



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2020

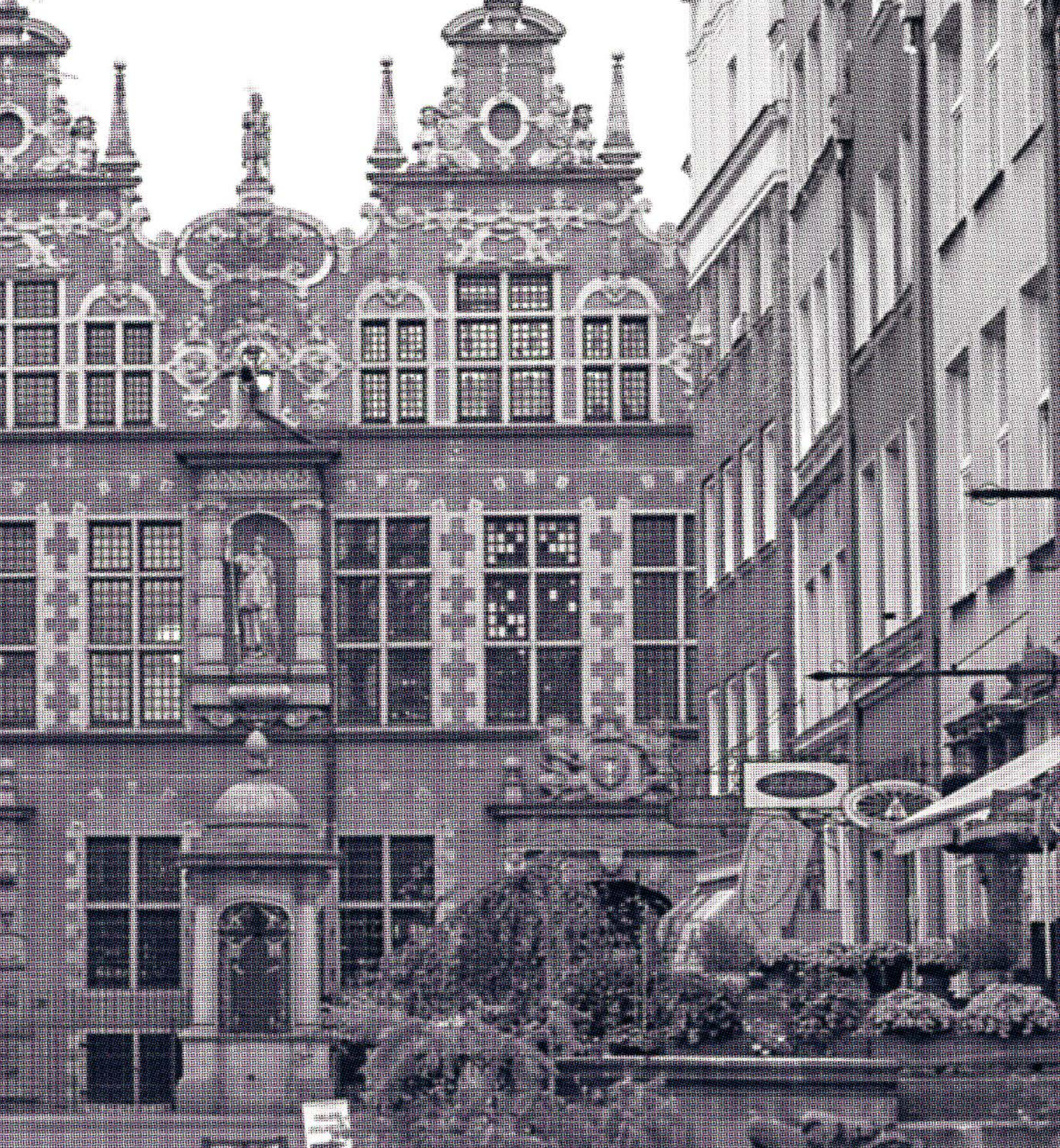
Young Painters in Gdańsk 2020 Graduates

Patrycja Cichosz / Inga Cierlikowska / Benjamin Cierniak
Michał Garnowski / Aleksandra Hewelt / Karolina Klimczuk
Maria Kłos / Aleksandra Kołwzan-Garczyńska / Kaja Kumor
Adrianna Leszczyńska / Ewa Staśkiewicz / Szczepański Maciej
Kinga Ślęzak / Zuzanna Śmigielska / Małgorzata Tęgowska



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU











Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2020

Katalog *Młode Malarstwo w Gdańsku. Dyplomy 2020* to kolejna, trzynasta edycja publikacji zawierającej prace dyplomowe absolwentów Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dokumentacji dzieł powstałych pod okiem doświadczonych pedagogów i jednocześnie czynnych artystów, towarzyszą recenzje samych dyplomów, które mogą wnieść głębsze spojrzenie w postawy opuszczających mury uczelni młodych artystów i artystek.

W 2020 roku studia ukończyło piętnastu absolwentów i absolwentek. W poniższym wydawnictwie zauważyć można szeroki wachlarz postaw artystycznych, zróżnicowanych nie tylko na poziomie podejmowanych tematów, ale także w podejściu do samego medium malarskiego. Osoby kończące studia bardzo sprawnie posługują się klasycznym warsztatem, nie stroniąc również od eksperymentów z pojęciem obrazu. Niektórzy z nich traktują zdobyte, szeroko pojęte tradycyjne umiejętności plastyczne jako początek poszukiwań własnych środków wyrazu, stąd też obserwować możemy działania oparte choćby na sztuce video. Dyplomom towarzyszą aneksy wykonane w wielu dostępnych dla studentów pracowniach, czy to specjalizacji artystycznych (m.in. ceramiki, sztuki włókna, witrażu, malarstwa ściennego, podstaw filmu), czy też sztuki w przestrzeni publicznej, a także rysunku.

Na szczególną uwagę zasługują osoby, które już na tak wczesnym etapie drogi artystycznej zaznaczają swoją obecność nie tylko na trójmiejskiej scenie kultury. Należy wspomnieć o Zuzannie Śmigiełskiej, która została laureatką Nagrody Rektorów w konkursie Najlepsze Dyplomy 2020, a jej prace znalazły się między innymi w prestiżowej kolekcji mBanku. Kolejną prężnie działającą artystką jest Patrycja Paulina Cichosz, uczestniczka prestiżowego konkursu Strabag Artaward, artystka obecna w wielu ważnych wydarzeniach artystycznych. Małgorzata Tęgowska, Beniamin Cierniak i Michał Garnowski, to także osoby, na których aktywność polecam zwrócić szczególną uwagę. Katalog zamykają prace Michała Wirchanowicza, niedosłego absolwenta Wydziału Malarstwa, którego nie ma już z nami. Publikując jego studenckie działania wspominamy jego osobę i bardzo ciekawą, zbyt wcześnie przerwana artystyczną drogę.

Forma i jakość prezentowanych w publikacji prac dowodzi, iż Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku pozostaje ważnym, otwartym ośrodkiem edukacyjnym, gdzie tradycyjne wartości idą zgodnie w parze z nowym podejściem do sztuki. Młode osoby kończące studia na Wydziale Malarstwa cechują się wysokimi kompetencjami w dziedzinie uprawiania sztuki i animacji kultury, są w pełni przygotowane do wykonywania zawodu artysty. Zachęcam zatem do zapoznania się z efektami ich pracy, jestem też przekonany, że o niektórych z nich usłyszymy jeszcze nie raz.

dr Daniel Cybulski

Young Painters in Gdańsk 2020 Graduates

The "Young Painting Catalog from Gdańsk, Diploma Works 2020" represents the thirteenth edition of a publication encompassing the diploma works of graduates from the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. This publication serves as a documentation of artworks created under the guidance of experienced educators who are concurrently active artists themselves. It is accompanied by reviews of the diplomas themselves, offering insights into the artistic perspectives of the emerging young artists as they depart from the institution.

In the year 2020, fifteen graduates successfully completed their studies. In the following publication, one can discern a wide spectrum of artistic stances, not only varying in terms of the topics explored but also in their approach to the medium of painting itself. The individuals concluding their studies demonstrate a remarkable command of traditional artistic techniques, while also embracing experimentation with the concept of imagery. Some of them regard their acquired, broadly defined traditional artistic skills as a starting point for the exploration of their own means of expression, leading to the observation of works rooted, for example, in the realm of video art. The diploma works are accompanied by appendices created in various workshops accessible to students, including those specializing in artistic domains such as ceramics, fiber art, stained glass, mural painting, basic film, and public art, as well as drawing.

Particular recognition is due to individuals who, at such an early stage in their artistic journey, make their presence felt not only on the cultural scene in the Tricity area. It is worth mentioning Zuzanna Śmigiełska, who was awarded the Rectors' Prize in the Best Diplomas 2020 competition, with her works finding a place in the prestigious mBank collection. Another dynamically active artist is Patrycja Paulina Cichosz, a participant in the prestigious Strabag Artaward competition and an artist who has been featured in numerous significant artistic events. Małgorzata Tęgowska, Beniamin Cierniak, and Michał Garnowski are also individuals whose activities merit special attention. The catalog concludes with the works of Michał Wirchanowicz, a former student of the Department of Painting, who is no longer with us. By publishing his student works, we remember his person and the intriguing artistic path that was prematurely cut short.

The form and quality of the works presented in this publication attest to the fact that the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk remains a significant, open educational center, where traditional values coexist harmoniously with a fresh approach to art. The young individuals completing their studies at the Department of Painting demonstrate high competence in the realms of artistic practice and cultural animation, being fully prepared for a career as artists. I therefore encourage you to acquaint yourself with the results of their work, and I am confident that we will hear about some of them again in the future.

Dr Daniel Cybulski

Patrycja Cichosz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: „*Nadzieja w mroku*”. *Działania w sztuce współczesnej na rzecz lepszego świata* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: prof. Anna Królikiewicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Theoretical part: „*«Hope in the dark»*. *Contemporary art actions for a better world* written under the supervision of Dr Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Supervisor: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Prof. Anna Królikiewicz

W 1993 roku, w czerwcu, kiedy ja dopiero broniłam na gdańskiej Akademii dyplomu z malarstwa, kuratorka Mary Jane Jacob nadzorowała konstrukcję „Kultury w działaniu” (Culture in Action), przełomowego wtedy chicagowskiego programu artystycznego, który dotyczył palących problemów społecznych miast: przemocy, gangów nieletnich, słabej edukacji, opieki nad chorymi na HIV/AIDS, mieszkalnictwa publicznego, wielokulturowej demografii, niełatwych sąsiedztw, praw kobiet i ekologii. „Kultura w działaniu” organizowana była przez Sculpture Chicago, od dziesięciu lat zajmującą się sztuką wizualną: tym razem jednak testowanie granic sztuki krytycznej w przestrzeni publicznej odbywało się według modelu rzeźby społecznej Beuysa. Porzucono monumentalną klasyczną rzeźbę, aby zamiast tego położyć nacisk na otwarty udział artystów i widzów, zawiązywać i wspierać relacje: jednak nie te typowe dla europejskiego nurtu estetyki relacyjnej, którą Nicolas Bourriaud teoretyzował i zdefiniował później. Dzieła zgromadzone w ramach wystawy były i materialne i ulotne, tworzone przez artystów, jako koncepcje gotowe do wdrożenia, strategię i inicjatywę napędzane chęcią wprowadzenia zmian w systemach na poziomie mikro i poziomie globalnym; artystów w coraz większym stopniu kierujących swoją uwagę w stronę projektów opartych na współpracy i więzi. Budowanie koalicji, praca w zespole, artywizm i mobilizacja zaangażowanej publiczności to jedno z narzędzi kształtujących kontury współczesnej praktyki artystycznej. O takiej pisze Cichosz w swojej pracy teoretycznej i w takiej zanurzona jest sama jako artystka i aktywistka.

A praktyka w tym nurcie często wymaga uporu, wytrwałości, oddania. Poddaje refleksji kluczowe, współczesne twardo obecne kwestie roli sztuki na tle przemian terytorialnych, napięć biopolitycznych, wielowymiarowych kryzysów. Z przyczyn politycznych, prawnych, środowiskowych, finansowych sztuka społeczna różni się w znacznym stopniu od innych pod względem podejścia, procesu i trudnego do przewidzenia wyniku. Jednak jest siłą w ilości czasu i jakości zaangażowania, które artyści i artystki dają za niewielkie wynagrodzenie lub często jego brak brnąć przez niepowodzenia, porażki, falstarty, próby zawstydzania, skazani na to, że efektów swojej pracy i determinacji nie doczekają sami, być może doświadczy tego kolejne pokolenie. Determinacja owa jest wynikiem przekonania, że sztuka ma zadania etyczne, a nie tylko estetyczne.

Rebecca Solnit, amerykańska eseistka i historyczka, wokół dzieła której osnuta jest cała praca dyplomowa Cichosz, wskazuje w książce z 2004 roku *Nadzieja w mroku: Nieznane opowieści, niebywałe możliwości* zagadnienie nadziei, jej gorący zakres promieniowania i związki z ruchami obywatelskimi, wskazuje nowe cele sztuki, świadomość nowych możliwości wyrazu, a także na odpowiedzialność i sprawczość w aktywizmie. Cichosz pisze znakomitą pracę teoretyczną, aby zanalizować pod kątem tezy Solnit wybrane współczesne tendencje artystyczne, pochodzące z pola sztuk wizualnych. Pracę pisemną oceniam bardzo wysoko. Tytuł jest adekwatny do tematu i treści, a merytorycznie to tekst szeroki, kreślący tło społeczne, polityczne i perspektywę historii sztuki, na której to przestrzeni dyplomantka sytuuje własne oryginalne przemyslenia oraz własną, świadomą praktykę twórczą. Praca głęboko analizuje i rozkłada przed czytelnikiem poglądy i założenia, struktura jest jasna, precyzyjna, kolejność rozdziałów płynnie i logicznie wynika z poruszanych kolejno zagadnień. Zwraca uwagę wyjątkowo bogata bibliografia, ambitne jej pozycje i trafny dobór: ta pula jest wyszukana i ze zrozumieniem przeczytana, o czym świadczy swoboda posługiwania się nimi i jakoś argumentacji. Powstała w efekcie praca nieprzeciętna i moim zdaniem zasługująca na wyróżnienie.

Część główna dyplomu, zatytułowana *Nadzieja w mroku* to przedstawienia malarskie wykonane w technice olejnej lub tempery: obejmują metaforyczne figury i symboliczne nawiązania do współczesnych wydarzeń społecznych. Pełne mitologii i przetrwionych przez artystkę znaczeń, bo czasem nie wystarczy przeczytać, trzeba namalować niewypowiedziane. Pozaartystyczna i aktywistyczna postawa Cichosz, jej wrażliwość społeczna i intuicja sączy się przez malarską szczelinę tłumionym kolorem i światłem. Te oświetlają fragmenty kompozycji świadomie ciemnych, zanurzonych w nieprzejrzystych mgłach farby. Fragmentaryzacja jest tu także zabiegiem w pełni przemyślanym, obrazy są czujnie wyważone, malatura lekka, sprawna, gest powściągliwy i oszczędny. W tych obrazach jakby słyhać dźwięk rozdieranego szybko płótna: to pęka błona pozornego spokoju przy jednoczesnym czającym się zagrożeniu i napięciu. Coś jest jakby siłą wyciszane, schładzane, sprowadzane do powierzchni, pod taflą jednak gęsty bulgot, coś się kroi i wybiera, poza krawędziami obrazów jest jakiś ciąg dalszy. Przecież nadzieja to współczesna codzienna utopia, podejmowane ryzyko: coś zdarzyć się musi.

Aneks wygląda jak uniwersalny, ale dla mnie osobiście przejmujący model funkcjonalnego modułu kajuty w łodzi podwodnej lub zaprojektowanej kapsuły celi eremity. A to wzór pokoju, własnego pokoju aktywistki, z którego, jak spod wody, trzeba wychynąć do niebezpiecznego świata, na ulicę. Na głównym miejscu biurka leży wykonana przez dyplomantkę praktyczna broszura ze wskazówkami dla uczestniczących w demonstracjach. Są tu szuflady pełne farb, ekspozycji dopełniają emblematy, sztrajfy, chorągwie, transparenty, jednym słowem obiekty użyteczne, rekwizyty wizualizujące protest. W mnogiej ilości i w intertekstualności sloganów pisanych naprędce na kartonach, w chałupniczym wytwórstwie nośników, w obiegu znaków, które stały się ikonami ostatnich protestów, a także w sposobach ocalania od zapomnienia przedmiotów przyniesionych na nie, jest dzika, przewrotna młoda siła. Te wszystkie parafernalia codzienności: gazety, ulotki, plakaty – są przedmiotami nietrwałymi, a tworzenie na nich strof odbywa się w pośpiechu, tuż przed wyjściem na marsz. Na byle czym, na odpadach, pudłach, tekturach, kartonach po warzywach. Przekroczenie podziału sztuki na zawodową i amatorską przywraca autentyczność doświadczenia artystycznego dla każdego, kto podejmuje decyzję aktywnego uczestniczenia w procesie sztuki, w procesie buntu, tym jest artywizm. Tak, jak bada się obecnie w Polsce na uniwersytetach siłę nowego, zmieniającego się języka manifestacji, tak bada się ich obecny język wizualny. Jest ostry, satyryczny i graffiarski, żonglując kodami popkultury pstryka w nos nierozumiejącym go „dziadom” i jest przeciwieństwem gładkiej od wazeliny, patosu i poprawności retoryki polityków.

Obraz lub hasło przyniesione na demonstrację to dla transparentu szansa na stanie się memem i życie wydłużone w nieskończoność dzięki łańcuchowi przepisania, parafraz, ponownych odtworzeń, choć tę szansę próbują przedłużyć także szacowne instytucje świata sztuki – Muzeum Gdańska i warszawskie

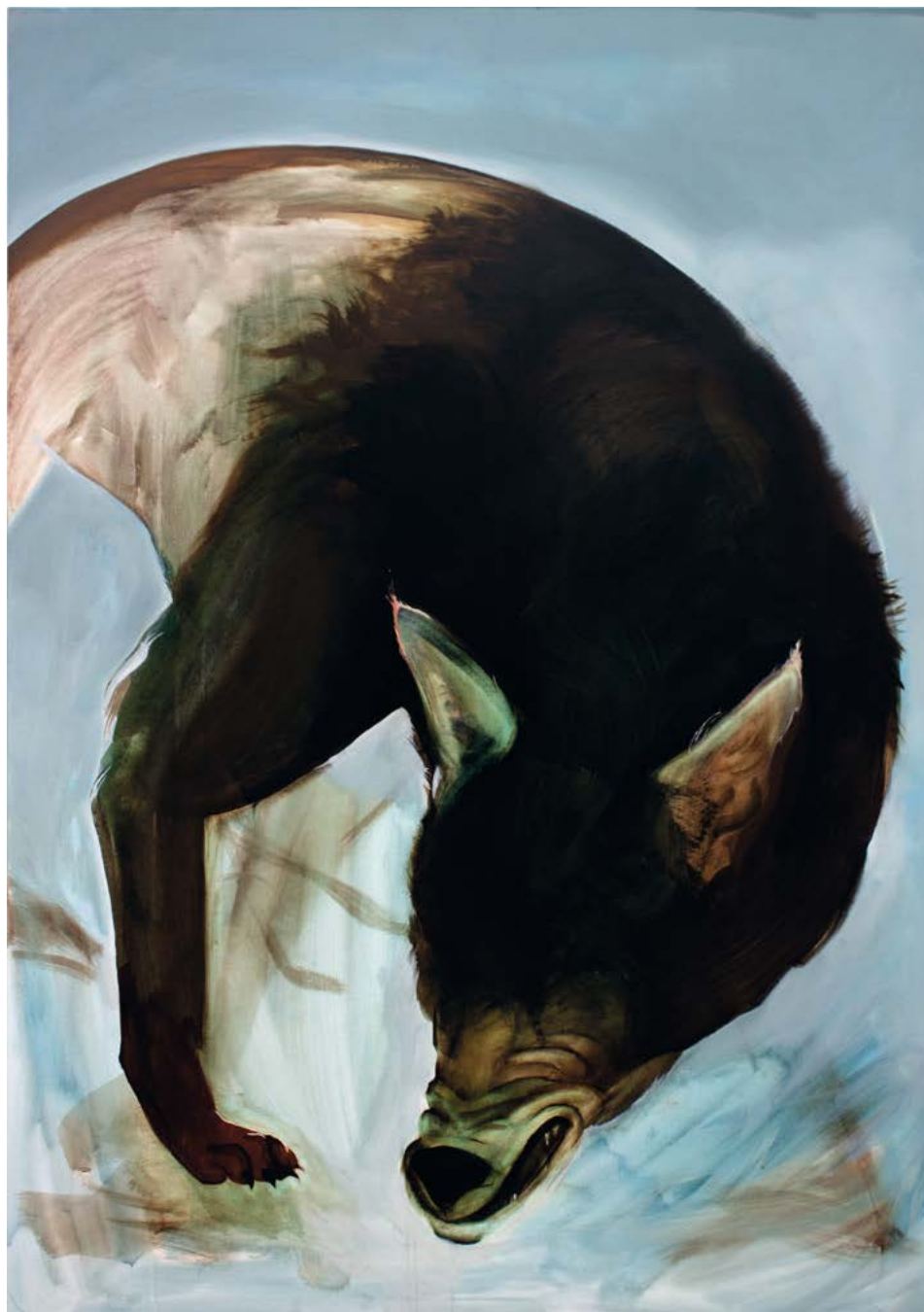
Muzeum Sztuki Nowoczesnej na bieżąco archiwizują transparenty z demonstracji. To działanie prawie magiczne, uwznioślające protest, nadające mu muzealną istotność przełomowego wydarzenia.

Tyle, że miejsce rewolucji nie jest w muzeum: jest na ulicy i zaczyna się w tym wreszcie własnym pokoju, w którym aktywistka maluje, rysuje, pisze, czasem klnie. „Kiedy więc każę wam zarabiać pieniądze i zdobyć własny pokój, w istocie proszę was o to, byście żyły świadome rzeczywistości, a więc wiodły żywot fascynujący, niezależnie od tego, czy uda wam się przekazać innym jego

treść” pisała Virginia Woolf. We własnym pokoju, najlepiej zamykanym na klucz przed wiadomo-kim, w którym można w wolności ekonomicznej i wolności sumienia spokojnie myśleć i tworzyć.

Tego życzę Patrycji Cichosz, mam nadzieję dzięki decyzji Szanownej Komisji: niebawem w stopniu magistra, do czego gorąco się przychylam.

Z poważaniem
prof. Anna Królikiewicz



In 1993, in June, when I was just defending my painting degree at the Gdansk Academy, curator Mary Jane Jacob oversaw the construction of Culture in Action, a then groundbreaking Chicago art programme that addressed pressing urban social issues: violence, juvenile gangs, poor education, HIV/AIDS care, public housing, multicultural demographics, troubled neighbourhoods, women's rights and ecology. "Culture in Action" was organized by Sculpture Chicago, which had been involved in visual art for the previous ten years: this time, however, testing the boundaries of critical art in public space followed Beuys' model of social sculpture. The monumental classical sculpture was given up on in order to emphasize the open participation of artists and spectators, to establish and foster relationships, but not the ones that were typical of the European trend of relational aesthetics which Nicolas Bourriaud theorised and defined later. The works gathered in the exhibition were both material and ephemeral. They were created by artists as concepts ready to be implemented, strategies and initiatives driven by the desire to bring about change in systems at the micro and global levels; artists increasingly directing their attention towards collaborative and bonding projects. Coalition building, teamwork, activism and the mobilization of engaged audiences are among the tools shaping the contours of contemporary art practice. This is the kind of practice that Cichosz writes about in her theoretical work, which she is involved in as an artist and activist.

Practice in this trend often requires persistence, perseverance, dedication. She reflects on the key contemporary hard questions of the role of art against the backdrop of territorial transformations, biopolitical tensions, multidimensional crises. For political, legal, environmental, financial reasons, community art is very different in its approach, process and hard-to-predict outcome. However, there is strength in the amount of time and quality of commitment that artists give for little or often no pay wading through setbacks, failures, false starts, shaming, uncertain if the results of their work and determination will live to see themselves, maybe to be experienced by the next generation. This determination is the result of the conviction that art has some ethical goals, not just the aesthetic ones.

Rebecca Solnit, an American essayist and historian whose work forms the basis for most of Cichosz's thesis, discusses in her 2004 book *Hope in the Dark: Unfamiliar Tales, Uncommon Possibilities* the issue of hope, its passionate range of radiation and its relationship with grassroots movements, delineation of new goals for art, awareness of new possibilities of expression, as well as responsibility and agency in activism. Cichosz writes an excellent theoretical paper to analyse selected contemporary artistic trends from the field of visual arts in terms of Solnit's thesis. I rate the written work very highly. The title is appropriate for the topic and content, and in terms of its content it is a broad text, outlining the social and political background and perspective of art history, in which the degree candidate situates her own original reflections and her own conscious creative practice. The work deeply analyses and unfolds views and assumptions in front of the reader, the structure is clear, precise, the sequence of chapters flows smoothly and logically from the issues raised in succession. One should note the exceptionally rich bibliography, extensive reading, and skillful selection: it is sophisticated and read with understanding, as evidenced by the eloquence and quality of argumentation. This results in an outstanding work that, in my opinion, deserves distinction.

The main part of the degree piece titled *Hope in the dark* is a painterly representation made in oil or tempera: it includes metaphorical figures and symbolic references to contemporary social events. Full of mythology and meanings digested by the artist, because sometimes it is not enough to read, one must paint the unspeakable. Cichosz's non-artistic and activist attitude, her social sensitivity and intuition seeps through the painterly interstice with suppressed colour and light. These illuminate fragments of deliberately dark compositions, immersed in opaque mists of paint. The fragmentation here is also a fully thought-out procedure; the paintings are vigilantly balanced, light and efficient, whereas the gesture is restrained and economical. In these paintings, it is as if one could hear the sound of a

canvas being torn apart quickly: it is the bursting of a membrane of apparent calm with the threat and tension lurking beneath. It is as if something was forcibly muted, cooled, brought down to the surface; however, underneath the sheet, there seems to be a thick bubbling, slicing and rising, and it goes beyond the edges of the paintings. After all, hope is a contemporary everyday utopia, a risk taken: something must happen.

The annexe looks to me, personally, like a universal but poignant model of a functional module of a cabin in a submarine or a designed capsule of an eremite's cell. And it's a model of a room, the activist's own room, from which, like from under the water, one must emerge into a dangerous world, onto the street. In the centre of the desk lies a practical booklet made by the graduate with tips for those taking part in demonstrations. There are drawers full of paints, and the display is complemented by emblems, strips, flags, banners – useful objects or props that visualize the protest. There is a wild, perverse young force in the multitude and intertextuality of slogans scribbled hastily on cardboard, in the cottage industry of the media, in the circulation of signs that have become icons of recent protests, and in the ways in which the objects brought to them are saved from oblivion. All these paraphernalia of everyday life: newspapers, leaflets, posters – are perishable objects, and the creation of stanzas on them takes place in a hurry, just before going out to a march. Anything can be used, waste, boxes, cardboard, vegetable cartons. Transcending the division of art into professional and amateur restores the authenticity of the artistic experience for anyone who decides to actively participate in the process of art, in the process of rebellion, which is what activism is. Just as the power of the new, changing language of manifestation is currently being explored at universities in Poland, so is their current visual language. It is sharp, satirical, and graffiti-like, playing with the codes of pop culture; it gives a flick to the noses of the "boomers" who don't understand it, and it is the opposite of the smooth, vaseline-like rhetoric of politicians, that is full of pathos and correctness.

An image or slogan brought to a demonstration is a banner's chance to become a meme and live indefinitely thanks to a chain of rewrites, paraphrases and re-enactments, although respectable institutions of the art world – the Gdańsk Museum and Warsaw's Museum of Modern Art – are also trying to extend this chance by archiving banners from demonstrations on an ongoing basis. This is an almost magical action, elevating the protest, giving it the museum-like significance of a groundbreaking event.

Yet the place of the revolution is not in the museum: it is on the street, and it begins in what is finally her own room, where the activist paints, draws, writes, sometimes curses. "So when I tell you to make money and get a room of your own, what I am actually asking you to do is to live a life conscious of reality, and therefore to live a life of fascination, whether or not you succeed in communicating its content to others," wrote Virginia Woolf. In your own room, preferably locked from the "you-know-who", where you can think and create peacefully in economic freedom and freedom of conscience.

This is what I wish Patrycja Cichosz, hopefully, due to the decision of the Honourable Commission: soon a holder of Master of Arts degree, to which I warmly agree.

Prof. Anna Królikiewicz



Inga Cierlikowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Wybrane bóstwa mitologii Słowian* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Janusz Akerman
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Selected deities of Slavic mythology* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Janusz Akerman
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Na część pracy artystycznej Ingi Cierlikowskiej składają się obrazy powstałe w pracowni prof. Macieja Świeszewskiego pod tytułem *Kobiety Welesa* oraz aneks w postaci zestawu grafik artystycznych – linorytów pod tytułem *Boginie*, wykonany w pracowni prof. Janusza Akermana. Dyplom – jego część artystyczna wraz z tekstem teoretycznym – spełnia wszelkie kryteria do nadania tytułu magistra sztuki. Być może zaczęłam recenzję nieco mniej typowo, ponieważ od opisu powstałej pod opieką prof. Aleksandry Pawliszyn części teoretycznej *Wybrane bóstwa mitologii Słowian*, jednak kolejność taka jest w przypadku tych realizacji jak najbardziej logiczna. Wywód intelektualny Ingi stanowi tu rodzaj glosariusza dla czytania jej dzieł. Główną ideą tekstu jest przedstawienie dwóch słowiańskich bóstw, co daje widzowi komplet informacji do interpretacji przedstawień malarskich i ideowy wstęp do powstałych prac graficznych. Pod tym względem tekst ten jest przewodnikiem po zakodifikowanych znaczeniach i warstwie symbolicznej obrazów.

Artystka bardzo dokładnie opisuje Peruna i jego odpowiedników, analizuje mity związane ze słowiańską kosmogonią i antropogonią. Oczywiście najbardziej skupia się na tytułowym Welesie i choć nie tłumaczy jego związku z kobietami (co uznaję za świadomie skonstruowaną tajemnicę powstałych prac) bardzo wyraźnie wyjaśnia historię jego postaci i wszelkie aspekty symboliczne oraz znaczeniowe, do których nas odsyła w swojej twórczości. Na temat Welesa pozostało do naszych czasów niewiele tekstów źródłowych, natomiast po lekturze pracy pisemnej wiem, że przyjmuje się, iż jest on bogiem magii i zaświatów-podziemia, a także zapewnił płodność natury. Nazywany był bogiem bydła, ale również bogiem kławy czy śmierci. Jednocześnie odpowiadał za bogactwo i sztukę.

Fascynującym aspektem w słowiańskich mitach, na który trafnie zwraca uwagę Inga, jest dualizm. Dopiero synteza dobra i zła, wzajemne przenikanie się tych dwóch wektorów o przeciwnych kierunkach, zrodziło nam świat i człowieka. Tym złym, w tym zestawieniu, jest Weles, czyli główna siła stojąca za bohaterkami malarskiej narracji Ingi Cierlikowskiej. Jej praca pisemna głównie bazuje na *Mitologii Słowian* autorstwa Aleksandra Gieysztora, którą wielokrotnie i bardzo dokładnie w swoim tekście referuje dając widzowi komplet wiadomości interpretacyjnych. Zatem sam tekst wygenerowany tu przez artystkę można osadzić w obszarach religioznawstwa, pracy stanowiącej mitologiczny skrótoznawstwo z drobną szczyptą fenomenologii religii i dużej etymologii.

Z racji tego, że do naszych czasów przetrwały jedynie strzępy informacji dotyczących bóstw słowiańskich jest to bardzo wdzięczny temat o tyle, że artystce udaje się wpleść w zastaną tkanę opowieści swoje własne bohaterki, jak i rozumienie tych mitów. Dlatego można wywnioskować, że przedstawienia

malarskie Ingi to kodyfikacja znaczeń, gotowych do rozszyfrowania za pomocą słownika, jakim staje się przygotowany wcześniej tekst.

Przedstawienia czaszek plectwa i bydła odsyłają nas dosłownie do Welesa. Na wszystkich obrazach wymalowane kobiety zawieszone są jakby w próżni, nie-przestrzeni, lewitują w nieskończoności, istnieją w chwili, a nie w miejscu – znajdują się poza światem, są w wymiarze śmierci. Sposób ukazania zaświatów jest tutaj isticie teatralny, skąpany w czerni i nieokreślony, a kobiece ciało wydobyte punktowo, głównie sodowym lub magentowym światłem. Z racji na zastosowane oświetlenie ciało poddane jest tutaj pewnej dekonstrukcji, nie jest to jednak zmiana proporcji, bo te kobiety oddane są raczej w sposób werystyczny, nie zawsze idealny, ale aspirujący do nasyczonego kolorem realizmu. Natomiast sama charakterystyka światłocienia i kadrowanie stwarza efekt pewnej ciekawej defragmentacji ciała. To odczucie dekonstrukcji podbija nasyczone kolorystycznie i bardzo ornamentalne formy czaszek lewitujących wokół postaci.

Ingi ewidentnie nie interesuje sytuacja portretowa, na żadnej z prac nie możemy zaobserwować twarzy kobiety, którą nam przedstawia. Z racji wspomnianych czaszek i ich umieszczenia w polu obrazowym można zaryzykować stwierdzenie, że część z postaci to zoomorfy, a dokładniej zookefalosy – ponieważ część czaszek zdaje się łączyć z kobiecymi ciałami tworząc pojedyncze byty najszerzej znane z egipskiego panteonu bóstw.

Teatralne barwy stykających się tu ciepłych i niebieskich temperatur, co według artystki jest kolejną warstwą symboliczną, podbija skojarzenie z czaszką użytą tu jak maska – czyli scenicznym atrybutem. Zatem dobrany, momentami cukierkowy i przesadzony styl zdaje się być bardzo adekwatny do sytuacji, którą artystka próbuje zobrazować.

Osobiście od konkretnych znaczeń symbolicznych dojrzałe wydają mi się narzędzia metafory, dlatego twórczość Ingi i całą misterną kodyfikację znaczeń wolę czytać przede wszystkim jako pretekst do przedstawienia ciała kobiety albo jeszcze ogólniej – alegorię kobiecości. Ta cielesność jest tutaj ekstatyczna i w zasadzie w zdecydowanej większości przedstawia moment szczytowania lub chwilę „zaraz po” nazywaną przez Francuzów *la petite mort* – czyli małą śmiercią – co wydaje mi się najinteligentniejszym i najbardziej przewrotnym w Welesowskich nawiązaniach ukrytych w tych obrazach.

Przedstawienia zaprezentowanych dużych płócien bardzo otwierają zawieszone nad nimi drobne blejtramy, które służą tu za dodatkowy i bogaty ornament. Są niby bukranon – zdobnictwo złożone z ofiarnych bydłych czaszek potraktowanych tu bardzo ornamentalnie i kolażowo. Obrazy te wiodą widza przez epoki, kulty, wierzenia, rytuały czy style, ale formalnie zawsze wydobywają się z głębokiej czerni. Te drobne choć bogate malunki otwierają pole obrazu wymalowanych kobiet i przenoszą symboliczny ciężar interpretacyjny na warstwę estetyczną, która dzięki tym drobnym malarskim wstawkom wydaje się być bardziej przemyślana, a tajemniczość i słowiańska sakralność dużych płócien przedstawiających kobiety jest dzięki nim podbita. Równie tajemniczy jest zestaw najdrobniejszych dziesięciu płócienek przedstawiających świat natury. Tu elementy flory, również bardzo nasyczonej kolorystycznie i wydobywającej się z czerni, są momentami aż amorficzne, a nawet się uabstrakcyjniają. Znaczeniowo nawiązują oczywiście do siły natury, są przejawem życia i nadziei w przytłaczającej ciemności widocznej w większości obrazów.

Bohaterkami aneksu ponownie stają się kobiety – tytułowe boginie, które przenikają się z formami zbliżonymi do flory i po prostu zablokowanymi płaszczyznami kolorów. Ukryte w tych przedstawieniach postaci jawią się nam, jakbyśmy mieli je jednocześnie przed oczami, ale posiadają też swój inny wymiar, ten niewidoczny i ukryty w ciasno kadrowanym pejzażu. Estetycznie formy, z których utkane są te grafiki, mogą kojarzyć się odbiorcy z kamuflażem. Niby to barwy ochronne oddane są tutaj jednak w bardzo szerokim wachlarzu kolorystycznym – pełnym napięć i dużych kontrastów. Patrząc na powstałe grafiki mam nieodparte wrażenie, że widzę w kontakcie z nimi staje się jakby *voyeuem*, i choć nie dostrzegamy tam konkretnych osób, bo sytuacje portretowe ponownie są tu pominięte, to jest w nich coś z podglądactwa: jakbyśmy na moment zatrzymali się i wpatrywali w kapiącą się Dianę. Mam nadzieję,

że nie spotka nas za to kara, jaka spadła na mitycznego Akteona, wydaje mi się, że raczej nie. Choć malarstwo Ingi posiada pewne aspekty erotyzujące to w zestawie grafik już tego nie ma. Ale to nie zarzut z mojej strony, bo wydaje mi się, że nawet wolę ten rodzaj afirmacji życia i cielesności – nieco schowanej i uabstrakcyjniającej się. Balansujemy tu na ciekawej granicy tego co ukryte i widoczne, konkretne i ulotne. Mamy do czynienia z kłębowiskiem form, plam, uderzeń barwnych, które bardzo uwspółcześniają tytułowy dla tych obrazów temat i choć przedstawiają postaci, to uciekają od dosłowności.

Nie da się nie zauważyć, że suma powstałej realizacji dyplomowej składającej się z malarstwa dyplomu głównego, aneksu graficznego i skonstruowanego tekstu jest w przypadku Ingi Cierlikowskiej bardzo koherentna. I ten właśnie aspekt spójności oceniam tu wysoko. Wydaje mi się, że sytuacja mityczna staje się dla Ingi tylko pretekstem, by podjąć próbę opowiedzenia widzowi o swojej bohaterce – silnej, a czasami ukrytej i prywatnej. Eterycznej, a momentami szalenie cielesnej kobiecie. Dlatego z przekonaniem rekomenduję komisji przyznanie Indze Cierlikowskiej tytułu magisterskiego.

dr Filip Ignatowicz



Inga Cierlikowska's artistic work consists of paintings created in Prof. Maciej Świeszewski's studio, which bear the title "Women of Veles" and an annexe in the form of a set of artistic prints – lino prints under the title "Goddesses", made in Prof. Janusz Akerman's studio. The diploma – its artistic part together with the theoretical text – meets all the criteria for the conferment of the degree of Master of Arts. Perhaps I should start the review not so typically, since I would first like to describe the theoretical part "Selected deities of Slavic mythology", created under the supervision of Professor Aleksandra Pawliszyn, but this order seems the most logical in the case of the whole project. Inga's intellectual discussion forms a kind of glossary for the interpretation of her works. The main idea of the text here is to present two Slavic deities, which gives the viewer some information for interpreting the pictorial representations and an ideological introduction to the graphic works that resulted from it. In this respect, the text becomes a guide to the codified meanings and symbolic layer of the paintings.

The artist describes Perun and his counterparts in great detail, and analyses myths related to Slavic cosmogony and anthropogony. Of course, she focuses on the eponymous Veles and, although she does not explain his relationship with women (which I consider to be a consciously constructed mystery of these works created) she clearly explains his history as well as all the symbolic and semantic aspects that she refers to in her work. Few source texts have remained to our time about Veles, but, after reading the written work, I know that he is assumed to be the god of magic and the underworld, and that he also ensured the fertility of nature. He was called the god of cattle, but also the god of the curse or death. At the same time, he was responsible for wealth and the arts.

