



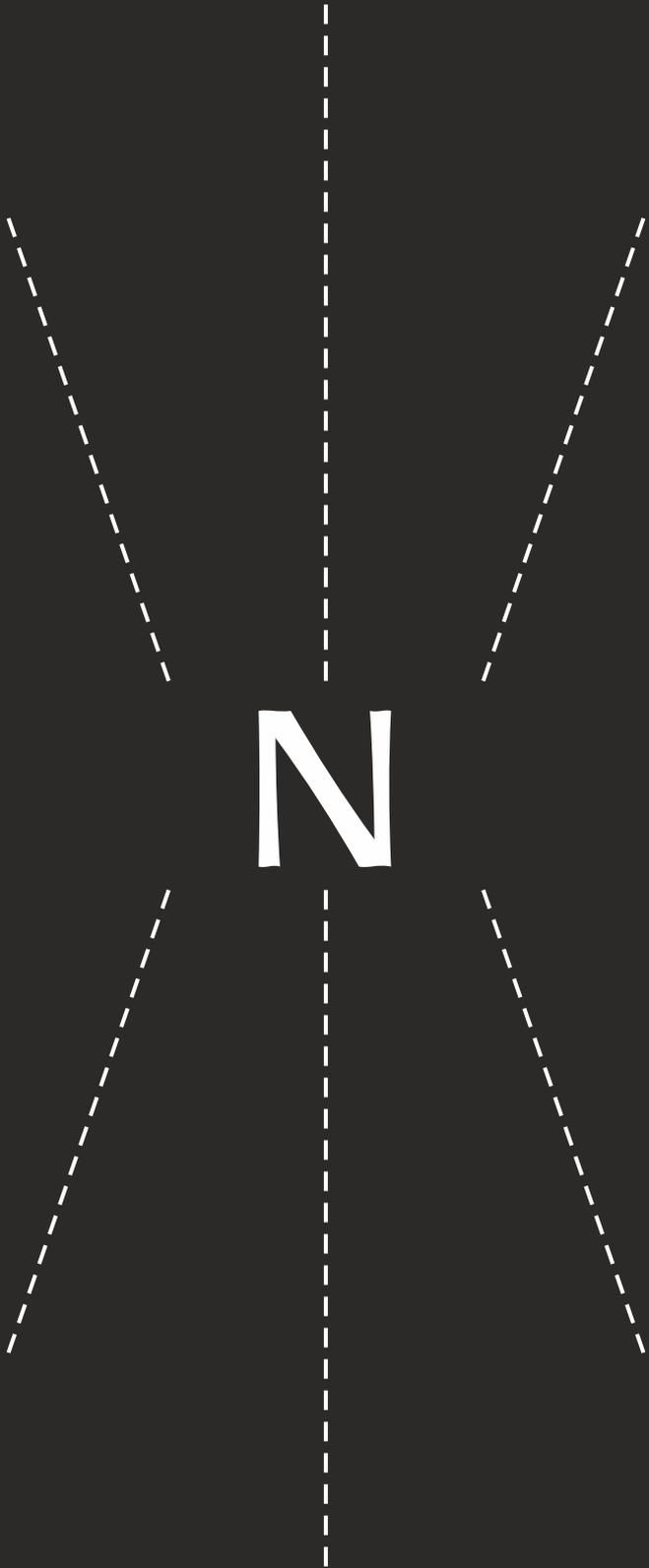
AGATA NOWOSIELSKA

MIRVANA

И



N

The image features a large, white, sans-serif capital letter 'N' centered on a solid black background. Five dashed white lines radiate from the center of the letter, extending towards the corners of the frame. One dashed line is vertical, pointing upwards and downwards. Two dashed lines extend diagonally upwards and outwards to the left and right. Two dashed lines extend diagonally downwards and outwards to the left and right. The overall composition is symmetrical and minimalist.



