



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2018

Young Painters in Gdańsk
2018 Graduates

Michał Brzostek / Michał Ciekot / Żaneta Dziadosz / Paulina Galińska
Przemysław Garczyński / Kornel Kowalski / Marta Krasowska / Aneta Kublik
Michał Laskowski / Łukasz Ławrynowicz / Weronika Michalska / Mateusz
Ostrycharczyk / Karolina Pielak / Monika Reut / Magdalena Sadłowska
Marina Savlovskaya / Katarzyna Świerzevska / Paulina Tusk
Barbara Waszczeniuk / Maciej Wichnowski



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU











Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2018

W 2018 roku Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku ukończyło dwudziestu dyplomantów. Młodzi adepci sztuki prezentują szeroki wachlarz postaw artystycznych, wypracowanych przez cały okres trwania studiów wraz z prowadzącymi pracowni i ich asystentami. Katalog zawiera wybrane fragmenty realizacji dyplomowych oraz recenzje, których autorami są pracownicy naukowcy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Na końcu zaś przedstawione zostały sylwetki znanych artystów, wykładawców akademickich, którzy również są absolwentami Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Dyplomy to nie tylko podsumowanie okresu studiów, to także zapowiedź dalszej, samodzielnej już drogi artystycznej młodych twórców. Dla Wydziału jest to możliwość przyjrzenia się efektom kształcenia w kontekście aktualnej sztuki współczesnej oraz możliwości zawodowych stojących przed obecnymi i przyszłymi absolwentami. Dlatego Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku organizuje szereg wydarzeń, podczas których prezentowane są prace zawarte w niniejszej publikacji. Wystawy, takie jak „Wpis Ukończony”, „Noc Muzeów”, czy tytułowy cykl pokazów „Młode Malarstwo z Gdańska”, którego niniejszy katalog jest integralną częścią, mają na celu pomóc dyplomantom w dotarciu do szerokiego odbiorcy i umożliwienie dalszego funkcjonowania w świecie sztuki.

Lista tegorocznych absolwentów jest szczególna ze względu na obecność na niej twórców, którzy już na tak wczesnym etapie drogi artystycznej zdążyli zaznaczyć swoje miejsce na mapie młodej, polskiej sztuki. Na specjalną uwagę zasługują działania Anety Kublik, dyplomantki, której promotorem jest prof. Krzysztof Gliszczyński. Aneta jest zdobywczynią wielu nagród, do których zalicza się m.in. Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na konkursie „Najlepsze Dyplomy 2018”, Grand Prix konkursu „Promocje 2018”, czy wyróżnienie w konkursie „Nowy Obraz, Nowe Spojrzenie”. Aneta Kublik otrzymała również Nagrodę Prezydenta Miasta Sopotu – „Sopocka Muza dla Młodych Twórców”. III Pracownię Malarstwa ukończyły także: Monika Reut – zdobywczyni I Nagrody w kategorii „Intermedia” na III Triennale Sztuki Pomorskiej - i Żaneta Dziadosz, wyróżniona Nagrodą Prezydenta Miasta Legnicy w konkursie „Promocje 2018”. Kolejną utytułowaną dyplomantką jest Magdalena Sadłowska – promotorem dyplomu jest prof. Jarosław Bauć; artystka została laureatką konkursu Fangora. Dyplomant Przemysław Garczyński – promotorem dyplomu jest prof. Maciej Świeszewski – zdobył Grand Prix konkursu „Promocje 2019”, był także finalistą 17. edycji konkursu „Artystyczna Podróż Hestii”. Od ubiegłego roku Przemysław Garczyński jest pracownikiem naukowym Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa. Pracownię prof. Macieja Świeszewskiego ukończył także Kornel Kowalski, którego praca została włączona do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Poza wyżej wymienionymi większość absolwentów Wydziału Malarstwa tworzy i aktywnie współuczestniczy nie tylko w trójmiejskim, ale również w ogólnopolskim środowisku sztuki. Losy absolwentów dowodzą wysokiego poziomu edukacji Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Uczelnia cały czas zmienia się, dostosowując swoją ofertę do otaczającej rzeczywistości, jednocześnie mając na uwadze bogatą tradycję i gruntowny model kształcenia przyszłych artystów, czego efekty prezentuje niniejsza publikacja.

dr Daniel Cybulski

Young Painters in Gdańsk 2018 Graduates

In 2018, there were twenty graduates of the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. The young art practitioners presented a wide spectrum of artistic expression, which they had developed in the course of their studies under the supervision of the directors of their Studios and their assistants. This album features selected fragments of their thesis projects accompanied by the reviews written by the lecturers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, and it ends with some biographical notes of renowned artists that graduated from the Academy.

The presentation of thesis projects is not just a conclusion of one's studies, but it also portends the further independent career path. The Faculty makes a good use of this occasion, and tries to obtain some additional insight into the educational outcomes in the context of contemporary art scene and the prospects it provides to the current and future graduates. This is why the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk regularly organizes a series of events during which most of the works discussed herein have already been presented. Such exhibitions as „The End of the Student's Book” and „Night of Museums”, or the title „Young Painters in Gdańsk” that is complemented by this album are meant to help the graduates reach out to the viewer and to enable them to find their place in the world of art.

The list of this year's graduates is truly special, as it contains artists that have already managed to make their mark in the young Polish art. One should note here the works of Aneta Kublik, who created her project under the supervision of Prof. Krzysztof Gliszczyński. Aneta won multiple awards, e.g.: The Minister of Culture and National Heritage Award „Best Diploma Projects 2018”, Grand Prix at „Promotions 2018”, and a honourable mention at „New Image, New Look” competition. Aneta Kublik also received the Award of the President of the City of Sopot “Sopot Muse for Young Creators”. Other graduates from the same Painting Studio No. 3 include Monika Reut, who won the 1st Prize in Intermedia at the 3rd Triennale of Pomeranian Art., and Żaneta Dziadosz, who earned the Award of the President of the City of Legnica at “Promotions 2018” competition. Another decorated graduate is Magdalena Sadłowska – supervised by Prof. Jarosław Bauć – who is a laureate of Fangor's competition. Przemysław Garczyński, who created his degree project under the supervision of Prof. Maciej Świeszewski, won the Grand Prix of “Promotions 2019” competition and was shortlisted to the final of the 17th Hestia Artistic Journey. Last year, he was also employed as an assistant at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Prof. Maciej Świeszewski also supervised the work of Kornel Kowalski, whose work has been included in the collection of the National Museum in Gdańsk.

Most graduates of the Faculty of Painting -- not just the above-mentioned ones -- create and actively participate in the artistic life of the Tricity and the whole Poland. Their careers are a testimony to the high standards of teaching at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. The Academy is constantly developing and adapting its offer to the ever-changing reality, making sure that it always retains the deep tradition and cultivates the thorough educational model for future artists, which is attested by the following publication.

Dr Daniel Cybulski

Michał Brzostek

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Przemoc jako medium w sztuce* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski

Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć

Recenzent: dr Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model commenced in 2013.

Written master's thesis: *Violence as a Medium in Art* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek

Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski

Thesis project supervisor: Prof. Jarosław Bauć

Reviewer: Dr Anna Reinert-Faleńczyk



Michała Brzostka i jego malarstwo obserwuję z zainteresowaniem od kilku lat. Miałam okazję oglądać jego prace na przeglądach semestralnych i zaintrygowana jego malarstwem zaprosiłam go do udziału w studenckiej wystawie „Noc Muzeów” w auli naszej uczelni. Później nasze drogi skrzyżowały się ponownie, gdy Michał uczestniczył w cyklu moich wykładów „Artysta we współczesnym świecie”. W każdej z tych odsłon Michał jawił mi się jako człowiek niezwykle wrażliwy, użyłabym nawet słowa – subtelny. Takie było zarówno jego malarstwo, jak i sposób, w jaki formułował myśli.

Niezwykle ceniłam okres, kiedy Michał Brzostek malował pejzaże – ten jakże „niedziśiejszy” temat w jego ujęciu nie miał w sobie nic z kliwkości. Wręcz przeciwnie, wyważone i, właśnie, subtelne kompozycje były niepokojące i pod znieruchomiałym pejzażem wyczuwało się niewypowiedziane napięcie. Myślę, że już wówczas zmagał się z zagadnieniem przemocy. Zajęło mu jeszcze trochę czasu, aby znaleźć odpowiednią formę malarską dla interesującego go problemu.

Ze wszystkich rozmów, które na przełomie kilku lat prowadziłam z dyplomantem, wyłania się obraz młodego człowieka zmagającego się ze swoimi demonami. Imponuje mi to, co i w jaki sposób Michał mówi o swoich osobistych doświadczeniach. A właściwie to, czego i w jaki sposób NIE mówi. Nie ma tu bowiem ekshibicjonizmu, oskarżycielsko wyciągniętego palca

w niczyją stronę. A mimo to widzę wrażenie, że ma do czynienia z artystyczną sublimacją, przetworzeniem i nadaniem bardziej uniwersalnej formy prywatnym doświadczeniom i traumom. I ten rodzaj dyskretnej szczerości jest moim zdaniem największym walorem prezentowanych dziś obrazów.

Patrząc na Michała dziś i przywołując w pamięci obraz Michała sprzed kilku lat, dostrzegam jak długą drogę przeszedł. O ile bardziej jest dziś świadomy tego, kim jest, punktu, w którym się znajduje, kierunku, w którym chce podążać i spraw, o których chce mówić. Michał jest też chodzącym dowodem na terapeutyczną moc sztuki.

Inteligencja, subtelność, wrażliwość i szczerość – cechy, które być może w przeszłości były powodem zmagania się Michała ze światem, dziś stają się cechą rozpoznawczą jego malarstwa. Wierzę też, że są dobrym prognostykiem dla artystycznej przyszłości Michała Brzostka i rękojmią jego dalszego rozwoju.

Biorąc powyższe pod rozwagę, a także doceniając ciekawą pracę pisemną, rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie panu Michałowi Brzostkowi tytułu magistra sztuki.

dr Anna Reinert





I have been following with interest Michał Brzostek's painting for a couple of years. Having seen his works at the end-of-semester exhibitions, I was so intrigued that I invited him to participate in the *Night of the Museums* students' exhibition in the auditorium of our Academy. Our paths crossed again when Michał took part in a series of my lectures titled „The Artist in the Modern World”. Each time I had some contact with him, he appeared to be a very sensitive—if not subtle—man. This was true for both his painting and the way he expressed his ideas.

I truly admired the period when Michał Brzostek painted landscapes. His take on this „old-fashioned” subject was completely devoid of sentimentality. On the contrary, these balanced and subtle compositions were somehow unsettling as if there were some unexpressed tensions underneath the immobile landscape. I think that he was already exploring the issue of violence and it took him a while to find an appropriate painterly form for the problem he is interested in.

The conversations I have had with the Degree Candidate give me an image of a young man struggling with his demons. I am impressed with what and how Michał talks about his personal experiences or maybe also with what

he does NOT say, as there is no exhibitionism nor an accusing finger pointed at anyone. The viewer has an impression that it is an artistic sublimation and transformation, and that it gives a more universal form to private experiences and traumas. This type of discrete honesty is, in my opinion, the most important quality of the paintings presented today.

Looking at Michał today and remembering the image of Michał from a couple of years ago, I can see that he has gone a long road and is much more aware of who he is, where he is, as well as the direction he wants to go and the issues he wants to focus on. Moreover, he is a walking proof that art has a therapeutic power.

Intelligence, subtlety, sensitivity and honesty—the qualities that might have been the cause of Michał's problems with the world in the past today become the trademark of his painting. I believe that they are also a good omen for his artistic future and a guarantee of his development.

Taking all the above into account, including the interesting written part, I recommend that the degree of Master of Arts be awarded to Michał Brzostek.

Dr Anna Reinert



Michał Ciekot

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Motyw czaszki w sztuce współczesnej* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Teresa Miszkin
Recenzent: dr Daniel Cybulski

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2013.

Written master's thesis: *The Motif of Skull in Contemporary Art* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek
Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel
Thesis project supervisor: Prof. Teresa Miszkin
Reviewer: Dr Daniel Cybulski

W sztuce podjęcie pewnych tematów wymaga odwagi, tym większej, im większa świadomość artysty historycznych czy symbolicznych obciążeń wybranego zagadnienia bądź formy. Michał Ciekot odwagę posiada – jak na młodego artystę – ogromną. Głównym tematem swojej pracy dyplomowej uczynił motyw czaszki. Mając na uwadze powszechność tego motywu w historii malarstwa, skonstruowanie oryginalnej wypowiedzi jest zadaniem karkołomnym. Jednak dyplomant konsekwentnie powiela i przekształca „nieśmiertelny”, użyty w sztuce niezliczoną liczbą razy obiekt, który także w dzisiejszej ponowoczesnej kulturze nie wyzbył się swojego symbolicznego znaczenia, odwołującego się do terminów: vanitas, przemijanie, śmierć, świadomość nieuchronnego. Zagadnienie, jak na początek zawodowej drogi twórczej, poważne, wymagające od artysty dużej świadomości sztuki, której daje wyraz w pracy pisemnej *Motyw czaszki w sztuce współczesnej (polskiej)*. Podając liczne przykłady działań artystów podejmujących ten temat dowodzi, iż bardzo dobrze zdaje sobie sprawę z siły symbolicznego znaczenia przedmiotu, który uczynił główną treścią swojego malarstwa. Malczewski, Truskowski, Wróblewski, Bieniasz – to tylko niektórzy z twórców przywołani w jego tekście. Nsuwają się pytania: Co odróżnia prace Ciekota nie tylko od przytoczonych, ale też od innych przykładów powszechnie znanych prac przedstawiających czaszki? Jaki własny język próbuje stworzyć i jakie nowe treści nim wypowiedzieć? Paradoksalnie, pomimo powszechnej świadomości wyczerpania możliwości odkryć formalnych, powtarzalności tematów i ich malarskich rozwiązań, pytanie o oryginalność to warunek ciągle jeszcze w sztuce niezbędny, konieczny, by dzieło nazwać pełnowartościową twórczością.

Pytając wprost: Co do – zdawałoby się pełnego – zbioru chce dodać Ciekot, jaki jest jego wkład do idei przedstawiania tak powszechnego motywu? Wszak według Jeana-Jacques'a Wunenburgera: „Tworzenie polega na fabrykowaniu obrazu jakiegoś wzorca i pozostawianiu w nim śladu i piętna jego autora”.

Przedstawienia zaproponowane przez Ciekota to spójne kompozycyjnie prace, razem tworzące domknięty zbiór charakterystycznej w swoim wyrazie plastycznym wypowiedzi. Oparte na klasycznym warsztacie malarskim, przedstawiają powielone, nakładające się na siebie czaszki, zarówno zwierząt, jak i ludzi. W niektórych pracach formy przenikają się także z żywymi zwierzętami powodując, iż przedmiot głównego zainteresowania jest mniej czytelny. W barwnym, niekiedy wręcz dekoracyjnym przedstawieniu

czaszka zanika, przesuując naszą uwagę w stronę atrakcyjnych rozwiązań plastycznych, proponowanych na płaszczyźnie obrazu, będących tylko o krok od surrealistycznych czy nawet abstrakcyjnych przedstawień. Po drugiej stronie sytuują się prace, w których pozostawione płaskim tło tworzy jasny przekaz zamiaru bardzo wąskiego ujęcia tematu. Wyzolowana przestrzeń to pole doświadczeń, w obrębie którego wybraną formę autor przetwarza, bada potencjał wizualnej dosłowności, tym samym grając siłą jej symbolicznego wyrazu. Ciekot jest pewny co i w jaki sposób chce pokazać i posiada wszystkie umiejętności, by swój zamysł zrealizować.

Dyplom malarski dopełnia aneks, w którym artysta tylko potwierdza intencje przedstawiania w sztuce głównie wanitatywnej formy. Szkło, kruchy materiał, w którym wykonany jest aneks, współgra z częścią malarską dyplomu motywem czaszki, podkreślając symboliczne odniesienia przedstawianej treści (tu kruchość materiału odpowiada kruchości życia).

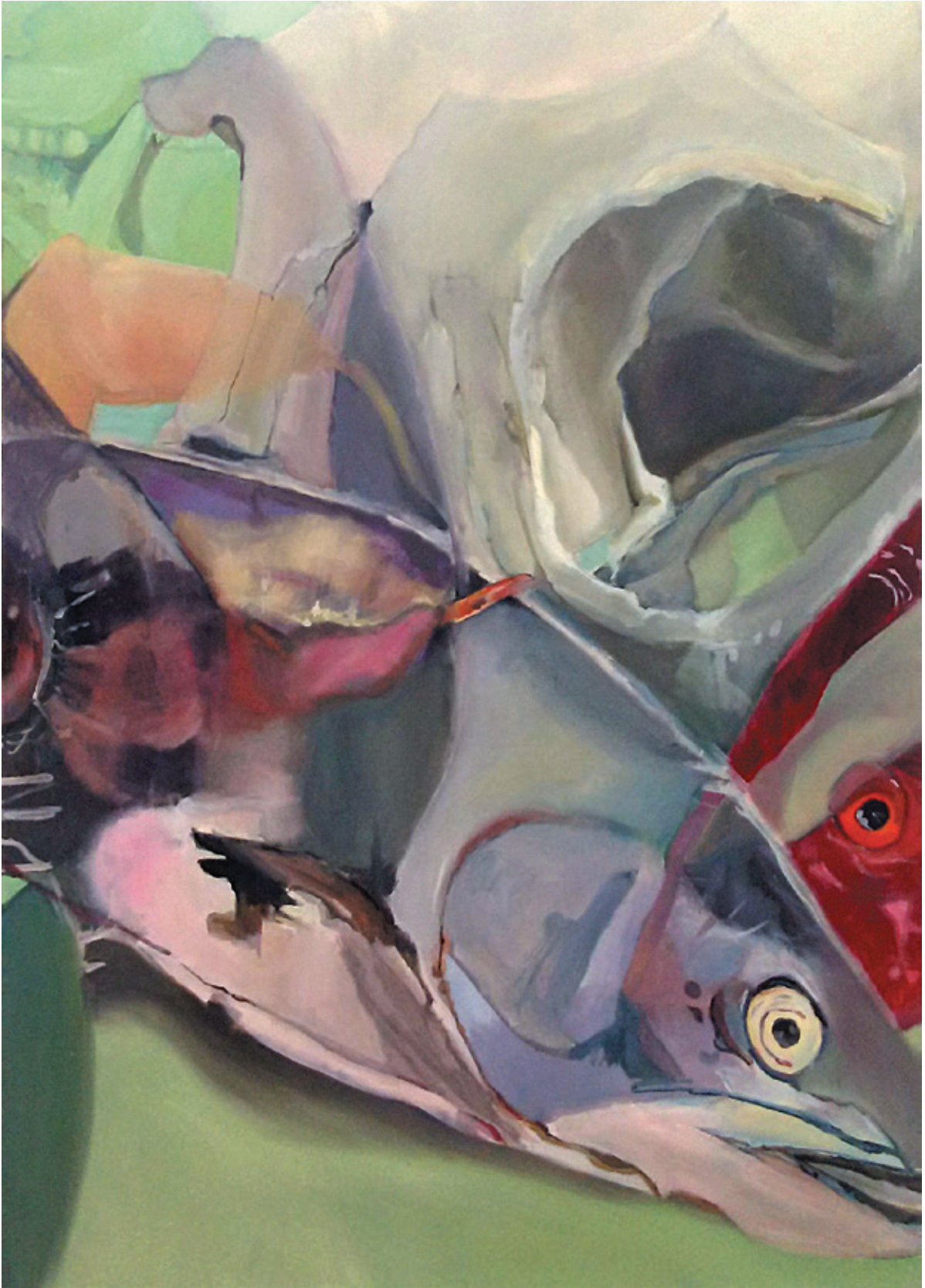
W pracy pisemnej Ciekot opisuje sytuacje, w których wybrani artyści sięgają po motyw symbolizujący śmierć – szyćkę życia, chęć przepracowania tragicznych doświadczeń, czy osobista trauma. W prezentowanych pracach zauważyć można jednak coś zgoła innego, inną intencję, sam artysta w rozmowie również sugeruje inny niż powyższy trop. Poprzez swoją efektywność i skupienie na sprawnym warsztatowo oddaniu przenikających się form czy odważnych zestawień kolorystycznych, prace Ciekota sprawiają wrażenie, jakby zawarte w nich odwołanie symboliczne zostało w jakimś stopniu zniwelowane, zniesione na rzecz badania możliwości użycia medium malarskiego do tak wyznaczonej, najwidoczniej nakierowanej na to osłabienie gry. Główną siłą tych obrazów, oprócz ich wizualnej atrakcyjności, jest zatem zdolność do manipulacji – nie tyle zakresem symbolicznych odwołań, bo te kulturowo wydają się nie do zmiany, ale siłą ich oddziaływania, temperaturą odbioru wybranego motywu. Spostrzeżenia te potwierdzają przede wszystkim prezentowane obrazy – te na granicy abstrakcyjnego przedstawienia są wręcz pogodne. Widać, że wybrany motyw nie ciąży. Również zastosowanie zabiegu multiplikacji i nałożenia wzmacnia takie odczytanie dzieła. Zwielokrotnienie prowadzi do opatrzenia, a ono w prostej linii do zdjęcia z czaszki jej symbolicznej (po)wagi. W tekście, lecz przede wszystkim w rozmowie, Ciekot stwierdza wprost, że o takie właśnie, być może lżejsze oddanie tematu mu chodzi, a jego wybór podyktowany jest czystą fascynacją formą, a nie osobistymi doświadczeniami. To autor traktuje jako swój wkład do zbioru przedstawień wybranego motywu.

W czasie, kiedy sztuka często uważana jest za pokretną znaczeniowo, nieczytelną, czasem zbyt filozofującą, tak szczerą, bezpretensjonalną deklaracja zasługuje na swoje miejsce i uwagę. Również warte docenienia jest to, że aby osiągnąć swój cel Ciekot nie flirtuje z innymi mediami, nie przesuwa swojej twórczości choćby w kierunku modnej pop sztuki. Pozostaje wierny klasycznie rozumianemu medium malarskiemu, klasycznemu przedstawieniu. Widać, że z dużym szacunkiem odnosi się do narzędzi, którymi się posługuje. Badacz współczesnej kultury Frederick Jameson twierdzi, iż dzisiejsza twórczość odbywa się poprzez zwrócenie się do i czerpanie z przeszłości, posługiwanie się niezliczonymi mutacjami minionych stylów, polega na „mówieniu przez zasłonę masek i głosów zmagazynowanych w muzeum wyobraźni globalnej już kultury.”² Z tego muzeum Michał Ciekot zdecydował się wydobyć i przepuścić przez filtr własnej wrażliwości klasyczny motyw wanitatywny, by spróbować mediacji z siłą jego symbolicznego znaczenia. Motyw czaszki w takiej sytuacji jest jednak również pretekstem do sumiennej nauki warsztatu, zgłębiania potencjału medium malarskiego do budowania napięcia w relacji widz – twórca. Powyższe podejście do pracy z/nad obrazem jest wyrazem specyficznej, jednostkowej dojrzałości oraz dowodem gotowości dyplomanta do samodzielnej pracy twórczej i dumnego noszenia tytułu magistra sztuki, o którego nadanie, po zapoznaniu się z całością pracy Michała Ciekota, wnioskują do komisji dyplomującej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

dr Daniel Cybulski

1 Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011, s. 86.

2 Frederic Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011, s. 17–18.





Using some motifs in art requires courage. The greater the artist's knowledge of the historical and symbolic tradition associated with a given topic or form, the greater the courage that is needed. The young artist Michał Ciekot is definitely a courageous man. He has chosen the motif of skull as the main subject of his thesis project. Bearing in mind how common this motif is in the history of painting, the formulation of an original statement may seem daunting. But even so the Degree Candidate consistently multiplies and transforms the "immortalised" object that has been used so many times and never lost its symbolic meaning associated with *vanitas*, transience, death and the inevitability of fate. It is a serious question for the beginnings of an artistic career, and it requires great awareness of art history, which he demonstrates in his written work *The Motif of Skull in Contemporary Art (the Polish One)*. Providing copious examples of artists raising this subject, he proves that he is fully aware of the symbolic meaning of the object he focuses on in his painting. Malczewski, Truszkowski, Wróblewski, Bieniasz—these are only some of the artists he names in his text. This raises the question: what sets Ciekot's paintings apart from other well-known works featuring skulls? What personal language is he trying to create and what is he trying to say with it? Paradoxically, despite the universal conviction that the range of formal inventions within painterly themes and techniques has been exhausted, the question of originality of art is still valid, if not essential, in discussing true artistic creation.

To put it bluntly: what is Ciekot trying to add to this seemingly full collection? What is his contribution to the idea of representation of such a

common motif? As Jean-Jacques Wunenburger put it: „Creation is based on manufacturing an image according to some pattern and leaving in it a trace and stigma of the author [transl. mine, PA]”.¹

Ciekot's works are consistent in terms of composition and they form a complete collection of artistically characteristic expression. Based on the classic painterly technique, they depict multiplied, overlaying skulls of both animals and humans. Some of the forms morph into living animals, which makes the main object of his interest even more unclear. Sometimes the skull disappears in the colourful, almost decorative patterns and our attention moves away towards the visually attractive solutions on the surface of the painting, which are only a step away from surrealist—if not abstract—representations. On the other hand, there are also works where the background has been left flat in an attempt to narrow down the thematic scope. The isolated space is the field of experiences, where the author transfigures the form and examines the potential of visual explicitness, playing with its power of symbolic expression. Ciekot is sure what he wants to show and how to do it, and he is fully capable of making his ideas come true.

The thesis project in painting has been supplemented with the annex, where the artist only confirms his intentions to focus on predominantly *vanitas* form. The fragile material of glass that the annex is made of corresponds to the painterly part of the thesis project by sharing the motif of skull and highlights the symbolic references (the fragility of the material corresponds to the fragility of life).

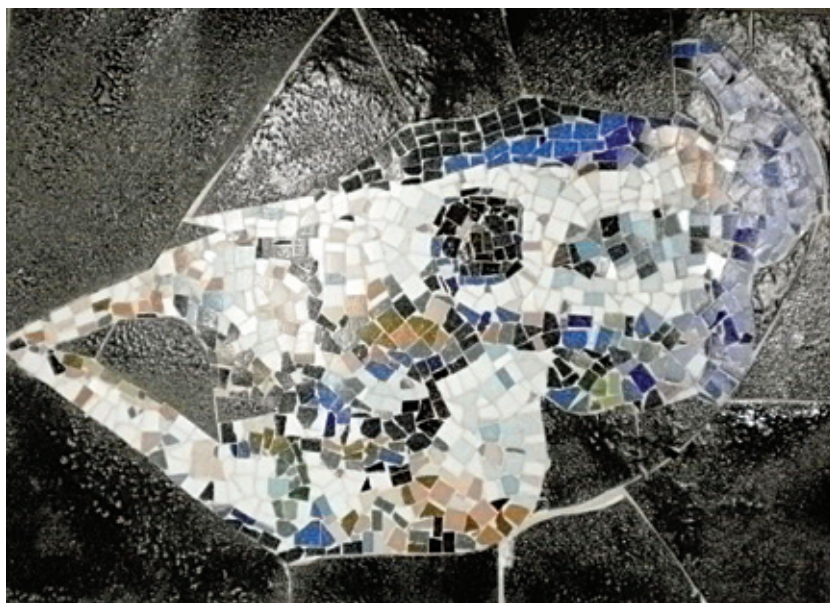
Ciekot's written work discusses situations where selected artists draw on the motif symbolizing death – the end of their lives, an attempt to work through some tragic experiences or personal traumas. However, the works exhibited show something completely different and hint at a different intention, which has been confirmed in the conversation with the author. Due to their grandness and focus on the skilful representation of overlaying forms and bold colour juxtapositions, Ciekot's works seem to have their symbolic references somehow levelled off or suspended for the sake of examining the possibility of using painterly medium for the delineated game, which may be aimed at weakening this tension. The main force of these paintings, apart from their visual attractiveness, is the ability to manipulate not only with a range of symbolic references, as culturally they seem to be unable to change, but also with their impact and the temperature with which the selected motif is received. This can be confirmed by the exhibited works, especially the ones closer to abstract representations, which are almost serene. It is clearly visible that the motif is not a burden. The techniques of multiplication and overlaying encourage such an interpretation of the works. The multiplication leads to familiarity, which, in turn, suspends its symbolic seriousness and weight. Both in the text and in conversation Ciekot states explicitly that this lighter approach is what he is trying to achieve and this choice of subject is driven more by his fascination with the form than some personal experiences and that is what the author considers to be his contribution to the extensive lore of the representations of this motif.

In times when art is often considered confusing, obscure, too philosophical, such an honest and unpretentious declaration deserves its place and attention. One should also appreciate the fact that he is well on his way to achieve the goal he set without flirting with other media and does not move his creation closer to the currently fashionable popular art. It is clear that he respects the tools he is using. Frederick Jameson, who examines contemporary culture, claims that today's creation relies on turning to the past and drawing from it through the countless mutations of former styles or as he puts it the "speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture".² Michał Ciekot has decided to retrieve and filter through his sensitivity the classic vanitas theme in order to enter into some mediation with the power of its symbolic meaning. In this situation the motif of skull also spurs him to practice his painterly skill and study the potential of the medium for creating the tension between the artist and the viewer. Such an approach to working with/on a painting is a sign of the candidate's specific and singular maturity and a proof of his readiness to embark on the individual artistic career with the proud tile of the Master of Fine Arts, which is why, having familiarized myself with his work in its entirety, I recommend the Degree Committee of the Academy of Fine Arts in Gdańsk to award the title to him.

Dr Daniel Cybulski

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów [pol. 'Philosophy of Images']*, Gdańsk 2011, p. 86.

² Frederic Jameson, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 18.



Żaneta Dziadosz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr hab. Hanny Nowickiej-Grochal

Praca magisterska pisemna: *Nadmiar obecności. Analiza wybranych zagadnień* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Andrzej Karmasz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Hanna Nowicka-Grochal commenced in 2011.

