać – na co komu artysta z wykręconymi rękami?

DOBRODZIEJSTWO INWENTARZA

Szczegółowa analiza prac dyplomowych, sporządzona wcześniej w formie recenzji przez wybranych wykładowców, zwalnia, jak myślę, z równie szerokiego opisu. Ograniczę się zatem w tym miejscu do krótkiej, konkluzywnej formy.

Oczekuję, że czytelnik podejmie trud skonfrontowania przedstawionych na stronach tego katalogu reprodukcji z postawionymi tezami i pytaniami, wpisanymi w szeroki kontekst sztuki współczesnej.

OTO DYPLOMANCI WYDZIAŁU MALARSTWA ANNO DOMINI 2017

Pierwszym naszym lustrem, w którym się odbijamy, jest matka. Martyna Baranowicz nawiązuje do opinii Petera Sloterdijka, filozofa i kulturoznawcy, który utrzymuje, że pierwotną aktywnością ludzką jest wytwarzanie oddźwięku między tymi, którzy żyją razem. Artystka przywołuje psychoanalityczny problem utożsamiania się z własnym lustrzanym odbiciem, stosując zabiegi zaburzenia wizerunku i śledząc przenikanie się realnego z wyobrażonym. Lustro, w opinii autorki, nigdy nie jest bezstronne i bierne.

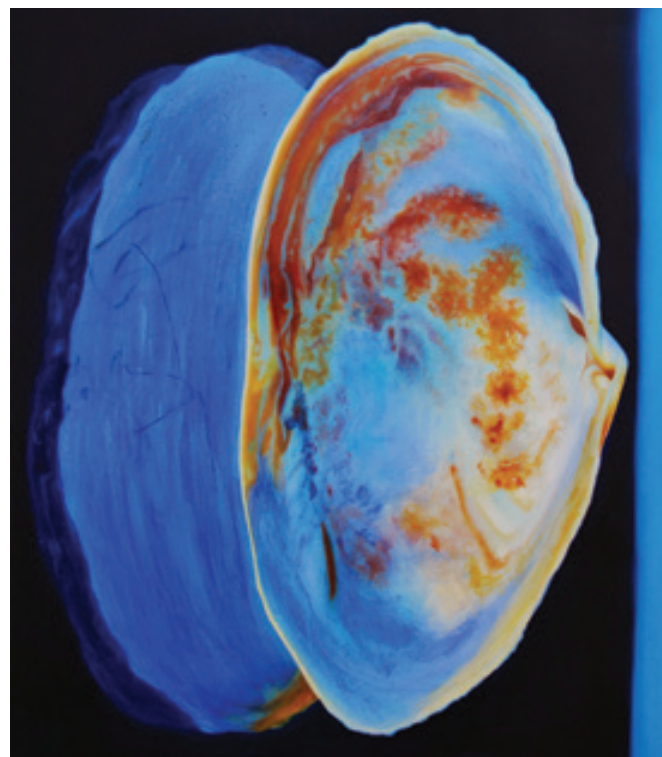
Sebastian Choromański sięga do własnych doświadczeń związanych z przynależnością do kultury blockerskiej, którą charakteryzuje ideowy chaos i pesymizm oraz związany z tym język, nacechowany szczerością i brutalnością. Prace nie mają cech badawczych, ujawniają jednak bardzo specjalny mechanizm widzenia rzeczywistości, w której mnogość wątków gubi trzon określający spójność ideową.

Architektoniczne pejzaże Anny Czarnoty w sposób zakamulowany traktują o wyobcowaniu, o nieobecności, chociaż zawierają potencję ewoluowania. Zatrzymane zostały w fazie niegotowości, niepewnej obietnicy odmiany. Znacznie większy ładunek optymizmu i ekspresji niosą ze sobą wielkie skały „wycinanki” wraz z ich iście barokowym zagmatwaniem i zapętlaniem formy. Dialog artystki ze światem opiera się na bardzo szczególnej wrażliwości i użliwości.

Malowane obrazy i szklane obiekty powiązane zostały motywem muszli. To rezultat przekonania autorki, Karoliny Futymy, o doniosłości symbolu w opisanu kondycji ludzkiej. Motyw muszli jest tu symbolem cykliczności odnoszącym się zarówno do narodzin jak i do śmierci. Artystka akcentuje ten motyw, wpisując go również w dekadencję nadmiaru, obecną w holenderskich martwych naturach. Nie eksploatuje jednak wątku erotycznego. Intymne przeżycia podporządkowuje uniwersalnemu komunikatowi, otwartemu na różne możliwości interpretacyjne.

tant. Anything can happen when trust disappears and artists feel brushed aside from any influence on public life.

I see it as a symptom of some collective unconsciousness or inattentiveness, because something important slips through our fingers. It must be stressed: underinvesting belittles or incapacitates art. It is not true that good art stands on its own merits. There is no art without money and contemporary art in its variety is costly. Applying market rules to art leads to „diminishing [it] into some lowly landscapes” [transl. mine], to use the words of Bolesław Leśmian. The market in its current state is something to be avoided. Trade-offs in art? Transactional model is deadly for art, because if the door is open to compromise, art flees through it. Shoving artist to service category is a complete mistake-it is impossible to please both Greeks and Trojans. Manufacturing spiritual fodder for the uncomplicated ones is not the mission of art. Art is to do with freedom and we should stick to it-what is the use of an artist with twisted arms?



THE BENEFIT OF INVENTORY

The more detailed analyses of degree projects, which were drawn up earlier in the form of reviews by selected lecturers, allow me to limit my insights to shorter and more conclusive descriptions. I expect the reader to make the effort of confronting the reproductions presented here with the theses and questions, which have been put in a wider context of contemporary art.

THE GRADUATES OF THE FACULTY OF PAINTING ANNO DOMINI 2017

Our first mirror-the one we see our reflection in for the first time-is our mother. Martyna Baranowicz makes a reference to the opinion of Peter Sloterdijk.

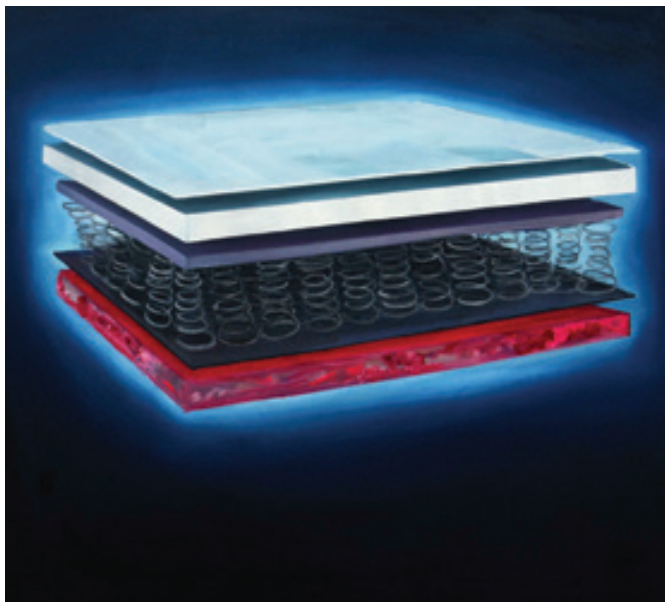
Joanna Graniczowska używa feminizmu jako autoidentyfikacji, obejmującej wybrany zakres odniesień kulturowych i obyczajowych. Zajmuje ją ciało zarówno w aspekcie fizycznym, jak i mentalnym. To subtelna osoba silnie przeżywająca swoją kobiecość. Usiłuje – jak zauważa recenzent – objąć i zrozumieć daną sobie przestrzeń, polegając na intuicyjnym i emocjonalnym języku formy i koloru.

Natalię Annę Hirsch zajmuje swoista gra nieskrępowanej prawem siły oraz słabości, czyli tego, co urojone, lęki, niepełne lub skryte. W sferze emocji przewrotność natury ludzkiej każe pożądać i równocześnie chronić przed jego siłą. Daje się tu odczuć potrzebę nadzoru (boskiego?) nad niepokromioną wolą człowieka i jego tęsknotą do niezależnienia. Sporo tu niejasnej ambivalencji odczuć, ale taka to materia.

Zarówno cykl obrazów, jak i grafiki Emila Jamrozika nawiązują tematycznie i strukturalnie do środków płatniczych Narodowego Banku Polskiego. Całość ma charakter poznawczy w opisie zjawiska i ironiczny w komentarzu. Autor z premedytacją unika uczoności – socjologizacji i psychologizowania. Pioniersko eksploruje fenomen pieniądza, a raczej pieniążka – jak określa to recenzent – mieszcząc go w kontekście społeczno-kulturowym obskurnych salonów gry.

Alicja Maria Kajtanowska odwołuje się w swoich obrazach do tradycji polskiego sarmatyzmu w kontekście dzisiejszej sytuacji społeczno-politycznej. Kontekst historyczny zaczerpnięty z prac historyka Jana Sowy wydaje się kluczowy dla właściwego odczytania jej realistycznego malarstwa. Obiektywizm historyczny, zdaniem artystki, nie istnieje, a rozumieniu naszej współczesności służą odniesienia do przeszłości. To symboliczna twórczość, wnosząca osobiste treści w ważne i utrwalone w świadomości Polaków mity romantyczne.

Twórczość Magdaleny Klimkiewicz wzięła swój początek z przekonania o samoistności malarstwa uwolnionego od wszelkich znaczeń. Dogodnym polem do realizacji takiej idei jest bez wątpienia abstrakcjonizm, w tym wypadku ekspresjonistyczny. Ale intuicja jako siła sprawcza nie oznacza zupełnej przypadkowości uwolnionego gestu, czy też pełnej spontaniczności.



dijk, the philosopher and culture expert, according to which creating interaction between those who live together is the primary human activity. The artist invokes the psychoanalytical problem of identifying yourself with your reflection in the mirror, utilizing some image distortion techniques and following the interpenetration of the real with the imagined. In the author's opinion, the mirror is never unbiased and passive.

Sebastian Choromański makes use of his own experiences connected with his affinity with 'hood' culture, which is characterized by ideational chaos and pessimism. That is where the honest and brutal language stems from. The works do not aim at exploration. They exhibit a very special mechanism of perceiving reality, where the multitude of motifs eclipses the main core of the ideational coherence.

The architectural landscapes of Anna Czarnota speak of alienation and absence in a disguised way but they have a potential to evolve. They have frozen in the stage of unreadiness or uncertain promise of change. There is much more optimism and expression in the large-scaled „paper cuttings” with their exuberant entanglement and convolution of form. The artist's dialogue with the world relies on her exceptional sensitivity and vulnerability.

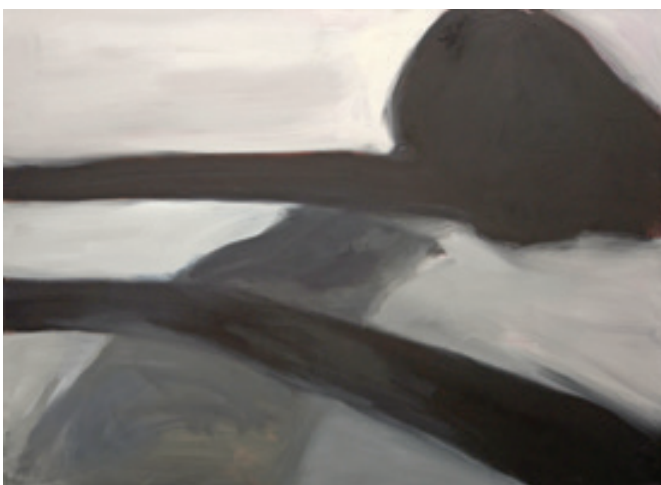
The paintings and glass objects are connected with each other by the motif of a shell. It is a result of Karolina Futyma's conviction that the symbol is of paramount importance to the diagnosis of the state of humanity. The motif of the shell symbolizes the cycle of birth and death. The artist highlights the significance of this motif by referring it to the decadence of overabundance, which is present in Dutch still life paintings. She does not explore the erotic connotations. She subordinates the intimate experiences to the universal statement, which is open to different interpretations.

Joanna Graniczowska uses feminism as a means of self-identification, which entails a definite range of cultural and social references. She is interested in the body, both in the physical and mental respect. This subtle person experiences her womanhood in a meaningful way. She is trying-as noted by the reviewer-to encompass and understand the space she is given by relying on the intuitive and emotional language of form and colour.

Natalia Hirsch is fascinated with the sort of game between the legally unbound force and weakness, the latter being the phantasmal, the fearful, the incomplete or the hidden. As far as the emotional sphere is concerned, the paradoxicality of human nature makes us both desire the force and defend against it. We can notice here some need for some supervision (metaphysical one?) over the unfettered will of man and man's longing for independence. There is a lot of emotional ambivalence in here, but it belongs to the essence of the subject.

Both the cycle of paintings and the prints of Emil Jamrozik make a reference to the themes and structure of the legal tenders of the National Bank of Poland. The whole project has epistemic character in the description of the phenomenon and ironic in the commentary. The author deliberately avoids scholarliness of sociologization or psychologization. He pioneers in his exploration of the phenomenon of money, or rather the phenomenon of pennies, as the reviewer called it, and puts it in the socio-economic context of shabby gambling venues.

Alicja Maria Kajtanowska makes a reference in her paintings to the tradition of Polish sarmatism in the context of current socio-political situation. The historical context, which is taken from the works of the historian Jan Sowa, seems crucial to the right interpretation of her realistic painting. Historical objectivism, according to the artist, does not exist and references to the past allow to understand our times. It is a highly symbolic art, which combines some personal meanings with the important romantic myths that are hardwired in the Polish consciousness.



Poczucie dezorganizacji jest pozorne; mamy do czynienia z wyzwaniem i porządkowaniem emocji jednocześnie. Artystka w tej wizji jest przyczyną i skutkiem artystycznej kreacji.

Marta Koniarska nawiązuje do własnych, bardzo osobistych doświadczeń. Jej ustawicznym problemem była bezsenność i to ten fakt podmiotem twórczości uczynił łóżko, materac, hamak. Nawiązuje się tu do produktów z reklamowych katalogów, do reguł prezentacji, ale tak, by cel, czyli spokojny sen, nie mógł się zrealizować. Pokazowi towarzyszy kolekcja snów zebrana wśród najbliższych, czyli coś, czego sama autorka zaznać nie mogła. Wyraźny, ale i przewrotnie obecny, jest tu wątek terapeutyczny.

To propozycja z ambicją mówienia o naturze człowieka, świata oraz malarstwa z pogranicza sztuki i filozofii. Eliza Kotlarek, poruszając się na polu podświadomych Jungowskich archetypów, używa metody nieświadomego rysunku automatycznego do wydobycia formy z podświadomości bezpośrednio na płótno. W rezultacie tworzy się sieć zależności między autorką a obrazem, ale ich celem nie jest podlegający kontroli efekt estetyczny – obraz nie jest podmiotem, a tylko śladem procesu.

Obrazy Joanny Kononowicz z założenia są radykalnie proste w formie, wręcz surowe; eliminacja koloru podkreśla ten efekt. To malarstwo, jak pisze recenzentka, zbudowane jest na bazie samoograniczeń. Forma sugeruje daleki, zaledwie aluzyjny związek z pejzażem. Nic nie powinno przeszkadzać kontemplacyjnemu smakowaniu przestrzeni obrazu. Umysł analityczny łączy się tu z wyrafinowanym poczuciem estetyki oraz emocjonalną wrażliwością.

Alicja Kubicka w swoim malarstwie zwraca uwagę na przestrzeń, którą w poszukiwaniu prawdy można penetrować, ale nigdy do końca nie uda się rozpoznać. Widzi sztukę jako grę w odkrywanie i zakrywanie rzeczywistości, w jej zamazywanie. Przybliżony obraz rzeczywistości – wbrew oczekiwaniom – może nas od istoty rzeczy oddalać. A znaczenia? Znaczenia się gubią, zmieniają miejsca i przeobrażają, ukazując się w nowych wcieleniach. Największym wrogiem wnikliwego poszukiwacza są złudne oczywistości; jesteśmy skazani na niepewność.

Sztuka Piotra Mosura zanurzona jest w nurcie krytycznym, w którym wrażliwość społeczna, potrzeba przesłania kierowanego do społeczeństwa, wydają się kluczowe. Ten typ sztuki rekrutuje twórców o umiejętności wnikliwego oglądu rzeczywistości, inteligencji oraz daru spekulatywnego myślenia.

The art of Magdalena Klimkiewicz originates from her conviction that painting can be viewed as autonomous and free from any meanings. The most convenient field for the application of such an idea is undeniably abstractionism (of expressionist nature in this case). Viewing intuition as the driving force is not equivalent to adopting total randomness of some unbound gesture or complete spontaneity. The sense of disorganisation is apparent. We are dealing with freeing and ordering an emotion at the same time. In this vision the artist is both the cause and effect of the artistic creation.

Marta Koniarska makes a reference to her own, very intimate experiences. The problem that was nagging here was insomnia, which made the bed, mattress or hammock the main subject of her work. She makes a reference to some products from commercial catalogues and the rules of their presentation, but in a way that prevents the main goal-i.e. the calm sleep- from being achieved. The presentation is accompanied by her nearest and dearest's collection of dreams, something that she could not have herself. The motif of therapy is also there but it functions on rather subversive terms.

This project has an ambition to speak of the nature of man and the world. This kind of painting draws inspiration from the world of art and philosophy. Eliza Kotlarek, who is inspired by the theory of Jungian unconscious archetypes, makes use of the method of unconscious automatic drawing in order to extract the form from unconsciousness directly onto canvas. As a result she has created a network of relations between the author and the painting, the goal being not a controllable aesthetic effect, as the painting is not the subject but a trace of the process.

The paintings of Joanna Kononowicz are deliberately simple-if not raw-in their form. The elimination of colour emphasizes this effect. Her painting is-as the reviewer wrote-based on self-limitation. The form gives a hint of a far-flung, almost allusive, affinity with landscape. Nothing should stand in the way of contemplative savouring all dimensions of the painting. Analytical mindset is combined here with sophisticated sense of aesthetics and emotional sensitivity.

Alicja Kubicka focuses on space in her painting. The space can be penetrated in search of the truth, but it cannot be fully explored. She sees art as a game of covering and uncovering reality. The approximate representation of reality-contrary to expectations-may be pulling us away from the essence of things. What about meanings? Meanings get lost, transform, shift their places and appear in new incarnations. The greatest enemy of an insightful explorer is the delusive obviousness. We are left with uncertainty.

The works of Piotr Mosur are immersed in critical art, a trend in which social responsibility and social impact are the key. This type of art attracts artists who are intelligent, acute observers and can think speculatively. The aim is to encourage the audience to review their views and convictions or, at least, to reflect on the subject suggested by the artist. The artist focuses on issues connected with school education. What he chooses to be the medium for his criticism is an old alphabet book from the communist times. The book is a reflection of the educational awareness at that time. The analogy between the old book and the school reality today is up to us to reflect on.

Łukasz Namiotko's main task is to capture the beauty of nature around. He tries to attain the truth about beauty following his own intuition and disregarding other artists' experiences and current trends. His quasi-landscapes exude sensual beauty and have the atmosphere of strange, metaphysical tension. Painted with expression and gesture, they move us to an abstract world of interpenetrating layers immersed in delicate light. A strange metaphorical world of understatements...

Celem jest skłonienie widza do rewizji poglądów i przekonań, lub przynajmniej refleksji. Artysta odnosi się do kwestii związanych z edukacją szkolną, podmiotem swojej krytyki czyniąc PRL-owski elementarz, a wraz z nim świadomość wychowawczą ówczesnego społeczeństwa. Związek z obecną rzeczywistością pedagogiczną pozostawia nam do rozwagi.

Pochwycenie piękna otaczającej nas natury jest podstawowym zadaniem, jakie stawia sobie Łukasz Namiotko. Prawdy o pięknie próbuje dochodzić z dala od doświadczeń innych twórców oraz obowiązujących trendów – woli zawierzyć własnej intuicji. Jego pejzaże/nie-pejzaże emanują sensualną urodą i klimatem dziwnego, metafizycznego napięcia. Malowane ekspresyjnie, z gestem, przenoszą nas w abstrakcyjny świat przenikających się płaszczyzn, zanurzonych w delikatnym świetle. Dziwny, metaforyczny świat niedopowiedzeń...

Barbarę Nawrocką zajmuje kwestia dzieła sztuki posiadającego moc nadawania znaczeń czemuś, co może nie mieć żadnej wartości, w którym kontekst decyduje o odbiorze. Powyższe tezy ilustruje malarskim, wanitatywnymi wizjami powolnej erozji tkanki miasta. Zamknięty w kadrze rozkład oznacza powrót do stanu pierwotnego. Artystka działa na styku sztuki i życia, estetyki i wandalizmu. Pobrzmiewają tu pytania o śmiertelność samej sztuki oraz związany z tym problem jej wartościowania.

Temperament tego niespokojnego młodego twórcy nie pozwala trwać tylko przy malarstwie; potrzebuje ruchomego obrazu, potrzebuje performansu, ale potrzebuje też dopowiedzenia pisany słowem. Patryk Różycki skupia się przede wszystkim na eksploracji własnego uczucia, nie bez ekshibicjonizmu odsłania intymność miłosnego aktu. Demonstrowana miłość adresowana jest również do rodziców, a jej esencjonalność, w obu relacjach, jest uderzająca. Miłość niczym sztandar powiewa nad tą gorącą sztuką.

Fundamentem sztuki proponowanej przez Martę Wirtel jest fenomen światła oraz środowisko, w którym rozblysło jako wewnętrzny żar. Mowa o domu rodzinnym. Artystka tworzy przeniknięte miękkim światłem rodzinne portrety, zamknięte w ramy przypominające kształt domu. Celem jest piękno ukazane w prostocie codziennych doświadczeń, a sposobem operowanie światłocieniem oraz mocnym kontrastem. Zastosowane suche pastele oraz papier stanowią ważny element przekazu. Mamy tu do czynienia z sakralizacją zwyczajności, którą – skrojoną jak tutaj – daje się mieścić w wyższym porządku.

Michał Wirtel podejmując tematykę sakralną i przywołując z przeszłości bizantyjskie ikony, wchodzi w skomplikowaną przestrzeń uwarunkowań historycznych i kulturowych. W kontraście do tradycji wprowadza kontekst malarstwa Jerzego Nowosielskiego. Mamy zatem dialog epok, tradycję oraz współczesność w uścisku. Kompetentna i twórcza postawa autora na tym obszarze to rzecz dziś nie częsta, a wobec wszechobecnego dziś kościelnego kiczu, warta uwagi. Wymagania wobec odbiorcy? Wiedza oraz zdolność kontemplacji.

luty 2018
prof. Roman Gajewski

Barbara Nawrocka is interested in the concept of work of art which has the power to give meaning to things which would normally be worthless and situation in which the context determines reception. The above statements are illustrated with painterly, vanitative visions of slow erosion of city fabric. The decay enclosed in a frame symbolises the return to the primeval condition. The artist operates at the intersection of art and life, aesthetics and vandalism. The questions about the death of art and the problematic value judgment related to it resound here.

The temperament of this restless young artist naturally pushes him to go beyond painting: he needs moving images, performance and the written word. Patryk Różycki focuses mainly on the exploration of his own feeling and, in a slightly exhibitionist manner, exposes the intimacy of love act. The demonstrated love extends to parents and its intensity-in both relationships-is striking. Love flies like a banner over this passionate art.

The foundation of Marta Wirtel's art is the phenomenon of light and the environment which forms the backdrop for the first spark. It is the family home. The artist creates family portraits that are permeated with soft light and enclosed in house-shaped frame. The aim is to discover beauty in the simplicity of the everyday and it is achieved through the manipulation with light and shadow as well as high contrast. The dry pastels and paper constitute an important aspect of the work. It is the sacralization of the everyday, which-as the artist is able to prove-can be situated in a higher order.

Michał Wirtel is interested in religious themes and by referring to old Byzantine icons he enters the complex domain of historical and cultural aspects. As a counterbalance to tradition he introduces the context of Jerzy Nowosielski's paintings. We are dealing with some dialogue between epochs here and tradition with modernity in an embrace. The author's creativity and competence in this field is not a commonplace, especially if we take into consideration the ubiquitous religious kitsch, and as such the works are worth particular attention. Any requirements for the viewer? Knowledge and ability to contemplate.

February 2018
Prof. Roman Gajewski



Martyna Baranowicz

martyna.baranowicz@wp.pl

Urodzona 21 kwietnia 1992 roku w Toruniu.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego (I rok) oraz dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal (II rok).

Praca magisterska pisemna: *Lustrzana tafla obrazu. Poszukiwanie związków między obrazem w filmie, fotografii i malarstwie w oparciu o fragmenty teorii psychoanalizy Jacques'a Lacona* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Sławomir Lipnicki

Born on 21 April 1992 in Toruń.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced 2012 in the Studio of dr hab. Krzysztof Polkowski (year I) and dr hab. Hanna Nowicka-Grochal (year II) at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *The mirror surface of an image. In search of relations between the image in film, photography and painting, based on the elements of Jacques Lacan's psychoanalytical theory* written under the supervision of dr Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: dr hab. Zbigniew Treppa
Degree project supervisor: prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: dr Sławomir Lipnicki

Podskórną, instynktownie zawsze ceniałam prace Marty, będące pierwszym jej lustrem. Stało się tak, ponieważ jak twierdziła – **kobieta budzi się do życia, gdy ma dostęp do swego wizerunku.**

To narcystyczne wyznaczenie nie tyle dotyczyło lustrzanej magii, co odbitego i wykreowanego męskiego spojrzenia. W swej naturze lustrzana tafla wody była dla niej życiem, oczyszczeniem i odrodzeniem – jednak, wraz z tym doświadczeniem pojawiają się istotne pytania. Jakim staje się odbicie ciała, gdy „żywą naturę” zastępuje „martwy przedmiot”? Jaką otrzymuje się wiedzę, kiedy wykluczane jest to, co naturalne, nieświadome, a tak ważne: gdy pojawia się na skórze owłosienie, pierwsza menstruacja, rozkosz. **Czy można odnaleźć wiedzę natury ciała w lustrzanym wizerunku, w którym ja czerpie przyjemność z uznawania się za kogoś innego.**

Dla współczesnej hiperwidowni, tak chętnie korzystającej z lustrzanych maszyn, pytania te pozostają istotnymi. W twórczości Marty Baranowicz, stają się one konstrukcją, jak i taktyką przyglądania się. Więcej, pytania te, stają się także jej metodą „kreowania spojrzenia” – widzenia wymieszanego z wykonanych fotografii i namalowanych obrazów. W obu przypadkach, jej osoba i tworzenie swojego wizerunku, istnieją w pewnego rodzaju w sporze z niemożliwością dotyku. Brakiem czułości, bezpiecznej od wewnętrznych nakazów i niepewności o to, co się zdarzyło.

Dzięki zastosowaniu przez nią zabiegom, jak i zaburzonym wizerunkom, Martyna kieruje wzrok w stronę krawędzi. Miejsca przenikania się tego, co realne z wyobrażonym. Granicy kadru, z wyostrowionym dla widzącego znaczeniem, z którym może się utożsamić. Ponieważ, tak jak mu to zostało przedsta-



wione w odbiciu, także ma ciało i lustro. Pamięta kwiaty w wazonie, bo ma ich fotografie.

Artystka wie, że relacja z lustrem nie pozostaje nigdy niewinną. W jej pracach istnieje sadyistyczna perspektywa i świadomość ukrywania się coraz dalej w głąb tajemnicy. Ukazany przez nią Eros to, jak twierdzi, „wiedza z czasu pobytu w świecie pociągającej nieobecności”, gdzie lustro nie jest i nigdy nie było bezstronne i bierne. Wie, że najbliższe pierwsze lustro, jakim jest matka, jeżeli nie odwzajemni miłostnego spojrzenia, to pozostawi dziecko w przerażeniu – a ono tłumić będzie swoje potrzeby. Jeśli ojcowska niestabilność i przemoc pchnie w dotyk autystycznego szklarza, to po drugiej stronie lustra pojawi się własna reprodukcja.

Kierując się psychoanalitycznym tropem Marty czuję, iż fikcją odbić artystka układa w przestrzeni wybielonej galerii, by lustro odbijało scenę, jakiej pragnie jej autoerotyczna wyobraźnia. Jesteśmy włączeni w proces przyglądania się, w którym partner liczy się mniej jako osoba niż jako rola, jaką przyjął. **Ta optyka przypomina katoptryczną perwersję anamorfozy.**

Dla Marty proces ponownego utożsamienia się z odbiciem stał się możliwością obserwowania dojrzewania w ruchu zbliżania i oddalania (ostrości i niewyraźności). Nakładania na prostokątne płaszczyzny farby, by te „udawały” to, co ponownie poddane zostało procesowi światłoczułego utrwalenia. **Tak, jakbyśmy mieli czuć ukłucie, tylko dzięki lustrzanej (fantomowej) wrażliwości.**

dr hab. Sławomir Lipnicki





I have always viscerally or instinctively thought highly of Marta's works. This happened because the woman-as she claimed-comes to life when she has some access to her own image.

This narcissistic confession was not so much about the magic of the looking glass, as about the reflection and the male gaze. In its nature, the reflective surface of the water was life, purification and rebirth to her; however, this experience leads to important questions. What is the reflection of the body like when „living nature“ is replaced by an „inanimate object“? What knowledge do we get if we exclude the all-important nature and unconsciousness as soon as hair appears on our skin together with the first menstruation and the first ecstasy. Is it possible to find some self-knowledge about the nature of our body from the reflection in the mirror, which simultaneously gives the pleasure of perceiving ourselves as someone else.

These questions are especially relevant to the contemporary hyperaudience, which is so keen on these mirror machines. They become both a construction and tactics of perception in Martyna Baranowicz's works. What is more, these questions become also her method of „the creation of gaze“-seeing through the mix of the photographs she took and images she painted. In both cases, as a person and as an image, she remains in some form of conflict with the impossibility of touch and with the lack of sensitivity that is safe from any inner imperatives and uncertainty regarding the past.