Offseason, 80 × 60 cm, tempera na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Offseason, 80 × 60 cm, tempera on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek



Offseason, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Offseason, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

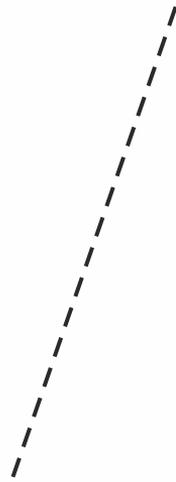
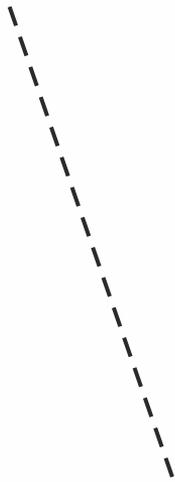
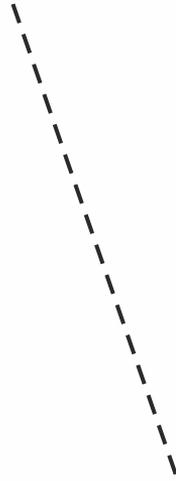
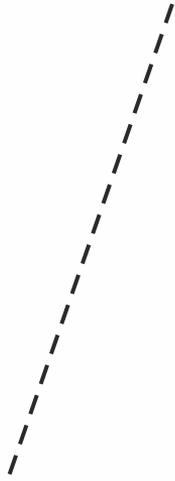


Offseason, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Offseason, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

następna strona / next page:
Offseason, 130 × 150 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Offseason, 130 × 150 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

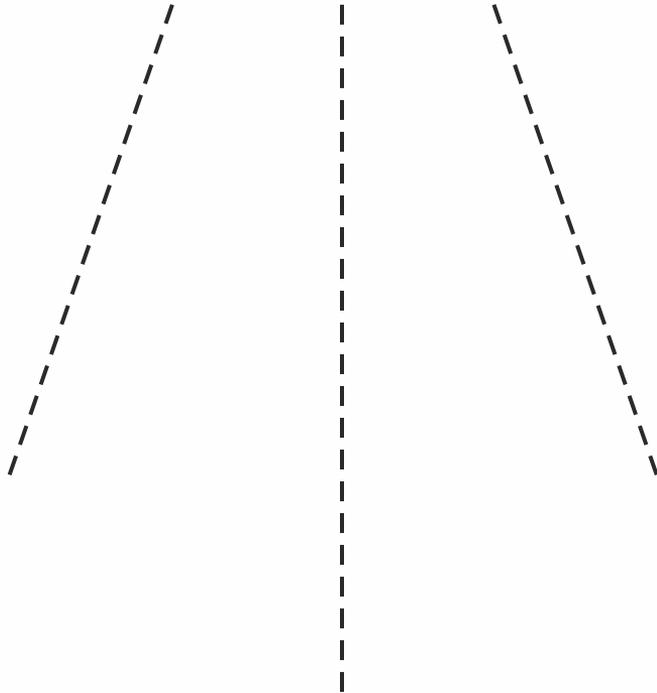






AGATA NOWOSIELSKA

NIRVANA



Gdańsk 2020



Sofa, 80 × 100 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Tomek Zerek
Sofa, 80 × 100 cm, oil on canvas, 2019, photo: Tomek Zerek

AGATA NOWOSIELSKA

NIRVANA

Gdańsk 2020

© Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA, 2020 / © LAZNIA Centre for Contemporary Art, 2020

Redakcja / Edited by: Jolanta Woszczenko

Współpraca redakcyjna / Co-operation: Joanna Adamiak

Redakcja językowa / Editing: Thomas Anessi, Dagmara Zawistowska-Toczek

Przekład / Translation: Patrycja Poniatowska

Fotografie / Photography: Agata Nowosielska, Karolina Spiak, Tomek Zerek

Projekt graficzny i skład / Graphic Design & Type Setting: Ania Witkowska

Druk / Print: Wydawnictwo Bernardinum Sp. z o.o., Pelplin

Ilustracja okładki / Cover Illustration: *Wnętrze*, 20 × 20 cm, gwasz, 2020 / *Interior*, 20 × 20 cm, gouache, 2020

Wydawca / Publishing:

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA / LAZNIA Centre for Contemporary Art

Gdańsk, ul. Jaskółcza 1 / www.laznia.pl

Partnerzy / Partners:

Stolarska/Krupowicz Gallery

ul. Puławska 22, Warszawa / www.sk-gallery.com

Galeria reprezentuje Artystkę / The Artist represented by the Gallery / M: +48 602 156 995