Written master's thesis: *The Excess of Presence. An Analysis of Selected Aspects* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Thesis project supervisor: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Andrzej Karmasz



Żaneta Dziadosz w wieku 15 lat opuściła dom rodzinny rozpoczynając czas kilkunastu procesów wynajmu mieszkań. Przeprowadza się – jak sama mówi – z poczucia wewnętrznej potrzeby zmiany, jakby bez konkretnego powodu, żeby zaczęło się coś nowego. Jej decyzje nie wynikają z chęci zerwania z dotychczasowym ustatkowanym życiem, zburzenia rutyny, jak w przypadku bohatera filmu Jerzego Gruzdy *Przeprowadzka*. Film ten, z założenia będąc komedią satyryczną, stał się psychologicznym dramatem człowieka, który uciekając dokonuje destrukcji swojej przestrzeni życiowej. Tutaj mamy do czynienia z powrotem do wspomnień o mieszkaniach opuszczonych przez artystkę, z ich specyficznym charakterem trafnie opisanym w publikacji *Wynajęcie* autorstwa Natalii Fiedorczyk. „Mieszkania do wynajęcia sprawiają wrażenie, jakby były rodzajem, poszerzonego do wymiaru całego lokum, ogromnego pawlacza, wypełnionego tym, co już nie nadaje się do użytku, straciło swoją moc funkcjonalną, czego świetność dawno przeminęła, ale czego żał się pozbyć, bo nie utraciło jeszcze w pełni walorów użytkowych. *Wynajęcie* to publikacja przedstawiająca zdjęcia mieszkań do wynajęcia zebrane przez autorkę w czasie kilkuletniego doświadczenia w poszukiwaniu mieszkań do wynajęcia.”¹

Żaneta Dziadosz w swoim artystycznym projekcie postanawia wrócić do miejsc, w których kiedyś mieszkała. Zastaje je odmienione lub, mimo upływu czasu, pozbawione jakiegokolwiek ingerencji. Gromadzi wspomnienia o przestrzeniach, w których żyła. Dokumentuje je wykonując serie fotografii, aby później przenieść je na płótno i poddać kolejnym procesom. Naśladuje zabiegi typowe dla postfotografii jak *glitch*, przekształcenia obrazu, usuwanie treści, eksponowanie niedoskonałości obrazu, wykorzystywanie błędów cyfrowych. Imitując narzędzia cyfrowej obróbki fotografii wprowadza wymazywanie treści obrazu czernią. Czarne plamy, określane przez artystkę jako czyste, poprzez swoją gładkość świadomie działają pustką, jak stosowana przez Anisha Kapoora - *Vantablack*, zdają się nie ukrywać niczego, uniemożliwiając zarazem identyfikację przestrzeni czy obiektów. Artystka część obrazów zasłania, dokonuje destrukcji widoku, daje obraz jednocześnie go odbierając. Zamalowuje więc treść wypełnioną nadmiarem, o którym pisze w swojej

pracy. Decyduje się jednak na pozostawienie części prac malarskich w formie odkrytej umożliwiając odbiorcy obserwację mieszkań przepelnionych i pograżonych w chaosie.

Obrazy te poprzez wybór medium zdają się jednak oddalać uczucie nadmiaru i różnorodności. Wszystkie przedmioty, elementy składowe kompozycji ulegają niejako ujednoliceniu, są przecież odwzorowane przez jedną osobę – autora, którego obecność jest odczuwalna. Artystka przetwarzając element źródłowy, czyli fotografię, zdaje się czyścić przestrzeń, dodając im ładu neutralizuje chaos – to niczym czyszczenie reklam z fotografii przedstawiających miasta w pracach *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego* Karoliny Kowalskiej.

Nie wiadomo, jak wygląda miejsce, w którym artystka mieszka obecnie i jaką wagę przywiązuje do rzeczy codziennego użytku. Jednak część z nich pojawia się w formie realistycznych ceramicznych szklawionych obiektów, jak buty, podkoszulka, bielizna. Jest to wybór dwudziestu pięciu osobistych przedmiotów, których nie dopatrzymy się w malarskich kompozycjach wypełnionych nienależącymi do artystki rzeczami. Swoje ceramiczne kopie pakuje w worki próżniowe, które czekają beztlenowo jako zestaw stały i sterylny, przygotowany do kolejnej przeprowadzki. Przedmioty te tracą tutaj na intymności, a poprzez zabieg zapakowania w folię uzyskują znamiona konsumpcyjnego i seryjnego przedmiotu, jakby były jednym z wielu.

Chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na samą ekspozycję. Obrazy umieszczone są w znanej nam, trudnej wystawienniczo przestrzeni, której się nie wybiera. Bardziej widziałbym jej obrazy w małej, klaustrofobicznej przestrzeni. Tutaj obecny jest oddech typowy, uważany za „potrzebny” do eksponowania dzieła. W tym przypadku paradoksalnie całość wpisuje się w koncepcję pracy artystki, ponieważ jest to przestrzeń na co dzień przechodnia, czyli bliska tzw. nie-miejscem.

dr Andrzej Karmasz

¹ Natalia Fiedorczyk, *Wynajęcie*, Warszawa 2012, fragment tekstu Marka Krajewskiego *Normalnie substandardowo*.





At the age of 15, Żaneta Dziadosz left her family home and started the long process of renting at least a dozen of flats so far. She moves, as she puts it, following her inner need for change, without any clear reason for it—just to start something new. Her decisions do not stem from the need to break off with the stable life or to break routine, as was the case with the protagonist of Jerzy Gruza's film *Przeprowadzka* [pol. 'Moving house']. The film, initially meant as a satirical comedy, depicts the psychological drama of a man who destroys his living space through escaping. In our case it is more of a come-back to memories of flats the artist once left, with their specific character so well described in Natalia Fiedorcuk's *For Rent*: „Flats for rent seem to be some kind of a storage box extended to occupy the whole flat, which is filled with stuff that is useless, obsolete and devoid of its function-sign, but still too precious to be disposed of, as it has not lost its practical value completely” [transl. mine PA]. *For rent* is a publication presenting a collection of photos taken by the author over the several years of looking for flats to rent.¹

Żaneta Dziadosz's artistic project is an attempt to go back to the places she used to live in. She finds them changed, or, despite the passage of time, left intact. She gathers memories of the spaces she lived in and documents them in a series of photographic pictures in order to transfer them onto canvas and process them further. She imitates the techniques that are characteristic of post-photography like glitch, image transformations, erasing elements, exposing imperfections and digital errors. Imitating the digital processing tools applied to photographs, she introduces some black digital glitches blocking out some parts of the image. The black patches, which the artist describes as “clean”, make use of their smoothness to create the impression of emptiness, just like Anish Kapoor's *Vantablack*, yet they seem to reveal everything and allow to identify the identification of spaces or objects. The artist hides parts of the paintings and destroys the view—she both gives the

image and takes it away. She decides to leave parts of the painterly works uncovered and enables the viewer to watch the crammed and chaotic flats.

Due to the choice of medium the paintings seem to distance from the sense of excess and diversity. All objects and elements of the composition undergo some sort of unification, as they are represented by one person—the author whose presence can be felt. The artist transforms the source element (i.e. photograph) as if to cleanse the spaces—she neutralizes the chaos by adding order to them, just like in Karolina Kowalska's works from *An Unexpected Slump in the Advertising Industry*, where she clears photographs of cities of ad hoardings.

We do not know what the place the artist is living in now looks like and how she is treating the everyday objects. However, some of them appear in the form of realistic glazed ceramic objects like shoes, T-shirt and underwear. It is a selection of twenty-five personal objects which we cannot see in the paintings filled with objects that do not belong to the artist. These ceramic copiers are put inside vacuum bags, where they wait without oxygen as a fixed and sterile set, ready for the next move. These objects are deprived of intimacy and thanks to the fact that they have been packed inside a plastic bag, they acquire marks of a consumerist and mass product, as if they were ones of many.

I would also like to draw our attention to the exhibition. The paintings are situated in a well-known and difficult space, which has to be taken as given. A smaller and more claustrophobic space would be more appropriate here. There is the sense of mundane, which is considered “necessary” for an exhibition of art. In this particular case, it corresponds with the artist's main idea, as it is a space of transience characteristic of the so-called nonplaces.

Dr Andrzej Karmasz

¹ Natalia Fiedorcuk, *Wynajęcie* [pol. 'For Rent'], Warszawa 2012, fragment of the text by Marek Krajewski *Normalnie substandardowo* [pol. 'Normally substandard'].



Paulina Galińska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Doświadczenie rzeczywistości w moim malarstwie na podstawie m.in. Widzialne i niewidzialne Maurice'a Merleau-Ponty'ego* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Józef Czerniawski commenced in 2013.

Written master's thesis: *Experiencing Reality on the Basis of Maurice Merleau-Ponty's 'The Visible and the Invisible'* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal
Thesis project supervisor: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Anna Waligórska

Dyplomantkę Paulinę Galińską zainspirowała teza francuskiego filozofa Maurice'a Merleau-Ponty'ego, która głosi, że zmienność rzeczywistości związana jest z jej cielesnością. Nawiasem mówiąc, popularność tego egzystencjalisty wśród studentów naszego wydziału jest niezwykła. Galińska pisze i maluje o doświadczeniu rzeczywistości, zmianach, którym podlega ludzkie życie i czasowości egzystencji. W swojej pracy teoretycznej interpretuje pojęcie czasu zaczerpnięte z filozofii starożytnej i przedstawiane przez Heraklita jako nieustająca zmienność, równocześnie podejmuje też temat „tkanki cielesności”, pojęcia autorstwa wspomnianego wyżej Francuza. Temat czasu, nierozzerwalnie związanego z ludzkim doświadczeniem, obecny od wieków w myśli humanistycznej i artystycznej, u Galińskiej znalazł wyraz indywidualny, choć może zbyt prosty formalnie.

Praca dyplomowa składa się z części głównej, którą stanowi sześć obrazów, z aneksu ceramicznego, a także pracy teoretycznej pod tytułem *Doświadczenie rzeczywistości na podstawie m.in. Widzialne i niewidzialne Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. Dyplomantka pisze, że jej prace obrazują upływający czas, myśl ta jest jednak tylko punktem wyjścia do poszukiwań własnego języka malarskiego. Każdy aspekt bytu ludzkiego nierozzerwalnie wiąże się z czasem, a opisywanie obrazów poprzez pryzmat tej idei wydaje się niepotrzebnym zawężeniem pola interpretacyjnego.

Obrazy są tylko punktem wyjścia do ukazania pejzaży wewnętrznych. Na płótnach widzimy fragmenty pojazdów – motocykli i rowerów, które tworzą niemal abstrakcyjne kompozycje. Namalowane zostały z dbałością o szczegóły, oddanie charakteru różnorodnych powierzchni, bogactwa elementów.

W chromowanych częściach maszyn odbija się zewnętrzna w stosunku do nich przestrzeń, sygnalizowana tylko przez owe odbicia i stanowiąca odrębny świat w przestrzeni obrazu.

Właśnie owe fragmenty niewidzianej, odbitej tylko rzeczywistości, stanowią najważniejsze miejsca w obrazach, a autorka zwraca na nie szczególną uwagę. Paulina Galińska, pisząc o odbiciach, podejmuje także temat ich zgodności z oryginałem – odbicie przedmiotu nie jest nigdy identyczne z przedmiotem, który to odbicie generuje. Ten trop myślowy znów kieruje dyplomantkę w stronę rozważań o naturze czasu, a obrazy

stają się pretekstem do przedstawienia myśli francuskiego filozofa. Każdy element namalowany na płótnie przyporządkowany jest konkretnej idei, i tak zdaniem autorki: „[...] odbicia w lusterkach wraz z tłem nieba i trawy są spotkaniem przeszłości i przyszłości na jednej płaszczyźnie. Jest tu pytanie o teraźniejszość – czy ją posiadamy? Stan odpoczynku umożliwia obserwację. Oglądana z dystansu przyszłość nie jest straszna, również przeszłość – nie jest złym wspomnieniem, nawet jeśli nie wiemy, co skrywa leśny gąszcz na małej powierzchni lusterka”.

Paulina pisze o obrazach, które powstają w naszym wnętrzu i są wytworem wyobraźni, a pojawianie się ich determinują również sny oraz halucynacje. Autorka proponuje nam wejście w świat swoich przeczuc, obrazów i myśli, a to czy z tego zaproszenia skorzystamy, zależy wyłącznie od nas.

Obrazy nie tracą na wartości w zetknięciu z odbiorcą, który nie zadając sobie trudu wniknięcia w głąb, ślizga się po powierzchni płótna, oceniając tylko jego wartości malarskie. Sprawnie namalowane, cieszące oko niebanalnymi kompozycjami, pozostawiają odbiorcę z jego własną interpretacją. Bez lektury pracy teoretycznej trudno samemu podążać tropem „czytania” obrazów, który narzuca Galińska. Płótna przedstawiają po prostu zatrzymane w ruchu maszyny, chromowane przedmioty odbijające rzeczywistość dookoła, lusterko, w którym przegląda się fragment pejzażu, samotne rowery bez kierowców. Wszystkie pojazdy trwają w bezruchu, być może w oczekiwaniu na zmianę położenia.

Podsumowując pracę dyplomową Pauliny Galińskiej muszę stwierdzić, że pozostawiła ona we mnie pewien niedosyt, zarówno jeśli chodzi o część teoretyczną, jak i malarską. Autorka nie pokusiła się o własne przemyślenia, skupiając się jedynie na opisanie myśli Merleau-Ponty'ego, rezygnując z refleksji indywidualnej. Również obrazy mogłyby rozwinąć się w cykl obszerniejszy, bardziej zróżnicowany malarsko. Interpretacja, którą narzuca autorka, wydaje się być zbyt jednoznaczna i mało wyszukana, wręcz trywialna.

Mimo tych kilku zastrzeżeń doceniam pracę artystyczną, którą wykonała Paulina Galińska, i wnoszę o przyznanie jej tytułu magistra sztuki.

dr Anna Waligórska



The Degree Candidate Paulina Galińska has been inspired by the French philosopher Maurice Merleau-Ponty's belief that transience of reality is connected with its corporeality. Incidentally, it is worth noting that the popularity of this existentialist among the students of our faculty is truly striking. Galińska writes and paints about experiencing reality and the changes that human life is subjected to during our temporary existence. In her theoretical work, she interprets the concept of time as viewed in ancient philosophy and described by Heraclitus as constant change, and, at the same time she raises the question of "the flesh", a concept developed by the above-mentioned French philosopher. The subject of time, which is inseparable from human experience and has been present in humanist and artistic thought for centuries, has found an individual—if formally oversimplified—expression in Galińska's works.

The thesis project consists of the main part in the form of six paintings, a ceramic annex and a theoretical paper titled *Experiencing Reality on the Basis of Maurice Merleau-Ponty's 'The Visible and the Invisible'*. The Degree Candidate writes that her works portray the passing time; however, this idea is just a point of departure to a search for her own painterly language. Every aspect of human existence is connected with time and describing paintings through such a prism seems like an unnecessary limitation of the interpretative scope.

The paintings are just a point of departure for inner landscapes. We can see some fragments of vehicles like motorcycles or bicycles which create almost abstract compositions. They have been painted with a great attention to detail, reflecting the character of various surfaces and the abundance of elements. The chrome-plated parts of machines reflect the world outside the painting, which is only signalled by these reflections as a separate realm within the domain of the painting's space.

These fragments of the reality that is unseen and reflected only constitute the most important places in the painting and the author pays special attention to them. Writing about reflections, Paulina Galińska discusses the question of their faithfulness to the original—the reflection of an object is never identical to the object that generates this reflection. This train of thought brings her back to the discussion of the nature of time and the

paintings become a point of departure for her presentation of the ideas of the French philosopher. Every element painted on canvas matches some very concrete idea and so, as the author puts it: "[...] the reflections in the mirrors together with the sky and grass in the background are a meeting point for the past and the future. This raises a question about the present—do we really have it? The state of relaxation enables observation. Watched from a distance, the present does not look scary; the same applies to the past—it no longer is a bad memory, even if we do not know what is lurking in the bushes on the surface of a small mirror".

Paulina writes about images that originate inside us as a projection of our imagination and their appearance is often determined by our dreams and hallucinations. The author invites us to the world of her premonitions, images and thoughts, and it is up to us whether we are going to accept this invitation.

The paintings do not lose any of their value due to a contact with a viewer who does not make the effort to go deeper inside them and only superficially scans their surface, judging just the painterly technique. Well-executed and eye-catching with their original compositions, they leave the viewer with his or her own interpretation. Without the aid of the theoretical paper it is hard to follow the path that Galińska prescribes. The paintings present some immobilised machines, chrome-plated objects reflecting the world around, a mirror with a fragment of a landscape and some lonely bicycles without riders. All the vehicles stand frozen, as if they were waiting to change their position.

To sum up, I must admit that Paulina Galińska's thesis project leaves me with some unsatisfied yearning for more, both in the theoretical and practical part. The author has not included her own reflections and focused only on the ideas of Merleau-Ponty. Also, the paintings could be developed into a broader cycle that would be more varied in terms of painterly solutions. The interpretation that the author suggests also seems too narrow and obvious, if not trivial.

Despite these few reservations, I appreciate the artistic work of Paulina Galińska and I recommend that the Master of Fine Arts Degree be awarded to her.

Dr Anna Waligórska



Przemysław Garczyński

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego, dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Reinterpretacja przestrzeni* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Krzysztof Gliszczyński and Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2013.

Written master's thesis: *Reinterpretation of Space* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel
Thesis project supervisor: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr Marcin Zawicki

Zarówno praca teoretyczna, aneks, jak i część główna dyplomu Przemysława Garczyńskiego odnoszą się do tematu przestrzeni. Jest to bez wątpienia jeden z zasadniczych problemów poruszanych przez dyscyplinę malarstwa w ogóle. Obraz malarski jest swoistym laboratorium przestrzeni, próbą mierzenia się z nią, jej iluzją, próbą zastąpienia głębi trójwymiarowego świata jej odpowiednikiem. Oczywiście przestrzeń ta nie musi być rozumiana dosłownie; przez setki lat mierzenia się z widzialnością wypracowano (co prawda dość mgliste) pojęcie przestrzeni malarskiej, która – w odróżnieniu od naturalistycznego mimetyzmu – nie ma udawać głębi świata, ale być jej równoważnym ekwiwalentem. Ta kluczowa, moim zdaniem, myśl, jest niezbędna dla zrozumienia sensu malarskiego obrazowania. Malarstwo przestrzeni nie udaje, nie naśladowuje, ale tłumaczy na osobny, dwuwymiarowy język, opowiada na nowo. Przestrzeń jest medium wszelkiego bytu, rezerwuarem i zasadą istnienia, tak więc opowieść o niej samej może być rozumiana jako narracja uniwersalna: opowiadać ową przestrzeń znaczy tyle, co opowiadać świat. Jeśli zawierzyć relacjom z samotnych oceanicznych wypraw, górskich wędrówek czy lotów kosmicznych, człowiek osaczony beżmiarem pustki intensywnie odczuwa istnienie, często też własną małość wobec rzeczywistości. Podobny stan nazwany przez Kanta i rozpoznany przez romantyków jako Wzniosłość, spełniany jest jedynie wobec potęgi natury oraz energii dzieła sztuki. Widoczna tu artystyczna pycha, próba konkurowania, czy wręcz założenie, że swym dziełem można dorównać przyrodzie leży u podstaw zmagania się z obrazem. Abstrakcyjne zadanie pozostawione na ścianach jaskiń przez protoplastów rodzaju ludzkiego wciąż czeka na rozwiązanie. Pole tego zmagania poszerzają media elektroniczne, którymi niewątpliwie inspirował się Garczyński.

Wirtualna rzeczywistość digitalnego świata jest kolejnym krokiem w stronę medialnej fikcji, tego świata w świetle, kreacji przestrzeni przyjaźniejszej od pustki wszechświata, bo rządzonej prawami i otoczonej granicami z góry ustalonymi przez samych twórców. W realizacji

dyplomowej Garczyńskiego inspiracje obrazem generowanym przez proste programy graficzne ciekawie przenikają się ze stylistyką współczesnej ikony. Zamiłowanie do budzących już nostalgię archaicznych renderów osadza się musi na ich urodzie, powierzchni, pociągającej skądinąd utopii opowiedzenia rzeczywistości bardzo ograniczoną liczbą barw i prostych form, powołania świata z prostokątnych atomów pikseli. Ikona zdaje się leżeć na przeciwnym biegunie – z założenia ma odnosić poza siebie, neguje autorstwo, a sama chowa się za metafizyczny świat, o którym opowiada. Autor intuicyjnie łącząc te dwa skrajne punkty wyjścia, zbliża się do naczelnej cechy dzieła malarskiego, które jest i jednym i drugim. Sacrum i profanum. Obraz opowiadając o pejzażu zawsze mówi też o sobie. Będąc zbiorem abstrakcyjnych znaków zawsze snuje historię przestrzeni, odnosi do jakiejś pozaobrazowej rzeczywistości; w przeciwnym razie byłby jedynie dekoracją – kolorowym prostokątem.

Garczyński reinterpretując przestrzeń nie ułatwia sobie zadania. Plastyczna narracja tych przedstawień to napięcie między płaskimi, stojącymi w poprzek czerniami i wyszukaną kolorystyczną elegancją, która wprowadza w malarską głębię, niekiedy dając wrażenie barw wyświetlanych w systemie RGB na elektronicznym monitorze. Ulotność i organiczność pejzażu próbuje przebić się spoza rygorów linii i kątów prostych, które w naturalnym krajobrazie istnieją jedynie jako ślad ludzkiej ingerencji. Sam kształt tego malarstwa zaskoczył mnie osobiście o tyle, że sztukę Przemysława Garczyńskiego kojarzyłem do tej pory przede wszystkim z niezwykle energicznym malarskim śladem. Siła rygoru, jaką artysta narzucił sobie samemu i narzuca przestawionemu krajobrazowi, wydaje się przebijać spod powierzchni tych uporządkowanych z pietyzmem przedstawień. Artysta zdaje się zaklinać brutalną energię płynącą z zaangażowanego w twórczy gest organizmu w zbudowane przez intelekt i swoistą duchowość klarowne zestawienia. Jednak energia w przyrodzie nigdy nie zanika, dynamika malarstwa płynącego z ciała przestoczyła się w energię kinetyczną zatrzymaną na chwilę w reżimie statycznego układu. Ciekawym zagadnieniem jest przestrzeń w prezentowanym aneksie. Rezygnując z koloru autor skupia się tu na jej dosłownie namacalnej formie. Bazując na mapie hipsometrycznej fizycznie odtwarza krajobraz ujęty wcześniej przez kartografa w dwuwymiarową reprezentację. Ta ponowna reinterpretacja nie odtwarza jednak swojego pierwowzoru, ale powołuje nowy, abstrakcyjny byt. Efektem tłumaczenia natury na techniczny, ścisły język mapy, a tego z kolei na alfabet sztuk wizualnych jest ciekawa, oszczędna, abstrakcyjna w wymowie klarowna forma.

Praca pisemna dotyczy wielu związanych z przestrzenią zagadnień. Ogrom podjętego tematu: zagadnienia przestrzeni – pojęcia istotnie bezkresnego, w kontraście do niewielkiej z założenia objętości pracy magisterskiej zmusza autora do dość powierzchownego potraktowania tej szerokiej dziedziny. Nie brakuje tu celnych i niekiedy odważnych spostrzeżeń, a całość napisana jest przystępnym językiem, co pozwala wierzyć, że temat został przez autora zgłębiony i przeanalizowany w interesującym go zakresie.

Dyplom Przemysława Garczyńskiego jest spójną, dojrzałą pracą. Część główna i aneks będąc wartościowymi realizacjami, mogą stanowić zaczątek dla dalszej pracy twórczej, a część pisemna świadczy o posiadaniu aparatu niezbędnego dla intelektualnego wsparcia podejmowanych przez artystę tematów.

dr Marcin Zawicki





The theoretical work, the annex, as well as the main part of the thesis project of Przemysław Garczyński all refer to the subject of space. It is, undeniably, one of the most fundamental problems raised by the discipline of painting. A painting is some kind of laboratory of space and an attempt to cope with its illusion and to replace the depth of the three-dimensional world with its substitute. Of course, the space does not have to be understood in the literal sense; over the hundreds of years of grappling with the visible the concept of painterly space (however ambiguous it may be) has been formed. Contrary to the naturalist mimesis, it is not meant to imitate the depth of the world, but just to be equivalent to it. This key idea is, in my opinion, indispensable for the understanding of the sense of painterly imagery. The painting of space neither pretends nor imitates but translates it to a separate two-dimensional language and tells it anew. Space is a medium, reservoir and principle of all existence: to tell that space is to tell the world. If we were to trust the stories from solitary ocean voyages, mountain climbs or space travels, a human being surrounded by vast emptiness feels how small he or she is in relation to reality and experiences existence in a more intensive way. A similar state called by Kant 'the sublime' and cherished by the Romantics, can be achieved only in relation to the power of nature or the energy of a work of art. The artistic pride in the attempt at competing with—or even becoming equal to—nature underpins the effort of painting. The abstract puzzle left on the walls of caves by progenitors of mankind is still awaiting its solution. The field of this battle is extending thanks to the new media, which definitely are a source of inspiration for Garczyński.

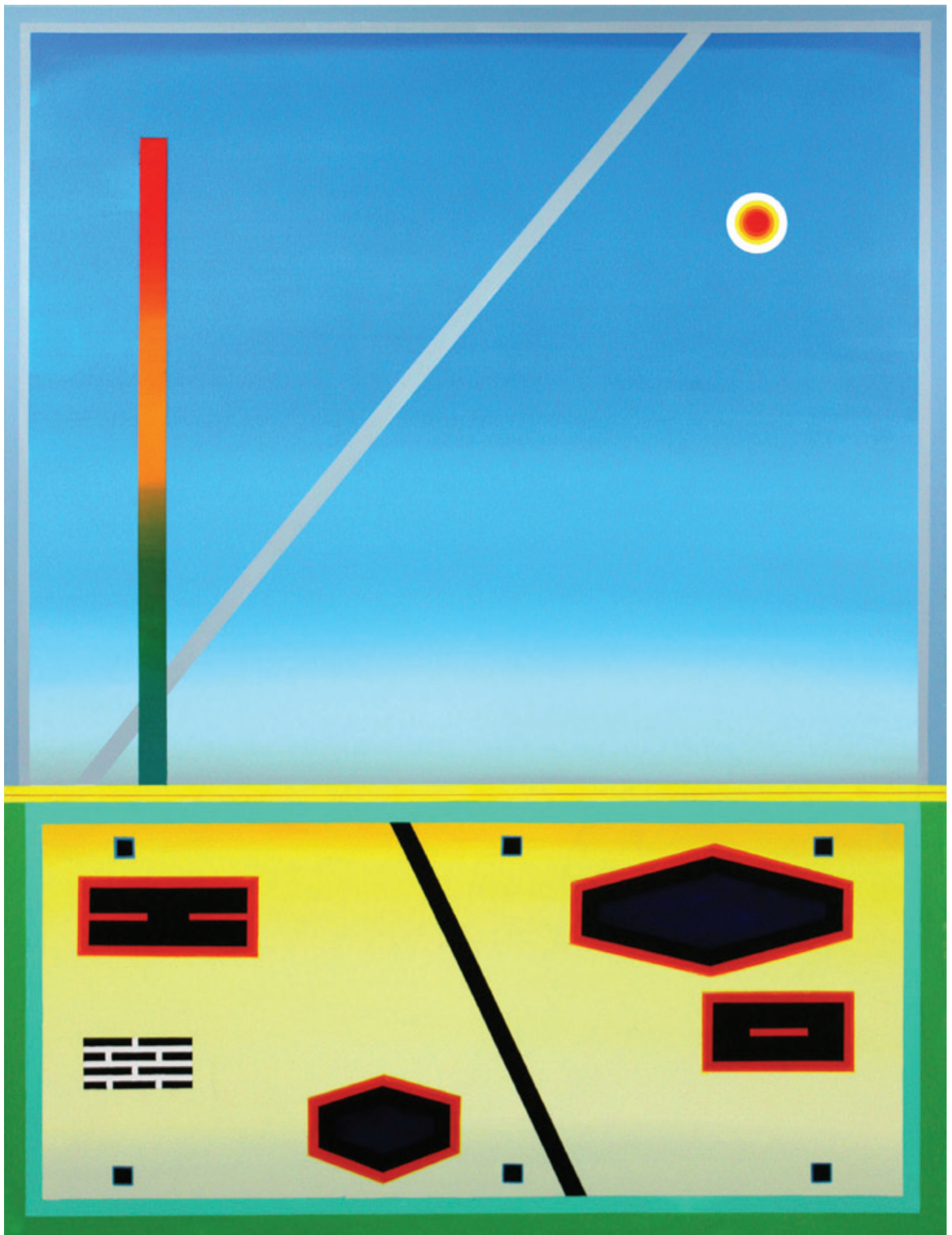
The virtual reality of the digital world is yet another step into the media fiction—this world within the world and the creation of space that is more friendly than the vast emptiness of our universe, because it has rules and limits delineated by its creators. Garczyński's thesis project juxtaposes images generated with the use of simple graphics software with the stylistics of a modern icon. His penchant for nostalgic and archaic rendering techniques must have something to do with their beautiful appearance which consists in the attractive utopian idea that a limited number of colours and simple forms could describe reality and the rectangular atoms of pixels could build a whole world. Icons seem to be at the opposite side of the spectrum, as they are meant to refer outside themselves—they negate authorship and hide behind the metaphysical world that they describe. Bringing these two extremes closer to one another, the author intuitively gets nearer the main feature of a painterly work, which is the fact that it is constituted by both of them. The sacred and the profane. A painting that depicts a landscape also tells us something about itself. As a system of abstract signs, it tells the story of some reality that is external to it; otherwise it would be a sheer decoration, just some colourful rectangle.

Reinterpreting space, Garczyński challenges himself. The graphic narrative of these representations creates a tension between flat, horizontal black patches and sophisticated colouristic elegance. This introduces some painterly depth and sometimes gives the impression of a set of colours displayed in the RGB model on some electronic monitor. The transience and organicity of the landscape are trying to break through the rigour of lines and right angles, which exist in the natural landscape only as signs of human intervention. The very shape of this painting style surprised me personally, as previously I had associated Przemysław Garczyński's art with a very dynamic painterly stroke. The power of the discipline that the artist imposed on himself and on the landscape seems to seep from underneath these meticulously ordered representations. The artist seems to transmute the energy of the organism engaged in artistic activity into the mind- and spirit-driven compositions. However, the energy does not disappear in nature and the dynamics of painting coming from a body transforms into kinetic energy frozen for a while in a regime of some static system. The annex poses yet another interesting question. Having resigned from colour, the author focuses on a literally tangible form. Based on a hypsometric map, he physically recreates the landscape that has first been expressed as a two-dimensional image by a cartographer. This reinterpretation does not just recreate the original, but it initiates a new, abstract entity. As a result of this translation of nature into the technical and precise language of maps and, hence, into the language of visual arts, we get an interesting, economical, clear and abstract form.