A fascinating aspect in Slavic myths, which Inga aptly points out, is dualism. It was only the synthesis of good and evil, the intermingling of these two vectors of opposite directions, that gave us the world and the man. The evil one, in this juxtaposition, is Veles, i.e. the main force behind the heroines of Inga Cierlikowska's painterly narrative. Her written work is predominantly based on *Mitologia Słowian* ("The Mythology of the Slavs") by Aleksander Gieysztor, which she refers to repeatedly and accurately in her text, providing the viewer with a set of interpretative contexts. Thus, the text generated here by the artist can be situated in the areas of religious studies: the work is a mythological 101 with a small pinch of phenomenology of religion and extensive etymology.

Since only scraps of information on Slavic deities have survived to this day, it is a very graceful subject, as the artist manages to weave her own characters and understanding of these myths into the fabric of the story. This is why it can be deduced that Inga's paintings are a codification of meanings, ready to be deciphered with the help of a dictionary, which becomes a previously prepared text.

The depictions of fowl and cattle skulls refer us literally to Veles. In all the paintings, the painted women look as if they were hanging in a vacuum, in some non-space, levitating in infinity, existing in the moment but not in the place – they are outside of this world, they are in the domain of death. The portrayal of the afterlife here is truly theatrical: bathed in black and indefinable, and the female body is brought out here and there, mainly with sodium or magenta light. Because of the lighting used, the body is subjected to a certain deconstruction here, but this is not a change of proportions, as these women are rendered in a rather veristic manner, not always ideal but aspiring to some realism saturated with colour. On the other hand, the very characteristics of chiaroscuro and framing create the effect of some interesting defragmentation of the body. This feeling of deconstruction is heightened by the colour-saturated and highly ornamental forms of the skulls levitating around the figures.

Inga is clearly not interested in the portraits; in none of the works can we observe the face of the woman she presents to us. Because of the aforementioned skulls and their placement in the pictorial field, one can venture to say that some of the figures are zoomorphs, or more precisely zoekephalos, as some of the skulls seem to merge with female bodies to form

individual entities most widely known from the Egyptian pantheon of deities.

The theatrical colours of the warm and blue temperatures that meet here, which the artist believes is another symbolic layer here, highlight the association with the skull used here as a mask – a stage attribute. Thus, the selected, at times candy-coloured and exaggerated style seems adequate to the situation that the artist is trying to depict.

Personally, I find the tools of metaphor more mature than concrete symbolic meanings, which is why I prefer to read Inga's work and the whole elaborate codification of meanings primarily as a pretext for depicting the female body, or even more generally as an allegory of femininity. This corporeality here is ecstatic and in fact predominantly depicts the moment of climax or the moment "just after" called by the French: *la petite mort* – i.e. the little death – which seems to me the most intelligent and perverse of the Velesian references hidden in these paintings. The representations of the large canvases presented here are very much opened up by the small stretchers suspended above them, which serve here as some additional and rich ornament. They are like some bucranium – an ornament organized from sacrificial bovine skulls treated here very ornamentally and collage-like. The paintings lead the viewer through eras, cults, beliefs, rituals and styles, but formally they always emerge from deep blackness. These small but rich paintings open the pictorial field of the painted women and transfer the symbolic burden of interpretation to the aesthetic layer, which seems more thoughtful thanks to these small painterly insertions, whereas the mysteriousness and Slavic sacrality of the large canvases depicting women is highlighted thanks to them. Equally mysterious is the set of the tiniest ten canvases depicting the natural world. Here, the elements of flora, also highly saturated in colour and emerging from the blackness, are at times even amorphous or even abstract. In terms of their meaning, they obviously allude to the power of nature, a manifestation of life and hope in the overwhelming darkness evident in most of the paintings.

The protagonists of the annexe are again women – the titular goddesses – who intermingle with flora-like forms and simple planes of colour. Hidden in these representations, the figures appear to us as if we had them before our eyes at the same time, but they also have their other dimension, the one invisible and hidden in the tightly framed landscape. Aesthetically, the forms from which these prints are woven can be associated by the viewer with camouflage. Apparently, these are protective colours rendered here but in a very wide range of colours – full of tension and high contrasts. Looking at the resulting prints, I have the unmistakable impression that the viewer becomes a kind of *voyeur* when interacting with them, and although we do not see specific people there, because, again, we skip the portrait phase, there is something of a voyeuristic quality to them: as if we were to stop for a moment and stare at the bathing Diana. I hope we don't get the punishment for this that befell the mythical Actaeon, but I doubt it. Although Inga's painting has some erotic aspects, this is no longer present in the set of prints. But that's not an accusation on my part, because I think I even prefer this kind of affirmation of life and corporeality – something hidden and abstractive. We are balancing here on a curious border between the hidden and the visible, the concrete and the ephemeral. We are confronted with a cluster of forms, patches and strokes of colour that very much modernise the subject of these paintings and, even though they depict figures, they escape literalism.

One cannot fail to notice that the entirety of the resulting degree project, consisting of the painting as the main degree piece, the annex in the form of prints as well as the text, is very coherent in the case of Inga Cierlikowska. And it is this aspect of coherence that I rate highly here. It seems to me that the mythical situation becomes for Inga just a pretext to try to tell the viewer about her heroine: sometimes strong and sometimes hidden and private; at times ethereal and at others insanely carnal. Therefore, it is with conviction that I recommend the Committee to confer Inga Cierlikowska the Master's Degree.

Dr Filip Ignatowicz



Benjamin Cierniak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Porowaty horyzont refleksów cielesności, na podstawie wybranych fragmentów ontologii cielesności według M. Merleu-Ponty'ego* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Promotor dyplomu: prof. Robert Florczak
Recenzent: dr Andrzej Karmasz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *An ornate horizon of corporeality reflections, based on selected fragments of the ontology of corporeality according to M. Merleu-Ponty*
written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Supervisor of the degree project: Prof. Robert Florczak
Reviewer: Dr Andrzej Karmasz

Don Draper — dyrektor kreatywny agencji reklamowej w amerykańskim serialu *Mad Men* — wypowiadając znaną kwestię o projektorze do slajdów Kodak Carousell wyjaśnia, na czym polegała jego magiczna moc: w języku greckim „nostalgia” dosłownie oznacza „ból starej rany”. „To ułknięcie w sercu, o wiele silniejsze niż sama pamięć. To urządzenie nie jest statkiem kosmicznym, to wehikuł czasu. Idzie do przodu i idzie do tyłu, prowadzi nas do miejsca, w którym znowu pragniemy się znaleźć.” (tłumaczenie własne)

Projekcja analogowych diapozytywów zawsze była technologią podróży w czasie. Autor instalacji pt. *Refleksy* — Benjamin Cierniak — nie pozwala nam jednak spojrzeć wstecz, wymazując czy wybielając Domestosem zawiaszczone klatki slajdów. Nie jest zbieraczem obcych wizerunków, fascynuje go kreacja własnych malarskich miniatur będących zapisem jego osobistych emocji. Zainteresowanie techniką wyświetlania diapozytywu nie przerodziło się jednak w fetyszycząc medium, co jest częstym efektem powrotu retro technik, zwłaszcza w czasie wznowienia produkcji i dostępności słynnego materiału światłoczułego Kodak Ektachrome. Z kodakiem obrazy artysty mają coś wspólnego — odwagę i żywioł w kolorze oraz szczegółowość. Nie nastroja on jednak pytań o przyszłość kliszy i jej audiowizualnej pamięci w dobie cyfrowego obrazu. Instalacja Beniamina Cierniaka staje wręcz w opozycji do cyfrowego niematerialnego nośnika. Dodajmy, że choć autor nie fotografuje, a poprzez wybielanie kliszy neguje obraz fotograficzny — w domniemaniu prawdziwy — na rzecz tego malarskiego, to jego instalacja ma nadal cechy charakterystyczne dla tego medium. Odrodzenie technik analogowych, nie tylko w świecie sztuki, ale także u zwykłego konsumenta, zwraca uwagę na nasze pragnienia szukania niedoskonałości, zadrapań, pęknięć, które tutaj pojawiają się jako konieczna część twórczego procesu. Obcowanie z błoną światłoczułą zawsze kojarzone było z dążeniem do uzyskania czystego obrazu. Tym razem jest odwrotnie, pył z pracowni, ślady natury na szybach, zatopiony w polimerach kurz z podłogi, a także ilość pracy i godzin spędzonych na dotykaniu i przeglądaniu rozrzuconych po podłodze ramek, przemalowywanych folii sprawia,

że instalacja Beniamina Cierniaka zawiera wszystko to, czego brakuje nam w cyfrowych technologiach.

Wydaje się, że przestrzeń codzienna artysty wypełniona jest jego obrazami — ciągłymi eksperymentami z powiększaniem miniatur, a jego twórczość ma charakter intuicyjny, impulsywny, wrażeniowy — w jakimś sensie czysty. Sam Cierniak podkreśla, że wpływ otoczenia i codzienności jest obecny w każdej z jego prac. Artysta wprowadza widza w świat setek abstrakcyjnych, organicznych obrazów. Wielowarstwowo wyświetla ponad tysiąc slajdów jako równoczesny strumień wielu obrazów, zachowując zmienność instalacji, jej *randomowość* i nieskończoną liczbę wariacji klisz. Widać także całościowe spojrzenie autora na projekt i spójność z częścią wystawy prezentującą malarstwo olejne, gdzie proces twórczy jest podobny; dodawanie i odejmowanie kolejnych warstw, stosowanie różnych technik i eksperymenty jak choćby ten ze szlifierką kątową, czy wreszcie szczególna wrażliwość na kolor. Zaś sam sposób malarskiego widzenia artysty przedstawiony w części teoretycznej pt. *Porowaty horyzont refleksów cielesności, na podstawie wybranych fragmentów ontologii cielesności według M. Merleu-Ponty'ego* jest cenną analizą jego poszukiwań.

Artysta zamiast używanych slajdów kolekcjonuje rzutniki. To one powodują, że instalacja zaczyna oddziaływać na kolejne zmysły. Listę kilkunastu projektorów umieszcza przy opisie technicznym pracy. Powtarzalny, mechaniczny, a zarazem kojący głos zmiany slajdów podkreśla czas odsłony kolejnego obrazu. Towarzyszy mu dźwięk pracy wentylatorów studzących rozgrzane lampy. Dziwna technologia niosąca ze sobą groźbę całkowitego spalenia wyświetlanego obrazu. Być może dlatego właśnie część slajdów była przez artystę celowo palona.

W zaaranżowanej scenograficznie instalacji artysta decyduje się na zastosowanie tła jako środka wyrazu. Preparowaną, barwioną tkaniną opakuje pomieszczenie od wewnątrz, czym potęguje wrażenie przebywania w środku. Sprawia, że zostajemy wchłonięci przez jaskinię, w której rozbudowane studium światła i przestrzeni staje się dla malarza czystą rozkoszą.

Całość pokazu dyplomu Beniamina Cierniaka, przygotowana wystawa i praca pisemna są spójne, spełniają wymagania formalne, merytoryczne i kwalifikują do uzyskania stopnia magistra sztuki.

dr Andrzej Karmasz





The background of the page is an abstract composition of layered, textured surfaces. On the left, there are vertical bands of yellow and orange, resembling aged paper or light reflecting off a rough surface. On the right, there are more vertical bands, some in a deep red and others in a lighter, almost white, tone. The overall effect is one of depth and complexity, with various textures and colors blending together.

Don Draper, the creative director of the advertising agency in the American TV series "Mad Men" uses a well-known line about the Kodak Carousel slide projector to explain what its magical power consisted in: In Greek, "nostalgia" literally means "the pain of an old wound". *It's a twinge in the heart, far more powerful than memory alone. This device isn't a spaceship, it is a time machine. It goes backwards and forwards, it takes us to a place where we ache to go again.*

The projection of analogue diapositives has always been a technology used for time travel. Benjamin Cierniak, the author of the installation entitled "Reflections", however, deprives us of the ability to look backwards by erasing or bleaching the appropriated slides with Domestos. He is not a collector of some alien images—he is fascinated by the creation of his own painterly miniatures which record his personal emotions. However, his interest in the diapositive projection technique has not turned into a fetishization of the medium, which is a frequent effect of the recycling of some retro techniques, especially at a time when the famous Kodak Ektachrome light-sensitive film has made such a comeback and is available again. What the artist's images have in common with Kodak is boldness and vibrancy in colour and detail. And yet, it does not raise questions about the future of film and its audiovisual memory in the age of the digital image. Benjamin Cierniak's installation even stands in opposition to the digital immaterial medium. We should add that although the author does not take photographs and, by bleaching the film, negates the presumably true photographic image in favour of the painterly one, his installation still has the characteristics of this medium.

The renaissance of analogue techniques, not only in the world of art but also in that of the ordinary consumer, emphasizes our desire to look for imperfections, scratches, cracks, which appear here as a necessary part of the creative process. Handling light-sensitive film has always been associated with the pursuit of a pure image. This time it is the other way round: the dust from the studio, the traces of nature on the glass, the dust from the floor stuck in polymers, as well as the amount of work and hours spent touching and looking through the frames scattered on the floor, the repainted films, lead to the situation in which Benjamin Cierniak's installation contains everything we lack in digital technologies.

The artist's everyday space seems to be filled with his images. He is constantly experimenting with enlarging miniatures and his work is intuitive, impulsive and impressionistic, in some sense pure. Cierniak himself emphasises that the influence of his surroundings and everyday life is present in each of his works. The artist introduces the viewer to a world of hundreds of abstract, organic images. He displays multiple layers of more than a thousand slides as a simultaneous stream of multiple images, maintaining the installation's variability, its randomness and infinite variations of films. One can also see the author's holistic view of the project and the coherence with the oil painting section of the exhibition, where the creative process is similar: the addition and subtraction of successive layers, the use of different techniques and experiments such as the one with the angle grinder, and finally the great sensitivity to colour. The artist's painterly vision, as presented in the theoretical part of the exhibition entitled "The Porous horizon of the reflections of corporeality, based on selected fragments of the ontology of corporeality according to M. Merlau-Ponty", is a valuable analysis of his search.

Rather than used slides, the artist collects projectors. Thanks to them the installation has impact on other senses. He lists a dozen or so projectors next to the technical description of the work. The repetitive, mechanical and at the same time soothing voice of changing slides emphasizes the timing of the next image. It is accompanied by the sound of fans cooling down the hot lamps. A strange technology that carries the threat of completely burning the projected image. Perhaps this is why some of the slides were deliberately burned by the artist.

In the scenically arranged installation, the artist chooses to use the background as a means of expression. He wraps the room from the inside with a prepared, dyed fabric, thereby enhancing the impression of being inside. He makes us absorb the cave, in which the elaborate study of light and space becomes pure delight for the painter.

The entire degree project of Benjamin Cierniak: the exhibition and the written work are coherent, meet the formal and content requirements and qualify for the conferment of the degree of Master of Arts.

Dr Andrzej Karmasz



Michał Garnowski

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2011 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Wideomalarstwo. Czystość medium
i jego pamięć* napisana pod kierunkiem dr. hab. Michała Pszczółkowskiego.
Opiekun aneksu: dr Robert Turło
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Robert Sochacki

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef
Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2011.

Written master's thesis: *Videomaking. The purity of the medium
and its memory* written under the supervision of Dr hab. Michał Pszczółkowski.
Supervisor of the annex: Dr Robert Turło
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Robert Sochacki

Recenzję zacznę od zacytowania autora, pana Michała Garnowskiego, z jego pracy pisemnej *Wideomalarstwo. Czystość medium i jego pamięć*: „uczucie frywolności przyświeca mi w pracy twórczej”. Osobiście mam wrażenie, że ta frywolność p. Michała towarzyszy mi w całym procesie kontaktu z nim, zarówno w czytaniu pracy pisemnej, jak i w oczekiwaniu na możliwość zobaczenia samej pracy dyplomowej. Oczywiście jako osoba z podobnego kręgu realizacji doskonale rozumiem zarówno proces powstawania, kreacji, jak i samej realizacji instalacyjnej. Zawodowo doskonale zdaję sobie sprawę z konsekwencji tak napiętego programu działania. Często ten proces jest bardzo kreatywny i wręcz ostatecznie nieprzewidywalny ze względu na charakter narzędzi, w jakich jest realizowany. Zadaję sobie jednak pytanie, jak ta frywolność ma się do synergii malarstwa i wideo w obliczu długiego i precyzyjnie wyliczanego w czasie procesu realizacji malarskiej? Biorąc margines z jednej strony na moje powyższe rozważania, jak i z drugiej – na okres pandemiczny, w jakim przypadło p. Garnowskiemu ostatecznie realizować swój dyplom, piszę poniższą recenzję.

Zaczyna się od krótkiej analizy pracy pisemnej i przeglądu poszczególnych elementów zawartych w częściach dyplomu: *Wideomalarstwo. Czystość medium i jego pamięć* (pisemnej), po których przechodzę do omówienia *Na styku – dekonstrukcja. Video Liveperformance* (aneks) oraz do podsumowania wraz z krótkim omówieniem głównej części artystycznej. Omówienie to jest krótkie z prozaicznej przyczyny: *Video Pictura* pozostawała dla mnie do dnia 8.12.2020 pełną zagadką. Znam ją z wczesnych planów realizacyjnych, jak i z opisu w pracy pisemnej. Jednak nie miałem szansy jej zobaczyć – nawet w formie plików elektronicznych, które zostały mi przesłane w surowej formie zaledwie na 24 godziny przed obroną dyplomu. Ostateczna forma realizacji jest nadal mi nieznaną.

Oczekiwałem od osoby zajmującej się od dłuższego już czasu zawodowo medium wideo – w całym jego spektrum, od animacji po VI-ing – a jednocześnie trwającej od wielu lat w procesie studiowania i rozwijania swojej malarskiej proweniencji, wypowiedzi szerszej niż tylko wskazania, że oto mamy malarstwo, a wraz z rozwojem intermedii zyskujemy nowe medium: właśnie tytułowe wideomalarstwo. Czytając przytaczane w pracy p. Garnowskiego różne argumenty dowiadujemy się, że media te w różnym

stopniu przenikają się wzajemnie. Czytając pracę teoretyczną podążamy za dość zgrabnie przygotowanymi zdaniem i czekamy. Czekamy tak aż do końca spodziewając się, że natrafimy na wyraźne przetarcie oczu i wyjście poza klasyczne myślenie o obrazie, o wideo. Nawet cytując Gottfrieda Böhma nie wspomina ani słowem o „rozszerzonym malarstwie”, a samo malarstwo zostaje sprowadzone jedynie do historycznych, klasycznych, ale jednak zamierzających przypowieści.

W dalszej części mamy omówienie wielu ciekawych aspektów, jakimi posługują się zarówno obrazowanie malarskie, jak i obrazowanie szeroko pojętego filmu, którego wideo jest niewątpliwie częścią w tym ujęciu. Zastanawiam się, gdzie te ciekawie opisane z perspektywy historycznej zagadnienia mają swoje współczesne odnośniki, zwłaszcza teraz, gdy obraz dokameryowy i nasze nieustające z nim obcowanie, dzięki technologiom cyfrowym i rzeczywistości online, znacząco przeważają w codziennym postrzeganiu aspektów naszej codzienności.

W tym momencie uważam za celowe sięgnięcie do Mickiewicza Adama, rok urodzenia: 1798, data powstania utworu *Romantyczność* – 1822:

Słuchaj, dziewczeczko!
– Ona nie słucha –
(...)
Ufajcie memu oku i szkiełku,
Nic tu nie widzę dokoła.
(...)
Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko.
(...)

W rozdziale siódmym niniejszej pracy Michał Garnowski za Böhmem, który z kolei za Niklasem Luhmannem pochyla się nad definicją medium. Oczekujemy tu, że oto nareszcie ujrzemy części wspólne malarstwa i wideo, a w zamian niestety mamy jedynie, jak sam autor cytuje „układ rozproszony o wysokim stopniu dyspersji”. Dyspersja, w ujęciu biologicznym to – cytując za Wikipedią – „rozprzestrzenianie proces przemieszczania się organizmów w stosunku do obszaru zajętego przez populację lub poza organizm macierzysty.” Jest to zatem działanie na rzecz własnego gatunku, ale odbywające się samoistnie, nierzadko wręcz bez świadomego działania poszczególnych osobników. Gdyby pociągnąć tę analogię do pracy dyplomowej, zbyt odległe i bierne są to elementy i obszary, aby przedstawiać wspólne pole działania.

Niewątpliwym atutem pracy pana Garnowskiego jest głębokie przeanalizowanie obu odrębnych form wypowiedzi połączonych jednym określeniem – wideomalarstwo. Doskonale rozpoznaje w swojej pracy poszczególne aspekty tego współistnienia i formy niezbędne do odbierania, odczuwania, które w narracji Garnowskiego określają pojmowanie dzieła sztuki. Nie raz przytacza, czym jest dzieło sztuki w ujęciu Gadamera, celnie żonglując cytatami umieszczanymi w poszczególnych rozdziałach. Cenię go także za jego zaangażowanie w niesieniu tego momentu przeżywania sztuki, o jakim mówi cytując Gadamera. Czyli w zasadzie dobrze oceniam jego pracę pisemną, która ostatecznie okazuje się ciekawym zbiorem teorii i trafnych cytatów. Razi mnie głównie jeden aspekt – że tak łatwo używa pan Garnowski określenia nowe media, nie tłumacząc, co w zasadzie rozumie przez to określenie. Sam zastanawiam się, czy aby na pewno mowa jest tu o wideo, bo nowoczesnym medium nie jest już od roku 1951, gdy nastąpiła pierwsza telewizyjna rejestracja na kasie wideo, a przez realizację Nam June Paika niewątpliwie narzędzie to weszło na stałe do świata sztuki. Pytam i nie znajduję odpowiedzi, co tym nowym medium jest. Podobnie nie znajduję odpowiedzi na pytanie, dlaczego taka forma artystycznej narracji przyświeca całej realizacji dyplomowej.

Może odpowiedzi można szukać u samego autora, gdy tłumaczę nam Turrella pisze: „Ma to znaczenie w tej pracy, ponieważ mówię tu o artyście korzystającym z projekcji i instalacji będących źródłem, a nie nośnikiem światła, a widzącym w nich analogie do dwuwymiarowych przedstawień malarskich.” Można by się w tym stwierdzeniu doszukiwać właśnie auto-

kreacyjnych wypowiedzi młodego artysty, który stojąc w świetle realizacji Jamesa Turrella *Afrum* z 1966 roku próbuje uzasadnić, a nawet usprawiedliwić swoje działania.

Aby gładko przejść z nieco archaicznej narracji pracy pisemnej do płynnie toczącej się zabawy elementami wizualnymi w kreacji aneksu dyplomu *Na styku – dekonstrukcja...* posłużyć się cytatem z tekstu pracy (s. 15, rozdział 5, Widzenie): „»Widzenie – to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych« – pisze Władysław Strzemiński, który całą historię malarstwa postrzega przez sposób patrzenia – widzenia. Forma obrazu definiuje sposób, w jaki go postrzegamy, ale też sposób w jaki patrzymy, definiuje wygląd obrazu.” W tym rozdziale pan Garnowski cytuje ponownie Gottfrieda Böhma tłumacząc nam proces obcowania z dziełem sztuki. Cytuje: „Nie wystarczy raz go dostrzec, by je pojąć, ani się nim nasycić. Jego natura sprawia, że ciekawość widza jest wciąż podsycana, a każde kolejne kontakty z obrazem dają nam od nowa wrażenie tego pierwszego spojrzenia” i takie wrażenie miałem, gdy oglądałem koncert, do którego pan Garnowski wykonywał swój Video Live Performance (nazwa autorska). Realizacja aneksu dyplomu towarzyszyła koncertowi zespołu Tymona Tymańskiego MU, którego miałem przyjemność wysłuchać, a przede wszystkim zobaczyć. Sprawne posługiwanie się technicznymi rozwiązaniami i przygotowanym zapleczem sampli i animacji faktycznie raz po raz zapraszało do kolejnego odkrywania tych samych sekwencji w zmienianej na żywo aranżacji. Zaobserwowałem w tej pracy dużo opartowskich abstrakcyjnych kompozycji – aż szkoda, że autor tak mało temu tematowi poświęcił uwagi w pracy pisemnej, z której dowiadujemy się, że do sztuki możemy „zaklasyfikować nie tylko malarstwo przedstawiające, ale także obrazy abstrakcyjne.”

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że byłem świadkiem dobrze skrojonego, bardzo estetycznego widowiska, któremu i zespół poddał się; ubrany i ucharakteryzowany jakby według inspiracji pracą pana Michała Garnowskiego. Pracy estetycznej, intuicyjnej, prowadzonej z wyczuciem „na żywo” bez odniesień do „szkiełka i oka”, rozważań teoretycznych. Przeglądając się z tego miejsca bibliografii, jak i pracy Michała w roli Vj’a, jestem pewien, że gotów jest wędrować ścieżką artysty wizualnego. Zdaje sobie sprawę, że jest na drodze swoich artystycznych poszukiwań i zna jej mocne strony. Ogromną zaletą są cytowani teoretycy, chociaż na pewno można by poszukać głębiej w tych samych źródłach, aby znaleźć właściwsze szersze obszary definiujące wypowiedzi artystyczne zawarte w tytule.

Co do części aneksu – jak już pisałem – nie można zaprzeczyć wszechobecnej estetyczności pracy. Praca plastycznie jest estetyczna i to bardzo dokładnie wykonana ze świadomym w pełni wykorzystaniem narzędzi realizacji oraz dobrze wykonaną koordynacją produkcyjno-techniczną. Jednak główna część artystyczna dyplomu odebrana przeze mnie w formie cyfrowej stanowi sama w sobie tryptyk – składa się z trzech instalacji wykorzystujących projekcje, kamery, przygotowaną animację oraz filtr obrazu, działający tak, jak filtry VR dostępne w aplikacji Instagram (nie wiem, czy p. Michał Garnowski jest autorem także tej tzw. nakładki). W każdej z części autor w warstwie treści odwołuje się do nadmiaru informacji, mnogości wiadomości, w których przyszło nam żyć u schyłku antropocenu. W warstwie wideomalarskiej, formalnie, snuje rozważania nad kadrem, rozłożeniem wizualnego środka ciężkości, szukając wirtuozerii w samym materiale przekazu. Upatruję w tym wyraz skupienia się autora na technologicznych możliwościach i rozwiązaniach, brakuje mi zrównoważenia tryptyku Video Pictura złożonością treściową – aczkolwiek raz jeszcze podkreślam, że mój odbiór tej części dyplomu jest mocno ograniczony i, właściwie, niewystarczający do wydania opinii. Z pewnością cały dorobek p. Michała Garnowskiego, jaki prezentuje w każdej części swojej pracy dyplomowej, ma w sobie potencjał bycia pełnokrwistym dziełem sztuki. Niestety w każdej części tego samego dyplomu daje się odczuć trudne momenty. Wierzę, że w tej drodze sobie poradzi, tak jak w tym trudnym okresie pandemicznym poradził sobie z organizacją koncertu prezentującego jego aneks, który osobiście nie tylko za walory estetyczne, ale także za sprawność i dokładność wykonania bardzo dobrze oceniam.

Podsumowując – pracę pisemną można określić jako interesującą wypowiedź spiętą umiejętnie z tematem realizacji dyplomowej. Można doszukiwać się w niej źródeł wiedzy, ale już nie na pewno aktualnej i to tej z rejonów nowych mediów. Układ strukturalny jednak jest bardzo przejrzysty i spójny z całą narracją i ma szansę na autorską wypowiedź dyplomującą, zwłaszcza w kontekście pracy głównej i aneksu. Co do części aneksu – jak już pisałem nie można zaprzeczyć wszechobecnej estetyczności pracy. Praca plastycznie jest estetyczna i to bardzo dokładnie wykonana ze świadomym w pełni wykorzystaniem narzędzi realizacji oraz dobrze przeprowadzoną koordynacją produkcyjno-techniczną. Niestety w każdej części tego samego dyplomu daje się odczuć niedomiar – czy to czasowy (część zasadnicza), czy zakresu prezentowanej teorii (część pisemna). Wskazuje to na pewne braki w koordynacji działań artystycznych, ale też na rozbudowane ambicje i szeroki wachlarz umiejętności dyplomanta.

dr Robert Sochacki





I will begin this review by quoting the author Mr Michał Garnowski from his written work *Videomaking. The purity of the medium and its memory*: "a sense of frivolity guides my creative work". Personally, I feel that this frivolity of Mr Michał accompanies me throughout the whole process of contacting him, both in reading the written work and in anticipation of seeing the project itself. Of course, as a person from a similar walk of life, I perfectly understand both the process of creation and the realization of the installation itself. Professionally, I am well aware of the consequences of such a tight timeline. This process is often very creative and even ultimately unpredictable due to the nature of the tools with which it is completed. I ask myself, however, how does this frivolity relate to the synergy of painting and video in the face of a long and precisely timed process of painting? Taking into account my above considerations on the one hand, and, on the other, the pandemic period in which it befell to Mr Garnowski to finally complete his degree project, I am writing the following review. It begins with a brief analysis of the written work and a review of the individual elements contained in the parts of the project: *Videomaking. Purity of the medium and its memory* (the written part) after which I move on to a discussion of *At the interface - deconstruction. Video liveperformance* (annexe) to end with a summary and a brief discussion of the main artistic part. This discussion is short for a prosaic reason: *Video Pictura* remained a complete mystery to me until 8.12.2020. I knew it from the early plans, as well as from the description in the written work. However, I did not have the chance to see it – not even in the form of electronic files – which were sent to me in raw form almost 24 hours before the degree project defence. The final form is still unknown to me.

I would have expected from a person who has been professionally involved with the medium of video – in its entire spectrum, from animation to VJ-ing – for a long time now and at the same time has been subject to the process of studying and developing his painting skills for many years a statement broader than simply pointing out that here we have painting and with the development of intermedia we are gaining a new medium – the titular video-painting. Reading the various arguments cited in Mr Garnowski's work, we learn that these media permeate each other to varying degrees. Reading the theoretical work, we follow the rather carefully worded sentences and wait. We wait like this until the end, expecting a clear rubbing of the eyes and going beyond classical thinking about the image and video. Even quoting Gottfried Boehm, he does not mention a single word about "extended painting", and painting itself is reduced to mere historical, classical but a bit outdated parables.

What follows is a discussion of the many interesting aspects used by both painterly imagery and the imagery of the film art, including video art. I wonder whether these interesting issues described here from a historical perspective have any contemporary relevance, especially now that docu-cam imagery and

our constant exposure to it, thanks to digital technologies and online reality, is significantly prevalent in the everyday perception of aspects of our everyday life.

Here I find it expedient to reach out to Adam Mickiewicz, year of birth: 1798, date of creation of the poem *The Romantic* – 1822 (transl. by W. H. Auden):

"Silly girl, listen!
But she does not listen
(...)
My eye and my lenses know there's nothing there.
(...)
Faith and love are more discerning than lenses or learning."

In Chapter 7 of this thesis, Michał Garnowski, following Boehm, who in turn follows Niklas Luhmann, discusses the definition of medium. Here we expect to see, at last, the common parts of painting and video; instead, unfortunately, we have only, as the author himself quotes, "a dispersed system with a high degree of dispersion". Dispersion, in biological terms, is "the process of movement of organisms relative to the area occupied by a population or beyond the parent organism" /source: Wikipedia/. It is therefore an action on behalf of one's own species, but taking place spontaneously, often even without the conscious action of individuals. If one were to apply this analogy to the thesis, these elements and areas are too distant and passive to present a common field of action.

An unquestionable strength of Mr Garnowski's work is the in-depth analysis of the two separate forms of expression united by the single term of "video-painting". He perfectly identifies in his work the various aspects of this coexistence and the forms necessary to perceive and feel, which in Garnowski's narrative define the understanding of the work of art. More than once he cites what a work of art is in Gadamer's terms, accurately juggling the quotations placed in the individual chapters. I also value him for his commitment to carrying this moment of experiencing art as he talks about quoting Gadamer. I generally give a good assessment of his written work, which ultimately turns out to be an interesting collection of theories and apt quotations.

I am mainly baffled by the fact that Mr Garnowski uses the term new media so easily without explaining what he actually means by it. I wonder whether he is really talking about video, since it has not been a modern medium since 1951, when the first television recording on videotape took place, and Nam June Paik introduced this tool to the art world for good. I ask and find no answer as to what this new medium is. Similarly, I cannot find an answer as to why this form of artistic narration has guided the entire degree project.



Perhaps the answer can be sought where the author himself explains Turrell to us and writes "it is relevant to this work because I am talking about an artist using projections and installations that are a source rather than a medium of light and seeing in them analogies to two-dimensional painting representations." It is in this statement that one could look for the self-created statements of the young artist, who, standing in the light of James Turrell's 1966 *Afrum*, attempts to justify his actions.

In order to smoothly move from the somewhat archaic narrative of the written work to the playful flow of visual elements in the creation of the degree project annexe *On contact – deconstruction* (...), let me use a quote from the text of the work (p. 15, chapter 5: Seeing): "Seeing - is not only the passive reception of visual sensations" – writes Władysław Strzemiński, who perceives the whole history of painting through the way of looking – seeing. The form of painting defines the way we perceive it, but, on the other hand, the way we look defines the painting." In this chapter, Mr Garnowski again quotes Gottfried Boehm explaining to us the process of interacting with a work of art. He quotes "it is not enough to see it once to comprehend it, nor to be satiated by it. Its nature ensures that the viewer's curiosity is constantly stoked, and each successive contact with the image gives us a renewed impression of that first glimpse", and this was the impression I had when I watched the concert to which Mr Garnowski performed his Video Live Performance (author's name). The performance of the diploma annex accompanied a concert by Tymon Tymański's band MU, which I had the pleasure of listening to and, above all, seeing. The skillful use of technical solutions and the background of samples and animations invites us again and again to discover the same sequences in a changed live arrangement. I noticed a lot of op-art abstract compositions in this work – it is a pity that the author paid so little attention to this subject in the written work, where, in turn, we learn that we can "classify as art not only representational painting, but also abstract paintings."

I can't help but feel that I have watched a well-tailored, very aesthetically pleasing show, where the band was displaying full involvement, also in the way they were dressed and characterized, as if they were inspired by the work of Mr Michał Garnowski. The work is aesthetic and intuitive, it was performed with feeling, without references to 'eye and lenses' or other theoretical considerations.

Looking at the bibliography as well as Michał's work as a VJ, I am sure that he is ready to wander the path of a visual artist. He is aware that he is on the path of his artistic quest and knows its strong as well as difficult moments. I believe that he will manage on this path, just as he managed in this difficult pandemic period with the organization of the concert presenting his annex, which personally, not only for its aesthetic qualities, but also for the efficiency and accuracy of its execution, I rate highly.

In conclusion:

The written work can be characterized as an interesting statement skillfully linked to the topic of his degree project. It is possible to find some sources of knowledge in it, but certainly not the up-to-date one, even in the area of new media. The structural arrangement, however, is very clear and corresponds with the whole narrative and has the potential to be an authorial thesis statement, especially in the context of the main thesis and the appendix. The theorists cited are a huge advantage, although one could certainly look deeper into the same sources and search for more appropriate and broader areas defining the artistic statements contained in the title.

As for the annex section, as I have already written, the pervasive aesthetic of the work cannot be denied. The work is aesthetically pleasing and it is very accurately executed with a conscious use of tools and a good technical coordination.

However, the main artistic part of the diploma, received by me in digital form, is itself a triptych - it consists of three installations using projections, cameras, animation and an image filter that works like the VR filters available in the Instagram application (I do not know if Mr Michał Garnowski is also the author of this so-called overlay). In each of the parts, the author, in the content layer, refers to the overabundance of information, the multitude of news we are immersed in at the end of the Anthropocene. In the video-painting layer, formally, he reflects on the frame, the distribution of the visual centre of gravity, looking for virtuosity in the very material of the message. I see this as the author's focus on technological possibilities and solutions, and I miss the balancing of the *Video Pictura* triptych with the complexity of its content - although once again I would like to stress that my perception of this part of the degree piece is severely limited and, in fact, insufficient to give an opinion.

Certainly, the entire oeuvre of Mr Michał Garnowski, which he presents in each part of his degree project work, has the potential to be a full-blooded work of art. Unfortunately, each part of the same diploma, gives the sense of insufficiency, whether in terms of time (the core part) or the scope of the theory presented (the written part). This indicates a certain lack of coordination in one's artistic activities, but also an extensive ambition and a wide range of skills on the part of the degree candidate.

Dr Robert Sochacki

Aleksandra Hewelt

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2014 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Model.

Praca magisterska pisemna: *Narracja strukturalna. Związek materialności ekranu z historiograficznymi i ontologicznymi implikacjami – found footage w filmach Nam June Paika, Johna Akomfrah i Billa Morrisona.*
napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Piotr Józefowicz
Promotor dyplomu: prof. Robert Florczak
Recenzent: dr hab. Jakub Pieleśzek

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2014.

Written master's thesis: *Structural narrative. The connection between the materiality of the screen and its historiographical and ontological implications – found footage in the films of Nam June Paik, John Akomfrah and Bill Morrison* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Piotr Józefowicz
Supervisor of the degree project: Prof. Robert Florczak
Reviewer: Dr hab. Jakub Pieleśzek

Praca pisemna Pani Aleksandry Hewelt stanowi ciekawe ujęcie problematyki wideoperformansu. W oryginalny sposób odnosi się do zagadnienia związanego z tematem pracy. Autorka porusza w swojej pracy magisterskiej wiele istotnych zagadnień dotyczących wideoperformansu, found footage, dezontologii, problematyki „medium-obrazu-ciała”, narracji strukturalnej, zagadnień społeczno-kulturowych i wiele innych, które dyplomantka w ciekawy sposób ukazuje, bada i tłumaczy. Rys historiograficzny artystów przedstawiony w pracy pisemnej w czytelny i chronologiczny sposób ukazuje ważne postawy związane z rozwojem wideoperformansu oraz zagadnieniami związanymi z dźwiękiem i obrazem. Warto wymienić choć kilku z nich: Wolf Wostell, Joseph Beuys, Erik Anderson, Nam June Paik, John Akomfrah, Bill Morrison, John Cage, Marina Abramović... Obok postaw artystycznych widzimy ciekawe myśli historyków sztuki i filozofów, między innymi Zygmunta Baumana, Edgara Morina, Hansa Beltinga dopełniające istotę treści w ujęciu historycznym, co w ciekawy i przejrzysty sposób buduje tkankę merytoryczną pracy pisemnej.

Kolejne rozdziały w klarowny sposób prowadzą nas przez zagadnienia związane z performatyką filmu, dźwięku i obrazu. Znajdujemy tu odniesienia do twórczości Nam June Paika, który przekracza pomosty znaczeniowe pomiędzy wschodem a zachodem, duchowością a materialnością. Myślę, że nieprzypadkowo Aleksandra Hewelt kilka rozdziałów poświęca twórczości Paika przeprowadzając szczegółową analizę jego prac. Mam wrażenie, że artysta ten w szczególny sposób wpłynął na postawę twórczą dyplomantki. Narracja pracy pisemnej w oryginalny sposób ukazuje wielowątkowe zagadnienia ujęte w tytule pracy, a czytanie tekstu staje się czystą przyjemnością.

Praca pisemna prezentuje dociekliwe podejście autorki, odznacza się dużą liczbą celnie użytych cytatów, bogatą bibliografią, które w sposób istotny wpływają na merytorykę.