BWA Zielona Góra

al. Niepodległości 19, Zielona Góra / www.bwazg.pl

Wystawa *Odludzkie* miała miejsce w BWA Zielona Góra w 2019 /

Humanotic exhibition took place at BWA Zielona Góra in 2019



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA

GALLERY
SZTOLARSKA / KRUPOWICZ



BWA ZIELONA GÓRA

ISBN 978-83-61646-23-5

Zrealizowano ze środków Miasta Gdańska w ramach Stypendium Kulturalnego

Published with the financial support from the City of Gdańsk Council

Zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego

Financially supported by the Self-Government of the Pomorskie Voivodeship



GDAŃSK



WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE

SPIS TREŚCI

Ewelina Jarosz

**TAM, GDZIE PUSTKA OBFICIE
PORASTA ROŚLINNOŚCIĄ: PROJEKT
MALARSTWA ZAANGAŻOWANEGO**

str. / p.11

**WHERE EMPTINESS IS LUSH
WITH VEGETATION:
A PROJECT FOR ENGAGED PAINTING**

str. / p.33

Magdalena Ujma

MALARSTWO, KTÓRE DOBRZE ZNAMY

str. / p.57

OUR FAMILIAR PAINTING

str. / p.63

**AGATA NOWOSIELSKA
W ROZMOWIE Z JOLANTĄ WOSZCZENKO**

str. / p.85

**JOLANTA WOSZCZENKO TALKS
WITH AGATA NOWOSIELSKA**

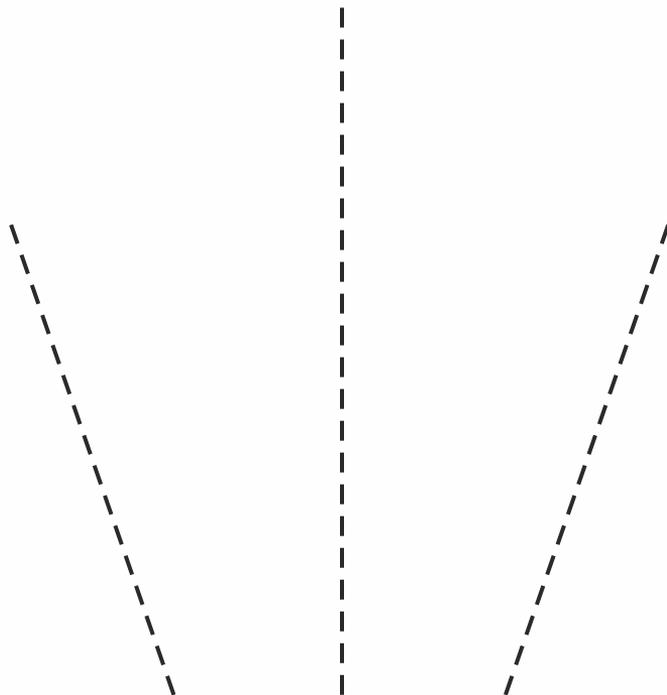
str. / p.95



Gąszcz, 80 × 60 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Thicket, 80 × 60 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

Ewelina Jarosz

**TAM, GDZIE PUSTKA
OBFICIE
PORASTA ROŚLINNOŚCIĄ:
PROJEKT
MALARSTWA ZAANGAŻOWANEGO**



Przytłony głos malarstwa w debacie na temat ekologicznej katastrofy

Wydaje się, że liczne przykłady malarstwa zaangażowanego pokazują, że nie trzeba dziś dowodzić zdolności tego medium do mówienia o ważnych sprawach współczesności. Potrzeba interdyscyplinarności, podkreślana w upowszechnianiu świadomości najpoważniejszej z dzisiejszych debat o zmianach klimatycznych, skłania jednak do znarratywizowania tych zdolności, gdyż w bliższym oglądzie stają się one mniej oczywiste. Jak pisać o obrazach, aby nie zredukować ich formatów artystycznych do ilustrowania medialnych tematów (Kowalczyk)¹? Vincent Normand, na przykład, dostrzegł pułapkę w samym pojęciu antropocenu. Dziękując się wątpliwościami dotyczącymi jego importowania do teorii sztuki i estetyki, zauważył, że jest on „uniwersalizującą i ujednociającą maszyną, nieustannie przywołującą najszerzą z możliwych ram, w której różnorodny horyzont manifestacji sztuki może łatwo zniknąć w tle” (Davis, Turpin 2015, 63). Taka charakterystyka ma nam przy tym przypominać o hegemonicznych aspektach dziedzictwa artystycznego modernizmu, od którego potrzebę odcumowania deklaruje dziś Agata Nowosielska.