Thanks to the distorted images and techniques she uses, Martyna moves her gaze towards the edge. The place of the interpenetration of the real with the imagined. The edges of the frame with their more acute meaning that the viewer can identify with, because, as the viewer could see in the reflection, the he or she also has the body and the mirror. The viewer remembers the flowers in the vase, because he or she has the photographs thereof.

The artist knows that the relation with the mirror never stays innocent. There is this sadistic perspective in her works and the awareness of going into hiding further into the mystery. The depicted Eros is, as she puts it: „the knowledge from the times of existence within the world of attractive inexistence“, where the mirror never is and never was unbiased and passive. She knows that the first and closest mirror is the mother and if this love gaze is not reflected, the child is left with its primal fear, which ultimately leads to unhealthy suppression of needs. If fatherly instability and violence pushes into the touch of the autistic glazier, it is the child's reproduction that appears on the other side of the mirror.

Following the psychoanalytical train of Martyna's thought, I feel that she arranges the fiction of reflections in the space of the whitened gallery so that the mirror can reflect the scene that her autoerotic imagination desires. We are included in this process of gazing, where the partner means less as a person than as a role he adopted. Such optics is reminiscent of the catoptric perversion of anamorphosis.

For Martyna the process of identifying herself with her reflection has become an opportunity to observe coming of age in the act of zooming in and out (sharpening and blurring) To put it bluntly, that process has become the application of paint on rectangular surfaces so that they can „imitate“ the elements that have undergone the process of light-sensitive fixation. As if we were to feel the pin prick only due to mirror (phantom) sensitivity.

dr hab. Sławomir Lipnicki



Anna Czarnota

aniaczarnota@wp.pl

Urodzona 29 września 1992 roku w Starogardzie Gdańskim.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal.

Praca magisterska pisemna: *Mdłości jako wstrząs egzystencjalny*
napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: dr Przemysław Łopaciński
Promotor dyplomu: prof. Teresa Miszkin
Recenzent: dr Anna Reinert-Faleńczyk

Born on 29 September 1992 in Starogard Gdański.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2011
in the Studio of dr hab. Hanna Nowicka-Grochal
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Nausea as existential shock* written
under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn
Supervisor of the annex: dr Przemysław Łopaciński.
Degree project supervisor: prof. Teresa Miszkin
Reviewer: dr Anna Reinert Faleńczyk

Pierwsza myśl, jaka się nasuwa przy oglądaniu obrazów Anny Czarnoty jest taka, że artystka starała się zakamuflować przedstawiane przez siebie przestrzenie. Celowo nie piszę o budynkach i architekturze, choć tytuły prac nie pozostawiają wątpliwości, że są to świetnie rozpoznawalne, doskonale znane, łatwe w identyfikacji obiekty. Jednak już owo pierwsze wrażenie podpowiada nam, że artystka nie maluje wewnątrz architektury, lecz właśnie przestrzenie. Miejsca.

Bliższe spojrzenie pozwala się domyślić, że Ania malując owe „pustki” stara się opisać swoją relację ze światem. Opowiada o tym, jak aura pewnych miejsc na nią wpływa. A jest to, jak sądzę, wpływ dotkliwy, potęgający uczucie wyobcowania. Jakże często dotyczy to artystów: jedyny możliwy sposób odczuwania świata – to ten bolesny. Anna Czarnota nie jest tu odosobniona. Stoi za nią cały szereg artystów outsiderów, wrażliwców i neurotyków.

Artystka używa ciężkiej, nasyconej gamy barw, rozбивa przedstawienie na poszczególne plamy. Komplikuje i zagęszcza kompozycje. Wydaje się, że prace malarskie są w wiecznym procesie tworzenia. Nie tyle są ukończone, co zatrzymane w pewnym, świadomie wybranym momencie owego procesu. Podobne wrażenie odnosi się oglądając aneksy artystki. To prace pełne potencji: widzimy je w konkretnej fazie, ale mamy odczucie, że mogłyby one ewoluować, rozrosnąć się, rozpętać.

Część pisemna pracy dyplomowej jest osobistą, dogłębną analizą *Mdłości Sartre’a*. Anna Czarnota nie stara się ukryć, że owo egzystencjalne odczucie mdłości, ten szczególnie, bolesny sposób odczuwania świata jest jej bliski. Jak mówi sama artystka, to uczucie przychodzi do niej z zewnątrz, jest reakcją na rzeczywistość.

Życzę Ani, aby malarstwo stało się jej „odtrutką”, lekarstwem na mdłości. Aby twórczość budowała jej siłę, aby stała się drogą do odnalezienia mniej bolesnej relacji ze światem. Życzę Ani, aby pamiętała, że jej wrażliwość, nie jest karą ani przekleństwem, a darem. Niezwykłą cechą daną tylko nielicznym artystom.

Wierzę, że Anna Czarnota ma wszelkie predyspozycje intelektualne, artystyczne i osobowościowe, aby stać się dojrzałą artystką, co udowodnia niniejszą prezentacją.

Z głębokim przekonaniem rekomenduję Szanownej Komisji nadanie Annie Czarnocie tytułu magistra sztuki.

dr Anna Reinert

The first thing that comes to mind when you look at Anna Czarnota's paintings is that the artist was trying to camouflage the spaces she depicts. I am deliberately not writing about buildings and architecture, although the titles of her work make it clear that they are well-known, easily recognizable and identifiable objects. However, the very first impression gives us a hint that the artist does not depict the interiors but spaces. Places.

A closer look allows us to guess that by painting these “vacuums” Ania tries to describe her relationship with the world. She says how the aura of certain places influences her. And it is, I guess, a severe influence, which aggravates the sense of alienation. How often it is the case of artists: the only possible way of perceiving the world is the painful one. Anna Czarnota is not alone here. She stands here together with a multitude of sensitive, neurotic artists and outsiders.

The artist uses the heavy and saturated colour palettes and breaks down the representation to individual brush strokes. She complicates and thickens the compositions. It seems that the paintings are in the middle of an infinite creative process. They are not so much complete as they are paused in a certain deliberately selected moment of the process. One may have similar impression looking at the artist's annex. These are works which are full of potential: we can see them at a definite stage, but we do have impression that they could evolve, grow and bud.

The written part is a personal, in-depth analysis of Sartre's “Nausea”. Anna Czarnota does not try to hide that this existential sense of nausea, this particular and painful way of experiencing the world is close to her heart. As the artist says herself, this emotion comes to her from the outside and is her reaction to reality.

I hope that painting becomes Ania's “antidote” or a remedy for this nausea. I hope that her art gives her strength and becomes a way to find a less painful relation with the world. I wish Ania remembered that her sensitivity is not some punishment, nor a curse, but a gift. A great one that only some artists are lucky to have.

I believe that Anna Czarnota has all the necessary intellectual, artistic and personal competencies to become a fully-fledged artist, which has also been proved by this presentation.

This is why I strongly recommend to the Committee that the degree of the Master of Arts be awarded to Anna Czarnota.

dr Anna Reinert







Sebastian Choromański

sebastianchorom@gmail.com

Urodzony 2 września 1991 roku w Białymstoku.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Powidoki a symulacje*
napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Maciej Świąszewski
Promotor dyplomu: dr hab. Robert Florczyk
Recenzent: dr Marcin Zawicki

Born on 2 September 1991 in Białystok
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012
in the Studio of dr hab. Jacek Kornacki
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Afterimages and simulations* written
under the supervision of dr Łukasz Guzek
Supervisor of the annex: prof. Maciej Świąszewski
Degree project supervisor: dr hab. Robert Florczyk
Reviewer: dr Marcin Zawicki

*Mam prosta lirykę dla prostych ludzi
Prostota nie snobstwo szacunek budzi*
Molesta

Sebastian Choromański podjął się zadania o sporej rozciągłości tematycznej, z niemalym rozmachem. Część główna to bardzo osobista realizacja dotycząca problemów bezpośrednio dotyczących autora, aneks z malarstwa jest swobodnym zapisem atmosfery otoczenia, w którym się wychował. Część teoretyczna: *Powidoki a symulacje*, jest z kolei rozbudowaną analizą zagadnień z pogranicza fizjologii widzenia i psychologii. Dyplom stanowią prace malarskie, rysunek, obiekty rzeźbiarskie, mapping 3D, a całość zaaranżowana została w charakterystycznym wnętrzu Willi Bergera w formule *site-specific*. W tak szerokim spektrum działań, rozległym zarówno tematycznie jak i formalnie, można się pogubić.

W pracy pisemnej Choromański bada zależności pomiędzy mechanizmami widzenia a działaniem rozumu. Dla osób znających Sebastiana osobiście zaskoczeniem może być *stricte* badawczy charakter pracy, jakiej się podejmuje: autor nie sprawia wrażenia naukowca. Badania Choromańskiego podparte są raczej ograniczoną literaturą, a wnioski mają mało przekonujące podstawy. Uwagę niewątpliwie zwraca jednak swoboda, z jaką autor posługuje się językiem. Stylistycznie *Powidoki a symulacje* Choromańskiego są bardzo ciekawym tekstem, który czyta się z przyjemnością. Ścieżka narracyjna prowadzi czytelnika przez niebanalne figury językowe, a badawczy charakter pracy podany językiem łomżyńskiego osiedla jest bez wątpienia autonomiczną wartością. Jakość tego języka wywodzi się prawdopodobnie z osiedlowego freestyle czy blokierskiej nowomowy i szkoda, że Choromański nie przybliżył nam w równie barwny sposób założeń swojej realizacji dyplomowej, zamiast podejmować się karkołomnego zadania badawczego na odległym polu.

*Moja drużyna przepowiada koniec świata
Na którego wydanie czekaliśmy swe lata*
Molesta

Część główna dyplomu wraz z aneksem to opowieść o „Chłopakach z Waryniaka”, łomżyńskich blokiersach. Choromański spogląda na nich z nostalgią: widzi w nich wymierający gatunek. W sopockiej Willi Bergera spotykamy więc metaforę: wykonane z metalowych odpadów nosorożce – jeden z nich jest



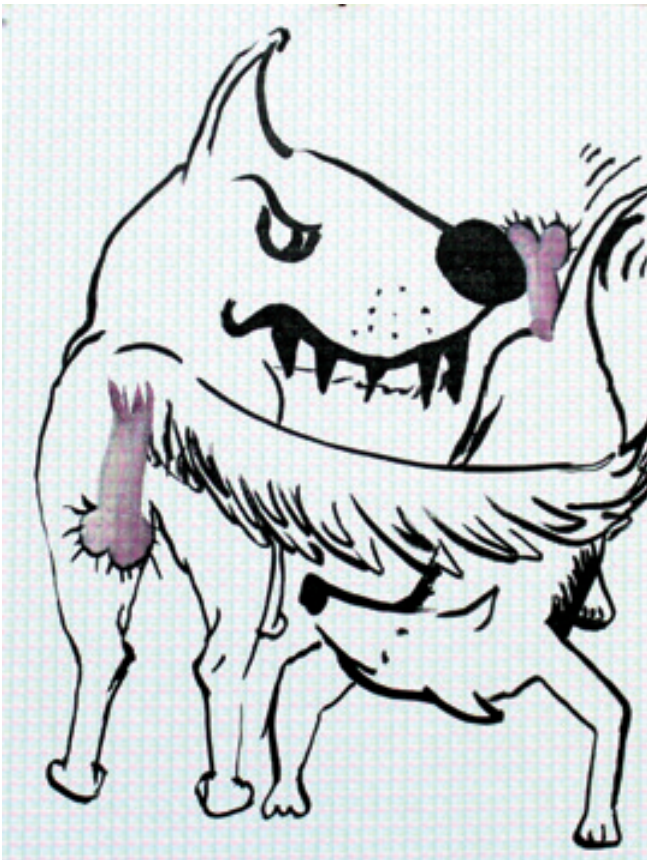
humanoidem, drugi samą tylko głową. Obydwa, podobnie jak rysunkowo-malarski aneks, wykonane na wpół naiwnie, trochę od niechcenia, jakby nie powstały na Akademii Sztuk Pięknych, tylko w osiedlowym garażu, pewnie gdzieś na Waryniaka. W jednej z przestrzeni Willi oglądamy wielokanałową projekcję wideo – amatorskie migawki z życia osiedlowej „ekipy” zremiksowane z dokumentami o życiu nosorożców. Momentami autor sugeruje tożsamość zachowań obu „gatunków”. Abstrakt pracy przedstawiony przez Sebastiana mówi wyraźnie: „Możemy być niebezpieczni... ale chyba wyginiemy”. Gdzie indziej oglądamy realizacje rysunkowe i malarskie: znowu nieco naiwne, szczerze, jak sugeruje tytuł *sercówka*. Cała realizacja jest pracą spójną, naiwnie bezpośrednią, formalnie niemalże amatorską. Niewyszukana metafora ginącego gatunku przystaje do charakteru opowieści chłopaków z blokowiska.

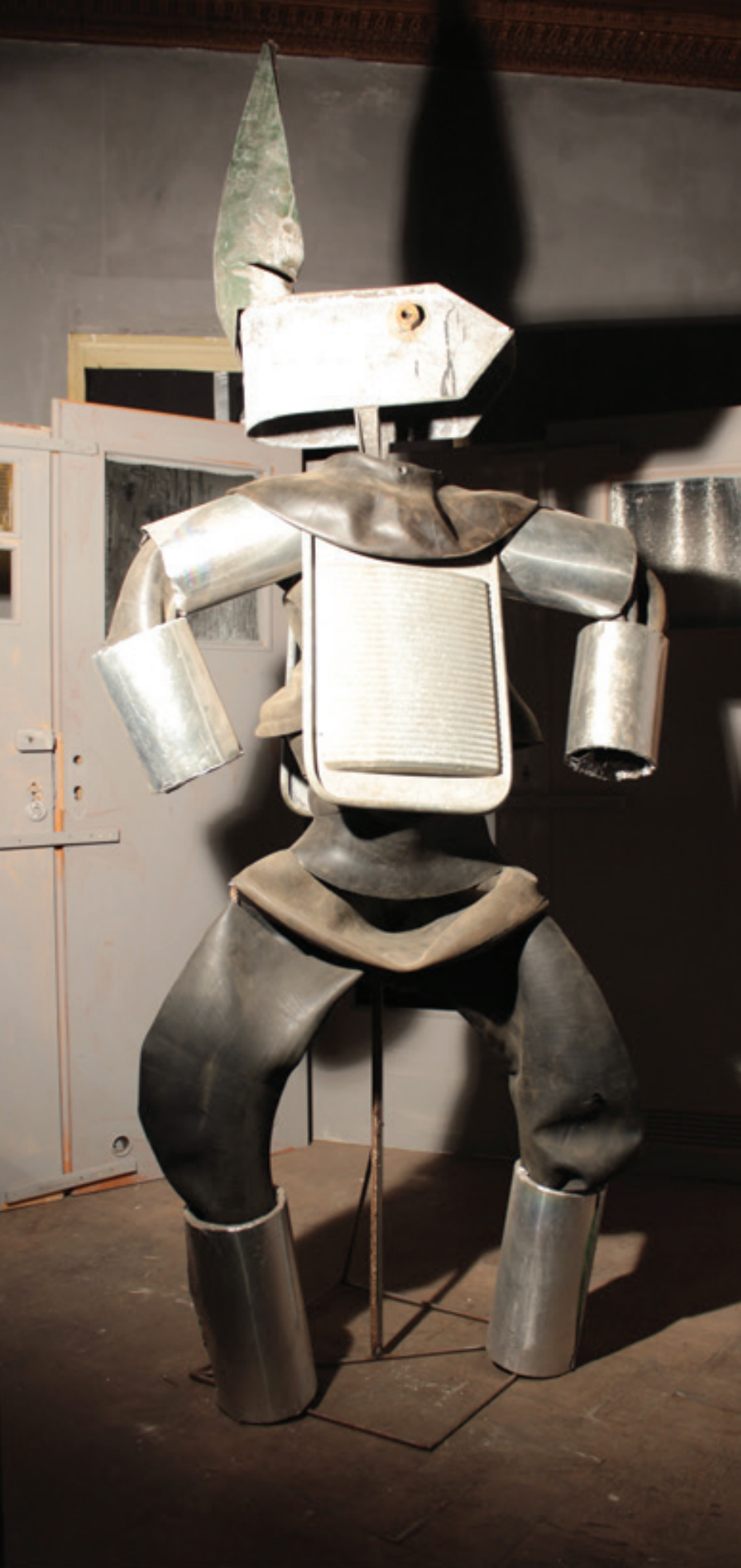
Jest bardzo chaotycznie i bardzo wprost: czyli tak, jak „na dzielnicy” Klarowna narracja, jaką Choromański snuje w swojej pracy pisemnej, ustępuje tutaj przynależnemu kulturze hip hopu remiksowi i graffitiarskiemu nadmiarowi. W tym wypadku należy zastanowić się nad punktem widzenia potencjalnego odbiorcy pokazu: czy prezentacja jest czytelna? Czy treści są klarowne? Czy przypadkiem nie jest do granic rozbudowaną ilustracją tezy – hasła przedstawionego przez autora w tytule pracy? Jak ma się wewnątrz klasyfikującej Willi Bergera do opowieści o blokowisku z Łomży?

Dyplom Choromańskiego jest realizacją spójną, ale odrobinę przegadaną. Na uwagę zasługuje jej rozmach oraz bliska sztuce naiwnej szczerść ujawniająca się ze szczególną ostrością w aneksie. Bez wątpienia brutalna forma plastyczna oglądanych tu przedstawień jest adekwatna dla opowieści o życiu na blokowisku. Mimo wszystko uważam, że realizacja zyskałaby na przejrzystości, gdyby jej formuła była nieco ograniczona, a działania bardziej precyzyjne. Mam nadzieję, że w dalszych realizacjach świeżo upieczonego (mam nadzieję) magistra sztuki poza dotychczasowym rozmachem znajdzie się nieco więcej klarownie podanej treści.

Przytoczone w tekście cytaty pochodzą z utworu *Armagedon* grupy Molesta.

dr Marcin Zawicki





*I gotta simple words to simple peeps
Simplicity not snobbery earns respect,
Molesta*

Sebastian Choromański has undertaken an ambitious and extensive task. The main part is a very personal project dealing with author's problems. The annex in painting is a casual depiction of the atmosphere that he grew up in. The theoretical part Afterimages and simulations is, in turn, a sophisticated analysis of some issues at the interface between the physiology of vision and psychology. The degree piece consists of paintings, a drawing, sculptures, projection mapping, the whole being arranged in site-specific formula in the characteristic interior of Berger's Villa Such a wide range of activities, both in terms of subject and form, may lead to confusion.

Choromański's written part of the project examines relations between the mechanisms of vision and cognition. For those who know Sebastian it may come as a surprise that his thesis displays purely scholarly character: the author does not come across as a scholar. Choromański's research is supported with rather limited literature review, which is why the conclusions lack some sound basis. What undeniably deserves praise, however, is how articulate the author is. In terms of style Choromański's "Afterimages and simulations" is very interesting and pleasant to read. The narrative thread leads the reader through some original tropes and the scholarly character of the paper expressed through the lingo of Łomża's hood is undoubtedly an autonomous value. The quality of the language derives most probably from the freestyle or jargon that are typical of "hood" culture; however, Choromański could have used his linguistic creativity to make his degree piece more accessible rather than undertake research in an unrelated field.

*My crew predicts Armageddon,
we've been waiting for it for ages
Molesta*

The main part of the degree piece and the annex form a story about "Boyz from Waryniaka", some yobs from Łomża. Choromański looks at them with nostalgia: he sees some endangered species in them. What we can find in Berger's Villa in Sopot is a metaphor: some rhinoceroses made of scrap metal-one of them is a humanoid while the other one is just a head. Both of them, just like the mixed-media annex, are created half-naively, if not half-heartedly, as if they were not created at the Academy of Fine Arts but in some local garage, probably somewhere in Waryniaka. In one of the villa's spaces we can watch a multi-channel video projection: some amateur shots from the life of the "crew" intercut with some documentaries about the life of rhinoceroses. From time to time the author seems to be suggesting some affinity between both species' behaviour. The abstract of Sebastian's thesis states it explicitly: We might be dangerous ... but we will probably become extinct. We can also find here some mixed-media works, again a little naive or sincere, as the title suggests, from the heart. The whole project is coherent, naively direct, formally almost amateur work. The unsophisticated metaphor of the dying species is in accordance with the character of the story of the boys from the hood.

It is very chaotic and very direct, just like "in da hood." The coherent narrative of Choromański's thesis yields to the remix and graffiti excess that is so typical of hip-hop culture. We should also bear in mind the perspective of a potential viewer of the project: is it clear? Are the meanings understandable? Isn't it just an overly extended illustration of the thesis posited by the author in the title of the thesis? What does the interior of the classicizing Berger's Villa have to do with the narrative about some neighbourhood in Łomża?

Choromański's degree project is cohesive but somewhat wordy. What deserves praise here is the gusto and the honesty that is close to naive art and can be especially found in the annex. Undoubtedly, the brutality of form is in accordance with the narrative of life in a neighbourhood. Even so, I believe that the whole project would have acquired more transparency if it had been conducted with greater precision and its formula had been limited a little. I hope that the further works of the artist, who is about to graduate (I hope) with a Master's Degree in Art will display not only the gusto, but also some more cohesion.

The quotations in the text come from "Armagedon" by Molesta.



Karolina Futyma

karolina.futyma90@gmail.com

Urodzona 31 marca 1990 roku w Giżycku.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal (I rok) oraz dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego (II Rok).

Praca magisterska pisemna: *Od narodzin aż do śmierci. Motyw muszli jako malarska transgresja symbolu* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Marek Wrześniński

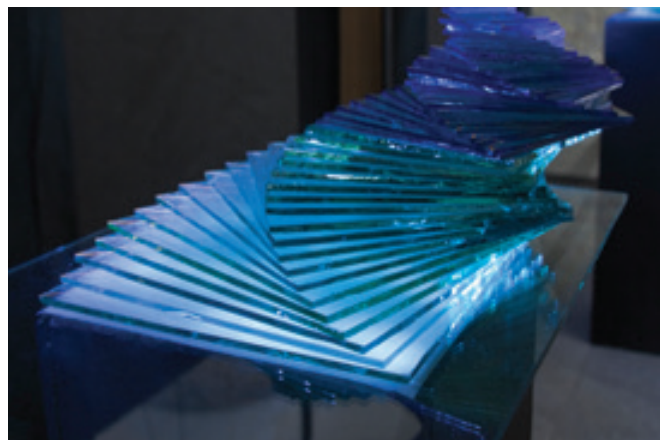
Born on 31 March 1990 in Giżycko.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of dr hab. Hanna Nowicka-Grochal (Year I) and dr hab. Krzysztof Polkowski (Year II) at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *From birth to death. The motif of the shell as a painterly transgression of the symbol* written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: prof. Jacek Zdybel
Degree project supervisor: prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: dr Marek Wrześniński

Praca Dyplomowa Karoliny Futymy składa się z trzech części. Artystyczna część dyplomu to seria przedstawień malarskich w formie obrazów, które powstały w Pracowni Malarstwa prof. Macieja Świeszewskiego. Aneks jest realizacją przestrzenną w formie podświetlanych obiektów wykonanych w żywicy oraz szkłe. Prace te powstały pod opieką prof. Jacka Zdybla w Pracowni Malarstwa Ściennego i Witrażu. Praca pisemna *Od narodzin aż do śmierci. Motyw muszli jako malarska transgresja symbolu* została napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.

Od narodzin aż do śmierci... – tytuł wydaje się dość zobowiązujący – przynajmniej dla mnie jako zwykłego odbiorcy. Zastanawiam się, dlaczego tak młoda osoba, artystka dwudziestoparoletnia, porusza temat semantycznie nawiązujący do rzeczy ostatecznych, czyli do początku i końca. Towarzyszący moim odczuciom pewien rodzaj egzystencjalnego niepokoju co do intencji autorki maleje wraz z lekturą pracy pisemnej, która uzasadnia takie, a nie inne wybory samej artystki. Zamiast zawilej strategii i zimnej kalkulacji nadmiaru treści nad formą, z przyjemnością odkrywam tekst, który w zaskakująco szczerzy sposób ujawnia subiektywną przestrzeń fascynacji samej autorki interpretacjami motywów narodzin, życia, śmierci, odrodzenia, a także duchowego wymiaru mitów i symboli. Motywem przewodnim tekstu jest muszla, która według samej autorki staje się metaforą narodzin i śmierci, cykliczności odrodzenia duchowego i fizycznego, symbolem kultu i duchowej przemiany, ale nie tylko. Zostawmy tekst i przyjrzymy się malarstwu.

W tym miejscu chciałbym przybliżyć słowa samej artystki, która pisze o swoim malarstwie w ten sposób: „Poprzez moją twórczość chcę przypomnieć o znaczeniu symboli w kontekście kondycji ludzkiej. Symbol muszli, który pojawia się w moich obrazach, skłonił mnie do refleksji nad aspektem istnienia człowieka i jego przynależności do świata. Odnosi się do pamięci o nieuchronnej śmierci, ale i cudowności narodzin, bądź ponownego odrodzenia.” Symbol muszli, o którym pisze autorka w kontekście swojej sztuki, wydaje się być malarską metaforą cykliczności wpisanej w ludzką egzystencję i jednocześnie duchową transgresją samego symbolu. Motyw muszli jako symbol narodzin, życia, śmierci i odrodzenia według artystki nie odnosi się tylko do wymiaru fizycznego, jest obecny również w wymiarze duchowym. Rumuński historyk religii i antropolog kulturowy Mircea Eliade zauważył, że trudno jest wyobrazić sobie człowieka poza jakąkolwiek



symboliką: „Najpowszechniejsze istnienie roi się od symboli, człowiek najbardziej rzeczowy żyje obrazami.” Parafrazując Eliadego – dzisiaj trudno jest wyobrazić sobie człowieka współczesnego w świecie bez obrazów. Nie tylko tych utrwalonych na płótnie, papierze czy na taśmie filmowej, ale również tych, które atakują swą kolorową nachalnością z wielkoformatowych banerów reklamowych, czy chociażby tych z internetu, telewizji i wszelkich form przekazu medialnego chaosu. Cywilizacja obrazkowa. Jak odnajduje się w tym wszystkim autorka dzisiejszego pokazu? W mojej skromnej opinii wydaje się radzić sobie całkiem dobrze, to znaczy, że idzie w dobrze sobie znanym kierunku szukając własnej drogi artystycznej kreacji, opisując nam swoją przygodę językiem malarstwa.

Tematem malarskich przedstawień Karoliny Futymy jest motyw muszli. Forma ta wydaje się dominować w całości pokazu dyplomowego. Gęsto i warstwowo malowana na płótnach, realna i lekka emanuje światłem zastygłym w obiektach z żywicy i szkła. Warto zwrócić uwagę na to, że dla autorki ważny jest tak samo wyraz artystyczny jej prac, jak i warsztat oraz biegłość w posługiwaniu się tradycyjnymi technikami malarskimi. Idea i jej artykulacja w przypadku prac Karoliny znajdują swoją dojrzałą formę w postaci serii wypowiedzi malarskich, a jak wszyscy wiemy – nie zawsze się to udaje. Wielokrotnie nakładane laserunki tłustym medium pozwalają zachować świeżość i czysty kolor, pomimo warstw impastów i gęstych faktur. Dominanty barw, światła, cień i cała wewnętrzna dramaturgia prac rozmalowane są tak, aby oko widza podążało w tych kierunkach, które wyznacza sama artystka. Mapa i przestrzeń tych obrazów są czytelne i jednocześnie otwarte na interpretację odbiorcy. Mamy kompozycje horyzontalne, jak i wertykalne, dynamiczne układy po skosach oraz statyczne układy poziomów i pionów. Co do samego pojęcia kompozycji: pewna przewidywalność ujawnia się w powtarzającym przez autorkę schemacie: przedstawienie wnętrza muszli w kontekście jej zewnętrznej części. Jednak jeśli zauważyć, że poszczególne elementy malarskich wypowiedzi nie tworzą scenariusza i narracji – są autonomiczne – to owa powtarzalność wydaje się być zamierzona i przemyślana. Jak tłumaczy artystka jej obrazy nie tworzą z góry wyreżyserowanej opowieści. W różnych układach i konfiguracjach za każdym razem otwierają nowe możliwości interpretacji. Powtarzalność przedstawienia – przód muszli, tył muszli – to metafora iluzji; tył muszli jest malarskim przedstawieniem odbicia w lustrze.

Karolina Futyma wydaje się być artystką spostrzegawczą i refleksyjną, świadomą własnych wyborów co do kierunków swojej artystycznej drogi. Jednak z drugiej strony światy przedstawione na płótnach ujawniają wątpliwą naturę autorki, a pytania, które stawia, dalekie są od banalnych formułek i pustej strategii teoretycznych dywagacji na temat sensu, czy braku sensu malowania obrazów. Uważam, że niezwykłość treści tych prac polega na osobistej, wielowarstwowej formie wypowiedzi. Artystka stara się tak dobierać środki malarskiej artykulacji, aby intymne przeżycia, emocje i osobiste refleksje przekładały się na pozawerbalną i uniwersalną płaszczyznę komunikacji wizualnej. Wydaje się, że dla Karoliny malarstwo jest najbardziej naturalną formą ekspresji, a świat bez obrazów, jest po prostu nie do pomyślenia.