Praca artystyczna *Pomiędzy ciszą, dźwiękiem a obrazem*

Obraz i dźwięk stanowią nierozdzielalną całość pracy artystycznej tworząc jeden wielki kolaż muzyczno-filmowy. Instalacja audiowizualna, zbudowana została z osiemnastu telewizorów oraz projektora cyfrowego, ukazuje wielki multimedialny koncert. Instrumenty etniczne mieszają się z klasycznymi, gongi, dudy, śpiewy alikwotowe z chórami wokalnymi i solowymi, orkiestrami

dętymi, sekcjami rytmicznymi, tworzą jeden wielki kulturowy remiks. Nagromadzenie dużej ilości dźwięków w kulminacyjnym momencie tworzy kakofonię brzmieniową. Całość dopełniają dynamicznie przeplatające się obrazy mówiące o wielości, mnogości oraz wieloznaczności globalnego kulturowego tygla. Żyjemy w czasach masowej eksploatacji i globalizacji, przepełnionych przesystemem, nadmiarem dźwięków, obrazów i znaczeń, mnogości informacji. Towarzyszy nam wszechogarniający szum informacyjny, który raczej zaczyna szkodzić, a nie pomagać. Owa łatwość i dostępność informacji zaczyna wręcz przeszkadzać, gubić, zacierać sens i istotę naszego funkcjonowania. Tu pragnę odnieść się do współczesnego kompozytora Johna Cage'a i jego performansu, utworu *Tercet 4' 33"* – 4 minuty i 33 sekundy ciszy to utwór, który zainicjował wielką dyskusję o granicach muzyki. Owo wyciszenie, pozbycie się bodźców ukazuje zupełnie przeciwną formę emocji artystycznych, którą zestawiać możemy z wymownym milczeniem Duchampa, czy Różewiczowskim „nienieronbieniem”. Podczas jednego z wywiadów przeprowadzonych ze Zbigniewem Preisnerem zapytano go, czego najbardziej lubi słuchać? Odpowiedź był prosta i jakże wymowna – C i s z y. Owa cisza, uspokojenie, zatrzymanie i kontemplacja, wydaje się być niezwykle istotna zwłaszcza w czasach nadmiaru owej „hiperrzeczywistości”, do której odwołuje się w swojej pracy magisterskiej Aleksandra Hewelt.

Ucieleśnienie medium filmowego odsłania kolejny ciekawy wątek, do którego odnosi się dyplomantka zarówno w części pracy teoretycznej, jak i w pracy artystycznej. Film pojmowany jako „ciało” stanowi istotne źródło transgresji wprowadzającej nowy porządek poznawczy. Herwelt zwraca uwagę na istotny problem czasu: „sztuka i kultura wizualna są w stanie zwrócić naszą uwagę na nieliniowe koncepcje czasu i zainicjować teorię przyszłości jako alternatywę czasoprzestrzeni.”

Aneks artystyczny dyplomantki składa się z dwóch części: filmowej found footage oraz obrazów wykonanych w technice mieszanej. Poprzez różne media stara się ona dotrzeć do esencji obrazów eksperymentując z materią filmową oraz budując własną technologię malarską. Do tworzenia filmu wykorzystana została taśma 8 mm, która została pomalowana w sposób analogowy i komputerowy oraz poddawana różnego rodzaju zabiegom uszka-dzającym. W ten sposób powstaje zamierzony efekt zanikania lub tracenia pierwotnie rejestrowanego obrazu, ukazując ciekawe eksperymenty twórcze. Całości towarzyszy muzyka, która stanowi dopełnienie tkanki wizualnej obrazu, będąc świadomym i niezwykle istotnym elementem pracy. Hewelt zwraca szczególną uwagę na warstwę sonosfery, która stanowi dla niej istotną przestrzeń obrazowania.

Obrazy malarskie stanowią najbardziej skrywaną część pracy dyplomowej, w części opisowej nie znajdują wiele informacji na ten temat. Tytuł cyklu prac brzmi: *czyli nie mamy w zwyczaju patrzeć tam gdzie nie możemy dojrzeć*. Cykl obrazów ukazuje szczery i bardzo osobisty zapis. Hewelt czerpie niezmierną satysfakcję z doświadczania stanu eksperymentu, który stanowi bardzo ważny element procesu w budowaniu tkanki malarskiej obrazu. Piach, masa szpachlowa, farby olejne, akrylowe, zszywane płótna i tektury tworzą specyfikę technologiczną malarskiego warsztatu. Zapożyczenia i nawiązania budują subtelny, lecz kontrolowany recykling postaw malarskich znanych z historii sztuki, ukazując własny oryginalny język artystyczny. Obrazy są pewnego rodzaju skrywanym emocjonalnym pamiętnikiem, który odgrywa niezmiernie ważną rolę w złożonym procesie twórczym Hewelt. Badanie obrazu poprzez medium malarskie, filmowe i dźwiękowe ukazuje szerszy kontekst poznawczy, który staje się niezwykle ważny i silnie obecny w zrozumienu malarstwa w XXI wieku.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z pracą pisemną, artystyczną oraz aneksem tworzącymi całość pracy dyplomowej podlegającej recenzji stwierdzam, że spełnia ona wszystkie wymagania formalne pracy magisterskiej i uprawnia do nadania tytułu magistra sztuk Pani Aleksandrze Hewelt.

dr hab. Jakub Pieleśzek



Ms Aleksandra Hewelt's written work provides an interesting take on the issue of video-performance. It refers to the issue connected with the subject of the thesis in an original way. In her thesis, the author discusses many important issues concerning: video-performance, found footage, disontology, 'medium-image-body' problem, structural narration, socio-cultural issues and many others, which the graduating student presents, examines and explains in an interesting way. The historiographical sketch of the artists presented in the written work clearly and chronologically reveals important attitudes related to the development of video-performance and issues related to sound and image. It is worth mentioning at least a few of them: Wolf Wostell, Joseph Beuys, Erik Anderson, Nam June Paik, John Akomfrah, Bill Morrison, John Cage, Marina Abramović....

Alongside artistic attitudes, we can see the interesting thoughts of art historians and philosophers, including: Zygmunt Bauman, Edgar Morin, Hans Belting complementing the essence of the content from a historical perspective, which builds the substantive fabric of the written work in an interesting and clear way.

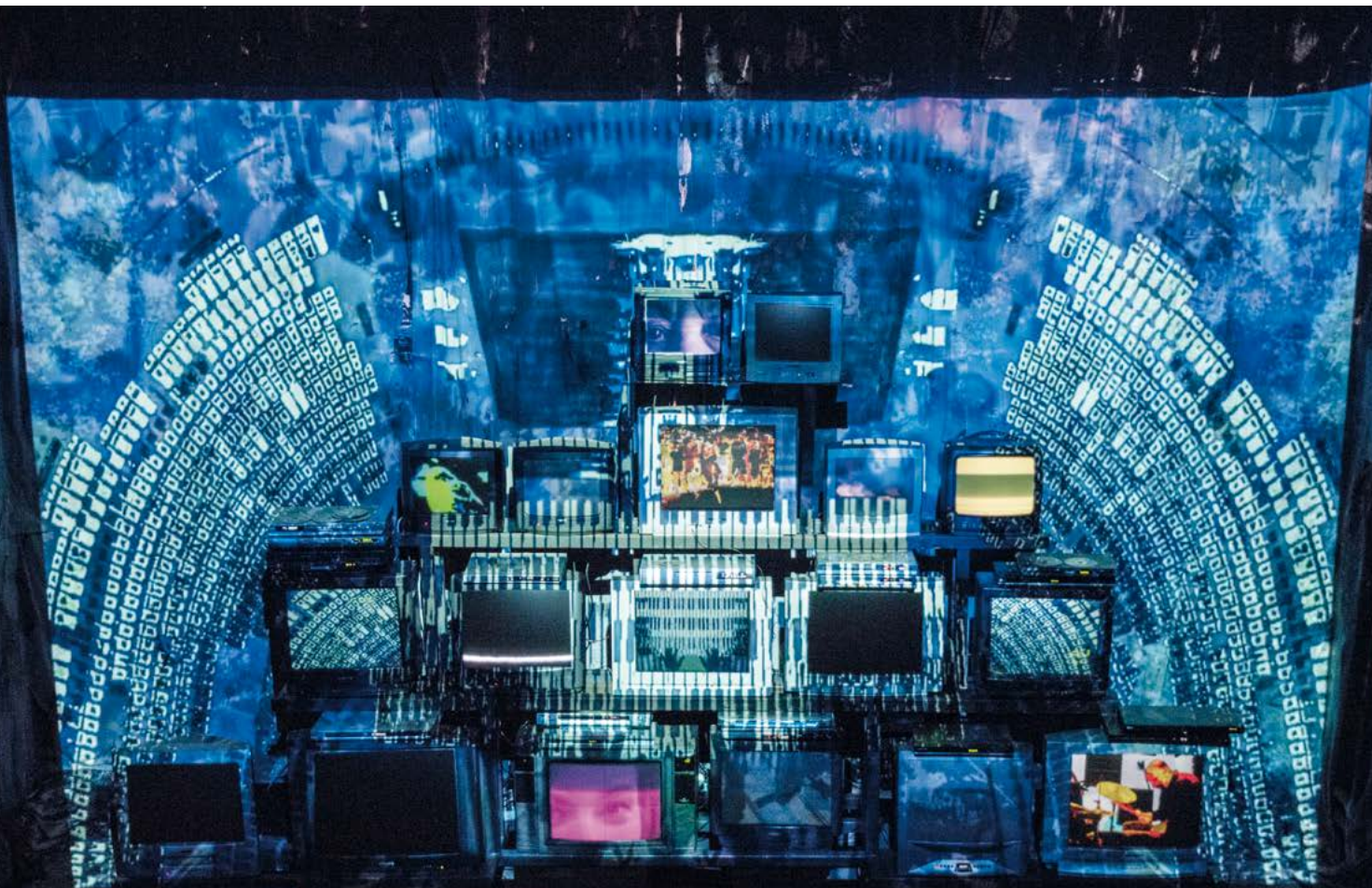
The following chapters clearly guide us through issues related to the performativity of film, sound and image. Here we find references to the work of Nam June Paik, who crossed the bridges of meaning between the East and the West, spirituality and materiality. I think it is no coincidence that Aleksandra Hewelt devotes several chapters to Paik's oeuvre by conducting a detailed analysis of his works. I have the impression that this artist influenced the creative attitude of the degree candidate in a particular way. The narration of the written work originally shows the multifaceted issues included in the title of the work, and reading the text becomes a sheer pleasure.

The written work reveals a truly inquisitive approach of the author. It is characterized by a large number of accurate quotations, rich bibliography, which significantly enhance the content.

Artistic work "Between silence, sound and image".

Image and sound form an inseparable part of the work of art and create one big music and film collage. The audiovisual installation, constructed from eighteen television sets and a digital projector, shows a large multimedia concert. Ethnic instruments mix with classical instruments, gongs, bagpipes, overtone singing with vocal and solo choirs, brass bands, rhythm sections, creating one big cultural remix. The accumulation of a large number of sounds in its climactic monotone creates a catatonia of sound. The whole is complemented by dynamically interwoven images that speak of the multiplicity, plurality and ambiguity of the global cultural melting pot.

We live in a time of mass exploitation and globalisation, filled with excess, an overabundance of sounds, images and meanings, a multitude of information. We are accompanied by an all-pervading information noise that is beginning to harm rather than help. This ease and accessibility of information is even beginning to get in the way and blur the meaning and essence of our existence. Here I would like to refer to the contemporary composer John Cage and his performance piece 4' 33" – 4 minutes and 33 seconds of silence is a piece that initiated a great discussion about the limits of music. This silencing, ridding oneself of stimuli, reveals a completely opposite form of artistic emotion, which we can juxtapose with Duchamp's eloquent silence or Różewicz's "I do nothing".



"When I do nothing I do NOTHING". (fragment from the poem "They came to see the poet")

During one of the interviews conducted with Zbigniew Preisner, he was asked what he liked to listen to the most? The answer was simple and so eloquent – S i l e n c e .

This silence, calm, pause and contemplation, seem to be extremely important, especially in times of the excess of this 'hyper-reality' to which Aleksandra Hewelt refers in her thesis.

The embodiment of the film medium reveals another interesting theme, which the graduate student refers to both in the theoretical part of her thesis and in her artistic work. The film conceived as a 'body' is an important source of transgression that introduces a new cognitive order. A. Hewelt draws attention to the essential problem of time: "art and visual culture are able to draw our attention to non-linear concepts of time and initiate a theory of the future as an alternative space-time".

The degree candidate's artistic annexe consists of two parts: a found footage film and paintings made in mixed media. Through different media, she tries to get to the essence of the images by experimenting with the film matter and building her own painting technology. For the creation of the film, 8mm film stock was used, which was painted in an analogue and computerized manner and subjected to various kinds of damage. This creates the intended effect of fading or losing the originally recorded image, showing interesting creative experiments. It is accompanied by music, which complements the visual fabric of the image, being a conscious and extremely important element of the work. A.

Hewelt pays particular attention to the layer of the sonosphere, which is an important pictorial space for her.

The paintings are the most hidden part of the thesis; I do not find much information on this subject in the descriptive part. The title of the series of works reads:

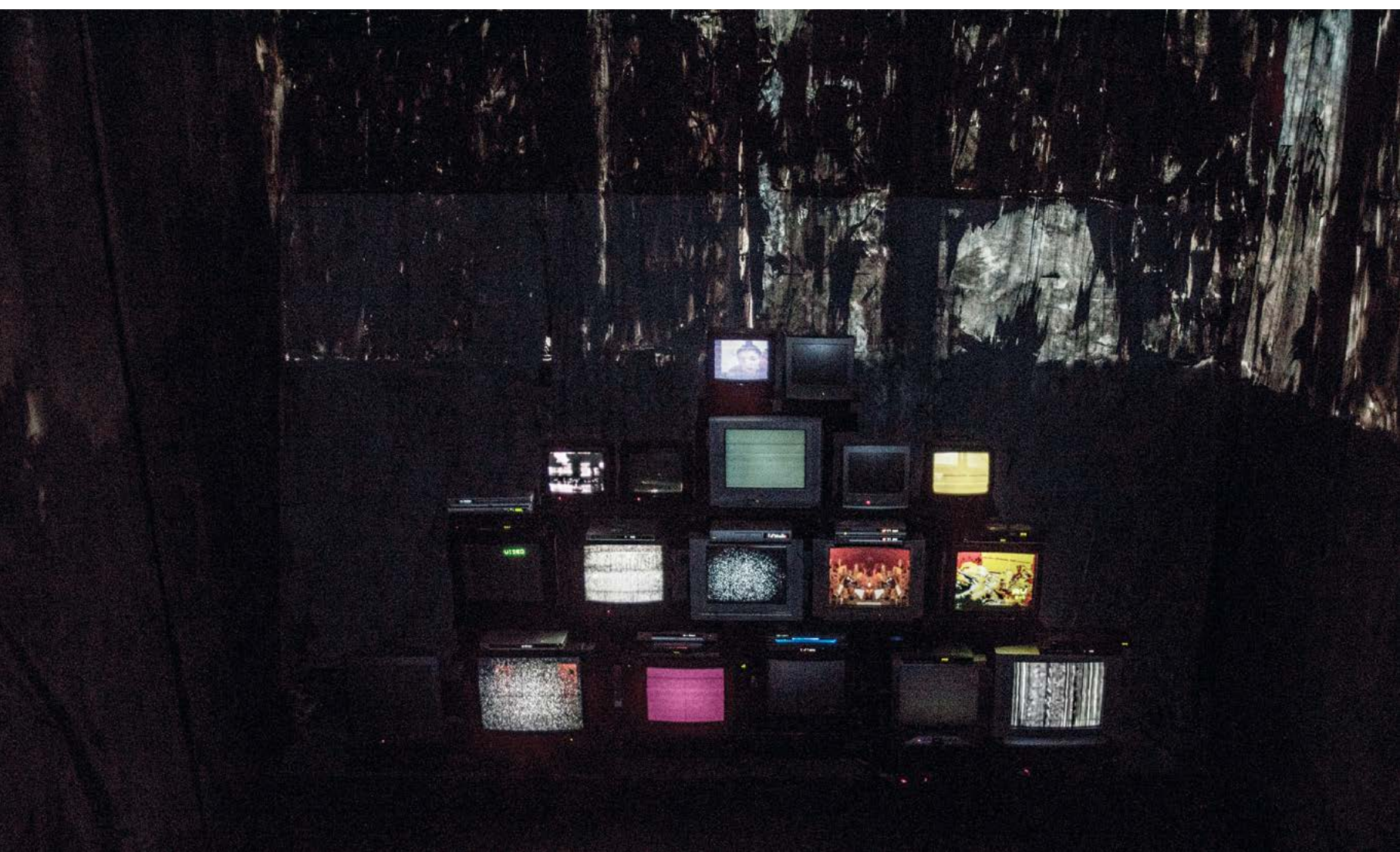
"so we are not used to look where we cannot see".

The series of paintings shows an honest and very personal record. A. Hewelt derives immeasurable satisfaction from experiencing a state of experimentation, which is a very important part of the process in building up the pictorial fabric of a painting. Sand, putty, oil and acrylic paints, stapled canvases and cardboard form the technological specificity of the painter's workshop. Borrowings and references build a subtle yet controlled recycling of painting attitudes known from the history of art, revealing their own original artistic language. The paintings are a kind of hidden emotional diary, which plays an extremely important role in the complex creative process of A. Hewelt. The examination of the image through the mediums of painting, film and sound reveals a broader cognitive context that becomes extremely important and strongly present in the understanding of painting in the 21st century.

Conclusion

Having familiarised myself with the written thesis, the artistic part and the annexe forming the whole of the degree project undergoing review, I conclude that it fulfils all the formal requirements of the thesis and entitles me to confer the degree of Master of Arts to Ms Aleksandra Hewelt.

Dr hab. Jakub Pieleszek



Karolina Klimczuk

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

Praca magisterska pisemna: *Wirtualne pejzaże tkanki cielesności* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2014.

Written master's thesis: *Virtual landscapes of the tissue of corporeality* written under the supervision of dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel
Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Na pracę dyplomową Karoliny Klimczuk składają się realizacje zatytułowane *Anamorfozy: z płaszczyzny na sferę, ze sfery na płaszczyznę* stworzone w pracowni profesora Macieja Świeszewskiego, aneks *Kosmiczny ogród* wykonany w pracowni Malarstwa Ściennego i Witrażu profesora Jacka Zdybla, a także część teoretyczna – *Wirtualne pejzaże tkanki cielesności* napisana pod opiekę dr hab. prof. ASP Aleksandry Pawliszyn.

Recenzję rozpocznę od analizy tego ostatniego aspektu, to jest tekstu, ponieważ stanowi on bardzo ważną intelektualną oś dla całej realizacji i zdecydowanie podnosi jakość tej wystawy do obszaru wręcz badawczego o bardzo precyzyjnie dobranej bibliografii i kontekstach filozoficznych, historycznych, a nawet optyczno-fizycznych.

W dużej mierze praca teoretyczna oparta jest na tekście Merleau-Ponty'ego – *Widzialne i niewidzialne*. Za nim artystka powtarza i zgadza się z tezą, że patrzenie to forma dotyku na odległość. Dyplomantka opiera się także na drugim tomie *Perspektywy malarzkiej* Kazimierza Bartla. W jej tekście rysuje się duże zainteresowanie wchodzeniem do wnętrza obrazu i wielka ambicja odnalezienia jego centrum. Nie ulega wątpliwości, że Karolina profesjonalnie potrafi ulokować swoje działanie w dyskursie toczonym przez malarzy i malarki na przestrzeni wieków, ustawiając swoją twórczość w ujęciu historycznym iluzyjnego malarstwa i poszukiwania przestrzeni, a także kreowania zasad perspektywy.

Nie tylko fascynuje ją to, jak współcześni adepci malarstwa mogą wykorzystywać technologię VR'u w swoim obrazowaniu, ale zdaje się rozważać też to, jak ten sposób percepcji wpływa na obrazowanie ogółem. W swoim wywodzie próbuje też zbliżyć się do istoty pojęcia opisanego przez Wolfganga Welscha, a mianowicie Rozumu Transwersalnego. Inne pojęcia, wokół których konstytuuje część teoretyczno-opisową, to chociażby wirtualność, anamorfoza, immersywność, czy partycypacja rozumiana jako obserwacja dzieła i jednocześnie uczestnictwo w nim. Próbuje też zwerfikować termin obrazu sferycznego i przestrzeni wzrokowej.

Prawdopodobnie najważniejszym dla wywodu intelektualnego artystki jest styk założenia Ponty'ego z konceptem Welscha, gdzie rozum transwersalny zawieszony pomiędzy różnymi rodzajami racjonalności zgadza się z podobnie zawieszoną tkanką cielesności – przejściem pomiędzy widzialnym i dotykającym. Tę ostatnią można przyrównać do żywiołu bytu, który ma ujawniać sposoby przenikania się owych bytów, a relację pomiędzy widzianym a widzialną rzeczą można uznać za rodzaj komunikacji.

Po tej krótkiej analizie zrewidowanego tu w dojrzały sposób podłoża intelektualnego przechodząc już do realizacji malarskich warto za autorką

tych przedstawień wskazać cel ich istnienia. Tu pozwolę sobie zacytować, że jest to: „cel podkreślenia przejścia z aktu tworzenia w akt odbioru oraz wpływ owego odbioru na doświadczenie własnego ciała u odbiorcy – będący fundamentem obrazów sferycznych.”

Najprościej jest powiedzieć, że zestaw prac składających się na cykl malarski – główną część dyplomu – to anamorficzne obrazy skonstruowane za pomocą perspektywy sferycznej, w której widz sprowadzony jest do pojedynczego punktu, oka, w chwili kiedy postrzega je za pomocą gogli VR. W momencie percepcji realnej stają się natomiast skodyfikowanym przedstawieniem na płaszczyźnie, które w obszarze wirtualności dopiero staną się właściwym environmentem artystycznym, sytuacją. Powstałe realizacje istnieją zatem w zapętleniu pomiędzy przechodzeniem od zniekształconego do właściwego obrazu i w odwrotną stronę. Warto zatem zwrócić tutaj uwagę na próbę podwójnego, równoległego dla dwóch percepcji i odbiorów zakomponowania tych obrazów, których właściwą przestrzenią istnienia zdaje się ostatecznie być kula-sfera.

To, co postrzegane z wielu różnych punktów widzenia w rzeczywistości jawi się nam na płaszczyźnie tych obrazów zdeformowane, wynaturzone, po wejściu w przestrzeń VR zlepia się w całość doświadczenia malarskiego stanowiącego swoisty cyfrowy environment niczym cyfrowa wersja wielkiej makiety, dioramy pokroju personalnej mini Panoramy Raclawickiej. Gogle VR w tym przypadku stanowią po prostu kolejny instrument dekodyfikujący wizerunek przetworzony w formie płaskiej (w zdecydowanej większości) do nieczytelności. To, co nieczytelne przy zastosowaniu konkretnego filtra optycznego, staje się obrazem bliskim naturalnemu. To zabawy znane w malarstwie od dawna, dlatego realizację dyplomową można też czytać jako mrugnięcie okiem do wielkich malarskich przykładów zabaw optycznych, takich jak na przykład *Ambadorowie* Holbeina. To zaszyfrowanie wizerunku jest jednym z głównych narzędzi stojących za konstrukcją prac wyeksponowanych na wystawie. Widzimy to doskonale w perspektywicznej siatce, która w 3D jawi się nam jako przestrzeń, natomiast w wersji płaskiej przypomina parę zamkniętych oczu. I choć te obrazy posiadają ogromną wizualną autonomię względem innych prezentowanych na wystawie, wręcz wymykają się z cyklu, to są prawdopodobnie najdojrzalsze w swoim geometryczno-naukowym wyrazie. Jeśli chodzi o szyfrowanie wizerunków to w innym przypadku na płaszczyźnie blejtramu widzimy na przykład, już bardziej dosłowną, otwartą księgę, która w przestrzeni VR staje się rodzajem wertykalnego mostu skierowanego w niebo.

Kodyfikacja następuje w tych obrazach także w obszarze symbolicznym elementów znajdujących się w konkretnych przedstawieniach w przestrzeni (są to elementy takie jak budowa, kurtyna, budynek z teledysku Amy Winehouse, lewitacja nad chmurami, bruk zamieniający się w wodospad, natchniona książka wysyłająca w przestrzeń promienie świetlne, otaczający widza pierścień będący jednocześnie kołnierzem koszuli), jednak po rozmowie z artystką sądzę, że te znaczenia są bardziej sferą jej prywatnego odbioru tych prac i stanowią rodzaj narracji prywatnej – niekoniecznie możliwej do odczytania dla odbiorcy, ale to nie znaczy, że Karolina nie chce się z widzem komunikować. Mamy tu do czynienia z wyjątkową sytuacją, ponieważ perspektywa twórcy i widza po wejściu w obraz jest dokładnie taka sama. To zjawisko egalitarności widzenia jest zatem czymś precedensowym, w zazwyczaj indywidualnym doświadczeniu sztuki, więc na pewno nie można Karolinie zarzucić, że o swoim odbiorcy nie myśli, bo dokładnie patrzy na swoje dzieło oczami odbiorców, a odbiorcy na to dzieło spoglądają za pomocą POV (point of view), które jest tu spojrzeniem artystki.

Ciekawe jest też, że poza diegezę wykreowanego świata nie możemy się wychylić, w związku z czym cała immersyjność może tu polegać na swoistym uwięzieniu widza w obrazie. Stąd też obecność czerwonej kurtyny na jednej z prac może być przemyślaną prowokacją, ponieważ widz moderowany jest w taki sposób, by chciał za nią zajrzeć, a nie może.

Ta wspomniana wcześniej egalitarność pojawia się także na etapie niewidzialnego, nieistniejącego w obrazie ciała odbiorcy. W VR-owo

odczytanych obrazach istniejemy jedynie jako pojedynczy punkt w przestrzeni, zawieszony w centrum rzeczywistości krążącej wokół naszego spojrzenia niczym planety serfujące wokół Słońca. Artystka widzi w tym nadzieję na zupełnie nowy rodzaj immersji i zanurzenia w obraz. Stawia także założenie, że nie widząc własnego ciała, a doświadczając jedynie przestrzeni zmysłem wzroku możemy doznać pewnego dysonansu i wręcz stracić poczucie równowagi. Być może wiele godzin spędzonych w różnych wirtualnych światach narracji gier komputerowych w moim osobistym odczuwaniu wprowadziły delikatną znieczulicę na akurat ten aspekt, więc nie będę oceniał tego, co jest osobnicze.

Prace Karoliny to dla mnie trzecie dzieło sztuki, którego doświadczam za pomocą gogli – head-setu VR – i znam z autopsji. Poprzednie (widziane w Nowym Jorku i w Berlinie) zupełnie inaczej traktowały to narzędzie stawiając na animację 3D albo świetlny rysunek w przestrzeni. W przypadku Karoliny ewidentnie widać, że ta forma wirtualnej ekspozycji ma stanowić przedłużenie wypowiedzi malarskiej. Powstałe prace nas otaczają, a my znajdujemy się w wymalowanej przestrzeni kuli stanowiącej symulację pejzażu. Artystka pragnie, byśmy te obrazy odczuwali jako sytuacje, wydaje mi się to jak najbardziej możliwe, choć w osobniczym odbiorze poszczególnych widzów może się pojawić także odczucie scenograficzności, prostej symulacji czy atrapy rozmalowanej tu diegezy.

Samo działanie i przeniesienie medialne powstałych obrazów w przestrzeń VR-u pozwala artystce, trochę jak w teatrze (kierując reflektor w konkretne miejsce i wygaszając resztę), odciąć swoich widzów od percepcji świata poza obrazem i skupić się na „dotykaniu wzrokiem” jedynie świata przedstawionego. Na moment tracimy tę realną haptyczność, by całkowicie stać się wzrokiem – w tym obszarze Karolina widzi szansę na to, by widz w malarstwie stał się właśnie zmysłem dotyku i patrzeniem jednocześnie, co podbija symboliczne pozbawienie widza jego ciała. Autorka wierzy w intymność i obiektywność obcowania z obrazem sam na sam, a może nawet bardziej adekwatne byłoby tu stwierdzenie: obcowania w obrazie.

Szczególnie ciekawa, co zauważa sama artystka, jest możliwość zmiany skali, która nie wydaje się być tu powiększeniem lub zmniejszeniem przedstawienia, a manipulowaniem wielkością samego podmiotu patrzącego. Ponieważ nawet jeśli nie widzimy naszego korpusu i kończyn przez gogle, to w naszej głowie niezależnie pojawia się ta niewzrokowa imaginacja własnego ciała, jakby wyobrażona haptyczność, która z automatu buduje odniesienia do naszej materialności – najbardziej elementarnego sposobu funkcjonowania w świecie. Szczególnie widać to w obrazie, wewnątrz którego znajdujemy się w przeskalowanej prywatnej przestrzeni artystki, rozmalowanej w iście vividowych, wręcz fowistycznych, barwach. Czujemy się mali, ale bezpieczni, w przestrzeni łóżka, „ogrzani” ekranem laptopa, wewnątrz pokoju. Ta przestrzeń nie ma tu w zasadzie konkretnego wymiaru znaczeniowego, artystce najwygodniej było po prostu sięgnąć po miejsce, które zna, które może przebadać, zdokumentować i przełożyć najpierw na sześcian, a następnie na sferę. Zastosowane tu nasycenie barwne jest po prostu środkiem estetycznego wyrazu. I choć w oddziaływaniu wizualnym jest bardzo inne od języka plastycznego stosowanego w pozostałych pracach malarskich, to nadal łączy się w obszarze anamorfozy i sferyczności oglądu.

Ostatnim dziełem malarskim na wystawie jest powiększony kaptur, z którego to wnętrza obserwujemy gdańskie kamieniczki i mieniący się mokry bruk. Tu moją wyobraźnię przejmie skojarzenie z twórczością Erwina Wurma, w której to niejednokrotnie widza obejmuje chociażby przeskalowany różowy sweter. Powiększony kaptur, w którym osoba obserwująca wręcz tonie, jest niczym kopuła, sklepienie miękkiej i cieplej architektury. Czytając ten obraz przez doświadczenie Wurma stawiałbym na pewną ironiczność przedstawionych tam kamienic (doskonale znanych z obrazków dla turystów eksponowanych przez handlarzy na gdańskiej starówce), choć nie wiem, czy było to założeniem artystki.

W tym miejscu możemy w sposób naturalny przejść do aneksu, który z elewacją gdańskiej kamienicy jest związany, ponieważ to właśnie jej fasada

staje się podobrazem, w obrębie którego Karolina projektuje realizację w postaci interwencji malarskiej stworzonej za pomocą kilkuset szklanych obiektów – liści. Wszystkie obiekty składające się na pracę *Kosmiczny Ogród* wykonane są techniką fusingu ze szkła pochodzącego z recyklingu. Część z liści jest przedstawiona w bardziej werystyczny sposób, inne z kolei są stylizowane i delikatnie geometryzowane. Ideowo nawiązują one do cytrynowego drzewka, którym opiekowała się Elżbieta Koopman-Heweliusz w obserwatorium i dlatego też cała realizacja wpisuje się w szerszy projekt – *Portretów Gdańskich* poświęconych historycznym postaciom naszego miasta. Same opadające liście poza odwołaniem do konkretnej historii stanowią tu ornamentalny motyw wanitatywny.

W momencie pisania tego tekstu zrealizowane są szklane elementy tego działania przestrzennego, a w obrębie wystawy dyplomowej możemy zaobserwować jedynie symulację tychże przyczepionych do powierzchni naśladującej fasadę oraz kilkadziesiąt pojedynczych wyeksponowanych obiektów (z 200, które powstały w trakcie pracy nad realizacją), a także plansze dokumentujące projekt, jego powstawanie i podstawowe założenia, na które w finalnej wersji ma się składać również malowidło wykonane bezpośrednio na tynku bądź sgrafitto w formie księżycy Heweliusza oraz symbolu gwiazdy z map astronomicznych. Ta praca łączy w sobie zamiłowanie Karoliny do astronomii, które miałem okazję jako asystent poznać kilka lat wcześniej. Dlatego warto wspomnieć, że pierwsze próby Karoliny i doświadczenia pracy z obrazami rozszerzonymi za pomocą technologii VR powstawały już w pracowni Rysunku Multimedialnego prowadzonej przez dr. hab. Przemysława Łopacińskiego i dotyczyły właśnie nakładających się na siebie map nieba i trajektorii gwiazd.

dr Filip Ignatowicz





Karolina Klimczuk's degree piece consists of works titled "Anamorphoses: from plane to sphere, from sphere to plane" created in the Studio of Professor Maciej Świeszewski, the annexe "Cosmic Garden" created in the Studio of Wall Painting and Stained Glass led by Professor Jacek Zdybel, and the theoretical part: "Virtual Landscapes of the Tissue of Corporeality" written under the supervision of Professor Aleksandra Pawliszyn.

Let me begin my review with an analysis of the last part, i.e. the text, as it constitutes a very important intellectual axis for the whole project and elevates the quality of this exhibition to an area of investigation with a very precisely selected bibliography and philosophical, historical and even optical-physical contexts.

The theoretical work is to a large extent based on Merleau-Ponty's text "The Visible and the Invisible". The artist follows him and agrees with his argument that looking is a form of touch at a distance. The degree candidate also draws on the second volume of Kazimierz Bartel's "Painterly Perspective". Her text reveals a strong interest in going inside a painting and a great ambition to find its centre. There is no doubt that Karolina is professionally able to situate her work in the discourse created by painters and female painters throughout the ages, setting her work in the historical perspective of illusionistic painting and the search for space, as well as the creation of the principles of perspective.

Not only is she fascinated by how contemporary painting students can use VR technology in their imagery, but she also seems to consider how this mode of perception affects imagery in general. In her argument, she also tries to get closer to the essence of the concept described by Wolfgang Iser, namely Transversal Reason. Other notions she revolves around in the theoretical and descriptive part include, for example: virtuality, anamorphosis, immersivity or participation understood as observing and simultaneous participation in a work of art. She also attempts to verify the notion of the spherical image and visual space.

Perhaps, what is most important to the artist's intellectual argument is the junction between Ponty's assumption and Iser's concept, where transversal reason suspended between different kinds of rationality agrees with a similarly suspended fabric of corporeality, a transition between the visible and the tactile. The latter can be likened to an element of being, which is meant to reveal the ways in which these entities intermingle, and the relationship between the seer and the visible can be seen as a kind of communication.

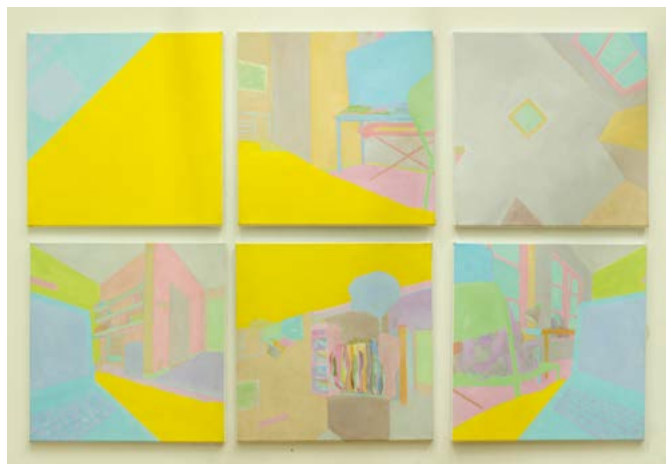
After this brief analysis of the intellectual background reviewed here in a mature way, it is worth stating, following the author of these paintings, the

purpose of their existence. Here, let me quote that it is: "the purpose of emphasizing the transition from the act of creation to the act of reception, and the influence of this reception on the viewer's experience of his or her own body, which is the foundation of the spherical paintings."

It is simplest to say that the set of works that make up the painting cycle (the main part of the project) are anamorphic paintings created using spherical perspective, in which the viewer is reduced to a single point – the eye – at the moment we perceive it with VR goggles. The moment of real perception, on the other hand, renders a codified representation on a plane, which in the realm of virtuality will only become a proper artistic environment, a situation. The resulting creations thus exist in a loop between moving from distorted to proper image and back. Therefore, the attempt at a double parallel for the two perceptions and audiences to compose these images, whose proper space of existence seems ultimately to be the sphere, is worth noting here.

What appears to us from many different points of view in reality, deformed and degenerated on the surface of these images, after entering the VR space, merges into a whole painting experience constituting a kind of digital environment, a digital version of a large model, a diorama like the personal, miniaturised Raclawice Panorama. The VR goggles in this case are simply another instrument decoding the image processed in flat form (for the most part) into illegibility. What is illegible with a specific optical filter becomes a near-natural image. These are techniques that have been known in painting for a long time, which is why the degree piece can also be read as a wink to the great painterly examples of optical games such as Holbein's "Ambassadors". This encryption of the image is one of the main tools behind the construction of the works displayed in the exhibition. We can see this perfectly in the perspective grid, which in 3D appears to us as some space while in the flat version it resembles a pair of closed eyes. And although these images have a great visual autonomy in relation to the others presented at the exhibition, even escaping from the cycle, they are probably the most mature in their geometric-scientific expression. As far as the encryption of the images is concerned, on the surface of another stretcher we can see, for example, an open book, which in the VR space becomes a kind of vertical bridge pointing to the sky.

Codification also occurs in these paintings in the symbolic area of elements found in specific representations in space (these include elements such as a building, a curtain, a building from Amy Winehouse's music video, levitation above the clouds, a cobblestone turning into a waterfall, a book sending rays of light into space, a ring surrounding the viewer, which is at the same time a shirt



collar); however, after a conversation with the artist I think that these meanings are more in the sphere of her private perception of these works and constitute a kind of private narration, not necessarily possible to be read by the viewer, but this does not mean that Karolina does not want to communicate with her audience. What we have here is a unique situation because the perspective of the artist and the viewer upon entering the painting is exactly the same. This phenomenon of the egalitarian nature of seeing is therefore something of a precedent in the most of the times individual experience of art, so surely Karolina cannot be accused of not thinking about her viewer, because she looks at her work exactly through the eyes of the viewers, and the viewers look at the work through the POV (point of view), which is here the artist's gaze.

It is also interesting to note that we cannot go beyond the diegesis of the created world, so the whole immersiveness here may also constitute some kind of entrapment inside the image for the viewer. Hence, the presence of a red curtain in one of the works may be a deliberate provocation because the viewer is led in such a way that he or she wants to look behind it but cannot.

This egalitarianism also appears at the stage of the viewer's invisible body, which does not exist in the image. In VR-read images, we exist only as a single point in space, suspended in the centre of a reality orbiting our gaze like planets serpentine around the sun. The artist sees this as a hope for a whole new kind of immersion and immersion in the image. She also posits that by not seeing one's own body, but only experiencing space with the sense of sight, we can experience a certain dissonance and even lose our sense of balance. Perhaps the many hours I have spent in the various virtual worlds of computer game narratives have, in my personal perception, introduced a subtle desensitization to this aspect, but I will refrain from passing any personal judgments.

For me, Karolina's work is the third artwork I have experienced using goggles – I do have some experience with VR headset. The previous ones (seen in New York and Berlin) dealt with this tool in a completely different way: they focused on 3D animation or light drawing in space. In Karolina's case, it is evident that this form of virtual exhibition is intended as an extension of the painterly statement. The resulting works surround us, and we find ourselves in a spatially painted sphere simulating a landscape. The artist wants us to experience these paintings as situations, and this seems possible to me, although in the individual viewer's personal perception there may also be a sense of scenography, a simple simulation, or a dummy of the diegesis painted here.

The very action and media transfer of the resulting paintings into the VR space allows the artist, a little like in theatre (by directing a spotlight to a specific place and dimming the rest), to cut her viewers off from the perception of the world outside the painting and to focus on 'touching with the eye' only the represented world. For a moment, we lose this real hapticity to become completely visual, and Karolina sees here an opportunity for the viewer in painting to become precisely the sense of touching and looking at the same time, which conquers the symbolic deprivation of the viewer's body. The author believes here in the intimacy and objectivity of communing with a painting alone, or perhaps it would even be more appropriate to say here: communing in a painting.