Najnowszy projekt gdańskiej malarki, stanowiący temat mojej analizy, nosi tytuł *Nirvana*. Znaczenia tego słowa, takie jak zgaśnięcie, zdmuchnięcie, wyzwolenie, dobrze rezonują z nadal słabo słyszalnym głosem malarek i malarzy we wspomnianym obszarze debaty publicznej. Można wręcz odnieść wrażenie, że oddali go elokwentnym artywiom, którzy podejmują działania interwencyjne często wiążące się z radykalnymi, a przez to również medialnymi reakcjami na konkretne zagrożenia związane z kryzysem klimatycznym. Obrazy malarskie Nowosielskiej są z kolei reakcjami, które nie dają się łatwo skonsumować jako przekaz medialny.

Historia dostarcza licznych przesłanek dla wciąż zaledwie tłącego się udziału malarstwa w debacie na temat kryzysu klimatycznego. W XVIII i XIX wieku kojarzone było ono ze sztuką salonową, która często przekazywała ideę wyidealizowanej natury. W XX wieku walczyło o autonomię własnego języka w kontrze do propagandowych roszczeń produktywizmu, a zarazem stało się najbardziej urynkowaną formą artystycznej produkcji, kojarzoną z kulturowym establishmentem. Od lat 60. minionego stulecia malarstwo zostaje niemal wyłączone z emancypacyjnych dyskursów, czego symptomem jest wielokrotne ogłaszanie jego śmierci.

¹ Zuzanna Kowalczyk pisała o nośności medialnej tematu zmian klimatycznych. Autorka zauważa, że „katastrofa klimatyczna jako problem definiujący współczesność nie jest artystom obojętna. Stawianie o nią pytań stało się czymś oczywistym, powszechnym, a nawet modnym”.

Prostokątny format obrazu nabiera sensów funeralnych również wtedy, kiedy uwidacznia zapoczątkowany przez instytucję salonu gest zdenaturalizowania natury w dyskursie muzeologicznym (Davis, Turpin 2015, 68).

Malarstwo w polu aktywizmu

Budowaniu zaangażowanej narracji malarstwa nie przysłużyły się również dawno już obalone tezy o nieprzekładalności języka wizualnego na dyskursywny. Ich echo nadal jednak pokutuje w napięciu między malarstwem i aktywizmem. Narracja artystów i kolektywów artystycznych z pierwszego frontu walki o przetrwanie naszej planety umieszcza malarstwo na pozycji raczej kojarzonej ze zinstytucjonalizowaną indywidualną ekspresją „ja” niż ze wspólnie zatroskanym „my” estetyki zaangażowanej. Przekazywana społeczeństwu przez artystów związanych z ruchem środowiskowego aktywizmu potrzeba konieczności podejmowania natychmiastowych działań w obliczu powodowanej globalnym ociepleniem ekologicznej katastrofy sprowadza na czasowe medium obrazu zarzut eskapizmu i nieskuteczności. Postulowany przez artystów świat-w-działaniu, oparty na realnym i politycznym związku z materią, stoi niejako w sprzeczności ze światem jako reprezentacją.

W relacji teorii do praktyki znikają jednak ujęcia zerojedynkowe. Twórcy włączający malarstwo w pole zaangażowanych praktyk wizualności stają się bowiem artystami, udowadniając, że obraz malarski wcale nie stał się wymierającym gatunkiem sztuki zaangażowanej. Ich działania pozostają w zgodzie z twierdzeniem, że „zobaczyć antropocen można (...) tylko jeśli uzna się, że jest on epoką hiperpowiązań, ścisłego przylegania i współzależności między zjawiskami, skalami, aspektami i dziedzinami, które zwykliśmy od siebie oddzielać” (Szcześniak, Mościki 2018). Ta deklaracja formułowana jest na gruncie Studiów nad Kulturą Wizualną (*Visual Culture Studies*), od pewnego czasu dystansujących historię sztuki w zakresie tworzenia aktualnych relacji nauki ze współczesną rzeczywistością. To właśnie analizy z zakresu kultury wizualnej w pierwszej kolejności ułatwiają zarysowanie aktualnego projektu malarstwa zaangażowanego, począwszy od postawienia pytań: jak wkracza ono w dyskusję o antropocenie? jak te obszary tematyczne reprezentuje? jak łączy się z praktykami artystycznymi?