The written work discusses numerous issues connected with space. The vastness of the subject forces the author to treat it somewhat superficially. Still, we can find there a few bold and spot-on remarks. It is written in an accessible manner, which leads us to believe that the subject has been researched into and analysed to a desirable extent.

Przemysław Garczyński's thesis project is a consistent and mature work. The main part and the annex should be considered a point of departure for further artistic work, while the written work proves that he has the necessary intellectual background ancillary to the subjects he raises in his art.

Dr Marcin Zawicki



Kornel Kowalski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego

Praca magisterska pisemna: *Mikroświat – Niewidzialne, wybrane aspekty i zagadnienia na przykładach* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr Jakub Pieleszek

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Józef Czerniawski commenced in 2013.

Written master's thesis: *Microcosmos—the Invisible, Selected Aspects and Issues* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Dr hab. Zbigniew Treppa

Thesis project supervisor: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr Jakub Pieleszek

Zapoznając się z pracą magisterską Kornela Kowalskiego składającą się z cyklu wielkoformatowych obrazów, fotografii oraz części opisowej, przynajmniej, że z dużym zaciekawieniem śledziłem proces poszukiwań i przemyśleń młodego artysty. Szczerość, doświadczenie i wnikliwa obserwacja wydają się być najważniejszym kluczem do zrozumienia sensów ukrytych w pracach oraz osoby samego artysty.

Jego prace przywodzą mi na myśl kadr z filmu *American Beauty* ukazujący delikatnie unoszący się na wietrze woreczek foliowy – epizod sfilmowany przez głównego bohatera filmu, którego urzekł niezwykle taniec plastikowej torebki unoszącej się i opadającej na wietrze w jakimś nieistotnym miejscu i bliżej nieokreślonym czasie. Podobną wrażliwość obserwacji świata znajduję w postawie artystycznej Kornela Kowalskiego. Najistotniejsze dla artysty jest doświadczanie i przeżywanie oraz umiejętność ukazania zjawisk, które większości zjadaczy chleba na tej planecie nie interesują. To sprawia, że artystom wizualnym bliżej jest do filozofów, naukowców lub dziedzin pokrewnych związanych z obszarem muzyki czy filmu. Związki te z dużą łatwością wnikliwego badacza i obserwatora przedstawia i opisuje w swojej pracy magisterskiej Kornel określając je „portalami wewnętrznego świata wrażliwości”. Przekraczając owe wrota widzę niezwykle ciekawy świat artysty zbudowany według określonych zasad i harmonii, w czasie płynącym inaczej, według własnych prawideł, które mają określony porządek. Budowla tego efemerycznego świata skonstruowana jest niezwykle starannie. Jak mówi autor: „...mam swój ogród i jestem szczęśliwy...”. Czego więcej może potrzebować malarz artysta, aby uprawiać swój wymarzony świat i czuć się w nim naprawdę szczęśliwy?

Szczerość wypowiedzi jest niezwykle ważnym przekazem, który jest wyraźnie widoczny w obrazach oraz fotografiach Kornela. Spójność wypowiedzi, harmonia i konsekwentna obserwacja zjawisk najtrafniej ukazują obszar artystycznej kreacji. Obraz pojmowany jako „tafla wody, w której możemy się zanurzyć i oczyścić” w ciekawy i zmysłowy sposób definiuje świat malarski Kornela. Kolejnym istotnym elementem jego artystycznych poszukiwań jest natura, wyrażana jako dźwięk i jego plastyczny zapis. Kornel Kowalski szukając własnego języka malarskiej wypowiedzi podejmuje próbę ukazania na płótnie korelacji świata muzyki. Muzyka stanowi kluczowy element we właściwym odczytaniu wielkoformatowych obrazów. Kornel z dużą starannością opisuje matematyczną konsekwencję strojów muzycznych, przytaczając mało znaną i bardzo interesującą teorię „Stroju pitagorejskiego”, którą szczegółowo przybliży w pracy pisemnej.

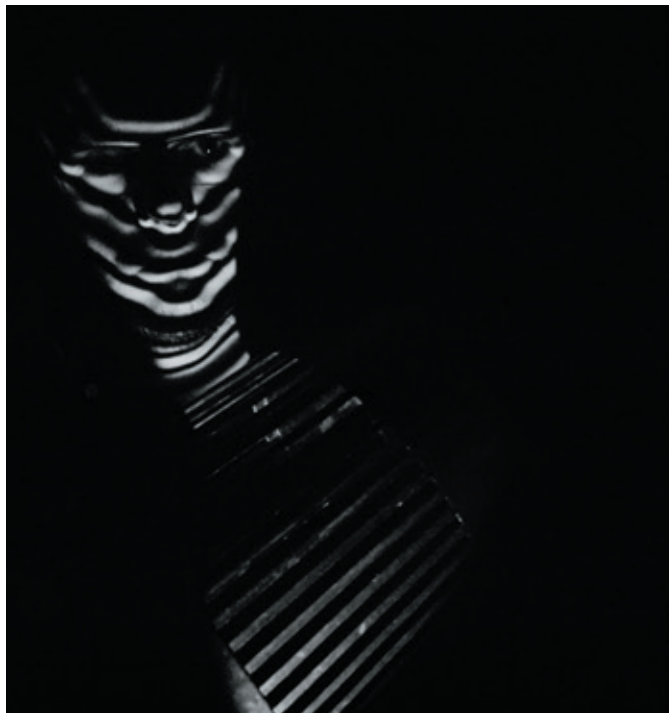
Światło stanowi kolejny bardzo osobisty, a wręcz tragiczny aspekt życiowych doświadczeń Kornela związanych z wypadkiem samochodowym, który wpłynął w istotny sposób na jego późniejszą drogę artystyczną. Bogactwo skojarzeń i przemyśleń ukazuje sens ludzkiej egzystencji. Odnoszące się do pojęcia czasu *Tempus transit*, jego ulotności i nietrwałości, porusza fundamentalny problem czasu i związanego z nim przemijania. Odnalezienie harmonii funkcjonowania w określonym czasie i miejscu wyznacza istotę ludzkiego życia. Zdaje się, że najlepiej możemy wyrazić ją wtedy, kiedy człowiek otrze się o śmierć i zrozumie, jak wielką wartość stanowi dla niego życie. Owa afirmacja życia i szczęścia, okupiona wielkim trudem zmagania się z niełatwą rzeczywistością, wyrażona została poprzez medium malarskie, fotograficzne oraz muzykę. Poszukiwania owej korelacji różnych mediów ukazują ciekawą postawę artysty współczesnego, otwartego na świat.

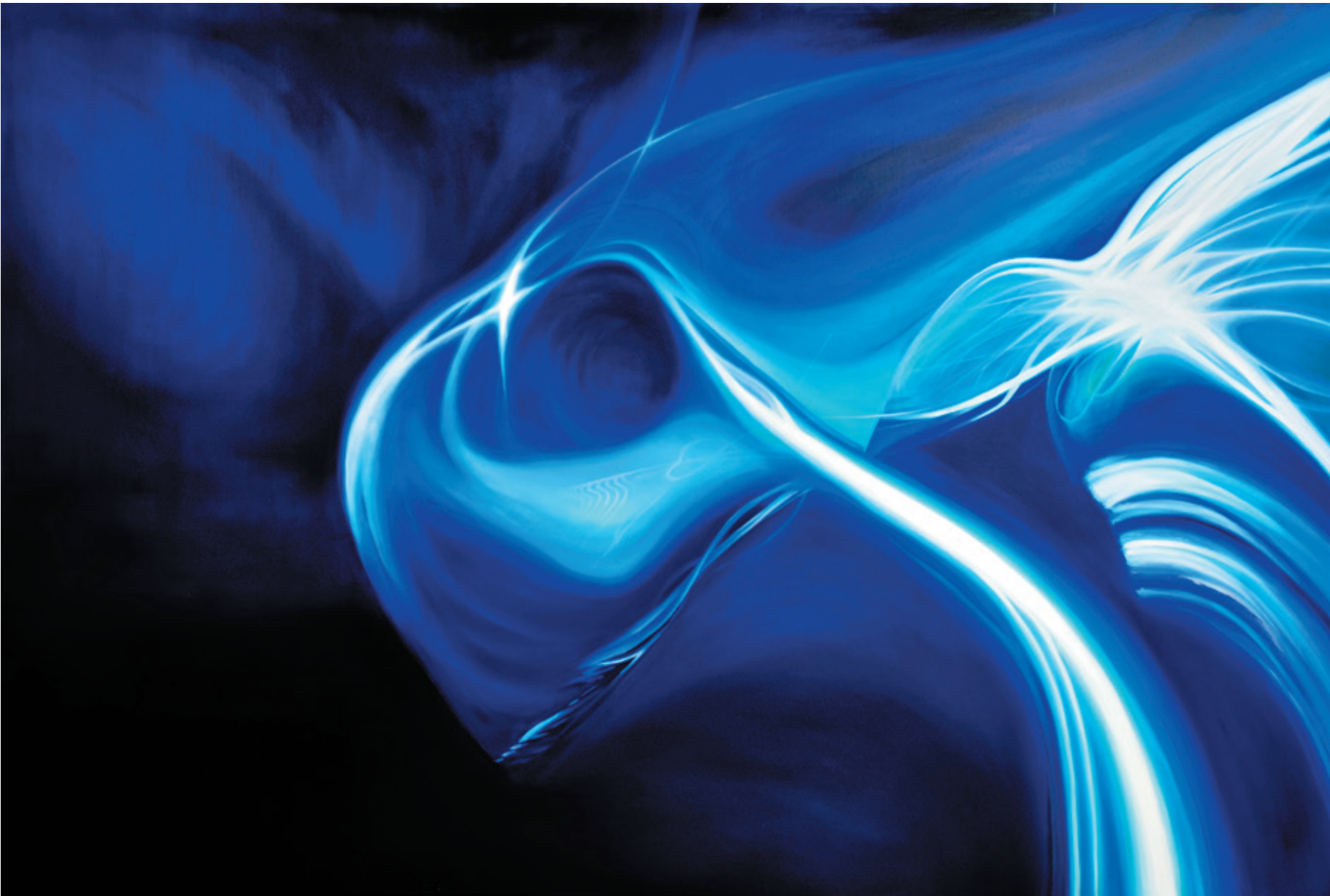
Twórczość Kornela Kowalskiego cechuje nadzwyczajna szczerość i konsekwentna postawa artystyczna, jest on po prostu sobą i za to cenimy go najbardziej.

Konkluzja

Odnosząc się do całości pracy magisterskiej, w skład której wchodzi cykl wielkoformatowych obrazów wykonanych techniką olejną, aneks składający się z prac fotograficznych oraz część teoretyczna zawarta w pracy pisemnej, uważam, że spełnia ona wszelkie wymogi pracy magisterskiej i uprawnia do nadania Kornelowi Kowalskiemu tytułu magistra sztuki.

dr Jakub Pieleszek







Having familiarized myself with Kornel Kowalski's thesis project, which consists of a cycle of large-format paintings, photographs and the written part, I must admit that I find the young artist's process of inquiry and thinking very interesting. Honesty, experience and in-depth observation seem to be the key to understanding the artist and the senses hidden in his works.

His works remind me of a scene from *American Beauty*, which depicts a plastic bag softly dancing in the wind filmed by one of the main characters, who was just charmed by this momentary situation taking place in an unspecified location at an unspecified sometime. I can notice a similar sensitivity to the world in Kornel Kowalski's artistic attitude. What the artist really cares about is experiencing and expressing phenomena that a man in the street is not interested in. This brings the work of visual artists closer to philosophy and science or related fields of music and film. These relations are presented and described in Kornel's written thesis, where he proves how skilful and insightful a researcher and observer he is and calls these connections "the portals of the inner world of sensitivity". Having passed through these gates, I can see an interesting world of the artist, which has been built according to some rules and harmonies, where time passes differently. This ephemeral world has been carefully constructed. As the author puts it: "...I have my garden and I am happy...". What else does a painter need to build the world of his dreams and feel truly happy inside it?

The sincerity of expression conveys a very important meaning, which is clearly visible in Kornel's paintings and photographs. The coherence, harmony and consistent observation of phenomena are the most characteristic qualities of his field of artistic creation. The image conceived as "the surface of the water we can immerse ourselves in and undergo ablation" is an interesting and sensuous definition of Kornel's painterly world. Another important element of his artistic quest is nature as a sound and its visual record. Looking for his own painterly language, Kornel Kowalski makes an attempt to translate the world of music onto canvas. Music is vital in the correct interpretation of his large-format paintings. Kornel precisely describes the mathematical

consistence of musical temperaments and in his written work he presents an in-depth analysis of a little-known and very interesting theory of "Pythagorean tuning".

Light constitutes another, very intimate—if not tragic—aspect of life experiences connected with a car accident that had a very important influence on his later artistic career. The abundance of references and ideas shows the sense of human existence. He touches upon the concept of tempus transit, suggesting the transience and volatility we associate with the concept of time, and applies it to the fleeting nature of our existence. Discovering the harmony of existing in a given location and at a given time determines the sense of our existence. It seems that we can best express it when we come closer to death and understand how valuable our life is. This affirmation of life and happiness, which has been hard-fought for with the tough reality, has been expressed through the painterly, photographic and musical media. The search for correlations between these media can be viewed as an interesting attitude of a contemporary artist who is open the world.

Kornel Kowalski's work is characterized by unusual honesty and consistent artistic attitude but what I admire the most about him is that he is just himself.

Conclusion

Taking into consideration the whole master's degree project, which consists of the cycle of large-format oil paintings, the photographic annex, as well as the theoretical part in the written thesis, I am convinced that all the requirements have been met and I recommend that the Master of Fine Arts degree be awarded to Kornel Kowalski.

Dr Jakub Pieleszek



Marta Krasowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Harmonia przeciwieństw* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak
Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak
Recenzent: dr Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2011.

Written master's thesis: *Harmony of the Opposites* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak
Thesis project supervisor: Prof. Henryk Cześniak
Reviewer: Dr Anna Waligórska

Praca dyplomowa Marty Krasowskiej zatytułowana *Harmonia przeciwieństw* składa się z siedmiu obrazów, przestrzennego obiektu w kształcie kuli zrealizowanego jako aneks oraz części teoretycznej.

W swojej pracy Marta Krasowska podejmuje temat zmagania się podczas procesu twórczego przeciwstawnych sobie sił – kreacji i destrukcji. Mówiąc o swoich obrazach, dyplomantka zwraca uwagę na sam akt ich powstawania oraz na kluczową rolę emocji, będących siłą napędową jej wyobraźni. Marta maluje powodowana myślami i odczuciami, z którymi się zmagają, a które, jak przyznaje, nie zawsze są pozytywne, co nie zmienia faktu, że pozostają punktem wyjścia do kreacji obrazów. Sama praca nad przestrzenią płótna nabiera cech mierzenia się ze szlachetnymi wartościami czysto malarskimi, jak faktura, kompozycja czy kolor. Aspekty te stanowią główne elementy twórczości Marty Krasowskiej. Sformułowanie „czarne obrazy” zdaje się niewystarczające przy dokładniejszej analizie i obserwacji tych obiektów. Płótna Marty, pozornie czarne, mienią się różnorodnymi fakturami, teksturami i głębią koloru. Czerni, w wielości swoich odcieni, zdaje się matowa i głęboka, w innym miejscu zaś błyszczą śladem połyskującej plamy, której kształty przypominają wodę, rzekę z lotu ptaka.

Dyplomantka przyznaje się do fascynacji czernią jako kolorem mieszczącym w sobie wszystkie inne barwy, powstałym niejako ze zmieszania pozostałych, kolorem, który zakrywa, pochłania światło. W pracach Marty Krasowskiej czerni pokazuje swoją głębię, odkrywa różne odcienie i jakości. Autorka kreując swoje obrazy skupia się na pracy z formą i materią różnorodnych powierzchni, a pojawiające się struktury budują wielowymiarowość przestrzeni. Marta zwraca uwagę, że podczas obcowania z jej obrazami, oprócz wzroku, bardzo ważny jest zmysł dotyku. Obiekty należy dotykać, gdyż tylko pod palcami możemy poczuć różnorodność powierzchni i faktur – miękkość, szklistość, chropowatość. Przyjemne doznania aksamitu ustępują miejsca chropowatości nierównej faktury. Dzięki swojej przestrzenności obrazy mają charakter wręcz rzeźbiarski; wypukłości i wybrzuszenia „wychodzą” w kierunku widza, zachęcają do interakcji, dotyku. Te nieoczekiwane poruszenia powierzchni obrazów, wybrzuszenia, załamania i nawarstwienia, a także różne odcienie czerni przywodzą na myśl struktury pejzażu, krajobrazy, tajemnicze mapy wewnętrznego świata.

Przeźrenie obiektów wzbogacona została wielością różnorodnych materiałów zastosowanych do ich tworzenia. Niektóre fragmenty pozwalają oczom

odpocząć, jednak komfort dobrego samopoczucia zostaje widzowi zaraz odebrany. Powierzchnia wibruje, zaskakuje rozdarciem, zranieniem obrazu, które odsłania zupełnie inną warstwę spod spodu lub otwiera widok na przestrzeń poza nim. Miejscami ta „rana” płótna zostaje zszyta grubą nicią, zablizniona. Powierzchnia bywa rozdarta, w innym miejscu zaś warstwy przywierają do siebie, tworząc swoisty pejzaż strukturalny. Patrząc na prace Marty, mam wrażenie ciągłej gry; zasłaniania i odsłaniania tajemniczych warstw obrazu. Obiekty wydają się organiczne, są zmurszałe, zakurzone, miejscami popękane i pomarszczone. Autorka niszczy je i naprawia, gładkie, śliskie i delikatne powierzchnie łączy z matowością napiętej materii, w innym miejscu nadając jej kształt piór czy wrażenie błyśku wody.

Drugą część pracy dyplomowej stanowi obiekt w kształcie kuli. Pomalowana na czarno, kryje w sobie ciasno, klaustrofobicznie wręcz wewnątrz, do którego można wejść lub w nim się ukryć. Marta Krasowska zwraca uwagę na dwubiegowość odczuć i emocji towarzyszących obcowaniu z obiektem. Z jednej strony kula, jako symbol idealnego kształtu, daje wrażenie harmonii i spokoju, z drugiej zaś wzbudza poczucie dyskomfortu – zamykając w swoim wnętrzu, do którego nie dociera światło, skazując na poznanie jedynie poprzez zmysł dotyku. Wnętrze kuli wyściełane jest różnorodnymi materiałami, a ten, kto jest w niej uwięziony, nie wie, czego za chwilę dotknie. Zmysł wzroku musi zostać zastąpiony dotykiem. Ręce stają się oczami, przekazywając (receptorami) wiedzy o przestrzeni. Ciasnota daje bezpieczeństwo, umożliwia metaforyczny powrót do łona matki, ale jednocześnie napawa niepokojem, strachem przed obecnością w ciemności.

W pracy pisemnej, również zatytułowanej *Harmonia przeciwieństw*, Marta Krasowska stara się scharakteryzować relację między kreacją a destrukcją, których przeciwstawne siły stanowią o przebiegu procesu twórczego. Autorka analizuje związek filozofii Heraklita z Efezu z twórczością artystyczną, a także opisuje poszukiwanie harmonii przeciwieństw w malarstwie. Praca napisana jest w sposób klarowny i komunikatywny, zabrakło w niej jednak przeżyć posiadają duży ładunek emocjonalny.

Całość pracy Marty Krasowskiej oceniam pozytywnie i wnoszę o przyznanie jej tytułu magistra sztuki.

dr Anna Waligórska



Marta Krasowska's degree thesis titled *Harmony of the Opposites* consists of seven paintings, a spatial object in the form of a sphere as the annex, and the theoretical part.

Marta Krasowska raises the subject of the struggle between the two opposing forces—creation and destruction—in the creative process. Discussing her own paintings, the Degree Candidate emphasizes the very act of bringing them into existence and the key role of emotions that are the driving forces behind her imagination. Marta draws her painterly inspiration from emotions and ideas she often has to deal with, which, as she admits herself, are not always positive and yet they always remain a point of departure for her paintings. The work on the painting becomes an act of grappling with the noble qualities of sheer painting like texture, composition or colour. These aspects constitute the main elements of Marta Krasowska's works. After a closer analysis and observation of these objects, the expression "black paintings" seems insufficient. Marta's seemingly black canvases glister with diverse brushworks, textures and depth of colour. In some of its shades the blackness looks matte and deep, while in other parts some water-like and river-shaped patches shine as if we were looking at them from the bird's eye view.

The Degree Candidate admits that she is fascinated with black as it is created through mixing all other colours—it contains all of them. It also somehow covers and absorbs the light. Marta Krasowska's black displays its depth and uncovers different shades and qualities. The author creates her paintings by focusing on the form and matter of various surfaces and it is the structures that appear on the surfaces that construct the multidimensionality of this space. Marta puts emphasis on the fact that apart from sight, the sense of touch is also very important when you come in contact with her works. These objects should be touched as it is only thanks to our fingers that we can sense the diversity of surfaces and textures—the softness, the roughness or the gloss. The pleasant sensation of touching velvet changes into the harshness of some uneven texture. Thanks to their spatial dimension the paintings take almost sculptural qualities; the protrusions and convexities reach out to the viewer, inviting him or her to touch or interact. These unexpected movements of the surfaces of paintings, these protuberances, folds and pileups, as well as the different shades of black inspire evocations of structural landscapes and mysterious maps of the inner world.

The space of these objects has been enriched with the various materials used in their creation. Some fragments allow the eyes to rest but soon the comfort is taken away from the viewer. The surface vibrates and shocks with the tear or wound of the painting, which reveal some other and completely different layer underneath or opens the perspective for the space beyond. Sometimes the "wound" of the canvas is scarred or sewn together with a thick thread. In other parts the surfaces adhere to one another thus creating some kind of structural landscape. Looking at Marta's works, I have an impression of a constant game of hiding and unveiling the mysterious surfaces of the painting. The objects seem organic: they are rotten, dusty, sometimes cracked or creased. The author damages and fixes them. She combines smooth, sleek and delicate surfaces with the matte of some strained matter; some parts have the shape of feathers or the surface of shimmering water.

The second part of the degree thesis is the spherical object. Painted black, it hides in itself a small, almost claustrophobic space we can enter or even hide inside. Marta Krasowska emphasizes the ambivalence of emotions that the object evokes. On the one hand the sphere is a symbol of the ideal shape and is associated with harmony and peace, on the other hand it leads to discomfort of being closed inside it without light and robbed of our senses but for the sense of touch. The interior of the sphere is lined with various materials and the person locked inside does not know what he or she may be touching. The sense of sight must be replaced with the sense of touch. Our hands become our eyes and transmitters (receptors) of the knowledge about the space. The limitation gives the sense of security and enables the figurative return to mother's womb, but it also fills with anxiety and fear of staying in the dark.

Marta Krasowska's written work titled *Harmony of the Opposites* tries to characterize the relation between creation and destruction—the opposite forces present in the creative process. The author analyses the connections between the philosophy of Heraclitus of Ephesus and art. She also discusses the search for harmony of the opposites in painting. The paper is written in a clear and communicative manner; however, it lacks the personal insights of the author. The same is also true for the description of her artistic works. After all, they are endowed with a great emotional load.

My evaluation of the whole project of Marta Krasowska is positive and I recommend that the Master of Fine Arts Degree be awarded to her.

Dr Anna Waligórska



Aneta Kublik

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego.

Praca magisterska pisemna: *Niepokój i cierpienie jako źródło inspiracji twórczej* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn. Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal. Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński. Recenzent: dr Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Krzysztof Gliszczyński commenced in 2011.

Written master's thesis: *Anxiety and Suffering as Sources of Creative Inspiration* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn. Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal. Thesis project supervisor: Prof. Krzysztof Gliszczyński. Reviewer: Dr Marcin Zawicki

Naturalny zdawałoby się proces budowania przedstawienia malarskiego rozpoczyna się od bieli płótna – barwy zawierającej w sobie wszystkie inne, światłości stworzenia, z której malarz wydobywa piktorialną materię w swoistym akcie demiurga. Według religii, kosmologii, historii naturalnej i badań fizycznych początkiem istnienia jest światłość, wielki wybuch, czy blask słońca, niezbędny dla powstania fenomenu życia. Aneta Kublik zdaje skupiać na czasie sprzed momentu tej pierwszej iluminacji. Brodząc w gęstej, lepkiej materii nicości, malarskiego braku, wydobywa nieufirmowany świat z mroku zagęszczając go, zmieniając wektor, zadrażniając przerażający bezbrzech głuchoj pustki.

Dyplom Anety Kublik jest kompleksową opowieścią o ciemności, lęku i cierpieniu. Za figurę-symbol obrała sarnę, płochą istotę, która w przypadku zagrożenia może salwować się jednie ucieczką. Sama artystka wykazała się niemałą odwagą. Bohaterami jej obrazów są wszak zwierzęta mogące kojarzyć się z ikoną malarskiego kiczu – jeleniem na rykowisku. Brakuje tutaj jednak koloru – zasadniczej cechy malarstwa mającego mamici jedynie swoją urodą, co szybko odwołuje nas od tropu sielskiej naiwności. Czerni w malarstwie Kublik jest barwą duszy pogrążonej w strachu, nicości, emanacją niepewności. Jest też kolejnym odważnym krokiem, dojrzałą decyzją. Dzięki ograniczeniu palety leitmotiwem tego malarstwa staje się gest. To on, wydobywając z beznadziei ciemności figury saren i zarysy dzikiej roślinności, konstruuje przedstawienie. Artystka nadaje mu tym samym szczególną rangę – mianuje go jedynym sprawcą malarskiego zamieszania. Ślad malarski staje się w tym wypadku w zasadzie gestem rzeźbiarza. Ruch pędzla w gęstej, przypominającej smółkę farbie jest haptyczny, namacalny, buduje formę jedynie swoim duktem. Tak jak ciemność jawi się jako pierwszy moment przed błogością znajomej nam światłości, tak ów gest pozbawiony koloru zdaje się być najbardziej pierwotnym, w zasadzie niezbywalnym atrybutem twórcy-malarza.

Równie pierwotnymi siłami kierującymi życiem człowieka są też lęki i cierpienie, ciekawie analizowane przez Kublik w pracy pisemnej. Opierając się o przemyślenia Arthura Schopenhauera i Emila Ciorana autorka stara się

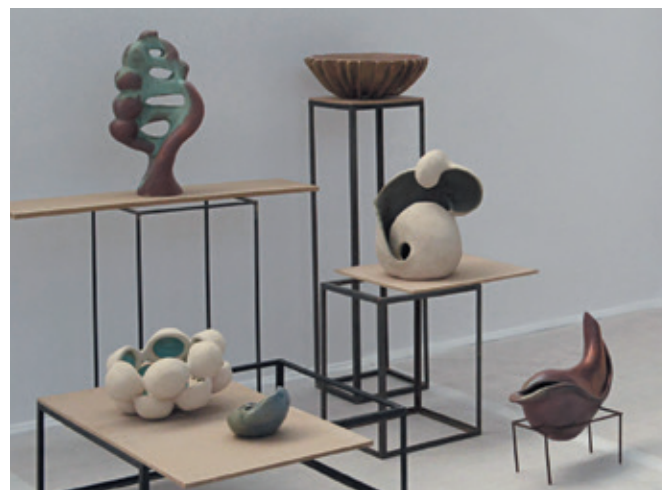
uwznieślić te emocje, wyeksponować to, co na ogół staramy się schować. *Zobaczyć niewidoczne* – jak głosi tytuł jej pracy artystycznej. Emocje, o których mowa, zdają się być śladem ewolucji, która nagradzała tych z naszych zwierzęcych przodków, którzy załęknieli, wyczuleni na zagrożenie, jak sarny z omawianych obrazów unikali naturalnych zagrożeń, przekazując swój niepokój w genach kolejnym pokoleniom. Ślad tych zamierzczłych (ewolucyjnie) czasów widzimy też w ceramicznym aneksie *Dotknąć widoczne*, gdzie raczej na marginesie i nieśmiało w porównaniu z główną częścią dyplomu, autorka przeskakuje i smacznie estetyzuje formy mikroorganizmów obrazując je w bliższej nam skali. Może to właśnie ci dalecy przodkowie jako pierwsi kierowani pierwotnym lękiem obdarzyli nas tym niewygodnym prezentem?