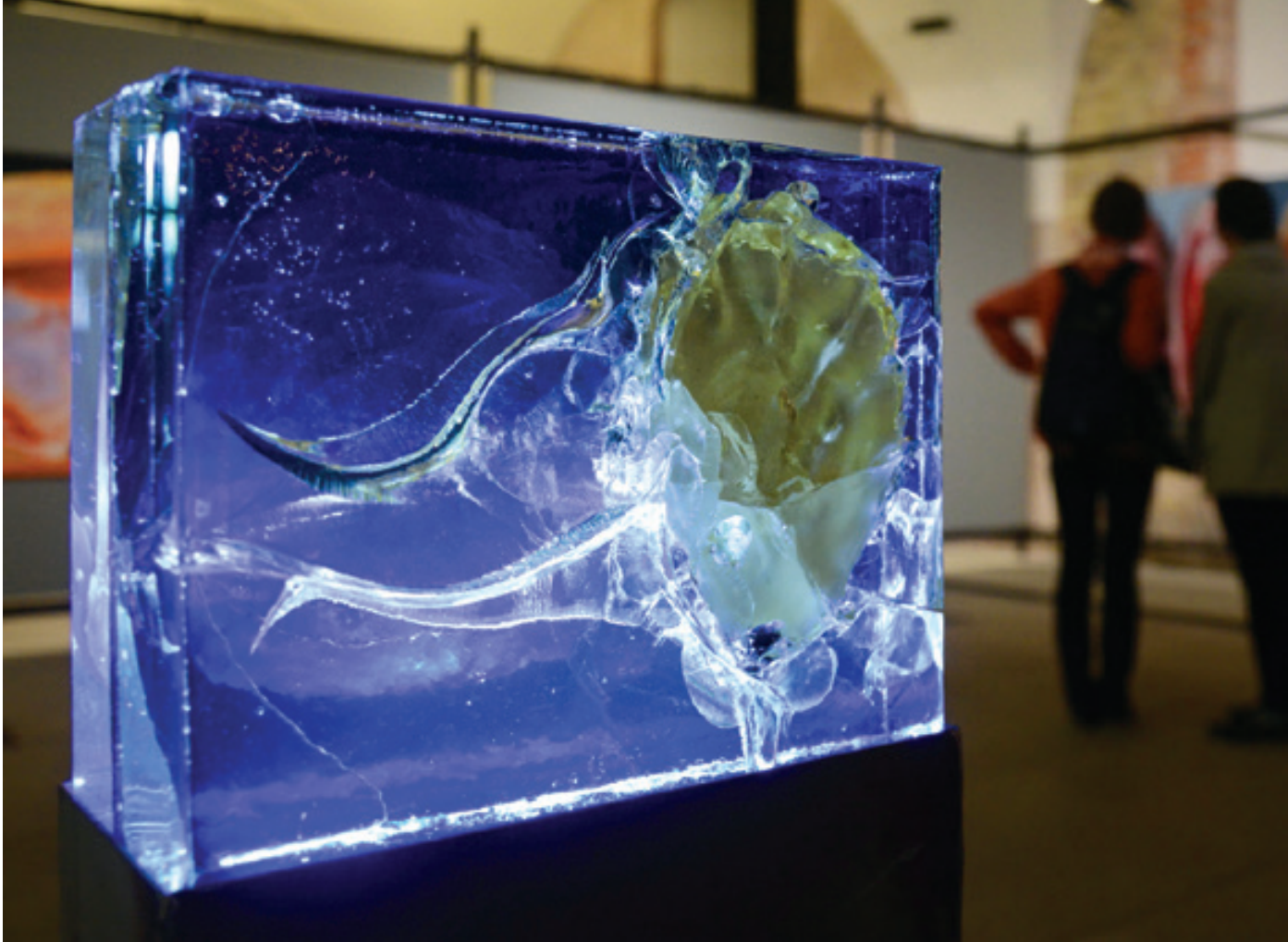
Aneks jest realizacją przestrzenną w formie podświetlanych obiektów. Dominuje żywica i szkło, czyli materie szlachetne i plastyczne, choć trudne w obróbce i wymagające doświadczenia. Muszle, ostrygi i inne skorupy po skonsumowanych delicjach *alla frutti di mare* zatopione w żywicy, wydają się być z swobodnym odniesieniem do holenderskich martwych

natur, obfitujących w dekadencję nadmiaru. Przypomnijmy, że w czasach baroku malarskie przedstawienia ostryg i małż były dość nieprzyzwoite, kojarzone były z uciechami cielesnymi i rozkoszą zmysłów. Z drugiej strony, poprzez formę ekspozycji obiektów z żywicy, szkła i światła, autorka ujawnia głębszy, duchowy wymiar symbolu muszli. Malarskie realizacje są przedstawieniem przeskalowanego motywu, który traci swój pierwotny kontekst na rzecz abstrakcyjnej formy. Natomiast realizacje przestrzenne wydają się być współczesną próbą interpretacji znaczenia symbolu muszli w formie artefaktu lub mistycznego obiektu kultu.

Podsumowując – Karolina Futyma postanowiła zakończyć swoją kilkuletnią przygodę z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku dojrzałym i spójnym zestawem prac, które gdzieś głębiej, dla uważnego obserwatora ujawniają niezwykle tajemnicę życia – od narodzin aż do śmierci. Uważam, że autorka stworzyła ciekawą oraz indywidualną przestrzeń artystyczną, wykorzystując różnorodne środki wyrazu i w pełni zasługuje na tytuł magistra sztuki.

dr Marek Wrzesiński





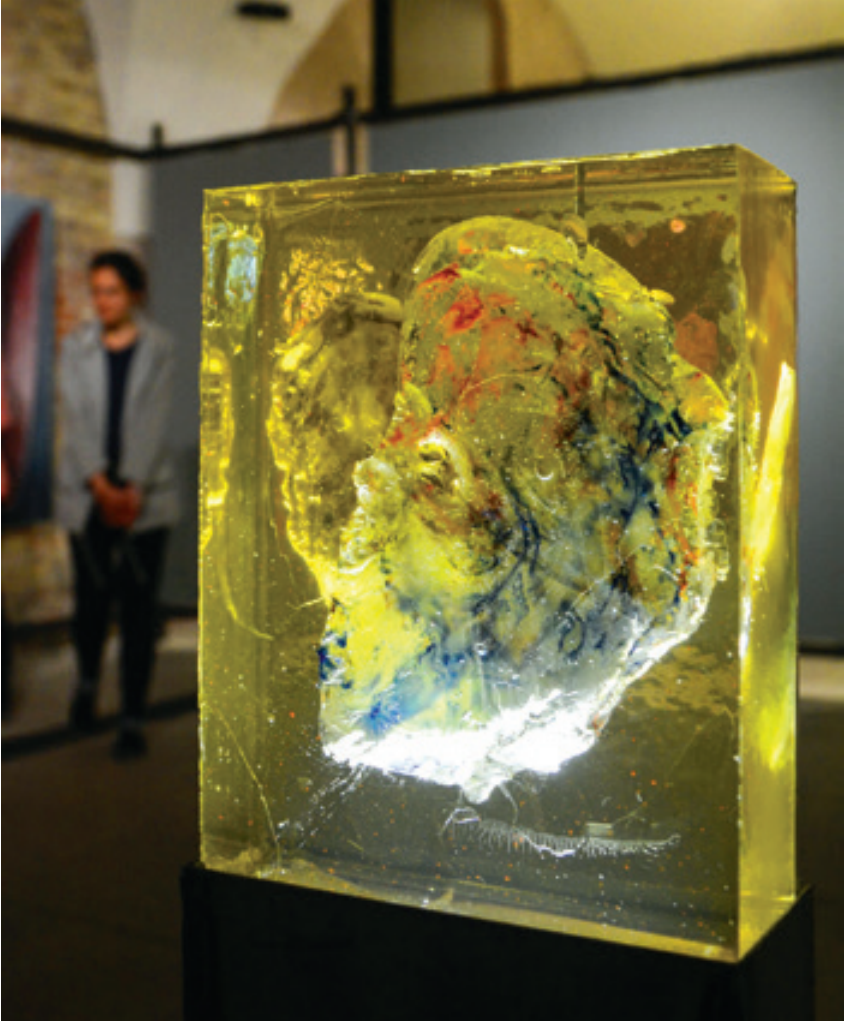
Karolina Futyma's degree project consists of three parts. The artistic part of the project is a series of paintings, which were created in the Painting Studio of Prof. Maciej Świeszewski. The annex is a spatial creation in the form of illuminated objects in resin and glass. These works were created under the supervision of Prof. Jacek Zdybel in the Mural Painting and Stained-glass Studio. The written part titled: "From birth to death. The motif of the shell as a painterly transgression of the symbol" was written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.

"From birth to death"-the title seems promising, at least to an ordinary viewer like me. I wonder why such a young person-the artist is in her twenties-would raise a subject that is semantically so close to the last things. This concern and the accompanying existential anxiety regarding the author's intentions subside as the reading of her paper proceeds. Instead of complicated strategy and cold calculation of the excess of meaning over the form, I am pleased to discover a text which surprisingly sincerely reveals the subjective dimension of the author's fascination with interpretations of the motifs of birth, life, death and rebirth, as well as the spiritual dimension of myths and symbols. The leitmotiv of the text is the shell, which according to the author is the metaphor of, among others, birth and death, the cycle of spiritual and physical rebirth, the cult symbol and spiritual change. Let us put the text to one side and have a look at the paintings.

I would like to give voice to the artist herself here, who writes about her paintings in the following way: "What I would like to do through my creation is to emphasize the significance of symbols in the context of human condition. The symbol of the shell, which recurs in my paintings, made me reflect on the aspect of human existence and human sense of belonging to the world. It refers to the memory of inevitable death, but also to the miracle of birth or a rebirth." The symbol of the shell which the author is writing about in the context of her art seems to be some painterly metaphor of the

cycle that determines our human condition and the spiritual transgression of the very symbol at the same time. According to the artist, the motif of the shell as the symbol of birth, death and rebirth refers not only to the physical dimension, but also to the spiritual one. Mircea Eliade, the Romanian historian of religion and cultural anthropologist, notes that it is difficult to imagine a man outside any symbolism: "The most commonplace existence swarms with images, the most "realistic" man lives by them" (transl. by Philip Mairet). To paraphrase Eliade, it is difficult to imagine a contemporary man in a world without any images today. Not only those which are fixed on canvas, paper or film, but also the ones which aggressively attack us from billboard ads or the internet, television and all other forms of media chaos. The image culture. How does the author of this project find her feet in all of this? In my humble opinion, she is walking with confidence in a direction she knows well, looking for her own path in artistic creation and describing us her adventure with the language of painting.

The subject of Karolina Futyma's painterly explorations is the motif of the shell. It seems to permeate all elements of the degree piece. Depicted with thick and layered paint on canvas or real, subtle and emanating with light frozen in the resin and glass objects. It should be noted that both the artistic dimension of the artist's works and her knowledge of traditional painting techniques or craftsmanship are of equal importance to her. Both the idea and its articulation in Karolina's works find their full-grown form in a series of painterly utterances, which, as we all know, is not always the case. The multiple applications of glaze with a fat medium allow to retain the fresh and clean colour, despite impasto layers and thick textures. The dominants of hues, light, shadow and the whole internal dynamic of the works are arranged in such a way that the viewer's eye moves in the directions indicated by the artist. The map and the space of these paintings are readable and open to viewer's interpretation at the same time. We have



some horizontal and vertical compositions; dynamic diagonal arrangements and static arrangements of verticals and horizontals. As far as composition is concerned, there seems to be a certain predictability in the recurring pattern-the author presents the inside of the shell in the context of its outside. However, if we bear in mind that all elements of the painterly utterances do not form any plot nor a narrative, as they are autonomous, the recurrence in question seems to be intended and well thought-out. As the artist explains her paintings do not form any premeditated story. Different arrangements and configurations each time open new possibilities for interpretation. The recurrence in the works-the front and the back of a shell-is a metaphor of illusion. The back of the shell is just a painterly representation of the mirror image.

Karolina Futyma is a perceptive and reflective artist, who is conscious of her own choices and directions of her artistic path. On the other hand, the realities presented on the canvas reveal the doubting nature of the author's mind and the questions that she asks have nothing to do with trite formulas or empty strategies of theoretical divagations on the purpose of painting or lack thereof. What makes these paintings so unique is, in my opinion, the personal and multilevel form of expression. The artist carefully selects the means of painterly articulation in order to translate her intimate experiences, emotions and reflections into the non-verbal and universal mode of visual communication. It seems that painting is the most natural form of expression for Karolina and a world without images would be unthinkable to her.

The annex is a spatial creation in the form of illuminated objects. What dominates is the resin and glass, which are stylish and plastic materials, although they require experience and are difficult to handle. Mussels, oysters and other shells that remained after the consumed delicacies *alla frutti di mare* are immersed in resin, which seem to be a casual reference

to Dutch still lifes abounding with the decadence of excess. We should remember that in times of Baroque painterly representations of oysters and bivalvia were deemed improper, as they were associated with carnal delights and sensual ecstasy. On the other hand, through this exposition of these objects composed of resin, glass and light the author reveals the deeper, spiritual dimension of the symbol of the shell. The painterly representations show the overscaled motif, which loses its original context for the sake of the abstract form. The spatial creations seem to be a modern reinterpretation of the meaning of the symbol of the shell in the form of an artefact or a mystical cult image.

To sum up, Karolina Futyma has managed to complete her education at the Academy of Fine Arts in Gdańsk with a full-grown and cogent set of works, which reveal the remarkable mystery of life from birth to death to those who are attentive enough. I think that the author has created an interesting and individual artistic space with the use of various means of expression and thus she fully deserves the degree of Master of Arts.

dr Marek Wrzeński

Joanna Graniczkowska

joannagr@gmail.com / joanna@graniczkowska.pl

Urodzona 3 marca 1992 roku w Rzeszowie.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Poszukiwanie formy
własnego wyrazu w twórczości Magdaleny*
napisana pod kierunkiem: dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr hab. Sławomir Lipnicki

Born on 3 March 1992 in Rzeszów.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2012 in the Studio of prof. Józef Czerniawski
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *In search of the form of self-expression in the
works of Magdalena* written under the supervision of Dr. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: prof. Roman Gajewski
Degree project supervisor: prof. Jarosław Bauć
Reviewer: dr hab. Sławomir Lipnicki

Dla Emanuela Levinasa rozmowa jest sprawiedliwością, ponieważ utrzymuje dystans. Prawda, jak pisał, pojawia się tam, gdzie był oddzielony od innego bytu nie pogrąży się w nim, ale do niego mówi.

Oddzielenie zatem, pozwala tak na zrozumienie, jak i na obserwację. I właśnie ono, czasami w formie rozdarcia, zgięć czy rozdzielania ujawnia to, czego będąc za blisko nie zobaczymy. Ponieważ, jak pisze Joanna cytując Marion Woodman: „ciało mówi, a robi to poprzez ruch lub jego brak”. Zrozumieć to, to świadomie przeżywać własną „pozycję” w ruchu; poprzez doświadczenie gestu, jego pewności w pozostawionych w dostępnej przestrzeni śladach, w emocjach wybranego koloru, w formatach prac, a w końcu w aranżacji... Jednak zdarza się, że rozumiemy siebie (ciało) również w otwartości na gest innych osób, wspierających nasz ruch.

Przeglądając się procesowi powstawania prac miałem wrażenie, iż Joanna próbuje objąć i zrozumieć swoją przestrzeń, jak i sytuację, w swoistym p r z e j ę c i u. Przejęciu wywołanym jej doświadczeniem, jak i biografiami kobiet tworzących przed nią. Gdzie gesty, dokonane przez nie wybory (Magdaleny Więcek i Marii Papy-Rostkowskiej) nie pozwoliły na pozostawienie „znanej nam płaszczyzny” w całości w przestrzeni jednorodności aktywnej czerwieni.

Jak pisał Branisław Dimitrijević w zamieszczonym tekście do wystawy „Płeć? sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej”, prezentowanej w 2010 roku w Zachęcie, niedawna „socjalistyczna sielanka” odbywała się kosztem kryzysu tożsamości. Dla kobiety w męskiej powojennej rzeczywistości, jedynie macierzyństwo pozwalało na tożsamość i spełnienie. W ten sposób zdobywała fallusa, a tym samym chroniła się przed kastracją.

Dla utrzymania stabilizującej fikcji – w przestrzeni pomiędzy, pozostała kobietom „fikcyjna cięża”. I to ona była odpowiedzią postawionej w trudnej sytuacji historyczki, zmuszonej do konfrontacji ze swoim pożądaniem.

Niemniej jednak, patrząc na obrazy Joanny – można zadać sobie pytanie, co pozostaje z nauczonej siebie kobiecości, opartej na syntezach obrysów odbić innych ciał. W świecie złożonym z modernistycznych kolorów męskich – bratnich lęków. Dziś wiemy, że dla systemu nie mogły być one nigdy siostrzanymi, ponieważ, jak pisał już Platon, ciała kobiety zawsze są niestabilne. Ulokowana może się przemieścić, a jej fikcja poprzez ruchliwość pozostaje „wzorcem” wszelkiej kreatywności. Tak więc mamy do czynienia z oscylacją między prawdą a imitacją, stabilnością a mobilnością, mową a pismem, pismem a rysunkiem...

Podobnie jak z „fikcyjną ciężą”, ruch z obrazów Joanny ma także swoje wyjaśnienie w micie – greckiej historii gwałtu na Filomeli (prekursorce grafiki).

Tereus aby zapobiec ujawnieniu faktu gwałtu, obciął swej ofercie język. Filomela wykorzystała jednak własną *metis* i przetamała narzucone jej milczenie, tkając *grammata* (obrazki/pismo) na sukni wystanej siostrze. Stłumiona kobiecość i milczący materiał przemówiły, a ubezwłasnowolnienie (metaforyczne unieruchomienie) zostało przezwyciężone. W historii zapisano ruch materiału, jego przemianę i przekazanie informacji. Poniżenie odparowano aktem nieuległości.

W obu przypadkach, tak w micie o Filomeli jak i „fikcyjnej cięży”, efektem zdobytej wiedzy jest przekraczanie narzuconych ograniczeń i wykradanie władzy. Patrząc na postawę Joanny można zauważyć kształtującą się nową postać „władzy kobiet”. Ma ona intelektualny i twórczy charakter. Łączy się z motywem ruchu (przemiany, niestabilności), ale wraz a percepcją dziedziczy także ona swą poniżającą historię.

dr hab. Sławomir Lipnicki





According to Emmanuel Levinas, dialogue is just because it maintains the distance. The truth, as he put it, appears where one being that is separate from the other one does not plunge into it but talks to it.

Hence the separation enables both the understanding and observation. And it is that separation, sometimes in the form of a tear, crease or division that reveals what we are not able to see if we are too close. As Joanna puts it in her paraphrase of Marion Woodman: "body speaks through movement or lack thereof". To understand that is to consciously experience one's own "position" in the movement: through experiencing a gesture and its confidence in the traces left on the space given, in the emotions of the colour selected, in the formats of works and in the arrangements... However, we sometimes understand ourselves (our bodies) also in the openness to the gesture of Other people, those who support our movement.

Looking at the process of the creation of the works, I had an impression that Joanna was trying to encompass and understand her space and situation in a certain *enthrallment*. The enthrallment which is evoked by her experience as well as the biographies of women who created art before her, whose gestures and choices (Magdalena Więcek and Maria Papa-Rostkowska) did not allow to leave "the familiar plane" intact in the space of uniformity of the active redness.

As Branislav Dimitrijević put it in his text accompanying the exhibition "Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe", which took place in 2010 in Zachęta, the "socialist idyll" was taking place at the cost of identity crisis. *Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, mającej miejsce w 2010 r w Zachęcie, iż niedawna „socjalistyczna sielanka” odbywała się kosztem kryzysu tożsamości. Only maternity gave identity and satisfaction to women living in the masculine post-war reality. This was how a woman obtained phallus and secured herself from castration.

What allowed women to maintain the stabilizing fiction in the space between was the "fictitious pregnancy". That was the answer of a hysterical woman who was put in a difficult situation and forced to face her desire.

Nevertheless, looking at Joanna's paintings, we can ask ourselves what is left from the self-taught womanhood, which is based on the syntheses of contours of other bodies' reflections? In the world consisting of modernist masculine colours-brotherly fears. Today we know that the system would never allow them to be sisterly ones, because, as Plato already noted, women's bodies are always unstable. She can move despite being located and her fiction, through its mobility, remains the "model" of every creativity. So we are dealing with the oscillation between the truth and imitation, stability and mobility, speech and writing, handwriting and drawing.

Just like the "fictitious pregnancy", the movement from Joanna's paintings has its explanation in the mythical story of rape on Philomela (the precursor of printmaking)

In order to prevent his victim from revealing the act of rape Tereus cut off her tongue. Philomela overcame her metis and broke the enforced silence by threading grammata ('pictures/words') into a dress that she sent to her sister. The suppressed womanhood and mute material spoke and the incapacitation (the metaphorical immobility) was overcome. The history has recorded the movement of the material, its transformation and transfer of the information. The humiliation was countered with an act of resilience.

In both cases-the myth of Philomela and her "fictitious pregnancy"-the consequence of acquiring knowledge is overcoming the enforced limitations and acquiring the right to self-determination. Looking at Joanna's attitude, we can observe the emergence of the new shape of "women's power". It is characterized by intellectualism and creativity. It is related to the motif of movement (changes, instability), but together with apperception it inherits its history of degradation.

dr hab. Sławomir Lipnicki



Natalia Hirsz

nataliahirsz@wp.pl

Urodzona 12 lipca 1991 roku w Gdańsku.

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal (I rok) dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego (II rok), dr. hab. Marka Modelę (II rok).

Praca magisterska pisemna: *bez tytułu*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Niecyporowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Sławomir Lipnicki

Born on 12 July 1991 in Gdańsk.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of dr hab. Hanna Nowicka-Grochal (Year I) dr hab. Krzysztof Polkowski (Year II) dr hab. Marek Model (Year II) at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *[no title]*
written under the supervision of dr Roman Niecyporowski.
Supervisor of the annex: prof. Aleksander Widyński
Degree project supervisor: prof. Jarosław Bauć
Reviewer: dr Sławomir Lipnicki



Aby doświadczyć zrozumienia, czasami musimy kierować swoją uwagę nie tyle na to, co się jawi, wydarza, lecz przede wszystkim na skutki ob/jawionych nam wydarzeń.

W przypadku prac Natalii – romantycznych fantazmatów, dzięki którym wkomponowuje ona nas w „świat”, gdzie duchowość Erosa miesza się z pamięcią braku odwzajemnionej ludzkiej czułości.

Można zadać pytanie, jak to się dzieje, że rodzaj nawarstwień, które stosuje Natalia w szczelinach, przypomina niewielki ruch do tyłu – ku przyszłym jawionym przez nią zmianom.

Ten znany już od ponad stu lat surrealistyczny gest, przypominając objawy syndromu Stendhala, podobnie dawał się odczuć około '68 w twórczości Waleriana Borowczyka. Zwłaszcza w filmie *Za murami klasztoru*, gdzie w odróżnieniu do Freudowskiego „ojcóbóstwa”, podstawą do uniezależnienia się staje się „matkobóstwo”.

Jak to ma miejsce od pokoleń, walka w „ogrodzie rozkoszy” toczy się o coś istotnego; u Natalii o ruch uniezależnienia się od formujących lęków i wpływów mężczyzn. Lęków o ich utraconą pierwotną tożsamość, wraz z jej romantyczno-mesjańskim „ogrodzeniem”.

Aranżowana przez artystkę przestrzeń, eksponowane prace, zbliżają widzącego, jak to pisała Maria Janion, do wyobrażeń, urojeń, mistyfikacji i iluzji „przesądów dziecięcych”. „Symbolicznego ogromu koszmarów, o których człowiek dorosły na ogół musi zapomnieć, żeby żyć”.

Jednak Natalia nie pozwala nam zapomnieć. Wchodząc w rolę opiekuna zaczyna ambiwalentną zabawę, gdzie Eros, nie godząc się na utratę obiektu pożądania, pomnaża go tam, gdzie go oczekuje.

Struktura prac, ich materia, wydaje się być wizerunkiem tego, co poprzez procesualność jawi się jako „składanie tego, co rozkładane”.

Dodany do materii wizerunek, ma tu charakter antropomorficzny i jest zapisem sytuacji, historii i oporu artystki.

Spoglądając na jej pracę, dotykając ich ma się wrażenie, iż urok myśli Nietzschego pozostaje wciąż niewzruszony w oczach porywanej Europy.

Warto przy tej okazji przypomnieć, iż to jego filozofia zabawy związana z „wolą mocy”, stanowi nowoczesne *résumé* greckiej zasady gry. Gdzie ci najmocniejsi działają z absolutną swobodą, tworząc bez skrupowania własne reguły, zaspokajając w ten sposób swoje pragnienia. Tworząc świat, tak w wymiarze kosmicznym, jak i społecznym.

Podobnie według tego filozofa, uprzywilejowani „wolą mocy” – „władza i/grania”, są tak dzieci, jak i artyści.

To właśnie oni, nieskrępowani porządkiem prawa, regułami obowiązującymi wszystkie istoty, są w stanie bawić się w sposób Wolny (grec. Paidia).

Jednak nasuwa się pytanie. Czy dekonstrukcja reguł, czy też zasad „ciemnej gry”, są w stanie obronić ciała od skutków narcyzmu rewolucjonistów, lęku i „komunii z czymś Innym”, narracji konfliktów...

Zwracając się ku aneksowi Natalii, odpowiedź brzmi „nie” i „tak” jednocześnie.

Podobnie daje się to zauważyć w filmie Waleriana Borowczyka. Na jego zakończenie składa się krzyk falocentrycznego twórcy Fikcji, który uciekając od odpowiedzialności za skutki sprawowanej władzy, narzuca swoje nienegocjowalne, święte prawo Innym:

„ – Zamknij wszystkie drzwi i niech nikt nie wchodzi, (jasne?)
nie zostawiaj tych ciał samych, nawet przez chwilę!”

Ten rodzaj „boskiego nadzoru” to rekonstrukcja tego, co martwe – a upozorowane, by nie zauważono „pęknięć” i braku kompetencji do sprawowania władzy.

Jednak, tak w przypadku twórczości Natalii Hirsz, czy Borowczyka, artyści utożsamiając się z zakrytym, dziurawym i niepełnym, „pozwalają sobie” i nam na bycie „nieprawdziwymi” na czas boskiej zabawy, jak i „prawdziwymi” w przestrzeni ludzkich reguł.

dr hab. Sławomir Lipnicki





In order to experience understanding we sometimes must direct our attention not so much to phenomena themselves as to the consequences of these phenomena.

In case of Natalia's works, these are romantic phantasms that she uses to contextualize us in the „world” where the spirituality of Eros is combined with the memory of the unrequited affection.

One may ask how come this type of accumulation that Natalia applies to the cracks is reminiscent of a slight movement backwards-towards the future changes she fantasizes about.

This well-known surrealist gesture, which exhibits the symptoms of Stendhal syndrome, seemed to be also present in Walerian Borowczyk's works created around 1968. Especially the film „Behind Convent Walls”, where it is „matricide”-as opposed to Freudian „patricide”-that becomes the basis of emancipation.

As has been the case for generations, the battle in the „garden of delights” is fought for something more important than the delights themselves; In Natalia's case it is the emancipatory gesture against the influences of men and the formative anxieties about the loss of original identity together with its romantic-messianic „garden fence”.

The space that the artist has arranged and the works exhibited bring us closer to, as Maria Janion wrote, visions, phantasms, mystifications and illusions of „childish superstitions”. „The symbolic vastness of horror an adult person must generally forget in order to live”.

Yet Natalia does not want us to forget. Adopting the role of a guardian she gets involved in the ambivalent game where, having not accepted the loss of the object of desire, Eros breeds it where he expects it.

The structure of the works and their subject seem to represent what appears to be the „assembling of the disassembled” in its processualism.

The image added to the subject is anthropomorphic in its character and constitutes the record of the author's situation: her history and resistance.

Looking at her works, touching them, one may have an impression that the appeal of Nietzsche's thought still remains intact in the eyes of abducted Europe.

It is worth remembering here that Nietzsche's philosophy of play related to the „will to power” is our modern resume of the Greek rule, according to which the strongest act with absolute freedom and create their own rules to satisfy their desires. They create the world, both in the cosmic and social senses.

In this philosopher's opinion, the same applies to the ones who are privileged with „the will to power” and hence „the freedom to play” like children or artists.

Unrestrained by law and rules that everybody else must observe-they can play freely (Greek Paidia). The question then arises: Is the deconstruction of principles or the rules of the „dark game” able to protect bodies from the consequences of revolutionaries' narcissism, from anxiety and „communion with the Other” or from the narrative of conflicts...

If we turn to Natalia's Annex, the answer is both „yes” and „no”.

The same is true for Walerian Borowczyk's film. It ends with the phallogocentric shout of the creator of Fiction, who, shirking the responsibility for the consequences of power exercised, imposes his nonnegotiable and sacred law onto Others:

„Close all the doors and nobody enter. Nobody!
And don't you leave the bodies alone for one moment!”

This type of „divine supervision” is the reconstruction of what is dead already yet feigned so as not to reveal any cracks or incompetence to wield power.

However, through the identification with what is hidden, full of holes and incomplete, both Natalia Hirszt and Borowczyk „take the liberty” (and invite us to join them in it) of being „untrue” for the time of divine play as well as „true” in the domain of human rules.

dr hab. Sławomir Lipnicki



Emil Jamrozik

emil.jamrozik@o2.pl

Urodzony 2 stycznia 1992 roku w Ostrołęce.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska pisemna: *Bez tytułu. Formalizm w kontekście*
napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczydorowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Łukasz Butowski

Born on 2 January 1992 in Ostrołęka.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2012 in the Studio of prof. Krzysztof Gliszczyński.
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *No title. Formalism in context* written
under the supervision of dr Roman Nieczydorowski.
Supervisor of the annex: prof. Roman Gajewski
Degree project supervisor: prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: dr Łukasz Butowski

Ta recenzja ma swój tytuł: *Wojna o pieniądze*¹, albo „looking for beauty in all the wrong places”² (czyli szukając piękna we wszystkich niewłaściwych miejscach).