What is particularly interesting, as the artist herself notes, is the possibility of changing the scale, which here does not seem to be an enlargement or reduction of the representation, but a manipulation of the size of the viewing

subject itself. Because even if we cannot see our body and limbs through the goggles this non-visual imagination of our own body independently appears in our head, a kind of imagined hapticity that automatically builds up references to our materiality – the most elemental way of functioning in the world. This is particularly evident in the painting which we find ourselves in. The artist's scaled-down private space is painted in truly vivid, even fauvist, colours. We feel small, but safe, in the space of the bed, 'warmed' by the laptop screen, inside the room. This space does not really have a specific dimension of meaning here; the artist was most comfortable simply reaching for a place that she knows and she can examine, document and translate first into a cube and then into a sphere. The colour saturation used here is simply a means of aesthetic expression. And although in its visual impact it is very different from the plastic language used in the other paintings, it is still united around anamorphosis and spherical viewing.

The final painting in the exhibition is an enlarged hood, which can shelter us while we look at the tenements of Gdansk and the shimmering wet cobblestones. Here my imagination is captured by an association with the work of Erwin Wurm, where the viewer is often embraced by an oversized pink jumper. The enlarged hood, which the viewer almost sinks in, is like a dome, a vault of soft and warm architecture. Reading this painting through Wurm's experience, I would bet on a certain irony of the tenements depicted there (known from the pictures for tourists displayed by tradesmen in the Gdansk Old Town), though I do not know if this was the artist's intention.

Here we can naturally move on to the annexe, which is related to the façade of the tenement house in Gdańsk, since it is its façade that becomes the canvas on which Karolina designs a painting intervention created with several hundred glass leaf objects. The objects that make up the Cosmic Garden are created from recycled glass with the use of a fusing technique. Some of the leaves are depicted in a more veristic way, while others are stylized and delicately geometrized. Ideologically, they are reminiscent of the lemon tree that Elisabeth Koopman-Heweliusz looked after at the Observatory, and so the whole piece is part of a broader project – "Portraits of Gdańsk", dedicated to historical figures of our city. The falling leaves themselves, in addition to referring to a specific history, constitute an ornamental vanitas motif here.

At the time of writing this text, the glass elements of this spatial action have been created, but at the degree project exhibition we can only see a their simulation attached to a surface imitating a façade, as well as several dozen of individual objects (out of the 200, which were created in the course of work on the project), as well as project charts documenting the project, its creation and basic assumptions, which in the final version will also include a painting made directly on plaster or sgraffito in the form of Hevelius' moon and the star symbol from astronomical maps. This work combines Karolina's love of astronomy, which I had the opportunity to get to know as an assistant a few years earlier. Therefore, it seems natural to me to mention here that Karolina's first attempts and experiences of working with augmented images using VR technology were already created in the Multimedia Drawing workshop led by Prof. Przemysław Łopaciński and they focused on the overlapping of sky maps and star trajectories.

Perhaps it is this generally visible research aura and the artist's curiosity that make the degree project exhibition submitted for the defence sometimes more reminiscent of a laboratory, a technological testing ground and research than that of a strictly art exhibition, which is absolutely not a negation of the artist's efforts, for it is perhaps in this area that the whole work ultimately comes off better than in the area of art. And even though the resulting works do not always add up to a coherent visual message and are not necessarily the most universal/communicative painting metaphors, the author's scientific and research aspirations are certainly worth appreciating and thus I conclude this review with the word: positive. In the project itself, I see a good chance for further development because the artist sees her painting at this stage: "an invitation to a virtual, possible world, to enter the painting." Karolina is entering an area that is as yet unexplored, she has taken quite a risk by working in an area that is not covered by our Faculty's teaching. She had to follow the trial-and-error method, and we should appreciate that.

Dr Filip Ignatowicz

Maria Kłos

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Autoportrety Tenebrystyczne; Rembrandt i Bacon* napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzeka.

Opiekun aneksu: dr Katarzyna Łukasik

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Tenebrist self-portraits; Rembrandt and Bacon* written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Dr Katarzyna Łukasik

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Rutyny to tytuł realizacji malarskich powstałych jako główna część dyplomu Marii Kłos w pracowni prof. Macieja Świeszewskiego. To kluczowe, tytułowe, hasło nie tylko ma określać tutaj monotonne wykonywanie czynności malarskiej według konkretnych schematów, ale jest też ogólnie artystyczną biegłością nabytą przez praktykę edukacji artystycznej lub samym zbiorem studiów, wprawek, prób.

I choć rutyniarstwo w sztuce jest nacechowane iście pejoratywnie, ponieważ sugeruje bezrefleksyjną powtarzalność, to w przypadku realizacji dyplomantki jest to bardzo ciekawie podjęta kategoria i hasło wyjścia. Punktem startu dla powstania tych obrazów jest fakt przyzwyczajenia autorki do malowania portretów. By z tym przyzwyczajeniem, i tytułową rutyną właśnie, walczyć – artystka zmienia portretowanego bohatera w zabawkę, czyli syntezę rzeźby, martwej-natury i przedstawienia postaci ludzkiej. Stąd właśnie w obrębie tego malarskiego cyklu przyglądamy się postaciom Kena w wielu różnych ujęciach i planach.

Aspekty dystorcji obrazu, swoistego glitchowania, deformacji, multiplikacji, słowem wszystkie permutacje wizualne, jakim został poddany bohater tych obrazów, są według autorki także formą walki z tytułową rutyną i miały stanowić głównie wyzwanie malarskie i bodziec stymulujący do rozwoju własnych umiejętności. Tym samym autorka neguje dopatrywanie się w tych przedstawieniach symbolicznego i krytycznego spojrzenia na konsumpcjonizm, kulturową rolę plastiku i zabawek, stereotypów płciowych, idealizacji ciała czy też tworzenia niedoścignionych wzorców, które mogłoby być powodem body-shamingu. I choć wszystkie te około-konsumpcyjne tematy są mi bardzo bliskie w sztuce i nie tylko, to rozmowa z artystką przed obroną ewidentnie wskazała mi, że nie tędy droga do ich zrozumienia. Maria nie sili się na budowanie znaczeń, nie chce tworzyć dodatkowych narracji, kontekstów, manifestów. Nie stawia tez ani nie zadaje tu pytań. Skupia się na wizualnym aspekcie realizacji, które mają być formą estetycznej gratyfikacji dla widza. A deformacja ma być tylko i wyłącznie formą ekspresji malarskiej, a nie wstępem do rozmowy na temat piękna i jego kanonów.

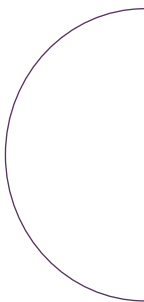
Sam wybór i postawienie na wizerunek lalki są o tyle ciekawe, że na linii portretowany i jego wizerunek tworzymy rodzaj magicznego substytutu. Skoro lalka już jest formą tejże substytucji, ponieważ jest stworzonym przez kogoś wcześniej substytutem, to mamy do czynienia z interesującą tautologią budowaną w świadomy sposób, co potwierdzają chociażby multiplikacje w obszarze pola obrazowego jednego z obrazów.

Próbując dotrzeć jednak do istoty wyboru tak konkretnego przedmiotu, jakim jest Ken z serii lalek Barbie, jako podstawowego wizerunku opisywanego malarskim gestem w dyplomowych realizacjach Marii, udało mi się ustalić, że obecna na wystawie figurka z 1968 roku jest autentycznym przedmiotem posiadanym przez artystkę. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że spośród wszystkich obsesji autorki właśnie on wygrał casting na bohatera tych obrazów. I skoro wiemy już, że wizualne transformacje tego wizerunku nie są tu krytyką, a próbą przedstawienia i rozmalowania samego przedmiotu, możemy zadać sobie pytanie: czemu akurat Ken? Tu również uzbroję się w wiedzę, którą wyniosłem z rozmowy z autorką – Ken wydał się ciekawszy od Barbie, która w kulturze i sztuce wizualnej została już wielokrotnie zweryfikowana i zrewidowana. Dodatkowo za inspirację Maria wzięła sobie konkretny zestaw ilustracji z lat 60. ubiegłego wieku, czyli okresu świetności Kena. Okazuje się też, że Ken jest ciemniejszy walorowo i bardziej nasycony w oranz względem Barbie, co stanowiło dobry suplement kolorystyczny do rozmalowanych zielonych barw założonych jako tło tych obrazów.

Ale istnieje szansa, że powód postawienia na Kena jest inny. Być może chodzi tu po prostu o sięgnięcie do sfery komfortu, jaką jest dzieciństwo i powrót do obiektu, który to dzieciństwo werbalizuje – własnej zabawki. W tej optyce gesty zaburzenia tego wizerunku to drobne próby wyjścia poza tę strefę, próba dyskusji, zamknięcie jakiegoś etapu lub jego dojrzała weryfikacja, podważenie. Na taki rodzaj interpretacji wskazuje także dłoń widoczna na dwóch obrazach cyklu – jest to rozblurowana dłoń samej autorki trzymająca portretowaną zabawkę, która pop-kulturowo może kojarzyć się z dłonią wprawiającą w ruch figurki stanowiące późniejsze awatary/postaci w grach z serii Super Smash Bros (a w szczególności wersji z Nintendo 64). Wychodząc naprzeciw tej wyprawie w przeszłość autorki ja w tym zestawieniu dokonuję podobnej wycieczki wstecz z moim powyższym skojarzeniem, także z obszaru pop-kultury, dlatego choć może to tylko moja i jednostkowa asocjacja, to wydaje mi się jak najbardziej trafna. Dłoń przedstawiona w diegezie wspomnianego przeze mnie tekstu kultury, stanowiła rękę demiurga ożywiającego całą zabawę, uruchamiającego grę i narrację. Była pretekstem każdej animacji i ruchu, choć pozostawała w domyśle. W prezentowanych obrazach dzieje się podobnie, choć autorka ponownie w rozmowie wskazuje na przypadkowość znalezienia się dłoni w obrazie – ręka znajdowała się w kadrze zdjęcia, które było pretekstem/projektem do malowania, w związku z czym została namalowana, ponoć bez większej intencji narracyjno-znaczeniowej.

Podobnie w pewnym sensie przypadkowości, ale i świadomej akceptacji na późniejszym etapie pracy, na niektórych obrazach pojawiają się kule w cielistym kolorze. Służyły one artystce jako pomoc w operowaniu światłocieniem w konkretnych obrazach, jednak na koniec photoshopowa warstwa z tymi kulami po prostu nie została wygaszona, ponieważ ich obecność w oczach artystki uzupełniała wizualnie kompozycję pola obrazowego.

I tak, w przypadku tego malarstwa padła nazwa oprogramowania, w jakim było ono tworzone – ponieważ mamy tu do czynienia z digital paintingiem. Malarstwem realizowanym za pomocą piórka i tabletu graficznego, cyfrowych pędzli i uderzeń bitmapowych plam barwnych. Co oznacza, że wiszące na wystawie blejtramy obite są wydrukami na canvasie. Nie umniejsza to jednak ich malarskości. Od razu należy tu sprostować, że Maria nie zbliża się swoimi pracami do cyfrowej ilustracji, concept artów rodem z game developingu i materiałów promocyjnych Ubisoftu, Redów czy innych producentów. Nie chodzi tu też o digital realism ani o manipulowanie samą fotografią. Wszystkie prace powstały malarskimi metodami od początku do końca. A artystka bardzo czujnie posługuje się w nich plamą i gestem, duktem cyfrowego pędzla – dlatego w pierwszej chwili z odległości można nawet nie zauważyć, że patrzymy na wydruki.



Konieczne też trzeba powiedzieć, że podjęta technika i narzędzie dla stworzenia tych realizacji to nie tylko wynik żywej fascynacji autorki mediami cyfrowymi i multimediami interpolowanymi do malarskiego warsztatu. Była to także świadomie podjęta decyzja logistyczno-organizacyjna. Nie trzeba nikomu przypominać, z jakimi obostrzeniami i restrykcjami, protokołami bezpieczeństwa, łączyła się pandemia koronawirusa, która zdominowała 2020 rok. Praca nad obrazem wirtualnym nie wymagała od artystki ogromnej pracowni, wystarczył komputer i kawałek biurka, co okazało się nad wyraz sprytnym sposobem radzenia sobie z trudami covidowymi. Reasumując – wybrana technika nie deprecjonuje tu malarskiego efektu zestawu ośmiu obrazów, a może nawet ze względu na podjęty temat (produkowanej masowo lalki) istnienie cyfrowego pliku, który można wydrukować w nieskończonej liczbie kopii, buduje dodatkowy sens.

Przejdźmy teraz do aneksu zatytułowanego *lateks*, który powstał w Pracowni Sitodruku dr Katarzyny Łukasik. W tym przypadku, totalnie antagonistycznie do założeń cyklu malarskiego, artystka pozwala sobie na krytykę i manifestację znaczeń. Jest to jednak bardzo czuła krytyka oparta na wrażliwości i fascynacji obrazowanym tematem. Powstałe grafiki są efektem researchu i badania wizualnego, jakie zorganizowała artystka wertując niezliczone fora i grupy na mediach społecznościowych o tematyce ślubno-weselnej. Okazało się, że powszechne w kraju są balonowe dekoracje weselne w postaci kwiatów, bram, bukietów o wątpliwej jakości wizualnej – bardzo zbliżone do tego, co nazywamy kiczem, a w tym przypadku można by pokusić się o stwierdzenie, że jest to po prostu wizualne disco-polo. Niemniej jednak formy te, zwłaszcza w pewnym zgrafizowaniu, którego dokonała artystka, jednocześnie mają w sobie coś w rodzaju estetycznego przyciągania i raczej niż negować wartość ich wątpliwych pierwowzorów to dzisiaj można czytać je przez pryzmat takich postaci jak Takashi Murakami (znany ze swoich kolorowych kwiatuszków), ale przede wszystkim Jeff Koons, którego nazwisko jest praktycznie synonimem dla balonowych dmuchanych psiaków, zwłaszcza w przeskalowanej i błyszczącej metalicznej formie.

Konieczne też należy zwrócić uwagę na perłowy papier, na którym powstał zestaw sitodruków. Jest to papier typowy dla obecnych trendów w branży weselnej i ślubnej. Można zaryzykować, że to powszechny standard. Ten związek przedstawionego wizerunku z samym podkładem jest bardzo świadomą decyzją autorki i podbija absurdalność faktu, że zobrażowane wizerunki naprawdę gdzieś istnieją, a ludzie gotowi byli wydać na nie grube pieniądze, by dodatkowo okraszyć celebrację zaślubin wątpliwym estetycznie i szkodliwym ekologicznie ornamentem.

Interesujący jest też sam proces powstania tych realizacji. Maria po etapie dokumentującym balonowe dekoracje każdorazowo dany wizerunek wyrzeźbiła w programach do modelowania 3D. Dopiero taka, stworzona przez nią od zera forma, stawała się obrazem, który był rastrowany i odbijany serigraficznie.

I choć projektów było więcej, to z racji pandemii powstały jedynie cztery odbitki, co może wydawać się skromną liczbą, jednak koniecznie trzeba wziąć tu poprawkę na wyjątkową sytuację w dostępie do infrastruktury uczelni w tym roku.

Ciekawe też są delikatne kompozycyjne wahnięcia i skoki w tektonice tych realizacji, które artystka zastosowała całkowicie świadomie, jakby wprowadzając miniaturowe zadrżenie światem idealnych baloników. Gdyby spojrzeć na te balonowe florystyczne układy jako swojego rodzaju japońskie ikebany, to można by zaryzykować stwierdzenie, że te drobne kompozycyjne przesunięcia mają być wyrazem ideologii wabi-sabi, czyli akceptacji niedoskonałości albo osiągnięcia perfekcji za pomocą anty-perfekcji. Piękno ze swojej natury, w obszarze tego konceptu, nie może być kompletne i pełne, lecz czy te naturalne kategorie można przypisać lateksowym dmuchańcom? Tego nie wiem.

Balonowe przedstawienia Marii powstały w bardzo neonowych i vividowych kolorach. Niczym barwy flamastrowych zakreślaczy biją po oczach i są bardzo konkretną decyzją odnośnie do podjętego stylu. Nie stanowią jednak barwnej kakofonii, a balansują na granicy tego, co krzykliwe i zjadliwe dla oka kulturowego konsumenta.

Zbliżenie się do kiczu i kampu w realizacjach składających się na aneks stanowi też rodzaj mostu do prac malarskich, bo przecież Ken i Barbie również stanowią tekst kultury w swojej masowości zbliżający się do mainstreamowej papki. I choć dyplom główny i aneks zdają się formalnie bardziej różnić niż zbliżać, to jako widz mam tutaj poczucie całości i spójności wystawienniczej.

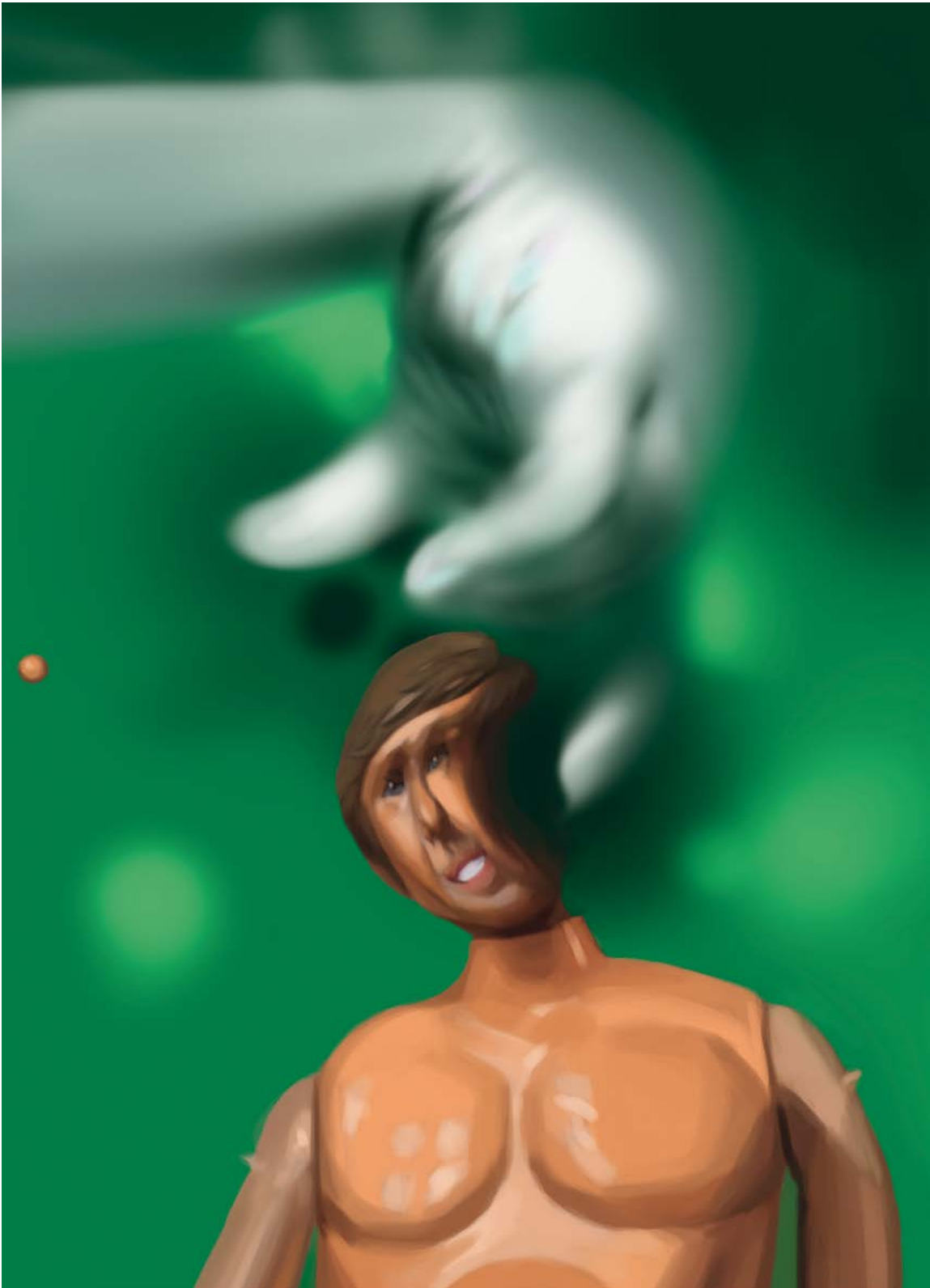
Przed konkluzją przejdźmy jeszcze do tekstu *Autoportrety Tenebrystyczne; Rembrandt i Bacon* napisanego pod opieką dr. hab. Łukasza Guzka. Z pozoru podjęta tematyka może nie mieć realnego wpływu na realizację prac praktycznych, jednak pogłębiona analiza portretów dwóch wybitnych malarzy zdaje się rezonować w pracach digital paintingowych, które w końcu w jakimś stopniu portretami też są, a sam Bacon jest przecież znany ze stosowania deformacji w swoich przedstawieniach, która tak samo mocno widoczna jest w pracach Marii.

Sam tekst jest skonstruowany w czytelny sposób. Bada tenebryzm jako estetyczne założenia światłocieniowe w malarstwie i weryfikuje konkretne przykłady malarskie, które historycznie ugruntowały ten rodzaj pracowania światłem w obrazie. Jest pogłębioną analizą porównawczą malarstwa tytułowych twórców z ciekawie dobranymi przykładami. W swoim wywodzie dyplomantka omawia pewne kategorie wizualno-estetyczne, historyczne, jak i biograficzne. Wielokrotnie posługuje się case-study wtętułów i wspomnień Bacona na temat Rembrandta, które można znaleźć w zapisach rozmów czy w wywiadach z artystą. Ale poza holenderskim mistrzem pojawia się tu także dużo szerszy, niemal ogólny, wpływ twórczości innych klasyków malarstwa na dzieła Francisca Bacona. Narzędzia stylistyczne, jakimi posługiwał się Bacon, są tu rozkładane na czynniki pierwsze i mogą stanowić metodyczny wzór, który można przyłożyć do każdej innej twórczości.

Może to właśnie równoległość tego tematu ma swoje odzwierciedlenie w malarskiej twórczości Marii i choć tego nie mogę potwierdzić w stu procentach, to mogę dać wyraz temu, że przygotowana praca teoretyczna spełnia założenia części pisemnej realizacji dyplomowej, a teksty źródłowe i dobór przykładów jest logiczny i naturalny dla wyводу.

dr Filip Ignatowicz





Routines is the title of the paintings created as the main part of Maria Kłos's degree project in Prof. Maciej Świeszewski's studio. This key term, the title, is not only meant here to denote the monotonous execution of a painting activity according to specific patterns but is also generally an artistic proficiency acquired through the practice of artistic education or the collection of studies, exercises and rehearsals.

Even though routine in art has pejorative connotations because it suggests thoughtless repetition, in the case of the degree project it is a very interesting category and a good starting point. The starting point for the creation of these paintings is the fact that the artist is accustomed to painting portraits. In order to combat this habit – and the eponymous routine – the artist swaps the portrayed character for a toy, which is a synthesis of sculpture, still-life and the representation of the human figure. This is why we can see Ken's figures in many different angles and planes.

According to the artist, the aspects of image distortion, a kind of glitching, deformation, multiplication – all the visual permutations to which the protagonist of these paintings has been subjected – are also a form of struggle against the eponymous routine and were intended mainly as a painterly challenge and a stimulus to develop one's own skills. By the same token, the author denies seeing in these representations some symbolic and critical view of consumerism, the cultural role of plastic and toys, gender stereotypes, the idealization of the body or the creation of unsurpassable models, which could be the reason for body-shaming. And while all these consumerist themes are very close to my heart in art and beyond, a conversation with the artist before the project defense of these works clearly showed me that this was not the way to understand them. Maria doesn't try to build meanings, she doesn't want to create additional narratives, contexts, or manifestos. She is not posing theses or asking questions here. She focuses on the visual aspect of her works, which are meant to be a form of aesthetic gratification for the viewer. And the deformation is only meant to be a form of painterly expression, not a prelude to a conversation about beauty and its canons.

The very selection of the image of the doll is interesting insofar as we create a kind of magical substitute between the portrayed and his image. Since the doll is already a form of this substitution, because it is a substitute created by someone else beforehand, we are dealing here with an interesting tautology constructed in a conscious manner, which is confirmed, for example, by the multiplications in the area of the pictorial field of one of the images.

However, in an attempt to get to the essence of the choice of such a concrete object as Ken from a series of Barbie dolls as the basic image described by the painterly gesture in Maria's works, I was able to establish that the 1968 figurine presented in the exhibition is an authentic object owned by the artist. Thus, one can venture to say that, of all the author's possessions, it is the one that won the casting for the protagonist of these paintings. Once we are aware of that the visual transformations of this image are not some criticism but an attempt to represent and paint the object itself, we can ask ourselves: why Ken? Here, too, I will make use of the knowledge I gained from my conversation with the author – Ken seemed more interesting than Barbie, who has already been revisited and revised many times in culture and visual art. Additionally, Maria took a particular set of illustrations from the 1960s, Ken's heyday, as her inspiration. It also turns out that Ken is darker in colour and more saturated in oranges relative to Barbie which was a good hue supplement to the blushing green colours used as the background of these images.

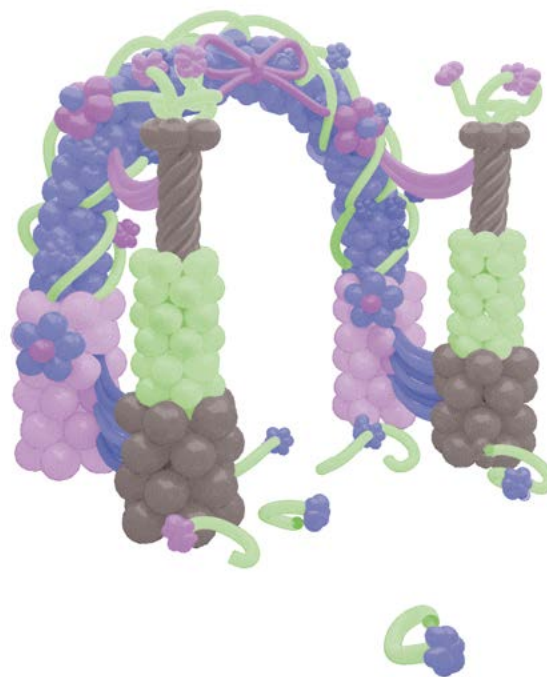
But there is a chance that the reason for choosing Ken is different. Perhaps it is simply a matter of entering the comfort zone of childhood and returning to the object that epitomizes it – her own toy. From this perspective, the gestures of disrupting this image are small attempts to step outside this zone, to open a discussion, to close a stage or its mature verification, even undermining. This kind of interpretation is also indicated by the hand visible in two of the paintings in the series – it is the blurred hand of

the artist herself holding the portrayed toy, which in pop-cultural terms may be associated with the hand setting in motion the figures that later became avatars/characters in the Super Smash Bros series of games (in particular the Nintendo 64 version). Taking this excursion into the author's past I make a similar excursion backwards with my own association, also from the realm of pop-culture. Even though it is only my own and personal association, it seems the most apt. The hand depicted in the diegesis, the cultural text I mentioned above, was the hand of the demiurge animating the entire play, setting the game and narrative in motion. It was the pretext for every animation and movement, though it remained only implicit. In the paintings presented here, the same happens, although the author would point to the randomness of the hand finding its way into the painting – the hand was in the frame of a photograph that was a pretext/project for painting, and was therefore painted, supposedly without much narrative or meaningful intention.

Similarly, in a sense of randomness and conscious acceptance at a later stage of the work, there appear flesh-coloured spheres in some of the paintings. These assisted the artist in her handling of chiaroscuro in specific paintings, but in the end the photoshopped layer with these spheres was simply not extinguished, as their presence in the artist's eyes visually complemented the composition of the pictorial field.

And so, the name of the software in which it was created has cropped up – we are dealing with digital painting here. It is painting created with a pen and graphics tablet, digital brushes and strokes of bitmap colour spots. This means that the stretchers hanging in the exhibition are covered with canvas prints. However, this does not detract from their painterly quality. It should be corrected right away that Maria does not approach digital illustration, concept art from game development or promotional material from Ubisoft, Red or other manufacturers with her work. Nor is it about digital realism, or the manipulation of photography itself. All the works were created using painterly methods from start to finish. And in them, the artist is diligent in her use of stain and gesture or the duct of the digital brush, which is why, at first, when looking from a distance, you might not even notice that you are looking at prints.

It must also be said that the technique and tools used to create these works are not only the result of the artist's lively fascination with digital media and multimedia interpolated into her painting technique. It was also a conscious logistical and organizational decision. No one needs to be reminded of the restrictions and security protocols that the coronavirus pandemic that dominated 2020 led to. Working on the virtual image did not require the artist to have a huge studio, all she needed was a computer and a piece of desk,





which turned out to be a very clever way of coping with the COVID-related hardships. In summary, the technique chosen here does not depreciate the painterly effect of the set of 8 paintings, and perhaps even because of the subject matter raised (the mass-produced doll), the existence of a digital file that can be printed in infinite numbers builds additional meaning.

Let us now turn to the annexe entitled 'latex', which was created in the Screen Printing Studio of dr Katarzyna Łukasik. In this case, totally antagonistically to the premise of the painting part, the artist allows herself to criticize and manifest meanings. It is, however, a very cautious critique based on sensitivity and fascination with the subject depicted. The prints are the result of the artist's research and visual investigation into countless wedding-themed forums and social media groups. It turned out that balloon wedding decorations in the form of flowers, gates, bouquets of dubious visual quality – very close to what we call kitsch, and in this case, one might be even tempted to say that it is simply some visual disco-polo – are very popular in Poland. Nevertheless, these forms – especially in a certain graphicization by the artist – possess a kind of aesthetic attraction, and today we would read them (rather than negate the value of their dubious prototypes) through the prism of figures such as Takashi Murakami (known for his colourful florals), but above all Jeff Koons, whose name is practically synonymous with balloon doggies, especially in an overscaled and shiny metal form.

One should also note the pearlescent paper on which the silkscreen set was created. This paper is characteristic of current trends in the wedding and bridal industry. One could venture that it is a common standard. This connection between the depicted image and the background itself is a very conscious decision by the author, and it underscores the absurdity of the fact that the depicted images really do exist somewhere, and people were prepared to spend a lot of money on them in order to add an extra touch of aesthetically dubious and ecologically harmful ornamentation to their nuptial celebrations.

What is also interesting is the very process of creating these works. After documenting the balloon decorations, Maria sculpted each image in 3D modelling software. Then the form created by her from scratch became an image, which was rasterized and serigraphically reflected.

Although there were more projects, only four prints were produced due to the pandemic, which may seem a modest number, but it is necessary to make allowances for the exceptional situation in terms of access to the university's infrastructure this year.

It is also interesting to note the subtle compositional fluctuations and leaps in the tectonics of these works, which the artist has realized entirely consciously, as if they were introducing a miniature tremble in the world of perfect balloons. If one were to look at these balloon floral arrangements as a kind of Japanese ikebana, one could venture to say that these slight compositional shifts are meant to be an expression of the ideology of wabi-sabi, i.e. the acceptance of imperfection or the achievement of perfection by means of anti-perfection. Of course, beauty by its very nature, in the realm of this concept, cannot be complete and full, but can these natural categories be attributed to latex inflatables? I do not know.

Maria's balloon representations were created in very neon and vivid colours. Like the colours of highlighter markers, they are eye-popping and are a very concrete stylistic decision. They do not represent any jarring cacophony, but they balance on the edge of what is flashy and virulent to the eye of the cultural consumer.

The approach to kitsch and camp in the works that make up the annexe also provide a kind of bridge to the painting works, as Ken and Barbie also constitute a cultural text within the mainstream pulp. And although the main diploma and the annexe seem to be formally different than similar, as a viewer I have a sense of wholeness and exhibition coherence here.

Before concluding, let's have a look at the text 'Tenebrist self-portraits; Rembrandt and Bacon' written under the supervision of dr Łukasz Guzek. On the face of it, the subject matter raised here may have no real bearing on the realization of practical works, but the in-depth analysis of the portraits of the two eminent painters seems to resonate in digital painting works which, after all, are also portraits to some extent. Moreover, Bacon is, after all, known for his use of deformation in his representations, which is just as evident in Maria's work.

The text is structured in a readable way. It examines tenebrism as an aesthetic assumption of chiaroscuro in painting and verifies specific painterly examples that have historically established this kind of use of light in painting. It is an in-depth comparative analysis of the paintings of the titular artists with interestingly selected examples. In her argument, the degree candidate discusses certain visual, aesthetic, historical and biographical categories. She often uses a case study of Bacon's interjections and reminiscences about Rembrandt, which can be found in transcripts of conversations or interviews with the artist. But in addition to the Dutch master, a much broader, if not general, influence of the work of other classical painters on the works of Francis Bacon is also discussed here. The stylistic tools Bacon used are broken down and can provide a methodical model that can be applied to any other work.

Perhaps it is the parallelism of this theme that is reflected in Maria's painterly work, and although I cannot confirm this one hundred per cent, I can give credit to the fact that the theoretical work meets the objectives of the written part of the degree project, and the source texts and selection of examples are logical and natural.

In conclusion, I positively view all the elements put together by the graduating student and conclude that the resulting degree project is a sufficient basis for receiving the degree of Master of Arts, which Maria Kłos certainly deserves.

Dr Filip Ignatowicz

Aleksandra Kołwzan-Garczyńska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Poetyka milczenia w wybranych realizacjach artystycznych* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel

Promotor dyplomu: prof. Maciej Świeszewski

Recenzent: dr hab. Agata Zielińska-Głowacka

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Poetics of silence in selected artistic works* written under the supervision Dr Zbigniew Mańkowski.

Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel

Supervisor of the degree project: Prof. Maciej Świeszewski

Reviewer: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka

Dyplomowa praca magisterska Pani Aleksandry Kołwzan-Garczyńskiej składa się z trzech części. Artystyczna część dyplomu zatytułowana *Ciało ciszy* to cykl malarskich obrazów, które powstały w Pracowni Malarstwa prof. Macieja Świeszewskiego. Aneks pt. *Uspokojenie* został zrealizowany w technice witrażu pod opieką prof. Jacka Zdybła. Praca teoretyczna pt. *Poetyka milczenia w wybranych realizacjach artystycznych* została napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Mańkowskiego.

Po zapoznaniu się z częścią teoretyczną pracy magisterskiej Pani Aleksandry Kołwzan-Garczyńskiej zatytułowaną *Poetyka milczenia w wybranych realizacjach artystycznych*, odnoszę wrażenie, że zagadnienie milczenia i ciszy to tematyka, która nie pozostaje tylko w sferze doraźnych zainteresowań artystki na potrzeby prezentacji dyplomowej, ale jest to obszar sięgający głębiej, bliski jej osobowości. Ciszę należy rozumieć znacznie szerzej niż tylko jako całkowity brak dźwięków zdolnych wytwarzać wrażenia słuchowe, ale jako zjawisko złożone, dokonujące się zarówno w sferze dźwiękowej przynależnej komunikowaniu, jak również w sferze zachowań, doznań zmysłowych i emocjonalnych. Spojrzenie malarza, tożsamy jest z jego wrażliwością i zdolnością subiektywnego odczuwania, przynależny do jego doznań i przeżyć, jakich doświadcza, o czym pisze Pani Aleksandra: „Mój cykl dyplomowy oscyluje wokół ciszy, poszukiwania głębi, kontemplacji ciała i jego materialności. Skupiam się na portretowaniu kobiet i mnie samej w sytuacji milczenia i zatrzymania w nieobecnej przestrzeni, zanurzenia w kolorze, pocucia pustki. Tworzę więźle wypowiedzi, by zadać pytanie o sens portretowania i wyczulić na pamięć zmysłów, które działają najpełniej w ciszy”.

Nasuwać się skojarzenia z kadrami enigmatycznego i niełatwego w odbiorze filmu *Persona*, dzieła Ingmara Bergmana. Czarno-białe ujęcia jawią się w dojmujący sposób, obrazują milczenie i pustkę, obszar zainteresowań, którego postanowiła dotknąć dyplomantka. Kadry tego filmu to syntetyczne wręcz ascetyczne obrazy, pozbawione koloru i zbędnej narracji, stany emocjonalne wyrażane poprzez mimikę twarzy, wyraz oczu, niuanse gestów. W pozornie spokojnym, przepelnionym ciszą otoczeniu, dokonują się niejednoznaczne stany wewnętrznej i zewnętrznej przemiany bohaterki kreowanej przez Liv Ullmann i Bibi Anderson, następuje rodzaj zatracenia własnej

tożsamości, cisza wymownie przemawia do widza poprzez obrazy. Odnoszę wrażenie, że elementy warstwy psychologicznej tego filmu możemy odnaleźć w analizie rodzajów milczenia, której dokonuje w tekście dyplomantka.

Dobór przykładów prac artystów, które opisuje autorka tekstu, dotyka dość szerokiego spektrum tematu ciszy i milczenia w sztuce, odnoszą się również do inspiracji, którym ulegała tworząc cykl obrazów pt. *Ciało ciszy*. Odwołuje się do prac dawnych i współczesnych artystów, dokonuje między innymi analizy barw i operowania światłocieniem na płótnach Jana Vermeera. Mistrz Vermeer stanowił również bardzo silne źródło inspiracji dla innego znanego twórcy celebrującego ciszę, duńskiego malarza Vilhelma Hammershøi. Artysta ten, redukując do minimum liczbę detali, skupia uwagę na tym, co jest istotą obrazu, na pustce, na rzeczach powszechnie raczej przez nas niedostrzeganych, skłania do hipnotycznej kontemplacji pozornie pustych przestrzeni wewnątrz. Pozostając w objęciach ciszy wykreowanej przez malarza, widz dostrzega nagle smugę światła, delikatny odbłask promieni słonecznych na podłodze lub spływający po futrynie drzwi, pyłki kurzu tańczące w słońcu, sprawy błahe i nieistotne, a jednak jakaś niewidzialna siła powoduje, że widz wpatrując się w nie, odczuwa niedosyt.

Dostrzegam tu pewną analogię i wspólnotę źródeł twórczości dziewiętnastowiecznego malarza i dyplomantki. Potrzeba tworzenia i obrazowania przez artystę jest wartością autoteliczną, odbywającą się w ograniczonej przestrzeni pracowni, niezależnie od podejmowanego tematu tworzonego dzieła, w nieuświadomiony sposób bywa identyczna dla wielu twórców, niezależnie od powodów i czasu jego powstania. Rodzaj medytacji i swoistego katharsis dotyka twórcę w procesie twórczej wypowiedzi, szczególnie kiedy dotyczy treści emocjonalno-estetycznych.

Mając świadomość, że nie sposób jest w zwięzłej formie teoretycznej pracy magisterskiej przytoczyć wszystkie trafne i równie cenne przykłady twórczości artystów, żałuję, że dyplomantka pominęła cichego obserwatora samotności i stanów ciszy, jakim jest amerykański artysta Edward Hopper. Jego obrazy w kontekście dzisiejszej sytuacji mogą wydawać się antycypacją otaczającej nas rzeczywistości, zobrazowaną relacją doświadczanej przez nas wszystkich sytuacji pandemii wobec koniecznych ograniczeń i dotkliwych restrykcji, jakich doznajemy. Puste wnętrza kawiarni, sal teatralnych, wyludnione ulice, milczący, samotny człowiek pozostawiony sam sobie, to bohaterowie izolacji, niepewności i lęku, bliscy naszym stanom emocjonalnym, niemal namacalnie obecni wśród nas. Industrialna pusta przestrzeń milczy wymownie w jego obrazach, powoduje u odbiorcy dyskomfort wszechogarniającej ciszy i milczącego przyzwolenia.