Czytając teksty z zakresu VCS, dostrzegamy, że potencjał tego typu zaangażowania w istotnej części zależy od przyjmowanej przez widzów perspektywy. Wskazują one również na świadomość ograniczeń teorii, która nawet jeśli powstaje na bazie konkretnych praktyk, nie pozostaje tożsama ze sprawczością, głównym wyznacznikiem działań aktywistycznych. Z kolei historia teorii sztuki nowoczesnej pozwala widzieć w zdolności malarskiego medium do syntetycznego przedstawiania rzeczywistości obiecującą charakterystykę dla obrazowania antropocenu, wymyślania nowych opowieści o przyszłości poprzez intensywne doznanie obrazowego Teraz. Równie obiecująco w związku z interesującym mnie projektem zapowiada się właściwa malarstwu świadomość powolności oferowanej przez niego narracji, zatrzymanie rzeczywistości w obrazowym kadrze czy autorefleksyjność, łączona z postulatem realizacji w medium obrazu malarskiego postulatów nowo materialistycznych. Wymienione cechy niekoniecznie muszą łączyć się z apatią czy marazmem, towarzyszącymi kondycji antropocenu (Bińczyk 2018), ale wręcz przeciwnie, w zależności od intencji artystów mogą zdradzać subwersywną energię niedocenionego medium. Ponadto mogą jako atuty stanowić odpowiedź na założenia filozofii postwzrostu, która postuluje potrzebę globalnej przemiany neoliberalnej ekonomii w związku z problemami ekologicznymi (Demaria et al. 2013, 191).

Kwestia etycznej odpowiedzialności malarstwa pojawia się między innymi w związku z doświadczeniem pandemii koronawirusa, które nieoczekiwanie nadało malarstwu Nowosielskiej istotne znaczenia, podkreślając pewne jego cechy, być może mniej widoczne w innych okolicznościach. Tak jakby sytuacja globalnego zamrożenia gospodarki i wyciszenia kulturowej produkcji opartej na niesprawiedliwych zasadach wyznaczyła poglądowe wręcz warunki jego recepcji. Na niedawno powstałych płótnach artystki pojawia się coraz więcej wyobrażeń dzikiej roślinności, rozwijającej się pod nieobecność człowieka i porastającej „pustkę” epoki po nim. Słowo ujęte w cudzysłów odnosi się jednak do pozorności utraty – jej cechy skłaniającej do refleksji nad zmiennością, a nie brakiem. Jak zauważa Joanna Bednarek we wprowadzeniu do znanej książki Rosi Braidotti, „po śmierci człowieka, ogłaszanej z triumfem lub zatroskaniem przez filozofię drugiej połowy dwudziestego wieku, wcale nie jesteśmy skazani na pustkę” (Braidotti 2014, 34–35)².

Artystkę interesują wyobrażenia fałszywego bogactwa świata ludzi, aktualnie wchodzące w dialog z czasem, w którym w efekcie mnożących się przypadków zakażenia SARS-CoV-2 opadają kurtyny maskujące złudzenia wytwarzane przez neoliberalne demokracje. Ta tematyka reprezentowana jest na jej obrazach choćby poprzez skupienie uwagi widzów na niepozornych spustoszeniach, powstałych

² W ten sposób rozumiana śmierć oznacza choćby miejsce na włączenie w historię malarstwa perspektywy studiów nad zwierzętami.

w konsekwencji kapitalistycznej akumulacji. Nabierają one cech nadmiarowości wynikającej z pełni malarskiego wyrazu. Taki tematyczny podział jej obrazów jest przy tym do pewnego stopnia umowny. Ważniejsze jest to, czy zgłębianie tajników artystycznego rzemiosła przez artystkę zmienia ludzkie doświadczenie, a zanurzenie w materii farby przedstawień identyfikowanej z nią roślinności manifestuje sprawczość przyrody. W obu transformatywnych kierunkach poszukiwań Nowosielskiej wyrażane jest bowiem pragnienie przekraczania ludzkiej kondycji opartej na jej wyczerpanych formułach, zaznacza się estetyczna świadomość zaburzonej równowagi świata, jego asymetrii i niewspółmierności.