Wstęp:

Kilka lat temu, dokładnie siedem, wprowadzono w życie ustawę anty-hazardową. Jej celem było, jak sama nazwa wskazuje, ukrócenie parszywego hazardu, a zwłaszcza miejsc z automatami do małych wygranych pieniężnych. Jak to często w naszej wspianej ojczyźnie bywa, efekt był nieco zaskakujący.

Zamiast zniknąć, salony, a właściwie saloniki, budki, nory do gier, wykwitły niemalże na każdym rogu ulicy polskich miast i miasteczek, i to w niesamowitej obfitości, np. w ciągu ulic Piwna/Chlebnicka są w tej chwili dwa takie przybytki, a był moment, że były trzy. Emil Jamrozik eksploruje pioniersko ten dziwny fenomen, konstruując swój dyplom w znacznej mierze poświęcony pieniądзом, a właściwie pieniążkom.

Ale po kolei:

Praca Pisemna.

Autor w części pisemnej dyplomu *Bez Tytułu. Formalizm w kontekście* wskazuje na problemy z interpretacją znaczenia i sensu dzieł malarskich na przykładach twórczości amerykańskich ekspresjonistów z połowy XX wieku. Jamrozik, moim zdaniem, trafnie, zaznacza fakt, że obraz, obiekt sztuki, funkcjonuje w zależności od swojego kontekstu kulturowego i czasowego. Obraz wrzucony w próżnię jest nic nieznaczącym zestawem znaków. Jamrozik przychyła się jednocześnie do myśli Susan Sontag, że nad-interpretowanie dzieła i umieszczanie go w konieczności kontekstu znaczeń i kultur może prowadzić do wypaczeń i na pewno prowadzi do zaniku niezależności dzieła. Co, w dalszym rozumowaniu, degraduje jego wartość artystyczną na rzecz obiektu funkcjonującego dla, cytując: „coraz bardziej samoświadomej kultury”.

Mimo obaw Emila Jamrozika postaram się jednak dokonać interpretacji jego dyplomu, jak i umieścić go w kontekście społeczno-kulturowym (co akurat nie będzie trudne). Zwłaszcza ów kontekst stanowi moim zdaniem o wartości tego dzieła.

Dyplom główny oraz aneks:

(Mimo iż dyplom główny to prawie lub całkiem abstrakcyjne obrazy, a aneks to prawie lub całkiem przedstawiające portrety siedmiu postaci, to jednak, moim zdaniem, ich znaczenie jest jednorodne, więc omawiam je razem)

Rozpatruję dyplom Emila Jamrozika na dwóch płaszczyznach:

1. Kontekst (szukając piękna we wszystkich niewłaściwych miejscach)

Emil Jamrozik stworzył dyplom arcy-polski, esencjonalnie słowiański i znakomicie oddający ducha, czy też „feelling” naszej ziemi ojczystej. Jego grafiki i obrazy oddają w sposób szorstki i niezwykle celny finansowe perypetie „państwa na dorobku” i problemy egzystencjalnobytowe jego mieszkańców, zwłaszcza z niższych warstw społecznych.

W brzydkich do granic możliwości salonach finansowych uciech i rozpaczy odnajduje Jamrozik inspirację dla swojego malarstwa „zaangażowanego”.

Autor pochyla się nad poważnym społecznym problemem wyzysku, biedy, lichwy i hazardu w najbardziej beznadziejnym możliwym wydaniu. Jednocześnie unika popularnej we współczesnym obiegu galeryjnym socjologii, psychologii, naukowości, uczoności i przede wszystkim opisowości. Jego dyplom wyraża się sam przez swoją formę, interpretacja dzieła jest naturalna i wynika tylko i wyłącznie z bezpośredniego kontaktu wzrokowego. Co, jeżeli zajrzemy do pracy pisemnej, pozwala zrozumieć, że mamy do czynienia ze świadomym artystą, działającym z premedytacją.

2. Wojna o pieniądze. Drugim elementem, jaki pragnę opisać, jest forma, w znaczeniu sposób wykonania dyplomu Emila Jamrozika.

Dyplom to cykl obrazów i grafik nawiązujących strukturalnie do środków płatniczych Narodowego Banku Polskiego. Autor tworząc swe kompozycje używa powiększonych tekstur banknotów, znaków wodnych, znaków drukarskich oraz symboli dla niewidomych umieszczonych na banknotach i monetach. Przeskalowuje je, powiększa, multiplikuje. Jak sam zaznacza, istotnym elementem decydującym o wyglądzie prac jest sposób użytkowania pieniędzy, fakt, że przekazywane są wielokrotnie z rąk do rąk. To, że brudzą i wycierają się na rozmaite sposoby. Artysta Emil Jamrozik w sposób świadomy de-konstruuje środek płatniczy, który staje się w jego pracy nośnikiem nowych (i jednocześnie starych) znaczeń. Spoglądając na dyplom Emila Jamrozika widzę opowieść o chciwości, pożądaniu pieniądza, walce o byt, przedstawioną w prostych plastycznych znakach. To osobisty ładunek emocjonalnych doświadczeń, tworzący solidną malarską prezentację.

Na koniec:

Prace budzą skojarzenia formalne z malarstwem Leona Tarasiewicza czy cyklami linorytnicznymi Stanisława Fijałkowskiego; myślę, że to także zabieg świadomy. Przypomnę, że uważam ten dyplom za przykład w najlepszym tego słowa znaczeniu „polskiej sztuki” – to nawiązanie do wielkich poprzedników należy uznać za kolejną wartość tego dyplomu.

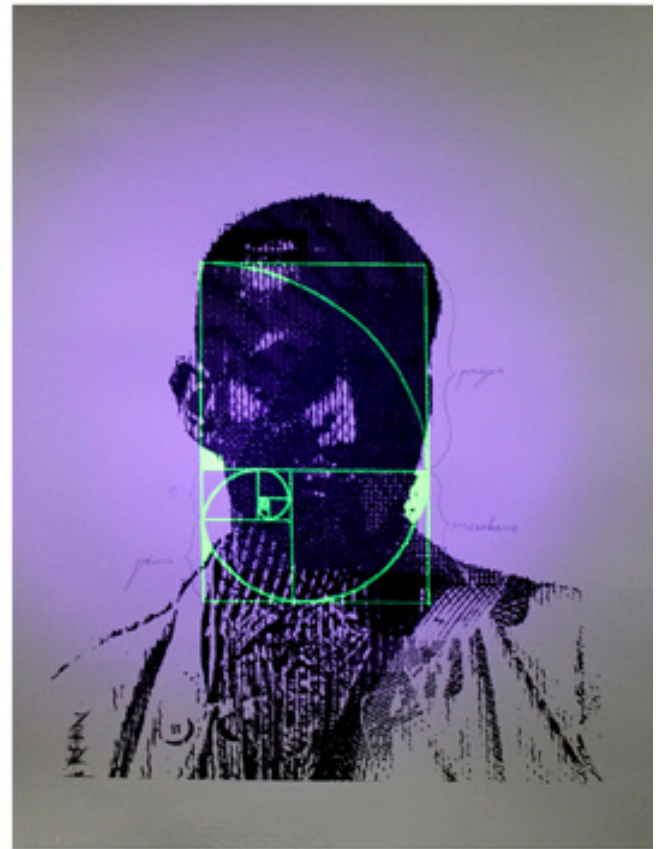
Emil Jamrozik wykonał dobrą malarską pracę, dodatkowo, co moim zdaniem bardzo rzadko się zdarza, uchwycił w sposób i nienachalny, i lekki istotne zagadnienie społeczne, a jego praca pisemna jest niebanalnym, niebezpośrednim komentarzem do zawartych w artystycznej części malarskich i graficznych form.

Nie pozostaje mi nic innego jak rekomendować ocenę celującą.

dr Łukasz Butowski

1 Parafrazuję tytuł książki *Wojna o pieniądze* autorstwa Songa Hongbinga, co także ma znaczenie w odniesieniu do treści tego dyplomu

2 Oryginalnie *Looking for love in all the wrong places* – tytuł piosenki amerykańskiego piosenkarza country Johnnego Lee. Skojarzenie zupełnie bez sensu, ale zbyt silne, abym go nie użył.





This review has the title: War for a penny¹ or „looking for beauty in all the wrong places“.²

Introduction:

A couple of years ago-seven, to be precise-the Gambling Act came into effect. The goal was, as the name suggests, to curb the rotten gambling, especially in the places with small-win slot machines. The effect was somewhat surprising as often in our wonderful homeland.

Instead of disappearing, the parlours-or rather parlours-to-be, booths or sheds where you could gamble-popped up on almost every street corner in every Polish town and city. For instance, there are now two places like that in Piwna/Chlebnicka street, but there were three of them some time ago. Emil Jamrozik has carried out the pioneering exploration of this strange phenomenon by directing the main focus of his degree piece on money, or pennies, to be more precise.

But first things first: the written part.

The written part of the project, which is titled „No title. Formalism in context.“ discusses the problems with interpretation of paintings' meaning based on the example of some works of the mid-20th-century American expressionists. Jamrozik is, in my opinion, right to agree with the statement that the function of a painting or an art piece depends on its cultural and temporal context. A painting in the void is just a meaningless set of signs. Jamrozik also seems to agree with Susan Sontag that interpretation of a work of art and situating it in the necessary context of senses and cultures may lead to some distortions and must lead to the loss of independence, which as a consequence degrades its artistic value for the sake of an object functioning for the „more and more self-aware culture“.

Despite Emil's worries, I will anyway try to interpret his degree piece and put it in its socio-cultural context (which should not be very difficult). It is the context, in my opinion, which makes his works especially valuable.

The main piece and the annex.

Even though the main piece consists of abstract or almost abstract paintings and the annex are figurative or almost figurative portraits of seven persons, the overarching meaning is, in my opinion, coherent, which is why I discuss both parts together.

I am looking at Emil Jamrozik's degree piece from two perspectives:

1. The context (looking for beauty in all the wrong places).

Emil Jamrozik created the truly Polish and essentially Slavic degree piece, which is an accurate expression of the spirit or feeling of our homeland. His prints and paintings are a harsh yet veracious depiction of the financial ups and downs of an „aspiring country“, as well as the existential problems of its inhabitants, especially those that belong to the lower classes.

It is inside these ultimately ugly parlours of financial delights and despairs that Jamrozik finds inspiration for his politically charged paintings.

The author focuses on the serious social problem of exploitation, poverty, usury and gambling in their most hopeless versions. At the same time, he completely avoids the sociology, psychology, and all this learnedness or descriptiveness that are currently trending in gallery jargon. His degree piece speaks through its form and the interpretation is natural, as it stems only from the direct eye contact with it. When we read his written work, we can understand that we are dealing with a conscious artist, who acts with intent.

2. War for a penny. The second element I would like to focus on is the form or, in other words, the way the degree piece has been made.

It is a cycle of paintings and prints, which make a structural reference to the legal tender of the National Bank of Poland. The author uses the magnified textures of the notes in his compositions with watermarks, signs and symbols for the blind. He overscales, magnifies and multiplies them. As he notes himself, an important element that determines what the works look like is the way money is used, i.e. the fact that it is transferred from hand to hand and gets dirty and worn in various ways. The artist Emil Jamrozik deliberately deconstructs the legal tender, which becomes in his work a medium for new (and old, at the same time) meanings. Looking at Emil's degree piece I can see: the story of greed, lust for money, the struggle for survival, all depicted in simple graphic signs. It is a personal baggage of emotional experiences which forms a solid painterly piece.

In conclusion, the works evoke some formal associations with Leon Tarasiewicz's paintings or the print cycles of Stanisław Fijałkowski, which is, I presume, a deliberate strategy. Let me emphasize the fact that I consider this degree project to be an example of „Polish art” in the best sense of the expression and this reference to the great predecessors should be deemed another value.

Emil Jamrozik did some solid painterly work and additionally he managed-which is not often the case-to unpretentiously capture some social phenomenon. His written work is an original and indirect commentary to the forms we can find in his prints and paintings.

I have no alternative but to recommend the highest grade.

dr Łukasz Butowski

1 This is a paraphrase of the title of the book "The Currency Wars" by Song Hongbing, which bears some relation to the subject of this degree project.

2 "Looking for love in all the wrong places" is the title of a song by the American country singer Johnny Lee. The association is completely unrelated but too strong not to be used.



Alicja Kajtanowska

alicia_k_92@o2.pl

Urodzona 26 grudnia 1992 roku w Gdańsku.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku 2011 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jaceka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Rozumieć siebie w obliczu tradycji. Sarmatyzm opowieścią o nas samych* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn
Opiekun aneksu: prof. Anna Królikiewicz
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Jakub Pieleszek

Born on 26 December 1992 in Gdańsk.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2011 in the Studio of Dr. hab. Jacek Kornacki
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Understanding ourselves in the light of tradition. Sarmatism: a story about ourselves* written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: prof. Anna Królikiewicz
Degree project supervisor: prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: dr Jakub Pieleszek

Odnosząc się do pracy magisterskiej Alicji Kajtanowskiej nie sposób pominąć części pisemnej, będącej kluczem do zrozumienia sensu jej prac. Warstwa historyczna odnosząca się do Sarmatyzmu stanowi istotny punkt wyjścia we właściwym odczytaniu symboliki obrazów. Muszę przyznać, że z dużym zaciekawieniem i zainteresowaniem czytałem pracę pisemną, mierzącą się z treściami historycznymi odnoszącymi się do zjawisk zachodzących współcześnie. Kajtanowska w bardzo interesujący sposób podjęła próbę rozliczenia się z Polskim Sarmatyzmem w kontekście dzisiejszej sytuacji społeczno-politycznej. Analizując warstwę malarską prezentowanych prac bez wątplenia należałoby odnieść się do Symbolizmu w Malarstwie Polskim. Język realizmu, jakim posługuje się Kajtanowska, odnoszący się do XIX-wiecznej tradycji malarstwa, ukazuje treści współczesne. Nie wszystko wydaje się oczywiste i wyraźne, niczym mgliste wspomnienia lub zapomniane karty historii sprzed lat. Dobór środków malarskich oraz warsztat, którym posługuje się artystka, jest jak najbardziej uzasadniony, a wręcz konieczny.

Kajtanowska odnosząc się do prac historyka Jana Sowy opisuje swój indywidualny i ciekawy punkt widzenia ukazujący blaski i cienie Polskiego Sarmatyzmu. Alicja z dużą starannością poddaje analizie swoje obrazy wnikliwie opisując ich treść, zwracając uwagę na ogromną rolę interpretacji oraz właściwe ich odczytanie. Kontekst historyczny wydaje się być kluczowy we właściwym zrozumieniu sensów skrywanych w obrazach. Nieuważny odbiorca mógłby zinterpretować te prace fragmentarycznie, pomijając ważne elementy misternie ułożonej układanki.

Cykl obrazów *EPITAFIA* odczytać można jako wieńce kwiatowe składane uroczyste w hołdzie historii, często dramatycznej, niejasnej, zakłamej, niechcianej lub po prostu zapomnianej. Obiektywizm historyczny zwyczajnie nie istnieje, a każdy z nas buduje swój osąd na podstawie własnych doświadczeń i źródeł historycznych.

Warto wspomnieć w tym miejscu o kontekście czasu – ciągłości historycznej, bez której nie byłibyśmy w stanie zrozumieć sytuacji współczesnej. Alicja Kajtanowska zwraca uwagę na świadomość historyczną oraz polityczną w odniesieniu do czasu, w jakim żyjemy tu i teraz. Obraz współczesny staje się żywym świadectwem i zapisem naszej codzienności.

Należy zauważyć kilka ciekawych aspektów znajdujących się w pracy magisterskiej odnoszących się do tożsamości narodowej, wspólnoty europejskiej oraz wspomnianego wyżej Sarmatyzmu. Wszystkie te konteksty ukazują obraz krytycznej, a zarazem bardzo ciekawej postawy artystycznej. Przed naszymi oczami pojawiają się dwory szlacheckie niczym widma romantycznej, zamglonej przeszłości. Plastikowi żołnierze z przeróżnych okresów historycznych niczym wielka narodowa armia pogubiona w czasie i przestrzeni. Flagi narodowców na tle których Jan III Sobieski ochotczo wskazuje kierunek ataku. Orz rój much, które oblepiły jedną z pustych kwater obrazu trumiennego nieznanego sarmaty. Alicja Kajtanowska składa symboliczne wieńce próbując po swojemu uporządkować karty niełatwej i często skomplikowanej historii. Stara się zrozumieć jej sens w kontekście czasów współczesnych oraz wytłumaczyć wpływ historii na obecną rzeczywistość.

Jestem przekonany, że zaprezentowana tu postawa artystyczna zasługuje na szczególną uwagę, gdyż odnosi się do tematów trudnych i niejednoznacznych. Kajtanowska swoją postawą pokazuje, że można i trzeba mówić o tematach skomplikowanych posługując się własnym językiem skojarzeń i symboli. Patrząc na jej obrazy mam wrażenie, że już je gdzieś widziałem, lecz nie do końca wiem gdzie, może to kadr z jakiegoś filmu, fragment obrazu Jacka Malczewskiego, zabawki z dzieciństwa, migawki telewizyjne. Owa fragmentaryczność rzeczywistości obrazów zapamiętanych i doświadczanych najtrafniej opisuje czasy, w których przyszło nam żyć.

dr Jakub Pieleszek







Alicja Kajtanowska's master's degree piece would be impossible to understand without the written part. The historical aspect with its reference to Sarmatism provides the essential point of departure for the proper reading of the paintings' symbolism. I must admit that I found the written part very interesting, as it discusses both historical determinants and their contemporary manifestations. Alicja Kajtanowska undertakes a reckoning with Polish Sarmatism in the context of today's sociopolitical situation in a very interesting manner. Analyzing the painterly aspect of the works presented, one should undeniably make a reference to the tradition of Polish symbolism. The language of realism used by Kajtanowska frames us in the 19th century tradition of painting but expresses some present-day substance. Not everything seems obvious and clear just like in some vague memories or some forgotten pages in history. The means of painterly expression and the technique that the artist uses are fully justified if not necessary.

Quoting the works of the historian Jan Sowa, Kajtanowska presents her own original point of view on the light and dark sides of Polish sarmatism. Alicja is very accurate in the analysis of her paintings and the description thereof. She emphasizes the role of interpretation in the correct reading of her works. The historical context seems to be of vital importance when it comes to understanding the senses hidden in her paintings. A careless viewer might interpret these works fragmentarily and miss the all-important elements of this intricate arrangement.

The cycle EPITAPHS can be read as a wreath ceremoniously laid in honour of the often dramatic, unclear, distorted, unwanted or simply forgotten history. Historical objectivism does not exist and everyone forms their opinion based on their own experiences and historical sources.

It is worth mentioning here that the context of time and historical continuity is of great importance: without it we would not be able to understand the contemporary situation. Alicja Kajtanowska draws attention to the historical and political consciousness of the time which we live in here and now. The present-day image becomes a living testimony and record of our everyday life.

One should note some interesting aspects discussed in the written master's thesis, which relate to national identity, European community and the above-mentioned Sarmatism. All these contexts reveal the critical, yet very interesting, artistic attitude. There emerge some manor houses in front of our eyes just like some spectres of romantic and nebulous past. The plastic soldiers from various historical times like a great national army lost in time and space. The flags of nationalists that form the backdrop for Jan III Sobieski's audacious ordering forward his army. Or the swarm of flies that cover one of the empty billets-the coffin portraits of some unknown Sarmatian. Alicja Kajtanowska lays the symbolic wreaths, trying to put in order the pages of the difficult and complicated history on her own. She tries to understand its meaning in the context of the present day and explain the impact of history on our today's reality.

I am convinced that the artistic attitude presented here deserves special credit for the fact that it relates to difficult and ambivalent topics. Kajtanowska shows that you can and should talk about complex topics using your own language of associations and symbols. Looking at her paintings, I have an impression that I have seen them somewhere already but I do not know where. They may be stills from some film, a fragment of Jacek Malczewski's painting, some childhood toys or snapshots from TV. This fragmentariness of the reality perceived through the images seen or experienced is the most accurate description of times we happen to live in.

dr Jakub Pieleszek



Magdalena Klimkiewicz

magdalenaklimkiewicz1@wp.pl

Urodzona 21 marca 1986 roku w Wąbrzeźnie.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska pisemna: *Wybrane środki artystyczne ekspresjonizmu abstrakcyjnego* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Anna Waligórska

Born on 21 March 1986 in Wąbrzeźno.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2013 in the Studio of prof. Krzysztof Gliszczyński at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Selected means of artistic expression in abstract expressionism* written under the supervision of dr Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: prof. Janusz Akermann
Degree project supervisor: prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: dr Anna Waligórska

Obrazy Magdaleny Klimkiewicz wynikają z założenia, sformułowanego pierwotnie przez Cézanne'a, ale powtarzanego później przez dwudziestowiecznych awangardystów, że malarstwo jest celem samym w sobie. W części teoretycznej pracy dyplomowej Magda porusza temat ekspresjonizmu abstrakcyjnego, malarstwa gestu i sztuki barwnych płaszczyzn, jednak nawet poza tym kontekstem niełatwo przeoczyć fakt, że w swojej twórczości inspirowała się amerykańskim malarstwem pierwszej połowy XX wieku. Teoria sztuki, której hołduje Magda, przesiąknięta jest ideałami bliskimi takim artystom jak Jackson Pollock czy Franz Klein.

Powierzchnia jej płócien potraktowana została ekspresyjnie, co nie znaczy, że dominuje w nich przypadkowość gestów czy dziecięca spontaniczność. Każdy dodany element jest zrównoważony kolorystycznie, formalnie i wielkościowo. Klimkiewicz, uwalniając przedstawienie z obowiązku figuralności, odchodzi od dyktatu odwzorowywania i prowadzenia historii linearnych. Dezorganizacja na płaszczyźnie jest jednak tylko pozorna, kompozycje są przemyślane, a podczas pracy malarka kontroluje swój gest. Znaczącą rolę odgrywa tu zamierzony przypadek, który pozwala kreować abstrakcyjne ideogramy.

W swojej pracy autorka podkreśla nierozzerwalny związek pomiędzy temperamentem twórcy a stosowanym przez niego instrumentarium środków malarskich. Gwałtowne, brutalne uderzenia pędzla są wyzwoleniem emocji, odwzorowaniem kształtu wewnętrznego świata, prywatnego monologowania.

Najpierw uderza nas bezład wręcz agresywnie rozrzuconych barwnych plam, nakładanych żywiołowo szerokimi pociągnięciami i szarpnięciami pędzla. Poraniona na niektórych obrazach powierzchnia płótna została fragmentami wycięta lub oddarta, ukazując miejscami stelaż ramy, który tradycyjnie pełni funkcję konstrukcyjną, tutaj natomiast awansował do rangi części dzieła.

Bogactwo wizualne, przenikanie się malarskich płaszczyzn i plam rozedrganych kolorów wynika nie tylko z umiejętnego rozłożenia farby

na powierzchni płótna, ale również z wprowadzenia w przestrzeń pracy cienkiej transparentnej folii. Staje się ona integralną częścią obrazu, nadaje mu dodatkowych znaczeń i tworzy kolejne warstwy, wywołując wrażenie podobne jak używane w malarstwie tradycyjnym laserunki, co umożliwia kreację nowych wymiarów, między którymi elementy obrazu przenikają się lub wzajemnie uzupełniają. W poszczególnych miejscach folia pracuje na zasadzie przesłony budującej dystans do wewnętrznych poziomów, w innych oddziałuje barwną powłoką, wchodzi w dialog z formami namalowanymi na powierzchni płótna, podkreśla lub wzmacnia kolor niższej warstwy, nadaje barwom połysk lub osłabia ich moc, tłumiąc to, co pod spodem.

Pojawienie się folii jako integralnego elementu obrazu spełnia funkcje czysto malarskie i zostało dokładnie przemyślane. Magda świadomie wykorzystuje właściwości tego materiału i poddaje go artystycznej obróbce. Dużą wagę przywiązuje do możliwości, jakie oferuje jego powierzchnia, z jednej strony matowa, z drugiej zaś połyskliwa. Artystka nie zawsze zadawała się użyciem folii w charakterze transparentnego ekranu. Miejscami przeprowadza w jej obrębie odważne, ale przemyślane działania. Wycina fragmenty płaszczyzny, dzięki czemu odslania fakturę płótna, kolejną warstwę surowego lub zamalowanego materiału.

Ponadto wybrane przez dyplomantkę narzędzie pozwala uzyskać bardzo subtelne, a czasami wręcz poetyckie malarskie przestrzenie. Transparentność przyczynia się do wrażenia nieostrości, wewnętrznej głębi obrazu. W niektórych miejscach możemy nawet dopatrzeć się elementów pejzażu. Malarka nakłada na przezroczystą powierzchnię kolor, dzięki czemu farba swobodnie spływa i meandruje.

Wydaje się, że wciąż istnieje możliwość dodawania nowych warstw, znaczeń i uderzeń koloru na kolejnych poziomach transparentnej powierzchni. Przenikające się płaszczyzny, odkrywając starsze, wcześniej położone warstwy malatury, wywołują efekt palimpsestu. Ważnym elementem jest również funkcjonowanie folii jako lustra. W miejscach, w których struktura jest błyszcząca, do wnętrza wpadają odbicia rzeczywistości spoza obrazu, przenikając się z pomalowaną strukturą płótna. Dodatkowym atutem takiego lustrzanego działania folii jest zmienność warstwy wizualnej, zależnej od miejsca prezentacji dzieła i otaczającej go przestrzeni.

Podobne środki wyrazu odnajdziemy w aneksie. Składa się on z kolorowych linorytów, jednak autorka podkreśla, że linorytnicza matryca jest tylko punktem wyjścia do abstrakcyjnych kompozycji, będących wariacjami na temat pejzażu. Często jako pretekst do budowania nowego obrazu służy próbna odbitka z nałożonym kolorem i odpowiednią strukturą, na którą malarka nakłada kolejne warstwy farby, posługując się matrycami z linoleum. Jednak graficzna geneza pracy nie jest w tym przypadku istotna. Najważniejsza jej właściwość, jaką jest powielanie, nie znalazła tutaj zastosowania. Autorka każdą pracę tworzy osobno, nie multiplikuje ich, a potencjał, jaki daje matryca, wykorzystuje do komponowania przestrzeni malarskich. W obrębie jednej pracy stosuje różne szablony, traktując je bardzo abstrakcyjnie. Na pojedynczą matrycę potrafi kolejno nałożyć różne kolory, w efekcie czego każda, zbudowana nawet na podstawie tych samych wzorów praca nosi znamiona oryginalności. Wydaje się, że jedynymi regułami, które wyznacza sobie Klimkiewicz, jest realizacja postulatu czystej formy malarskiej. Matryce używane są dowolnie, trudno stwierdzić, gdzie mają górną, a gdzie dolną krawędź. Autorka często sięga po te same fragmenty linoleum, ale w różnych układach i pod różnymi kątami. Ich funkcja jest służebna wobec całości kompozycji. Są medium niosącym wartości estetyczne, takie jak specyficzny układ elementów, ich zestawienia i napięcia. Dyplomantka wykorzystuje potencjał oddziaływania warstw o różnej barwie i fakturze, które przenikają się, odslaniając powierzchnie spod spodu lub barwiąc fragmenty klisz laserunku. Prace nie funkcjonują więc jako linoryt. Pochodzące sprzed kilku lat matryce nie zostały wycięte z myślą o cyklu dyplomowym, a jedynie ponownie użyte jako punkt wyjścia do komponowania nowych obrazów.

Reasumując, prace Magdaleny Klimkiewicz, działają na odbiorcę zmysłowo i emocjonalnie. Plamy koloru, linie, rysunek, wszystko, co pojawia się na płótnie, traktowane jest autonomicznie, chociaż elementy





zostały zakomponowane w taki sposób, że dopełniają się, tworząc całość. Zastosowanie folii pozwala powierzchni pulsować, migotać i drgać. Budując malarskie uniwersum, autorka stawia na pierwszym miejscu siebie jako przyczynę i skutek artystycznej kreacji. Pracuje nad kilkoma obrazami naraz, przerzucając spojrzenie z jednego płótna na drugie. Cykl dyplomowy jest spójny, a konsekwentnie prowadzona gra form, faktur i kolorów jest wyrazem świadomości twórczej. Obrazy składające się na aneks w swych założeniach formalnych nie odbiegają daleko od prac stanowiących główną część dyplomu. Jedynie technologia ogranicza nieco wachlarz środków wyrazu. Płaszczyzny, na których wielokrotnie odbito matryce, działają nieco głuchym kolorem, brakuje im świetlistości i rozmachu obecnego na dużych płótnach.

Praca pisemna zawiera opis historii ekspresjonizmu abstrakcyjnego i najważniejszych dla tego nurtu dzieł. Moim zdaniem zabrakło w niej jednak głębszych refleksji i własnych sądów autorki. Mimo tych kilku uwag całość pracy oceniam pozytywnie i z przekonaniem wnioskuję o nadanie Magdalenie Klimkiewicz tytułu magistra sztuki.

dr Anna Waligórska

Magdalena Klimkiewicz's paintings stem from the assumption originally formulated by Cézanne and taken up by the twentieth-century avant-gardists, according to which painting is an end in itself. In the theoretical part of her master's degree thesis Magda raises the subject of abstract expressionism, gesture painting and colour field painting, yet even if these contexts were not mentioned, it would be impossible to overlook the fact that she draws inspiration from the American painting of the first half of the twentieth century. The theory of art that Magda endorses is imbued with the ideas of such artists as Jackson Pollock or Franz Klein.