Całość realizacji dyplomowej jawi się spójnie. Część pisemna oprawiona dojrzałymi spostrzeżeniami, trafnie analizując zagadnienia lęku, strachu, cierpienia i paniki w oparciu o dokonania wybranych myślicieli bardzo klarownie umocowuje teoretycznie zagadnienia części artystycznej. Część główna, pod pewnymi względami leżąca blisko granicy tradycyjnie rozumianego malarstwa, wypukla te jego cechy, które dla artystki są najistotniejsze, rozszerzając dyskurs poza zasadniczy, bliski osobistym przemyśleniom autorki temat pracy. Obcujemy z malarstwem braku, obrazem pozbawionym niemalże światła wewnętrznego, określonym blaskiem obmywającym go z wierzchu, a więc światłem zewnętrznego w stosunku do niego świata – warunkiem koniecznym jego widzialności. Autorka mierzy się z gestem nadając mu najwyższe, ontologiczne znaczenie. Z obrazem ruchomym – w przypadku malarstwa Anety Kublik przemieszczając się wzdłuż obrazu oglądamy nieustanny ruch refleksów na jego powierzchni, tak, jakby ów akt stwarzania, wydobywania z czerni dokonywał się wciąż na nowo; tu i teraz. Ta czerni niesie w sobie wiele blasku. Pisze Olga Tokarczuk: „Noc nie jest tak ciemna, jak się o niej mówi. Ma w sobie łagodniejsze światła, które płyną z nieba do gór i dolin. Ziemia też świeci. Jest to blask zimny, szarawy, lekko fosforyzujący jak blask nagich kości i próchna. W dzień nie widać tej poświaty, ani w czasie jasnych, rozświetlonych księżycem nocy, ani w oświetlonych miastach i wsiach. Tylko w prawdziwych ciemnościach widoczne staje się światło ziemi.”¹

Konkludując – pracę dyplomową Anety Kublik składającą się z części artystycznej *Zobaczyć niewidoczne*, aneksu *Dotknąć widoczne* oraz części pisemnej *Niepokój i cierpienie jako źródło inspiracji twórczej* oceniam wysoko, jako realizację dojrzałą, w pełni zasługującą na przyznanie tytułu magistra sztuki.

dr Marcin Zawicki

1 Olga Tokarczuk, *Dom Dzienny, Dom Nocny*, Wałbrzych 1999, s. 157.







The seemingly natural process of developing a painterly composition starts with the whiteness of canvas—the colour that contains all others. The lightness of creation is the deposit of pictorial matter for any painter who draws from it in the demiurge-like act. According to religion, cosmology, natural history and physical science, light, the Big Bang or the Sun is the origin of all being and was absolutely fundamental in the origins of life. Aneta Kublik seems to be focused on the period preceding this great illumination. Wading in the thick and sticky matter of emptiness and painterly absence, she retrieves the shapeless world from the dark by thickening it, changing the vector and vexing the frightening stillness of the silent vacuum.

Aneta Kublik's degree thesis is a complete narrative about darkness, fear and suffering. She has made the doe—a shy animal that can only survive danger by escaping—a symbolic figure. The artist herself has, in turn, proved to be a courageous person, as she has made the animals that some may associate with the icons of painterly kitsch, namely belling deers, the protagonists of her paintings. However, there is no colour here—one of the essential features of painting aimed at luring with its beauty—which quickly gets us off this trope of naïve idyll. The black in Kublik's painting is a hue of a soul submerged in fear and nothingness. It is the emanation of uncertainty. It is also another brave step and mature decision. Thanks to the limitation of palette the painterly gesture becomes the leitmotif. It brings out the figures of does and shapes of plants from the hopeless dark and creates

a representation. Having chosen the gesture as the only perpetrator of the painterly upheaval, the artist ascribes a special role to it. The brushstroke becomes a sculptor's gesture in this case. The movement of the brush in the thick, tar-like paint is haptic and tangible, and it builds its form with only its trace. Just like the dark can be viewed as the first moment before the blessed light, the colourless gesture can be perceived as the most primal and inherent attribute of a creator-painter.

Other primal forces driving the lives of people are fears and suffering, which are analysed by Kublik in her interesting written work. Basing on the ideas of Arthur Schopenhauer and Emil Cioran, the author tries to sublimate these emotions and expose the elements we normally try to hide: *To See the Invisible*—as the title of her artistic work puts it. The emotions in question seem to be some trace of evolution, which rewarded those of our animal ancestors, who were sensitive to danger and prone to anxiety—just like the does in the above-mentioned paintings—and passed this down to further generations. Another trace of these evolutionary remote times can be also observed in the ceramic annex *To Touch the Visible*, where the author, acting in a much more timid manner than in the main part of the project, rescales and tastily aestheticizes some forms of microorganisms by presenting them in a much more accessible scale to us. Might it be so that our remote ancestors driven by this primal fear endowed us with this inconvenient gift?



The whole thesis project seems consistent. The written part is adorned with mature insights skilfully analysing the issues of anxiety, fear, suffering and panic. Based on the ideas of selected thinkers, she articulately embeds the theoretical aspects of the artistic part. The main part, which lies close to the borders of traditional painting, emphasizes the qualities, which are the most important for the artist and expands the discourse beyond the mainly personal subject of the work. We are dealing with the painting of absence. The images are almost devoid of any internal light and bathed in a specific type of luminance that is external to them, as it comes from the outside world and is absolutely critical to their visibility. The author focuses on the gesture and gives it the highest, ontological meaning. Is it a moving painting? In case of Aneta Kublik's painting, if we move along the painting, we can see the constant movement of reflexes on the painting's surface, as if the act of creation and extraction from the black was re-enacted again, here and now. The black carries a lot of light inside. As Olga Tokarczuk puts it: „The night is not as dark as they say. It has softer lights in it that drift from the sky to the mountains and valleys. The earth shines too, emitting a wintry glow, slightly phosphorescent, like the glow of bare bones and sawdust. This faint glimmer can't be seen in the daytime, or during bright moonlit nights or in well-lit towns and villages. Only in total darkness does the light of the earth become visible”.¹

To conclude, I think highly of Aneta Kublik's thesis project, which consists of the artistic part *To See the Invisible*, the annex *To Touch the Visible* as well as the written part *Anxiety and Suffering as Sources of Creative Inspiration*. I consider it to be a mature work and its author fully deserves the Master of Fine Arts degree.

Dr Marcin Zawicki

¹ Olga Tokarczuk, *House of Day, House of Night*, Northwestern University Press, Evanston 2003, s. 165. [Transl. Antonia Lloyd-Jones]

Michał Laskowski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 01.10.2013 r. w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Transgresje a kodyfikacja relacji społecznych. Na przykładach praktyk relacyjnych, partycypacyjnych oraz filmowych* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Wojciech Zamiara
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr hab. Sławomir Lipnicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model commenced on 01.10.2013.

Written master's thesis: *Transgressions and the Codification of Social Relations. Relational, Participatory and Film Practices* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Wojciech Zamiara
Thesis project supervisor: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr hab. Sławomir Lipnicki



William Blake dowodząc niemożności pełnego poznania poprzez zmysły stwierdził, iż kto widzi tylko „Relacje”, widzi jedynie sam siebie. Paradoksalnie dla tego artysty, sztuka relacyjna wraz z psychoanalizą wydawałaby się szczytem narcyzmu. Więcej, sformułował on tezę, iż sztuka najlepiej rozwija się ignorując ekonomię zysku. Zysku, który, jak sugerował, kieruje się na konflikt – w domyśle wojnę (mord założycielski).

Z perspektywy czasu ten Blake'owski rodzaj wykładni romantycznej sakralizacji sztuki był nie tylko efektem „magicznego zeświecczenia”, lecz przede wszystkim indywidualizacji w procesie unarodowienia – przejścia z kultury feudalnych ziemian, w kulturę mieszczańskiego kapitalizmu. Zastanawiające jednak dla mnie jest to, iż obecnie, spoglądając na prace Michała Laskowskiego, z jego fascynacją manierystycznymi optycznymi gramami i trikami, jak i gestami XX-wiecznych surrealistów, wydaje mi się, że myśli Blake'a wciąż pozostają adekwatne do rzeczywistości. Tak, jakby idee i fantazmaty romantyzmu nadal kształtowały społeczeństwo głodne widowisk, idoli i „sztuki geniuszy”, kierujące się ku bóstwu już nie tyle nomadów, co „miejskich urzędników” i hotelarzy wraz z ich „rajskimi” muzeami.

Czy ta banalizacja, może wywoływać nie/pokój?

Wnikając w proces twórczy Michała, a dokładnie w notatki z jego szkicownika, przekonany jestem, iż podobnie jak czyniło to wielu malarzy, z ogromną siłą toczy on spór z nudą. Z banałem, a w konsekwencji również i samym z sobą. Zawarte tam jego myśli, narysowane dłonie, stają się nie tyle powodem do tworzenia malarskich emblematów, co płynnym ruchem zilustrowanych z pamięci lęków, fascynacji i obsesji – czasu dojrzewanania.

Właśnie ten niezauważalny, niewielki zeszytowy teren, pełen poszukiwań i dróg po-nowoczesności, pozostaje w twórczości Michała polem do interpretacji, gdzie Sobością za Derridą staje się i tematem, i grą z odchyleniem. Przekroczeniem, deformacją, które to dla „notującego” domagają się usprawiedliwienia, a nawet dociekania prawdy o ich pochodzeniu.

Odwrotnie na zaprezentowanych płótnach. W tym przypadku pismo i obraz zbliżają się do płaskości fotografii. Montaż, tak jak i narracja, podporządkowując przestrzeń kieruje w stronę fikcji, tej samej, która ujawnia się w relacji aktywnej dłoni i pasywnej twarzy w aneksie – projekcji *Pinokio*. Na prezentowanym filmie widzimy, inaczej niż „miało to miejsce” w barokowo-chińskich portretach sylwetowych, lecz podobnie jak w pracach Kari Walker, iż przedstawienie jest odwróceniem retoryki nowoczesnej bajki. Długi nos, oznaka kłamstwa, a także głupoty i egoizmu, nie wyrasta z wnętrza Pinokia, lecz jest wynikiem nacisku z zewnątrz. Ten zawarty w „relacji cieni” krytyczny komentarz, zaaranżowany przez Michała w prostym monotonnym powtórzeniu gestów sprawia, iż powoli skupiamy uwagę na załamującej cień krawędzi. Nie przypomina ona zagięcia stron w szkicowniku. W tym przypadku uchwycony w kadrze narożnik ścian, dynamizując załamanie, pozostaje jedynie iluzją niezmiennego „ekranu” przedstawienia nieba. Niepokojąca wobec tego staje się nie tyle ujawniona „załamująca granica”, co „odtworzane” przez ciało uczestnika projektu filmowego gesty lalki. Wydają się tak odegrane, jakby miały sprawić przyjemność nie tyle widzom, co Cieniowi.

dr hab. Sławomir Lipnicki





William Blake claimed that sense-based cognition is always limited and anyone who sees only “Relations” sees only himself or herself. Paradoxically for this artist, relational art combined with psychoanalysis would seem to be narcissism at its peak. What is more, he formulated a thesis according to which art develops best when it ignores the economy of profit. The profit, as he suggested, always leads to conflict and, by implication, war (the founding murder).

With hindsight, this Blakean interpretation of the romantic sacralization of art was not only an effect of the “magical secularization”, but also individualisation in the process of nationalisation—the transition from the culture of feudal landowners to that of the capitalist bourgeoisie. Looking at Michał Laskowski’s works revealing his fascination with the mannerist optical games and tricks, as well as the gestures of 20th century surrealists, I am surprised how relevant Blake’s ideas seem to be. As if the ideas and phantasms of the Romanticism were still shaping the society craving for spectacles, idols and “art of geniuses” reaching towards the deities of not so much nomads but rather “city officials” and hotel-owners with their “heavenly” museums.

Can this banalisation evoke any un/peace?

Having familiarised myself with Michał’s creative process or, to be precise, the notes from his sketchbook, I have a conviction that just like many other painters he is taking part in a lively debate with boredom and banality, and, as a result, with himself. The ideas, the sketches of hands become a starting point for the smoothly illustrated anxieties, fascinations and obsessions of adolescence rather than creation of painterly emblems.

It is this unnoticeable and notebook-sized field—which is full of inquiries and ways of postmodernity—that remains the area for interpretation in Michał’s art. Derridean *en-soi* becomes there both the subject and a game with deviation, transgression and deformation, which in the eyes of the owner of the sketchbook demand justification—or even truth about their origins.

This stands in a stark contrast to the canvases presented. In this case writing and image get closer to the flatness of photography. Montage, just like narration, subordinates space and leads us in the direction of fiction, which, in turn, manifests in the relation between the active hand and the passive face in the annex—the projection of *Pinocchio*. The film shows that unlike it “was the case” in the chinoiserie silhouette portraits and just like in Kara Walker works, the representation is a reversal of the rhetoric of a modern fairy tale. The long nose—the symbol of lie, stupidity and egoism—does not stem from Pinocchio’s inside but is a result of the pressure from the outside. This critical commentary consisting in the “shadow play” and arranged in the simple, monotonous repetition of gestures results in the fact that we tend to focus on the edge of the shadow. It does not look like a folding of pages in a notebook. In this case the wall corner captured in the frame dynamizes the break but remains just an illusion of the immutable “screen” of the representation of the sky. Due to that it is not the revealed “breaking border” that is uncanny but the doll-like movements “reproduced” by the participant of this film project. They seem to be acted out in a way that is meant to please not so much the viewers as the Shadow.

Dr hab. Stawomir Lipnicki



Łukasz Ławrynowicz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Lo-fi jako strategia artystyczna* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Robert Florczak

Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz

Recenzent: dr Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Krzysztof Polkowski commenced in 2013.

Written master's thesis: *Lo-fi as an Artistic Strategy* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Prof. Robert Florczak

Thesis project supervisor: Prof. Piotr Józefowicz

Reviewer: Dr Anna Reinert-Faleńczyk

Stawiam tezę, że malarskie prace Łukasza Ławrynowicza nie stanowią samoistnych artefaktów. Patrząc na nie możemy co prawda przeprowadzić klasyczną analizę kompozycji malarskiej, użytych technik i form. Możemy doszukiwać się zawartych w tych obrazach znaczeń, odnajdywać tropy, które pomogą w zrozumieniu twórczości Ławrynowicza. Można powiedzieć, że prace te ostatecznie przybierają formę obrazów, ale w moim rozumieniu są raczej zapisem, czy też efektem prowadzonego przez niego projektu badawczego.

Wgląd w ten projekt uzyskujemy czytając erudycyjną i ciekawą poznawczo pracę teoretyczną, dotyczącą rozwoju muzyki i sposobów jej zapisu od lat 60. XIX wieku (pierwsza rejestracja dźwięku) do czasów obecnych. Ławrynowicz bada, jak sposób rejestracji muzyki wpływa na jej formalny rozwój. Innymi słowy bada, jak medium (nośnik dźwięku i sposób jego zapisu) wpływa na jej treść. W jego tezie kluczowa jest kontra wobec upowszechnionej w latach 60. XX wieku technologii zapisu dźwięku hi-fi (high fidelity). Nurt lo-fi (low fidelity) w muzyce gloryfikuje niedoskonałość, nadmierną kompresję, nieselektywność dźwięku, szum, błąd, defekt.

W ciekawym passusie Ławrynowicz kreśli historię dostosowania się ludzkiego ucha do hałasu i szumu, w których jesteśmy nieustająco zanurzeni od czasów rewolucji przemysłowej, upowszechnienia się motoryzacji i gwałtownego rozwoju miast. Strategia lo-fi jest więc w tej teorii odzwierciedleniem sonicznego ambientu, który jest wynikiem rozwoju cywilizacji, ale także kultury.

To, co Łukasz Ławrynowicz proponuje w artystycznej części swojej pracy dyplomowej, to przeniesienie strategii lo-fi na płaszczyznę wizualną. O ile Luigi Russolo postulował w 1913 roku w manifestie *Sztuka hałasu* tworzenie muzyki z miejskich hałasów, dźwięków i odgłosów, o tyle Ławrynowicz przeskakuje Internet w poszukiwaniu wizualnego szumu i brudu, aby sprawdzić, czy uda się z nich stworzyć malarstwo. I tak Ławrynowicz sam staje się internetowym eksploratorem, kolekcjonującym randomiczne obrazy będące screenami z gier (GTA), zrzutami z ekranów zainfekowanych przez wirusy („you are an idiot, love letter”), rekordami wyszukiwania zadanego hasła w przeglądarce. Znajdziemy w jego kolekcji serię portretów osiłków i bandytów, skrajnie mizoginiczne przedstawienie kobiety, ale także dzieła starożytnej Grecji „przemalowane” ze zdjęć bardzo małej rozdzielczości. I właśnie ten wątek wydaje mi się ciekawy, zdaje się bowiem sugerować, że Łukasz Ławrynowicz jest wyraźnie zauroczony stylistyką niskich rozdzielczości, słabych możliwości przeliczeniowych, małych matryc, pierwszych kart graficznych, porusza się w tej materii niczym archeolog, wyszukuje i ewidencjonuje swoje znaleziska, nie dokonując ich wartościowania i oceny. Internet ma swoją historię, którą artysta bada, odkopując kolejne warstwy wizualnego szlamu i błota. Sprawdza jednocześnie poziom dostosowania się ludzkiego oka do nadmiaru obrazów, w którym jesteśmy nieustająco zanurzeni.

Zaletą prezentowanych tu dzieł, jest nie tyle i nie wyłącznie ich wizualny efekt, co droga, która doprowadziła do ich powstania. Umiejętność sformułowania ciekawego tematu swoich artystycznych dociekań jest rzeczą rzadką i cenną. Imponuje mi adekwatność środków, które Ławrynowicz użył w swojej pracy. Są to jednocześnie środki artystyczne i badawcze, w pełni spełniające kryteria tego co nazywamy artistic research.

Projekt *internet explorer* jest ciekawym i twórczym rozwinięciem teorii zaprezentowanej w pracy teoretycznej (*Lo-fi jako strategia artystyczna*). Za zaletę należy uznać, umiejętność zaaplikowania teorii futurysty Luigiego Russolo z 1913 roku do współczesnych zjawisk internetowych i znalezienia wspólnej dla nich kulturowej płaszczyzny. Wszystko to sprawia, że uważam Łukasza Ławrynowicza za twórcę intelektualnie ciekawego i rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie mu tytułu magistra sztuki.

dr Anna Reinert-Faleńczyk





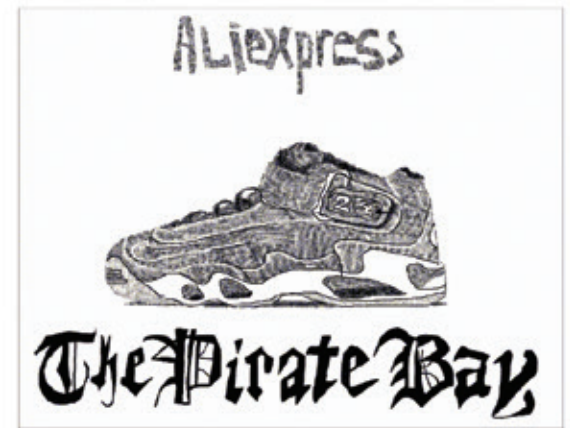
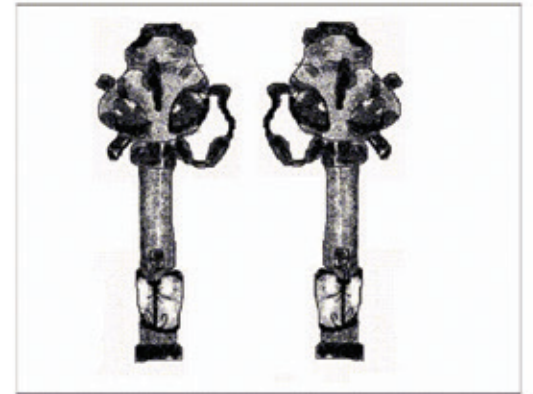
Only

God Can

Judge

All





Let me begin with a claim that Łukasz Ławrynowicz's painterly works do not constitute standalone artefacts. Looking at them, we may, of course, perform an analysis of the painterly composition, the techniques and forms used. We may search for the senses hidden in these paintings and find some tropes, which may help us in understanding Ławrynowicz's works. One might say that these works eventually take the forms of paintings but, in my opinion, they are more of a record or an effect of the artist's research project.

We may get some insight into the project thanks to the erudite and informative theoretical work on the development of music and sound recording technologies since 1860s (the first sound recording). Ławrynowicz examines how the ways of recording music have influenced its formal development. In other words, he studies the influence of a medium (sound carrier and the way of its recording) on the message. What seems to be the major element of his thesis is his opposition to the hi-fi (high fidelity) sound recording technology, which has been promulgated since the 60s. Lo-fi (low fidelity) movement in music celebrates: imperfection, excessive compression, low selectivity, noise, mistake or defect.

One of the passages of Ławrynowicz's text discusses the history of adjustment of the human ear to the noise we have been immersed in since the Industrial Revolution, which was also the advent of motorization and rapid urbanization. According to this theory, lo-fi strategy is just a reflection of the sonic ambient, resulting from the development of civilisation and culture.

What Łukasz Ławrynowicz is presenting in the artistic part of his thesis project is a transposition of the lo-fi strategy to the visual field. Just like Luigi Russolo, who postulated in his 1913 manifesto *The Art of Noise* the creation of music from city noises, sound and dirt, Ławrynowicz is trawling through the Internet in search of the visual noise and dirt to check if he can transform it into painting. That is how Ławrynowicz has become an internet explorer

collecting random images from games (GTA), screenshots of virus-infected computers („you are an idiot, love letter”) or search records for a given expression in some search engine. In his collection we can find a series of portraits of some muscleheads and gangsters, or some extremely misogynistic representations of women next to some ancient Greek masterpieces reproduced from some low-resolution photographs. This thread seems to be the most interesting to me, as it seems to suggest that Łukasz Ławrynowicz is clearly captivated by the stylistics of low resolution, low processing capacities, small matrices, first graphic cards and that is the domain he confidently moves around like an archaeologist trying to find and inventory his artefacts without being too judgmental. The main scope of the artist's interest is the Internet and its history with its multiple layers of visual sludge and mire. Another aspect that is also touched upon here is the adaptation of the human eye to the excess of images we are constantly immersed in.

The greatest advantage of the exhibited works is not so much their visual effect as the path that has led to their creation. The ability to formulate an interesting subject of our artistic enquiry is a rare and precious thing. I am impressed by the adequacy of means utilized by Ławrynowicz in his work. They are both artistic and scientific and fully meet the criteria of what we call 'artistic research'.

The project *internet explorer* is an interesting and creative development of the theory presented in the theoretical part (*Lo-fi as an Artistic Strategy*). One should also appreciate the ability to apply the 1913 futuristic theory of Luigi Russolo to contemporary Internet phenomena and to identify some cultural common ground for the two worlds. All this leads me to consider Łukasz Ławrynowicz an intellectually challenging artist and recommend the Degree Committee to award the Master of Fine Arts degree to him.

Dr Anna Reinert-Faleńczyk



Weronika Michalska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Czy możliwe jest rozszerzenie estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda o przestrzeń wirtualną?* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2013.

Written master's thesis: *Can Nicolas Bourriaud's 'Relational Aesthetics' Be Extended over Virtual Reality?* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Thesis project supervisor: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr Anna Reinert-Faleńczyk

Twórczość Pani Weroniki Michalskiej nie jest łatwa. Potrzebowałam kilku podejść do tych prac i kilku rozmów zarówno z samą autorką, jak i opiekunem aneksu profesorem Romanem Gajewskim, aby nabrać przekonania, że na swój sposób i użytek rozumiem te prace i że wiem, co chcę w niniejszej recenzji zawrzeć. Trudność pierwsza była taka: malarstwo Michalskiej, świetliste w kolorze, sprawiające wrażenie czystego, lekkiego i miękkiego stoi w szokującym kontraście do tytułów, które artystka nadała pracom. Trudność druga: prace rysunkowe, rozpatrywane autonomicznie, wydają mi się być nieprzeznaczone. Trudność kolejna: w przeciwieństwie do prac artystycznych, które zdają się być sensualne, intuicyjne i bardzo emocjonalne, Weronika Michalska prezentuje intelektualnie ciekawą i rzetelnie opracowaną pracę teoretyczną, która jednak jest w swym charakterze analityczna i rzekłabym – chłodna.

Za jakim tropem podążać w „przeczytaniu” jej wieloelementowej prezentacji artystycznej? Jaką przyjąć optykę, aby zrozumieć nie tylko poszczególne prace, ale i całą artystyczną postawę Michalskiej? W poszukiwaniu odpowiedzi przeglądam Instagram artystki (praca teoretyczna dotyczy sztuki w przestrzeni wirtualnej, więc poszukiwanie tam tropów, wydaje się zasadne). Artystka dodaje do zdjęć swoich prac malarskich cytaty, które są rodzajem eksplikacji, czy zawężeniem pola znaczeniowego obrazów. Zagłębiam się w tę lekturę, ulegając pewnej aurze emanującej z tego artystycznego profilu. (Na marginesie: Weroniko, odpowiadam twierdząco na zadane przez Ciebie pytanie w pracy teoretycznej: tak, Twoje obrazy, zarówno oglądane wirtualnie jak i realnie są auratyczne.) Z tej wirtualnej podróży w głąb artystycznego świata Weroniki Michalskiej wyłania się obraz młodej kobiety zmagającej się ze swoim miejscem i rolą w świecie, ze swoją kobiecością i ze swoim związkiem.

Jeszcze raz wracam do tytułów prac, zwłaszcza tych rysunkowych. Czytam je po kolei i po raz kolejny przechodzi mnie dreszcz. Wydaje się, że artystka wykonuje pewien rodzaj dramatycznej wiwiskcji. Czy te prace są zapisem artystycznej autoterapii? Nie jest to dla oglądającego jasne. Obiekty ready made, z których największe wrażenie robi wanna z krwawym dnem

i „negatywem” sylwetki wyłaniającej się z pochłaniającej resztę obiektu czerni, zdają się to właśnie sugerować. Prace te krążą wokół tematu domowości i bezpieczeństwa, które dom powinien dawać, lecz czasem on sam staje się sceną dramatu. Artystka tytułuje swój aneks *Nienaoczne*, który to tytuł można rozumieć dwojako: jako dramat rozgrywający się poza spojrzeniami innych ludzi, w domowym zaciszu, lub jako zabranie głosu w imieniu innych kobiet, analizę ich dramatów i dramatycznych wyborów, których jednak nie doświadczyło się osobiście – naocznie. Fakt, iż artystka, pozostawia to pole interpretacyjne otwarte, świadczy o jej artystycznej dojrzałości, ale także o instynkcie samozachowawczym. Prace Michalskiej z jednej strony dopełniają się, tworząc jakąś organiczną całość. Rysunek tłumaczy się jedynie w kontekście malarskiego gestu, podobnie jak obiekty ready made. Z jednym wszak zastrzeżeniem: jest w malarstwie Weroniki Michalskiej coś witalnego. Śmiałość gestu, a przede wszystkim pięknie użyty, niezwykle czysty i świetlisty kolor. O ile oglądając rysunki i obiekty, dostrzegam nieco niepokojący pesymistyczny rys, o tyle gdy patrzę na prace malarskie rozumiem, że jest niezwykle silną, twórczą i kochającą życie, we wszystkich jego przejawach, artystką. Nagłówek jej instagramowego profilu głosi: „I am a paintress not a painter. Remember that girl is a gun”. Jest to zarówno stwierdzenie faktu, deklaracja i życzenie. Jaka więc jest Weronika? Jaką jest artystką? Czy jej prace są ucieczką przed neurozą, czy zachwytem i zachłyśnięciem się życiem. Czy są emanacją delikatności i wrażliwości, czy też śmiałą deklaracją siły, młodości i kobiecości? A może są i takie i takie? Może ich sens wyraża się w napięciu pomiędzy tymi dwiema skrajnościami?

Konkluzja:

Twórczość Weroniki Michalskiej nie jest łatwa, bo nie jest jednowymiarowa. Aby ją odczytać potrzeba nieco skupienia, ale oczywiście nie jest to zarzut, wręcz przeciwnie: ta wielowymiarowość, wielowątkowość i niejednoznaczność świadczą o głębokim zaangażowaniu w swoją sztukę. Świadczą o życiu sztuką i przetwarzaniu życia w sztukę. To rzadkie i cenne połączenie, dobrze rokujące dalszemu rozwojowi artystycznemu. Dlatego rekomenduję Szanownej Komisji Dyplomowej przyznanie Weronice Michalskiej tytułu magistra sztuki.

Na koniec pozwolę sobie życzyć Weronice, którą znam i obserwuję z życzliwością i zaciekawieniem od pięciu lat, aby sztuka Cię budowała, aby była lekarstwem w momentach trudnych i wspaniałą przygodą, lekkością i przyjemnością w chwilach dobrych. Powodzenia!

dr Anna Reinert-Faleńczyk









The art of Ms Weronika Michalska is not easy. I needed a couple of approaches to her works as well as several conversations with their author and the supervisor of the thesis project, Prof. Roman Gajewski, so as to make sure that I understand these works in my own way and to the extent that I deem necessary, and, as a result, I know what I want to include in the following review. The first difficulty is connected with the fact that Michalska's painting is luminous in its colour, seemingly clean, light and soft, which is in stark contrast to the titles that the artist has chosen for her works. The second difficulty consists in the fact that the drawings, analysed separately, seem to be impenetrable. What is more, contrary to the artistic works, which seem to be sensual, intuitive and very emotional, Weronika Michalska presents the intellectually challenging and well-researched theoretical paper, which is very analytical—if not standoffish—in its character.

Which way should I go in my "reading" of her complex artistic presentation? What optics should I adopt to understand not only individual works, but also the whole artistic statement of Michalska? I have looked through the artist's Instagram account in search of some answer (the theoretical part discusses the idea of art in virtual space so looking for some clues there makes some sense). The artist has added some quotes to her paintings, which can both explain and narrow down the semantic field of her works. I am delving into that, letting the specific aura emanating from her artistic profile mesmerize me (By the way: Weronika, I am answering the question you have asked in your theoretical paper: yes, your paintings are auratic, both in the virtual world and in the real one). What emerges from this virtual journey into the artistic world of Weronika Michalska is an image of a young woman coping with her place and role in the world, her womanhood and her relationship.

Once again, I am coming back to the titles of works, especially the drawings. I am reading them one after the other and I feel shivers down my spine. It seems that the artist is carrying out some sort of dramatic vivisection. Are these works a record of artistic autotherapy? It is not clear for the viewer. It seems to be implied by the ready-made objects, the most impressive being the bathtub with the blood-filled bottom and the "negative" of the silhouette emerging from the all-encompassing blackness. The works revolve around the theme of homeliness and the security that home should provide and yet it sometimes becomes a scene of tragedy. The artist titles her annex *Unseen*,

which can be interpreted in two ways: as a tragedy taking place unseen, within the sanctity of the home, or, as standing up for all other women, analysing their tragedies and dramatic choices, which has not been personally experienced/seen. The fact that the artist leaves it open to interpretation is a testimony to both her artistic maturity and self-preservation instinct. Michalska's works complete each other and form some kind of organic whole. A drawing explains itself only in the context of a painterly gesture and it is also true for the ready-made objects. However, there is one reservation: there is something vital about Michalska's painting. The boldness of the gesture and, above all, the beautifully applied, clean and luminous colour. Looking at the drawings and objects, I can observe some disquieting tone; however, when I focus on paintings, I see how strong, creative and life-loving an artist Weronika is. The heading of her Instagram account reads: „I am a paintress not a painter. Remember that girl is a gun". It is a statement, declaration and wish at the same time. What is Weronika like? What kind of artist is she? Are their works an escape from neurosis or maybe rapture and relishing in life? Are they an emanation of fragility and sensitivity or a bold declaration of strength, youth and womanhood? Or maybe they are both? Maybe their sense can be found in the tension between these two extremities?