W części artystycznej cyklu dyplomowej prezentacji *Cisza ciała* uwagę odbiorcy zwraca obraz, odmienny w swojej formie od pozostałych, z namalowaną wyciągniętą w kierunku widza czerwoną ręką, w geście dystansu, sugerującą kadrowanie dłonią czegoś w oddali, wnikliwą obserwację obiektu, poddając oko akomodacji, aby zobaczyć wyraźniej i więcej. To jedyny obraz prezentowanego cyklu tak wyraziście nasycony barwami czerwieni, błękitu i zieleni, odróżnia się większym formatem, dominuje nad pozostałymi dziełami. To autoportret, twarz autorki zawiera się w nieodmknętej geście przestrzeni palców dłoni, w którym odczuwa się dynamikę i ekspresję tego gestu, poprzez który patrzy odbiorcom w oczy. W pozostałych przedstawieniach portretowane kobiety uchwycone zostały w introwertycznych pozach ciała, zanurzone w sobie, w objęciach własnych ramion, przytulonych, złożonych dłoni. Nieruchome ciała wydają się prowadzić wewnętrzny dialog, a ich odwrócone twarze, zamknięte oczy, nieobecne, a jednak znacząco komunikujące o swoim stanie, pomimo, że milczą. Forma, jak pisał Wassily Kandinsky, jest tylko zewnętrznym wyrazem wewnętrznej treści, co wydaje się być tożsamy z intencjami artystki w przedstawieniu niepokojącego podwójnego portretu tej samej osoby, nakładających się na siebie twarze wyłaniających się z ciemności. Klimat pewnej tajemniczości i niedopowiedzenia dopełnia utrzymana w spokojnej i harmonijnej gamie barw, monochromatyczna kolorystyka, którą swobodnie, lecz z namysłem, operuje artystka w obrębie plam.

Aneks pt. *Uspokojenie* składa się z trzech witraży, stanowiących dopełnienie części artystycznej dyplomu. W domyślnych autoportretach, które

w pierwszym odbiorze mogą kojarzyć się z poskładanymi z kawałków, wcześniej podartych fotografii, dostrzegam delikatny graficzny rysunek włosów, powstały poprzez wydrapywanie w wypalanych warstwach szkliva. Specyfika techniki witrażu wymaga od twórcy umiejętności warsztatowych oraz zastosowania odmiennych środków wyrazu plastycznego od tych stosowanych w malarstwie, co wiąże się z procesualnością powstawania jego ostatecznego kształtu. Perfekcja nakładania warstw szkliva na płaszczyznę szkła w celu wydobywania subtelnych niuansów zastosowanych barw oraz uzyskanie efektów pociągnięć pędzla, wymaga namysłu i skupienia, co czuje się w realizacjach autorki. Odcienie szarości, brązów i granatów, przenikają się na

szklistej powierzchni poszczególnych elementów, uwidaczniając się w miarę zbliżania się widza do prac, odkrywają swoją subtelność i świetlistość wynikającą z właściwości szkła i techniki.

Dyplom, jego część artystyczna wraz z tekstem teoretycznym, stanowi spójną całość pod względem merytorycznym i artystycznym. Wnoszę do Komisji Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie Pani Aleksandrze Kołwzan-Garczyńskiej tytułu zawodowego Magistra Sztuki.

dr hab. Agata Zielińska-Głowacka



Ms Aleksandra Kołwzan-Garczyńska's degree project consists of three parts. The artistic part of the degree piece entitled 'The body of silence' is a series of paintings created in the Painting Studio of Professor Maciej Świeszewski. The annexe entitled 'Serenity' was created in the technique of stained glass under the supervision of Prof. Jacek Zdybel. The theoretical work entitled "Poetics of silence in selected artistic works" was written under the supervision of dr Zbigniew Mańkowski.

After reading the theoretical part of Ms Aleksandra Kołwzan-Garczyńska's MA thesis entitled 'Poetics of silence in selected artistic works', I am convinced that the issue of silence and stillness is a subject that does not remain only in the sphere of immediate interest for the purposes of the diploma presentation, but is an area reaching deeper that is close to her personality. Silence should be understood much more broadly than just the total absence of sounds capable of producing auditory impressions, but as a complex phenomenon, taking place both in the sound sphere belonging to communication and in the sphere of behaviour, sensory and emotional experiences. The painter's gaze, which is identical with his or her sensitivity and capacity for subjective feeling, belongs to his or her sensations and experiences, as Aleksandra writes: "My graduation series oscillates around silence, the search for depth, contemplation of the body and its materiality. I focus on portraying women and myself in a situation of silence and detention in an absent space, immersion in colour, a sense of emptiness. I create succinct statements to question the meaning of portraiture and to sensitize the memory of the senses, which work most fully in silence."

The associations with the stills from the enigmatic and not so easy film *Persona* by Ingmar Bergman come to mind. The black-and-white shots are striking, depicting silence and emptiness, an area of interest that the degree candidate has decided to touch. The film's frames are synthetic, even ascetic images, devoid of colour and superfluous narration, emotional states expressed through facial expressions, eye expressions, and nuanced gestures. In the seemingly tranquil environment filled with silence, ambiguous states of inner and outer transformation of the heroines created by Liv Ullmann and Bibi Andersson take place, a kind of loss of their own identity, silence speaks eloquently to the viewer through the images. I have the impression that we can find elements of the psychological layer of this film in the analysis of the types of silence that the degree candidate makes in the text.

The selection of examples of works that the artist describes spans across quite a broad spectrum of the theme of silence in art, and also refers to the inspiration she was subjected to when creating her series of paintings entitled *The body of silence*. She refers to the works of ancient and contemporary artists and analyses, among other things, the handling of colours and chiaroscuro by Jan Vermeer. The master Vermeer was also a very strong source of inspiration for another well-known artist celebrating silence, the Danish painter Vilhelm Hammerhoi. By reducing details to a minimum, this artist focuses on the essence of the painting, on emptiness, on things we commonly rather overlook, and encourages hypnotic contemplation of seemingly empty interior spaces. Remaining in the embrace of the silence created by the painter, the viewer suddenly notices a streak of light, a delicate glint of sunlight on the floor or running down the doorframe, "dust specks dancing in the sun", trivial and insignificant matters, and yet some invisible force causes the viewer to gaze at them and feel unsatisfied.

I see here some analogy and commonality of reasons between the work of the 19th century painter and the graduate. The artist's need to create and depict is an autotelic value, taking place in the limited space of the studio, regardless of the subject of the work being created, in an unconscious way that is identical for many artists, regardless of the reasons and time of its creation. A kind of meditation and a kind of catharsis affects the artist in the process of creative expression, especially when it concerns emotional and aesthetic content.

Being aware that it is impossible to cite all the apt and valuable examples of artists' work in the spatially limited theoretical form of the degree project, I regret that the graduating student omitted the American artist Edward

Hopper, a silent observer of solitude and silence. In the context of today's situation, his paintings may seem to be an anticipation of the reality that surrounds us, an illustrated account of the pandemic situation experienced by all of us in the face of the necessary limitations and severe restrictions we are experiencing. Empty interiors of cafés, theatre halls, deserted streets, silent, lonely people left alone – these are protagonists of isolation, uncertainty and fear, close to our emotional states, almost tangibly present among us. The industrial empty space is eloquently silent in his paintings, causing the viewer a discomfort of all-encompassing silence and silent acquiescence.

The artistic part of the degree project *Silence of the body* draws the viewer's attention to a painting, which different in its form from the others, with a red hand stretching out towards the viewer, in a gesture of distance, suggesting the framing of something in the distance with the hand, a close observation of the object, subjecting the eye to accommodation in order to see more clearly. This is the only painting of the presented series that is so vividly saturated with colours of red, blue and green, it is distinguished by its larger format, dominating the other works. It is a self-portrait: the author's face is contained in the open gesture of the space between her hand fingers, in which one feels the dynamism and expression of this gesture, through which she looks the viewer in the eye. In the other representations, the portrayed women are captured in introverted body poses, immersed in themselves, in the embrace of their own arms, hugged, folded hands. The motionless bodies appear to be engaged in an internal dialogue, and their upturned faces, eyes closed, absent yet meaningfully communicating their condition, despite being silent. The form, as Vassily Kandinsky wrote, is only the outward expression of the inner content, which seems identical to the artist's intentions in the representation, a disturbing double portrait of the same person, overlapping faces emerging from the darkness. The atmosphere of a certain mystery and understatement is complemented by the monochromatic colouring, maintained in a calm and harmonious range of colours, which the artist freely, but thoughtfully, operates within the patches.

The annexe entitled *Serenity* consists of three stained glass works, complementing the artistic part of the diploma. In the self-portraits, which at first may be associated with the previously torn up photographs put together from pieces, I notice a delicate graphic drawing of hair, created by scratching in the layers of glaze. The specificity of the stained-glass technique requires technical skills in the use of different means of artistic expression than those used in painting, which is connected with the process of its final shape formation. The perfection of applying layers of glaze to the surface of the glass in order to bring out the subtle nuances of the colours used and to obtain the effects of the brushstrokes, requires great concentration, which can be felt in the artist's creations. Shades of grey, brown and navy blue, intermingle on the glassy surface of the individual elements, becoming apparent as the viewer approaches the works, revealing their subtlety and luminosity resulting from the properties of glass and technique.

The degree project (both its artistic part and the theoretical text) constitutes a coherent whole in terms of content and artistry. I recommend that the Committee of the Faculty of Painting of Academy of Fine Arts in Gdańsk that Ms Aleksandra Kołwzan-Garczyńska be awarded the professional title of the Master of Arts.

Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka



Kaja Kumor

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Seksualność kobiety w sztuce. Kontekstualizacja procesu tworzenia wizerunku na podstawie wybranych dzieł* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jacek Kornacki at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Female sexuality in art. The contextualization of the process of image creation based on selected works* written under the supervision of Dr Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Według statystyk w chwili pisania tego tekstu aż 1/4 wszystkich online'owych zapytań i wyszukiwań w internecie dotyczyła tematyki erotyki lub seksu, a sama wyszukiwarka Google w 0,41 sekundy jest w stanie wskazać ponad trzy miliardy wyników w postaci stron internetowych zawierających słowo: „sex”. Badania poważnych instytucji wskazują, że cała sieć internetowa to co najmniej w 4% tylko erotyka bądź pornografia, a w zależności od zastosowanej metody badawczej niektóre źródła średnio dobijają aż do 30%, czasami nawet więcej.

Ten także informatyczno-statystyczny wstęp, choć mógłby wydawać się pochodzący z innego tekstu niż recenzja pracy dyplomowej na Wydziale Malarstwa, jest jak najbardziej potrzebny kontekstem dla zarysowania działania malarki – Kai Kumor, ponieważ świadomość ta pozwoli nam opowiedzieć o hipokryzji mediów społecznościowych i społecznych systemów estetyczno-moralnych, którą u podstaw swojego myślenia czujnie krytykuje w swojej pracy dyplomantka.

Jej twórczość w dużym skrócie myślowym można czytać między innymi jako gest sprzeciwu wobec istniejącej cenzury w mediach oraz w internecie. Zarówno w pracy artystycznej, jak i tekście dotyka obszaru norm moralnych, kulturowych i estetycznych i wchodzi z nimi w bardzo kompetentną dyskusję. Bada paradoks pomiędzy ideą piękna a cenzurą, który werbalizuje się w regulaminach i politykach różnych serwisów społecznościowych. Weryfikuje granicę pomiędzy stylem a obsceną. Rozważa aspekt seksualizacji ciała. Prezentuje konflikt: ciało estetyczne versus ciało odrzucone. Rozmyśla nad europejskim dualizmem dzielącym byt na duszę i ciało.

W części teoretycznej zatytułowanej *Seksualność kobiety w sztuce. Kontekstualizacja procesu tworzenia wizerunku na podstawie wybranych dzieł*. Kaja dotyka aspektów płci, zarówno w obszarze biologicznym, jak i społecznym, ale też w ujęciu performatywnej płciowości, od fizyczności i biologii, po kulturowe aspekty popędu i reprodukcji. Wskazuje na seksualność jako indywidualną kwestię każdego człowieka oraz ważny element życia i nieodłączny element sztuki od czasów paleolitu. Bardzo trafnie analizuje kulturowe przemiany w historii cywilizacyjnej człowieka, od pierwotnych kultów płodności werbalizujących się w motywach waginalnych po czasy współczesne nasączone głównie dominującym/patriarchalnym spojrzeniem na rzeczywistość. Zatem śmiało można powiedzieć, że Kaja zwraca uwagę na fallocentryczne, uwikłane w estetyczne kanony historyczne, poszukiwanie piękna kobiecego w oparciu o młodość i jedność ukazywanego obiektu – ciała kobiety – który często zostawał poddawany fetyszyzacji. W swojej próbie zdefiniowania kobiecości

prezentuje ją jako fantazmat, ale zdaje się też wskazywać, że po prostu nie ma jednej wersji tego, co kobiece. Takie same wnioski wysnuwa na temat feminizmu, w którego obrębie prezentuje różne poddefinicje, czasami wykluczające się strategie/narracje i ważne zwroty historyczne.

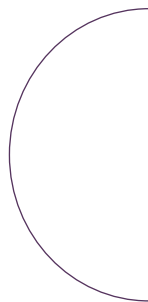
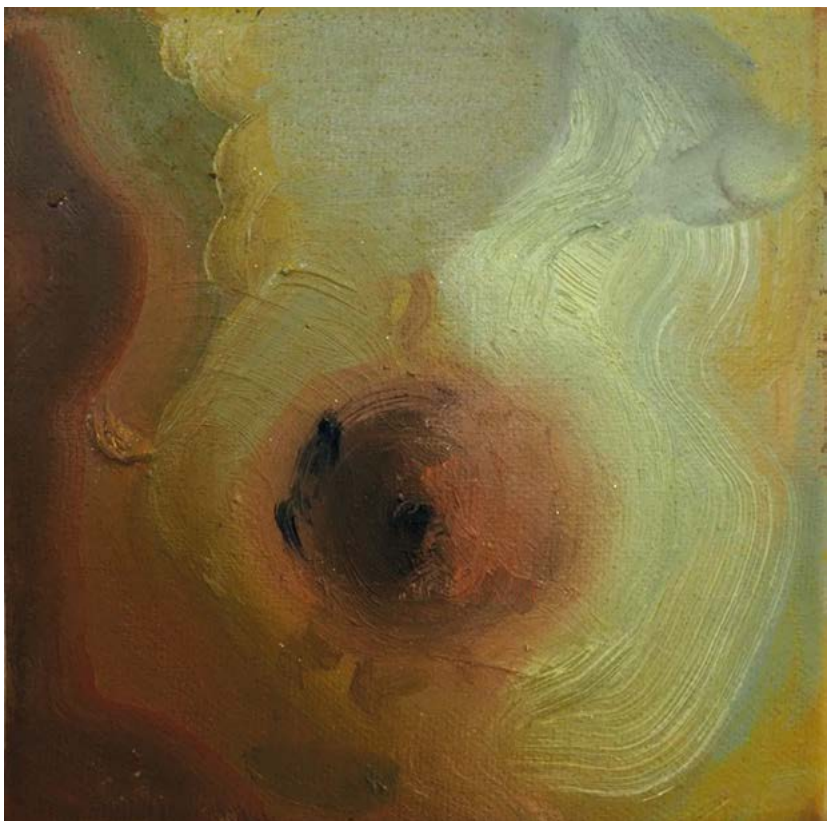
Warto zwrócić uwagę na to, że w przeprowadzonym kulturowym badaniu bardzo dobrze do podjętego założenia dopasowana została bibliografia, poruszająca się w obszarze tematycznym wspomnianego już feminizmu, ale także szerzej: ciała, aktu, kanonów piękna i estetyki. Wszystko tu się zgadza.

Dyplomantka przywołuje i poddaje głębokiej analizie interesujące przykłady ze sztuki – są to: wyprzedzające niebinarne postrzeganie płci fotografie Lucy Schwob (znanej także jako Claude Cahun), *Grzech Pierworodny* Alicji Żebrowskiej, *Początek Świata* Gustava Courbета, niemożliwa do pominięcia w takim temacie Iwona Demko i jej *Kaplicę Waginy*, czy chociażby *Wenus z lustrem* Diego Velazqueza oraz seria zdjęć kultury Lisy Lyon autorstwa Roberta Mapplethorpe'a, autoportrety Hannah Wilke, analogiczna praca *Olimpia* Katarzyny Kozyry, szalenie aktualne do dziś maszyny vendingowe Joanny Rajkowskiej pełne „auto-produktów” (pt. *Satysfakcja gwarantowana*), permutacje piersi Marthy Wilson, czy też postawa i twórczość Aliny Szapocznikow. Ale w swoich rozważaniach sięga także po realizacje stworzone nawet sześć tysięcy lat przed naszą erą i jednoznacznie związane z kultem waginy – religią życiodajności. Wszystkie przytoczone przykłady wskazują na absolutną świadomość dyskursu, w którym porusza się Kumor, nie tylko w obszarze teoretycznym, ponieważ zdobyta wiedza ma wyraźne odzwierciedlenie w samych pracach twórczych.

Wiemy już, że Kaja Kumor ewidentnie interesuje ciało w kulturze, ale ważne, że szczególnie frapuje jego obecność w kulturze masowej, stąd też chociażby odwołanie do pracy Joanny Rajkowskiej, jak i pojawiający się w twórczości dyplomantki kontekst internetowo-medialny, który analizujemy niżej. Przejdźmy do malarstwa.

Dyplom artystyczny to ponad 70 realizacji malarskich o różnych formatach, łączy je tytuł serii: *Pudendum* – słowo wywodzące się z łaciny, oznaczające żeńskie genitalia, ale etymologicznie wywodzące się ze słowa oznaczającego wstydić się / chować (nietrudno tu zauważyć analogię do słowa „srom”, które w języku polskim oznacza także wstyd i hańbę). Powstałe obrazy łączy także wspólna paleta barwna, rodzaj luźnego gestu, sposób kadrowania ciała (wszak nigdy nie widzimy tu całej postaci, a czasami są to tylko i wyłącznie kobiece genitalia i „portrety” sutków). Ale przede wszystkim zespala je temat. Mniejsze formaty układają się na ścianach w serie i dynamiczne zestawy niczym nieskrępowanych części ciała. W tym malarstwie można zauważyć podjęty przez artystkę szereg zabiegów egalitaryzujących – pośród postaci i części ciał prezentowanych w zestawie prac możemy zauważyć różne pochodzenia etniczne i rasy modelek i modeli, osoby starsze, osoby w ciąży, osoby nieheteronormatywne i transpłciowe – według autorki są to grupy, którym w przestrzeni publicznej zazwyczaj odmawia się prawa do ich seksualności. Ale na tym Kumor nie poprzestaje, artystka zauważa poważną negację (w sferze seksualności) ze strony mainstreamu takich zjawisk jak ciało schorowane, strauumatyzowane, po mastektomii, wiekowe, czy niepełnosprawne. I rzeczywiście trudno się z tym nie zgodzić, skoro filmy takie jak *Touch me not* rumuńskiej reżyserki Adiny Pintilie (laureatka Złotego Niedźwiedzia na Berlinale) są nadal formą osławiania rzeczywistości zamiast po prostu jednym z przejawów szerokiej kultury wizualnej opowiadającej o współczesności. W tym kontekście dyplomantka trafnie cytuje słowa Małgorzaty Lisiewicz: „To, co nie mieści się w granicach obowiązujących normy, nie ma prawa do publicznej reprezentacji”. Zdaje się, że ogólną definicję piękna Kaja traktuje jako ograniczenie ciała, ponieważ może stać się to powodem tak zwanego body-shamingu. Jako dygresję wspomnę, że body-shaming Kaja zauważa i wytyka nawet na szkicu Leonarda da Vinci powszechnie znanym jako *Groteskowa stara kobieta*.

W kilku małych obrazach widocznych na wystawie pojawia się także ideaowa (symboliczna) dominanta kompozycyjna w postaci kursora komputerowego rodem z Windows, co dosłownie przywołuje kontekst cyfrowy i medialny. Zestaw większych obrazów już nieco śmielej, jednak nadal w iście malarski sposób, wchodzi w grę z Instagramem i jego kafelkowatością kwadratowych



kompozycji. W obrazach widać pewne wymalowane obszary niby to *passé-partout*. Z tych krawędzi najczęściej też wydostaje się gest, malarska forma, która rozciąga się i od-autorsko, z założenia próbuje pewne aspekty przedstawionych ciał ocenzurować, tak by obrazy stały się zjadliwe dla osoby cenzora, tu w postaci bezosobowego Instagramowego algorytmu. Co ciekawe i ważne jako pretekst twórczy inicjujący stworzenie tych realizacji, spieszę wyjaśnić tym, którzy nie bawią się w zbieranie followersów na swoich profilach i li-ke'ów pod postami, że regulaminy i algorytmy większości mediów społecznościowych zabraniają publikacji tylko i wyłącznie kobiecych sutków, męskie – są ok, ponieważ nie stanowią obiektu seksualizacji. Dlatego właśnie całość wypowiedzi malarskiej Kai można traktować jako walkę o wolność w samostanowieniu o swoim ciele i jego obecności w social mediach. Na niejednym z przedstawionych dzieł sama forma reprezentująca cenzurę bardzo ciekawie zasłania tylko część brodawki sutkowej lub delikatnie z nią graniczy, tak by realizacja stała się pretekstem do rozmowy na temat tego, co powinno być ukryte, a co odsłonięte. Artystka o aspekcie tej auto-cenzury pisze tak: „Wsadzone w ramy płótna, bezosobowe ciała ujęte na moich obrazach są osadzone w kontekście jego wizerunku w sztuce i mediach. Wcielając się w rolę cenzora umieszczałam przedstawienia przeróżnych form cielesności w kadrze płótna i niczym gumką zamazałam to, co toksyczne normy estetyczne w dzisiejszym społeczeństwie uznałyby za niemiłe dla oka, czy wręcz gorszące odbiorcę”. Grę, którą rozpoczyna dyplomantka można również czytać jako mrugnięcie okiem do całej sztuki, która od wieków próbuje się tej czy innej cenzurze wymknąć – jak chociażby rafaelowska *Fornarina* niby to przykryta przezroczystą tkaniną z bisioru, *Maja naga* kontra *Maja ubrana* Francesco Goyi, styl mokrych szat Lizypra praktycznie odsłaniający całe ciało analogicznie do bardziej współczesnych konkursów mokrego podkoszulka, czy po prostu zabieg odwoływania się tematycznie do scen i motywów mitologicznych celem namalowania całej rzeszy aktów. Weryfikacja tego myślenia w obchodzeniu cenzury i przeniesienie go na współczesność leży u podstaw powstania tych rozmalowanych wizerunków kobiecego ciała.

I choć może nie jest tak, że użyłbym do opisu tych prac słów: innowacyjnej, nowej, przełomowej, to na pewno powiedziałbym: malarskie, szczere, interesujące, potrzebne, postinternetowe, odnoszące się do współczesności – co w ostatecznym rozrachunku może być jeszcze ważniejsze. Tym bardziej biorąc pod uwagę dzisiejszy kontekst społeczno-polityczny, w jaki obecnie wystawa Kai się wpisuje. I choć wiem, że realizacje te powstawały jeszcze na długo przed strajkiem, protestami i kobiecym zrywem w naszym kraju, to artystka potwierdziła, że aprobuje te nowe, dodatkowe, znaczenia, jakich obecnie nabiera jej wystawa.

Bardzo wysoko cenię sobie też aspekt wirtualnej obecności tych prac w internecie i realnej, choć sieciowej, walki z algorytmami. Co ciekawe nagość jako tzw. „empowerment” (co z angielskiego określa aspekt wzmocnienia, przejęcia kontroli i posiadanie siły) wcale nie jest jednoznaczna w środowisku kobiet, nawet tych protestujących. Interesującym i obecnie stosunkowo świeżym był mini-konflikt, internetowa drama sprowokowana ostatnią okładką polskiej wersji magazynu VOGUE, na której Anja Rubik ubrana tylko w szpilki, w niby to iście newtonowskiej pozie (znanej z fotografii Helmuta) trzyma racę. Zdjęcie, które wedle intencji autorki miało się stać wyrazem symbolicznego udziału w proteście, stało się kością niezgody pośród osób, które nie tolerują obiektywizacji kobiety i spłaszczenia siły kobiecości do aspektu cielesnego bądź seksualnego. Z drugiej jednak strony jest też spory obóz osób, które całkowicie uznają perspektywę kategorii, która zdaje się ostatnio w sztukach stawać coraz to bardziej popularna – czyli tak zwany „selfie-feminizm”, który odnosi się chociażby do twórczości Zofii Krawiec i właśnie jej obecności w social mediach. Samo hasło rodzi wiele pytań, takich jak, cytuję „czy emancypacja jest tylko dla pięknych kobiet?” albo „czy emocjonalny eksperymentalizm może komuś w ogóle pomóc”. Nie mam zamiaru tutaj stawać po jakiegokolwiek ze stron, prawdopodobnie po prostu: „Feminizm dziewczyn z okładek magazynów jest inny niż feminizm dziewczyn, które każdego dnia walczą o przetrwanie.” (to cytat z przywołanej wcześniej Zofii Krawiec z Szumu). A z drugiej strony jeżeli pojawia się jakiś głos aktywnie działający w danej sprawie w szczerych intencjach,

to proponuję go po prostu wysłuchać, a nie od razu oceniać (w czym zdaje mi się, że narodowo i po ludzku jesteśmy gremialnie najlepší) – tu kończę dygresję. Ze zględu na ten dyskurs i aspekt dychotomicznej oceny kategorii selfie-feminizmu, szalenie interesujące wydaje mi się właśnie to, czego na wystawie Kai Kumor nie widać gołym okiem, a co jest integralną jej częścią – działanie online artystki, a wręcz mini kampania internetowa dedykowana ciału i poruszanym problemom jego cenzury, a także walka z, niestety, bardzo popularnym, body-shamingiem. I właśnie w tym ostatnim aspekcie widzę sporą szansę, że Kumor nie spotka się z negatywnym odbiorem w przypadku części publiczności, co spotkało przywołaną wcześniej w tekście Rubik. Choć nigdy nie możemy być pewni, jak i czy w ogóle pośród miliona sieciowych bodźców online'owa publiczność w ogóle zareaguje. Ale trzymam za Kają kciuki, bo w zestawie opisanych przeze mnie prac i znajdujących się na nich ciał nie chodzi o erotykę, a o egalitarne prawo do indywidualnej seksualności i cielesności, niezależnie od płci biologicznej, kulturowej czy mózgowej. Parafrazując słowa Barbary Kruger – „ciało jest polem walki” – ja dodam tu niestety słowo „nadal”. W obrębie internetu sporo z tych działań „wojennych” skupiło się właśnie w obszarze brodawki sutkowej. W social mediach sutki nie są równe. Jak już wspominałem: męskie mogą występować wszędzie i nikogo nie oburzają, natomiast te kobiece z założenia należy ścigać i cenzurować, ponieważ są przejawem obsceny albo mogą stać się przedmiotem pożądania. Dlatego też wpisanie się językiem malarskim w akcję #freethenipple (z ang. #uwolnićsutek) i #bodypositivity (#ciałopozytywność) to adekwatny gest artystki w kontekście współczesnych narzędzi wychodzenia z twórczością do odbiorców.

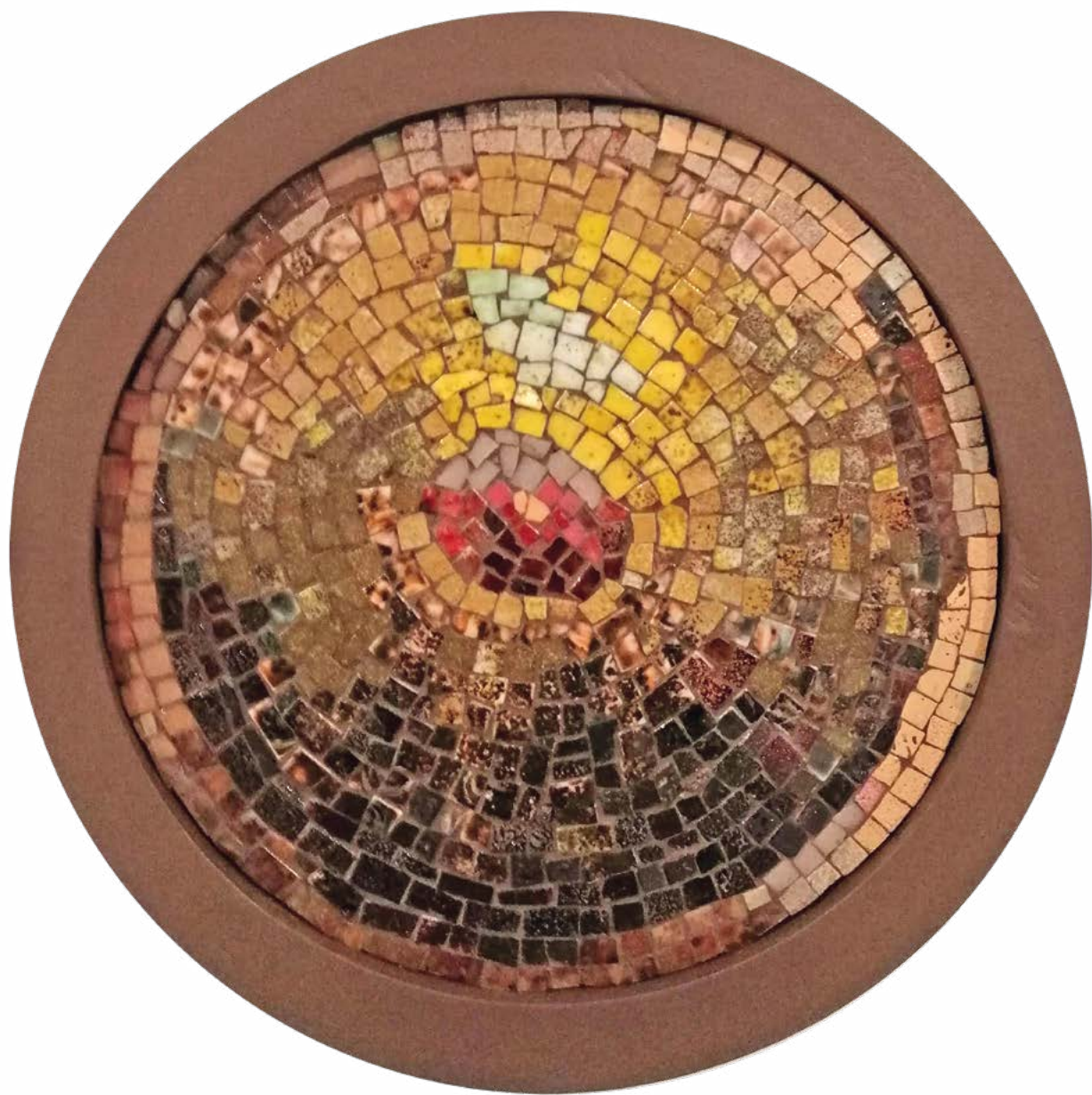
Można zaryzykować stwierdzenie, że w oczach artystki media społeczno-sciowe to przedłużenie kultury kapitalizmu i promocja ciał idealnie wpisujących się w dany, współczesny, kanon piękna. Akcja wrzucenia wszystkich składowych pracy dyplomowej na Instagrama w momencie rozpoczęcia obrony i rodzaj „bombingu” (tu zapożyczenie z nomenklatury streetartowej) to powrót całego projektu do jego źródła, do internetu i próba zalania przestrzeni tzw. feeda serią artystycznych postów realnie walczących z hipokryzją cenzury.

Przejdźmy teraz do realizacji suplementarnej. Aneks artystyczny pod tytułem *Cups* to trzy mozaiki szklane, które z pozoru mogą wydawać się skromne ilościowo (w zestawieniu z masą zrealizowanych na wystawę płócien), niemniej jednak należy zwrócić tu uwagę na precyzję ich wykonania i rozmalowanie uzyskane za pomocą bardzo wrażliwie użytego koloru. Ciekawy jest też aspekt, że w kontrze do prostokątnych realizacji olejnych, które nawiązują do typowego formatu znanego nam z instagramowej siatki, wszystkie mozaiki zostały zaaranżowane w formie tonda, podbijającego skojarzenie z piersią i jeszcze bardziej wyciągającego na pierwszy plan sutek – który jest bohaterem większości przedstawionych na wystawie prac, w tym także tych zrealizowanych w Pracowni Malarstwa Ściennego i Witrażu.

Konkludując, rozbuchane malarstwo Kai Kumor zaprezentowane w ramach głównej pracy artystycznej powstałej pod promotorem prof. Krzysztofem Gliszczyńskim, aneks w postaci mozaiki wykonanej pod opieką prof. Jacka Zdybła, a także praca teoretyczna napisana pod okiem dr Katarzyny Lewandowskiej, są ewidentnym powodem, by rekomendować pozytywną ocenę tego dyplomu i nadanie autorce tytułu magisterki sztuki. To bardzo inteligentna praca, która idealnie wpisała się w aktualny dyskurs społeczno-polityczny, ale niezależnie od czasu prezentacji cechuje ją po prostu ogromna koherentność wszystkich zrealizowanych elementów i dodatkowo wyróżnia ją interesujące rozszerzenie w postaci obecności tej wystawy online, co zasługuje na dodatkową pochwałę.

Na sam koniec przywołam jeszcze jeden z wielu interesujących fragmentów zacytowanych w tekście przez Kają: „Wolność seksualna jest synonimem wolności społecznej lub pierwszym krokiem do rewolucji społecznej” (Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*). I jeszcze słowa samej dyplomantki: „Żyjąc w świecie opanowanym przez kapitalizm i patriarchy ciężko jest wyobrazić sobie inny stan rzeczy. (...) Walka o autonomię [ciała] w przestrzeni sztuki i nie tylko to zatem priorytet”.

dr Filip Ignatowicz



According to statistics, at the time of writing, as many as one quarter of all online queries and searches on the internet concerned erotica or sex, and Google alone can show more than 3 billion results in the form of websites containing the word "sex" in 0.41 seconds. Studies by serious institutions indicate that at least 4% of the entire Internet is made up of erotica or pornography, and depending on the research method used, some sources average as much as 30%, sometimes even more.

Although this introduction revolves around IT or statistics, and might seem like something from a text different than a review of a degree project at the Faculty of Painting, it is the most necessary context for outlining the painterly work of Kaja Kumor, as this awareness will allow us to talk about the hypocrisy of social media, as well as the aesthetics and morality of social systems, which the degree candidate perceptively criticizes in her work.

In broad strokes, her work can be read, among other things, as a gesture against existing censorship in the media and on the internet. In both her artistic work and her text, she touches upon the area of moral, cultural and aesthetic norms and enters into a very competent discussion with them. She explores the paradox between the idea of beauty and censorship, which is verbalized in the rules and policies of various social networks, reviews the boundary between style and obscenity, considers the sexualization aspect of the body and presents the conflict: the aesthetic body versus the rejected body. Eventually, she reflects on the European dualism dividing existence into soul and body.

In the theoretical part entitled "Female sexuality in art. The contextualization of the process of image creation based on selected works" Kaja touches on aspects of gender, both in the biological and social aspects, but also in terms of performative sexuality, from physicality and biology to cultural aspects of libido and reproduction. She points to sexuality as an individual issue for each person and as an important element of life and an integral part of art since the Paleolithic era. She aptly analyses the cultural transformations in the history of human civilization, from primordial fertility cults verbalized in vaginal motifs to modern times abounding with a mainly dominant/patriarchal view of reality. Thus, it is safe to say that Kaja draws attention to the phallogocentric search for female beauty, entangled in historical aesthetic canons, based on the youthfulness and firmness of the depicted object – the often fetishized female body. In her attempt to define femininity, she presents it as a phantasm, but also seems to indicate that there is simply no single version of femininity. She draws the same conclusions about feminism, within which she presents various sub-definitions, sometimes mutually exclusive strategies/narratives and important historical turns.

It is noteworthy that the bibliography is very well suited for the assumption made in the cultural research, moving within the thematic area of the aforementioned feminism, but also more broadly: the body, the nude, canons of beauty and aesthetics. Everything here fits together.

The degree candidate cites and deeply analyses interesting examples from art. These are: Lucy Schwob's (also known as Claude Cahun) photographs, which anticipated the non-binary perception of gender; Alicja Żebrowska's 'Original Sin'; Gustave Courbet's 'Origin of the World'; Iwona Demko and her 'Chapel of the Vagina', which would be impossible to ignore here; Diego Velázquez's "Venus with a Mirror"; Robert Mapplethorpe's series of photographs of the body-builder Lisa Lyon; Hannah Wilke's self-portraits; Katarzyna Kozyra's analogous work "Olympia"; Joanna Rajkowska's insanely up-to-date vending machines full of "self-products" (under the title: "Satisfaction Guaranteed"); Martha Wilson's breast permutations; or the attitude and work of Alina Szapocznikow. But in her reflections, she also refers to works created as much as 6,000 years BC, which are unequivocally linked to the cult of the vagina – the religion of life-giving. All the examples cited indicate an absolute awareness of the discourse in which Kumor operates, not only in the theoretical area, as the knowledge gained is evidently reflected in the creative works themselves. We already know that Kaja Kumor is clearly interested in the body in culture, but it is important that she is particularly interested in its presence in mass culture, hence the reference to the work of Joanna Rajkowska, for example, as well as the internet and media context appearing in her work, which I will analyze briefly. Let us move on to painting.

The artist's diploma consists of more than 70 paintings of various formats, united by the title of the series: "Pudendum" – a word derived from Latin, meaning female genitalia but etymologically derived from a word meaning to be ashamed/hide (it is not difficult to see an analogy here with the word "srom", which in Polish also means shame and disgrace). The resulting images are also linked by a common colour palette, a kind of loose gesture, a way of framing the body (after all, we never see the whole figure here, and sometimes there are only female genitalia and 'portraits' of nipples). But above all, they are united by the theme. Smaller formats are arranged on the walls in series and dynamic sets of unrestricted body parts. The artist's egalitarian approach can be seen in her paintings: among the figures and body parts presented in the set of works, we can see different ethnic origins and races of the models, elderly people, pregnant women, non-heteronormative and transgendered people – according to the artist, these are groups who are usually denied the right to their sexuality in the public space. But Kumor doesn't stop there; she also notes the serious negation (in the sphere of sexuality) by the mainstream of such phenomena as the sick, traumatized, post-mastectomy, aged or disabled bodies. And indeed, it is hard to disagree, since films such as 'Touch me not', by Romanian director Adina Pintilie (winner of the Golden Bear at the Berlinale), are still a form of taming reality rather than simply one of the manifestations of a broad visual culture that talks about the present. In this context, the graduate aptly quotes Małgorzata Lisiewicz's words: 'What does not fit within the boundaries of the current norm has no right to public representation'. It seems that Kaja treats the general definition of beauty as a limitation of the body, as this can become a reason for so-called body-shaming. To digress a bit, I will mention that body-shaming is even noted and pointed out by Kaja in a sketch by Leonardo da Vinci commonly known as 'The Grotesque Old Woman'.