The paint has been expressively applied to the surface of the canvases, which does not mean that randomness or children's spontaneity prevail. Every element added is balanced in terms of colour, form and size. Freeing the representation from the obligation of figurativeness, Klimkiewicz moves away from the dictate of imitation and linear narratives. However, the apparent disorder on the surface should not mislead us: the compositions are well thought out and the painter is in command of her gesture. The intended accident plays a remarkable role here, as it allows to create the abstract ideograms.

The author emphasizes the inseparable relation between the creator's temperament and the range of means of painterly expression. The sudden and brutal attacks of the brush are the release of emotions and the reflection of her inner life's shape, some form of private monologue.

First, we are struck with the chaos of almost aggressively scattered colour blots, which were applied with energetic and expressive-if not abrupt-brushstrokes. The surface of the canvas-which sometimes seem almost wounded-has been cut or torn here and there, thus revealing the stretcher, which traditionally is the constructive element but here it has been elevated to become one of many elements of the work of art.

The visual abundance and the stacking of painterly fields and spots of vibrating colours result not only from the artful application of paint onto the canvas' surface, but also from the introduction of a thin transparent foil into the works. It becomes an integral part of the paintings and equips them with additional meanings. It also creates new layers by giving an impression that is reminiscent of glaze in traditional painting, which enables the creation of new dimensions where some elements operate in the field in-between and complement one another. Sometimes the foil functions as a veil restricting access to deeper layers. In other places it interacts and dialogues with the colours and forms on the surface of canvas by highlighting or enhancing the colour of the layer underneath through gloss or by subduing the colour in its intensity.

The appearance of foil as an integral element of the paintings has purely painterly functions and is by no means an accident. Magda consciously utilizes the properties of this material and alters it for artistic purposes. She pays great attention to the possibilities that the surface of this material offers: gloss on the one side and matte on the other. This function of a transparent screen that the foil has on offer does not always satisfy the artist's needs. At times she performs some bold, yet well thought out, actions. She cuts out some fragments of the surface, thus revealing the texture of the canvas like another layer of raw or painted material.

Moreover, the tool that the degree candidate has chosen allows to achieve very subtle, almost poetic, painterly effects. The transparency imparts the impression of blurred vision and creates a sense of depth. Occasionally we can discern some elements of landscape. The painter applies colour onto the transparent surface, thank to which the paint drips and meanders freely.

It seems that there is still some possibility to add new layers, meanings and strokes of colour onto the other layers of transparent surface. The overlapping layers reveal the older, formerly applied layers of paint and create the effect of a palimpsest. Another important element is also the function of a mirror that the foil may take. In places where the structure is glossy reflections from outside the painting fall inside, permeating the painted structure of the canvas. Another advantage of this reflective function of the foil is the changeability of the visual level, as it depends on where the work is presented and what it is surrounded by.

We can find similar means of expression in the annex. It consists of colour linocuts, but the author emphasizes the fact that the linoleum sheet is for her just a point of departure for abstract compositions, which are merely variations on the theme of landscape. Oftentimes a new work begins with a sample print with the right structure and colour applied, which becomes a basis for further applications of layers of paint with the use of linoleum sheets. However, it is not the graphical origins of the works that are the most important here. The most important quality-i.e. multiplication-has not found its application here. The author creates every work separately. She does not multiply them and the potential that the linoleum sheet gives is used to compose painterly dimensions. Within one work she makes use of many linoleum sheets, using them abstractively. She applies different colours to the same sheet, thanks to which every work that is built with it is to some extent original. It seems that the only rule that Klimkiewicz adheres to is the aspiration to pure painterly form. The sheets are used with great freedom and it is often difficult to tell where their top and bottom edges are. The author often uses the same fragments of linocuts, but the arrangements and angles are different. Their function is subordinate to the composition as a whole. They are a medium that conveys some aesthetic values like a specific arrangement of elements their juxtapositions and tensions between them. The candidate leverages the impact of layers with different colours and textures which interlace to reveal the surfaces underneath or colour some fragments with the thin film of gloss. Thus, the works are not linocuts in the traditional sense of the word. The linoleum sheets were cut a couple of years

ago without the degree piece in mind and were only reused as a point of departure when composing new works.

To sum up, Magdalena Klimkiewicz's works interact with the viewer on both sensual and emotional level. The patches of colour, lines, drawings and everything that appears on the canvas is treated as autonomous, though the visual abundance and interlacing of painterly layers and patches of vibrating colours stem not only from the artful application of paint, but also from the fact that they have been arranged to complete one another and form a whole. The use of foil allows the surface to pulse, flicker and throb. Creating this painterly universe, the author puts herself first as the cause and effect of the artistic creation. She works on several paintings at a time, tossing a look from one canvas to another. The degree piece is cohesive and the consistent play with forms, textures and colours is an expression of artistic awareness. In terms of their formal assumption the works included in the annex are not very different from the works constituting the main part of the piece. It is only the technology that limits the range of means of expression. The surfaces with multiple prints operate with somewhat dull colour and lack the gesture and luminosity of the big canvases.

The written part presents the history of abstract expressionism and the main works that belong to this movement. However, to my mind, it lacks some deeper reflections and the author's own opinions. Despite these reservations my evaluation of the whole work is positive and I strongly recommend that the degree of Master of Arts be awarded to Magdalena Klimkiewicz.

dr Anna Waligórska



Marta Koniarska

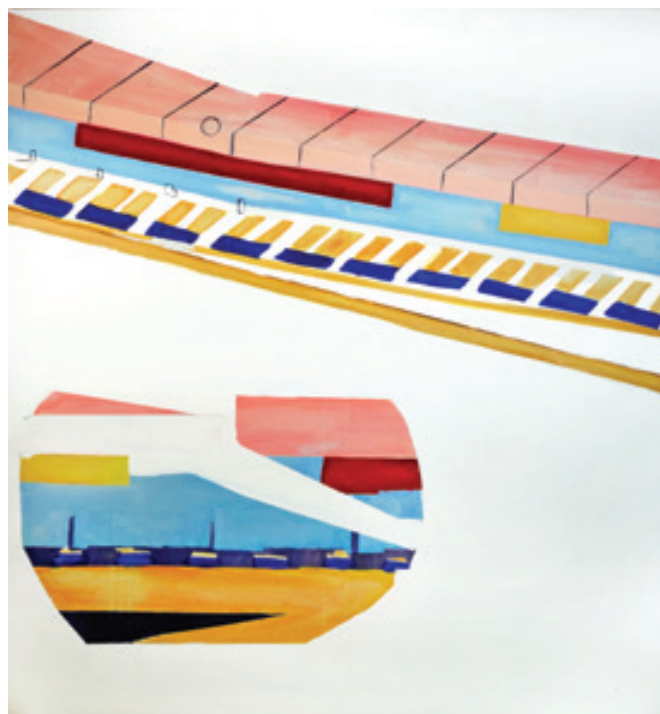
martk@wp.eu

Urodzona 14 sierpnia 1991 roku w Gdańsku.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal.

Praca magisterska pisemna: *Psychoanaliza praktyk artystycznych w sztuce współczesnej. Formy napięcia między przedmiotem a jego własnością* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Zbigniew Treppa
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Andrzej Karmasz

Born on 14 August 1991 in Gdańsk
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2012 in the Studio of dr hab. Hanna Nowicka-Grochal
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Psychoanalysis of artistic practices in modern art. The forms of tensions between the object and its property* written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: prof. Zbigniew Treppa
Degree project supervisor: prof. Henryk Cześniak
Reviewer: dr Andrzej Karmasz



Patrząc na obrazy Marty Koniarskiej odnosi się wrażenie, że czegoś tu brakuje. Artystka przedstawia meble służące do snu i odpoczynku, takie jak łóżko, materac, hamak, czy inne wspomagające proces zasypiania akcesoria. Początkiem jej sztuki jest reklama. Nawiązanie do produktów z katalogów takich firm jak Ikea, a zwłaszcza do reguł ich przedstawiania, zostaje jednak zaburzone. Przedmioty tracą na atrakcyjności, czy wręcz mogłyby działać odpychająco jako produkt. W ich strukturę zostaje wpleciona nowa warstwa, tkanka, materiał biologiczny, czyli ostatnia rzecz jaką chcielibyśmy dostrzec w świeżo nabytym materacu. Przynajmniej dla większości populacji. Artystka podkreśla jednak, że wszystkie obiekty, na podstawie których maluje obrazy, pozostają nieużywanymi, a ingerując w ich kształt i budowę stara się wpłynąć na ich bezużyteczność. Przedstawia je tak, żeby odpoczynek i regeneracja sił w stanie bezsenności były niemożliwe. Pozornie, bo w stanie permanentnego wyczerpania i deprywacji snu niekoniecznie myślimy o wygodach.

W pracach Koniarskiej samo łóżko nie jest miejscem intymnym. Jej projekt wydaje się być zupełnie odmienny od słynnej poplamionej wydzielinami instalacji Tracey Emin *My bed*, choć obie zostawiają na łóżkach materiał organiczny. Sterylny i bezosobowy dla Marty Koniarskiej, która sprowadza motyw łóżka do chłodnego, niemal medycznego spojrzenia.

Najbardziej znaczący w tym projekcie jest fakt, że artystka zaczynając nad nim pracę sama cierpiała na bezsenność. To istotny kontekst dla całego – uzyskującego charakter terapeutyczny – projektu, bez którego mogliśmy stwierdzić przesył obrazów z tematem pustego łóżka. W roku 1991 Félix González-Torres, dla upamiętnienia śmierci swojego kochanka umieszcza

na dwudziestu czterech billboardach reklamowych czarno-białą fotografię zatytułowaną *Untitled* przedstawiającą niezaścielone łóżko, z widocznymi odcisniętymi śladami dwóch ciał. Jako billboard praca ta wkroczyła w rzeczywistość zarezerwowaną dla głośniejszych skomercjalizowanych wiadomości, znalazła się pomiędzy reklamą a sztuką. Intymność łóżka jako miejsca zamieniona jest na poczucie izolacji i nieobecności – tak jak w obrazach Marty Koniarskiej, z tą jednak znaczącą różnicą, że miejsca obrazowane mają pozostać nieużyte, a sen nie mógł i nie może się odbyć. Artystka przyznała, że w trakcie prac nad dyplomem z malarstwa zaczęła się uwalniać od stanów bezsenności, co klasyfikuje jej malarstwo jako środek, czy metodę uzdrawiającą. W jej obrazach pozostaje jednak tęsknota za insomnią, a my, jako odbiorcy, dostajemy opaski do snu wykonane z półprzeźroczystej białej tkaniny. Motyw zakrywania oczu i ograniczania pola widzenia pojawia się już wcześniej w twórczości artystki, jak obraz malowany pod hasłem „podróż” przedstawiający konia z blindami stojącego nieruchomo na końskiej bieżni.

O ile same obrazy nie wkraczają dosłownie w sferę skomercjalizowaną, to taką rolę odgrywa dopełnienie całego projektu, którym są opowiadane sny. Słyszymy nagrania, w których rodzina artystki i jej bliscy dzielą się z nią swoimi snami, jednak ona sama nadal jest w tej części nieobecna. Tworzy kolekcję snów, czyli czegoś, czego nie mogła mieć, czego pragnęła w bezsenności. Relacje te są sygnałem, że gdzieś jednak sen się odbywa.

dr Andrzej Karmasz





Looking at Marta Koniarska's paintings, one has the impression that something is missing. The artist presents some furniture for sleeping and resting like a bed, mattress, hammock as well as other equipment designed to facilitate the process of falling asleep. The origins of this art can be found in the field of advertisement. However, these references to products from advertising catalogues of companies like Ikea, and especially to the rules of these products' presentation are somewhat disrupted. The objects lose their attractiveness or even become repulsive. There is a new layer, a tissue or biological material that is woven into their structure, which is the last thing we would like to see in a newly purchased mattress. At least for the majority of the population. However, the artist emphasizes that all objects that she paints remain unused and by interfering with their shape and structure she tries to render them useless. She presents them in a way that makes any form of rest or regeneration in this state of sleeplessness completely impossible. This is a rather ostensible gesture, as we tend not to consider the question of comfort in a state of permanent exhaustion and sleep deprivation.

The bed in Koniarska's works is not an intimate place. Her project seems to be completely different from the famous secretion-stained installation of Tracey Emin „My bed”, though they both leave some organic material on their beds. In case of Marta Koniarska it is sterile and impersonal, which imparts a cool and almost medical feel to the motif of the bed. The most significant thing about this project is the fact that the artist was suffering from insomnia when she started her work on it. This is an important context for the whole-now acquiring therapeutical dimension-project. Without it we would just note the excessive number of paintings featuring an empty bed. In 1991 Felix Gonzales Torres put a black and white photograph on twenty-four billboards in order to commemorate the death of his lover. The work's title was „Untitled” and it showed an unmade bed with the visible traces of two absent bodies. As a billboard this work entered the domain so far reserved for loud, commercialized messages located somewhere between advertising and art. The intimacy of bed as a place is replaced with the sense of isolation and absence-just like in Marta Koniarska's paintings-the main difference being the fact that the depicted places are meant to remain unused, as the sleep could not and cannot come to fruition. The artist has admitted that during her work on the degree piece in painting she started to overcome the insomnia, which qualifies her painting as a form of therapy or even a cure. However, her paintings seem to display a longing for insomnia if bear in mind that the viewers are equipped with some sleeping blindfolds made of semi-transparent white fabric. The motif of „covering of eyes” and the limitation of visual field have already appeared in the older works of the artist. Her painting titled „Travel” depicts a blindfolded horse standing still on a horse treadmill.

Although the paintings themselves do not encroach on the domain of the commercialized, the annex to the project-the collection of dreams told-adopts this role. We can hear some recordings, where the artist's nearest and dearest share their dreams with her, yet she remains absent in this part. She creates a collection of dreams, something she desired but could not have in her insomnia. These recounts are a signal that somewhere out there the sleep does come to fruition.

dr Andrzej Karmasz



Joanna Kononowicz

joanna.kononowicz@gmail.com

Urodzona 9 lipca 1992 roku w Chojnicach.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego i prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Pejzaż na granicy abstrakcji w malarstwie polskim po 1950 r. na przykładach dzieł wybranych artystów* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: dr Katarzyna Zawistowska
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Anna Reinert

Born on 9 July 1992 in Chojnice.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of dr hab. Jacek Kornacki and prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Landscape on the border of abstraction in Polish painting after 1950 based on the works of selected artist* written under the supervision of dr Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: dr Katarzyna Zawistowska
Degree project supervisor: prof. Jarosław Bauć
Reviewer: dr Anna Reinert



Malarstwo Joanny Kononowicz jest niezwykle skromne. Sprowadza się ono do zespołu form i gestów. Na niewielkich formatach widzimy nieskończone wariacje na temat czerni i bieli, większych i mniejszych organicznych form. Podskórnie wyczuwamy w nich nawiązania do pejzażu, ale czy jest to pejzaż północnej tajgi, czy pobliskich Kaszub? Czy inspiracją była przyroda w skali mikro, czy makro? Tego nie jesteśmy już w stanie odgadnąć.

Skromność to być może nie jest dobre, precyzyjne słowo. Malarstwo Kononowicz rezygnuje z bardzo wielu rzeczy. Jest ono zbudowane na bazie samoograniczeń. Przede wszystkim rezygnuje ono z koloru. Ta fundamentalna decyzja determinuje odbiór tego cyklu malarskiego. Wszystkie inne decyzje kompozycyjne i formalne są podyktowane tym prymarnym ograniczeniem. Dyplomantka w swoistej malarskiej ascezie posuwa się jeszcze dalej: rezygnuje z iluzji przestrzeni i iluzji realności. To, co pozostaje, to niezwykle w swoim oddziaływaniu połączenie analizy i odczucia pejzażu. Bardzo rzadko udaje się bowiem połączyć te dwa przeciwne bieguny – emocjonalną wrażeniowość i intelektualną analityczność.

Pewna surowość tych płócien, siła gestu, radykalność kompozycji – wszystko to stanowi o wielkiej sile i wrażliwości artystki. Pięknie wyważone kompozycje, dyscyplina formalna i świetne panowanie nad warsztatem zdradzają z kolei dojrzałość i ugruntowanie intelektualne Joanny Kononowicz.

Potwierdza to pisemna część jej pracy dyplomowej. To esej analizujący postawy twórcze malarzy eksplorujących – podobnie jak dyplomantka – pogranicze abstrakcji i pejzażu. Obejmuje okres od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku do współczesności. Poczynając od Piotra Potworowskiego i Tadeusza Dominika, a kończąc na Stanisławie Fijałkowskim i Tomaszu Ciecierskim. Jest to bardzo ciekawa i wnikliwa praca, zdradzająca żywe zainteresowanie i pogłębioną analizę badanego tematu.

Znam Joannę Kononowicz od pierwszego dnia jej studiów i mogę zaświadczyć, że zawsze odznaczała się wrażliwością, dociekliwością i skupieniem na pracy. Z satysfakcją i zaciekawieniem śledzę już od pięciu lat jej rozwój artystyczny i życzę Asi konsekwencji w pracy twórczej i sukcesów zawodowych.

Dziękując artystce za dzisiejszą prezentację i ekspozycję dzieł, która jest świadectwem jej wysokiej kultury artystycznej, z przekonaniem rekomenduję Szanownej Komisji Dyplomowej nadanie Joannie Kononowicz tytułu magistra sztuki.

dr Anna Reinert





The paintings of Joanna Kononowicz are truly modest. They boil down to a range of forms and gestures. Her small formats are infinite variations on the theme of black and white or greater and smaller organic forms. We can sense some references to landscape, but is this the landscape of the far north taiga or nearby Kashubia? Was she inspired by nature in its micro or macro scale? We cannot know that for sure.

Modesty may not be the best or the most precise word. Kononowicz's paintings gives up on many things. They are built on self-limitation. The main thing the artist gives up on is colour. This fundamental decision determines the reception of the whole cycle of paintings. All other decisions regarding the composition and form stem from this primary self-limitation. The degree candidate goes even further in her painterly ascesis: she gives up on the illusion of space and reality. We are left with the extraordinarily impactful combination of the analysis and sense of landscape. It is a rare occasion that these two opposite poles-emotional sensuousness and intellectual analyticity-are combined.

Certain rawness of these canvases, the power of gesture and radicality of the composition-all these elements testify to the great strength and sensitivity of the artist. Beautifully balanced compositions, formal discipline and great command of technique are evidence of Joanna Kononowicz's maturity and intellectuality.

This is confirmed by the written part of her thesis. It is an essay analyzing the creative attitudes of painters who-just like the degree candidate-explore the field between abstraction and landscape. It covers the period from 1950s to the present day: from Piotr Potworowski and Tadeusz Dominik to Stanisław Fijałkowski and Tomasz Ciecierski. It is a very interesting and insightful essay, which proves that the author is truly competent and passionate about the field.

I have known Joanna Kononowicz since the very first day of her studies and I can attest to her sensitivity, curiosity and tenacity with respect to her work. I have been following Joanna's artistic development for the five years with satisfaction and curiosity and I wish her persistence and successes in her career.

I would like to thank the artist for today's presentation and exhibition, which is a testimony to her high artistic culture and I strongly recommend that the degree of Master of Arts be awarded to Joanna Kononowicz.

dr Anna Reinert



Eliza Kotlarek

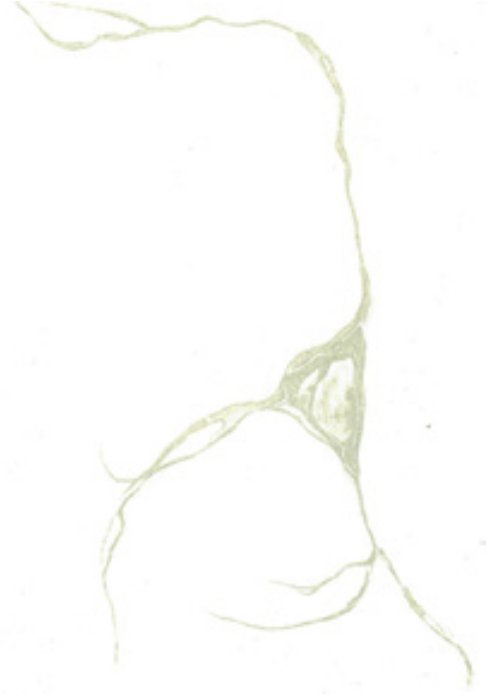
eilysh.k@gmail.com

Urodzona 9 września 1992 roku w Pucku.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Archetyp cienia towarzyszący
mojemu malarstwu i cielesne rozedrganie rzeczy*
napisana pod kierunkiem: dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Zbigniew Gorlak
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Marcin Zawicki

Born on 9 September 1992 in Puck.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2012 in the Studio of prof. Marek Model at the
Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *The archetype of shadow
accompanying my painting and the corporeal
trembling of matter* written under the supervision
of dr hab. Aleksander Pawliszyn.
Supervisor of the annex: prof. Zbigniew Gorlak
Degree project supervisor: prof. Henryk Cześniak
Reviewer: dr Marcin Zarzycki

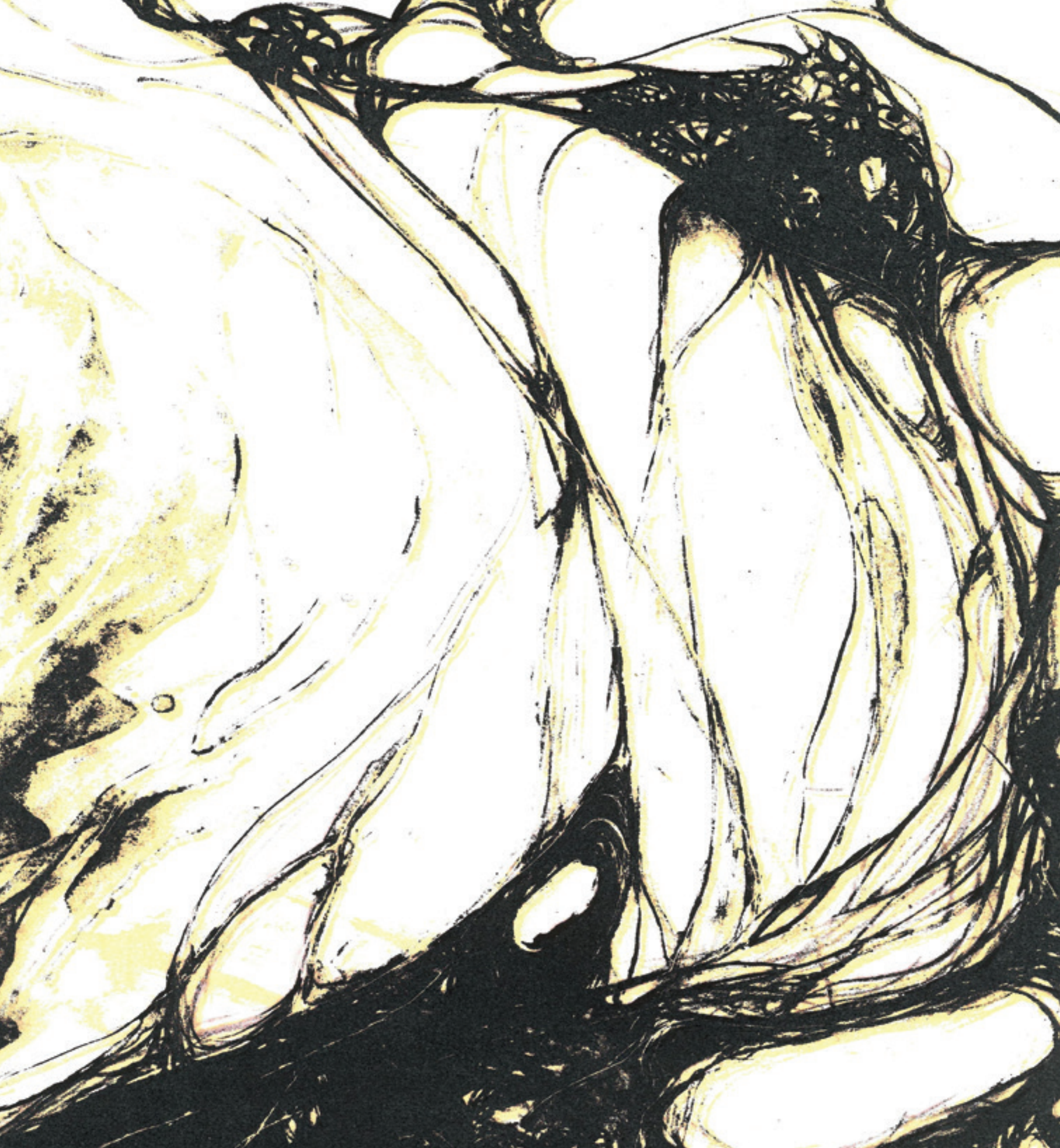


Realizacja dyplomowa Elizy Kotlarek jest pracą spójną; praca malarska, aneks i część pisemna uzupełniają i tłumaczą się wzajemnie. Nie mam wątpliwości, że autorka interesująca ją zakres tematów przepracowała bardzo dogłębnie i rzetelnie, czego niezbitym dowodem jest analityczna praca pisemna opatrzona zawrotną liczbą 177 przypisów odnoszących do naukowych opracowań Junga, Jacobiego czy Merleau-Ponty'ego. Mogący przytłaczać ciężar, zarówno napisanego w bardzo poważnym tonie tekstu jak i ciężkich, oczekujących mięsistymi sosami prac, wynika pewnie z wagi tematu zainteresowań artystki. Kotlarek porusza się w rejonach pierwotnych zarówno dla człowieka jak i artysty: na polu podświadomych Jungowskich archetypów i możliwości ich malarskiej reprezentacji. Metodą podobną do poszukiwań surrealistów wykorzystujących nieświadomy rysunek automatyczny, Kotlarek stara się wydobyć formy z podświadomości bezpośrednio na płótno. Ręka malarki ma być niezależna, refleksja nad obrazem przychodzi potem. Autorka nie stara się kokietować malarską urodą, jak widać wartość estetyczna nie jest tu istotna – nie przeszkadza krzyż malarskiego krosna odbity raczej przypadkiem podczas wycierania niezadowolających warstw malatury – ważna jest nieświadomość, pierwotny gest i ich ucieleśnienie. Ucieleśnienie na tyle dosłowne, że materia obrazów przybiera wątrobianą barwę, odnosi nie tylko do niezbadanych głębi umysłu, ale i do wnętrza ciała, które wydaje je na świat. Autorka sama zresztą wskazuje na sieć zależności, jaka tworzy się między nią a obrazem; przenikając się oddziałują na siebie nawzajem: spojrzenie w obraz jest też zajrzeniem włąb siebie. Centralnym motywem jest tu archetyp cienia, konotowany na ogół negatywnie. Patrząc jednak z perspektywy ontologii malarskiej zarówno cień, jak i światło, są równoprawnymi składowymi widzialności w obrazie. Przenikanie obszarów bytowości, jej malarskiego ekwiwalentu i pojęć zaczerpniętych z psychologii podświadomości w tym punkcie staje się bardzo ciekawym obszarem refleksji. Świat widzialny to światło tworzące rzeczywistość, wydobywanie z cienia. Powołanie światła to początek dzieła stworzenia świata. Warsztat malarski operuje raczej cieniem kładącym się na bieli czystego płótna czy papieru. Praca w tej materii wydaje się bardzo trafnie nakreślonym punktem wyjścia dla rozważań o naturze malarstwa, człowieka i świata i dalszych badań z pogranicza sztuki i filozofii. Obraz nie jest w tym wypadku przedmiotem, tylko śladem procesu: jego ostateczny kształt nie poddaje się ocenie. Ważny jest akt twórczy i proces myślowy.

Praca Elizy Kotlarek jest dyplomem bardzo szczerym i wyjątkowo osobistym, jednak udało jej się uniknąć częstego w podobnych przypadkach potraktowania malarstwa wyłącznie jako rodzaju autoterapii, pracy w obrazie nad sobą i dla siebie. Uwagę zwraca powaga, z jaką potraktowano temat, a osobiście za godną podziwu uważam umiejętność przepracowania własnego wnętrza, momentami dosłownych wręcz malarskich wnętrzości, na rzecz szerzej zakrojonych poszukiwań malarskich i filozoficznych.

dr Marcin Zawicki





Eliza Kotlarek's degree piece is a complementary work: the paintings, the annex and the written part complement and explain one another. I have no doubts that the author has carried out an in-depth and thorough research into the field of her interest, which is attested by the analytical essay with the mind-boggling number of 177 footnotes making references to academic texts on Jung, Jacobi or Merleau-Ponty. The weight of both the text, which is very serious in its tone, and the works dripping with meaty sauces, may overwhelm, but they correspond with the gravity of the field that the artist is interested in. Kotlarek operates in the fields which are primeval for both a human being and an artist: the field of subconscious Jungian archetypes and the potential of their painterly representation. Using the method of exploration similar to the technique of surrealist automatism, Kotlarek tries to extract forms from her subconsciousness onto the canvas. The painter's hand is meant to be autonomous. The reflection on the painting comes afterwards. The author does not try to curry favour with the audience using the painterly beauty, as it is not the aesthetic value that matters here: the cross of the stretcher probably accidentally impressed while wiping away the unsatisfactory layers of painting is not a problem here. It is the unconsciousness, the primeval gesture and their embodiment that count. The embodiment is so literal that the paintings' matter becomes liver in colour and refers not only to the unexplored areas of the mind but also to the inside of the body that gives birth to it. The author herself indicates the network of relations between her and the painting: they interpenetrate and exert influence on each other. Therefore, looking at the painting is also looking inside ourselves. The central motif here is the archetype of shadow, which usually carries negative connotations. However, looking from the perspective of painterly ontology, both shadow and light are equal constituents of the visibility of an image. The interpenetration of the fields of existentiality and its painterly equivalent as well as the concepts deriving from the psychology of subconsciousness become here a very interesting subject for inquiry. The visible world is the light that creates reality through extraction from the shadow. Invoking light is the beginning of the world's creation. The technique of painting operates rather through laying shadow on the whiteness of blank canvas or paper. In this respect the work seems to be a well-defined point of departure for further considerations regarding the nature of painting, the man and the world, as well as further research into art and philosophy. The painting is not an object in this case but a trace of process: its final shape is not subject to evaluation. It is the creative act and thought process that matter.