Conclusion:

Weronika Michalska's art is not easy because it is multidimensional. In order to read it correctly one needs to focus, which, of course, is not a criticism but, to the contrary, these multiple dimensions, motifs and meanings indicate that she is truly engaged. She lives with art and transforms her life into it. It is a rare and precious combination, which may betoken a successful artistic development in the future. This is why I recommend the Degree Committee to award Weronika Michalska the Master of Fine Arts Degree.

Finally, let me take the liberty to express my best wishes to Weronika—whom I have known and observed with curiosity for the last five years—hoping that art will uplift and cure you in difficult moments and be a great adventure, lightness and pleasure in the good ones. Good luck!

Dr Anna Reinert-Faleńczyk

Mateusz Ostrycharczyk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego, prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Presja w procesie twórczym* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Mariusz Białecki
Promotor dyplomu: prof. Teresa Miszkin
Recenzent: dr hab. Sławomir Lipnicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Krzysztof Gliszczyński and Prof. Józef Czerniawski commenced in 2012.

Written master's thesis: *Pressure in the Creative Process* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Prof. Mariusz Białecki
Thesis project supervisor: Prof. Teresa Miszkin
Reviewer: Dr hab. Sławomir Lipnicki



„Nieświadomość jest potworna, ale jej okrucieństwa nie są antropomorficzne”¹. Ta zawarta w *Anty-Edypie* Deleuze’a i Guattariego istotna myśl, pozwala na uchwycenie nie tylko tego co puste, lecz przede wszystkim naświetla absurd rozumu w porządku pragnienia fantazji. Obaj myśliciele przeczuwają, iż to właśnie nieświadomość pozostawia nas w objęciach idealizmu, we władzy psychologii reguł gry w układzie dystrybucyjnym, gdzie władze ma ten, który potrafi innym narzucać poczucie winy.

Ciekawe, iż właśnie ten rodzaj „gry” z odbiorcą wydaje się zachodzić w pracach z naczyń połączonych Mateusza Ostrycharczyka. Choć mogą być one interpretowane na wielu płaszczyznach, to łączy je pewność podjętego konceptu: wykonanych przez prawie trzyletni okres powtórzeń i wykorzystywanego przeskalowania.

Poprzez swoją twórczość, podjęte w procesie twórczym decyzje, Mateusz cofa nas do czasu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, istotnego dla architektury i malarstwa czasu ścierania się teorii marksistowskiego metafizyzmu, jak i początków postmodernizmu, a dokładnie badającej produkcję schizoanalizy. Jednak w obu przypadkach, tak jak i w twórczości Mateusza, pojawia się romantyczny aspekt „konstrukcji”, ścierania się sił (pojęcia) natury oraz miejsca i czasu determinowanego. Tak więc widoczne są nie tyle imitacje, co wyobrażenia przestrzeni. I podobnie jak u nowoczesnych symbolistów z końca XIX wieku, ujawniają się one poprzez konstrukcję i w niej. Inaczej niż ma to miejsce na wykonanych przez Mateusza nieostrych zdjęciach modeli do obrazów, na obrazach są one dominujące, fragmentaryczne i wyostrome. Nie zapośredniczają nas..., nie wnikają w konteksty.

Podobną strategią twórczą jest aneks. Materia, z której budowane są obiekty, a jest nią w dużej mierze styropian służący do izolacji budynków, nie przyjmuje funkcji dekonstrukcji. Poprzez przeskalowanie i ujednoczenie (czerwonym i szarym) kolorem staje się znacząca, a nawet naznaczająca. W obu przypadkach kompleks ztraca dystans. Jednak to właśnie on wydaje mi się ważnym elementem charakteryzującym twórczość Mateusza. Wywołuje impresjonistyczną niestabilność, ale i pozorność krytyki.

W pracy pisemnej dyplomant zauważa: „Rozwijanie własnej twórczości i tożsamości jako – osobnego, choć pełnego cytatów – wątku kultury, wśród artystów odbierane jest jako akt odwagi. Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe wspomniane warunki, uznaję tę decyzję raczej za przejaw zdrowego rozsądku, niż bycia odważnym.”

Cytat ten oraz organiczność form na prezentowanych przez dyplomanta obrazach mocno podkreśla fantomowe „faustyczne ciało”. Formowane bez perspektywy, która pozwala na odnalezienie zawiłości kontekstów, odwagi – będącej ryzykiem, a także z czułością niepewności i uważności.

Na koniec można zadać pytanie – czy można zrozumieć szaleństwo rozumnego systemu poprzez grę w jego „oszukiwanie”? Patrząc na światło w obrazach Mateusza pojmuję, że nie. Jednak od prawie pięćdziesięciu lat „dochodzimy” do tego, aby się „samym sobie” do tego przyznać.

dr hab. Sławomir Lipnicki

1 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, Warszawa 2017, s.132.





„The unconscious has its horrors, but they are not anthropomorphic”.¹ This important thought included in Deleuze and Guattari’s *Anti-Oedipus* allows to capture not only that which is empty, but also the absurdity of ratio within the framework of desire for fantasy. Both thinkers can sense that it is the unconscious that keeps us in the arms of idealism, or subject to psychological rules of the game, where he has the power who knows how to impose the sense of guilt on others.

It is interesting that exactly this type of “game” with the viewer seems to take place in Mateusz Ostrycharczyk’s works of communicating vessels. Although they may be interpreted on many levels, there is one certain concept that they share: the three-year period of repetitions and rescaling.

Through his art and decisions made during the creative act, Mateusz takes us back to the late 60s and the early 70s, which was an important time for architecture and painting, a period of the pulverization of Marxist metabolism and the beginnings of postmodernism, or, to be precise, the production-oriented schizoanalysis. However, in both cases—and also in Mateusz’s case—there appears the romantic aspect of “construction”, the clash of forces of (the notion of) nature and the predetermined time and place. Therefore, what we can see are not so much imitations as the imaginations of space. Just like in the case of the modern symbolists of the late 19th century, they will appear through and within construction. The photographs of models made are fuzzy, but in the paintings they become dominant, fragmentary and sharp. They do not intermediate us..., they do not penetrate contexts.

The annex presents a similar artistic strategy. The matter the objects are made of is the Styrofoam used for insulating buildings, which does not take the function of deconstruction. It becomes significant, or even signifying, through rescaling and unification with (red and grey) colour. In both cases the context loses its distance. However, it is context that seems to be an important element characterizing Mateusz’s art. It evokes impressionistic instability and ostensible criticism.

The degree candidate observes in his written work: „The development of someone’s art and identity as a separate—yet full of quotations—thread of culture is perceived as courageous among artists. Taking into account all the above-mentioned conditions, I consider this decision to be more rational than courageous”.

This citation, together with the organicity of forms presented in the degree candidate’s paintings, strongly emphasize the phantom “Faustian body”. It is formed without the perspective allowing to identify the complexities of contexts, without the risky courage, but with the sensitivity of uncertainty and attentiveness.

Finally, one may ask the question—is it possible to understand the madness of the rational system through playing the game of „cheating” it? Looking at Mateusz’s painting, I can understand that the answer is negative. However, for the last fifty years we have been only „approaching” the moment of admitting it to “ourselves”.

Dr hab. Sławomir Lipnicki

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s.112.



Karolina Pielak

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

Praca magisterska pisemna: *Moje obrazy jako reprezentacja nieuchwytniej struktury Bytu na podstawie wybranych wątków Merleau-Ponty'ego* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: dr hab. Przemysław Łopaciński
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Józef Czerniawski commenced in 2014.

Written master's thesis: *My Paintings as a Representation of the Intangible Structure of Being on the Basis of Selected Ideas of Merleau-Ponty* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Dr hab. Przemysław Łopaciński
Thesis project supervisor: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Anna Waligórska

Pracę dyplomową Karoliny Pielak stanowi wieloelementowa realizacja malarstwa, składająca się ze zróżnicowanych formatowo obrazów. Aneks do dyplomu to dwa filmy. Swoje rozważania dyplomantka przedstawia w rozprawie teoretycznej zatytułowanej *Moje obrazy jako reprezentacja nieuchwytniej struktury Bytu na podstawie wybranych wątków Merleau-Ponty'ego*.

Tematem poszukiwań teoretycznych i artystycznych Karoliny Pielak jest trudna do zdefiniowania tajemnicza przestrzeń pomiędzy widzem a przedmiotem. Dyplomantka próbuje uchwycić i zobrazować tę przestrzeń „pomiedzy”, która zdaje się dla niej najważniejszym komponentem sztuki. Patrząc na te prace i śledząc wywód teoretyczny, odnoszę wrażenie, że zarówno obiekty, jak też odbiorcy istnieją wyłącznie po to, aby swoim byciem ciężcy ku sobie, dążyć do spotkania i potwierdzać nim własną ontologię, której status – poza tym spotkaniem – jest niepewny i niepełny. Dopiero wyjście sobie naprzeciw dwóch podmiotów: oka odbiorcy i „oka” płótna – daje obietnicę przeżycia estetycznego.

Jak wynika z rozważań teoretycznych autorki – potwierdzonych zresztą poszczególnymi rozwiązaniami malarskimi – metafizyka dzieła sztuki konstytuuje się na moście zbudowanym z intencji autora (ale i w niezwykle sposób: dzieła) oraz odbiorcy. Każdy z tych subiektów, poczawszy od swojego brzegu, konstruuje most i tylko od woli obu stron zależy, czy skończy się to powodzeniem, tzn. czy budowy zainicjowane na każdym z brzegów połączą się w jedno.

Staram się przeforsować tę niezbyt oryginalną alegorię mostu, ponieważ, oglądając prace Karoliny Pielak – a tym bardziej czytając jej rozprawę teoretyczną – nie sposób uciec od tego typu skojarzeń. Namalowane oczy są tyle ekspresyjną, co prostolinijną jednak deklaracją, że autorka wierzy, iż dzieła sztuki są bytami niezależnymi, wyposażonymi w osobowość, a co za tym idzie również w zdolność komunikacji. Animistyczna wręcz wiara w wolę rzeczy przybiera postać przedstawień, które współczesnemu odbiorcy jako tako zorientowanemu w historii sztuki przywodzą na myśl prace surrealistów czy pre-surrealistów, takich jak Odilon Redon, Radojica Živanović Noe, Max Ernst

czy, na polu literatury, choćby Comte de Lautréamont. Powyższe wyliczenia nie mają jednak na celu wytyczenia granic filiacji kulturowych i wskazania zbioru pokrewnych Karolinie Pielak twórców, lecz wyłącznie służyć tezie o silnym umocowaniu jej konceptu w historii sztuki.

Karolina nadaje swoim pracom cechy podmiotów, które stają się obserwatorami. Autorka pisze, że jej obrazy kontemplują widziany świat. Wykreowane artefakty mają same decydować o tym, w jaki sposób zostaną zobaczone, a intencją autorki jest nadanie im mocy emanowania własnym wizerunkiem, dzięki czemu one same stają się uchwytnie i możliwe do zobaczenia. Artystka szuka nakładających się na siebie przeźroczy rzeczywistości, budujących iluzje trójwymiarowości na płótnie. Obrazy składają się z warstw, m.in. z pociągnięć pędzla czy śladów narzędzi zostawionych na powierzchni malatury. Warstwy te, jak warstwy laserunków, to poziomy widzialności.

Według Karoliny: „[...] świat jest cielesną tkanką, w której widzenie jest częścią przynależącą do pewnej niedającej się ogarnąć, niezwykle trudnej do zrozumienia całości.” Akt twórczy może przypominać zapis automatyczny, znany dzięki surrealizmowi sposób tworzenia bez użycia świadomości. Karolina maluje jakby nie swoje obrazy, takie, które mogą istnieć potencjalnie. W zasadzie nie tyle je maluje, co odślania – przynajmniej intencjonalnie – uoacza wizerunki zakłętę w przestrzeni, lecz niewidoczne gołym okiem. W pracach na płótnach i deskach oprócz pojawiających się oczu nie widzimy konkretnych przedmiotów. Jawiące się nam surrealistyczne pejzaże, abstrakcyjne, nieformalne plamy kolorów i kształtów odwołują się do skojarzeń i emocji widza, przenosząc odpowiedzialność za recepcję dzieła na odbiorcę. Każdy widz ma inną perspektywę, a każdy z pejzaży odkrywa inną perspektywę świata.

Warto wspomnieć także o filmie zrealizowanym jako aneks do dyplomu. Pokazane w dużym zbliżeniu oko odbija przestrzeń, w której dostrzegamy osoby wykonujące codzienne czynności. Powierzchnia oka jest tu ekranem odbijającym obrazy, powstają więc niejako dwie perspektywy widzenia – jedna, którą oglądamy jako widzowie, oraz druga, niewidoczna dla patrzącego, a będąca perspektywą sfilmowanego oka. Obraz „wyświetlany” na powierzchni gałki ocznej jest zniekształcony, pokryty mgłą nieostrości. Ten sam wycinek rzeczywistości oglądany jest równolegle przez oko, jednak jest on niedostępny dla postronnego obserwatora. Postulat personifikacji dzieła został tu zrealizowany w sposób dosłowny – obiekt sztuki, na który patrzymy, sam jest widzem, pozwala na siebie patrzeć, ujawniając swój punkt widzenia, ale równocześnie to też podmiot, oko, które patrzy.

Reasumując, ciekawy skądinąd pomysł na sztukę ożywioną, uzbrojoną w zmysły i uczucia, znalazł odzwierciedlenie w pracy dobrej, ale mimo najszczęśliwszych chęci autorki niezdolnej – jak mi się zdaje – do wyłamania się z ram tradycyjnego obrazu. Wracając do wcześniejszej alegorii można więc stwierdzić, że budowa kładki prowadzącej od obrazu do odbiorcy utknęła w martwym punkcie, wskutek czego zamiast bezpiecznej przeprawy otrzymaliśmy molo. A przecież – jak chciał Joyce w *Ullisesie* – molo to rozczarowany most.

Moje wątpliwości, zastrzeżenia i uwagi nie zmieniają jednak faktu, że całość pracy Karoliny Pielak oceniam pozytywnie, wnioskując o nadanie jej tytułu magistra sztuki.

dr Anna Waligórska





Karolina Pielak's thesis project is a multi-element and multi-format painterly composition. The annex consists of two films. The degree candidate presents her theoretical considerations in the dissertation titled *My Paintings as a Representation of the Intangible Structure of Being on the Basis of Selected Ideas of Merleau-Ponty*.

The subject of Karolina Pielak's theoretical and artistic inquiries is the mysterious space between a viewer and an object. The degree candidate is trying to capture and represent this space „in-between“, which seems to her the most important component of art. Looking at these works and following the line of argument in the theoretical work, I have an impression that both the objects and the viewers exist only to gravitate to each other, seek a meeting to confirm their own ontology, whose status—outside this meeting—is unsure and incomplete. It is only the reaching out of two subjects: the eye of the viewer and the „eye“ of the canvas – that gives a promise of aesthetic experience.

As can be concluded from the author's theoretical considerations—confirmed in each of her painterly solutions—the metaphysics of a work of art constitutes on the bridge constructed from the intentions of the author (or in an amazing way—the work of art) and the viewer. Starting from their sides, either of these subjects is constructing the bridge and it is only up to them whether it is completed successfully, i.e. whether the constructions initiated on either of the sides meet and form a whole.

I might be trying to push through this unoriginal metaphor of the bridge because looking at Karolina Pielak's works accompanied by reading the theoretical part, one cannot escape this idea. The painted eye is an expressive, albeit straightforward, declaration that works of art are independent beings, equipped with personality, and hence the ability to communicate. The almost animist belief in the will of objects takes the form of representations which a modern viewer (more or less acquainted with the history of art) might associate with the works of surrealists or pre-surrealists like Odilon Redon, Radojica Živanović Noe, Max Ernst or, in the field of literature, Comte de Lautréamont, to name just one example. The above lists of names are not meant to delineate any cultural filiations or to indicate an artistic trend or movement that would be somehow akin to Karolina Pielak, but just to prove how deeply embedded her concept is in the history of art.

Karolina gives her works some qualities characteristic of subjects that become observers. She writes that her paintings contemplate the seen world. The artefacts created are supposed to decide themselves how they are perceived, and the author's intention is to impart to them some power to emanate their own image, thanks to which they become tangible and visible. The

artist looks for some overlapping transparencies of reality, which build the illusions of three-dimensionality on the canvas. The paintings consist of layers like brushstrokes or traces of tools left on the surface. These layers, just like the layers of glazes, are the levels of visibility.

According to Karolina: „[...] the world is a corporeal tissue, in which seeing is a part belonging to some unfathomable and incomprehensible whole“. The creative act might resemble automatic drawing, a method of creation without the use of consciousness that we know thanks to surrealists. Karolina creates paintings as if they were not hers but could potentially exist. Actually, she does not paint them but reveals—at least intentionally—and exposes the images petrified in space but invisible to our naked eye. Apart from the eyes appearing on the canvases and wood panels we cannot see any concrete objects. The seemingly surrealist landscapes and abstract, misshapen spots appeal to the associations and emotions of the viewer, shedding the responsibility for reception onto him or her. Every viewer has a different perspective and every landscape uncovers a different perspective of the world.

The film produced as the annex to the thesis project is also worth mentioning. The zoomed-in eye reflects some space where we can notice some people engaged in daily activities. The surface of the eye becomes a screen that reflects images, which leads to two distinct perspectives of seeing: the one we watch as viewers and the other one that is the perspective of the eye filmed, which is invisible to the observer. The image “projected” on the surface of the eyeball is distorted and covered with the fog of blur. The same section of reality is being observed simultaneously by the eye but inaccessible to an observer standing by. The postulate of the personification of a work of art has been literally embodied here. The artistic object we are looking at is a viewer itself. It allows to look at itself and reveals its point of view, but it is also a subject—the eye—which looks.

To conclude, the interesting idea for animate art, with senses and feelings, has been rendered in the work that is good, yet—despite the sincere efforts of the author—impossible to break outside the framework of a traditional painting. Coming back to the earlier allegory, one may say that the construction of the footbridge from the painting to the viewer has stalled, due to which instead of a safe crossing we get a pier. Is not a pier—as Joyce put it in the *Ulysses*—a disappointed bridge?

My few doubts, reservations and remarks do not change the fact that I have a positive opinion about the whole work of Karolina Pielak and I recommend that the Master of Fine Arts degree be awarded to her.

Dr Anna Waligórska



Monika Reut

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Poszerzenie obrazu malarskiego o techniki wizualizacyjne jako sposób na wielowymiarowy odbiór dzieła* napisana pod kierunkiem dr. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: dr Robert Turło
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Marcin Zawicki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model commenced in 2013.

Written master's thesis: *Extension of Painting over Visualisation Techniques as a Means of Multi-dimensional Perception of a Work of Art* written under the supervision of Dr Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Dr Robert Turło
Thesis project supervisor: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Marcin Zawicki

Działalność artystyczna Moniki Reut jest bardzo spójna – autorka wszystkie swoje siły twórcze podporządkowuje wieloaspektowej analizie pewnego zagadnienia. Ta koncentracja pozwoliła mi skupić się na jednym zadaniu: rozpoznać ów temat przedstawienia i przeanalizować zasadność tak dalece idącej konsekwencji. Co spowodowało, że z nieskończonego uniwersum możliwości artystka wybrała i dumnie prezentuje na ogromnych płótnach ten właśnie wąski jego wycinek?

Rozpoznać temat przedstawienia nie jest wcale łatwo. Moim pierwszym intuicyjnym skojarzeniem była siatka służąca fizykom za wizualny model czasoprzestrzeni, w której niezmałowanej, doskonałej płaszczyźnie czarna dziura (lub inny obiekt o dużej masie) dokonuje niespodziewanego, jakże przerażającego zagięcia. Model zupełnie karkołomny, doskonale umowny, ponieważ umysł ludzki, w swej równie umownej doskonałości, nie jest w stanie dokonać projekcji „wszystkiego” na rysunek kilkunastu kresek skrzyżowanych pod kątem prostym. Siatki Moniki Reut nie są jednak modelami dwuwymiarowymi. Poszerzone o wymiar głębokości w wypadku kompozycji otwartych tworzą abstrakcyjne, działające we wszystkich kierunkach pejzaże. Czasami pojawiają się jako formy zamknięte, obiekty, przedmioty, może całe lewitujące wszechświaty? Co wiemy na pewno: to jakieś konstrukcje, zaprojektowane, opracowane matematycznie, całą swoją utylitarną niejasnością podporządkowane żelaznej zasadzie prostopadłości siatek swoich współrzędnych. Chociaż, w zasadzie, nie do końca. Przecież to tylko ich dwuwymiarowe projekcje na płaskim ekranie płótna, kolejny umowny model, rzeczywistość w cudzysłowie. Odarte ze skóry wewnętrznosci makiet, których nie ubrano

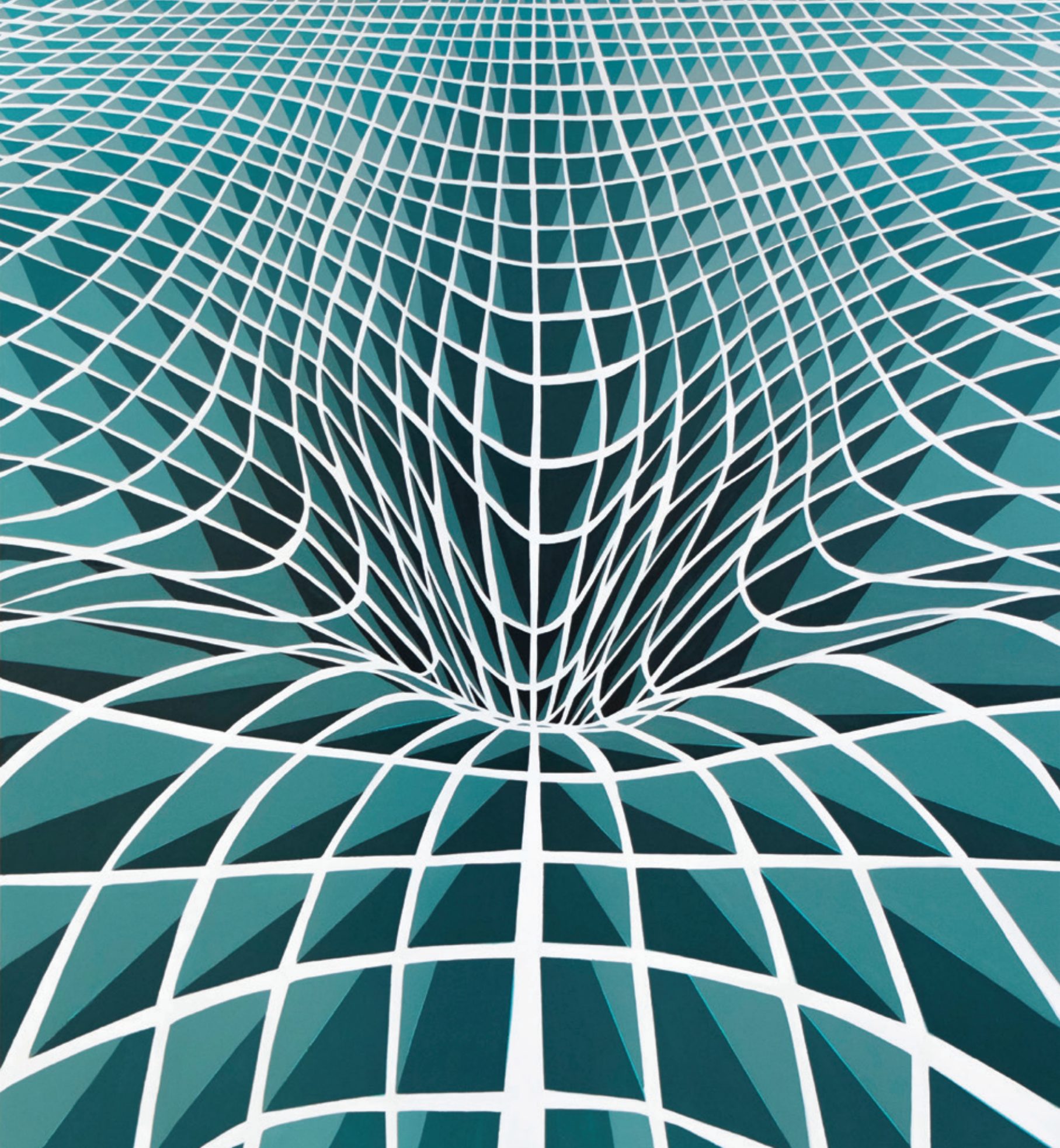
jeszcze w kostium krajobrazu, martwej natury, metakonstrukcja malarskiego przedstawienia. Reut w tym miejscu zabiera głos w dyskusie o prawdziwości obrazu, o tej malarskiej przestrzeni, o którą malarze walczą już od setek lat. Finestra aperta. Rzeczywistość wewnątrz ramy obrazu, rozciągająca się za jego taflą, jest tylko fasadą, tym co dotknąć wolno jedynie wzrokiem. Pod tą skórą nie ma mięśni i kości, tamta góra nie jest usypana z wielu ton ziemi, ewentualnie liżnięta po wierzchu odrobiną umbrą czy palonej sienny. Tuż pod spodem, kilka milimetrów w głąb obrazu jest drewniane krosno, konstrukcja kilku desek zbitych pod kątem prostym, jak tajemnicze konstrukcje przedstawione na powierzchni omawianych prac.

A więc mamy opowieść o przestrzeni. Trzy wymiary w dwuwymiarowej malarskiej adaptacji, jest w miarę bezpiecznie. Niestety, artystka nas nie oszczędza. W 2015 roku po raz pierwszy zarejestrowano fale grawitacyjne. Albert Einstein, mógłby w końcu spać spokojnie, ja od tego czasu syjam trochę gorzej. Znajomy model czasoprzestrzeni – wspomniana ilustracja siatki, do tej pory od czasu do czasu deformowana jedynie przez superciężki obiekt, nagle zaczyna falować. Zmarszczka czasoprzestrzeni – brzmi złowrogo, co najmniej niepokojąco. Falowanie malarskich mikro-wszechświatów w aneksie Reut to silny bodziec dla malarskiego błędniaka. Bezpieczne dziewięćdziesiąt stopni odchyła się nieznacznie, raz jest osiemdziesiąt sześć, za chwilę dziewięćdziesiąt trzy. Trochę nierówno, niewygodnie. Artystka po raz kolejny przypomina o istocie malarstwa: obraz jest fizycznie płaski, jego wirtualną przestrzeń buduje światło, co wyraźnie unaoczniają nam jej projekcje. Światło to fala. Fałda – temat został opracowany ciekawie w pracy pisemnej jako odzwierciedlenie zarówno wnętrza i zewnątrz, twórcy i odbiorcy. Ale światło to również cząstka – foton. Dzięki tej dwoistej naturze światła, najważniejszego, a w pewnym sensie jedyne go tematu malarstwa, mogliśmy zrozumieć mechanikę kwantową. Zrozumieć to może duże słowo, bo tych, którzy ją rozumieją jest pewnie równie niewiele jak rozumiejących malarstwo. Wiemy jednak jedno: w tym świecie układ fizyczny jest zależny od obserwatora. Kolejna tajemnicza analogia. Obserwator jest kluczowy także w odbiorze dzieła sztuki. Nadaje i zmienia jego sens, co zdaje się być ważnym nurtem poszukiwań teoretycznych Reut w pracy pisemnej.

Kolejnym ciekawym wątkiem w omawianej pracy jest zasygnalizowana przez autorkę dychotomia: anaturalności siatki i naturalności ciała. Monika Reut przeciwstawia doskonały komputerowy model ułomności człowieka. Jej przyzwolenie na błąd, brak precyzji wobec bezlitosnych wektorów maszyny może być pytaniem o istotę nieomyślności. Czy mechaniczna perfekcja musi być tym nieuchwytnym ideałem, czy jest nim twórczy gest, ślad człowieka, którego nie są w stanie podrobić nawet najsilniejsze superkomputery? Czy ideały wyznaczają dogmaty nauk ścisłych, czy zawierający je w sobie człowiek, natura, świat, gdzie proste równoległe biegnące w nieskończoność zawsze obok siebie, istnieją jedynie w zeszytach w kratkę?

Siatka jako pewna fizyczna idea jest tematem niezwykle nośnym. W przypadku bardzo dojrzałej twórczości Moniki Reut staje się ciekawym eksperymentem myślowym. Namalowana, narysowana, wyświetlona sama staje się ekranem projekcji odbiorcy. Nie odpowiada, ale prowokuje do nowych pytań, co w moim odczuciu jest najważniejsze, co może dać nam sztuka. I ten fakt każe mi przychylić się do przyznania autorce jakże zasłużonego tytułu magistra sztuki.

dr Marcin Zawicki



Monika Reut's artistic activity is very consistent as she subordinates all her creative powers to a multi-aspect analysis of one issue. Such a concentration allows me to focus on one task: identifying the topic and analysing such a long-standing consistency. What made the artist limit the infinite universe of possibilities into a narrow section thereof that she presents on the large canvasses?

It is not easy to identify the subject of the composition. The first thing that comes to mind is the net used by physicists as a visual model of space-time, where the perfect surface is disrupted by a black hole (or some other supermassive object), resulting in an unexpected and horrible refraction. This absolutely daredevil model is perfectly arbitrary, as human mind in its equally arbitrary perfection is not able to make a projection of „everything“ onto a drawing of a dozen of lines intersecting at right angle. However, Monika

Reut's nets are not two-dimensional models. Extended by the dimension of depth in the open compositions, they form abstract, multi-directional landscapes. Sometimes they appear as closed forms, objects, things, maybe the whole levitating universes? What we know for sure is that they are some mathematically designed constructions and with all their utilitarian ambiguity they are subordinated to the core rule of perpendicularity of the coordinates' networks. However, not completely, actually. Aren't they just some two-dimensional projections on the flat screen of canvas – yet another theoretical model of reality in quotation marks? The flayed entrails of mockups, not dressed up in landscape or still life yet, is a metaconstruction of painterly representation. Here, Reut makes a contribution to the discussion on the truth of the image—the painterly space that painters have been fighting for ages. *Finestra aperta*. The reality within the frames of a painting, behind the



surface of it is only the facade that can be touched with sight only. There is no flesh nor bone under this skin. That mountain is not raised with ground, but just licked on the surface with some umber or burnt sienna. Underneath, just a few millimetres inside the painting, there is a wooden loom and a few planks nailed to each other perpendicularly, just like the mysterious constructions presented on the surface of the exhibited works.