Several of the small paintings in the exhibition also feature an ideological (symbolic) compositional dominant in the form of a Windows-like computer cursor, which literally evokes the digital and media context. The set of larger paintings already plays a little more boldly, but still in a truly painterly way, with Instagram and its tiled compositions. In the paintings, you can see some painted areas of as if they formed some *passe-partout*. From these edges, too, there is most often a gesture, a painterly form that extends and, by design, attempts to censor certain aspects of the depicted bodies so that the images become palatable for the person of the censor, here in the form of an impersonal Instagram algorithm. What is interesting – and important – as a creative pretext initiating the creation of these works, I want to explain to those who do not play with collecting followers on their profiles and likes under posts that the regulations and algorithms of most social media forbid the publication of female nipples only, male nipples are ok, as they are not an object of sexualisation. This is why the entirety of Kaja's painting statement can be seen as a fight for freedom in self-determination about her body and its presence on social media. In more than one of the works depicted, the very form representing censorship very interestingly covers only part of the nipple or delicately borders it, so that the work becomes a pretext for a conversation about the areas that should be hidden or uncovered. The artist writes of an aspect of this self-censorship as follows: "Limited by the frames, the impersonal bodies captured in my paintings are embedded in the context of its image in art and media. Playing the role of a censor, I placed representations of various forms of corporeality within the frame of the canvas and, like an eraser, blurred out what toxic aesthetic norms in today's society would deem unpleasant to the eye or even offensive to the viewer." The game started by the degree candidate can also be read as a wink to all art that has been trying to escape censorship of one kind or another for centuries – such as Raphael's 'Fornarina' seemingly covered by a transparent fabric of byssus, "Maya naked" versus Francisco Goya's "Maya clothed", the style of Lysippos's wet robes virtually exposing the entire body analogous to more contemporary wet t-shirt competitions, or simply the procedure of thematically referring to mythological scenes and motifs in order to paint a whole host of nudes. What lies at the heart of this thinking in circumvention of censorship and transferring it to the present is the creation of these painted images of the female body.

And while it may not be the case that I would use the words innovative, new, groundbreaking to describe these works, I would certainly say painterly, sincere, interesting, necessary, post-internet, relating to the present – which in the final analysis may be even more important. Even more so given the contemporary socio-political context into which Kaja's exhibition currently fits. And although I know that these works were created long before the strike, protests and women's uprising in our country, the artist confirmed that she approves of these new, additional meanings that her exhibition is currently acquiring.

I also very much appreciate the aspect of the virtual presence of these works on the internet and the real, albeit online, fight against algorithms. Interestingly, nudity in the form of so-called 'empowerment' (which in English describes the aspect of being empowered, taking control and having power) is not at all explicit among women, even among those protesting. What is interesting and relatively fresh was the "beef" or an internet drama provoked by the recent cover of the Polish version of VOGUE magazine, in which Anja Rubik, dressed only in stiletto heels, in a seemingly Newtonian pose (familiar from Helmut's photograph) holds a flare. The photograph, which was intended by the photographer as a symbolic expression of her participation in the protest, has become a bone of contention among those who do not tolerate the objectification of women and the flattening of the power of femininity to the carnal or sexual aspect. On the other hand, however, there is also a large group of those who fully recognize the perspective of a category that seems to have become increasingly popular in the arts recently – the so-called 'selfie-feminism', which refers, for example, to the work of Zofia Krawiec and her presence in social media. The slogan itself raises many questions, such as: "is emancipation only for beautiful women?" or whether emotional exhibitionism can help anyone at all. I don't mean to take sides here, probably just: "The feminism of girls on magazine covers is different from the feminism of girls who struggle every day to survive." (which is a quote from the aforementioned Sophie Krawiec from Szum). And, on the other hand, if there is a *bona fide* voice actively working for an issue then I would suggest simply listening to it and not immediately judging it (which I think we are best at as a nation). I will end my digression here. With regard to this discourse and the aspect of the dichotomous evaluation of the category of the selfie-feminism, what I find extremely interesting is precisely what is not visible to the naked eye at Kaja Kumor's exhibition, but which is an integral part of it – the artist's online activity, or even a mini Internet campaign dedicated to the body and the problems of its censorship raised, as well as the fight against body-shaming, which is, unfortunately, very popular. And it is in this last aspect that I see a good chance that Kumor will not be negatively perceived by some of the public, as happened to Rubik cited earlier in the text. Although we can never be sure how and if, amidst a million of online stimuli, the online audience will react to it. But I have my fingers crossed for Kaja, because the works I have described and the bodies in them are not about eroticism, but about the egalitarian right to individual sexuality and corporeality, regardless of biological, cultural or brain sex. To paraphrase Barbara Kruger – the body is a battlefield and I would unfortunately add the word 'still' here. As far as the internet sphere is concerned, a lot of this 'warfare' has been concentrated in the nipple area. Nipples are not equal on social media. As I have already mentioned: male ones can appear anywhere and do not outrage anyone, while female ones, by definition, should be prosecuted and censored because they are a manifestation of obscenity or can become an object of desire. This is why the use of the language of painting in the #freethenipple and #bodypositivity actions is a fitting gesture for the artist in the context of contemporary tools for reaching out to the public with her work.

One could venture to say that, in the artist's eyes, social media is an extension of capitalist culture and the promotion of bodies that perfectly fit into a given, contemporary, canon of beauty. The action of uploading all the components of the project onto Instagram at the moment of the commencement of the exam and a kind of 'bombing' (borrowed from street art nomenclature) is a return of the entire project to its source, the internet, and an attempt to

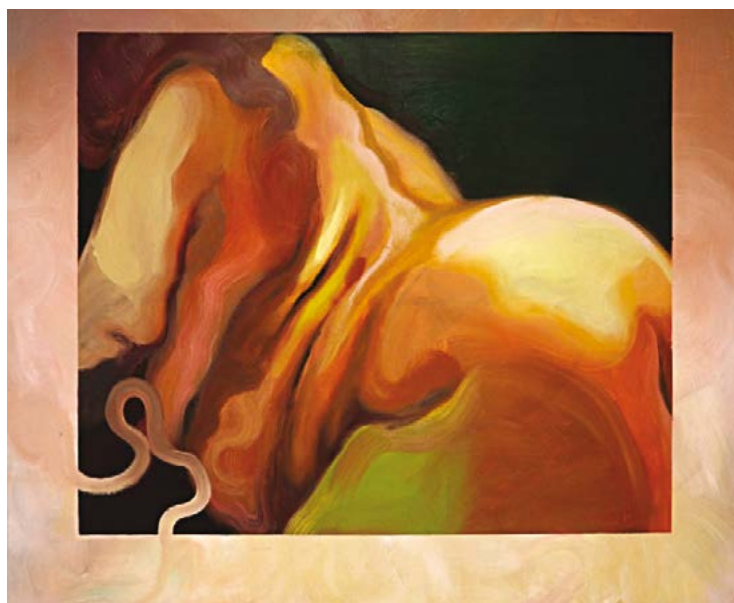
flood the space of the so-called feed with a series of artistic posts that realistically fight against the hypocrisy of censorship.

Let us now turn to the supplementary works. The artistic annexe, entitled 'Cups', consists of 3 glass mosaics which, on the surface, may seem modest in terms of quantity (in comparison with the mass of canvases created for the exhibition); nevertheless, attention should be drawn here to the precision of their execution and the de-painting achieved by means of the colour used very sensitively here. It is also interesting to note that, as a counterpoint to the rectangular oil works, which allude to the typical format familiar to us from the Instagram grid, all the mosaics have been arranged in the form of a tondo, highlighting the association with the breast and bringing the nipple – which becomes the subject of most of the works presented in the exhibition, including those created in the Wall Painting and Stained Glass Studio – to the fore.

In conclusion, Kaja Kumor's exuberant painting presented as part of the main artistic work created under the supervision of Professor Krzysztof Gliszczyński, the annexe in the form of a mosaic created under the supervision of Professor Jacek Zdybel, as well as a theoretical work written under the supervision of Dr Katarzyna Lewandowska, give a clear reason to recommend a positive assessment of this degree piece and conferring the title of Master of Arts on the author. It is a very intelligent work that has fitted perfectly into the current socio-political discourse, but regardless of the time of presentation, it is simply characterized by the great coherence of all its elements and is further distinguished by an interesting extension in the form of the online presence, which deserves additional praise.

To sum up, I will quote one more of the many interesting passages provided by Kaja in the text: "Sexual freedom is synonymous with social freedom or the first step towards a social revolution" (Lynda Nead, "The female nude. Art, obscenity and sexuality"). And then there are the words of the graduate herself: "Living in a world controlled by capitalism and patriarchy, it is hard to imagine a different state of affairs. (...) The struggle for [body] autonomy in the space of art and beyond is therefore a priority."

Dr Filip Ignatowicz



Adrianna Leszczyńska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Zjawisko udostępniania obrazu jako sposób odreagowania od codzienności. Przyczynek do obecności kotów w mediach społecznościowych* napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.
Opiekun aneksu: dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dr hab. Marek Wrzesiński

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *The Phenomenon of Image Sharing as a Way of Relaxation. A Short Study on the Presence of Cats in Social Media* written under the supervision of Dr Zbigniew Brzostowski.
Supervisor of the annex: Dr hab. Agata Zielińska-Głowacka
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr hab. Marek Wrzesiński

Dyplomowa Praca Magisterska Pani Adrianny Leszczyńskiej składa się z trzech części. Artystyczna część dyplomu zatytułowana *Nie wiedziałem, że jestem gwiazdą*, to seria przedstawień malarskich w formie obrazów, które powstały w II Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. ASP dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego. Aneks: *Formy właściwe*, został zrealizowany pod opieką prof. ASP dr hab. Agaty Zielińskiej-Głowackiej. Praca pisemna pt. *Zjawisko udostępniania obrazu jako sposób odreagowania od codzienności. Przyczynek do obecności kotów w mediach społecznościowych* została napisana pod kierunkiem dr. Zbigniewa Brzostowskiego.

Po przeczytaniu części teoretycznej pracy magisterskiej Pani Adrianny skojarzyłem, chyba nie przypadkowo, temat, który poruszyła w swoim tekście, z filmem udostępnionym obecnie na platformie Netflix pt. *Dylemat społeczny*. Wspomniany film weryfikuje na bieżąco problem komunikacji medialnej na poziomie potrzeb i oczekiwań przeciętnego użytkownika Internetu i jednocześnie obnaża zaplecze działań ludzi związanych z korporacjami komercyjnymi, które za pomocą mediów społecznościowych zwiększają swój zasięg dostępności poprzez optymalny wybór określonej liczby pożądaných odbiorców. W tym miejscu postawię dość abstrakcyjne pytanie w kontekście powyższego tematu: od jakiej czynności zwykle zaczynasz swój dzień? Według statystyk publikowanych przez Google'a odpowiedź na to pytanie jest dość prozaiczna: większość użytkowników technologii mobilnych zaczyna dzień od skrolowania Internetu, a przede wszystkim – mediów społecznościowych. Trudno się nie przyznać, jeszcze trudniej zaprzeczyć. Wydaje się, że artystyczną intencją autorki jest subiektywna eksploracja przestrzeni wirtualnej, gdzie aktywni użytkownicy mediów społecznościowych korzystają z filmów lub zdjęć, których bohaterami są koty. Nota bene, jak sama autorka pisze, oglądanie treści internetowych związanych z kotami w trakcie pracy uznawane jest za rodzaj „cyberslackingu”, czyli w wolnym tłumaczeniu – cyberlenistwa, które charakteryzuje się przeglądaniem stron internetowych, robieniem zakupów, przeglądaniem poczty, czy graniu online za pomocą sprzętów elektronicznych przy użyciu łącza internetowego. W dalszym procesie artystka korzysta ze zdjęć lub filmików zamieszczonych w Internecie przedstawiających koty i adaptuje je jako

wstępne pomysły kompozycji malarskich. Ten swoisty, zapożyczony, wirtualny materiał wizualny jest rodzajem inspiracji dla samej autorki oraz powodem realizacji własnych projektów artystycznych w formie obrazów. Myślę, że ciekawym elementem całego procesu artystycznej kreacji w przypadku Pani Adrianny jest fakt zamieszczania czy udostępniania swoich dzieł na stronach mediów społecznościowych. To, co wcześniej było inspiracją w postaci kolorowych obrazków z Instagrama, zdjęć kotów z Facebooka i banalnych filmików zaczerpniętych z YouTube'a, powraca do przestrzeni wirtualnej za sprawą świadomej ingerencji artystki w postaci obrazów malarskich. Rodzaj oryginalnego, wizualnego recyklingu zastosowanego przez Panią Adriannę wydaje się ciekawą formą strategii artystycznej, której celem jest zdefiniowanie relacji pomiędzy artystą i odbiorcą w przestrzeni wirtualnej i poza nią.

Tematem obrazów Adrianny Leszczyńskiej jest kot – w całej swojej kociej okazałości, rozciągłości i charakternej osobowości. Zwierzę niegdyś przeklinane, zwłaszcza to z czarnym umaszczeniem, podejrzewane o związki z czarownicami; dawniej czczone jako bóstwo, obiekt kultu w starożytnym Egipcie, dziś uznawane za przyjaciela ludzi z psychologicznym uwarunkowaniem antystresowego wpływu na człowieka w praktyce terapeutycznej stosowanej w felinoterapii. Szukając wątków malarskich z kotem w dziełach wielkich mistrzów, przypominam sobie obrazy Balthasara Klossowskiego de Rola czyli Balthusa. Kot w malarstwie Balthusa pojawia się raczej jako alter ego samego artysty, zwykle przyczajony gdzieś w tle, na drugim planie, leniwy obserwator podgląda młode modelki. Edouard Manet przedstawił Olimpię w towarzystwie czarnoskórej służącej oraz w obecności czarnego, nastrożonego w stronę widza kota. Konrad Krzyżanowski sportretował swoją żonę z czarnym kotem, któremu w półmroku błyszczą żółte oczy.



Na wszystkich tych przedstawieniach kot jest w towarzystwie, w kontekście postaci portretowanej lub na drugim planie. Kot na obrazach Pani Adrianny jest zdecydowanie pierwszoplanowy. Mało tego – jest przede wszystkim malarskim wizerunkiem celebryty, gwiazdy z portali społecznościowych, personifikacją social media celebrities zarezerwowaną wcześniej tylko dla ludzi show businessu. Autorka opisuje w swojej pracy pisemnej fenomen kotów – celebrytów, których instagramowe konta przekraczają milionowe liczby obserwatorów. Koty posiadające niezliczone rzesze swoich fanów w mediach społecznościowych mają swoje imiona, charaktery, reklamują znane marki, są bohaterami filmów, memów, oglądamy ich zachowania i codzienne rytuały na YouTube. Większość bohaterów – kotów celebrytów, gwiazd portali społecznościowych, które opisuje artystka – odnajdziemy na jej obrazach. Koty z charakterem, z przymrużeniem oka, malowane z dowcipem i ironicznym spojrzeniem na koci temperament, z kłębkami kolorowej wełny, z maską na czas pandemii, z odbiciem w lustrze kociego oka, z dwukolorowym i jednocześnie dwuznacznym kocim obliczem i wreszcie kot jako obiekt kultu, któremu biją pokłony rzesze lajkujących fanów z portali społecznościowych.

Wydaje się, że autorce kocich obrazów nie jest obca znajomość różnorodnych technik artystycznych, warsztatu malarskiego oraz technologii. Kolor, który artystka stosuje w swoich pracach jest szlachetny, wyszukany i akcentuje pewną skalę rozpiętości emocjonalnej tematów w kontekście poszczególnych przedstawień. Faktura obrazów jest zróżnicowana, gęstość malatury rozpięta pomiędzy płaskimi pociągnięciami pędzla a tymi gęstymi, z charakterystycznym śladem narzędzia. Skala i format płócien wydają się adekwatne do tematu i treści kompozycji malarskich.



Aneks składa się z zestawu form przestrzennych, do realizacji których autorka wykorzystała kolorowy filc. Inspiracją tych przedstawień, jak sama artystka podkreśla, były kocie języki, które w ostatecznej interpretacji wydają się dość abstrakcyjnymi oraz intencjonalnie przeskalowanymi, trójwymiarowymi utworami.

Warto podkreślić adekwatność merytorycznego opisu zawartego w części pisemnej pracy magisterskiej badanego przez artystkę tematu, w kontekście problemu publikowanych treści dotyczących kotów, udostępnianych w mediach społecznościowych. Praca pisemna poprzez swój układ, strukturę podziału treści, kolejności rozdziałów, poprawność języka, charakterystykę doboru i wykorzystania źródeł, stanowi oryginalne ujęcie problemu definiowanego przez autorkę.

Pani Adrianna Leszczyńska wydaje się być artystką dojrzałą, spostrzegawczą i refleksyjną, świadomą własnych wyborów co do kierunków swojej artystycznej drogi. Prezentacja jej dorobku artystycznego w formie pokazu dyplomowego ujawnia głębokie i dojrzałe zaangażowanie w swoją twórczość. Realizacje malarskie, aneks oraz praca pisemna są spójną całością pod względem merytorycznym i artystycznym. Wnoszę do Komisji Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie Pani Adriannie Leszczyńskiej tytułu zawodowego Magistra Sztuki.

dr hab. Marek Wrzesiński



Ms Adrianna Leszczyńska's Master's Thesis consists of three parts. The artistic part bears the title *I Did Not Know I Was a Star* and is a series of pictorial representations in the form of paintings, which were created in the 2nd Painting Studio, headed by prof. ASP dr. hab. Krzysztof Polkowski. The annexe, *Proper Forms*, was created under the supervision of prof. ASP dr. hab. Agata Zielińska-Głowacka. The written work titled *The Phenomenon of Image Sharing as a Way of Relaxation. A Short Study on the Presence of Cats in Social Media* was written under the supervision of dr Zbigniew Brzostowski.

After reading the theoretical part of Adrianna's thesis, I associated the topic she discussed in her text, probably not coincidentally, with the film *The Social Dilemma* currently available on the Netflix platform. The film expounds on the problem of media communication at the level of an average Internet user's needs and expectations, and, at the same time, exposes what happens behind-the-scenes, where people associated with commercial corporations increase their reach through the optimal selection of their target. At this point let me pose a rather abstract question in the context of the above topic: what do you usually start your day with? According to statistics published by Google, the answer to this question is quite prosaic: most mobile technology users start their day by scrolling the Internet and, to be more specific, social media. It's hard not to admit, even harder to deny it.

It seems that the author's artistic intention is a subjective exploration of the virtual space, where active social media users share videos or photos of cats. Note that, as the artist herself writes, watching internet content related to cats while working is considered a kind of 'cyberslacking', which manifests in surfing the web, shopping, checking e-mail or playing online games on their electronic devices. In a further process, the artist uses photographs or videos posted on the Internet depicting cats and adapts them as initial ideas for painting compositions. This peculiar, borrowed, virtual visual material is a kind of inspiration for the artist herself and a reason to create her own artistic projects in the form of paintings. What I find interesting in the whole process of Adrianna's artistic creation is the fact of posting or sharing her works on social media sites. What was previously inspired by colourful images from Instagram, pictures of cats from Facebook and banal videos from YouTube, comes back to virtual space through the artist's conscious intervention in the form of paintings. This form of original visual recycling used by Adrianna seems to be an interesting form of artistic strategy, which aims to define the relationship between the artist and the viewer in virtual space and beyond.

The subject of Adrianna Leszczyńska's paintings is the cat, in all its feline splendour, stretch and characterful personality. An animal once cursed, especially those with a black coat, suspected of being associated with witches; formerly worshipped as a deity, an object of worship in ancient Egypt, today recognized as a friend of humans with a psychological conditioning of the anti-stress effect on humans used in the therapeutic practice called felino-therapy. Looking for cat themes in the works of the great masters, one is reminded of the paintings of Balthasar Klossowski de Rola, or Balthus. The cat in Balthus' paintings appears rather as an alter ego of the artist himself, usually lurking somewhere in the background, a lazy observer peeping at the young models. Édouard Manet depicted Olympia in the company of a black maid and in the presence of a black cat, fluffing out fur towards the viewer. Konrad Krzyżanowski portrayed his wife with a black cat, whose yellow eyes gleam in the half-light. In all these depictions, the cat accompanies the portrayed figure or resides in the background. The cat in Adrianna's paintings is in the foreground. What is more, first and foremost, it is a painterly image of a celebrity, a social media star, a personification of social media celebrities previously reserved only for show business people. In her written piece, the author describes the phenomenon of celebrity cats, whose Instagram accounts exceed millions of followers. With their countless fans on social media, cats have their own names, characters, advertise well-known brands, are the heroes of films, memes, we watch their behaviour and daily rituals on YouTube. Most of the celebrity cats and the stars of social networks that the artist describes, can be found in her paintings: cats with a character, with a wink, painted with wit and irony hinging on the cat's temperament, with a

ball of coloured wool, with a mask for the time of the pandemic, with a reflection of the cat's eye in the mirror, with a two-coloured and hence ambiguous feline face and, finally, the cat as an object of worship, to which the crowds of social networking fans bow down.

It seems that the author of the cat paintings is no stranger to the knowledge of a variety of painting techniques and technologies. The colour that the artist uses in her works is noble, sophisticated and accentuates a certain scale of the emotional range of the subjects in the context of the individual representations. The texture of the paintings is varied—the density of the painting is stretched between flat brushstrokes and the thick ones with a distinctive tool mark. The scale and format of the canvases seem adequate for the subject and content of the painterly compositions.

The annexe consists of a set of spatial forms for which the author used coloured felt. These representations were inspired, as the artist herself indicates, by cat's tongues, which in the final interpretation appear to be quite abstract and intentionally scaled, three-dimensional pieces.

It is worth highlighting the adequacy of the description contained in the written part of the artist's thesis for the discussed subject, in the light of the problem of published content about cats shared on social media. The written work, through its layout, structure, division of content, sequence of chapters, correctness of language, characteristics of the selection and use of sources, constitutes an original approach to the problem defined by the author.

Ms Adrianna Leszczyńska appears to be a mature, perceptive, and reflective artist, who is aware of her own choices as far as the directions of her artistic path are concerned. The presentation of her artistic output in the form of a degree project exhibition reveals her deep and mature commitment to art. The paintings, the annexe and the written work are a coherent whole in terms of content and artistry. I recommend the Degree Committee of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk to award the professional title of the Master of Fine Arts to Ms Adrianna Leszczyńska.

Dr hab. Marek Wrzesiński



Ewa Staśkiewicz

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Józefa Czerniawskiego.

Praca magisterska pisemna: *Przedstawiciele manualnych środków kreacji obrazu na podstawie wybranych środowisk twórczych Trójmiasta* napisana pod kierunkiem dr hab. Bogny Łakomskiej.

Opiekun aneksu: prof. Zbigniew Treppa
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: dr Mateusz Pęk

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Józef Czerniawski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Representatives of manual means of image creation based on selected creative environments of the Tri-City* written under the supervision of Dr hab. Bogna Łakomska.
Supervisor of the annex: Prof. Zbigniew Treppa
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Dr Mateusz Pęk

Ewa Staśkiewicz to osoba energiczna, mająca istotny wpływ na animację środowiska studenckiego gdańskiej ASP. Organizatorka i kuratorka niejednej wystawy, współtwórczyni artzinu, pełniła również funkcję przewodniczącej koła naukowego Wydziału Malarstwa. Jej bogate doświadczenie koordynacyjne, jak i echa zaangażowania w trójmiejską scenę artystyczną, odnajdujemy w części teoretycznej pracy magisterskiej, od której to chciałbym rozpocząć recenzję.

Klarowna, operująca dużą liczbą przykładów i ilustracji, praca pisemna aspiruje do bycia aktualnym leksykonem gdańskiego malarstwa. Zawiera opis postaw twórczych rozpoznanych przez autorkę oraz wybrane przykłady malarstwa monumentalnego obecnego w przestrzeni Trójmiasta. Autorka dedykuje kolejne podrozdziały studentom i absolwentom rodzimej uczelni, zestawiając ich prace z aktualnymi tendencjami w sztuce. Jak sama podkreśla, zajmuje się rozpoznawaniem taktyki wizualnej, poczynając od zakreślenia obszaru tematycznego, jego konceptualizację, aż po dobranie niezbędnej do wykonania pracy technologii.

Część artystyczną dyplomu zatytułowaną *Kolorado* możemy więc traktować jako wynikową powyższych analiz, dających zarazem asumpt do wypracowania własnej gramatyki wizualnej. Jej podstawowym elementem jest *l i n i a* odmieniana przez konwencje i metody realizacyjne. W kolejnych obrazach odnajdujemy: linię samodzielną – oddzieloną od sąsiadującej odpowiedniej szerokości interwałem, kreskę cieniującą – waleńrowo modelującą efekt futra, osie malowane impastowo – tworzące prosty wzór ogólny, a także układ pasów zachowujących pozór głębi. Spotykamy również linie stające się osobnymi przedmiotami dzięki wyodrębnieniu ich kreską konturową.

Rytm poszczególnych układów sugeruje wzór oparty na powtórzeniach, których nie da się jednak zweryfikować. Kompozycje osi to wpływają, to uciekają z powierzchni płótna lub też zostają uchwycone w formacji centralnej. Artystka w swobodny sposób porusza się w obszarze granic poszczególnych pasów, zmieniając ich natężenie i ekspresję, kontrolując tempo gestu,

raz czyniąc je mniej zawrotnym, to znów pobudzając oko widza do większego wysiłku percepcyjnego. Finalnie odkrywamy tutaj bogactwo różnorodności, które skłania do pytania, czego należy szukać w tej żonglerce ciągłości i nieciągłości? Czy wartości o znaczeniu uniwersalnym zawartej w sztuce pojęciowej, czy też wręcz przeciwnie, posądzic autorkę o zwykły formalizm? A jeśli tak, to czy ma on swe źródło w abstrakcji geometrycznej, op-artcie czy malarstwie gestu?

W pracy dyplomowej nie odnajdujemy śladów fascynacji twórczością Edwarda Krasińskiego, Zdzisława Jurkiewicza czy Leona Tarasewicza – by wymienić jedynie tych trzech, dla których osie, kontury, pasiaste desenie były treścią malarstwa, gruntując ich postawy w ówczesnej sztuce. Być może obrazów Ewy Staśkiewicz nie należy traktować w kategorii dzieła, lecz zdarzenia malarskiego? Ten trop sugerować może fakt, że autorka wydobywa na jaw mechanistyczne czynności linearnej reprodukcji związane z odwzorowaniem kolejnych szkiców, nieorganizowanych przez rozbudowane formacje estetyczne i kulturowe.

Ta oczywista rezygnacja z rozpoznawalnego tematu, brak przedmiotowości i medialnych wzorców, na rzecz gry opartej na zasadach geometrii, ma charakter nieomal rytualny. Jest w tym zachowaniu ukryty atawizm, jaki i upór, a kolejne obrazy odsłaniają także coś jeszcze – klimat rozczarowania, świadczący o wyczerpaniu się języka malarskich metafor. Otot, nie zważając na tradycję dyscypliny, tytułowe *Kolorado* okazuje się polem pustym, które należy wymalować od „A” do „Z”. To malarstwo pozbawione potrzeby bezpośredniej prowokacji, w którym przebijający przez podobrazie brokat zyskuje status zawołowanej ironii, persyflaży. Ewa Staśkiewicz, podobnie jak i wielu opisywanych przez nią młodych twórców, zdaje sobie sprawę, że malarstwo jako medium chwytające nerw rzeczywistości, przestało być traktowane w uprzywilejowany sposób – a więc przyszedł czas na zmianę jego języka.

Słownictwa niezbędnego do jego odczytania może dostarczyć utrzymana w duchu postkonceptualizmu praktyka Martina Creeda. Pokpiwając z samego siebie, zdobywca prestiżowej Turner Prize deklaruje, że jego twórczość jest wyrazem zainteresowania „niczym w szczególności” (nothing in particular). Każda z jego numerowanych prac jest egzemplifikacją tej klarownej formuły. Obiekty, instalacje, eventy dedykowane są zwykłym przedmiotom, prostym gestom, codziennym czynnościom, dając każdemu z odbiorców możliwość interpretowania ich na swój własny sposób. Tym samym artysta rzuca wyzwanie krytykom i usankcjonowanym wartościom sztuki. To istotny zwrot w myśleniu, który dostrzegam również w soft-krytycznej postawie Ewy Staśkiewicz, której malarstwo udowadnia, że dobór motywu nie potrzebuje złożonego pretekstu.

Aneks pt. *Od linii po plamę w fotografii* składa się z wielkoformatowego wydruku dopełniającego cykl płócien. Zdjęcie wykonane przy użyciu wąskiej przysłony i długiego czasu naświetlania daje rozpoznawalny pulsujący efekt, ukazujący dynamikę stającego się kształtu. Skala wydruku powoduje, że możemy wejrzeć w lunę światła, tak jak próbowali wejrzeć w gwiazdy pierwsi kosmolodzy, tłumacząc sobie, że te „otwory” na firmamencie prawdopodobnie kryją za sobą nieskończoność światła. Tak i tutaj linia finalnie staje się przestrzenią, odkrywając przed nami potencjalność użytego wątku.

Prezentowany cykl malarski z jednej strony możemy odczytać jako zapis wyczerpania, z drugiej sygnalizuje on powrót do źródeł konstrukcji formy, rozbudzając nadzieję co do przyszłego rozwoju młodej twórczyni. Należy docenić nieszablonową koncepcję malarską, jak i technologiczną różnorodność jej realizacji. Z pewnością Ewa Staśkiewicz zachowuje dystans, co pozwala jej uniknąć dosłowności oraz płaskiej publicystyki. Jestem przekonany, że całokształt tej postawy zasługuje na tytuł magistra sztuki Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku.

dr Mateusz Pęk



Ewa Staśkiewicz is an energetic person who has had a significant impact on the student community at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She has organized and curated many exhibitions, co-created the artzine, and has also served as the Chair of the Faculty of Painting's Science Circle. Her extensive coordination experience, as well as echoes of her involvement in the Tricity art scene, can be found in the theoretical part of her MA thesis, with which I would like to begin this review.

The written work is clear, offers plenty of examples and illustrations and aspires to be an up-to-date lexicon of Gdańsk painting. It contains a description of the creative attitudes identified by the author as well as selected examples of monumental painting present in the Tricity space. The author devotes successive chapters to students and graduates of her *alma mater*, juxtaposing their works with current trends in art. As she herself emphasizes, she is concerned with identifying *visual tactics*, starting from the delineation of the thematic area, through its conceptualization, to the selection of the technology necessary for the work.

The artistic part of the degree piece entitled 'Colorado' can therefore be seen as the result of the above analyses, which at the same time provided the basis for the development of her own visual grammar. Its basic element is *line* – varied by conventions and realization methods. The paintings that follow feature: an independent line – separated from the neighbouring one by an appropriate interval in the form of a shading line – modelling the effect of fur; impasto-painted axes – creating a simple general pattern, as well as a system of stripes preserving the impression of depth. We also encounter lines that become separate objects thanks to their separation by a contour line.

The rhythm of the individual arrangements suggests a pattern based on repetition, which cannot be verified. The axis compositions flow in and out of the surface of the canvas or are captured in the central formation. The artist moves freely within the boundaries of the individual strips, changing their intensity and expression, controlling the pace of the gesture, sometimes making it less dizzying, then again stimulating the viewer's eye to greater perceptual effort. Ultimately, what we discover here is a wealth of diversity that prompts the question: what should we look for in this juggling of continuity and discontinuity? Is the value of universal significance contained in the conceptual art or, on the contrary, the author is guilty of formalism? And if so, does it originate in geometric abstraction, op art or gestural painting?

The degree project does not reveal any traces of fascination with the work of Edward Krasiński, Zdzisław Jurkiewicz or Leon Tarasiewicz, if we were to mention only those three for whom, axes, contours, striped patterns were the content of painting, grounding their attitudes in the art of the time. Perhaps Ewa Staśkiewicz's paintings should not be considered as a work of art, but as a painting event? This clue may be suggested by the fact that the author brings out the mechanistic activities of linear reproduction associated with the reproduction of successive sketches, not organized by elaborate aesthetic and cultural formations.

This obvious abandonment of a recognizable subject, the absence of objectivity and media patterns for the sake of a game based on the principles of geometry has an almost ritualistic character. The behaviour seems to display both an underlying atavism and stubbornness, and subsequent paintings also reveal something else – a climate of disillusionment, testifying to the exhaustion of the language of painterly metaphors. Well, disregarding the tradition of the discipline, the 'Colorado' of the title turns out to be an empty field to be painted from 'A' to 'Z'. This is painting without the need for direct provocation, in which the glitter piercing the canvas acquires the status of veiled irony, persiflage. Ewa Staśkiewicz, like many of the young artists she describes, is aware that painting as a medium that captures the nerve of reality has ceased to be treated in a privileged manner, so the time has come to change its language.

The vocabulary necessary to read it can be provided by Martin Creed's practice in the spirit of post-conceptualism. Mocking himself, the winner of the prestigious Turner Prize declares that his work is an expression of interest in 'nothing in particular'. Each of his numbered works is an exemplification of

this clear formula. Objects, installations and events are dedicated to ordinary objects, simple gestures and everyday activities, giving each viewer the opportunity to interpret them in their own way. In doing so, the artist challenges the critics and their values of art. This is an important shift in thinking, which I also see in the soft-critical stance of Ewa Staśkiewicz, whose paintings prove that the choice of motif does not need a complex pretext.

The annexe entitled 'From line to stain in photography' consists of a large-format print to complement the series of canvases. Taken with a narrow aperture and long exposure time, the photograph produces a recognizable pulsating effect that shows the dynamics of a shape forming. The scale of the print makes it possible for us to peer into the glow of light, just as the first cosmologists tried to peer into the stars in the belief that these 'holes' in the firmament probably concealed an infinity of light behind them. Here, too, the line finally becomes space, revealing to us the potentiality of the thread used.

On the one hand, the presented series of paintings can be read as a record of exhaustion; on the other, it signals a return to the sources of the construction of the form, giving hope as to the future development of the young artist. We should appreciate the unconventional painting concept, as well as the technological diversity of the project. Certainly, Ewa Staśkiewicz maintains a distance, which allows her to avoid literalism and flat journalism. I am convinced that this overall attitude deserves the title of Master of Arts from the Painting Department of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Dr Mateusz Pęk





Maciej Szczepański

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Twarz Innego – na podstawie wybranych wątków filozofii Emmanuela Levinasa* napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Pawliszyn.
Opiekun aneksu: prof. Roman Gajewski
Promotor dyplomu: prof. Krzysztof Gliszczyński
Recenzent: dr hab. Anna Waligórska

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *The face of the Other – based on selected aspects of Emmanuel Levinas's philosophy* written under the supervision of Dr hab. Aleksandra Pawliszyn.
Supervisor of the annex: Prof. Roman Gajewski
Supervisor of the degree project: Prof. Krzysztof Gliszczyński
Reviewer: Dr hab. Anna Waligórska

Tematem pracy dyplomowej Macieja Szczepańskiego jest Twarz Innego i całe spektrum znaczeń, które ona otwiera. Zarówno praca teoretyczna, jak i praktyczna dotyczy twarzy i przypisywanych jej znaczeń. Autor w swoich rozważaniach opiera się na filozofii Emmanuela Levinasa, który w książce *Etyka i nieskończoność* twierdzi, że ukonstituowanie jednostki następuje dopiero w relacji z innym człowiekiem. Treść pracy pisemnej Macieja Szczepańskiego jest adekwatna do tematu, który podejmuje. Każda jej część nosi inny tytuł, ale wszystkie dotyczą tej samej kwestii. Autor wielokrotnie podkreśla, że swoimi pracami malarskimi obrazuje rozważania Emmanuela Levinasa dotyczące Twarzy Innego.

W części teoretycznej dyplomu Szczepański bardzo wnikliwie opisuje interesujące go zagadnienia. Praca podzielona jest na dwa rozdziały, z których każdy zawiera kilka podrozdziałów. Pierwszy obejmuje rozważania skupione wokół Twarzy Innego, drugi natomiast porusza temat odpowiedzialności za Innego. Pracę przeczytałam z dużą przyjemnością, ponieważ autor w sposób klarowny przeprowadza swój wywód. Również bibliografia, na której się opiera, w pełni odpowiada tematowi.

Część artystyczna pracy Macieja Szczepańskiego zatytułowana *Twarzość w Beztwarzowości* porusza tematy dotyczące egzystowania w relacji z Innym. Tym samym autor szuka odpowiedzi na najważniejsze pytania dotyczące więzi międzyludzkich. W serii ponad stu obrazów stara się przedstawić wspomnienia, przeżycia i doświadczenia łączące go z drugim człowiekiem. Właśnie ta relacja jest rdzeniem, na którym Szczepański buduje spektrum artystyczne swojej pracy dyplomowej, opierając je na poprawnie skonstruowanym wywodzie teoretycznym.

W pracach Macieja Szczepańskiego twarze nie są portretami, lecz ideą. Mimo, że należą do konkretnych osób, nie ujawniają ich fizjonomii, ale przedstawiają istotę twarzy, jej wewnętrzną powłokę, łączącą w sobie widzialność z niewidzialnością – niedostępną materią istnienia. Twarz w obrazach Szczepańskiego jest niewinna, bezbronna i odsonięta. Jednak intymne wniknięcie w fizjonomię na poziomie wizualnym okazuje się niemożliwe. Bohater

obrazów jest tajemnicą, niezbadaną i niemożliwą do ukazania. Wymyka się fenomenologicznemu opisowi, jest zamkniętym naczyniem. Malarz nie chce opierać się na powierzchniowej ocenie tego, co widzialne, dąży do etycznej istoty spotkania twarzą w twarz z Innym. Każda twarz jest indywidualna, jest to jednak indywidualność bez kontekstu, formy zostały umieszczone na wyabstrahowanych z rzeczywistości płach. Warstwa wizualna obrazów jest często polem do eksperymentów dla ich twórcy. Szczepański wykorzystuje różne materiały pozamalarskie, aby zdynamizować i wzmocnić przekaz. Wykorzystuje piasek i ziemię, aby za ich pomocą tworzyć struktury i faktury. Te eksperymenty formalne dodają nowe warstwy znaczeniowe oraz jakości wizualne. Jednocześnie obrazy namalowane są z dużą dbałością o warsztat malarski, na estetycznie przygotowanych podobrazach.

Maciej opisując ideę swojej pracy zaznacza, że każdy kształt, kolor, gest, płaszczyzna czy linia odnoszą się do sytuacji i ludzi, których spotkał w życiu. Malarskie ślady są symbolem relacji, jakie łączyły lub łączą go z innymi. O bliskości związków z osobami, które maluje, świadczą tytuły nadawane każdemu obrazowi. Są one intymnym komunikatem, tajemniczym hasłem, którego znaczenie jest nieczytelne dla postronnego widza, znakami pamięci, zakłębieniami przywołującymi ważne sytuacje i postacie z przeszłości.

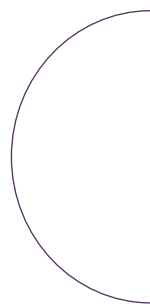
Każda twarz to ukryta, metafizyczna tajemnica istnienia. Autor w swoich pracach podejmuje próbę nawiązania kontaktu z Innym, wzięcia za niego odpowiedzialności, przerwania milczenia. Twarz pojawia się dopiero w relacji, obcowanie z drugim zbliża nas do tajemnicy i stwarza więź. W pracach Szczepańskiego pojawia się również idea twarzy jako lustra. Patrząc na puste twarze na obrazach Macieja ustawiamy się wobec nich jak wobec zwierciadła – dostrzegamy w nich swoje odbicie. Doświadczamy więc współistnienia z drugim, ale są to momenty ulotne. Autor obrazów twierdzi, że nigdy nie będziemy zdolni w pełni poznać tajemnicy istnienia innego, ponieważ jego twarz jest również maską, niedostępną i ukrytą za widzialną fizjonomią. Duchowa część twarzy stojąca w opozycji do części widocznej jest schowana, niematerialna. Jesteśmy bez drzwi i okien, to co najważniejsze jest w nas intymne, najbardziej prywatne i zakryte.

Patrząc na obrazy Macieja Szczepańskiego widzimy, że mimo łączącego go tematu, różnią się one od siebie pod względem formalnym. Niektóre bliższe są tradycyjnemu ujęciu portretowemu, gdzie z tła wyłania się sylwetka postaci. Włosy czy nakrycie głowy, namalowane są w sposób bliski realizmowi i tylko fizjonomia twarzy ulega zatarciu. Inne przedstawienia ciążą w kierunku abstrakcji. Formy dryfujące na płótnie przyjmują różne kształty, zbliżając się lub oddalając od sugestii portretu. Niektóre przedstawienia zupełnie wyabstrahowały się z rzeczywistości, ekspresyjnie malowane płaszczyzny tworzą układy daleko odbiegające od tego, co nazywamy ujęciem portretowym.