Eliza Kotlarek's degree project is truly sincere and exceptionally personal. However, she managed to avoid the autotherapeutic approach to painting like working in the painting on ourselves and for ourselves that is all too common in similar cases. What deserves special attention here is the seriousness with which the subject has been treated. I truly admire the ability to work through the inner thoughts and, at times, the almost literal painterly inner guts for the sake of broader painterly and philosophical explorations.

Dr. Marcin Zawicki



Alicja Kubicka

alicja.kubicka93@gmail.com

Urodzona 19 grudnia 1993 roku w Bydgoszczy.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Interpretacja poszczególnych scen filmu:*
Powiększenie Michelangelo Antonioniego w oparciu o fragmenty
prac Susan Sontag, Johna Bergera i Rolanda Barthes'a
napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: dr hab. Przemysław Łopaciński
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr hab. Sławomir Lipnicki

Born on 19 December 1993 in Bydgoszcz.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2012 in the Studio of prof. Marek Model
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *The interpretation of selected scenes*
from „Blow-Up” by Michelangelo Antonioni in the light of works
by Susan Sontag, John Berger and Roland Barthes written
under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: dr Przemysław Łopaciński
Degree project supervisor: prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: dr hab. Sławomir Lipnicki

Julio Cortázar, podobnie jak Marcel Duchamp, pojmował sztukę jako rodzaj gry, która nie tylko nachodzi na obszar polityki, lecz idąc dalej niż społeczny aktywizm, zmusza odbiorcę do raptownej zmiany odczuwania.

Nie dziwi więc fakt, iż autor scenariusza do filmu *Powiększenie* napisał, iż „nie można nigdy stać się tym, czego się nie zna”. Myśl ta jest pierwszoplanowa w twórczości Alicji Kubickiej, jak i istotna w dorobku wybranych przez nią filozofów. Dlaczego?

Wydaje się, że Alicja tworzy obrazy jako „widzenie świadome siebie i swojego znaczenia”. Dotyczy to dyplomowych prac, jak i prezentowanego aneksu. W obu przypadkach, jak pisze, istotnym elementem okazuje się lektura filmu Michelangelo Antonioniego *Powiększenie*. Dzieła, które stało się inspirujące w procesie przyswajania zasad gubienia znaczenia, by pojawiło się ono gdzie indziej. Jednak w odróżnieniu od głównego bohatera filmu, by „ująć widzenie”, Alicja pozwala nam się do siebie zbliżyć. Po to, by ją dostrzec – jej czas, miejsca i wiedzę. Choć z dystansu ludzkie doświadczenia wydają się być podobne, to jednak na jej obrazach, poprzez swą kolorystyczną malarskość, ukazują się nam inaczej niż banalne „zawsze”.

W filmie główny bohater (Thomas) fotografuje w parku scenę, której pogodny klimat wydaje mu się tym, czego oczekuje od zdjęć, jakimi chciałby zamknąć swój właśnie przygotowywany album. Jednak cykl wykonanych zdjęć odsłania dramat dziejących się tam wydarzeń. Medium, którego używa główny bohater i reżyser filmu, tworzy konstrukcję szufladkową, z perspektywy męskiego spojrzenia. Narcystyczna postawa bohatera, a także utożsamionego z nim widza, zostaje skonfrontowana z brakiem. Zniknięcie zwłok z parku, jak i fotografii dokumentujących moment dramatu, uświadamia, że teraz incydent ten pozostał bez dowodów. Nieudowodniona zbrodnia pozostaje w niemocy wyrażenia przebudzonego Thomasa.



Czy jest podobnie z twórczością Alicji? W odróżnieniu od Antonioniego jest ona oddzielona od filmowej struktury obrazu. Malarskie gesty, marginesy na prostokątnych blejtramach pozostają przez nią ponownie ujęte w znaczenia. Artystka kieruje się nie jak Tomasz na album, lecz tworzy katalog. Wierząc, iż ów moment uświadomienia sobie przekroczenia widzialności (rozpoznania), jest jakby kontaktem z absolutem.

Reżyser *Powiększenia*, nie był tak wierzący. Podobnie Pieter Bruegel starszy, gdy w *Pejzażu z upadkiem Ikara* maluje w gęstwinie drzew prawie niewidocznego trupa Abła. Także on umieszcza ukryte zwłoki na wprost postaci pierwszoplanowego „oracza w czerwieni”. Tego, który stworzy przekaz o tym, co się wydarzyło – kulturę. **Trudna to mądrość wiedzieć, że ten widzi, kto przeżył.**

W wielu przypadkach, paradoksalnie, to właśnie „niemoc” jest inspiracją do wyrażenia i udowodnienia innym nie tyle prawdy, co odczuwanego bólu. Ponieważ, w odróżnieniu od bezczasowego ciała Maurice Merleau-Ponty’ego, póki żyje ciało: ma miesiąckę, je i wydała, może od urodzenia nie widzieć; dopóty jest w stanie odczuwać i uczyć się reagować. Ponieważ wciąż wydarza się coś, co staje się na tyle bliskie, zauważone, „że staje się mną”. Alicja poprzez swój katalog daje nam do zrozumienia, że już wie, iż „zasadniczo powiększenie rozmywa przedstawiany obraz i zamiast przybliżyć – oddala go, degraduje, pozbawia jakości”.

Można jej życzyć, by wraz z odczuwaną utratą, to co zdegradowane, czule poprzez jej obecność zmieniło się w to, co wypowiedziane.

dr hab. Sławomir Lipnicki



W sobotę w południe wuj Carlos przyniósł maszyny do trucia murówek

1.-) jak żelazny piecyk na trzech

krzywych nóżkach
drzewczkami na węgiel
i drugimi
na truczynę





Julio Cortazar just like Marcel Duchamp viewed art as a kind of game, which not only encroaches on the field of politics, but moving farther than some social activism it also forces the viewer to change the way they feel.

No wonder that the screenwriter for „Blow-Up” wrote that „it is impossible to become what you do not know”. This idea plays the pivotal role in Alicja Kubicka’s art and it is also very important in the works of philosophers of her choice. Why?

It seems that Alicja creates paintings as the „seeing aware of itself and its meaning”. This applies to both the main piece and the annex. In both cases, as she writes, the reading of Michelangelo Antonioni’s „Blow-Up” becomes very important in terms of being inspirational in the process of assimilation of rules of losing meaning for the sake of its reappearing somewhere else. However, contrary to the film’s protagonist, in order to „capture seeing” Alicja allows us to get a little closer to her so that we can see her-her time, place and knowledge. Although people’s experiences seem alike from a distance, her paintings, thanks to their colour painterly quality, make them different from the banal „always”.

In the film the protagonist (Thomas) takes a picture of a serene scene in a park, believing that this atmosphere is just what he expects from the photos he needs to finalise the album he has been preparing. However, the series of pictures he has taken reveals the drama taking place there. The medium that is used by both the protagonist and the director of the film create some framing device from the perspective of a male gaze. The narcissistic attitude of the protagonist, as well as that of the viewer who identifies with him, is confronted with the absence. The disappearance of the corpse from the park as well as the photographs documenting the dramatic moment make him realize that now the incident is left without any evidence. The unproven crime remains in the impotence of expression for the awakened Thomas.

Is it also true for Alicja’s art? Unlike Antonioni, she is separated from the film structure of the image. Painterly gestures and margins on rectangular stretchers are again endowed with meaning by her. The artist has created a catalogue-unlike Thomas who was working on an album, believing that the moment of realization when one transgresses visibility (recognition) is like a contact with the absolute.

The director of „Blow-Up” was not much of a believer. Same as Pieter Bruegel the Elder, who painted the invisible corpse of Abel in the bushes in his „Landscape with the Fall of Icarus”. He also places the hidden corpse right in front of the „ploughman in red” in the foreground, the person who is to create the recount of what happened-the culture. **It is a wisdom that is hard to stomach-the one who sees is the one who has survived.**

In many cases, paradoxically, it is the „impotence” that becomes the inspiration for expression and proving others not so much the truth as the pain suffered. Because, unlike the timeless body of Maurice Merleau-Ponty, as long as the body remains alive-and menstruates, eats and excretes without seeing-it is capable of feeling and learning to react. Because there always happens something that becomes so close and visible „that it becomes me” Through this catalogue, Alicja signals that she knows already that „generally blow-up blurs the image and instead of bringing it closer, it moves it away, degrades it and deprives of quality.

We may wish her that together with the loss she has experienced, the degraded transfigured through her kind presence into the expressed.

Dr. hab. Sławomir Lipnicki

Piotr Mosur

wahazar@onet.pl

Urodzony 7 kwietnia 1990 roku w Sosnowcu.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego (I rok) oraz prof. Marka Modela (II rok).

Praca magisterska pisemna: *Ars decorum moriendi – performatyka barokowego obrządku funeralnego jako fundament współczesnego przeżywania śmierci* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Henryk Cześniak
Promotor dyplomu: prof. Grzegorz Klamon
Recenzent: prof. Jarosław Bauć

Born on 7 April 1990 in Sosnowiec.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of Dr. hab. Jacek Kornacki (Year I) and prof. Marek Model (Year II) at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *Ars decorum moriendi-the performativity of Baroque funeral rite as a foundation of present-day attitude to death* written under the supervision of Dr. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: prof. Henryk Cześniak
Degree project supervisor: prof. Grzegorz Klamon
Reviewer: prof. Jarosław Bauć

Cztery lata towarzyszę postawie twórczej Piotra Mosura i zauważyłem w niej rzadki dziś analityczno-krytyczny odbiór rzeczywistości. Piotr wynajduje w niej, dzięki wiedzy i uważnemu oglądowi, problemy warte użycia narzędzia, jakim jest sztuka.

Jeśli mielibyśmy obecnie do czynienia z naturalnym zlodowaceniem kuli ziemskiej, takim jakie miało miejsce kilkadziesiąt tysięcy lat temu, to z dużym prawdopodobieństwem mogłyby sugerować, że Piotr Mosur znalazłby w tym zjawisku aspekty kulturowe, pośród których winien znaleźć miejsce artysta z instrumentem sztuki krytycznej.

To prawdopodobnie ta uważność spowodowała, że wziął on na warsztat szkolny elementarz czyniąc go narzędziem krytyki kulturowej. Elementarz/rudymentarz (jeden z elementów składających się na wystawę *Zwulgaryzowany przedmiot pożądania*), jak sama nazwa wskazuje, odwołuje się do rudymentarznych kwestii związanych z edukacją szkolną. Piotr gromadzi w podręczniku przykłady kulturowych wypaczeń, czyniących dzieci mordercami w białych rękawczkach, czy też marionetkami zbiorowej euforii. Artysta ten antyedukacyjny konglomerat porządkuje i stylizuje, kładąc przed nami manifest dzisiejszych wartości. Podejmuje tym samym polemikę z wydawnictwami szkolnymi, ich konstrukcją merytoryczną i symboliczną oraz, a może przede wszystkim, przesłaniem społecznym.

Pamiętajmy, że elementarz Mariana Falskiego był emanacją świadomości wychowawczej ówczesnego społeczeństwa, jego oczekiwani w obszarze kultury osobistej – stanowił konsensus obywatelski. Wydaje się, że dopuszczalność wielu podręczników wykorzystywanych w dzisiejszym zakresie kształcenia sprawia, iż publikacje te zatracają swój pierwotny cel na rzecz stawiania się obiektem komercyjnym i nie treści przekazywane są złem wychowawczym, lecz instrumentalizacją odbiorcy na rzecz walki rynkowej. W związku z powyższym intrygujące jest użycie przez Piotra podręcznika w dwuznacznej roli – obiektu sztuki i gadżetu edukacyjnego. Groteskowe wybrakowane figury, składające się na aneks, zdają się być antropologicznym wynikiem kulturowo-edukacyjnej ewolucji dziecka, pozostawione same sobie w przestrzeni



klasy są znakiem ostrzegawczym skierowanym do całego społeczeństwa. Z pewnością na korzyść wystawy Piotra przemawia polifoniczność, wielość tropów i przykładów, nakreślających obfitość doznań dziecka.

Postawa twórcza Piotra inspirowana jest nurtem krytycznym polskiej sztuki. Wyrazistość, symboliczny synkretizm oraz ideowa czytelność są obecne w instalacji młodego artysty, jej zadaniem jest skłonić widza do rewizji poglądów i przekonań. Pytanie brzmi, czy narzędzia do uzyskania owego wstrząsu są adekwatne do czasu ich użycia? Czy nie straciły na aktualności? Jak wiemy, po dekadzie sztuki społecznie i politycznie zaangażowanej przyszedł czas na tendencje postkrytyczne, ambiwalentne i niejednoznaczne, co doskonale opisuje dr Kazimierz Piotrowski w tekstach poświęconych zagadnieniu.

Praca pisemna *Performatyka barokowego obrządku funeralnego jako fundament współczesnego przeżywania śmierci* bliższa jest eseistyce niż pracy teoretycznej. Nie ma znamion badawczych, choćby z braku odniesień porównawczych, wskazań cząstkowych czy fragmentarycznych podobieństw. Napisana poprawnie, wskazuje na obecny obszar zainteresowań Piotra. Poprzez dobór właściwych przykładów z polskiej sztuki współczesnej udowadnia, że artyści przez osobiste doświadczenia, metaforyzację ciała oraz pochówku starają się przywrócić śmierci należytą wartość doczesnego przeżywania.

Jakością nadrzędną prezentowanego dyplomu jest osoba Piotra rozwijająca się harmonijnie w zadanym okresie edukacyjnym. Należy podkreślić umiejętność i łagodność Piotra w docieraniu z rzeczami istotnymi do zainteresowanych obszarem rozpoznany i zinterpretowany przez niego. Wskazując na wyżej nakreśloną recenzję wnioskuje o nadanie Piotrowi Mosurowi tytułu magistra.

prof. Jarosław Bauć

aA

aA



placz



alkohol



awantura



armata



• Gdzie najczęściej powstają awantury?



- ✂ Dzieci z ulicy Robotniczej przygotowali strony do albumu liter. Zakłóćte albumy, w których będziecie przedstawiać poznane litery.
- ✂ Poszukajcie w domu sytuacji, w których nazwach słyszycie głoskę a.
- ✂ Co przypomina wam litera a, A?

13) A JAK...



hH

hH



harmider



hulaka



histeria



helikopter



chamstwo



chytryść



cherlak

A JAK... 14



Dzieciaki z ulicy robotniczej uwielbiają grać w różnego rodzaju gry. Czy ty również lubisz?

- ✂ Ile czasu spędzasz przed komputerem?
- ✂ Wymyście i narysujcie historyjki obrazkowe związane z grami komputerowymi. Porozmawiajcie o nich w parach.
- ✂ Gdzie można szukać różnych informacji?
- ✂ Porozmawiajcie o tym, do czego służy komputer. Co to jest internet?



I have been observing Piotr Mosur's artistic path for the last four years and I notice his analytical and critical perception of reality, which is a rare thing these days. Piotr uses his knowledge and careful observation to identify problems which are worth the application of the tool that art can become. If we were undergoing the natural ice age that took place on earth tens of thousands years ago, I can safely bet that Piotr Mosur would find in this phenomenon some cultural aspects, which would be crying out for an artist with the critical art flair.

His attentiveness probably made him choose the alphabet book for the tool of his cultural criticism. The alphabet book for elementary/rudimentary education (one of the elements of the whole degree project). The vulgarized object of desire refers, as the name suggests, to the rudimentary issues connected with school education. Piotr collects in his alphabet book some examples of cultural deviations, which can make children some kid-glove murderers or the puppets of group euphoria. The artist stylizes and puts this anti-educational conglomerate in order by laying a manifesto of today's values in front of us. He has a bone to pick with educational publishers and questions the symbolical and content-related aspects of school books, the main focus of his criticism being their social dimension.

We must remember that Marian Falski's alphabet book was the emanation of educational awareness of contemporary society and his expectations in the field of personal culture were a reflection of some social compromise of that time. Bearing in mind that as far as school books are concerned there is a certain freedom to choose in the current educational system. The main problem here seems to be the fact that these publications have ceased to serve its main purpose. It is not the content of the book that is evil but the very instrumentalization of the book's end user in the economic competition. Therefore, Piotr's use of the school book in the twofold role of an objet d'art and an educational gadget is truly intriguing. The grotesque and incomplete figures that constitute the annex to the degree piece seem to be the anthropological result of cultural and educational evolution of

a child. Left on their own in the classroom environment, they become a warning sign for the whole society. Certainly, another positive thing about Piotr's exhibition is its polyphony-the pluralism of tropes and examples reflecting the heterogeneity of a child's world.

Piotr's artistic style is informed by the critical art movement in Poland. The clarity, symbolic syncretism and ideological zeal are all present in this young artist's installation, as its aim is to encourage the viewer to re-examine their views and convictions. The question is whether the techniques which are meant to lead to this revision of views are adequate for the times they are used in? Are not they a little out of date? As we know, after a decade of socio-politically charged art the time has come for post-critical tendencies and more ambivalent or equivocal approaches, which has been perfectly described by Kazimierz Piotrowski in his text on this subject.

Written part titled: The performativity of Baroque funeral rite as a foundation of present-day attitude to death. is closer to a literary essay than a theoretical paper. It is devoid of any scholarly ambitions, also due to the lack of any comparative material or contextualizations. It is written well and it identifies Piotr's current area of interest. Based on his selection of some relevant examples from modern art, he proves that artists are trying to give back death the right place and value in our worldly existence through their personal experiences and the metaphorisation of the body and burial itself.

The overriding quality of the degree project is its author, who has undergone harmonious development over the time of his education. We should also emphasize Piotr's effectiveness and gentleness in his reaching out with the serious messages to those who are interested in the area he described and interpreted. Taking into account everything that has been written above, we recommend that the degree of Master of Arts be awarded to Piotr Mosul.

prof. Jarosław Bauć



Łukasz Namiotko

visioobs@op.pl / lukasznamiotko@gmail.com

Urodzony 15 maja 1987 roku w Gdyni.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2010 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Egzystencjalny charakter malarstwa w oparciu o fragmenty filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Hansa-Georga Gadamera* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Aleksandra Jadczyk

Born on 15 May 1987 in Gdynia.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced
on 2010 in the Studio of Prof. Józef Czerniawski
at the Academy of Fine Arts.

Written master's thesis: *The existential character of painting based on selected aspects of the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and Hans-Georg Gadamer* written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: prof. Jacek Zdybel
Degree project supervisor: prof. Henryk Cześniak
Reviewer: dr Aleksandra Jadczyk

W dyplomowym cyklu obrazów Łukasza Namiotki pt. *Occultus natura – Pejzaże* na próżno doszukiwać się tytułowego pejzażu, czy też znanych wszystkim, opatrzonych elementów krajobrazu, choć ewidentnym i dla mnie oczywistym przedmiotem jego artystycznej refleksji jest piękno wszechotaczającej nas natury. Czujnie, wnikliwie i z ogromną uważnością autor nie tylko obserwuje, lecz także i przede wszystkim próbuje zgłębić jej istotę. Poszukując istoty natury w malarstwie stara się odnaleźć również swoją własną prawdę. Łukasz zdaje się być wiernym samemu sobie, konsekwentnie podąża swoją własną drogą twórczych poszukiwań, drogą dość odległą od obowiązujących trendów, wszelkiego rodzaju manifestów czy deklaracji. Świadomie zawiera własnej intuicji, co sprawia, że cykl ten postrzegam jako głęboko osobistą i autentyczną wypowiedź.

Pejzaże malowane są śmiało, z gestem, ekspresyjnie i bardzo spontanicznie. Rozedrgane, przenikające się abstrakcyjne płaszczyzny, formy zagrane delikatną materią światła i wyrafinowanego koloru urzekają swoją sensualną urodą, niosąc zarazem rodzaj podskórnie odczuwanego ogromnego ładunku ekspresyjnego napięcia. Obrazy te „dzieją się” w jakiejś nieokreślonej, metafizycznej i bardzo pociągającej przestrzeni, epatującej energią, harmonią i współgraniem.

Metafizyczna przestrzeń tajemnego pejzażu unacznia nam się również w niezwykle interesującym trójwymiarowym obiekcie ze szkła, stanowiącym aneks. Do realizacji tej Łukasz podszedł z zaskakującą odwagą oraz bardzo twórczym i eksperymentalnym zamysłem, sięgając przy tym po tradycyjne i zarazem pracochłonne technologie stosowane w witrażu. Również w tej części dyplomu nie znajdziemy zbędnych narracji, autor unika dopowiedzeń czy estetycznego banału, modyfikuje, przynosi i wzbogaca bagaż swoich malarskich doświadczeń.

Praca pisemna *Egzystencjalny charakter malarstwa w oparciu o fragmenty filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Hansa-Georga Gadamera* jest zbiorem trafnych pytań o kondycję współczesnego człowieka oraz interesujących rozważań na temat malarstwa skonfrontowanych z myślami nurtu filozofii współczesnej. Praca ta, ujęta w formę krytycznej autorefleksji, świadczy o dojrzałości Łukasza.

Uważam, że realizacja dyplomowa Łukasza Namiotki jest wyrazem jego konsekwentnej i dojrzałej postawy oraz stanowi interesującą i spójną całość, dlatego też rekomenduję Komisji Dyplomowej przyznanie mu tytułu magistra sztuki.

dr Aleksandra Jadczyk







It would be futile to try to discern some landscape or easily recognized elements thereof in Łukasz Namiotko's degree piece titled „Occultus nature-Landscapes”. It is, however, evident and obvious to me that the cycle of paintings is an expression of his artistic reflections on the beauty of nature surrounding us. The author observes it with patience and diligence, trying to penetrate its essence. Looking for the essence of nature in painting, he also tries to find his own truth. Łukasz seems to be true to himself and consistently follows his own path of artistic explorations, which is quite distant from existing trends or any kind of manifestos or declarations. He consciously puts trust in his own intuition, which makes me perceive this cycle as a deeply personal and authentic statement.

„Landscapes” are painted boldly, expressively, spontaneously and with a gesture. The vibrating and interlacing abstract fields and the forms defined with the subtle matter of light and refined colour enchant us with their sensual beauty, carrying at the same time some instinctively felt charge of expressive tension. The paintings „take place” in some indefinite, metaphysical and very attractive space that emanates energy, harmony and balance.

The metaphysical space of the mysterious landscape can also be found in the annex, which consists of a very interesting three-dimensional glass ob-

ject. Łukasz achieved this thanks to his extraordinary creative courage and ingeniousness, as well as the traditional and time-consuming technologies from the field of stained glass. This part of the degree piece is also devoid of any superfluous narratives, as the author avoids any overstatements or banalities. He modifies, transfigures and enriches the palette of his painterly experiences.

The written thesis titled: „The existential character of painting based on selected aspects of the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and Hans-Georg Gadamer” is a series of perceptive questions about the condition of modern man. It also confronts some interesting ideas regarding painting with certain trends in contemporary philosophy. The work has the form of a critical self-reflection, which attests to Łukasz's maturity.

I think that Łukasz Namiotko's degree piece is characterized by consistency and maturity, and it constitutes an interesting and coherent whole, which is why I recommend to the Committee that the degree of the Master of Arts be awarded to him.

dr Aleksandra Jadczyk



Barbara Nawrocka

nawrockabarbara4@wp.pl

Urodzona 16 czerwca 1993 roku w Gdyni.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal (I rok) oraz dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego (II rok).

Praca magisterska pisemna: *W poszukiwaniu dzieła sztuki, czyli o pięknie asfaltu* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Marcin Zawicki

Born on 16 June 1993 in Gdynia
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of dr hab. Hanna Nowicka-Grochal (Year I) and dr hab. Krzysztof Polkowski (Year II) at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *In search of a work of art or on the beauty of asphalt.*
written under the supervision of dr Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: dr hab. Zbigniew Treppa
Degree project supervisor: prof. Henryk Cześniak
Reviewer: dr Marcin Zawicki



Realizacja dyplomowa Barbary Nawrockiej, zarówno rozważania teoretyczne jak i część główna dyplomu, stanowi spójną całość. Autorka dotyka istotnych zagadnień z pola współczesności: pyta o status dzieła sztuki, aktualność sądów estetycznych, dotyka granic między sztuką a życiem codziennym.

Rozbudowana, napisana dojrzałym językiem rozprawa pisemna przybliżyła problem od strony wybranych zagadnień z historii sztuki, dotykając także rozważań filozoficznych. Naświetla zmagania ze statusem dzieła od przewrotu Marcela Duchampa, poprzez Fluxus po Roberta Rauschenberga. Szkoda, że młoda artystka nie sięgnęła po współczesność, konceptualizm, sztukę krytyczną, czy popularną ostatnio w naszych murach sztukę relacyjną, które na pewno, choćby częściowo, rozwiałyby wątpliwości młodej artystki. Nawrocka koncentruje się jednak na stronie estetycznej problemu (do czego oczywiście ma pełne prawo) i ten punkt widzenia będzie tu niezawodnym *clou*. Nawrocka pyta: „Kontekst powoduje nie tylko zmianę odbioru dzieła ale również nadanie znaczeń czemuś co nie ma żadnej wartości. Upuszczona rękawiczka w muzeum sztuki współczesnej może stać się obiektem kontemplacji. A jej odbiorcy obiektem szyderstwa. Czy słusznie?”¹

Odpowiedzią na podobne wątpliwości ma być część praktyczna dyplomu Nawrockiej. Oglądamy tu fragmenty ulicy: mówiące jej językiem obsypujące się tynki, zdewastowane przez graffiti lub, wręcz przeciwnie, poddane malarskiej apoteozie fragmenty reklamowych bannerów. Subtelnej wrażliwości Nawrockiej (którą miałem okazję poznać przy okazji zajęć z rysunku) chyba bliższy jest aneks z fotografii. Wymakowane kompozycje samoistnie powstającego malarstwa materii, jakie spotykamy spacerując po mieście na każdym kroku, mogą być elegancką metaforą przemijania. Współczesne *vanitas* opowiadające historię degradacji niewzruszonej pozornie tkanki miasta, jego powolnej erozji. Zamknięty w kadrze rozkład, a w zasadzie powolny powrót do stanu pierwotnego – betonowy pomnik naszej cywilizacji noszący ślady tysięcy dni wiatrów i deszczu, ludzkich dotknięć i zarodników mchu; niezauważalnie i nieodwracalnie obraca się w proch.

O wiele mniej jednoznaczna, moim zdaniem, realizacją jest część główna dyplomu Nawrockiej. Artystka jako podobrazia wykorzystała stare bannery reklamowe; utraپienie przestrzeni publicznej polskich miast. Coś na pewno z nimi zrobiła, chyba łatwiej jednak stwierdzić, czego nie zrobiła. Można powiedzieć, że je dewastuje, niszczy, burzy pierwotny ład. Czy to jest punkowy,

antykapitalistyczny manifest? Na taką formę jest tu chyba zbyt wiele uwagi, rozsądku, świadomości użytego koloru i gestu, zbyt blisko estetyki malarstwa. Nie jest to na pewno streetartowy adbusting, bo chociaż momentami możemy mieć takie skojarzenia, to przekaz jest w tym wypadku zbyt enigmatyczny, za mało wprost. Raczej nie są to klasycznie rozumiane realizacje malarskie, obrazy abstrakcyjne: ich powierzchnię wyraźnie drażni wyłaniający się spod spodu chaos, który tylko w nielicznych momentach zdaje się współtworzyć dzieło. Czy malujący na bannerach graficiarz musiał porzucić swoją pracę w połowie nieukończoną? Może jest to wynik bezsilności, manifestacja niemożliwości opanowania estetyki reklamowego chaosu? Może to opowieść o nieprzystawalności języka klasycznie rozumianego malarstwa do aktualnej rzeczywistości. Jak zdaje się pytać jedna z prac Nawrockiej: *Po Co (?)*.

Dyplomantka w swojej pracy pisemnej dochodzi do ponurych wniosków. Jak pisze: „M. Duchamp dopuścił się czynu o tragicznych konsekwencjach. [...] poprzez ready-mades sprawił, że rozpoznanie jakości dzieła stało się niemożliwe, a sama sztuka umarła.”² Moim zdaniem sztuka jednak ma się nienajgorzej, a postmodernistyczna rewolucja zamiast zabijać tchnęła tu nowe życie. Sytuacja sztuki to od zawsze sytuacja, kiedy rzeczy zmieniają pierwotne znaczenie. Tak jak ślady pigmentów na płaszczyźnie niekoniecznie są po prostu kolorowymi plamami, ale odnoszą nas do podmiotu (czy będzie to Sąd Ostateczny, czy kompozycja abstrakcyjna), tak rękawiczka upuszczona w galerii może emanować różną treścią, w zależności od kontekstu, w jakim się znajdzie. Niejednoznaczność leży u podstaw sztuki w ogóle i ta wartość, której Nawrocka zdaje się tak obawiać w swojej pracy pisemnej, stanowi moim zdaniem esencję jej realizacji malarskiej. Czerpiąc z różnych estetyk i unikając oczywistych tropów narzucających się przy okazji użycia starych reklam jako punktu wyjścia, Barbara Nawrocka proponuje własne, niejednoznaczne rozwiązanie formalne. Na styku granic sztuki i życia, estetyki i brutalnego wandalizmu, punku i eleganckiego formalizmu kiełkuje coś, co za chwilę może zaskoczyć.

dr Marcin Zawicki

1 Barbara Nawrocka, *W poszukiwaniu dzieła sztuki, czyli o pięknie asfaltu*, s. 12.
2 Ibidem, s. 16.





Barbara Nawrocka's degree piece-both the theoretical part and the main piece-form a coherent whole. The author touches upon some serious issues from the area of modernity: she asks about the status of the work of art, the validity of aesthetic judgments and the boundaries between art and everyday life.