Barok poza sezonem

Przyjrzyjmy się grupie obrazów, które odnoszą się do problemu współczesnego kryzysu estetyki. Unikając wyparcia, ale też nie poddając się działaniu pod presją czasu, pokazują one w skutecznym spowolnieniu swój udział w dyskusji na temat kapitałocenu, a więc równoważnego w stosunku do antropocenu określenia naszych czasów, które wskazuje na społeczne nierówności i korporacyjny wyzysk. Ich zaangażowanie łączy z przełamywaniem stereotypu modernistycznej refleksyjności i alienacji, a także z intencją odzwierciedlenia na dwuwymiarowej powierzchni problemów współczesnego świata, dziś aktualizującą historyczne sprzeczności modernizmu. Artystka proponuje malarski performans estetycznego ekscesu dla nieuprzywilejowanych, gdzie klasowa krytyka rozgrywa się na hiperestetycznym poziomie, określonym przez jej stosunek do baroku.

Jedna z prac z serii *Offseason* (2020) przedstawia lustrzane odbicie przedmiotów przykrytych pofałdowaną tkaniną, druga natomiast pojedynczy, złożony parasol w stanie impotentnego bezruchu. W efekcie wizualizacji zakrycia oglądamy widmowe przedmioty o intrygującym statusie ontologicznym. Kwestii braku prosperity dotyczy również monochromatyczny obraz abstrakcyjny, *Tabula Rasa* (2019), estetyczna manifestacja fałdy materiału. Jego powierzchnię w całości zajmuje szara tkanina o zatartych konturach, namalowana w efektownym stylu zdystansowanych foto-obrazów Gerarda Richtera. Obraz niby o początku, jak sugeruje tytuł, ale *de facto* zawiera się w nim też ciężar domyślnego końca, pojawiający się wraz z ewokowanym przez przedstawienie poczuciem wymazania i utraty.

Obie prace celebują estetyczny dyskomfort przedmiotów ukazanych poza kontekstem ich użyteczności, w spowolnionych lub zatrzymanych kadrach, w scaleniu figury z tłem, którego rolę

zwykła pełnić tkanina w historycznym malarstwie baroku. Akcja odbywa się na poziomie percepcji i refleksji, stymulując widzów do łączenia steatralizowanej beczynności z wytwarzaniem strategii odpornościowych. Artystka sugeruje również temat libidynalnej ekonomii, która w filozofii Jean-François Lyotarda połączona została z konceptualizacją pracy w kapitalizmie w opozycji do zmysłowej przyjemności (Williams 2000, 3–4). Malarstwo Nowosielskiej dostarcza wzrokowej przyjemności, argumentując zarazem na temat warunków pracy artystycznej. Do tego wątku powrócę w analizach obrazów *Igrzyska* oraz *Skrajnia*.

Estetyka odgrywa również aktywną rolę w tworzeniu znaczeń utrzymanego w chłodnej tonacji barwnej *Szklą* (2017), obrazu powstałego pod wpływem wrażenia, jakie na malarce wywarł pożar szklanego wieżowca mieszkalnego Grenfell Tower w 2017 roku. Był on spowodowany wadliwym systemem chłodziarko-zamrażarki w jednym z mieszkań. Rozmyty obraz kawałka szklanej powierzchni jest niepozorny, w zasadzie wycięty z kontekstu tragicznej historii, której sensacyjny wymiar podchwyciły media. Zarazem poniosły porażkę, gdyż wcześniej nie informowały na temat zaniechań w zakresie procedur bezpieczeństwa przeciwpożarowego. Obraz przywołuje argument Any Varas Ibarry, która dostrzega w sztuce narrację przeciwwagi, zauważając, że „podczas gdy media korporacyjne i przemysł rozrywkowy przedstawiają niekończące się apokaliptyczne scenariusze, w których katastrofa ekologiczna jest naszym nieuniknionym przeznaczeniem, produkcja artystyczna i dyskurs artystyczny stają się bardziej zaangażowane w próby znalezienia alternatywnych etycznych sposobów przywrócenia równowagi w relacjach z naturą” (Varas Ibarra 2018). W tym przypadku za sprawą wizualnej reprezentacji detalu pod lupę brany jest większy, społeczny obraz wydarzenia, a w nim kruchość nowoczesnych technologii zamieszkiwania.