Praca dyplomowa Macieja Szczepańskiego stanowi spójną tematycznie całość. Aneks jest dopełnieniem malarskiej części dyplomu. Na wielkoformatowych pracach rysunkowych widzimy gmatwaninę cienkich linii, nawarstwiających się i zaczerniających niektóre obszary papieru. To również wizualizacja, wzbogacone dodatkowymi znaczeniami. Szczepański stara się przedstawiać na nich nietrwałość międzyludzkich relacji, zwrócić uwagę na chwilowość sytuacji, w których doświadczamy obecności Innego. Rysunki zdają się być zapisem tych krótkich i przypadkowych spotkań, które, mimo swojego ulotnego charakteru, trwale zapisują się na kartach osobistej historii ich autora.

Całość pracy Macieja Szczepańskiego oceniam pozytywnie i wnioskuję o nadanie mu tytułu magistra sztuki.

dr hab. Anna Waligórska





The subject of Maciej Szczepański's thesis is the Face of the Other and the whole spectrum of meanings that it opens for us. Both the theoretical and practical work concerns the face and the meanings attributed to it. The author draws on the philosophy of Emmanuel Levinas, who, in his book *Ethics and infinity*, argues that the individual is constituted only in relationship with another human being. The content of Maciej Szczepański's written work matches the topic he is trying to address. Each of its parts bears a different title, but they all deal with the same issue. The author often emphasizes that he illustrates Emmanuel Levinas's reflections on the Face of the Other with his paintings.

In the theoretical part of the diploma, Szczepański describes in great depth the issues that are of interest to him. The work is divided into two chapters, each of which contains several subsections. The first covers considerations revolving around the Face of the Other, while the second deals with the subject of responsibility for the Other. I read the work with great pleasure, as the author puts forward his argument in a clear manner. The bibliography on which it is based also fully corresponds to the topic.

The artistic part of Maciej Szczepański's work, entitled "Faciality in non-faciality", touches on the subject of existence in relation to the Other. In doing so, the author seeks answers to the most important questions about human relationships. In a series of more than a hundred paintings, he tries to portray the memories and experiences that connect him with another human being. It is this relationship that is the core on which Szczepański builds the artistic spectrum of his thesis, basing it on a correctly constructed theoretical argument.

In Maciej Szczepański's works, faces are not portraits, but ideas. Although they belong to specific people, they do not reveal their physiognomy, but present the essence of the face, the inner shell, combining the visible with the invisible – the inaccessible matter of existence. The face in Szczepański's paintings is innocent, vulnerable, and exposed. And yet, an intimate penetration into the physiognomy on a visual level proves impossible. The protagonist of the paintings is a mystery, unexplored and impossible to depict. He eludes phenomenological description. He is a closed vessel. The painter does not want to rely on a superficial evaluation of the visible, as he strives for the ethical essence of the face-to-face encounter with the Other. Each face is individual, but it is an individuality without context; the forms have been placed on backgrounds abstracted from reality. The visual layer of the paintings is often a field of experimentation for their creator. Szczepański uses various non-painting materials to make the message more dynamic and powerful. He uses sand and earth to create structures and textures with them. These formal experiments add new layers of meaning and visual qualities. At the same time, the paintings are painted with great attention to painterly technique and on clean and aesthetic canvases.

When describing the idea behind his work, Maciej points out that every shape, colour, gesture, plane or line refers to situations and people he has met in life. The painterly traces are a symbol of the relationships he has had or is having with others. The closeness of the relationships with the people he paints is evidenced by the titles given to each painting. They are an intimate message, a mysterious slogan that is illegible to an outsider viewer; they are signs of memory and incantations recalling important situations and figures from the past.



Each face is a hidden, metaphysical mystery of existence. In his works, the author attempts to make contact with the Other, to take responsibility for him, to break the silence. The face only appears in relation, communing with the Other brings us closer to the mystery and creates a bond. The idea of the face as a mirror also appears in Szczepański's works. Looking at the empty faces in Maciej's paintings, we position ourselves towards them as if we were looking at a mirror – we see our own reflection in them. We thus experience coexistence with the Other, but these are fleeting moments. The author of the paintings claims that we will never be able to fully know the mystery of the Other's existence, because their face is also a mask, which is inaccessible and hidden behind a visible physiognomy. The spiritual part of the face standing in opposition to the visible part is hidden and immaterial. There are no doors nor windows and what is most important in us is intimate, most private and covered up.

Looking at Maciej Szczepański's paintings, we can see that despite their common theme, they differ from each other in terms of form. Some are closer to the traditional portrait approach, where the figure's silhouette emerges from the background. The hair or the hat are painted almost realistically and only the facial physiognomy is blurred. Other representations gravitate towards abstraction. The forms drift on the canvas and take on different shapes, moving closer or further away from the suggestion of a portrait. Some representations have completely abstracted themselves from reality and the expressively painted planes form arrangements far removed from what we call the portrait shot.

Maciej Szczepański's degree piece forms a thematically coherent whole. The annexe completes the painting part of the diploma. In the large-format drawings, we can see a tangle of thin lines, layering and blackening some areas of paper. These are also images of the Other, enriched with additional meanings. Szczepański tries to depict in them the impermanence of interpersonal relations and to draw attention to the momentary nature of situations in which he experiences the presence of the Other. The drawings seem to be a record of these brief and accidental encounters, which, despite their fleeting nature, are permanently inscribed on the pages of their author's personal history.

My evaluation of Maciej Szczepański's work as a whole is positive, and I recommend that he be awarded the degree of Master of Arts.

Dr hab. Anna Waligórska

Kinga Ślęzak

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa dr. hab. Krzysztofa Polkowskiego.

Praca magisterska pisemna: *Róż znaczenie kulturowe koloru*
napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.
Opiekun aneksu: prof. Aleksander Widyński
Promotor dyplomu: dr hab. Krzysztof Polkowski
Recenzent: dr Filip Ignatowicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Dr hab. Krzysztof Polkowski at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Pink. The cultural meaning of the colour*
written under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.
Supervisor of the annex: Prof. Aleksander Widyński
Supervisor of the degree project: Dr hab. Krzysztof Polkowski
Reviewer: Dr Filip Ignatowicz

Na realizację dyplomową Kingi Ślęzak składają się obrazy z cyklu *Widzimi się* powstałe w pracowni malarskiej prof. Polkowskiego, aneks *Mżawka* w formie tkaniny wykonany pod opieką prof. Widyńskiego i tekst *Róż znaczenie kulturowe koloru* napisany pod opieką prof. Łukasza Guzka. Casus malarskich realizacji wykonanych przez Kingę jest w zasadzie bardzo interesujący, w chwili pisania tego tekstu sam jestem ciekaw, jak potoczy się obrona tych realizacji, ponieważ artystka z całych sił chce się wymknąć znaczeniom, symbolom, interpretacji, myśleniu o obrazie, jego kontekście i roli. Warto jednak od razu zaznaczyć, że składowe elementy tej pracy magisterskiej spełniają wszelkie przyjęte warunki co do wymogów, a efekt estetyczny jest satysfakcjonujący. Wracając jednak do sedna i postawy twórczej Kingi – nie interesuje jej relacja z odbiorcą, oczywiście poza uestetycznieniem życia innym. I teraz zastanawiam się, czemu w pierwszym odczuciu wydaje mi się, że tak nie powinno się robić? Być może to system świata kultury – art world, nasza edukacja zmusza nas do przeżywania, myślenia i próby opowiadania o intencji stojącej za dziełem lub zjawiskiem, które przydarza nam się w chwili aktu twórczego. Uczeń jesteśmy, by się komunikować z widzami. Gdyby tak na to spojrzeć i wziąć pod uwagę deklarację postawy artystycznej Kingi, powstałe prace i napisany przez nią tekst to na dobrą sprawę sytuacja obrony tego dyplomu z samego założenia jest szalenie inwazyjna, ponieważ zgaduję, że z punktu widzenia akademików/dydaktyków chcemy, żeby artystka jednak myślała o tym, co wykonuje, a nie tworzyła tylko „widzi-jej-się” w przejawie przywoływanej przez nią samą „beźmyślności”.

Jednak Kinga bardzo konkretnie rozumie stan beźmyślności, nie pejoratywnie, dla niej to chwila neutralności, a także pewnej czystości emocjonalnej. Pracuje w ciszy i w odcięciu od bodźców. To nie pollockowski jazzowy dripping (choć samego zastępnego w czasie zaciekania farby jest w tym dyplomie sporo). Z Pollockiem i action paintingiem nie łączy jej w zasadzie nic, bo nie chodzi tu też o przypadkowość, randomowy dukt farby powstały prawie że w performatywnym akcie. Chodzi o efekt przypominający techniki marmurkowania. To obrazy malowane stricte na rezultat estetyczny. W związku z tym te prace nie reprezentują emocji autorki, nie są dla niej terapią, a w założeniu nie

stanowią też terapii dla widza, choć w wielu chwilach przyglądanie się im może przypominać zabawę w test Rorschacha.

Kinga zapewnia, że nie chce swojego odbiorcy ani moderować, ani sprawdzać. Według jej osądu przygotowanego zestawu obrazów abstrakcyjnych wcale nie mamy przeczytać, a zatrzymać się na poziomie ich malatury, ale przede wszystkim dekoracyjności. I ten aspekt wprawia w pewne zakłopotanie, jeśli chodzi właśnie o ujęcie akademickie tych realizacji, ponieważ można by pomyśleć, że stanowią rodzaj kontestacji całego sposobu uczenia o malarstwie. Jednak po rozmowie z autorką wiem, że te obrazy nie są wcale wyrazem buntu młodej osoby kończącej studia, a konkretnym wyborem, albo nie-wyborem, innej drogi.

Wydaje się zatem, że celem autorki jest po prostu pokrycie powierzchni podobrazia farbą w ładny sposób – a przecież dla osób uprawiających zawody twórcze, a przede wszystkim malarstwo, to założenie samo w sobie powinno z marszu już budzić sympatię.

To doświadczenie powierzchni jest tutaj właśnie czymś, co, moim zdaniem, stanowi arcyciekawą most pomiędzy realizacjami przedstawionymi w pracy głównej a aneksem. To, co w zestawie prac malarskich zdaje się nieskończenie płynąć, jest w dyhotomicznym układzie zestawione z tym, co antagonistycznie przedstawia nam zestaw „tkanin”. Tam nic już nie zacieka, a wręcz przeciwnie, krople zatrzymane są w nie-czasie, deszcz zastygł, napięcie powierzchniowe będzie trzymać ciecz już tam na zawsze. Zatem wnioskuję, że we wspomianej i przywołanej w wielu rozmowach przez artystkę „beźmyślności” istnieje jednak wielka doza instynktu i wręcz podświadome znajdowanie znaczeń, nawet tam gdzie chce się przekazać jak najmniej treści i samego sensu pozbyć. Szanuję to zestawienie stanowiące o nominalnych różnicach skupienia cieczy i farby.

Osobiście ciekawe wydaje mi się też czytanie powstałych realizacji przez aspekty post-internetowe i kategorię oddły satysfying. Jest w tych obrazach coś, co właśnie za pomocą tego online'owego gatunku można postrzegać. Choć ramy tego gatunku bardzo trudno określić, ale często są to nagrania prezentujące mieszane farby, krojenie galaretek czy tortów, przesypywanie kolorowego piasku, możliwości są w zasadzie nieskończone, a jedyny wspólny aspekt to rodzaj hipnotyzującego i magnetyzującego odbiorcę oddziaływania. I ta hipnotyczna wartość jest w powstałych pracach obecna. Może właśnie ta dziwna satysfakcja oglądu jest wyrazem tego, co artystka sama określa przez prozaiczne słowa „podoba się”, czyli coś, o czym sztuka zdaje się, że już dawno nie traktuje, a jednak w tej odświeżonej wersji i w moim post-internetowym oglądzie rzeczywistości jawi się ciekawa dyskusja, chociażby z formatem oddły satysfying.

Pod tym względem można by twórczość artystki porównać z realizacjami stworzonymi przez Callena Schaub – gwiazdę instagramowych kolorowych obrazów, które także głównie skupiają się na powierzchni, kolorze i tworzone są bardzo podobnymi metodami. Jednak w tym przypadku to, co sprawia, że jego twórczość jest „klikalna”, to procesualność i nagrania typu making of, a malarstwo Kingi Ślęzak jest raczej pojedynczą klatką, zastępnym na zawsze obrazem, formą hieratycznej palety malarskiej. Powstałych obrazów nie porównałbym też do spinning paintings Damiena Hirsta, choć ponownie istnieje pewien związek formalno-techniczny. Ale warstwą łączącą wyżej wspomniane prace i realizację dyplomową jest nieodparta wiara w kolor i płamę – czyli podstawowe środki wyrazu każdej malarki i malarza.

W przypadku próby rozszyfrowania tego zestawu prac malarskich z pomocą mi idzie termin zakorzeniony głównie w teorii fotografii – chodzi o „decydujący moment” w rozumieniu Henriego Cartiera-Bressona, czyli uchwycenie tego, co efemeryczne. Wielokrotnie spotkać się można z tezą, że obraz zawsze pozostaje nieskończony (tu w mojej głowie pojawia się chociażby przykład procesualno-performatywnych obrazów Izabeli Chamczyk) albo że decyzja o momencie, kiedy należy odejść od sztalugi, jest jedną z najtrudniejszych w procesie malarskim. U Kingi powstaje niby snap-shot, zrzut ekranu w momencie, kiedy pojawia się (tu ponownie cytuję autorkę) „ładny” efekt. Ale chcę czytać akt twórczy dyplomantki poetycko – jako dehnelową „brzytwę oka-mgnienia”, migawkę, która zamyka rozlewającą się farbą już na zawsze w nie-czasie. To myślenie widoczne jest zarówno w malarstwie, jak i w aneksie, którego realizacja przypomina rodzaj bardzo werystycznej symulacji deszczowych kropli. Te mogą kojarzyć się z cyklem prac wykonanym niegdyś przez profesora Macieja Górczyńskiego, ale nie chodzi

tutaj tylko o efekt nigdy niewysychającej cieczy, ale też o nawarstwienie, przenikanie się, cień i rytm. To bardzo ciekawe realizacje, które łączą się w tej samej „bez-myślnej” (tu ponownie zaznaczam, że to cytāt z autorki) ambicji przykrycia, tym razem foliowej, powierzchni podobrazia za pomocą kleju na ciepło.

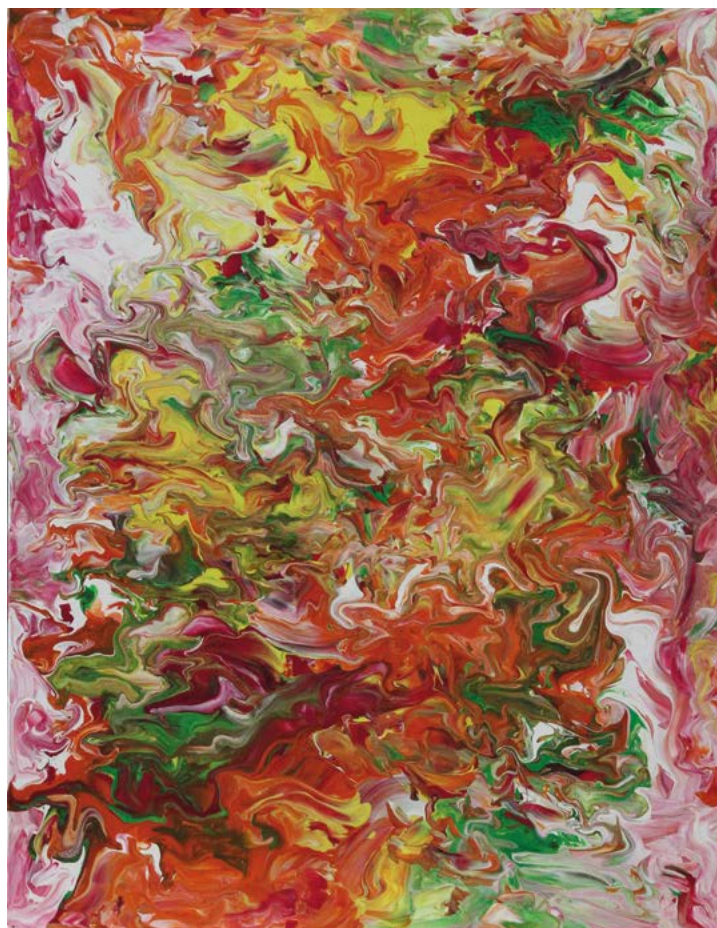
Przejdźmy na moment do pracy teoretycznej, która próbuje zweryfikować różne własności różu w kulturze i stawia tezę, że róż jest najbardziej kontrowersyjnym kolorem, a to ze względu na jego „dwubiegunowość” wyrażoną infantylnością lub symbolizowaniem przyjemności cielesnej i erotyki. Formalnie tekst ten składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów i zakończenia, a skupia się na ogólnej definicji koloru, przedstawia funkcje i pochodzenie barw, ich symbolikę oraz wpływ na ludzką psychikę. Kinga dokonuje wystarczająco obszernej charakterystyki różu, bada przypisanie kolorów do konkretnych artystów, a także analizuje przykłady z twórczości artystek i twórców metodycznie korzystających z różu w swoich realizacjach. Tworząc swój tekst Kinga sięga do podstawowych pojęć psychofizjologii widzenia, ale także do badań Newtona czy Goethego, którym zawdzięczamy dzisiejsze postrzeganie barw. Tekst skonstruowany jest w sposób prosty i bardzo komunikatywny. Nie sądzę, bym przychylił się do tezy, że róż stanowi najbardziej kontrowersyjny z kolorów i z założenia po tej lekturze pewnie nie zacząłbym dzielić barw pod względem ich kontrowersyjności, niemniej jednak absolutnie

rozumiem o co chodzi w wywodzie intelektualnym, jaki przeprowadza na potrzeby swojego tekstu artystka. Na pewno wywód ten jest poprawnym badaniem i trafnie punktuje antagonistycznie nacechowane aspekty koloru, który jest głównym bohaterem tekstu. Róż rzeczywiście zweryfikowany jest tutaj w różnych aspektach i habitatach jego naturalnego występowania w kulturze, zarówno w sztuce polskiej, jak i z kilkoma akcentami światowymi, co ważne również przy spojrzeniu także na nurt feministyczny.

Mając świadomość tego, że Kinga porusza się w obrębie swojej pracy pisemnej w obszarze potencjału społecznego i kulturowego danego koloru wydawałoby się naturalne, że narzędzia te przekuje we własne metody artystycznej pracy. Tak jednak nie jest. I choć lektura jej tekstu sprawia, że wiemy, iż z tych narzędzi rezygnuje w sposób świadomy, zdaje sobie z nich sprawę, potrafi je wskazać, opisać i usystematyzować, pojawia się pytanie: czemu jednak nie chce z nich korzystać?

Odpowiedzi szukam w tekście źródłowym. Pisząc o różu Kinga konstytuuje taką myśl: „Odbiorca otrzymuje kolor, który może mieć tyle znaczeń ile odcieni; potrafi być zarazem infantylny i dojrzały, niewinny i rozwiązły, zmysłowy i wulgarny.” Tymi słowami najlepiej można opisać jej twórczość, niech zatem stanowią tutaj rodzaj wskazanej przeze mnie auto-referencji samej artystki.

dr Filip Ignatowicz





Kinga Ślęzak's degree project consists of paintings from the series "Widzimi się" (Whims) created in Professor Polkowski's painting studio, the annexe "Drizzle" in the form of a textile made under the supervision of Professor Widyński and the text "Pink. The cultural meaning of the colour" written under the supervision of Professor Łukasz Guzek. The case of Kinga's painting works is actually very interesting, and at the moment of writing this text, I myself am curious how the defence of these pieces will play out, because the artist is trying with all her strength to escape meanings, symbols, interpretation, thinking about the painting, its context and role. It is worth pointing out at the outset that the constituent elements of this thesis meet all the accepted requirements and the aesthetic effect is satisfactory. However, coming back to the core and the creative attitude of Kinga, she is not interested in the relationship with the viewer, except for, of course, making life more aesthetic for others. And now I wonder why, in my first impression, it seems to me that this is not how it should be done? Perhaps it is the system of the cultural art world, our education forces us to experience, think and try to talk about the intention behind a work or phenomenon that happens to us in the moment of a creative act. We are taught to communicate with our viewers. If one were to look at it this way and consider Kinga's artistic statement, the works created and the text written, then on the face of it, the situation of defending this diploma is, by its very definition, insanely invasive, because I would guess that

from the point of view of academics and teachers, we want the artist to think about her output and not just create a 'whimsical' manifestation of the 'mindlessness' she herself invokes.

However, Kinga understands the state of mindlessness very concretely, not pejoratively, for her it is a moment of neutrality and a certain emotional purity. She works in silence and in isolation from stimuli. It's not Pollock jazz dripping (although the sheer frozen-in-time dripping of paint is in abundance in this diploma). It has virtually nothing in common with Pollock and action painting because it is not about randomness either, a random paint drip created almost as if in a performative act. It is about an effect reminiscent of marbling techniques. These are paintings painted strictly for an aesthetic result. As such, these works do not represent the author's emotions, they are not therapy for her, and they are not intended to be therapy for the viewer either, although at many moments looking at them may resemble playing a Rorschach test.

Kinga asserts that she does not want to moderate or check her viewer. According to her judgement, the set of abstract paintings is not meant to be read at all, but to stop at the level of their painting, above all of their decorativeness. And this aspect is somewhat perplexing when it comes precisely to the academic treatment of these works because one might think that they represent a kind of disagreement with the whole way of teaching about painting. However, having

spoken to the author, I know that these paintings are not at all an expression of rebellion by a young person graduating from university, but a concrete choice, or non-choice, of a different path.

It seems, therefore, that the author's aim is simply to cover the surface of the canvas with paint in a pretty way – and yet, for those in the creative professions, and especially in painting, this premise on its own should arouse sympathy.

This experience of the surface here is precisely what, in my opinion, provides the arch-interesting bridge between the pieces presented in the main work and the annexe. What seems to flow endlessly in the set of painted works is dichotomously juxtaposed with what is antagonistically presented to us in the set of 'fabrics'. Nothing drips there anymore; on the contrary, the drops are frozen in non-time, the rain has solidified, the surface tension will hold the liquid there forever. So, I conclude that in the 'thoughtlessness' mentioned and evoked in many conversations by the artist, there is nevertheless a great deal of instinct and even subconscious finding of meanings, even where one wants to convey as little content as possible and get rid of the meaning itself. I respect this juxtaposition that represents the nominal differences in concentration of liquid and paint.

Personally, I also find it interesting to read the resulting works through post-internet prism and the category of "oddly satisfying". There is something in these paintings that can be perceived precisely through this online genre. Although the framework of this genre is very difficult to define, but there are often recordings showing mixed paints, cutting jellies or cakes, sprinkling coloured sand, the possibilities are basically endless, and the only common aspect is a kind of hypnotic and mesmerizing effect on the viewer. And this hypnotic value is also present in the works. Perhaps it is this strange satisfaction of viewing that is the expression of what the artist herself describes by the mundane words 'I like it', something art seems to have long since abandoned, and yet in this refreshed version and in my post-internet view of reality, an interesting discussion emerges if only with the oddly satisfying format.

In this respect, the artist's work could be compared to the creations of Callen Schaub, a star of instagram colour images which also mainly focus on the surface and colour, and are created using very similar methods. However, in this case, what makes his work 'clickable' is the processuality and the making-of footage, whereas Kinga Ślęzak's painting is more of a single frame, a frozen image, a form of hieratic painting palette. Nor would I compare the resulting paintings to Damien Hirst's spinning paintings, although again there is a certain formal and technical connection. But the layer that connects the works mentioned and the diploma project is an irresistible belief in colour and stain – the primary means of expression for any painter.

When trying to decipher this set of paintings, I am aided by a term rooted mainly in photographic theory – the 'decisive moment' as understood by Henri Cartier-Bresson, i.e. the capture of the ephemeral. There are many theories that an image always remains infinite (here the example of Izabela Chamczyk's process-performative paintings comes to my mind), or that the decision about the moment when to leave the easel is one of the most difficult in the painting process. In Kinga's case, such a seeming snapshot is created, a snapshot of the moment when a (here I quote the author again) 'I like it' effect appears. But I want to read the creative act of the graduating student poetically as a Dehnelian 'razor's eye-glimpse', a snapshot that encloses the spilling paint forever in non-time. This thinking is evident both in the painting and in the annexe, where creation resembles a kind of veristic simulation of raindrops. These may recall a series of works once made by Professor Maciej Gorczyński, but it is not just about the effect of the never-drying liquid, but also about layering, intermingling, shadow and rhythm. These are very interesting works that all come together in the same 'mindless' (here again I point out that this is the author's quote) ambition to cover the film-like surface of the canvas with hot glue.

Let us turn for a moment to the theoretical work, which attempts to verify the various properties of pink in culture and posits that pink is the most controversial colour, due to its "bipolarity" expressed in terms of infantile or symbolizing bodily pleasure and eroticism. Formally composed of an introduction, six chapters and a conclusion, the text focuses on the general definition of the colour, presents the functions and origins of colours, their symbolism and their influ-

ence on the human psyche. Kinga provides a sufficiently comprehensive characterization of pink, examines the attribution of the colour to specific artists, and analyses examples from female and male artists methodically using pink in their productions. In creating her text, Kinga draws on the basic concepts of the psychophysiology of vision, but also on the research of Newton or Goethe, to whom we owe the perception of colours today. The text is structured in a simple and very communicative way. I don't think I would subscribe to the thesis that pink is the most controversial of all colours, and after reading this, I probably won't start categorizing colours according to their controverse potential, but I can absolutely understand the artist's intellectual argument in her text. Certainly, this argument is a reasonable discussion and she aptly notes the antagonistic aspects of the colour, which is the main protagonist of the text. Pink is indeed verified here in its various aspects and habitats of its natural occurrence in culture, both in Polish art and with a few international accents, which is also important when looking at the feminist trend.

Knowing that Kinga moves within the realm of the social and cultural potential of a given colour in her written work, it would seem natural that she would transform these tools into her own artistic methods. However, this is not the case. When we read her text, it becomes clear to us that she consciously avoids these tools, she is aware of them, she can identify them, describe and systematize them, so the question arises: why doesn't she want to use them?

I look for the answer in the source text. When writing about pink, Kinga formulates the following thought: "The viewer is presented with a colour that can have as many meanings as shades; it can be infantile and mature, innocent and promiscuous, sensual and vulgar at the same time." These words are the best way to describe her work, so let them be here a kind of self-reference of the artist herself. To conclude, I recommend to the Graduation Committee that Kinga Ślęzak be awarded a Master of Arts degree.

Dr Filip Ignatowicz



Zuzanna Śmigalska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2012 roku w Pracowni
Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Jacka Kornackiego.

Praca magisterska pisemna: *Relacja punktu i czasu.*

Tableau vivant we współczesnych praktykach artystycznych
napisana pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Guzka.

Opiekun aneksu: prof. Jacek Zdybel

Promotor dyplomu: prof. Henryk Cześniak

Recenzent: dr Andrzej Karmasz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Jack Kornacki
at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Relation of point and time.*

Tableau vivant in contemporary artistic practices written
under the supervision of Dr hab. Łukasz Guzek.

Supervisor of the annex: Prof. Jacek Zdybel

Supervisor of the degree project: Prof. Henryk Cześniak

Reviewer: Dr Andrzej Karmasz

Mała Wieś, czyli osada wszędzie i nigdzie, a sama nazwa wskazuje, że bez bardziej szczegółowych instrukcji nie odnajdziemy jej na mapie. Spośród kilkunastu Małych Wsi, nie wliczając Małej Wsi Dolnej, Górnej, czy Małej Wsi przy Drodze, trudno trafić na tę właściwą. Specyfika nazwy, nieokreśloność, lub pozorny jej brak wprawia w zakłopotanie, jednak etymologia nazwy wyjaśnia jej pochodzenie od Małowiejskich. Mała Wieś – powiat płocki, w województwie mazowieckim, gmina Mała Wieś. Stąd pochodzi autorka i właśnie obraz życia wiejskiego jest tematem cyklu prac pt. *JESTEM Z MAŁEJ WSI*. Artystka zna życie swojej wsi i sąsiadów, którzy stają się bohaterami kolejnych obrazów. Z obszernego materiału filmowego, którym jest dokumentacja codziennych czynności i zachowań, dokonuje selekcji, wykrajania rzeczywistości. Wybór scen jest dla autorki ważny i nie jest przypadkowy. Są to główne punkty życia wiejskiego, nacechowane aktywnością miejsca na mapie codziennych przemieszczeń jak przedszkole, szkoła, w której odbywa się rada pedagogiczna, jeden z kilku małowiejskich warsztatów samochodowych. Są też miejsca wydarzeń publicznych, jak odbywające się co sobotę targowisko, odwiedzane przez wszystkich, w tym przez tzw. Paryżanki, mieszkanki wsi mające zawsze specjalne na tę okazję kreacje, czy obowiązkowe cykliczne zawody Ochotniczej Straży Pożarnej. Sceny te poprzez swoją powszechność moglibyśmy odnaleźć w wielu innych przestrzeniach społecznych.

Zuzanna Śmigalska filmuje. Kamera rejestruje w obiektywny, jakby niezaangażowany sposób, statycznie, niby z ukrycia, gdzie obserwowany nie zdaje sobie sprawy z zamierzeń artystki, która jest tutaj zastępczym obserwatorem wyczekującym na kolejny moment kreacji: budowania obrazu właściwego. Tutaj należy docenić możliwości techniczne artystki, jej fascynację montażem, poszukiwaniem rytmu obrazu i ogromne zaangażowanie, którego początek widzimy we wnikliwych merytorycznych badaniach pt. *Relacja punktu i czasu. Tableau vivant we współczesnych praktykach artystycznych*, dotyczących żywych obrazów, badań szczegółowo przeprowadzonych na potrzeby całego projektu.

Obrazy Zuzanny Śmigalskiej zbudowane są z tradycyjnych technik malar- skich i projekcji wideo. Wszystko odbywa się na jednej płaszczyźnie, żeby stać się jednym organizmem. Obrazy mają różną gęstość i dynamikę, od tych bardziej wyciszonych do przepelnionych narracją i ruchem lub wręcz chaotycznych przedstawień, jakby autorce zależało na braku czytelności, klarowności. Efekt ten potęguje użycie srebra na obrazie i inne zabiegi mające za zadanie odbicie obrazu, pomniejszanie poziomu wchłaniania światła, czy oddanie go z powrotem. Jednocześnie artystka poddaje obraz celowemu kolorystycznemu zubożeniu, dochodząc do czerni i bieli decyduje się na pozostawienie jednego z kolorów składowych projekcji wideo, jak sama twierdzi: „Brak koloru uspokaja”.

Wyświetlane kolejno warstwy postaci zachowują transparentność i kojarzą się ze sposobem przedstawiania ducha, czy niebudzącej niepokoju zjawy. Nie mamy pewności, czy mieszkańcy Małej Wsi byli, ale już ich nie ma, czy nadal ją zamieszkują. Obraz namalowany ściga się z wyświetlonym, a postaci często dwukrotnie zaznaczają swoją obecność. Samo umiejscowienie przedstawień w czasie nastroża trudności, a wybór scen nie wydaje się w tym pomocny. Jest to jednak świadoma decyzja autorki, tak jakby chciała, żeby wieś tę cechowała stabilność wizerunku w czasie. Możemy jedynie mieć pewność, że materiał wizualny będący podstawą całego projektu powstał tuż przed pandemią. Ta nieokreśloność czasu widoczna jest także poprzez pracę przedstawiającą popularne kiedyś monidło, któremu tradycja przypisuje zageszczenie procesów, takich jak manipulacja kolorem i wielokrotny retusz.

Łącząc obraz rzeczywisty z obrazem przetworzonym i zinterpretowanym artystka tworzy kolejną jakość. Dzięki tym zabiegom obraz wchodzi w nasze życie i przekracza barierę – my obraz – narusza jej granicę. Jest interesujący nie tylko w warstwie formalnej, ale i socjologicznej, pokazując światy wewnętrzne, wpisuje się w nurt zainteresowania wsią, czy małomiasteczkowością, do którego należą Radosław Szlaga z wsią Ochotnica, Marek Rachwałik z Kłomnicami, Bartosz Zaskórski z wsią Żytno, czy Maciej Cholewa z małomiasteczkowym Radzionkowem.

Mała Wieś w cyklu prac Zuzanny Śmigalskiej odbiega od naszego wyobrażenia o wymarzonej destynacji dla tych wszystkich zmęczonych miastem, podążających za zjawiskiem znanym jako „urban exodus”. Jaka to wieś? Sielska? Zapyziała? Nowoczesna? Żadna z nich, bo obraz tej wsi tworzony jest w idei niekalanego własnego gniazda i wiarygodności, stąd wyraźne, wyrozumiałe spojrzenie artystki. Czasami łatwiej jest nam komentować świat, z którego nie pochodzimy. Jednak niewątpliwie mamy tu do czynienia z obrazem prawdziwym, autentycznym, mówiącym o miejscu i tożsamości, o odczuwaniu więzi autorki ze społecznością wsi, w tym należy upatrywać największą wartość sztuki Zuzanny Śmigalskiej.

W roku 1824 zapisano – wieś ta w dobrym stanie i w przynależnym porządku utrzymywana, drzewami zacieniona, widok przyjemny sprawiała. Całość pokazu dyplomu Zuzanny Śmigalskiej, przygotowana wystawa i praca pisemna są spójne, spełniają wymagania formalne, merytoryczne i kwalifikują do uzyskania stopnia magistra sztuki.

dr Andrzej Karmasz



The Little Village, or 'settlement', is everywhere and nowhere, and the name itself suggests that without more detailed instructions, it cannot be found on a map. Of the dozen or so Little Villages, not including the Lower, Upper Little Village or the Little Village by the Road, it is difficult to find the right one. The peculiarity of the name, its indefiniteness or apparent lack thereof is perplexing, but the etymology of the name indicates that it is derived from Małowiejskie. Mała Wieś - Płock county, in the Mazowieckie voivodship, the municipality of Mała Wieś. This is where the author comes from and it is the image of rural life that is the subject of a series of works entitled I AM FROM A SMALL VILLAGE. The artist knows the life of her village and her neighbours, who become the protagonists of subsequent paintings. From the extensive film material, which is documentation of everyday activities and behaviour, she selects and cuts out reality. The choice of scenes is important to the author and is not random. These are the main points of rural life, active places on the map of everyday movements, such as the kindergarten, the school where the teachers' council takes place, one of the several car repair shops in the village. There are also places of public events such as the Saturday market, frequented by everyone, including the so-called "Parisian women" who always wear special outfits, and the obligatory regular competitions of the volunteer fire brigade. These scenes could be found in many other social spaces because of their universality.

Zuzanna Śmigielska makes films. The camera records in an objective, static, if not disengaged manner, seemingly from hiding, and the object is unaware of the artist's intentions, who is here a frozen observer waiting for the next moment of creation: the construction of the image proper. We should appreciate here the artist's technical skills, her fascination with montage, her search for the rhythm of the image and her immense commitment. It is evidenced in her insightful factual research entitled *The relationship between point and time. Tableau vivant in contemporary artistic practices*, which concerns vivid images and is conducted in great detail.

Zuzanna Śmigielska's paintings are created with the use of traditional painting techniques and video projections. Everything takes place on one plane so that it can become one organism. The paintings vary in density and dynamics from the more muted ones to those overflowing with narration and movement, or even chaotic representations, as if the author wanted to achieve a lack of legibility or clarity. This effect is heightened by the use of silver in the painting and other treatments designed to reflect the image, diminish the level of light absorption, or give it back. At the same time, the artist subjects the image to deliberate colour depletion and, reaching black and white, she decides to leave out one of the colour components of the video projection, as she says: the absence of colour is calming.

The successively projected layers of figures remain transparent and connote a way of depicting a ghost or a benign phantom. We are not sure whether the inhabitants of the Little Village were, but are no longer there, or whether they still inhabit it. The painted image races into the projected one, and the figures often double, marking their presence. The very placement of the representation in time is problematic, and the choice of scenes does not seem to help with this. However, this is a conscious decision by the author, as if she wanted the village to be characterized by a stable image over time. We can only be sure that the visual material on which the whole project is based was created just before the pandemic. This indefiniteness of time is also evident in the work's depiction of the once popular monidto with its traditional concentration of processes such as colour manipulation and multiple retouching.

Combining the real image with the processed and interpreted image, the artist creates another quality. Thanks to these procedures, the image enters our lives and crosses the us-image barrier or even violates its boundary. It is interesting not only in its formal layer, but also in the sociological one. It shows inner worlds and becomes a part of the current interest in the countryside or small-town life, as evidenced by Radosław Szłaga with the village of Ochotnica, Marek Rachwałik with the village of Kłomnice, Bartosz Zaskórski with the village of Żytno or Maciej Cholewa with the small town of Radzi-onków.

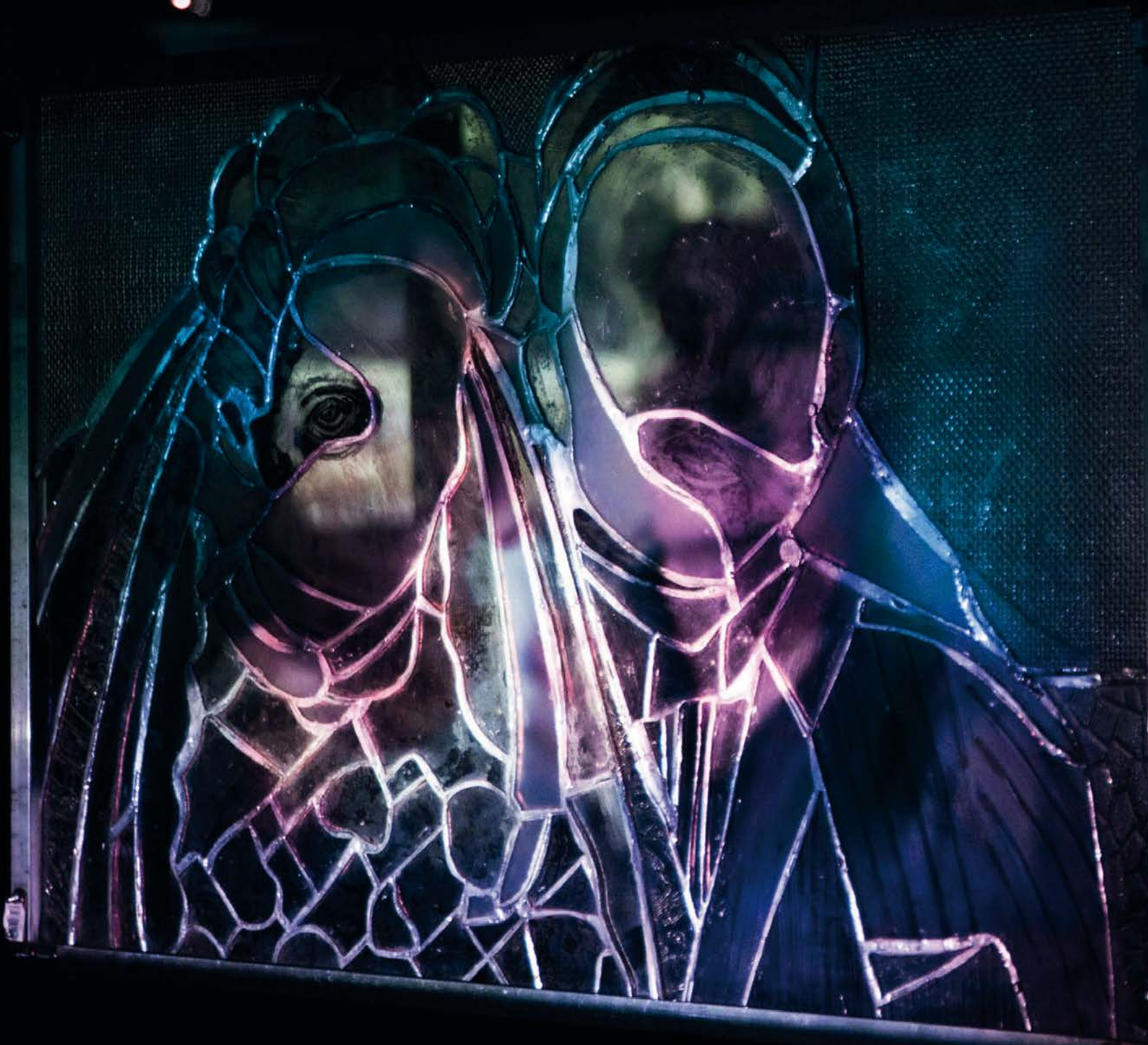
The Little Village in Zuzanna Śmigielska's series of works departs from our idea of a dream destination for all those tired of the city, following the phenomenon known as the 'urban exodus'. What kind of village is it? Idyllic? Backward? Modern? None of these, because the image of this village is created in the idea of not fouling one's own nest and credibility, hence the artist's clear, understanding gaze. Sometimes it is easier for us to comment on a world we do not come from. However, there is no doubt that we are dealing here with a true, authentic image, one that speaks of place and identity, and of the author's bond with the village community. This is where the greatest value of Zuzanna Śmigielska's art should be seen.