So, we are dealing with a story of space. We have three dimensions in a two-dimensional painterly adaptation. Unfortunately, the artist does not spare us. In 2015, gravitational waves were observed for the first time. If Albert Einstein was alive, he would finally be able to sleep well at night. My sleep has been worse since then. The familiar model of spacetime—the above-mentioned illustration of the network deformed only by the supermassive object—suddenly starts to ripple. A wrinkle in spacetime sounds worrying, to say the least. The rippling of painterly micro-universes in Reut's annex is a strong stimulus for the painterly sense of balance. The safe ninety degrees deviates a little bit: sometimes there is eighty-three and a moment later—ninety-three. Somewhat uneven and inconvenient. Once again, the artist reminds us of the essence of painting: it is physically flat and its virtual space is created by light, which is something that her projections clearly demonstrate. Light is a wave. The theme of the fold has been interestingly presented in the written work as a reflection of both the inside and the outside, or, the creator and the viewer. But light is also a particle we call the photon. Thanks to this dual nature of light, which is the most important—if not the only—subject of painting, we could understand the quantum mechanics. “Understand” might be too big a word, as those who understand it are as few as those that understand painting. We know one for sure: the physical model depends on the observer. Yet another mysterious analogy. The observer is crucial also in the reception of a work of art. He or she gives and changes its meaning, an idea which seems to be important in Reut's theoretical considerations in her written work.

Another interesting theme in the work discussed is the dichotomy signalled by the author: the unnaturalness of the net and naturalness of body. Monika Reut sets the perfect computer model against the flawed humanity. Her leniency towards the error and imprecision in the light of merciless vectors of the machine might be a question about the essence of infallibility. Where can we find the elusive ideal: in the mechanical perfection or in a human trace that cannot be copied by the strongest computers? What constitutes the dogmas of science: the ideals or the human being that is home to them together with nature and the world where parallel lines that are infinite and never intersect can only be found in a squared notebook?

A net as a physical idea is an extraordinarily resonant subject and it has become an interesting thought experiment in the case of the very mature art of Monika Reut. It is painted, drawn, projected and even itself becomes the screen for the viewer's projection. It does not answer but provokes new questions, which, in my opinion, is the main goal of art. This very fact leaves me no choice but to recommend that the author is awarded the fully deserved Master of Fine Arts degree.

Dr Marcin Zawicki



Magdalena Sadłowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego, dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Figura ludzka w malarstwie* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: dr hab. Marta Branicka
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Andrzej Karmasz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Krzysztof Gliszczyński and Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2013.

Written master's thesis: *Human Figure in Painting* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Marta Branicka
Thesis project supervisor: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr Andrzej Karmasz



Kilka lat temu Magdalena Sadłowska została rezydentem w Kolonii Artystów w Gdańsku, to wtedy rozpoczęła prace nad projektem, który dzisiaj możemy oglądać jako *Ćwiczka – ćwiczące*, odnoszącym się do ćwiczenia jako czynność powtarzanej dla utrwalenia wiedzy lub zdobycia sprawności. Jednocześnie studiuje na ASP w Gdańsku, jakby pozostając w duchu Bauhausu, gdzie Johannes Itten rozpoczął swoje zajęcia gimnastyką i ćwiczeniami oddechu, dla rozluźnienia i relaksu, dopiero po tym jego studenci przystępowali do eksperymentów i twórczej pracy.

W przypadku pracy Magdaleny Sadłowskiej ćwiczenie nieprzerwanie trwa. Artystka regularnie i konsekwentnie ćwiczy więc drobną motorykę dłoni, a jej działanie staje się metaforą ćwiczeń gimnastycznych. Mimo inspiracji artykułami zamieszczonymi w starych magazynach o tematyce sportowej – poradami dotyczącymi aktywności fizycznej – jej prace nie są instrukcją prozdrowotnego stylu życia. Artystka, pod presją rywalizacji, trenując przede wszystkim siebie i swoją sztukę, stara się ominąć zjawisko znane jako ciemna materia świata sztuki i podjąć próby zbliżenia siebie do pola oficjalnego obiegu sztuki. Nie wiemy, jak długo będą trwały jej ćwiczenia, które tutaj cechuje ruch dyskretny i nieforsujący organizmu, przywodzący na myśl animacje Agnieszki Polskiej w pracy *Ćwiczenia korekcyjne*, w których artystka wprawia w ruch archiwalne materiały, zdjęcia znalezione w starych książkach medycznych. Hipnotyzujące, proste i powtarzające się ruchy łączy ze statycznym obrazem.

W przypadku Sadłowskiej nie mamy jednak do czynienia z ćwiczeniami powtarzanymi, artystka, modyfikując je, ciągle się doskonali i poszerza pole artystycznej wypowiedzi. Wszystkie elementy, z których składa się wystawa, czyli obrazy, geometryczne metalowe konstrukcje i małe ceramiczne obiekty noszą tę samą nazwę, są *ćwiczkami*, mają scalać się w jeden proces. Oddziałują na siebie prowokując powstawanie nowych form. Nieustanne ćwiczenie zwalnia też dzieło z przymusu bycia skończonym, ćwiczenia mogą być tutaj zbiorem wprawek. Ćwiczenie w muzyce przekłada się na sukces, nie jest jednak niezbędnym elementem w dziedzinie sztuk wizualnych. Być może artystka potrzebuje ćwiczeń gimnastycznych jako pretekstu do dowolnego formowania i odkształcania ciała.

Aneta Grzeszykowska, która w dzieciństwie ćwiczyła gimnastykę artystyczną, powraca do niej w 2008 roku w serii prac *Acrobat book*; wykorzystując swoją fizyczną sprawność ukazuje siebie w różnych akrobatycznych pozycjach, gdzie zdeformowane ciało jest metaforą obrazu jako elastycznego, plastycznego obiektu bez granic.

Inną strategię wyraża seria prac Magdaleny Sadłowskiej – gimnastyka, będąc tutaj głównym tematem i źródłem jej figur, dosłownie wyrwa się z tych granic. Widzimy etapy rozwoju jej sztuki, kiedy artystka wychodzi w przestrzeń, poza ramy płótna. Ćwiczenia, w dużej mierze oparte na ważnym dla artystki rysunku, ewoluują do form bardziej złożonych, jak w powstałych niedawno obiektach, które, będąc wynikiem procesu ćwiczeń nad obrazami, jednocześnie napędzają kolejne działania malarskie. Są ich częścią składową, jak sama artystka mówi: „są ich dopełnieniem”. I tak też należy na nie patrzeć.

Z jednej strony używając własnej figury w ramach obrazu podkreśla podmiot całego procesu, z drugiej – pozbywając się jej w formach przestrzennych – pozostawia ślad siebie ćwiczącej i napięcie zawieszone w chłodnych stalowych konstrukcjach. W nich też cielistym kolorem zaznacza obecność ćwiczącego. Paradoksalnie przy dosłownym braku postaci obiekty te cechuje większa dynamika i wyższy poziom karkołomnych akrobacji. Czujemy tutaj napięcie, siłę i napięcie związane z ruchem.

Trening ma nas przede wszystkim wzmocnić, zahartować, a ćwiczenia powinny dawać nadzieję, że okażą się skuteczne. Przyglądając się twórczości Magdaleny Sadłowskiej podzielam jej wiarę w sukces i jej kibicuję.

Całość pokazu dyplomu Magdaleny Sadłowskiej, przygotowana wystawa i praca pisemna spełniają wymagania formalne oraz merytoryczne i kwalifikują do uzyskania stopnia magistra sztuki.

dr Andrzej Karmasz





A couple of years ago Magdalena Sadłowska became a resident in the Artists' Colony in Gdańsk, which is also when she began her work on the project known today as *Ćwiczka—ćwiczące* ('The Exercised—the Exercising'). It refers to exercising as an activity repeated in order to acquire a skill or to consolidate it. Meanwhile, she has been studying at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, as if she was under the influence of the spirit of Bauhaus, where Johannes Itten introduced a rule according to which students' experiments and creative work were preceded with gymnastics and breathing exercises for relaxation.

The exercise lasts continuously in Magdalena Sadłowska's works. The artist exercises her fine motor skills regularly and consistently, and her activity becomes a metaphor of gymnastic exercises. Despite her inspirations drawn from some old sport magazine articles providing advice on physical activity, her works are not some instructions on healthy lifestyle. Training herself and her art, under pressure from the competition, the artist tries to evade the phenomenon of the dark matter of the art world and makes an attempt to get closer to the field of official circulation of art. We do not know how long these exercises are going to last. They are rather discrete and do not put too much strain on the organism, and as such they remind of the animations of Agnieszka Polska, whose *Corrective Exercises* animate some archival materials and photos found in some old medical books. The hypnotizing, simple, repetitive moves are combined with static images.

In Sadłowska's case we are not dealing with repetitive exercises. The artist modifies and improves them so as to extend the field of artistic expression. All elements that the exhibition consists of (i.e. paintings, geometric metal constructions and small ceramic objects) have the same name. They are *ćwiczkas* ('the exercised ones') and are meant to function as one process. They influence one another and trigger the creation of new forms. The continuous exercise takes the burden of completeness off the shoulders of the work, as exercises might just be a set of drills. Drills in music may translate into success, yet it is not an indispensable element in visual arts. The artist

might need gymnastic exercises as a point of departure for the free shaping and reshaping the body.

Aneta Grzeszykowska, who practised artistic gymnastics as a child comes back to it in 2008 in a series of works called *Acrobat book*. Making use of her physical dexterity, she presents herself in various acrobatic positions and her deformed body becomes a metaphor of an image as a malleable and flexible object without borders.

Magdalena Sadłowska's series of works seems to express a different strategy: gymnastics, which is the main subject and source of figures here, literally tears away from these borders. We can see the stages of development of her art, when the artist goes out into space, beyond the frames of the canvases. The exercises in mostly drawing, which is important for the artist, gradually evolve into some more complex forms, like in the recently created objects, which are the results of painterly exercises and as such encourage further painterly activities. They become their components, or, as the artist puts it, „they complement them”. That is how we should look at them.

On the one hand, using her own figure in the paintings, she emphasizes the subject of the whole process. On the other hand, withdrawing herself from the spatial forms, she leaves a trace of herself exercising and some consequent tension within these cool steel constructions. She highlights the presence of the exercising one in them with the use of the flesh-coloured hue. Paradoxically, the literal lack of figures makes the objects more dynamic and more complex in terms of the level of acrobatics. We can feel the strain, the power and the tension connected with movement.

Training is supposed to strengthen and toughen us, and exercises should be giving hope for success. Looking at Magdalena Sadłowska's art, I share her hope for success, and I root for her.

The whole thesis project of Magdalena Sadłowska, i.e. the exhibition and the written work, meet the formal and substantive requirements and qualify her for the degree of the Master of Fine Arts.

Dr Andrzej Karmasz



Marina Savlovskaya

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

Praca magisterska pisemna: *Pogaństwo* napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyפורowskiego.
Opiekun aneksu: dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Promotor dyplomu: dr hab. Maciej Gorczyński
Recenzent: dr Aleksandra Jadczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model commenced in 2011.

Written master's thesis: *Paganism* written under the supervision of Dr Roman Nieczyפורowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Magdalena Hanysz-Stefańska
Thesis project supervisor: Dr hab. Maciej Gorczyński
Reviewer: Dr Aleksandra Jadczyk



Inspiracją do powstania pracy dyplomowej Mariny Savlovskiej *Pogaństwo* jest tajemny, nadprzyrodzony świat słowiańskich wierzeń, dający początek formowaniu się mitów oraz folkloru ludowego Białorusi. W pisemnej części pracy dyplomowej autorka odpowiada na pytanie, czym jest pogaństwo, przybliża charakter mitycznych postaci, interesująco przedstawia bogaty świat mitologii słowiańskiej, jak również wyczerpująco wyjaśnia głęboki sens poszczególnych wzorów, symboli i ornamentów stosowanych w białoruskiej sztuce ludowej. Zarówno w głównej części dyplomu, która składa się z 8 obrazów wykonanych w technice lakieru akrylowego na płótnie oraz aneksu – cyklu czarnych i czerwonych linorytów dyplomantka niewątpliwie ujawnia oraz daje wyraz swoim fascynacjom światem słowiańskich mitów. I rzeczywiście całość realizacji dyplomowej wydaje się być dosyć czytelnie osadzona w ludowych tradycjach kulturowych.

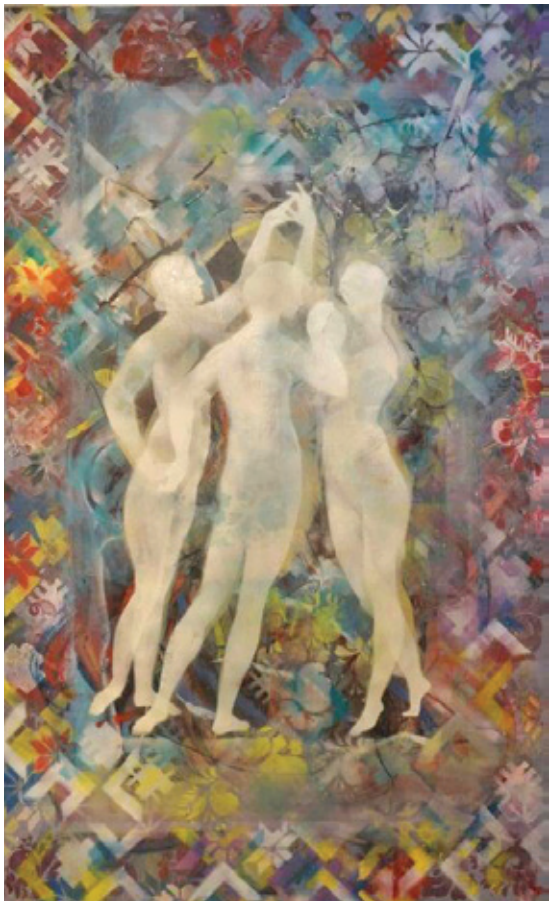
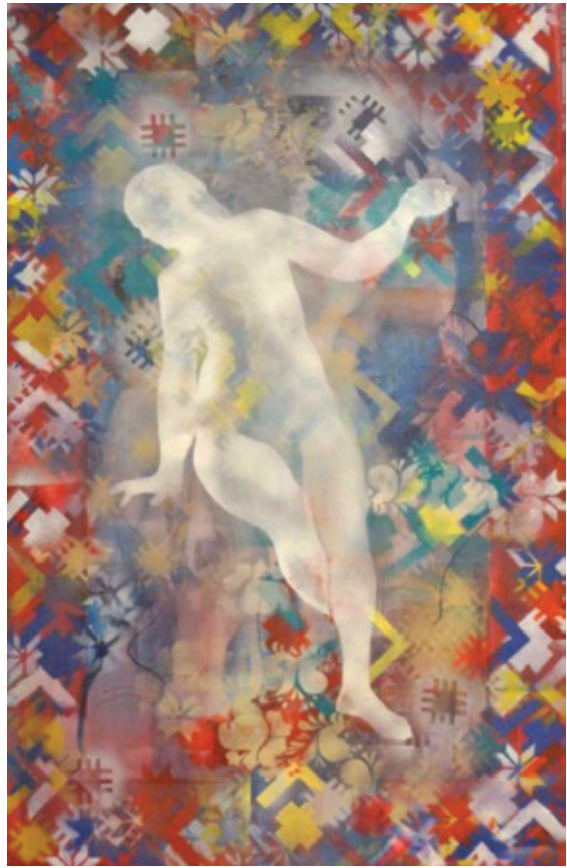
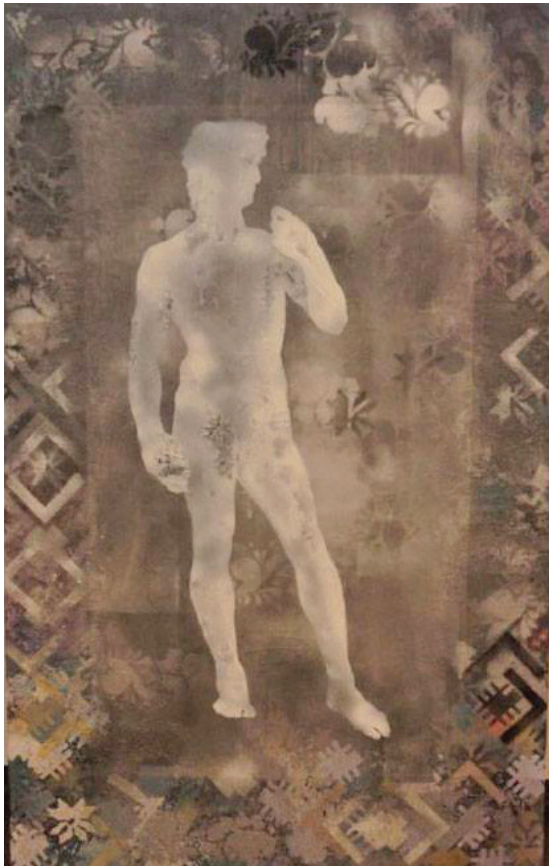
W zaprezentowanych malarskich kompozycjach kreuje baśniową rzeczywistość, jakby nam bliską i znaną, jednak tajemniczą i intrygującą, w pewien sposób kuszącą. Uaktywniając w umyśle odbiorcy wyobrażenia z pogranicza baśni i poetyki marzeń, Marina stara się zaprosić w podróż przez barwny świat wciąż żywych w kulturze białoruskiej legend i symboli. A jednak, patrząc na obrazy Mariny zadaje sobie pytanie... Jakiego rodzaju malarski komunikat tworzy? Czy rzeczywiście są to prace głęboko zainspirowane i opisujące słowiańskie tradycje, czy raczej autorka podejmuje próbę poszukiwania w nich bogactwa uniwersalnych prawd, przywołania uniwersalnego mitu, dając się ponieść przy tym niczym nieskrępowanej, swobodnej grze malarskiej? Dlaczego sięga po takie tematy? Czy w historiach tych podskórnie można odczuć cię obawy przed utratą kulturowej tożsamości w czasach globalizacji?

Bogactwo i dynamikę kalejdoskopowych narracji prac Mariny wyznaczają przede wszystkim namalowane z szablonu ornamenty i symbole. Niekiedy bardzo czytelne, innym razem zaś nawarstwiając się i przenikając wzajemnie tworzą skomplikowane i tajemnicze, niemożliwe do rozszyfrowania wzory. Okalają one sylwetowe zaledwie przedstawienia delikatnie wyłaniających się z tła fantastycznych wizerunków i postaci bogów, tworząc razem często zaskakująco wyraziste i ciekawe zestawienia.

Dyplomantka żywo i swobodnie improwizuje, śmiało przekształca, kreując bardzo autorską wypowiedź, wizję świata mityczno-baśniowych opowieści, gdzie poza wszystkim widać również spory ładunek autentycznych emocji.

Rekomenduję Szanownej Komisji pracę dyplomową Mariny Savlovskiej oraz wnoszę o nadanie jej tytułu magistra sztuki.

dr Aleksandra Jadczyk





What inspired Marina Savlovskaja to create her thesis project *Paganism* is the mysterious, supernatural world of Slavic beliefs, which gave origin to the formation of myths and folklore of Belarus. The author discusses the following issues in the written part of the thesis project: she answers the question what paganism is, characterizes the character of the mythical figures, interestingly presents the rich world of Slavic mythology, and explicates the deep sense of each of the patterns, symbols and ornaments in the Belarussian folk art. Both the main part of the project, which consists of eight paintings (acrylic lacquer on canvas), and the annex are a testimony to the degree candidate's fascination with the world of Slavic myths. Indeed, the whole thesis project clearly seems to be well-embedded in the folk traditions.

The painterly compositions presented create a fantastic world, somehow close and familiar, yet mysterious and intriguing, almost tempting. Activating the viewers' imagination and evoking fantasies from the fairy-tale or oneiric hinterland, Marina seems to be inviting for a journey through the colourful world of Belarussian legends and symbols that are still very much alive. However, looking at Marina's paintings, I ask myself a question: What kind of painterly statement is she trying to make? Are these works really deeply inspired by the Slavic traditions or maybe she is making an attempt to discover some universal truths or invoke some universal myth to take part in the unfettered painterly game? Why is she exploring such themes? Can we trace in these stories some fear of losing cultural identity in times of globalization?

The richness and dynamics of the kaleidoscopic narratives of Marina's works are delineated predominantly by the stencil-painted ornaments and symbols. Sometimes they are absolutely clear and at other times they overlap to create complicated and mysterious patterns. They fringe the sketchy representations of Gods' figures which delicately emerge from the background of fantastic images and characters so as to create surprisingly expressive and interesting juxtapositions.

The degree candidate boldly transforms these motifs and improvises with ease to create a very original statement and a vision of the fantastical and mythical world, which, above all, displays a great amount of authentic emotions.

I recommend the Degree Committee to award Marina Savlovskaja the Master of Fine Arts Degree.

Dr Aleksandra Jadczyk



Katarzyna Świerzewska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Plecy – Refleksje na podstawie wybranych realizacji oraz własnej praktyki twórczej* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świerzewski
Recenzent: dr Marek Wrześniński

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Marek Model commenced in 2013.

Written master's thesis: *Back—Some Reflections Based on Selected Works and Own Artistic Practice* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.
Supervisor of the annex: Prof. Aleksander Widyński
Thesis project supervisor: Prof. Maciej Świerzewski
Reviewer: Dr Marek Wrześniński



Praca dyplomowa Katarzyny Świerzewskiej składa się z trzech części. Artystyczna część dyplomu to seria pięciu przedstawień malarskich w formie obrazów, które powstały w Pracowni Malarstwa profesora Macieja Świerzewskiego. Aneks zatytułowany jest *Charty w ruchu* i został zrealizowany w Pracowni Sztuki Włókna pod opieką profesora Aleksandra Widyńskiego. Praca pisemna *Plecy – Refleksja na podstawie wybranych realizacji oraz własnej praktyki twórczej* została napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Tematem obrazów Katarzyny Świerzewskiej są plecy, które artystka portretuje nie tylko jako malarski ekwiwalent swojej fizyczności, ale przede wszystkim jako szerszy pryzmat metafizycznej odsłony ciała. Wydaje się, że

wizualizowany przez autorkę motyw – fragment ludzkiego ciała, jest tylko pretekstem do głębszej refleksji na temat portretowania tego, co niewidoczne.

Prace malarskie Pani Katarzyny to rodzaj portretów, a raczej specyficznych autoportretów, gdzie twarz bohaterki obrazów jest niewidoczna, pozostaje w ukryciu poza zasięgiem wzroku widza. Zamiast oblicza autorki – widzimy jej plecy. Zamiast głębi psychologicznej, stanów emocjonalnych, grymasów i ekspresji rozmalowanych na twarzy – widzimy subtelny grę gestów dłoni, ekspresję rąk bohaterki i ruchów jej ciała, która rozgrywa się na tle tytułowych pleców i nieoczywistej przestrzeni wokół portretowanej. Autorka wydaje się wciągać widza w intymną relację pomiędzy tym, co odsłonięte, i tym, co niewidoczne, ukryte. Trochę tu erotyzmu i trochę sensualnej zmysłowości dalekiej jednak od nachalnych podtekstów. W tym miejscu chciałbym zacytować słowa autorki, która pisze o tytułowym motywie w ten sposób: „Plecy – pomimo, że są swoistego rodzaju »zasłoną«, są także pryzmatem dużej części ciała, ta z kolei jest uosobieniem erotyzmu. Pomimo ukrycia najbardziej oczywistej wszystkim »twarzy«, czy też najbardziej »pożądanego« w damskim akcie biustu – plecy są bardzo sensualnym, wyrafinowanym, ale także – paradoksalnie – intymnym elementem, nawet może bardziej, ze względu na swoją niejednoznaczność oraz tajemniczość. Mamy do czynienia z podmiotowością niejawną. Jest to pewnego rodzaju tajemnica istnienia w doświadczeniu, pomimo iż plecy są jawne – są odsłoną człowieka w zderzeniu z drugim człowiekiem – są paradoksalnie oczywiste, jak i tajemnicze, przy czym jednocześnie ukazują wrażliwość i zmysły.”

Autorka konstruuje swoje wielkoformatowe kompozycje na zasadzie relacji pomiędzy figurą i płaskim tłem, które dynamizuje ekspresyjny w wyrazie cień. Dynamika wypowiedzi malarskich oparta jest na przemyślanym zestawieniu i przenikaniu się kierunków, skosów, łuków oraz iluzji głębi ostrości. Kontur i zarys portretowanej postaci jest płynny i zmienny. Artystka świadomie stosuje jego rozmycie lub go wzmacnia i dynamizuje w zależności od relacji z tłem. Temperatura barw, które pojawiają się na płótnach, to skala opozycji pomiędzy chłodnym i ciepłym. Dominują ultramaryny przełamane ciepłymi szarociami, cyjany oraz chłodne fioleły i ciepłe odcienie żółci przemieszane z odcieniami subtelnej czerwieni i brązu. „Zimna” przestrzeń cieni i tła wzmacniana jest miękkim gradientem przejścia do cieplejszej temperatury rozświetlonych fragmentów. Refleksy barw tła, które pojawiają się na ciele postaci w cieniu i świetle, nadają głębszy sens malarskim poszukiwaniom i eksperymentom kolorystycznym samej autorki. Warto zwrócić uwagę na to, że dla Katarzyny ważny jest tak samo wyraz artystyczny jej prac, jak i warsztat oraz biegłość w posługiwaniu się tradycyjnymi technikami malarskimi. Idea i jej wizualna artykulacja w przypadku prac artystki znajdują dojrzałą formę w postaci serii malarskich refleksji na temat ciała.

Współtwórca malarstwa metafizycznego Giorgio de Chirico napisał, że więcej zagadki i tajemnicy jest w cieniu człowieka idącego w słońcu niż we wszystkich przeszłych, obecnych i przyszłych religiach. Autorka *Pleców* wydaje się poszukiwać takiej tajemnicy. Poprzez skalę płócien, ekspresyjną relację światła i cienia oraz dynamikę i ruch swojego ciała, odsłania i jednocześnie ukrywa to, co dla niej istotne, stawiając widza w sytuacji tego, który może odkryć tajemnicę niewidocznego. Natomiast poprzez świadomą prostotę i oszczędność środków wyrazu Katarzyna zwraca uwagę na to, że czasem mniej może znaczyć więcej. Tak, jak w przypadku realizacji aneksu, gdzie materiałem artystycznej kreacji stał się zwykły drut. Oszczędność środków wyrazu i prostota dały efekt zaskakujący w postaci przestrzennego rysunku z całą subtelnością tego, co może wydarzyć się pomiędzy bielą i czernią.

Katarzyna Świerzewska wydaje się być artystką dojrzałą, spostrzegawczą i refleksyjną, świadomą własnych wyborów kierunków artystycznej drogi. Prezentacja jej dorobku artystycznego w formie pokazu dyplomowego ujawnia głębokie i dojrzałe zaangażowanie w twórczość. Realizacje malarskie, aneks oraz praca pisemna są spójną całością pod względem merytorycznym i artystycznym. Wnoszę do Komisji Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku o nadanie Katarzynie Świerzewskiej tytułu zawodowego magistra sztuki.

dr Marek Wrześniński



Katarzyna Świerzevska's thesis project consists of three parts. The artistic component is a series of five painterly compositions, which were created in Prof. Maciej Świeszewski's Painting Studio. The annex titled *Running Hounds* was completed in the Fibre Art Studio under the supervision of Prof. Aleksander Widyński. The written part *Back—Some Reflections Based on Selected Works and Own Artistic Practice* was written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski.

The main subject of Katarzyna Świerzevska's paintings is back torso, which the artist portrays not only as a painterly equivalent of the physical dimension, but also as a broader prism of the metaphysical aspect of human body. It seems that the motif visualised by the author—a fragment of human body—is just a starting point for her reflections on portraying the invisible.

Katarzyna's painterly works are some kind portraits, or maybe specific self-portraits, where the face of the protagonist is invisible, as it remains out of sight for the viewer. Instead of the author's face we can see her back. Instead of the psychological depth of emotional states, grimaces and expressions painted on the face we can see a subtle game of hand and arm gestures and other bodily movements, which take place against the background of the

eponymous back and some unclear space around the portrayed. The author seems to drag the viewer into the intimate relations between the revealed and the invisible or hidden. There seems to be some eroticism and sensuality, yet it is far from too obvious lewd undertones. Let me quote the author's words here when she writes about the main motif: „Back, despite being some kind of veil, is also a prism for a major body part, which, in turn, is the embodiment of eroticism. Despite hiding the face, which is the most obvious to everyone, or breasts which are the most desired in a female act, back is a very sensual, sophisticated, and, paradoxically, also intimate element; sometimes even more than anything else thanks to its ambiguity and mysteriousness. We are dealing here with implicit subjectivity. There is some kind of mystery in the experience: despite the fact that back torso is explicit (it is another projection of a man when in contact with another man), it is paradoxically obvious and mysterious at the same time, as it reveals sensitivity and senses together”.

The author develops her large-format compositions based on the relations between the figure and the flat background, which dynamizes the expressive shadow. The dynamics of these painterly statements consists in



the well-thought-out juxtaposition, the permeating of directions, angles, arcs and the depth of field illusion. The contour and figure of the portrayed is variable and fluid. The artist deliberately blurs or strengthens it so as to dynamize its relationship with the background. The temperature of hues appearing on canvases ranges from cold to warm. Ultramarines dominate the palette, which are often juxtaposed with warm greys; cyans, cooler violets and warmer shades of yellow are mixed with shades of subtle red and brown. The „cold” space of shades and background is often highlighted with a soft gradient into warmer temperature of backlit fragments. The reflexes of background hues, which appear on the figure’s body, both in the shadow and in light, impart a deeper sense to the painterly explorations and experiments of the author. It is worth noting that Katarzyna considers the artistic expression of her works to be as important as her skills in traditional painterly techniques. The idea and its visual articulation find their mature form in the series of painterly expressions on the subject of body.