The extensive and well-written paper presents the problem from the perspective of selected aspects of history of art and philosophy. It discusses the controversies related to the status of the work of art from Marcel Duchamp's revolution through Fluxus to Robert Rauschenberg. It is a pity that the young artist did not include any movements from contemporary art like conceptualism, critical art or the recently popular relational art, as these might have dispelled-at least partially-some doubts of the author. Nawrocka focuses on the aesthetic side of the problem (something she is obviously entitled to) and this perspective remains the clou of the work. Nawrocka asks: "The context leads to a change in perception of the work of art but it can also ascribe some meaning to things which do not have any value. A glove dropped in a museum of modern art can become an object of contemplation. And their viewers an object of derision. And rightly so?"¹

The practical part of Nawrocka's degree piece is meant to address these doubts. We can see some elements of the street that speak her language: plaster coming off the wall that is defaced with graffiti or, on the other hand, some fragments of advertising banners that have undergone some painterly apotheosis. The annex in photography seems to be closer to Nawrocka's sensitivity (I had an opportunity to get to know her closer in drawing class).

Sophisticated compositions of the autogenous painterly matter that we encounter while walking around cities can be viewed as an elegant metaphor of transience, a modern vanitas telling the story of degradation and slow erosion of the apparently unyielding city fabric. The decay enclosed in a frame or maybe a slow return to the original state: the concrete monument to our civilization, which bears the traces of thousands of days of winds, rains, people's touches and moss pores. The monument inconspicuously and irreversibly turns to dust.

The main part of Nawrocka's degree piece is, in my opinion, far less univocal. The artist has turned old advertising banners-the scourge of public space in Polish cities-into panels for painting. She has done something to them, yet it would be easier to say what she has not done to them. We can

say that she defaces and destroys them or disrupts the original order. Is this a punk, anti-capitalist manifesto? There seems to be too much cautiousness, rationality and awareness of the colour and gesture-too much painterly aesthetics-to make it one. It definitely is not some form of street-art adusting, though sometimes we may have such associations, as the message is too enigmatic and too indirect. Neither are they traditional painting projects in abstraction-the surface is clearly disturbed by the chaos emerging from the background, which sometimes seems to undertake some form of dialogue in order to cocreate the work of art. Did the graffiti artist have to abscond and abort his work, and left it unfinished. Maybe it is a result of impotence, a form of impossibility to bring the aesthetics of the advertising chaos under control? Maybe it is a story of the incongruence of the language of traditional painting with our reality? As one of Nawrocka's works seems to ask: what for?

The degree candidate comes to grim conclusions in her written work. She writes: "Duchamp committed an act which has tragic consequences. [...] through his ready-mades he rendered any judgements regarding the quality of the work of art impossible and the art itself died."² In my opinion, however, art is doing fine and postmodern revolution, instead of killing art, gave art a new life. The situation of art has always been a situation in which things lose their original meaning. As traces of pigments on the surface are not necessarily just some colour marks, but refer us to the subject (be it the Last Judgment or some abstract composition), the glove dropped in a gallery may emanate various senses, depending on the context it is in. Ambiguity lies at the heart of art in general and the value that Nawrocka seems to be so worried about in her written work is, in my opinion, the essence of her paintings. Drawing inspiration from various aesthetics and avoiding the obvious tropes we tend to follow when we notice that some old ads used as a point of departure, Barbara Nawrocka presents us her own, ambiguous formal solution. At the intersection of art and life, aesthetics and brutal vandalism, punk and elegant formalism, there sprouts something that may shake us up.

dr Marcin Zawicki

1. Barbara Nawrocka, In search of the work of art or on the beauty of asphalt, s. 12.
2. Barbara Nawrocka, In search of the work of art or on the beauty of asphalt, s. 16.



Patryk Różycki

patrykrozycki1992@gmail.com

Urodzony 27 kwietnia 1992 roku w Kole.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Zbiłem ten fragment lustra, w którym odbijał się nasz obraz-konceptja otwartej struktury obrazu, w kontekście relacji miłosnych-altruizm poznawczy* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Wojciech Zamiara
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Katarzyna Lewandowska

Born on 27 April 1992 in Koło.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *I broke this piece of the mirror that reflected our image-the concept of open structure of a painting in the context of love relationships-the cognitive altruism* written under the supervision of dr Łukasz Guzek
Supervisor of the annex: prof. Wojciech Zamiara
Degree project supervisor: prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: dr Katarzyna Lewandowska



Patryk Różycki jest zakochany, kocha mocno. Tym swoim stanem emocjonalnym w kolorze czerwonym z widocznymi odcieniami różu dzieli się bezwstydnie z tymi, którzy za moment zobaczą jego pracę dyplomową zatytułowaną *Zbiłem ten fragment lustra, w którym odbijał się nasz obraz*.

Kilka dni temu artysta przyproceedził mnie do Sierocińca, ażebym zapoznała się z jego pracami i ekspozycją. Bez bufonady i zadęcia opowiedział o nich (po ostatnich doświadczeniach z pewnym magistrantem gdańskiej Akademii piszę o tym z przyjemnością). Ponieważ jest to opowieść o LOVE, niezwykle staje się kontekst miejsca, w którym odbywa się ta obrona. On o kochaniu, byciu razem, ze sobą i w sobie, o ciepłe, a miejsce o (nie)kochaniu, odtrąceniu, samotności.

Wnętrze tego domu jest gęsto wypełnione pracami Patryka Różyckiego. Tak jakby intensywność jego uczucia przekładała się na liczbę rysunków i obrazów. Być może więcej to może mocniej? Sam nieruchomy obraz to za mało dla artysty. Potrzebne jest słowo, tekst, który dopełni jego miłość. Potrzebny jest ruchomy obraz, potrzebny jest performance. Ta intermedialność jest interesująca, niewątpliwie poszerzająca pole sztuki – wykorzystując w tym miejscu termin zaproponowany przez Rosalind Krauss. Nagromadzenie prac, różnorodność mediów, którymi artysta posługuje się sprawnie, temat tej intymnej wypowiedzi, daje właściwie oglądającym wniknięcie prawie że pod skórę twórcy. Ten męski ekshibicjonizm odstawia jej (partnerki) i jego ciało – nierzadko nagie, podniecone, stęsknione, stygmatyzowane pocałunkami, ugryzieniami, uściskiem. Artysta wizualnie przedstawia wszystkie symptomy „choroby zwanej miłością”. Tę pierwotną relację międzyludzką magistrant wpisuje w intensywnie eksplorowaną dzisiaj postawę relacyjną Nicolasa

Bourriaud'a. Współodczuwanie stanowi ważny i niezwykle potrzebny pogląd we współczesnej rzeczywistości. To ma być *punctum*, miejsce styku, moment graniczny, przebudzenie, wstrząs. Patryk Różycki skupia się przede wszystkim na przekazie swojego uczucia. Tak bardzo pragnie się nim podzielić. Stąd być może świadome infantylizowanie formy.

Performance miłosny opowiada również o relacji artysty ze swoimi rodzicami. Zwraca się do nich: „Kocham Cię tato, Kocham Cię mamę. Tak bardzo was kocham, dziękuję, że jesteście”. Prosto, bezpośrednio, odważnie – bo trzeba mieć wiele odwagi i wiele miłości żeby tak naturalnie wyartykułować owe słowa. One nas zawstydzają, krępują, męczą.

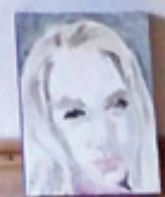
Uderzająca jest ta jednokierunkowość, esencjalność tego uczucia. Wydaje się, że jest to próba ucieczki w przed-język, w przed-rozum, w przed-kulturę. Odcięcie wszelkich konwenansów, opresyjnie przypisanych przez kulturę ról społecznych. Dla Patryka Różyckiego odwrócenie się plecami do kultury staje się pierwszym krokiem w chmurach. On chce zachłystywać się miłością, bez kalkulacji, bez zawłaszczania – (czy to w ogóle możliwe?). W przedstawionych na wystawie pracach jest lekkość i radość. Miłość niesie Różyckiego.

Praca pisemna jest doskonałym dopełnieniem części artystycznej. Teoretyzując magistrant osadza swoje stany i idee w porządku naukowym, powołując się z jednej strony na już wspomnianego Bourriaud'a, ale również na Rolanda Barthes'a, Susan Sontag, czy Jacka Świdzińskiego. Z drugiej zaś strony szuka odpowiednich przykładów ze sztuki, artystycznej *praxis*, którą następnie inteligentnie i dojrzałe analizuje, wykorzystując osobiste kwantyfikatory-klucze.

dr Katarzyna Lewandowska



jutro





Patryk Różycki is in love; he loves hard. He shamelessly shares this emotional state colour red with visible shades of pink with those who are about to see his degree piece titled: I broke this piece of the mirror that reflected our image.

A couple of days ago the artist brought me to the Orphanage so that I would become acquainted with his works and the exhibition. Without any bafoonery nor pompousness he told me about them (I am really happy to write that after my recent experiences with some other degree candidate from the Academy of Fine Arts in Gdańsk). This is a story about LOVE and therefore the context of where the defense is taking place becomes extraordinary. The artist talks about warmth and being together, with each other and inside one another, while the place speaks of (un)love, rejection and loneliness.

The inside of this house is densely filled with the works of Patryk Różycki. As if the intensity of his feeling translated to the number of drawings and paintings. Maybe more means harder? The still image is not enough for the artist. He needs the word, a text which will complement his love. He needs a moving image. He needs a performance. This intermediality is interesting and it undoubtedly expands the field of art, to use the term coined by Rosalind Krauss. The accumulation of works, the diversity of media which the artist skilfully uses, the subject of this intimate statement-they all give the viewers an insight into almost under-the-skin. This masculine exhibitionism reveals her (his partner's) and his bodies, often naked, aroused, yearning and stigmatized with kissed, bites and clasps. (The artist visually displays all the symptoms of „a disease called love”. The degree candidate puts this primeval human relationship in the context of relational attitude of N. Bourriaud that is so intensively explored these days. Empathy constitutes an important and really necessary approach in present-day reality. This is meant to be the punctum, the intersection, the crossing point, the awakening and the shock. Patryk Różycki focuses mainly on the transmission of his feeling. He wants to share it so much. That is where this conscious infantilization of the form may stem from.

The love performance also speaks of the artist's relationship with his parents. He turns to them saying: „I love you dad, I love you mom. I love you so much and thank you for existing”. Simply, directly and bravely-you do have to be brave and full of love to be able to articulate such words so naturally. They shame, embarrass and tire us.

What is striking is how one-way and essential this feeling is. It seems that it is an attempt to escape into some prelanguage, prereason and preculture. The goal is to cut off any conventions and social roles that have been oppressively assigned by culture. For Patryk Różycki turning his back to culture becomes the first step in the clouds. He wants to breathe love, without any calculations nor appropriations (is it even possible?). There is a sense of lightness and joy in these works. Love carries Różycki.

The written work is a perfect complement to the artistic part. The degree candidate embeds his emotional states in the theoretical framework provided by the already mentioned N. Bourriaud, as well as R Barthes, Susan Sontag or J. Świdziński. He also identifies some relevant examples of artistic praxis from the world of art, which he intelligently analyzes with the use of his personal quantifiers or keys.

dr Katarzyna Lewandowska



Marta Wirtel

martakurowiak@gmail.com

Urodzona 20 lipca 1990 roku w Lublinie.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego oraz dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Motyw światła i cienia na przykładzie twórczości wybranych caravaggionistów* napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczydorowskiego. Opiekun aneksu: prof. Maciej Świeszewski Promotor dyplomu: prof. Maria Targońska Recenzent: dr Anna Waligórska

Born on 20 July 1990 in Lublin.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012 in the Studio of prof. Józef Czerniawski and dr hab. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *The motif of light and shadow based on the example of selected Caravagisti* written under the supervision of dr Roman Nieczydorowski. Supervisor of the annex: prof. Maciej Świeszewski Degree project supervisor: prof. Maria Targońska Reviewer: dr Anna Waligórska



Praca dyplomowa Marty Wirtel to opowieść intymna, której centralnym tematem jest światło, jego rola w życiu i w prywatnej hierofanii autorki. Światło obecne jest na wielu poziomach pracy, przy czym występuje przede wszystkim w zestawieniu z cieniem i tworzy z nim opozycyjną parę, będącą ideowym fundamentem sztuki proponowanej przez artystkę. To w opozycji tych dwóch stanów czy zjawisk unaocznia się podział świata na sferę *sacrum* i *profanum* oraz ich korelacje.

Pisząc o strefie świętości Marta przyjmuje szeroką perspektywę, ogarniającą wielorakie aspekty egzystencji, zarówno duchowej, opartej na głębokiej wierze w Boga, jak również powszedniej, związanej z rytuałami codzienności.

Praca artystyczna Marty Wirtel skupia się na temacie domu rodzinnego, co implikuje zastosowaną przez nią narrację, będącą osobistą opowieścią

o korzeniach własnej drogi twórczej ze szczególnym uwzględnieniem faktu pochodzenia z rodziny wielodzietnej. Atmosfera domu, wyniesione zeń wartości, dzieciństwo i dorastanie wśród licznych rodzeństwa – to wszystko ukształtowało światopogląd autorki. Wydaje się, że w przypadku Marty siła dobrych emocji i relacji między członkami rodziny została wielokrotnie pomnożona. W pracy pisemnej czytamy: „(...) mój pierwszy kontakt ze światłem, które dotknęło mojego wnętrza i poruszyło je, to był Dom rodzinny”.

Najważniejszym komponentem, wręcz rdzeniem prac dyplomantki, jest potrzeba wyekscerpowania z rytuałów codzienności wymiaru duchowego. Konstrukcja obrazów nawiązuje do średniowiecznej tradycji, w której relacje *sacrum* i *profanum* były przedstawiane na zasadzie dychotomii. Prace Marty powstały na białym papierze przyklejonym do drewna. To połączenie dwóch – wynikających z siebie, lecz także pozostających w wyraźnej opozycji – materiałów zdaje się pierwszym poziomem, na którym spełnia się postulat sztuki jako domeny przeciwstawieństw. Surowy, niczym niezagruntowany papier emanuje czystą bielą, będącą tłem i punktem wyjścia dla ciemnej kreski.

Kolejnym krokiem ku realizacji obranej koncepcji jest dobór narzędzia. Rysunki zostały wykonane suchym pastelem, użytym tak, aby uwyppuklić wzajemne przenikanie się światła i cienia. W pracy pisemnej autorka zaznacza, że stosując taki zabieg, odwołuje się do carravagionistów, co wiąże się również z obecnością techniki *chiaroscuro*, niemniej jednak pierwszym wrażeniem, które nasuwa mi się podczas oglądania tych rysunków, jest skojarzenie z fotografią. Czarno-białe portrety, raz mocno skontrastowane, raz rozmyte w bijącym z wnętrza obrazu świetle, układają się w album rodzinny. Każdy rysunek dedykowany jest innej osobie i zatytułowany jej imieniem. Multiplikowane twarze są nieruchome, ich mimika jest iluzją, raz mocno zaznaczoną czarną plamą, w innym miejscu rozjaśnioną nagłą emanacją jasności.

Ramy, w które owe portrety zostały wpisane, przypominają kształt domu. Podobnie jak na dziecięcych, uproszczonych rysunkach widzimy tu linię dachu i bryłę budynku, w tym przypadku szczelnie wypełnioną przez ustawione w szeregu osoby-twarze. Forma rysunku jest oszczędna, a dramaturgia bazuje na ciemnym pastelu. Po dokładnej analizie dostrzeżemy, że każda praca gra nieco inną gamą i temperaturą monochromatycznego koloru. Przede wszystkim uderza jednak oszałamiający kontrast planów. Centralnie usytuowane formy, mimo miejscowego rozmiękczenia światłem, odcinają się od tła wyraźnym konturem. Z kolei duża przestrzeń bieli daje swoisty oddech ciemnej bryle, powodując wzmocnienie jej oddziaływania. To dzięki niej z wnętrza rysunku-domu rozchodzi się światło.

Odejście od prostokątnego formatu, geometryczne kształty, załamane pod różnymi kątami linie, które przecinają rysunek, budzą jeszcze inne asocjacje – z origami, czyli sztuką składania papieru, bądź z kopertą. Dom-budynek staje się nośnikiem treści i emocji przynależnych do pojęcia domu-wspólnoty, miejsca wyjścia w świat. Rysunki Marty są zatem listem wysłanym w czas przeszły, do krainy dzieciństwa, próbą odnalezienia wyższego porządku w chaosie pamięci, innymi słowy: sakralizacją zwyczajności. Na tym właśnie polega specyfika wspomnianej wcześniej hierofanii.

W tym kontekście warto znów przywołać caravaggionistów, u których widoczne są podobne ambicje: chęć pokazania piękna w prostocie codziennych doświadczeń poprzez odpowiednie operowanie światłem i cieniem, kontrastem, spełniającym się dopiero jako suma przeciwstawnych wartości. I chociaż opozycja światła i mroku jest jednym z najstarszych archetypów w kulturze, Caravaggio i jego naśladowcy nadali jej szczególne znaczenie, zapewniając jej stałe miejsce w historii sztuk wizualnych. W przypadku prac Marty Wirtel nie mamy jednak do czynienia z kopiowaniem dawnych mistrzów. Jej zamysł jest bez wątpienia autorski, a rysunki – w przeciwieństwie do prac caravaggionistów – odbiegają od kategorii *mimesis*, tworząc układ abstrakcyjny.

Pierwsze, co uderzyło mnie w tych pracach, to rezygnacja z wielobarwności. Na medium artystka świadomie wybrała suchy pastel, dając tym samym dowód umiejętności kształtowania przestrzeni za pomocą techniki subtelnej i wymagającej. Należy podkreślić, że podjęty problem znalazł tu pełny i wizualnie atrakcyjny wyraz.

Marta nie pozwala nam jednak zapomnieć o tym, że jest malarką, której nieobce są również kolory. Główną część dyplomu uzupełnia aneksem zrealizowanym w technice akrylu i tempéry na płótnie. Cykl obrazów składa się ze stu sztuk. I tym razem jest to więc przedstawienie zwielokrotnione.





Mały format płócien oraz sposób ich prezentacji przywodzi na myśl barwny kobierzec. Tematycznie aneksy łączą się jednak z główną częścią dyplomu. Nosi tytuł *Serafimy*, co w angelologii chrześcijańskiej oznacza anioły z najwyższego hierarchicznego chóru anielskiego, które stoją najbliżej tronu niebieskiego. Etymologia ich nazwy sięga hebrajskiego rzeczownika *seraf*, oznaczającego płonienie lub spalanie się. Bogatsi o tę wiedzę możemy lepiej zrozumieć te obrazy, dostrzec, że również w ich przypadku głównym bohaterem jest światło, wewnątrzny żar. Pulsujące kręgi o nieostrych krawędziach wprowadzają odbiorcę w stan, *nomen omen*, płomiennego skupienia bliskiego modlitwie.

Emanacja czystego koloru to oczywiście nawiązanie do wybranych prac Wojciecha Fangora lub op-artu w ogóle, przy czym ten związek ma charakter wyłącznie formalny. Serafimy Marty są ewokacją intensywnego, rozchodzącego się promieniście światła, które ma swoje źródło w centralnym punkcie każdego ze stu płócien. Podobnie jak na rysunkach i tutaj blask jest nośnikiem głębszych znaczeń.

Artystka konstruuje obrazy z dużą biegłością warsztatową, umiejętnie dobierając środki wyrazu do przekazywanej treści. Pogłębiona refleksja i praca intelektualna budzi szacunek, a podjęty temat wskazuje na dużą wrażliwość i dojrzałość dyplomantki.

Wszystko to z całą pewnością predestynuje Martę Wirtel do podjęcia samodzielnej drogi twórczej. Z całym przekonaniem rekomenduję więc nadanie jej tytułu magistra sztuki.

dr Anna Waligórska

Marta Wirtel's degree project is an intimate story, whose central theme is light and its role in the life and private hierophany of the author. Light is present on many levels of this work, but it appears mainly in the combination with shadow and creates an oppositional pair with it, a pair which is the ideological foundation of the art created by the artist. It is in this opposition of these two states (or phenomena) that the division of the world can be seen: the sphere of the sacred and the profane.

Writing about the sphere of the sacred, Marta adopts a broad perspective, encompassing various aspects of existence, both the spiritual ones, which are based on her deep faith in God, and the everyday ones, which are connected with quotidian rituals.

Marta Wirtel's artistic creation focuses on the theme of the family home, which implies a certain type of narration as a personal story about the roots of her artistic path. The fact that she comes from a large family should be stressed as it is especially relevant here. Home atmosphere, family values, childhood and growing up among numerous siblings—all these elements shaped the author's views. It seems that in Marta's case the strength of good emotions and relationships between family members have been many times multiplied. We can read in her written work that: „[...]my first contact with light, which touched the inner me and moved it, was my family home”.

The most important component or the core of the degree candidate's works is the need to extract some spiritual dimension from everyday rituals. The structure of her paintings refers to the medieval tradition, where the relation between the sacred and the profane was presented in terms of dichotomy. Marta's works were created on white paper glued to wood. This combination of these two materials, paper and wood—which result from one another, but remain in a clear opposition—seems to be the first level where the premise of art as the domain of oppositions is fulfilled. The raw, untreated paper emanates pure white, which forms the backdrop and point of departure for the dark line.

The next step towards the implementation of the concept is the choice of the tool. The drawings have been created with dry pastel, which was used in such a way that the mutual interpenetration of light and shadow is highlighted. The author notes in her written work that this technique is a reference to Caravaggisti, which, in turn, brings to mind the technique of *chiaroscuro*; however, when I look at these drawings, my first association is photography. Black and white portraits—sometimes highly contrasted and at other times blurred due to the light pulsating inside the picture—form a family album. Every drawing is dedicated to other person and titled with their name. Multiplied faces are still, their facial expression is just an illusion, on some occasions marked with a strong black shadow, on others brightened with a sudden emanation of light.

The frames that these portraits have been inscribed in resemble the shape of a house. Just like in the simplified drawings of children, we can see here the roof line and the figure of the house, which is tightly filled with rows of people's faces. The drawing's form is economical and the dynamism relies on the dark pastel. A thorough analysis allows us to see that every work operates with a slightly different scale and temperature of monochromatic colour. What strikes the most is, however, the stunning contrast of planes. The centrally situated forms, despite some local softening with light, cut themselves off the background with a clear contour. On the other hand, the great white space gives the dark figure some respite, thus strengthening its impact. It is thanks to that that the inside of the drawing/home exudes light.

This departure from the rectangular format, the geometrical shapes, the lines zigzagging at different angles and crossing the drawing bear yet another resemblance—the art of paper folding called origami or an envelope. Home—the building becomes a carrier of meanings and emotions, which belong to the concept of home—the community, where the journey begins. Marta's drawings are, therefore, a letter sent to the past, to the world of childhood and an attempt to find some higher order in the chaos of our memory. In other words, they are the sacralization of the everyday. This is exactly what the above-mentioned hierophany is about.

It is worth recalling Caravaggisti in this context, as they display similar ambitions: they attempt to depict the beauty in the simplicity of everyday life through the right handling of light and shadow, as well as the contrast that functions as the sum of antagonistic values. And although the opposition of light and shadow is one of the oldest archetypes in culture, Caravaggio and his followers managed to give it some special meaning, thus securing its place in the history of visual arts. In Marta Wirtel's case, however, it has nothing to do with copying the old masters. Her concept is undeniably original and her drawings-contrary to Caravaggisti-go beyond the category of mimesis and create an abstract pattern.

The first thing that struck me in these works is the abandonment of colour. The artist has deliberately chosen dry pastel for the medium, which attests to her ability of creating space with a technique that is subtle and demanding. It should be emphasized that the subject chosen has found its full and visually attractive expression.

Marta does not let us forget that she is a painter and as such knows how to use colour. The main piece is supplemented with the annex created in the acrylic and tempera on canvas technique. The cycle consists of one hundred pieces. Also, this time it is a multiplied representation.

The small format of canvases and the way they are presented is reminiscent of a colourful rug. The annex, however, is complementary to the main degree piece. It is titled „Seraphims”, a name which refers to the angels

of the highest rank in Christian angelology. They stand next to the heavenly throne. The etymology of this name goes back to the Hebrew noun which means ‚burning’. Equipped with this knowledge, we can better understand the paintings and notice that also in this case the main protagonist of these works is light and inner heat. The pulsating rings with blurred contours bring the viewer into a state of a-nomen omen-fervent concentration close to prayer.

The emanation of pure colour is an obvious reference to some works by Wojciech Fangor or op-art in general, yet this connection operates only on a formal level. Marta's Seraphims are the evocation of intense radiating light, which has its source in the central point of each of the one hundred canvases. Just like in the drawings, the brightness carries deeper meanings here.

The artist creates her paintings with great skill, artfully matching her means of expression to the meanings conveyed. The deep reflection and intellectual work garner respect and the subject attests to a great sensitivity and maturity of the degree candidate.

All these elements are positive boons, which will certainly make it easier to Marta Wirtel to embark on her independent artistic career path. I highly recommend to the Committee that the degree of the Master of Arts be awarded to her.

dr Anna Waligórska



Michał Wirtel

909dpi@gmail.com

Urodzony 6 czerwca 1988 roku w Lublinie.
Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Nowa Estetyka w chrześcijańskiej sztuce sakralnej* napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyporowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Zbigniew Gorlak
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: prof. Jacek Zdybel

Born on 6 June 1988 in Lublin.
Studies in Basics of Drawing and Painting commenced on 2012
majoring in the Studio of dr hab. Jacek Kornacki
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Written master's thesis: *New Aesthetic in Christian art*
written under the supervision of dr Roman Nieczyporowski
Supervisor of the annex: prof. Zbigniew Gorlak
Degree project supervisor: prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: prof. Jacek Zdybel

Swoją recenzję zacznę od pracy pisemnej. Jest według mnie kluczowa dla zrozumienia całokształtu, z jakim mamy tu do czynienia, a więc z postacią Michała Wirtela i jego pracą dyplomową. Z tą częścią dyplomu miałem możliwość zapoznać się wcześniej niż z pracą artystyczną.

Oczywiście nie będę się rozwodził na temat budowy, języka czy nawet merytorycznej zawartości pracy, zwrócę tylko uwagę na jeden ważny aspekt, jaki po jej przeczytaniu zaprzął moją uwagę. Jest to mocno uwypuklona teologiczna strona przemian, jakie zachodzą w kościele chrześcijańskim. Zwykle prace pisemne studentów skupione są na wartościach zaczerpniętych z historii sztuki, estetyki, czy filozofii sztuki, a tu odmiennie – akcent pada na teologię chrześcijańską. Początkowo nie byłem w stanie zrozumieć idei tak prowadzonej pracy, jej sensu lub może lepiej przesłania z punktu widzenia studenta, który ma zaprezentować profesjonalne przygotowanie artystyczne i teoretyczne do bycia magistrem sztuki.

Gdy wreszcie udało nam się znaleźć wspólną wolną chwilę i mogłem zapoznać się z częścią artystyczną dyplomu – przyznaję nie od razu – doznałem swoistego oświecenia.

Prace prezentowane na tej wystawie to w zasadzie odpowiedź artystyczna nie tylko na potrzeby ekspozycji dyplomowej na kierunku Malarstwo. To również egzamin, jaki właściwie sam przed sobą próbuje zdać dyplomant, z przygotowania do wejścia w przestrzeń, kierującą się swoimi prawami, uwarunkowaniami historycznymi i kulturowymi, ale również w paradygmat teologiczny – w przestrzeń sakralną kościoła. Inną od przestrzeni galeryjnej czy publicznej, z którą większość artystów wiąże swoje nadzieje. Wszystkie te przestrzenie mogą być miejscem dla sztuki, czasem dobrej lub znakomitej, czasem „innej”.

Główny dyplom z malarstwa, polityk zatytułowany *Kazanie na górze*, z jednej strony przywołuje z pamięci wczesne ikony bizantyjskie, z drugiej współczesne malarstwo sakralne Jerzego Nowosielskiego. Polityk emanuje spokojem i ciszą. Umiejętnie, swobodnie i z wycuciem łączy ze sobą elementy abstrakcyjne,



symboliczne oraz przedstawiające. Pozwala to na powolne, refleksyjne, wręcz leniwe błędzenie wzroku po obrazie i odnajdywanie interesujących wątków. Dzięki rzetelnym studiom nad pisaniami ikon, z dużą łatwością i lekkością posługuje się warsztatem pozwalającym mu na łączenie tradycji malarskich wspartych teologicznym przekazem ze współczesnymi treściami artystyczno-filozoficznymi. Całość jest godna uwagi, przekonuje, świetnie łączy bezsporne wartości artystyczne, jak również teologiczne, choć co do oceny tych drugich nie czuję się w pełni kompetentny. To dialogiczna praca, połączenie fenomenu tradycji i współczesności. Dyplomant rozwija klasyczne wartości w religijnym uniesieniu.