It was written in 1824: "the village is in good condition and in proper order; it is shaded by trees and offers a pleasant view".

Zuzanna Śmigielska's degree project – the exhibition and the written work – are coherent, meet the formal and content requirements and qualify for the degree of the Master of Arts.

Dr Andrzej Karmasz





Małgorzata Tęgowska

Studia rozpoczęte na ASP w Gdańsku w 2015 roku w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa prof. Marka Modela.

Praca magisterska pisemna: *Samica nieludzka i ludzka – wspólne doświadczenie. Ich głos w myśli feministycznej i sztuce* napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Lewandowskiej.
Opiekun aneksu: dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Promotor dyplomu: prof. Piotr Józefowicz
Recenzent: prof. Anna Królikiewicz

Studies in Basics of Drawing and Painting in the Studio Prof. Marek Model at the Academy of Fine Arts in Gdańsk commenced in 2015.

Written master's thesis: *Non-human and human female – common experience. Their voice in feminist thought and art* written under the supervision of Dr Katarzyna Lewandowska.
Supervisor of the annex: Dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Supervisor of the degree project: Prof. Piotr Józefowicz
Reviewer: Prof. Anna Królikiewicz

Recenzję pracy dyplomowej Pani Małgorzaty Tęgowskiej zacznę nietypowo, bo od uwag na temat pracy teoretycznej. Otóż pracę dyplomantki pt. *Samica nieludzka i ludzka – wspólne doświadczenie. Ich głos w myśli feministycznej i sztuce* oceniam wysoko. Tytuł jest adekwatny do tematu i treści pracy. Merytorycznie to tekst szeroki, kreślący tło społeczne, polityczne i perspektywę historii sztuki, na której to przestrzeni autorka sytuuje własne oryginalne i osobiste przemyślenia oraz własną, świadomą praktykę twórczą. Praca głęboko analizuje i rozkłada przed czytelnikiem poglądy i założenia, struktura jest jasna, precyzyjna, kolejność rozdziałów płynnie i logicznie wynika z poruszanych kolejno zagadnień. Zwraca uwagę wyjątkowo bogata bibliografia, nielawie jej pozycje i trafny dobór ilustracji: ta pula jest wyszukana, zlokalizowane zostały teksty, ich fragmenty i dokonania artystów, które nie leżą na wierzchu tęgich bibliotecznych pótek. Objawia się to w treści – lektura została nie tylko przeczytana, ale przeżyta, zinternalizowana i zinterpretowana według własnego systemu wartości. Powstała w efekcie praca nieprzeciętna i osobista, ale nie czułościowa, podejmująca badanie wątków nieczęsto dyskutowanych na Akademii, a szkoda.

Jak napisał cytowany przez dyplomantkę Jean-Luc Nancy w *Corpus*: „pisanie jest dotykaniem ciała (...) niecielesnością »sensu«. W konsekwencji rzecz sprowadza się do tego, aby wyposażać tę niecielesność w zdolność dotykania lub sprawić, żeby sens stał się dotknięciem.”¹ Filozof szukał sensu na granicy ciała, tam, gdzie pismo odgrywało rolę naznaczającego narzędzia. Rozszerzam to na malarstwo i pędzle, w miejsce pisma. Małgorzata Tęgowska maluje i pisze swój dyplom w czasie, kiedy nie wiadomo, czy wszyscy, jak tu stoimy, zdołamy opłacić swoje czynsze za wynajem miejsca pobytu na Ziemi. Nasza epoka raczej nie jest epoką rozumu i nic nie wskazuje na to, by mogła się nią stać w bliższej perspektywie. Jest kolejną epoką przekarmionych, uwikłanych, o skłonnościach do hysterii, paranoi i przemocy kiepsko wykształconych hipokrytów, w której przeżywanie obecności szeroko rozumianej figury Innego to głównie przeżywanie uczucia wrogości, wstrętu i pogardy. Ta niedoskonała i skromna diagnoza, bo na dłuższą nie mam tu miejsca, nie jest zdaje się osobna, nie jest tylko moja.

Organizm świata choruje. W zmodyfikowanej postaci nawracają katastrofalne w skutkach doktryny polityczne, przekonania i sposoby organizacji państw, które miażdżą obciążają i wyniszczają społeczeństwa. Człowiek uprzemysłowił się na skalę masową szkodząc sam sobie, bo proces degradacji toczy się w nim na wielu różnych poziomach, a te w młynie codziennej rutyny zarabiania pieniędzy i wydawania pieniędzy trudno wychwycić i powiązać ze sobą przyczyną i skutkiem. Może jest na to przestrzeń w gabinecie terapeuty lub w innej skali: przy biurku filozofa lub w pracowni malarki. Za progiem nowego tysiąclecia metafora choroby, jaką proponowała Susan Sontag, jest chyba niewystarczająca. Tylko czy wystarczające okaże się malarstwo? Empatia jest czasochłonna i niesłuchanie kosztowna.

Feminizm prozwyerzy jest ważnym aspektem walki o obalenie patriarchyatu w wielu ruchach feministycznych już od lat 70. XX wieku. Zakłada on, że wyzwolenie zwierząt z przemysłu hodowlanego jest równie ważne, co walka o równouprawnienie. Pytanie o efektywność sztuki jako narzędzia społecznej inkluzji jest pytaniem nie tylko o to, czy sztukę mogą tworzyć wykluczeni i wykluczone z różnych porządków rzeczywistości społecznej. Dla mnie – czytającej refleksje i kryjące się za nimi postulaty Tęgowskiej na temat relacji władzy, i dla mnie – oglądającej jej malarstwo, jest pytaniem także o to, czy i jaka sztuka pomogłaby zmieniać obowiązujące reguły społecznych wykluczeń, poszerza możliwości demokratycznego uczestnictwa.

W przerażającym rytuale fragmenty członków zdeformowanych istot o ledwie rozpoznawalnej proveniencji leżą, wiszą, lewitują na płótnach Tęgowskiej. W wybujałych kształtach, szczęknięciach materii, w szarpanych, rzeźbiących i gęsto pracujących pociągnięciach pędzla jest jednak stały puls – wyraz wiecznej witalnej, odradzającej się z mocą wolności wyrazu, anarchistycznej formy protestu za pomocą pędzli i strumieni farby przeciw opresji.

Soczyste i na przekór opisywanej śmierci i gnijącego systemu żywe kolory w zajadłym, ekstrawaganckim, trzeszczącym i wrogim sąsiedztwie na płótnach oraz wysoka saturacja to użyta tu broń. Kiedyś ekspresja Młodych Dzikich przeciwstawiała się opresji komunizmu kolorem brudnej ściereki. Tutaj i teraz jest inaczej, ale emocjonalny i psychologiczny rezonans obrazów oraz znaczenia i skojarzenia wynikają z widocznego krytycznego zaangażowania autorki w rzeczywistość. Uproszczona forma, dążenie do groteski i deformacji, udręczone, wyzyskane i wypłute postacie nie-ludzkie, nad-zwierzęce: nie-mięsa reprezentujące zamęt czasów i demony podobne demonom wojny według Goi. Bezgłowe lub rzekomo bezcielesne postaci, kompozycje amputowanych i sztucznych części ciała głęboko wwiercone w nieatrakcyjny kontekst tła, rażąco zniekształcone. Jest tu powidok tłustej figuracji, który pamiętam ze znakomitych rysunków Małgorzaty na trzecim, a zwłaszcza czwartym roku w mojej pracowni.

W dobrym kontraście do głównej części dyplomu widzę delikatny, zmysłowy aneks ceramiczny pt. *Źródło*. Jest tu pieczołowitość wykonania i wyczulwalna kruchość materii, kruchość skali figur. Bezbronna cielesność i dobrane do niej doskonale łatwo tłukące się medium, wrażliwie odciśnięte i wyrzeźbione w dłoniach.

Sytuuję prace Tęgowskiej jako bliskie protest art? – nurtu w sztuce tworzonego oddolnie przez aktywistów ruchów prospołecznych. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują te, które na poziomie praktyki łączą sztukę z obywatelskością, uczestnictwo w sztuce z uczestnictwem w życiu publicznym, kreatywność z dążeniem do zmiany społecznej zamiast do zysku. To prowadzi mi myśli w stronę teorii i radykalnej praktyki rzeźby społecznej Beuysa, której w tym towarzystwie nie muszę przedstawiać. W przeciwieństwie do słów, które padły w naszej uczelni w trakcie wykładu inauguracyjnego w tym roku, Tęgowska i jeszcze kilkoro z nas widzi sztukę, jako środek transformacji społecznej. Tęgowska podnosi w dyplomowej całości kwestię dyskryminacji i uprzedzeń ze względu na płeć i przynależność gatunkową, które to uprzedzenia przypisują większą wartość praktyce i pracy określanej jako męska, podczas gdy „kobieca” praktyka troski zostaje obniżona do niższego i „słabego” statusu. To głos po stronie wyłączonych z patriarchalnego obiegu uznania, bo ich praca ma służebny, poddańczy, potoczny charakter, niespektakularną taktykę, kiepską strategię i dotyka brudnego i prozaicznego konkretnego. To demaskowanie tego, co, jak odpad, kryje się za kulisami świata sztuki, i świata w ogóle. Dziewczyński opór

w różnych regionach globu, buntują się tak zwane „słabe zbiorowości”, które właśnie w proteście, niezgodzie i uporze budują swoją solidarność przeciw opresji nie na samej tylko kontestacji i krytyce neoliberalnej logiki sukcesu, lecz wprost opowiadając się po stronie represjonowanych, słabych i marginalizowanych. Jest spora liczba strategii twórczych zadających sobie pytanie o to, jak sztuka może włączyć się w kształtowanie rzeczywistości, czego powinna być narzędziem i czy może być użyteczna w zmianie świata, konkretnie zaangażowana. Nie w samo światła opisywanie dokumentowanie i kontemplację. I że może stać blisko kreatywnego aktywizmu.

Konkluzja tej recenzji pracy Małgorzaty Tęgowskiej jest jednoznacznie pozytywna i rekomenduję Komisji Dyplomowej nadanie jej tytułu magistra.

Z poważaniem
prof. Anna Królikiewicz

1. J. L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2002, s. 13.
2. L. Chaffee, *Political protest and street art: Popular tools for democratization in hispanic countries*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993.



The review of Ms. Małgorzata Tęgowska's thesis will begin unusually, with comments on the theoretical work. The title of the thesis, "The Female Non-Human and Human - Their Voice in Feminist Thought and Art," is aptly suited to the subject matter and content of the thesis. In terms of content, the text is broad, outlining the social, political, and art historical background against which the author situates her original and personal reflections, as well as her own conscious creative practice. The thesis deeply analyzes and presents the reader with the ideas and assumptions, and its structure is clear, precise, with the sequence of chapters flowing logically from the discussed topics. Notably, the thesis boasts an exceptionally rich bibliography, featuring rather challenging sources and a well-considered selection of illustrations: this pool is sophisticated, with texts, their fragments, and works of artists that are not commonly found on the shelves of typical libraries. This is evident in the content - the reading has not only been undertaken but also internalized and interpreted according to the author's own system of values. As a result, the thesis is outstanding and personal, yet not overly sentimental, addressing themes that are not often discussed in academic circles, which is unfortunate.

As mentioned by the thesis author, Jean-Luc Nancy in "Corpus" once stated that "writing is a form of touching the body (...) incorporeality of 'sense.'"¹ Consequently, it comes down to endowing this incorporeality with the ability to touch or making sense become a form of touch. The philosopher sought meaning on the border of the body, where writing played the role of a marking tool. I extend this concept to painting and brushes, replacing writing. Małgorzata Tęgowska paints and writes her thesis in a time when it is uncertain whether all of us, standing here, will be able to pay our rents for our stay on Earth. Our era is hardly an era of reason, and there is no indication that it will become one in the near future. It is another era of overfed, entangled individuals with tendencies towards hysteria, paranoia, and violence, poorly educated hypocrites, in which experiencing the presence of the Other, in the

broadest sense, mainly involves experiencing feelings of hostility, disgust, and contempt. This imperfect and modest diagnosis, for I do not have the space for a longer one here, does not seem to be unique or mine alone. The world's organism is ailing. Modified forms of catastrophic political doctrines, beliefs, and ways of organizing states are returning, and they have overwhelmingly burdened and depleted societies. Humanity has industrialized itself on a mass scale, harming itself in the process. The process of degradation occurs at multiple levels within humanity, making it difficult to pinpoint and connect cause and effect within the daily routine of earning and spending money. Perhaps there is space for this in a therapist's office or, on a different scale, at a philosopher's desk or in a painter's studio. As we enter the new millennium, Susan Sontag's metaphor of illness may no longer suffice. Will painting prove to be sufficient? Empathy is time-consuming and incredibly costly.

Ecofeminism is an important aspect of the struggle to dismantle patriarchy in many feminist movements since the 1970s. It posits that liberating animals from the livestock industry is as crucial as the fight for gender equality. The question of the effectiveness of art as a tool for social inclusion is not only about whether excluded individuals from various social orders can create art. To me, as someone who reads the reflections and postulates of Tęgowska regarding power relations, and as someone who views her paintings, it is also a question of whether and what kind of art could help change the prevailing rules of social exclusion and broaden the possibilities for democratic participation.

In the horrifying ritual, fragments of deformed beings with barely recognizable origins lie, hang, and levitate on Tęgowska's canvases. In the exuberant shapes, material clashes, in the torn, sculpted, and densely worked brushstrokes, there is a constant pulse - an expression of eternally vital, resurgent force of expression, an anarchistic form of protest using brushes and streams of paint against oppression.



Vibrant and defiantly described living colors in the midst of death and a decaying system on the canvases, as well as the high saturation, serve as the weapon used here. In the past, the expression of the Young Wild Ones resisted the oppression of communism with the color of a dirty rag. Here and now, it's different, but the emotional and psychological resonance of the images, as well as the meanings and associations, arise from the visible critical engagement of the author with reality. The simplified form, the pursuit of grotesque and deformation, tortured, exploited, and spat out non-human, super-animal figures, represent the chaos of the times and demons akin to Goya's war demons. Headless or ostensibly disembodied figures, composites of amputated and artificial body parts deeply embedded in an unattractive background context, are glaringly distorted. There is a remnant of a rich figurative style here that I remember from Małgorzata's excellent drawings in the third and especially the fourth year in my studio.

In a good contrast to the main part of the diploma, I see a delicate and sensual ceramic annex titled "Source." There is meticulous craftsmanship here and a palpable fragility of the material, a fragility of the scale of the figures. Vulnerable corporeality and perfectly chosen, easily breakable medium, sensitively impressed and sculpted by hand.

I position Tęgowska's works as closely related to protest art², a movement in art created from the grassroots by activists of pro-social movements. Among them, special attention is deserved by those who, in terms of practice, combine art with citizenship, artistic participation with participation in public life, creativity with the pursuit of social change rather than profit. This leads me to think about the theory and radical practice of social sculpture by Beuys, which I don't need to introduce in this company. Unlike the words spoken during our university's inaugural lecture this year, Tęgowska and a few others among us see art as a means of social transformation. Tęgowska addresses the issue of discrimination and biases based on gender and species,

which attribute greater value to practices and work labeled as "male," while relegating "female" care practices to a lower and "weaker" status. This is a voice on the side of those excluded from the patriarchal circle of recognition because their work has a servile, subservient, everyday character, an unspectacular tactic, a poor strategy, and deals with the dirty and prosaic concrete. It exposes what, like waste, hides behind the scenes of the art world and the world in general. It is a demystification of what, like waste, hides behind the scenes of the art world and the world in general. Girlhood resistance in various regions of the globe, the rebellions of so-called "weak collectives," which in protest, dissent, and persistence build their solidarity against oppression not only through contestation and critique of neoliberal success logic but by directly siding with the repressed, the weak, and the marginalized. There are plenty of creative strategies that raise the question of how art can engage in shaping reality, what it should be a tool for, and whether it can be useful in changing the world, specifically engaged. Not just describing, documenting, and contemplating the world. And that it can be close to creative activism.

The conclusion of this review of Małgorzata Tęgowska's thesis is unequivocally positive, and I recommend that the Diploma Committee award her the title of Master of Arts.

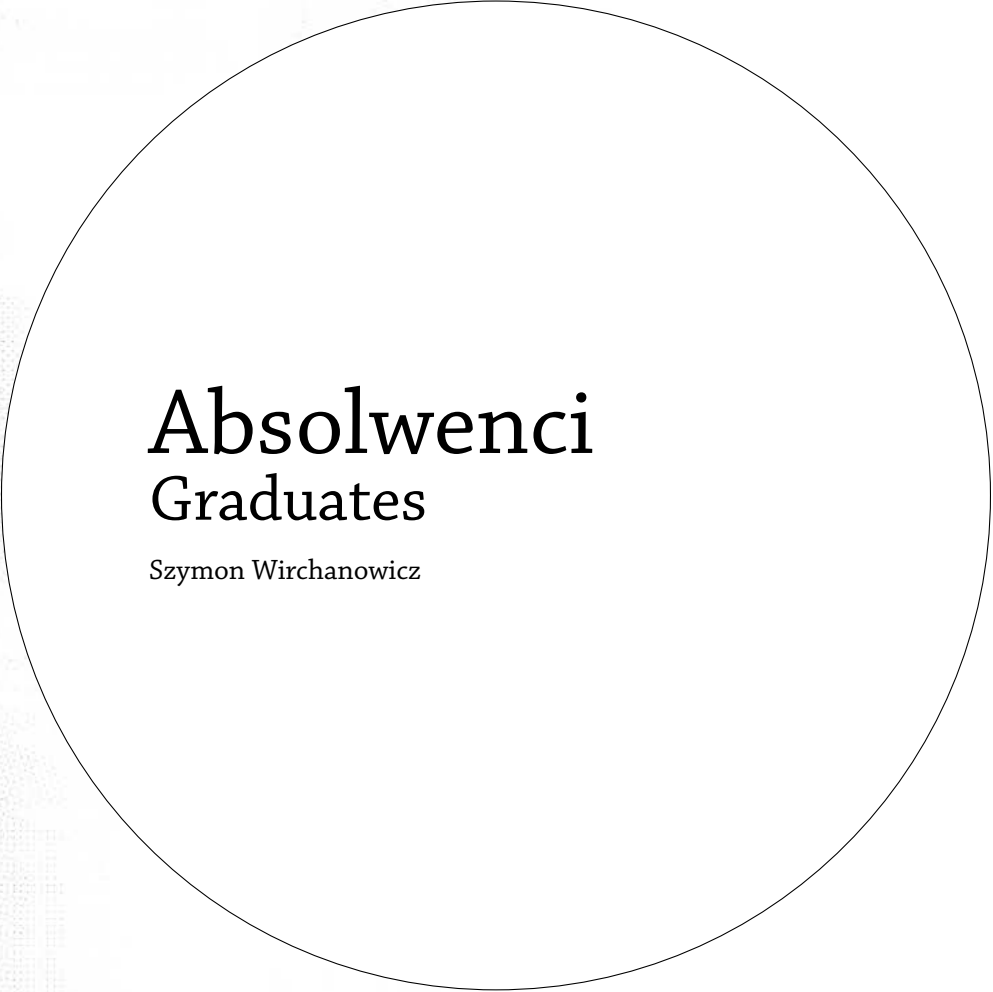
Kind Regards

Prof. Anna Królikiewicz

-
1. J.L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2002, s.13.
 2. Chaffee, Lyman, *Political protest and street art: Popular tools for democratization in hispanic countries*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, (1993).







Absolwenci Graduates

Szymon Wirchanowicz

Szymon Wirchanowicz

Miałem przyjemność pracować z Szymonem i być jego starszym kolegą oraz recenzentem pracy pisemnej, którą obronił na Wydziale Grafiki gdańskiej uczelni w 2019 roku, uzyskując ocenę bardzo dobrą. Szymona zapamiętam jako rzucającego się w oczy chłopaka w dreadach, osobę niezwykle barwną i temperamentną. Zdecydowanie należał do tych osób, obok których nie można było przejść obojętnie. Był osobą niezwykle pracowitą i zdolną, zawsze obecny i zauważalny w środowisku społeczności studenckiej. Do swojej pracy artystycznej podchodził bardzo poważnie i szczerze, konsekwentnie realizując od kilku lat ten sam temat związany z obozami zagłady. Nie były to sprawy proste i wymagały od niego współodczuwania dramatu ludzkiego, który autentycznie przeżywał. Owa szczerść często była wyrazem hołdu dla osób, które zginęły i o których wielokrotnie wspominał podczas naszych wspólnych rozmów. Uważał, że sztukę trzeba traktować poważnie i właśnie w ten sposób do niej podchodził. Był niezwykle pracowity i zaangażowany, bardzo często jako pierwszy student rano otwierał drzwi pracowni i jako ostatni je zamykał... Odszedł zdecydowanie za wcześnie pozostawiając nieukończone obrazy, nie dopowiadając ostatniego słowa... Dwa tygodnie przed śmiercią w szczerzej rozmowie z Szymonem poruszyliśmy temat czasu i problemów z nim związanych. Nie wiedziałem, że to będzie nasza ostatnia rozmowa, a problematyka „czasu” nabierze zupełnie innego wymiaru.

Szymon Wirchanowicz w swoich pracach koncentruje się na tematyce obozowej, która stała się dla niego głównym punktem wyjścia. Jego artystyczne poszukiwania odnoszą się do problemu totalitaryzmu, skupiają się na obozach zagłady III Rzeszy Niemieckiej. Odhumanizowana rzeczywistość, w której człowiek stał się oprawcą dla drugiego człowieka, jawi się jako najokrutniejszy rozdział w dziejach historii najnowszej XX wieku. W pracach malarskich często wykorzystywał techniki graficzne łącząc swoje doświadczenia zarówno grafika, jak i malarza. Na przestrzeni ostatnich dwóch lat Szymon odszedł od narracyjnego sposobu ukazywania tematu zastępując to warstwą symboliczną. Często do budowy swoich wielkoformatowych prac używał skrawków płótna, które wcześniej barwił, zadrukowywał, aby ponownie zszyć w jedną wielką całość. Strukturalny charakter prac często skrywa niełatwy temat, który staje się niedosłowny, fragmentaryczny, a wręcz nieczytelny. Specyficzna narracja prac ukazuje bardzo osobisty stosunek do tematu. Brak owej dosłowności możemy najtrafniej określić brakiem pamięci lub ostrości widzenia obrazów składających się ze strzępów nieznanymi ludzkich historii.

Owa materialność i esencjonalność zwłaszcza ostatnich prac w sposób symboliczny i umowny pokazuje ujęcie tematu. Szymon często wykorzystywał naturalne pigmenty utrzymane w tonacji brązów, czerwieni i błękitów podkreślając ich znaczenie oraz konteksty symboliczne. Jego pracom towarzyszył wielogodzinny proces budowania odpowiedniej struktury malarskiej, pewna mantra określonych powtarzalności, wynikająca z gestu, skupienia, procesu wycinania, klejenia i szycia. Ostatnie prace, pełne spontaniczności, zostały zatrzymane w pewnym procesie budowy obrazu. Wydaje mi się, że właśnie ten proces zatrzymania najtrafniej definiuje stan pracy nad obrazem, który nigdy nie jest skończony, a jedynie pozostawiony w pewnym czasie i miejscu, ukazując silne emocje związane z malarstwem.

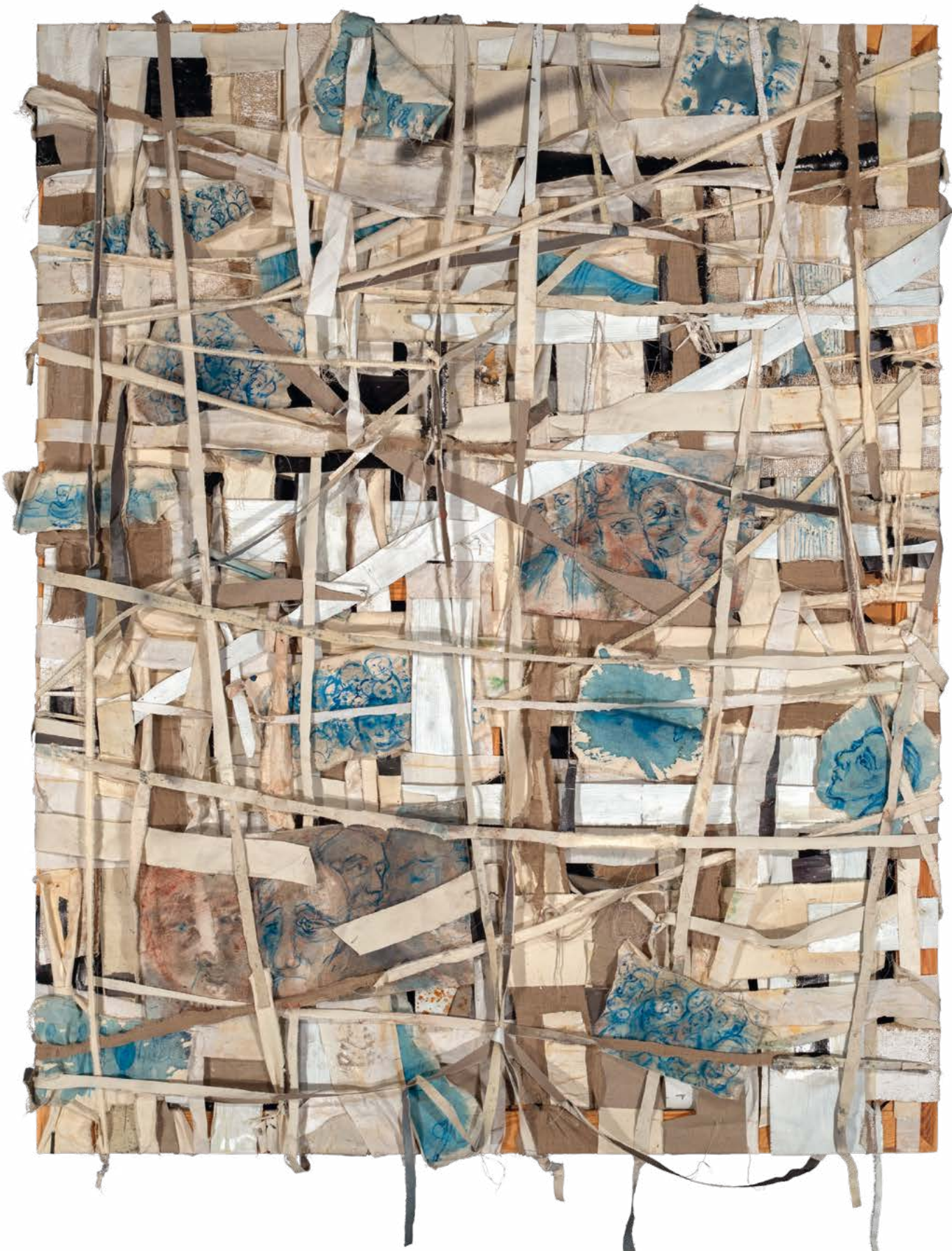
dr hab. Jakub Pielaszek

I had the pleasure of working with Szymon and serving as his senior colleague and reviewer for his written work, which he defended at the Faculty of Graphics at a university in Gdańsk in 2019, receiving an excellent grade. I will remember Szymon as a striking individual with dreadlocks, an exceptionally colorful and passionate person. He was undoubtedly one of those individuals whom you couldn't ignore. He was an incredibly hardworking and talented person, always present and noticeable in the student community. He approached his artistic work very seriously and sincerely, consistently pursuing the same theme related to concentration camps for several years. These were not simple matters and required him to empathize with the human drama, which he genuinely experienced. This sincerity often served as a tribute to the people who perished, and he frequently mentioned them in our conversations. He believed that art should be taken seriously, and that's precisely how he approached it. He was extremely diligent and dedicated, often being the first student to open the studio doors in the morning and the last to close them in the evening. He left us far too soon, leaving behind unfinished paintings, leaving the final word unsaid. Two weeks before his passing, in a heartfelt conversation with Szymon, we discussed the concept of time and the issues associated with it. I didn't know it would be our last conversation, and the theme of "time" would take on an entirely different dimension.

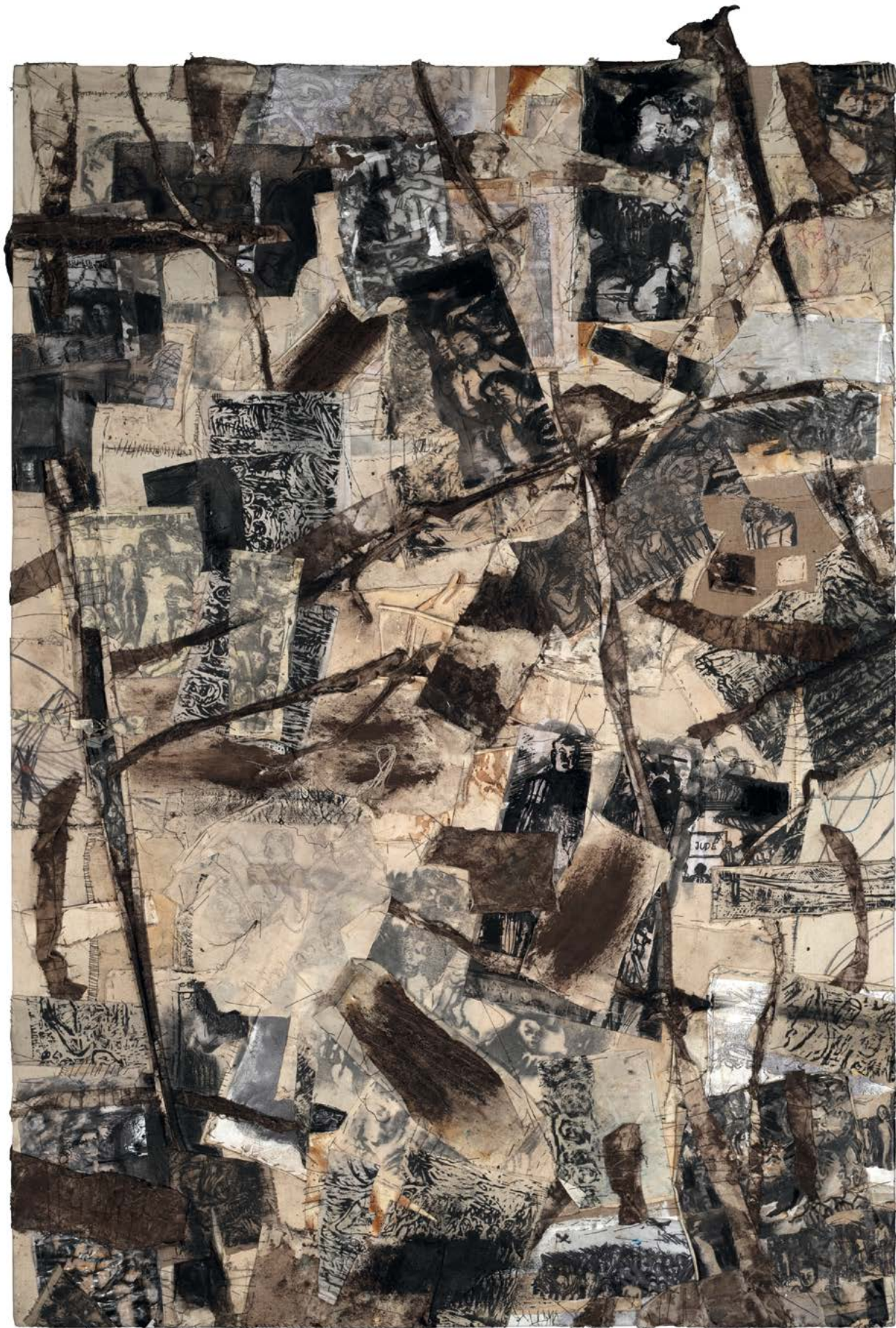
In his works, Szymon Wirchanowicz focused on the theme of concentration camps, which became his primary point of departure. His artistic explorations revolved around the issue of totalitarianism and concentrated on the extermination camps of Nazi Germany. The dehumanized reality in which humans became executioners of their fellow humans emerges as one of the cruelest chapters in the history of the recent 20th century. In his paintings, he often employed graphic techniques, combining his experiences as both a graphic artist and a painter. Over the past two years, Szymon moved away from a narrative approach to the theme, replacing it with a symbolic layer. He frequently used scraps of canvas, which he dyed and printed on before stitching them together into one large whole for the construction of his large-format works. The structural nature of his works often conceals the challenging theme, rendering it indirect, fragmented, and almost unreadable. The specific narrative of the works reveals a deeply personal relationship with the subject. The lack of literalness can be most accurately described as a lack of memory or clarity in the images composed of shreds of unknown human stories.

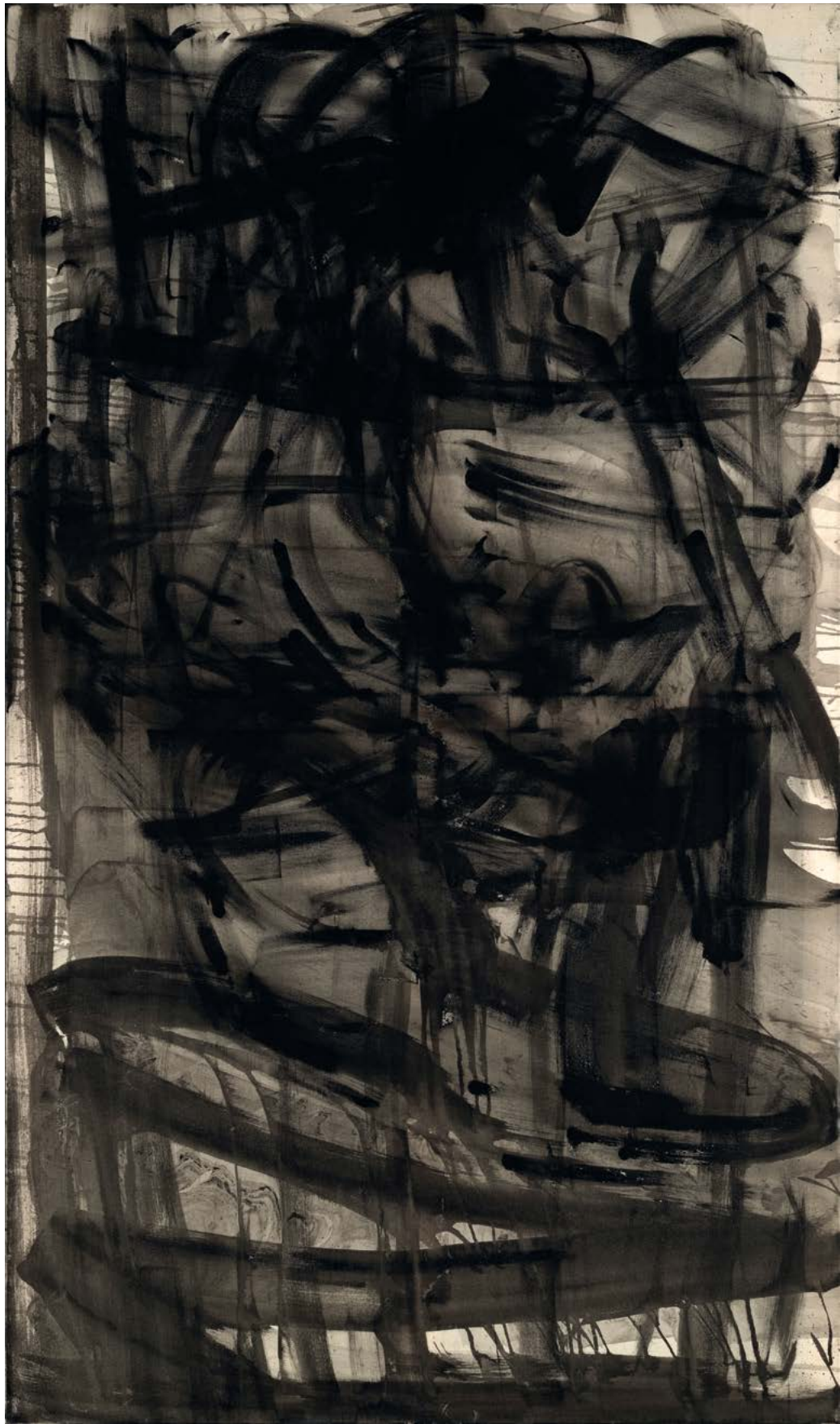
This materiality and essence, especially in his recent works, symbolically and arbitrarily convey the interpretation of the theme. Szymon often used natural pigments in shades of browns, reds, and blues, emphasizing their significance and symbolic contexts. His works were accompanied by hours of building the appropriate painting structure, a kind of mantra, specific repetitions stemming from gesture, concentration, the process of cutting, gluing, and sewing. His recent works, full of spontaneity, were stopped at a certain stage of image construction. It seems to me that this process of suspension most accurately defines the state of working on an image, which is never finished but only left at a certain time and place, revealing strong emotions associated with painting.

Dr hab. Jakub Pielaszek













AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2020

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 2020

Wydział Malarstwa

Dziekan:
prof. Jacek Kornacki (2016–2020)
e-mail: jacek.kornacki@asp.gda.pl
prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński (2020–)
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl
Prodziekan ds. studenckich:
prof. ASP dr hab. Aleksandra Jadczyk (2016–)
e-mail: aleksandra.jadczyk@asp.gda.pl

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

Druk: ZAPOL
Nakład: 300 egz.
ISBN 978-83-67720-08-3

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW
na utrzymanie potencjału badawczego.

Young Painters in Gdańsk 2020 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 2020

Faculty of Painting

Dean:
prof. Jacek Kornacki (2016–2020)
e-mail: jacek.kornacki@asp.gda.pl
Prof. ASP Dr hab. Marek Wrzesiński (2020–)
e-mail: marek.wrzesinski@asp.gda.pl
Vice-Dean for Student Affairs:
Prof. ASP Dr hab. Aleksandra Jadczyk (2016–)
e-mail: aleksandra.jadczyk@asp.gda.pl

Edited by Dr Daniel Cybulski, Dr Mateusz Pęk
Translated by Piotr Andrzejewski
Proofreading by Iwona Ziętkiewicz
Design and typesetting by Dr Mateusz Pęk
Photographs by Bartosz Żukowski and from the artists' archives

Printed by ZAPOL
Edition: 300 copies
ISBN 978-83-67720-08-3

The publication is co-financed by a grant from the Ministry
of Science and Higher Education to maintain research potential.



ISBN: 978-83-67720-08-3