One of the founding fathers of metaphysical painting Giorgio de Chirico wrote that there is more puzzle and mystery in the shadow of a man walking in the sun than in all past, present and future religions. The author of Back

seems to be searching for such a mystery. Through the scale of the canvases, the expressive relations of the light and the shadow, the dynamics and movement of her body, she reveals and hides what she considers to be essential to her, and puts the viewer in the position of someone who can discover the mystery of the invisible. On the other hand, the deliberate simplicity and the economy of means Katarzyna applies to her works show that often less is more. This is also true for the annex, where the simple wire becomes the material of artistic creation. The economical means and simplicity have given a surprising effect of spatial drawing with all the subtlety that can take place between white and black.

Katarzyna Świerzevska seems to be a mature, observant and reflexive artist, who is fully aware of the choices she makes in her artistic career. The presentation of her works proves how deep and mature her engagement in art is. The painterly composition, the annex and the written part form a coherent whole in terms of substance and artistry. I recommend the Committee of the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk to award Katarzyna Świerzevska the title of the Master of Fine Arts.

Dr Marek Wrzesiński



Paulina Tusk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2013 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego, dr. hab. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Dotknąć nieuchwytnie. Wybrane aspekty tematu* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego. Opiekun aneksu: dr hab. Agata Zielińska-Głowacka Promotor dyplomu: prof. Teresa Miszkin Recenzent: prof. Anna Królikiewicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Dr hab. Krzysztof Polkowski and Dr hab. Jacek Kornacki commenced in 2013.

Written master's thesis: *Touching the Intangible. Selected Aspects of the Subject* written under the supervision of Dr Zbigniew Mańkowski. Supervisor of the annex: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka Thesis project supervisor: Prof. Teresa Miszkin Reviewer: Prof. Anna Królikiewicz

Impulsem dla twórczych studiów Pauliny Tusk był zawsze akt, oglądałam niedawno dokumentację pełną jej prac figuratywnych. Podejrzewam, że wobec doświadczanego kryzysu własnego lub bliskiego ciała musi dojść do reperkusji tego kryzysu w obrazowaniu.

Malarską inspiracją do dyplomu są zdjęcia USG, RTG, TK, stające się rzeczywistym portretem biologicznego organizmu, nowej tożsamości, nowego splątania się witalnymi sieciami z życiem. Problem tożsamości, rozumianej jako zespół figur i związanych z nimi tekstów i obrazów kultury, podejmują nie tylko strategie artystyczne przebiegające liniowo i spójnie, ale także postawy wahające się, niepewne, bo wyczulone na impas koturnowo widzianej podmiotowości. Wiele przykładów takich postaw znajduje swój wyraz w sztuce, literaturze, czy filmie XX wieku. Bywa, że stajemy, jak być może Paulina Tusk, wobec tak zwanego „bankructwa przedstawienia” – jak w myśli Gilles’a Deleuze’a, podobne koncepcje pojawiły się też w pisaniu Rolanda Barthes’a korespondując z koncepcją iluzoryczności „ja” jako zwartego, syntetycznego bytu, reprezentowaną choćby przez liczącą ponad dwa tysiące lat tradycję buddyjskich sutr. Pęknięcie klasycznego wizerunku ciała jako wizerunku tożsamości manifestuje się między innymi poprzez demitologizację – jak chyba u dzisiejszej dyplomantki – dyskursu biograficznego artysty. Na przestrzeni płótna toczy się gra, w której Tusk dokonuje transgresji, zwielokrotnienia bądź rozproszenia, ciało jest figurą o nomadycznym, kłaczastym charakterze w chwilejnym przeżywaniu tego, co publiczne i prywatne, wewnętrzne i zewnętrzne. Gra puzzlami zdjęć rentgenowskich i tomograficznych, które łączy ze sobą autorka w ciała nieistniejące: to, co nie żyje, zdobywa życie na płótnie.

Życie i śmierć, ciało prawdziwe, jako zbiór abstrakcyjnych plam z boleśnie prawdziwej, jak ono, dokumentacji lekarskiej, i ciało nierzeczywiste, powołane do symulowania prawdy – sztuczna skóra z charakteryzatorem.

Zobrazowanie umowności podmiotu obserwujemy przecież w sztukach wizualnych od wieku, a barthesowska figura posiada podobną strukturę jak tekst, będący „tkanką cytatów”, którą rekonstruuje się i interpretuje tworząc znaczenie. Podmiot to obszar fluktuacji i wieloznaczności, punkt zbiegu wielu kodów i dlatego tożsamość podmiotu chce się określić w czymś bardziej

jednostkowym i niepowtarzalnym – w ciele. „Doświadczenie ciała, zwłaszcza świadome, refleksyjne, pozostaje w interakcji zarówno z procesami wewnątrz ciała, zdolnościami przez nie gwarantowanymi, mentalnymi reprezentacjami. [...] Doświadczenie ciała to coś więcej niż ucieleśnienie.” pisze Tusk w pracy dyplomowej.

Artystka próbuje znaleźć się na nowo w ciele i z ciałem w obrazie: z jednej strony odchodzi od mimesis, z drugiej, oblepiając zeskanowane wnętrzości sztuczną skórą, jakoś do mimesis wraca, malując przecież wciąż nie kogo innego, jak człowieka. Obraz TK jest przekrojem pewnego stanu realnego, ale przez niezaprzeczną materialność pokazuje jednocześnie abstrakcyjność bytu. Obecne i nieobecne, unaocznione i zaciemnione, z realnego świata i świata prawie nierealnego, jaki każdy z nas niesie w klatce kości, w precyzyjnych konstrukcjach wnętrza medycznego, którego fabryka ma codziennie aż do końca pompować w nas życie.

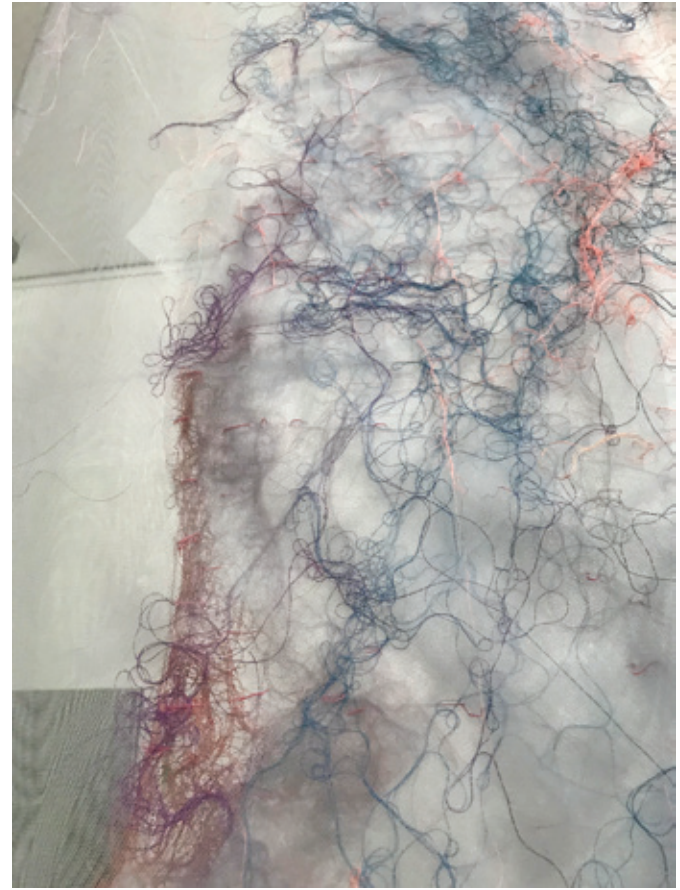
Malarskie niuanse brzmieniowe Tusk uzyskuje za pomocą zestawień faktury ralnych i różnic materiałowych, nie barwnych, wprowadza do obrazu, jak w malarstwie materii tworzywa obce tradycyjnemu warsztatowi malarskiemu. Reperuje wnętrza obrazu metaforycznymi gestami skórnych opatrunków, dotykiem, aby nabrało cech taktylnych, ludzkich. W aneksie z tkaniny przezroczyście organdyńnię piętrzą się na sobie jak warstwy skóry wyszyte przez unerwienie skoftunionych nici, które mają utrzymać formę, i w tej części dyplomu zaskakuje kolor. Praca pisemna, która podejmuje próbę analizy wybranych dzieł Richtera, Podkowińskiego, Maneta, Dvoreskiego, Tuymansa, Tennanta oraz Saville i wypowiedzenia się na temat niesłuchanie trudny, bo mocno już omówiony i eksploatowany w sztuce przez jej historię, wydaje mi się formą nieco jeszcze zbyt powierzchowną: tu oczekiwałam ostrego światła rentgena wierzącego burżuazyjne powłoki tłuszczu, tu czekałam na manifest i oświecenie wyświetlające temat od strony jeszcze nieznannej i świeżej. Czy całość dyplomu jest zabiegiem udanym i zgodnym z intencją autorki, tego dowiemy się dziś, w dniu, kiedy rozpocznie samodzielność w sztuce, już nie jako uczennica. Choć coś mi mówi, że tej samodzielności nabrała może wcześniej, kiedy wyrzekła się i zrezygnowała z pierwotnej, prawie już rozmalowanej koncepcji dyplomowej i zdeterminowana dokonała przewrotu na chwilę przed dzisiejszym zakończeniem studiów, bo jeszcze do niedawna do oceny i recenzji dostawałam zupełnie inne malarstwo. Może to gest karkołomny, najtrudniejsza decyzja, upór i uświadomione ryzyko.

To, co cenne i interesujące lokują tam, gdzie dostrzegam imperatywy, któremu nie umie dać odporu rozsądek. Ten podpowiadałby, żeby się z zmianami powstrzymać i nie stać na chybotliwej krawędzi tuż przed terminem, a ja odwagę wyjścia z bezpiecznej, bo oswojonej i znanej własnej konwencji ku próbom wyrażenia i przepracowania lęku związanego z ciałem nowym dla siebie malarstwem cenić będę zawsze. Mam nadzieję, że owa postawa twórcza będzie równie widoczna i warta uwagi dla Szanownej Komisji Wydziałowej, kiedy ta będzie rozważała nadanie Paulinie Tusk stopnia magistra sztuki, czego jej życzę.

prof. Anna Królikiewicz







I have recently watched the full documentation of Paulina Tusk's figurative works and it seems that the main impulse for her creative activity has always been an act. I suspect that some crisis that her or someone else's body experienced has had a direct repercussion in the form of the portrayal of such a crisis in her art.

The painterly inspiration for this thesis project is the ultrasound scans, X-ray scans and CAT scans, which become a portrayal of a biological organism, new identity and new entanglement with life through the vital networks. The problem of identity understood as a set of figures accompanied by texts and images of culture is raised not only by some linear and cohesive artistic strategies, but also by some more hesitant and uncertain approaches that are sensitive to the rather stilted version of subjectivity. The art, literature and film of the 20th century provide many examples of similar attitudes. We might be facing the so-called „bankruptcy of representation”, as Gilles Deleuze put it; similar ideas are expressed in the texts of Roland Barthes with his illusory “I” concept as a synthetic being, corresponding with the two-thousand-year-old tradition of Buddhist sutras. The crack in the classical image of body as a representation of identity manifests itself, among others, through the demythologization—which also seems to be the case as far as our degree candidate is concerned—of the biographical discourse of the artist. A game takes place within the canvas, where Tusk commits transgressions, multiplications and dispersions, while the body becomes a figure of nomadic and rhizomic character in its hesitant experiencing of the public and the private, the internal and the external. The jigsaw consisting of X-ray and CAT scans is put together by the artist to form some non-existent bodies: the non-living gets a new life on canvas.

Life and death: the real body as a set of abstract patches from the painfully real—just like that body—medical documentation juxtaposed with the

unreal body created to simulate the truth—the artificial skin from the make-up studio.

The portrayal of the conventionality of the concept of subject has been observed in the visual arts for more than a century and the Barthesian figure has a structure similar to a textual patchwork of quotations, which are meant to be reconstructed and interpreted in order to create meaning. The subject is the field of fluctuation and equivocation, and a hub for many codes, which is why the identity of the subject wants to find its definition in something more individual and unique like a body. „Experiencing body, especially in a conscious manner, with the capabilities guaranteed by it and its mental representations. [...] Experiencing body is more than embodiment” writes Tusk in her written thesis.

The artist is trying to find herself anew in the body and, consequently, within this body in a painting: on the one hand she departs from mimesis, on the other hand, she somehow comes back to it by fixing the artificial skin to the scanned internal organs. Does not she paint human beings, after all? CAT scan is a cross-section of some real state, but through its undeniable materiality it shows how abstract being really is. It is the present and the absent, the visible and the obscure, the real and the almost unreal that we all carry in this cage of bones and precise constructions of the medical interior, which is like a machine pumping life inside us until we die.

The painterly nuances in tone are achieved by Tusk not in terms of colour but with the textural juxtapositions and material differences, and thus she introduces to painting some substance that is alien to the traditional painting techniques. She repairs the inside of the painting with metaphorical gestures of touching and applying skin bandages so that it becomes tactile, human. The transparent organdies in her textile art annex pile up like layers of skin embroidered with the nerves of tangled threads, which are meant to retain



the form, and it is in this part of the thesis project where the colour has some potential to surprise. The written part is an attempt to analyse selected works of Richter, Podkowiński, Manet, Dvoretzky, Tuymans, Tennant and Saville, and to make a contribution to a subject that is tremendously difficult because it has been debated and explored in art throughout the history, which leads to a somewhat superficial result. I had been expecting here a strong X-ray light here that would pierce through the bourgeois layers of fat or some manifesto of enlightenment that would give an insight into the problem from a fresh and so far unknown perspective. Is the whole thesis project successful and in accordance with the author's intention? We will be finding out the answer starting today, when she ceases to be a student and becomes independent in the world of art. However, something tells me that she has acquired this sense of independence a little earlier, when she gave up on the original, already primed and sketched composition, and was determined to make a sudden turn right before the completion of her studies. Beforehand I had been giving feedback on a completely different type of painting. This might be a hazardous move or a very difficult decision that takes a lot of conviction and risk management.

I find the imperative that cannot be dismissed by reason to be very precious and interesting. Rationality would rather encourage us to refrain from making such changes, while standing on the edge of a cliff just before the deadline, but I will always appreciate the courage to leave the safe and familiar convention towards an attempt to express and work through our corporeal anxieties via painting that is new to us. I hope that this creative attitude will be equally discernible and worth appreciation to the respected Faculty Committee when considering whether to award Paulina Tusk the degree of the Master of Fine Arts. That is what I wish for her.

Prof. Anna Królikiewicz

Barbara Waszczeniuk

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Negatywna suwerenność – wybrane teorie Jeana Baudrillarda w kontekście mojego malarstwa* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann
Promotor dyplomu: prof. Jarosław Bauć
Recenzent: dr Anna Reinert-Faleńczyk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Józefa Czerniawskiego commenced in 2012.

Written master's thesis: *Negative Sovereignty – Selected Theories of Jean Baudrillard in the Context of My Painting* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Janusz Akermann
Thesis project supervisor: Prof. Jarosław Bauć
Reviewer: Dr Anna Reinert-Faleńczyk

Zrozumieć zaprezentowane tu prace malarskie Barbary Waszczeniuk można wyłącznie czytając pracę pisemną dyplomantki, stanowiącą integralną część jej pracy magisterskiej. Niniejszy cykl obrazów nosi tytuł *Dyfuzja* i jest malarską interpretacją teorii Jeana Baudrillarda dotyczących relacji między masami a mediami, czemu autorka daje wyraz w tytule pracy pisemnej: *Negatywna suwerenność – wybrane teorie Jeana Baudrillarda w kontekście mojego malarstwa*.

Jak wiadomo, dyfuzja jest procesem samorzutnego rozprzestrzeniania się cząsteczek w ośrodku, w konsekwencji chaotycznych zderzeń cząsteczek substancji między sobą lub z cząsteczkami otaczającego ją ośrodka. Czym jest dyfuzja w malarstwie Barbary Waszczeniuk? Otóż odpowiedź jest zaskakująco precyzyjna. Dyplomantka przypisuje czerniom i szarościom, którymi się posługuje, konkretne reprezentacje: szarości są, w jej malarskim słowniku, odpowiednikiem mas, natomiast czernie odpowiadają mediom. Wszystkie kolejne warianty kompozycji malarskich są więc opowieścią o relacjach między tymi dwoma bohaterami: mgławicową, niezdefiniowaną i uparcie milczącą masą i historycznymi mediami zjadającymi własny ogon w nadprodukcji sensów i informacji, które jakkolwiek sens niweczą.

W artystycznym alfabecie Waszczeniuk szarości są miękkie i obłe, czernie dynamiczne, często proweniencji rysunkowej raczej niż malarskiej. Wydaje się, że czerni stara się pochłonąć szarość, lecz ta pozostaje tymi staraniami niewzruszona.

Co jednak jest tu substancją dyfundującą, a co ośrodkiem? Czy to masa unicestwia sensy produkowane przez media? A może to media „rozpuszczają” i „rozcieńczają” masy? To pytania, na które odpowiedzi nie znajdziemy w tekście. Być może nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Być może zachodzi między tymi zjawiskami sprzężenie zwrotne i jedno warunkuje drugie i odwrotnie. Ciekawa jednak jestem opinii dyplomantki.



Myśląc o formalnych aspektach prezentowanych tu prac, nie sposób nie zauważyć radykalnej redukcji środków malarskich. Barbara Waszczeniuk rezygnuje kolejno z przedstawieniowości, a następnie (co dla malarza zawsze jest decyzją dramatyczną) z koloru, aby na końcu zrezygnować, jak sama to nazywa, z „technologicznej ornamentyki”, przez co rozumie różnicowanie matowych i połyskliwych materii. Nie jestem pewna, czy potrafię zrozumieć proces, który za tym stoi. Być może każdy malarz staje w którymś momencie przed potrzebą zanegowania medium, którym się posługuje. Być może jest to sposób na pytanie o własną malarską tożsamość. Być może jest to po prostu dobór środków formalnych, które dyplomantka uznała za najwłaściwsze do opowiedzenia o wybranym zagadnieniu. Być może w końcu, jest to dążenie do postulowanej w pracy pisemnej negatywnej suwerenności. Suwerenności podtrzymywanej i ewokowanej poprzez radykalne odrzucenie nadmiaru.

Jeśli wolno mi czegoś dyplomantce życzyliwie i z sympatią życzyć to osiągnięcia artystycznej suwerenności pozytywnej. Suwerenności, która nie jest oporem i odrzuceniem, która, krótko mówiąc, nie jest wolnością od, lecz wolnością do.

Doceniając szczerłość procesu twórczego i spójność pracy pisemnej z częścią artystyczną dyplomu, rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie Barbarze Waszczeniuk tytułu magistra sztuki.

dr Anna Reinert



It is possible to understand the painterly works of Barbara Waszczeniuk exhibited here only by reading the written work of the degree candidate, as it constitutes an integral part of her master's degree thesis. The cycle of paintings is titled *Diffusion* and should be viewed as a painterly interpretation of Jean Baudrillard's theory on relations between the media and the masses, which has been confirmed in the title of the written work: *Negative Sovereignty—Selected Theories of Jean Baudrillard in the Context of My Painting*.

It is common knowledge that diffusion is a process of spontaneous dispersion of particles in a region as a consequence of chaotic collisions of molecules between each other or other molecules of the surrounding region. What is the diffusion in Barbara Waszczeniuk's painting? Well, the answer is surprisingly precise. The degree candidate ascribes very concrete representations to the greys and blacks she uses: greys are equivalents of masses in her painterly vocabulary, while blacks stand for the media. All other variants of the painterly compositions are then stories of relations between these two actors: the nebulous, undefined and stubbornly mute mass and the hysterical media eating its own tail in the overproduction of senses and information that renders any sense impossible.

The greys in Waszczeniuk's artistic alphabet are soft and ovoid, while blacks are dynamic and more characteristic of drawing than painting. It seems that black is trying to devour grey, but the latter remains completely unmoved with the efforts of the former. However, where is the diffusive substance and where the centre of the region? Is it the mass that annihilates the senses produced by the media? Or maybe it is the media that "dissolve" or "dilute" the masses? We can find the answers to these questions in the text.

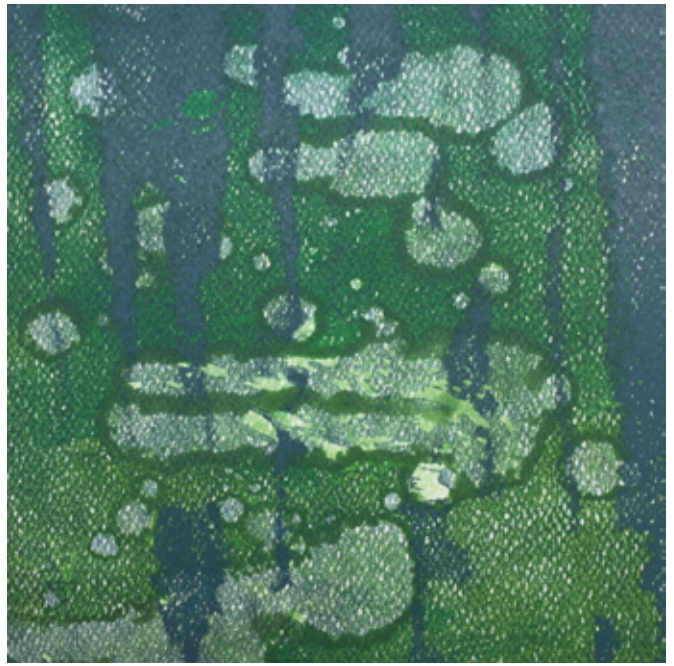
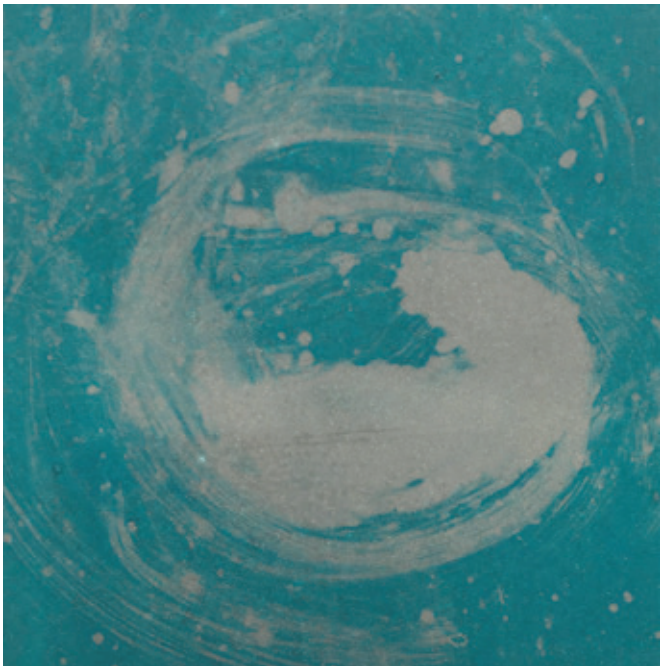
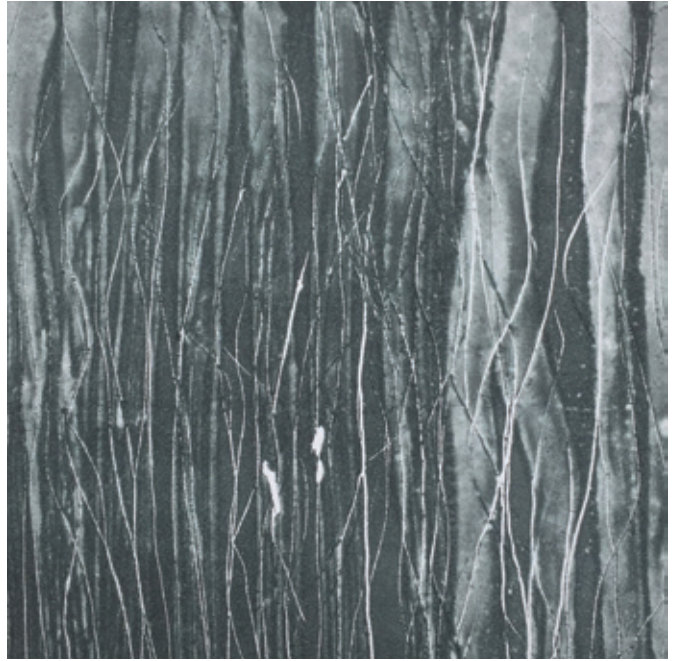
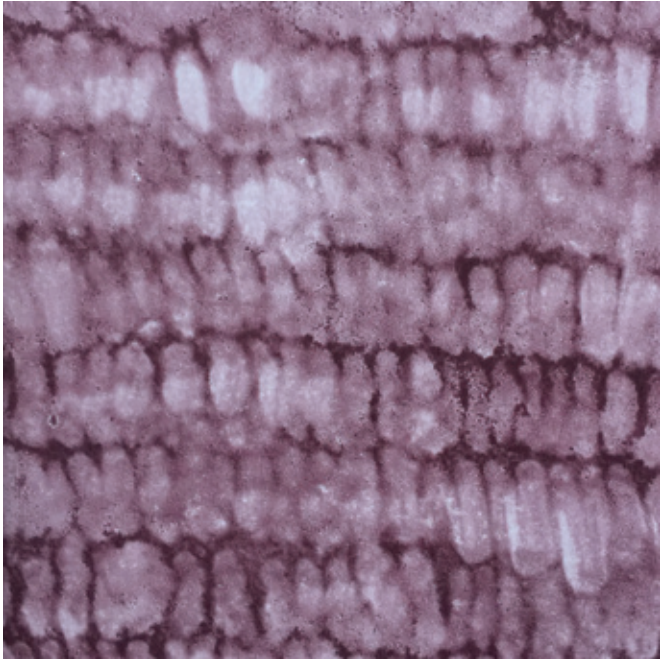
There may not be one unequivocal answer. There may be some feedback between these phenomena, and one may condition the other or *vice versa*. I am curious to know the degree candidate's opinion.

As far as the formal aspects of the works presented are concerned, one cannot fail to notice the radical reduction of painterly means. First, Barbara Waszczeniuk resigns from figurativeness, then she gives up on colour (which is always a dramatic decision for a painter), and finally she resigns from what she calls "technical ornamentation", by which she means the distinction between the matte and glossy surfaces. I am not sure if I can fully understand the rationale behind that. Maybe at some point every painter feels the need to negate the medium he or she uses. This might be some answer to the question about one's painterly identity. This might also be a choice of formal elements that the degree candidate has deemed to be the most appropriate for the presentation of the selected issue. Or maybe, finally, it is the pursuit of the negative sovereignty postulated in the written work, which is supported and evoked by the radical rejection of excess.

May I also kindly and sincerely wish that the degree candidate would achieve her artistic sovereignty in a positive sense—a sovereignty that is not resistance and rejection, and, to put it shortly, is a 'freedom to' rather than a 'freedom from'. Recognizing the sincerity of the creative process and the consistence of the written work with the artistic part of the thesis project, I recommend the Degree Committee to award Barbara Waszczeniuk the Master of Fine Arts degree.

Dr Anna Reinert





Maciej Wichnowski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Pośród ogrodów Edenu* napisana pod kierunkiem dr. Roman Nieczydorowskiego.

Opiekun aneksu: dr Katarzyna Zawistowska

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr Robert Sochacki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio of Prof. Józef Czerniawski commenced in 2012.

Written master's thesis: *Among the Gardens of Eden* written under the supervision of Dr Roman Nieczydorowski.

Supervisor of the annex: Dr Katarzyna Zawistowska

Thesis project supervisor: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr Robert Sochacki

Praca dyplomowa Macieja Wichnowskiego odnosi się do listów Jana Pawła II do artystów. Uzupełnieniem dyplomu jest praca pisemna *Pośród ogrodów Edenu*, w której autor podejmuje próbę krótkiego zgłębienia kulturowych znaczeń, symboliki oraz ewolucji pojęcia Edenu. W pracy tej autor, jako osoba, jak sam podkreśla, niewierząca próbuje spojrzeć na poruszany w listach temat roli artystów, co kieruje jego poszukiwania w stronę trans-kulturowych, podstawowych paradygmatów wypowiedzi artystycznej. Budując dyplomowy obiekt autor łączy swoje malarskie i scenograficzne umiejętności, próbując w ten sposób w jednym dziele poruszyć dwa obszary – malarstwo i scenografię – których dotyczy jego dyplom. Estetyka tej pracy jest więc dualistyczna – z jednej strony wprost nawiązująca ornamentami i stylistyką do sztuki arabskiej, z drugiej – bardziej współczesna i abstrakcyjna.

Tak samo Maciej dzieli formalnie ten obiekt na Dyplom artystyczny główny składający się z siedmiu części oraz na Aneks, który w zasadzie tworzy jeden obiekt – *Drzewo poznania dobra i zła*. Niestety nie dane było mi zobaczyć skończonej pracy, a jedynie obserwować jej realizację. Ostateczny kształt będzie możliwy do zobaczenia dopiero podczas wystawy, a konieczność napisania recenzji uniemożliwia pozostawienie tej czynności do momentu konfrontacji z ostateczną formą pracy. Tak bywa i w teatrze, gdzie scenograf pracuje z warsztatami, pracownikami nad techniczną realizacją, a reżyser z aktorami na scenie, mając do dyspozycji przed premierą tylko scenograficzne elementy.

Analogicznie i w recenzowanej przeze mnie pracy Macieja Wichnowskiego czytam o założeniach, o tle teoretycznym tej realizacji, a w pracowni, niezależnie, dzieje się proces twórczy, który obserwowałem od pierwszych szkiców i modelu. Poznałem zmagania z poszukiwaniami rozwiązań technicznych, z doбором odpowiednich materiałów – czyli wszystko to, z czym na co dzień stykają się zawodowo scenografowie. Taką drogą do realizacji swojego dyplomu z malarstwa – z aneksem ze scenografii – wybrał autor. W założeniu Maciej chciałby nas – po przejściu przez instalację – po zespoleniu się w niewielkiej przestrzeni na chwilę zatrzymać, zaprosić do wsluchania się w jej dźwięk i poszukania własnych odpowiedzi czy interpretacji. Ja w tej pracy dostrzegam poszukiwania technicznych rozwiązań, struktur i technik malarskich.