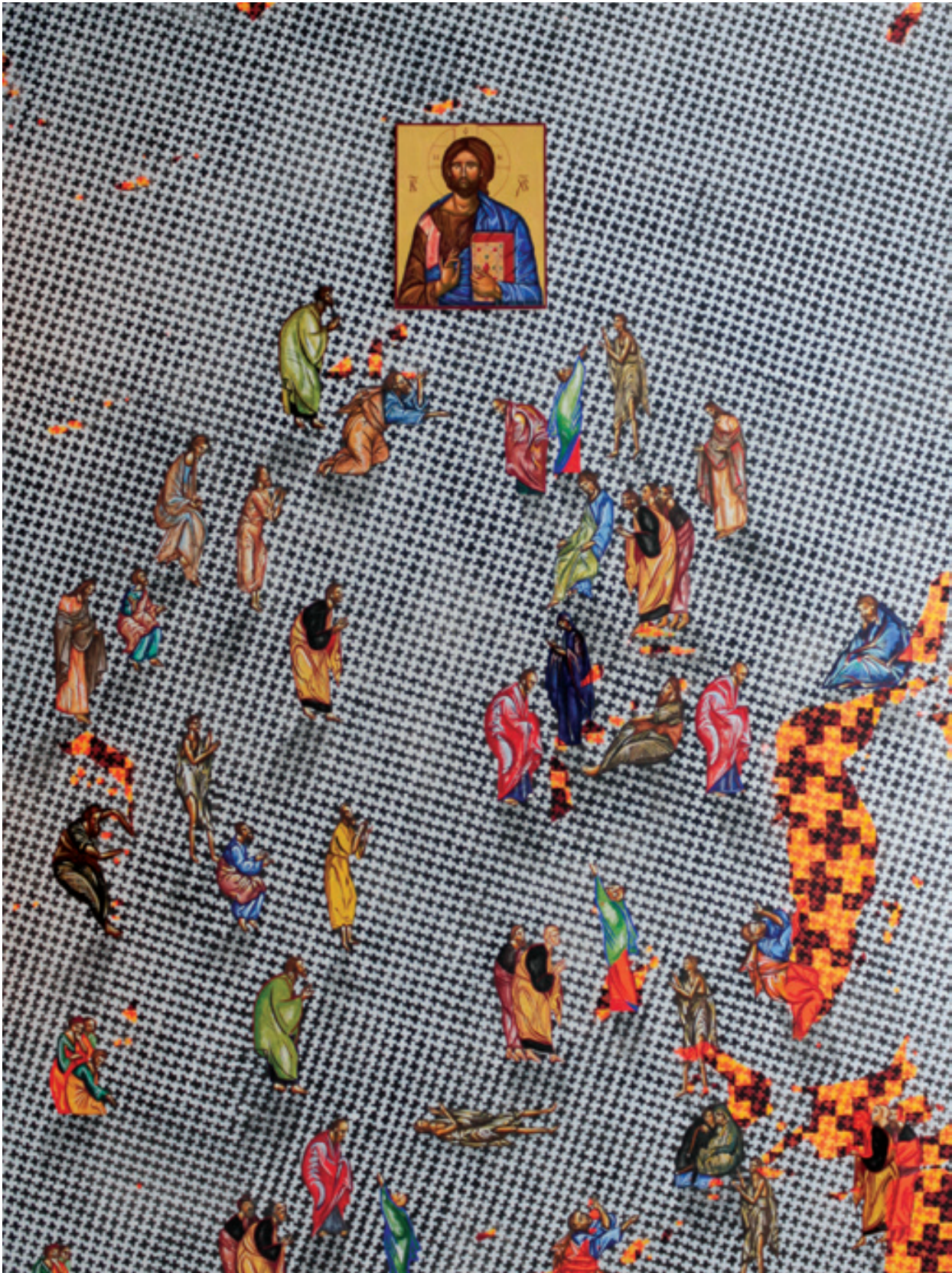
Druga część dyplomu – aneks dyplomowy – to cykl prac pod wspólnym tytułem *Prawo*. To minimalistyczna transpozycja Dekalogu w chrześcijańskiej interpretacji teologicznej. Praca wręcz konceptualna w swoim oddziaływaniu. Wymagająca od odbiorcy wiedzy i skupienia. Z jednej strony można by rzec niedostępna dla profanów, z drugiej źródło duchowych doznań i uniesień dla ludzi potrafiących wi(e)dzieć i interpretować niewypowiedziane znaczenia.

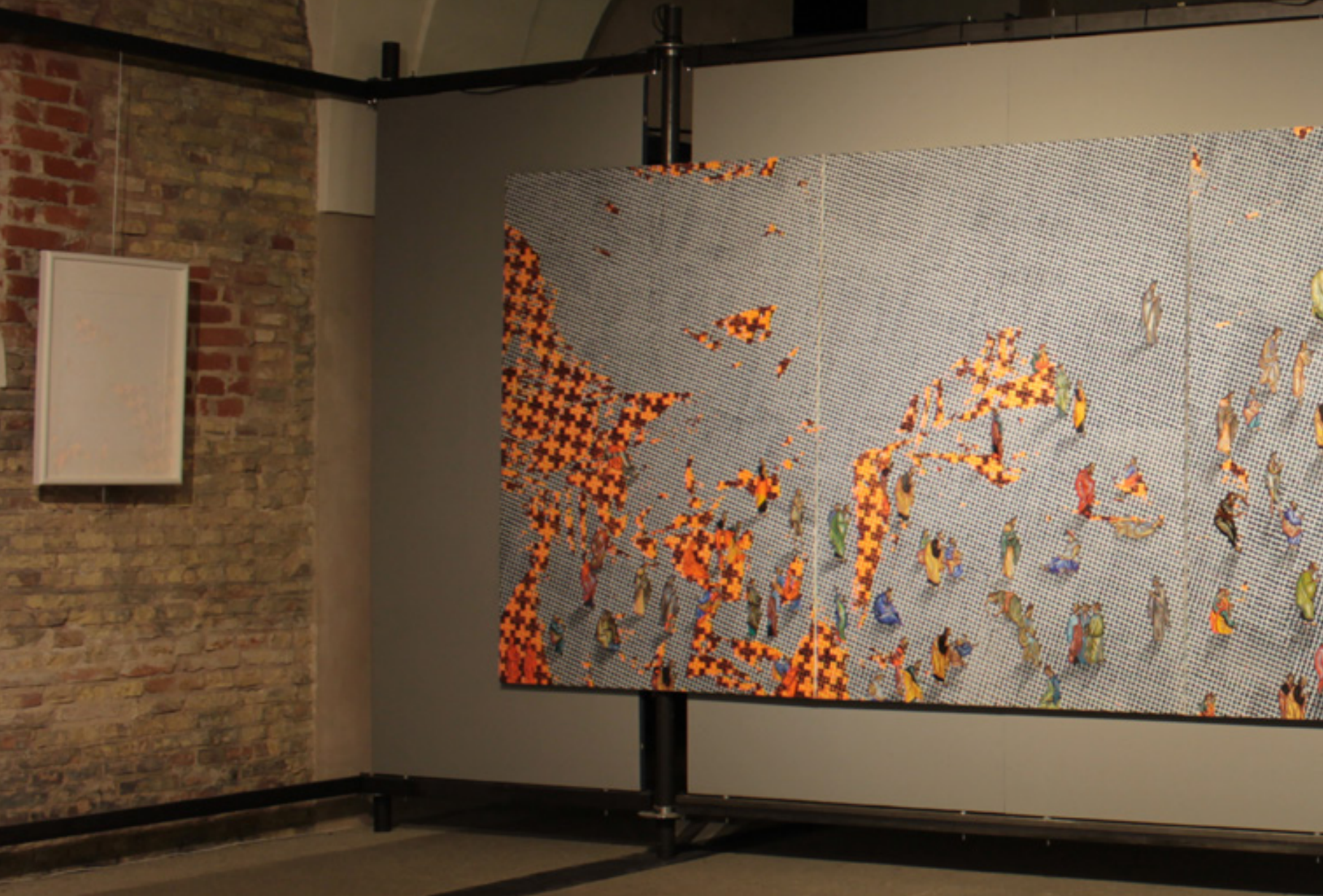
Jest to oczywiście tylko subiektywna i jednostronna interpretacja prac Michała Wirtela, a właściwie moja antycypacja, podskórne przeczucie dalszych jego artystycznych i religijnych peregrinacji. Widzę to tak: *Kazanie na Górze* już nie w formie polityku akrylowo-temperowego tylko fresku wypełniającego całą przestrzeń za ołtarzem, swobodnie rozrastającego się na ścianach prezbiterium, wychodzącego w obszar kościoła coraz delikatniejszymi tonami barw. Całość mieniąca się odcieniami srebrzystych szarości z rozłożonymi akcentami kolorowych postaci.

Myślę, że Michał Wirtel przez cały okres studiów przygotowywał się do takich właśnie wyzwań.

(I jestem przekonany, że jest już w stanie je zrealizować.)

prof. Jacek Zdybel





Let me begin my review with the written part. It is crucial, in my opinion, for the understanding of the whole that we are dealing with here, including Michał Wirtel himself and his degree piece. I had a chance to get acquainted with this part of the degree project earlier than with the artistic part.

Of course, I will not expatiate on the structure, language nor contents of this work, but I would like to note here one important aspect which caught my attention after reading it. It is the deeply theological aspect of transformations that the Christian Church is undergoing. Most students focus in their written works on some values taken from the history of art, aesthetics, philosophy and art, but here, surprisingly, it is Christian theology that becomes the centrepiece of the work. At first, I could not grasp the idea behind such a work and what might be the sense of it or rather the purpose of it from the perspective of a student, who is meant to present his artistic and theoretical readiness for being awarded the Master of Art degree.

When we finally found some time to meet up and I could get acquainted with the artistic part of the project I experienced some kind of enlightenment, not at once, though, I must admit.

The works presented at this exhibition are basically an artistic response not only to the requirements of a degree piece of someone who majors in painting. It is also an exam that the degree candidate takes for his own reasons, as he wants to be prepared for crossing the threshold of the space governed by its own rules like some cultural and historical determinants, as well as that of the theological paradigm, i.e. the sacral space of the church, the latter being completely different from the public or gallery spaces, which most artists aspire to. All these spaces can be a place for art, whether it is good, excellent or just „different“.

The main part of the project, which is a painted polyptych titled „Sermon on the Mount“ is reminiscent of early byzantine icons on the one hand and the more recent religious paintings by Jerzy Nowosielski. The polyptych emanates peace and quiet. The artist artfully and tastefully combines some abstract elements with the symbolic and figurative ones. This induces the viewer's eyes to reflexively linger on the painting in order to identify some interesting motifs. Thanks to his diligent studies on writing icons, he skilfully displays his technique, which allows him to combine some painterly



traditions augmented by his theological background with some artistic and philosophical themes of the present day. The whole project is very convincing and worthy of attention; it combines the undeniable artistic value with the theological one, though I do not feel competent enough to make any judgments regarding the latter. This is a dialogical project. It combines the phenomenon of tradition with contemporariness. The degree candidate develops classical values in religious ecstasy.

The second part of the project-the annex-is a cycle of works titled „The Law”. This is a minimalist transposition of the Decalogue in Christian theological interpretation. The work is almost conceptual in its effect. It requires knowledge and concentration on the part of the viewer. One may argue that it is not accessible to laymen and rightly so, because it is meant to be the source of spiritual experience and rapture for people who see, know and read the unspoken meanings.

This is, of course, just a subjective and one-sided interpretation of Michał Wirtel's works or maybe just an anticipation of his future artistic and religious peregrinations. I see it like this: „Sermon on the Mount” as not just an acrylic

and temper polyptych but as a fresco filling the whole space behind the altar and freely extending onto the walls of the chancel and beyond, to the walls of the crossing and nave with subtler, fading hues. The whole sparkling with silvery grays and well-arranged accents of colourful figures.

I think that Michał Wirtel has been preparing for such challenges for the whole time he spent studying here
(and I am convinced that he is now ready to face them).

prof. Jacek Zdybel

Absolwenci Graduates

Agata Nowosielska / Włodzimierz Łajming
Marek „LOONEY” Rybowski / Hugon Lasecki

Agata Nowosielska

Agata Nowosielska (ur. 1982) jest malarką, kuratorką i autorką tekstów o sztuce. Gdańską ASP ukończyła w 2006 roku dyplomem w Pracowni Malarstwa prof. Teresy Myszkin i prof. Jarosława Baucia. Absolwentka Hochschule für Künste Bremen w klasie Yuji Takeoka oraz Podyplomowych Muzealnych Studiów Kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (2010).

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

2016 Holy place, Växjö Konsthall, kurator: Martin Schibli, Växjö, Szwecja; 2015 W barok, Gdańska Galeria Miejska, kuratorka: Maria Sasin, Gdańsk; Wczoraj–dziś–jutro, Kolonia Artystów, Dolna 4, Dolne Miasto, Gdańsk, kuratorzy: S. Gałuszka, M. R. Jurkowski (2014); Domino, Galerie Herold, Bremen, kurator: N. Bauer (2014).

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE:

2016 From longing to belonging, kuratorki: Ying Kwok, Jolanta Woszczenko, Run Run Shaw Creative Media Centre, Hong Kong, Chiny; 2015 Absolwent, płynne tożsamości, ISW Wyspa, kurator: Grzegorz Klaman, Gdańsk; 2014 To nie moja Bajka, Gdańska Galeria Miejska Güntera Grassa, kuratorka: Marta Wróblewska; Close Stranger, Kłajpeda, Gdańsk, Kaliningrad (2013–2014), kuratorka Agnieszka: Wołodźko.

Wielowątkowy współczesny świat jest jak soczewka w aparacie, przez którą na niego patrzymy. Powrót do Baroku następuje dlatego, że opowiada historie złożone, struktura współczesności jest jak deleuziańska figura fałdy. Czytając pracę Mieke Bal (*Quoting Caravaggio. Preposterous history*) można odnaleźć czytelne odniesienia artystów do tej figury. Fałda to połączona mnogość, wielowymiarowość – to współczesność, nieregularna jak barokowa perła, wykrzywiona jak twarz Meduzy Caravaggia, będąca obfitością, przekwitaniem świata konsumpcji, a zarazem targanym hybrydowymi wojnami spektaklem na ekranach telewizorów. W moim malarstwie można szukać drogi począwszy od interpretacji Baroku jako epoki paralelnej do współczesności i potraktować odczytywanie motywów jak drogę w labiryncie znaczeń.

Agata Nowosielska (born 1982) is a painter, curator and author of texts on art. She graduated from the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2006 on the basis of a degree piece created in the Painting Studio of Prof. Teresa Myszkin and Jarosław Bauć. She also has degrees from Hochschule für Künste Bremen, where she studied under Yuji Takeoka and from Postgraduate Museum-Curatorial Studies at the Jagiellonian University in Cracow (2010).

SELECTED SOLO EXHIBITIONS:

2016 Holy place, Växjö Konsthall, curator: Martin Schibli, Växjö, Sweden; 2015 Into Baroque, Gdańsk City Gallery, curator: Maria Sasin, Gdańsk; 2014, Yesterday-Today-Tomorrow, the Artists' Colony, Dolna 4, Dolne Miasto, Gdańsk, curators: S. Gałuszka, M. R. Jurkowski; 2014 Domino, Galerie Herold, Bremen, curator: N. Bauer.

SELECTED COLLECTIVE EXHIBITIONS:

2016 From longing to belonging, curators: Ying Kwok, Jolanta Woszczenko, Run run Creative Media Centre, Hong Kong, China 2015 Graduate, fluid identities. Wyspa Institute of Art, curator: Grzegorz Klaman. Gdańsk; 2014 It's not my story!, Günter Grass Gallery, curator: Marta Wróblewska; 2013-2014 This Close Stranger, Klaipeda, Gdańsk, Kaliningrad, curator: Agnieszka Wołodźko;

The multi-narrative world of today is like a lens in a photo camera, which we look through at it. The return to Baroque is happening because this art is able to tell complex stories and the structure of modernity is just like Deleuze's figure of the fold. Reading Mieke Bal's *Quoting Caravaggio. Preposterous History*, one can easily notice artists' references to this figure. The fold is a stacked multiplicity and multidimensionalism. It is modernity contorted like the face of Caravaggio's Medusa, with its irregularity of the 'barocco' pearl, with its abundance and overabundance of consumerism on the one hand, and the hybrid war spectacle taking place on our TV screens on the other. My painting can be viewed as a path starting with the interpretation of the Baroque as a cultural formation that is parallel to modernity, and the reading of motifs to make our way out of the labyrinth of meanings



ANGELIKA KIEFER/
TES ANSELM KIEFER, 2013



Włodzimierz Łajming

Włodzimierz Łajming (ur. 7 II 1933 w Tczewie), artysta malarz, rysownik. Syn pisarki Anny Łajming. W 1953 roku ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni Orłowie. Studia w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) na Wydziale Malarstwa, dyplom w roku 1960 w pracowni prof. Juliusza Studnickiego. W czasach studenckich współtwórca teatru „Co To”, należał również do zespołu teatryku „To Tu.” Od 1962 pracownik macierzystej uczelni. W 1974 roku był hospitantem Królewskiej Akademii Sztuki w Kopenhadze. W latach 1975–1981 prodziekan Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, 1981–1984 dziekan tego Wydziału, 1984–1986 prorektor. W roku 1988 otrzymał tytuł profesora. W okresie 1988–1991 był kierownikiem Katedry Malarstwa i Rysunku. Miał około 20 wystaw indywidualnych, uczestniczył w ponad 50 zbiorowych, zarówno w kraju, jak i za granicą. Wielokrotnie nagradzany, m.in. na Biennale Sztuki Gdańskiej w 1983 roku oraz na V Jesiennych Konfrontacjach w Rzeszowie. Laureat Nagrody Ministra Kultury i Sztuki III i II stopnia (1975 i 1983), Pomorskiej Nagrody Artystycznej (2002).

Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Gdańsku i Szczecinie, w Muzeach Okręgowych w Łęborku i Słupsku, w Muzeum Historyczno-Etnograficznym w Chojnicach, Muzeum w Wieliczce i w siedzibie Fundacji Malarstwa Polskiego w Lesku, a także w licznych kolekcjach prywatnych. W roku 2001 uhonorowany Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Włodzimierz Łajming (born on 7 February 1933 in Tczew) - painter and draughtsman. Son of the writer Anna Łajming. He graduated from Fine Arts High School in Gdynia Orłowo in 1953. He studied at the School of Fine Arts in Gdańsk (now the Academy of Fine Arts) at the Faculty of Painting and, having completed his degree piece in prof. Juliusz Studnicki's Studio, he graduated in 1960. During his student years he was one of the founders of the „CO TO” Theatre as well as a member of „TO TU” Theatre. He started his work at the Academy in 1962. In 1974 he was a visiting scholar at the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen. He was a Vice Dean (1975-1981) and the Dean of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts. He was awarded the title of Professor in 1988. In the period from 1988 to 1991 he was the Director of the Faculty of Painting and Drawing. He has had about 20 solo exhibitions and took part in over 50 collective exhibitions in Poland and abroad. His work has been recognized with numerous awards, including: Gdańsk Art Biennale in 1983 or 5th Autumn Confrontations in Rzeszów. Winner of the Ministry of Culture and the Arts Award, 3rd and 2nd degree (1975 and 1983); Winner of the Pomeranian Artistic Prize (2002).

His works can be found in the collections of: National Museums in Gdańsk and Szczecin, Regional Museums in Łębork and Słupsk; the Museum of History and Ethnography in Chojnice, Wieliczka Museum and the Polish Painting Foundation in Lesko. In 2001 the artist was awarded the Order of Polonia Restituta Fourth Class.





Marek „LOONEY” Rybowski

Przedstawiciel sztuki graffiti działający od 1995 roku. Współzałożyciel pierwszej trójmiejskiej grupy zrzeszającej artystów graffiti (DSC). W 2008 roku ukończył Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Studiował malarstwo w pracowni prof. Kiejstuta Bereźnickiego. Pracę magisterską obronił pod kierunkiem prof. Zdzisława Walickiego, natomiast aneks do dyplomu u prof. Marii Targońskiej.

W 2014 roku otrzymał stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego dla twórców kultury. Maluje na ścianach i płótnach posługując się przy tym sprayem, szablonem i pędzłami. Jego prace brały udział w wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Graffiti oraz murale artysty można zobaczyć na ulicach wielu miast Polski oraz za granicą. Z jego twórczością można się również spotkać na stronach licznych magazynów branżowych, m.in.: „Dos Dedos”, „Concrete Magazine”, „Ślizg” i „Brain Damage”. Uczestnik wielu eventów, imprez graffiti oraz street artu. W 1998 roku, w bibliotece „Pod Żółwiem” w Gdańsku, zorganizował pierwszą w regionie północnym, a zarazem jedną z pierwszych w Polsce wystawę sztuki sprayu.

Prace Marka Rybowskiego należy zakwalifikować najogólniej do street artu. W trakcie mijającej dekady jego twórczość ewoluowała od graffiti po bardzo ambitny mural. Znakiem rozpoznawczym w jego pracach jest pionierska metoda łączenia sprayu i szablonu na płótnie. To właśnie przeniesiony z murów na płótno spray nadaje jego pracom niepowtarzalny klimat.

Ludzie, zwierzęta, a nawet zwykłe buty spod ręki „Looneya”, pozostają zazwyczaj zawieszane w pustej przestrzeni, a przez to są pozbawione wyraźnego kontekstu. Swoista czystość, przy jednoczesnej ilustracyjności i koncentrowaniu się na wiodącym motywie, przywodzą również na myśl dokonania pop artu, natomiast dynamiczna kompozycja, rytm motywu to już z pewnością elementy silnie tkwiące w sztuce street artu.

Marek has been working in the field of graffiti since 1995. He is one of the founding members of the first Tricity group of graffiti artists (DSC). In 2008 he graduated from the Academy of Fine Arts in Gdańsk, where he studied at the Faculty of Painting and Graphic Arts. He studied painting under Prof. Kiejstut Bereźnicki. He created his degree project under the supervision of Prof. Zdzisław Walicki and the annex to the degree piece under the supervision of Prof. Maria Targońska.

In 2014 he was awarded an artistic scholarship from the Marshal of the Pomorskie Voivodeship. He paints on walls and canvases with the use of spray paint, stencils and brushes. His works took part in solo and collective exhibitions in Poland and abroad. The artist's graffiti and murals can be found on the streets of many cities in Poland and abroad. His art can also be found in numerous specialist magazines: „Dos Dedos”, „Concrete Magazine”, „Ślizg” and „Brain Damage”, to name but a few. He participated in many graffiti and street art events. In the year 1998 he organized the spray art exhibition in „Pod żółwiem” library in Gdańsk, an exhibition which was one of the first exhibitions like that in the whole Poland and the first one in the northern region.

Marek Rybowski's works belong to the category of street art. Over the course of the last decade, his art evolved from graffiti to a very ambitious form of mural. The pioneering method of combining spray and stencil on canvas has become his trademark. It is spray paint transferred from walls onto canvas that imparts such a unique atmosphere to his works.

People, animals or even ordinary shoes conceived by „Looney” usually hang in empty space and are stripped of any definite context. That specific purity, accompanied by illustrativeness and concentration on the dominant pattern are reminiscent of Pop Art, while the dynamic composition and the rhythm of the motif are definitely more characteristic of street art.





LOONEY

Hugon Lasecki

Hugon Franciszek Lasecki (ur. 7 lutego 1932 w Grudziądzu) – malarz, rysownik, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Studiował na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (od 1996 Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku); dyplom uzyskał w 1962 roku w pracowni profesora Stanisława Borysowskiego. W gdańskiej uczelni pracował w latach 1963–2003. Tytuł profesora otrzymał w 1994 roku. Od 1986 roku prowadził dyplomującą Pracownię Malarstwa. Wydał dwa tomy wierszy (2002, 2004).

Prace Hugona Laseckiego znajdują się m.in. w Muzeum Śląskim w Katowicach, w Muzeach Narodowych w Poznaniu, Szczecinie i Gdańsku, w Muzeum Słupskim, w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, w Urzędzie Miejskim w Gdańsku oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą m.in. we Francji, Niemczech, Jugosławii, USA, Finlandii, RPA, Kolumbii, Szwecji, Holandii, Austrii, Australii, Kanadzie, Japonii, Korei Południowej.

Hugon Franciszek Lasecki (born on 7 February 1932 in Grudziądz – Polish painter and draughtsman, professor of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

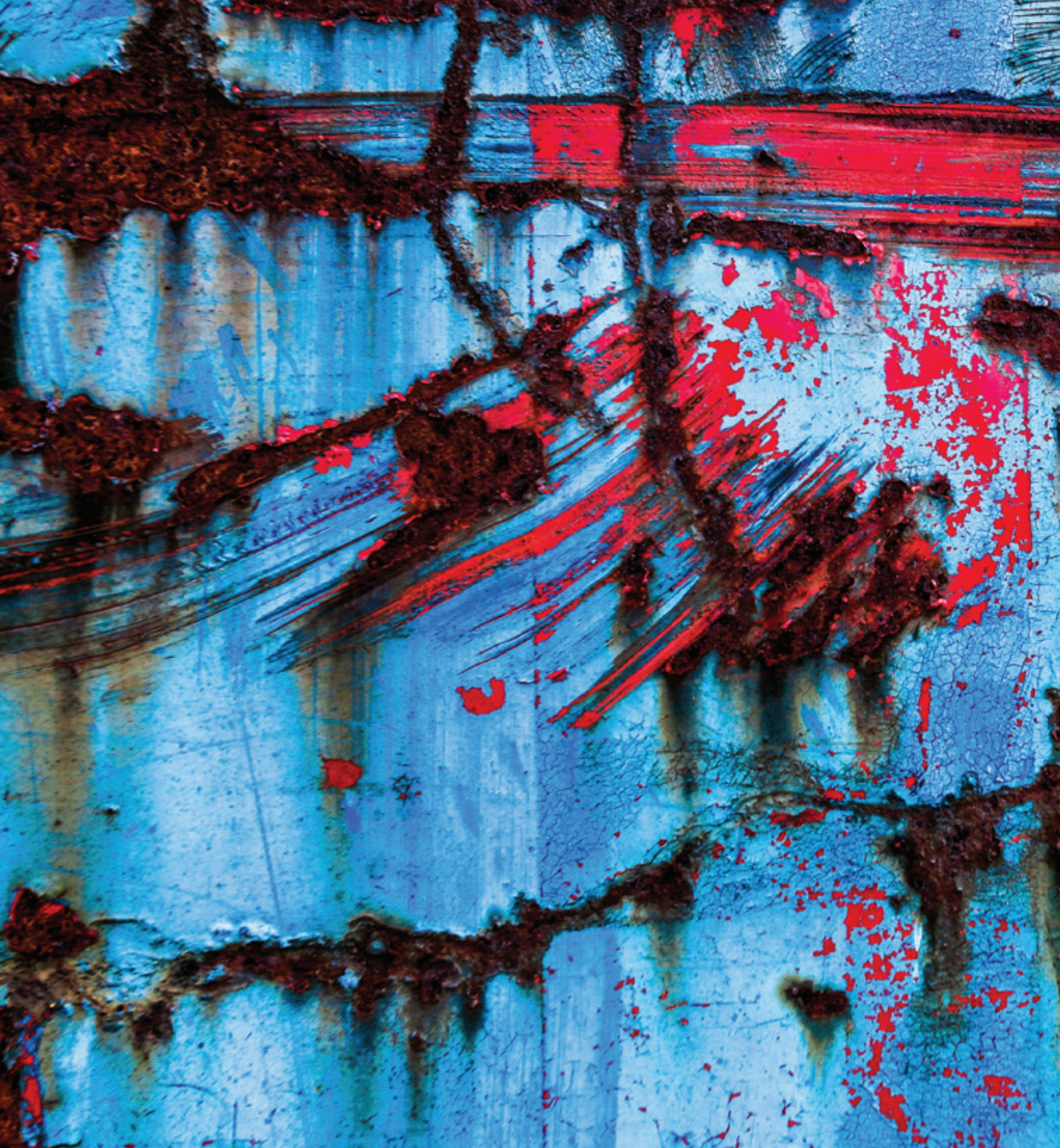
He studied painting at the School of Fine Arts in Gdańsk (in 1996 the school changed its name to: the Academy of Fine Arts in Gdańsk); he completed his degree project under the supervision of prof. Stanisław Borysowski in 1962. He worked at the Academy from 1963 to 2003 and was awarded the title of Professor in 1994. Since 1986 he has directed his own painting studio with the right of awarding academic degrees. He published two volumes of poetry (2002, 2004).

Hugon Lasecki's works can be found in the collections of, among others, Silesian Museum in Katowice, National Museums in Poznań, Szczecin and Gdańsk, the Museum of Middle Pomerania in Słupsk, National Gallery of Art in Sopot, Municipal Office in Gdańsk as well as many private collections in Poland and abroad, including: France, Germany, Post-Yugoslav countries, USA, Finland, RSA, Columbia, Sweden, the Netherlands, Austria, Australia, Canada, Japan and South Korea.

fot. Tomasz Bogusławski











AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2017

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
Tel. 58 301 28 01
www.asp.gda.pl
e-mail: office@asp.gda.pl
Gdańsk 2018

Wydział Malarstwa
Dziekan
dr hab. Jacek Kornacki, prof. ASP
e-mail: jacek.kornacki@asp.gda.pl

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

Prodziekan ds. artystycznych i naukowych
dr Marek Wrzesiński
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl

Redakcja: Marek Wrzesiński, Mateusz Pęk
Tłumaczenia: Piotr Andrzejewski
Korekta: Iwona Ziętkiewicz
Projekt graficzny i skład: Mateusz Pęk
Fotografie: Bartosz Żukowski i archiwum artystów

Druk: Bernardinum
ISBN 978-83-65366-65-8

Young Painters in Gdańsk 2016 Graduates

Published by:
The Academy of Fine Arts in Gdańsk
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
Tel. +48 58 301 28 01
www.asp.gda.pl
e-mail: office@asp.gda.pl
Gdańsk 2018

Faculty of Painting
Dean
Dr. hab. Jacek Kornacki
e-mail: jacek.kornacki@asp.gda.pl

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

Vice-Dean for Art and Research
Dr. Marek Wrzesiński
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl

Edited by Marek Wrzesiński and Mateusz Pęk
Translated by Piotr Andrzejewski
Proofreading by Iwona Ziętkiewicz
Design and typesetting by Mateusz Pęk
Photographs by Bartosz Żukowski and from the artists' archives

Printed by Bernardinum
ISBN 978-83-65366-65-8