Tradycyjne malarstwo zostało przez autora zredukowane do roli technicznej, realizującej scenografię. Dla mnie w oczywisty sposób są to poszukiwania młodego, ale twórczego scenografa i tak na tę pracę należałoby spojrzeć. Uważna obserwacja rodzi więcej pytań niż odpowiedzi i z takim niedosytem pozostaję. Jest to jednak wrażenie, jakie mam widząc pracę nieukończoną – a te kilka dni jakie pozostały do prezentacji mogą, jak w teatrze, okazać się kluczowe.

Głównym moim niedosytem, by nie powiedzieć zarzutem, jest to, że to moja wyobraźnia jest dla tej pracy narratorem prowadzącym i pierwszoplanowym. A od pracy artystycznej człowieka po pięciu latach studiów na Akademii Sztuk Pięknych oczekiwałbym, że to właśnie jej narracja będzie takim przewodnikiem, podsuwającym możliwe odpowiedzi i interpretacje. Tym bardziej, że takie ma założenia realizowana tu forma. Drugą kwestią jest to, że w naturalnym odruchu recenzując tę pracę myślę o jej autorze jako o młodym scenografie, a nie malarzu. Proporcja malarstwa do scenografii jest tu wyraźnie zachwiana, a jednak znajdujemy się na Wydziale Malarstwa.

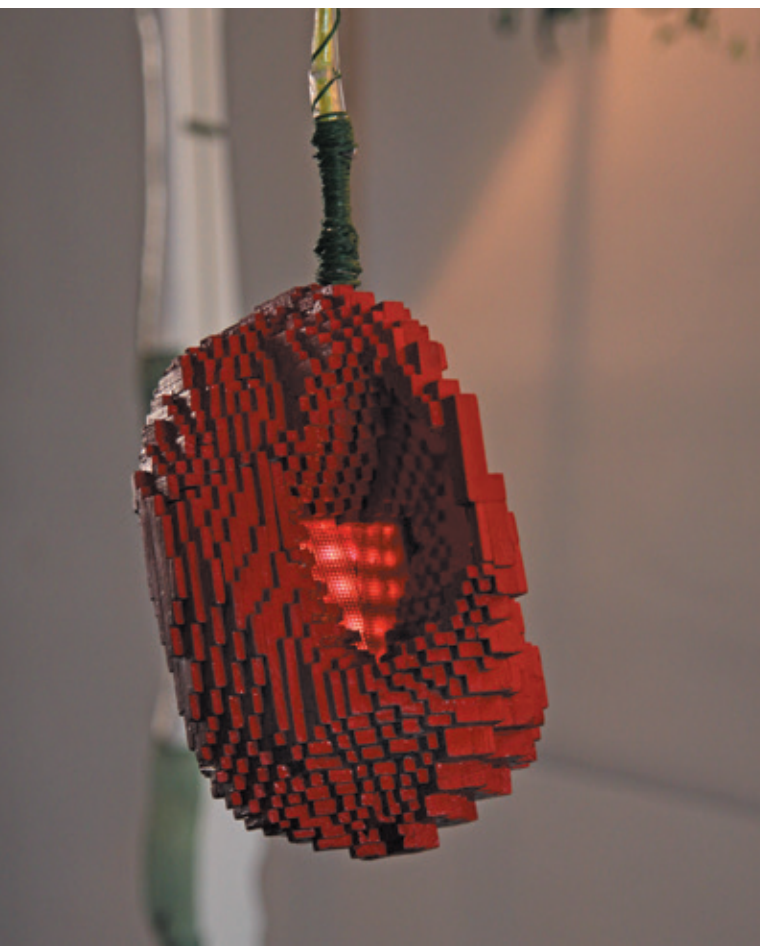
W pracy pisemnej autor sprowadza Eden do znaku, symbolu, zwraca uwagę jak głęboko zakorzeniony jest w naszej kulturze i jako taki jednoznacznie rozpoznawalny, niezależnie od epoki w sztuce, stylu czy kontekstu, w jakim jest przywoływany. W swojej krótkiej rozprawce Wichnowski słusznie zauważa, że nie jest to tylko odniesienie do fizycznej reprezentacji raju, ale także do całego zespołu powiązanych ze sobą znaczeń. Taka analiza powinna być pomocna przy konstruowaniu własnego przekazu, jednak Maciej wydaje się z niej nie korzystać; w pracy artystycznej nie znajdują jasnego przekazu, a jedynie odniesienia do konkretnych symboli: ornament, litera, brzoza, co ostatecznie tworzy nieco zbyt dosłowny i ubogi estetycznie i znaczeniowo odnośnik. Z drugiej strony można docenić nawiązania do tradycyjnej arabskiej architektury, która w założeniach ma skierowanie uwagi do wnętrza, a nie na zewnątrz budynku. Według reguł Koranu tradycyjna sztuka arabska, islamska nie zezwala na przedstawianie postaci ludzi czy zwierząt, jest to niedozwolone, więc używa się liter, motywów roślinnych budując powtarzalne ornamenty geometryczne. To zachęca do skupienia na wnętrzu, treści, a nie na formie. Maciej Wichnowski także tymi ornamentami zachęca widza do wejścia wewnątrz, do skupienia się na istocie pracy, czyli interpretacji. Jego przedstawienie listów Jana Pawła II można więc uznać za udaną próbę, gdyż – cytując św. Jana Pawła II – twórca jedynie „wykrykuje coś, co już istnieje i czemu on nadaje formę i znaczenie”.

Uważam, że za śmiałą próbę podjęcia tematu oraz za poszukiwania warto Maciejowi Wichnowskiemu dać zielone światło do obrony dyplomu, by mógł w życiu zawodowym kontynuować swoje poszukiwania – w moim mniemaniu głównie scenograficzne. Przychylam się do pozytywnej oceny realizacji dyplomowej Macieja Wichnowskiego.

dr Robert Sochacki







Maciej Wichnowski's thesis project refers to John Paul II's letters to artists. The written work *Among the Gardens of Eden* complements the artistic project, as the author makes a short analysis of some cultural meanings, the symbolism and the evolution of the notion of Eden. The author—himself, as he states in his text, a non-believer—is trying to look at the subject of the role of artists discussed in the letters, which redirects his inquiries into the trans-cultural and basic paradigms of artistic expression. Developing the object for his thesis project, the author combines his painterly and stage design skills in an attempt to enter the two main domains of his thesis project at once, i.e. painting and stage design. The aesthetics of his work is hence dualistic—on the one hand, it makes a direct reference to Arabian art with the ornaments and style, on the other hand it is much more modern and abstract.

Maciej adopts the same approach when he formally divides the artistic part of his thesis project into the seven-element main part and the annex consisting of practically one object: *Tree of knowledge of good and evil*. Unfortunately, I was not lucky enough to see the finished work as it was still in progress. The end result will be on display on the day of the exhibition and the requirements for writing the review bar me from leaving it for the moment of confrontation with the final version of the work. Just like in a theatre where a stage designer has to co-operate with workshops, studios and technicians, while a director works with actors on stage with only some elements of the set before the premiere.

Analogically, Maciej Wichnowski's written work states the general assumptions and theoretical background for the project, while the studio independently becomes a scene for artistic process, which I had been observing since the first sketches and models. I have been familiarized with the struggles with finding the technical solutions and the right materials, which is what most set designers have to cope with professionally. That is the path to the completion of the author's thesis project in painting—and the annex in set design—that has been chosen. Maciej would like us to pass through the installation and then gather in a small space to stop for a moment to listen to its sound and look for our own answers and interpretations. I can observe there some search for technical solutions, structures and painterly techniques. Traditional painting has been reduced by the author to the technical role that supports set design. To me, they are obviously explorations of a young scenographer and that is how we should look at it. Careful observation gives rise to questions more than it gives answers to them and it seems that it has to stay this way. However, this is just an impression I have when I am looking at the unfinished work, and the several days left to the exhibition may turn out to be crucial, just like in a theatre.

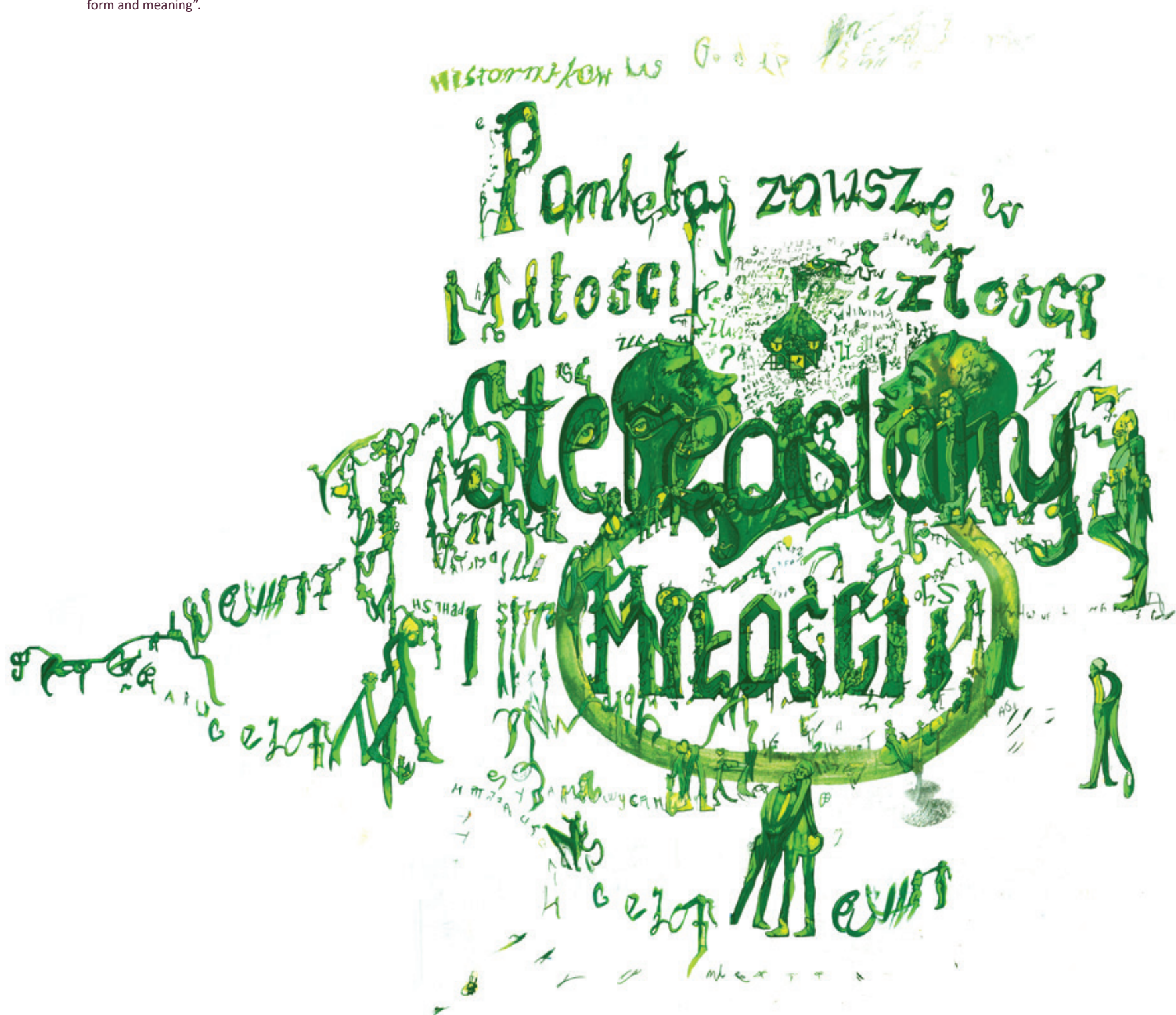
The only shortcoming, if not an accusation, is that it is my imagination that becomes the main or leading narrator for the work. One would think that an artistic work of a graduate from a five-year programme at the Academy of Fine Arts would provide some guidance and impose some narrative, hinting at possible answers and interpretations—all the more so because these are the assumption inherent in the form. Another thing is that my natural instinct forces me to think about the author as a young stage designer, not a painter. The balance between painting and set design is evidently upset here, but isn't this the Faculty of Painting?

In his written work the author reduces Eden to a sign or a symbol and draws our attention to how deeply rooted and easily recognizable it is in our culture, regardless of styles, contexts or periods in art history it is used in. Wichnowski notes in his rather brief dissertation that it is not only a reference to the physical representation of Paradise but to a whole network of meanings. Such an analysis should be helpful in developing one's own message, yet Maciej does not seem to be making use of it. I cannot identify any clear message in the artistic work, but just some references to concrete symbols like ornament, letter or birch, which eventually lead to some overly literal, if not aesthetically and semantically poor, indices. On the other hand, one may appreciate the references to the traditional Islamic architecture, which directs our attention to the inside rather than the outside of a building. According to Quran, traditional Arabian and Islamic art does not allow to repre-

sent human or animal figures, which encourages the use of letters and floral motifs in repetitive patterns forming some geometrical ornaments. This, in turn, encourages focusing on the inside and promotes content over form. Maciej Wichnowski also uses these ornaments to invite the viewer inside and focus on the essence of his work, i.e. the interpretation thereof. Thus, his composition can be perceived as a successful attempt, as, quoting St. John Paul II, the artist only “uses something that already exists, to which he gives form and meaning”.

I think that Maciej Wichnowski’s bold attempt at taking up the subject and the exploratory spirit entitles him to a green light on his thesis project defence so that he can continue his inquiries, mainly in the set design, I reckon. My overall assessment of Maciej Wichnowski’s thesis project is positive.

Dr Robert Sochacki







Absolwenci Graduates

Andrzej Dyakowski

Teresa Miszkin

Mieczysław Konrad Olszewski MIETO

Andrzej Dyakowski

Urodzony w 1936 roku w Krakowie, zmarł w 2020 roku w Gdańsku.

Studiował w PWSSP w Gdańsku. Dyplom, w specjalności malarstwo architektoniczne uzyskał w pracowni prof. Władysława Jackiewicza w 1969 roku. W latach 1969–1971 był zatrudniony jako asystent stażysta w Pracowni Technik Malarskich PWSSP w Gdańsku na Wydziale Malarstwa. W 1970 roku został laureatem I Nagrody na Ogólnopolskim Festiwalu Malarstwa Młodych w Sopocie. Od 1971 roku był pracownikiem (asystent etatowy) naukowo-dydaktycznym PWSSP, później Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W latach 1973–1977 pracował na stanowisku starszego asystenta. Od 1974 roku był asystentem w Pracowni Rysunku Katedry Kształcenia Podstawowego Wydziału Malarstwa PWSSP. W latach 1978–1989 sprawował funkcję adiunkta, samodzielnie prowadził Pracownię Malarstwa i Rysunku w Studium Pedagogicznym PWSSP. Od 1982 roku był adiunktem w Pracowni Malarstwa na Wydziale Malarstwa. Od roku 1983 samodzielnie prowadził pracownię Specjalizacji Malarstwa Ściennego PWSSP w Gdańsku. W roku 1988 jako docent objął samodzielną pracownię Malarstwa Ściennego. W latach 1989–1991 na stanowisku docenta. Od roku 1991 kierownik Pracowni Malarstwa Ściennego PWSSP Gdańsk i profesor nadzwyczajny. W styczniu 1997 roku z rąk Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego otrzymał tytuł profesora.

Bierze udział w wystawach malarstwa w Polsce i zagranicą. Wystawy indywidualne prezentował w Gdańsku, Gdyni, Sopocie, Elblągu, Zakopanem, Sztokholmie, Zwinienbergu, Hamburgu. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m.in. w Niemczech, Finlandii i Francji, gdzie uzyskał nagrody i wyróżnienia. Kierował pracami remontowymi elewacji kamienic na Głównym Mieście w Gdańsku w technikach: sgraffito, fresku i al secco. W roku 2008 otrzymał nagrodę artystyczną – „Statuetkę Gryfa Pomorskiego” od Marszałka Województwa Pomorskiego, a w 2010 Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska za wkład w rozwój malarstwa ściennego. Profesor Andrzej Dyakowski jest dwukrotnym stypendystą Ministra Kultury i Sztuki. W roku 1983 otrzymał Nagrodę III stopnia Ministra Kultury i Sztuki. Jest laureatem Nagród Rektora ASP za pracę dydaktyczną (w kadencji prof. Franciszka Duszeńki, prof. Stanisława Radwańskiego oraz prof. Jerzego Krechowicza).

Obrazy prof. Andrzeja Dyakowskiego znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku i zbiorach prywatnych.

Born in Kraków in 1936; died in Gdańsk in 2020.

He studied at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk and obtained his degree in the Studio of Prof. Władysław Jackiewicz, specializing in architectural painting. During the years 1969 to 1971, he worked as an assistant in the Studio of Painterly Techniques at the Faculty of Painting of the School. In 1970, he was awarded 1st Prize at the National Festival of Young Painters in Sopot. A year later he was offered a permanent contract as a lecturer at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, which later changed its name into the Academy of Fine Arts in Gdańsk. During the years 1973 to 1977 he held the position of a senior assistant and from 1974 he started to work in the Drawing Studio at the Chair of Basic Education of the Faculty of Painting. In 1978, he was promoted to assistant professor and became the head of the Drawing and Painting Studio at the Faculty of Painting of the Teachers' College of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, a position he held until 1989. In 1982, he also became an assistant professor in the Painting Studio at the Faculty of Painting. A year later, he started to head the specialization in Wall Painting and in 1988, having obtained the title of senior lecturer (1989-1991), he started to head the Wall Painting Studio. In 1991, he was awarded the title of the associate professor of the Academy of Fine Arts in Gdańsk and he continued as the head of the Wall Painting Studio. The President of the Republic of Poland Aleksander Kwaśniewski awarded him the title of full professor in January 1997.

His works were presented at painting exhibitions in Poland and abroad. He had his solo exhibitions in Gdańsk, Gdynia, Sopot, Elbląg, Zakopane, Stockholm, Zwinienberg and Hamburg. He also took part in collective exhibitions in Germany, Finland and France, where he received awards and honourable mentions. He managed the renovation works of the tenement houses in the Main City in Gdańsk in the techniques of sgraffito, fresco and al secco. He received the artistic award of the „Pomeranian Griffin” from the Marshal of the Pomorskie Voivodeship in 2008 as well as the Award of the President of the City of Gdańsk for his contribution to the development of wall painting in 2010. Professor Andrzej Dyakowski twice won the scholarship of the Minister of Culture and Art. In 1983, he was awarded the 3rd grade Award of the Minister of Culture and Art. His teaching was recognized with the Awards of the Rector of the Academy of Fine Arts.

Prof. Andrzej Dyakowski's paintings can be found in private collections as well as in the collection of the National Museum in Gdańsk.







Teresa Miszkin

Urodzona 20 października 1947 roku w Gdańsku. Studia w Państwowej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 1968–1973. Dyplom w Pracowni Malarstwa prof. Władysława Jackiewicza i w Pracowni Malarstwa Ściennego prof. Kazimierza Ostrowskiego w 1973 roku. Zatrudniona w PWSSP w Gdańsku od 1973 roku, później w ASP w Gdańsku. Kwalifikacje I stopnia uzyskała w 1979 roku, a w 1989 kwalifikacje II stopnia w dziedzinie malarstwa. Tytuł naukowy profesora sztuk plastycznych otrzymała 11 kwietnia 1994 roku. W latach 1999–2002 prodziekan, a w latach 2002–2008 dziekan Wydziału Malarstwa i Grafiki.

Autorka wielu wystaw indywidualnych i uczestniczka kilkudziesięciu wystaw zbiorowych w kraju i zagranicą. Swoje prace wystawiała m.in. w Danii, na Ukrainie, w Niemczech, Turcji czy Stanach Zjednoczonych. W 1998 roku otrzymała Nagrodę Pollock-Krasner Foundation. Laureatka m.in. Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska, Nagrody Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku I stopnia, Nagrody Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki za osiągnięcia w malarstwie, a także Złotego Medalu i I Nagrody w konkursie Bielska Jesień. W 2017 roku uhonorowana Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Born in Gdańsk on 20th October 1947. She completed her studies at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk in the years 1968-1973 and obtained her degree for her works created in the Painting Studio of Prof. Władysław Jackiewicz and in the Wall Painting Studio of Prof. Kazimierz Ostrowski. In 1973, she started work at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, which later changed its name to the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She was awarded her 1st grade qualification in painting in 1979 and her 2nd grade qualifications in 1989. On 11th April 1994, she obtained the title of the Professor of Fine Arts. She was a Vice-Dean from 1999 to 2001 and a Dean of the Faculty of Painting and Graphic Arts from 2002 to 2008.

She was the author of numerous solo exhibitions and a participant of several dozen collective exhibitions in Poland and abroad. She presented her works in Denmark, Ukraine, Germany, Turkey and the USA. In 1998, she received Pollock-Krasner Foundation Award. She is the laureate of: the Award of the President of the City of Gdańsk, 1st Grade Award of the Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, the Award of the Friends of Fine Arts Society in Gdańsk for her achievements in painting and the Gold Medal and 1st Prize in Bielska Jesień competition. In 2017, she was recognised with the Silver Medal for „Merit for Culture – Gloria Artis”.









Mieczysław Konrad Olszewski

MIETO

Artysta malarz, profesor sztuk plastycznych, urodzony w 1945 roku w Ostrołęce.

Studia na Wydziale Malarstwa PWSSP w Gdańsku (1963–1969), w pracowniach prof. Kazimierza Śramkiewicza (rysunek) oraz prof. Stanisława Teisseyre'a i prof. Jacka Żuławskiego (malarstwo). W latach 1971–1974 asystent, 1974–1979 st. asystent, 1979–1986 adiunkt, 1986–1993 docent, 1993–1996 profesor nadzwyczajny, w 1996 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego; od 1989 kierownik katedry malarstwa, 2003 – ekspert akredytacyjnej komisji szkół artystycznych, 2005 – ekspert ministra edukacji i sportu dla kierunku „malarstwo”. Od roku 1996 prowadzi dyplomową pracownię malarstwa.

Uprawia malarstwo sztalugowe i monumentalne, ilustrację książkową, rysunek prasowy, rzeźbę z przedmiotów gotowych.

Malarstwo sztalugowe: od 1969 roku cykl *Akt* składający się z kilkuset obrazów. Malarstwo monumentalne: kilkadziesiąt realizacji – freski, sgraffita, murale, mozaiki (m.in. Dworzec Morski w Gdyni, Polmozbyt w Gdańsku, kawiarnia „Kamena” w Gdańsku). Rysunek prasowy – od 1970 roku współpraca redakcyjna ze „Szpilkami”, „Kamena”, „Kulturą i Ty”, „Pardonem”, od 2001 – z „Głosem Wybrzeża”. Ilustracje książkowe – kilkaset ilustracji w książkach: *Dzika mrówka*, *Wronie oko*, *Leśny goniec*, *Fort nad Athabaską*, *Przygody dzielnego marynarza*, *Nieprzyjemne prawdy*, *Moda na nostalgię*, *Trwać poza rajem*. Projekty gobelinów dla Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy (1978–1985). Ponadto projekty plakatów, programów teatralnych, zaproszeń, scenografii.

Laureat wielu nagród, m.in. dwukrotnie Nagroda Rektora ASP w Gdańsku, Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska, Nagroda GTPS za Wystawę Roku, Nagroda „Sztuki Polskiej” – XIV Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego i wiele innych. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych w kraju i zagranicą – w Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Muzeum Okręgowym w Toruniu, Muzeum Kartofla w Monachium, Muzeum Karykatury w Warszawie, a także w Gabrovie, Amsterdamie, Skopje.

Artist, painter, professor of fine arts, born in Ostrołęka in 1945.

He completed his studies at the Faculty of Painting of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk (1963–1969) in the Studios of Professor Kazimierz Śramkiewicz (drawing) and Professor Jacek Teisseyre/Professor Jacek Żuławski (painting). He held the position of assistant (1971–1974), senior assistant (1974–1979), assistant professor (1979–1986), senior lecturer (1986–1993), associate professor (1993–1996) and full professor (since 1996). He has been the head of the Chair of Painting since 1989. In 2003, he became an expert of the Accreditation Committee for art schools, and in 2005, an expert of the Minister of Education and Sport for “Painting” study programme. Moreover, he has been the Director of his own Painting Studio since 1996.

He practises canvas and monumental painting, book illustration, newspaper cartoon and ready-made sculpture.

Canvas painting: several hundred paintings in the Act cycle developed since 1969. Monumental painting: a several dozen projects – frescos, sgraffitos, murals, mosaics (including the Marine Station in Gdynia, “Polmozbyt” in Gdańsk or “Kamena” café in Gdańsk. Newspaper cartoon: collaboration with “Szpilki”, “Kamena”, *Kultura i Ty*, „Pardon” since 1970, and with “Głos Wybrzeża” since 2001. Book illustration: several hundred illustrations in books, e.g.: *Dzika mrówka*, *Wronie oko*, *Leśny goniec*, *Fort nad Athabaską*, *Przygody dzielnego marynarza*, *Nieprzyjemne prawdy*, *Moda na nostalgię*, *Trwać poza rajem*. The design of tapestries for the Pomeranian Philharmonic in Bydgoszcz (1978–1985). The design of multiple posters, theatrical programmes, invitations and set designs.

A laureate of many prizes, including the Award of the Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (twice), the Award of the President of the City of Gdańsk, the Award of the Friends of Fine Arts Society in Gdańsk for the exhibition of the year, “Polish Art” Award at the 14th Festival of Contemporary Polish Painting, and many others. His works can be found in private collections in Poland and abroad, as well as in the National Museum in Gdańsk, the National Museum in Szczecin, the Regional Museum in Toruń, The Potato Museum in Munich, the Museum of Caricature in Warsaw, in Gabrovo, Amsterdam and Skopje.

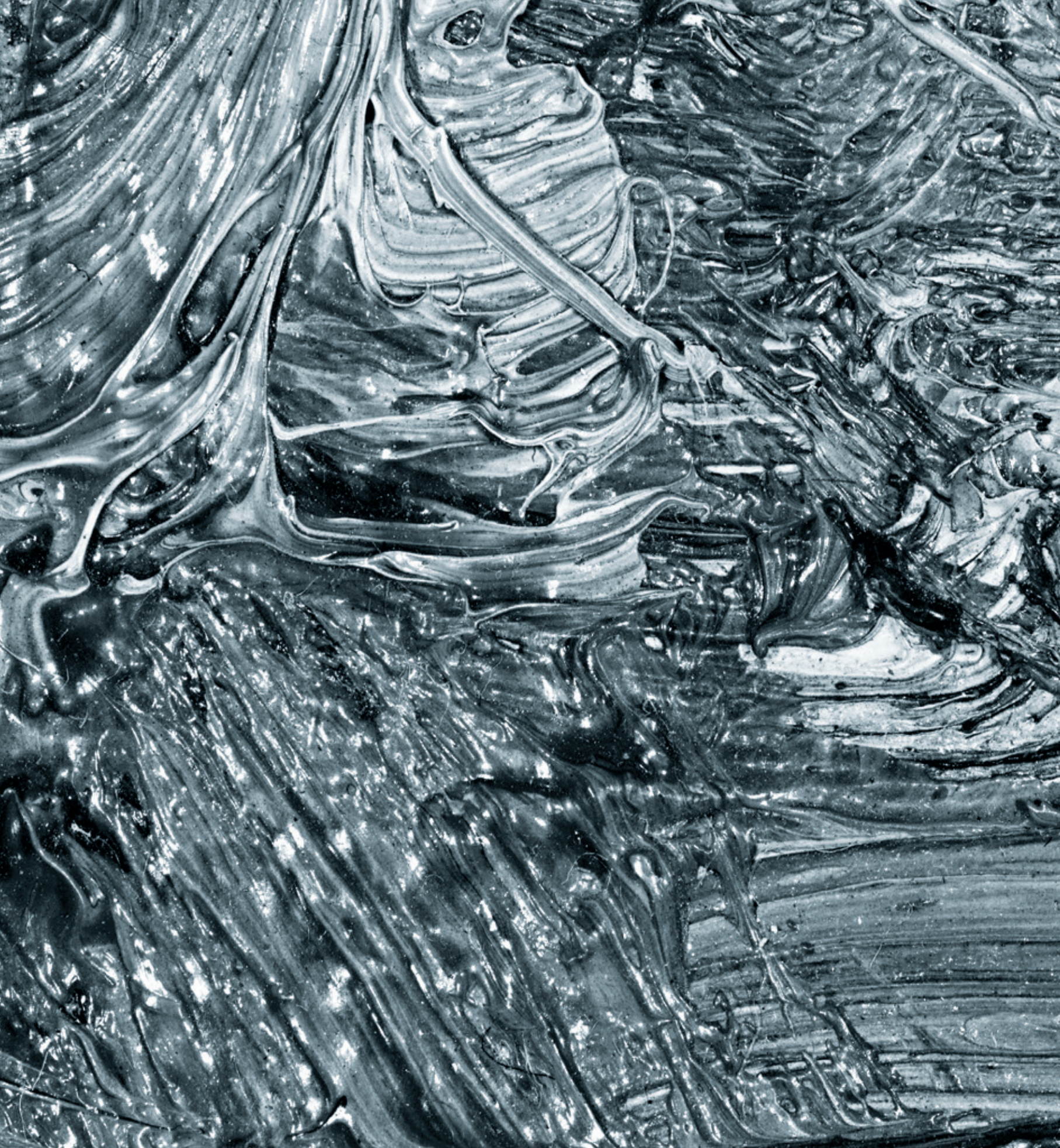


MIET.



MIET









AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2018

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

Koordynator projektu: dr Daniel Cybulski
Kuratorzy cyklu wystaw „Młode Malarstwo w Gdańsku.
Dyplomy 2018”: dr Daniel Cybulski, dr Andrzej Karmasz

Druk: Bernardinum
ISBN 978-83-66271-39-5

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW
na utrzymanie potencjału badawczego.

Young Painters in Gdańsk 2018 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 Dr Daniel Cybulski, 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

Project coordinator: Dr Daniel Cybulski
Curators of the exhibition cycle "Young Painters in Gdańsk
2018 Graduates ": Dr Daniel Cybulski, Dr Andrzej Karmasz

Printed by Bernardinum
ISBN 978-83-66271-39-5