Charakterystyczne dla narracji mediów głównego nurtu dramatyczne obrazy stojącego w płomieniach budynku mieszczą się na przeciwnym biegunie skali odczuć w stosunku do niepozornego artystycznego obrazu szkła. Nowosielska proponuje narrację zrównoważoną, w której skrupulatnie namalowany szczegół sugeruje refleksję nad przemysłową produkcją materiału. W niepozorności detalu uchwycona została bowiem zmiana stanu materii z ciekłego na stały, co stanowi łącznik między odniesieniem do pożaru (jego sensacyjnych reprezentacji artystka unika) a współczesną ekologiczną docieklivością w zakresie zmian chemicznego składu atmosfery w efekcie emisji CO₂. Dzięki halucynacyjnemu malarskiemu obrazowaniu szkło Nowosielskiej kształtem może być identyfikowane z formą epitafium, powracającą w zbiorowej wyobraźni artystów zaangażowanych.

Podsumowując te odczytania, dostrzegamy, że grając wizualną pamięcią obfitej fałdy oraz pofalowanej powierzchni szklanego materiału, malarka pokazuje, na czym polega jej aktualna fascynacja barokiem. Wymienionym motywom odmawiana jest w jej sztuce funkcja scenicznej oprawy dla przepychu reprezentowanego świata. Zamiast tego za ich sprawą budowany jest suspens związany z odmową uczestnictwa w techfallocentrycznej kulturze mediów głównego nurtu. Nowosielska nie traktuje zatem baroku jako chronologicznie wyodrębnionego stylu, lecz jako styl utraty: transhistoryczne, zhakowane narzędzie zachowujące estetyczną wnikliwość w obrazowaniu pustki kapitalistycznego nadmiaru. Jej reinwencja baroku idzie w przeciwnym kierunku niż Mieke Bal, zachodniej badaczki, która wyprowadziła koncepcję baroku na teoretyczne wyżyny (Bal 1999). W skrócie: „barok” Bal to wyraz rozczarowania naukową fikcją chronologii w historii sztuki, „barok” Nowosielskiej to oglądanie społecznej walki o uznanie i palmę pierwszeństwa w krzywym zwierciadle wycofania i dystansu. „Barok” Bal otwiera nam oczy na ograniczenia uniwersyteckich enklaw intelektualnych, „barok” Nowosielskiej na relację etyczną, w jakiej stoją do świata leżące u podłoża malarstwa procesy materialne.

Czego od obrazów chcą rośliny i zwierzęta?

Kolejna grupa prac artystki dotyczy statusu obrazów malarskich w odniesieniu do kondycji postludzkiej, ukazujących dziką roślinność porastającą przestrzenie deprywacji oraz zwierzęta wyzwolane z roli zabawek w ludzkich rękach. Malarka podejmuje w nich temat abdykacji władzy kojarzonej ze starym światem w scaleniu z pożądaniem radykalnej demokracji nowego świata. Ich odczytanie wspieram animistyczną koncepcją W.J.T. Mitchella, który w książce *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów* (2015) proponuje traktować obrazy podmiotowo, jednak w ramach paradygmatu antropologicznego, wyznaczającego granicę jego teorii³. Odnoszę się do jej wybranych aspektów, pokazując, jak obrazy manifestują nie-ludzkie formy życia, sygnalizując nadzieję na wymieranie przedstawięń fetyszyzowanych przez neoliberalny kapitalizm.

Witalność obrazu *Skinhead* (2019) manifestowana jest w scenie przejmowania przestrzeni ludzi przez świeckie siły przyrody, jak na filmach SF, w których pozaziemskie istoty opanowują Ziemię i więżą ludzi w kokonach. Na powierzchni płótna zostało rozcią-

³ Chociaż książka tego autora ukazała się w momencie, w którym tematy związane ze zmianami klimatycznymi nie były jeszcze tak wyraźnie obecne w publicznej debacie jak dziś, to debata ta aktualizuje niektóre z jej antropologicznych założeń.

gnięte wyobrażenie zasłony zieleni, zza której pod różnym kątem przezierają otwory z ludzkimi spojrzzeniami, wskazujące na pozorność zakorzeniania człowieka w naturze. Wykadrowaną przez zieleń, symboliczną obecność ludzi można odnieść do nowoczesnego wyodrębnienia ludzkiego podmiotu z natury, w ramach którego ukształtowana została pornograficzna, oparta na ekscytacji wzroku relacja widzów z obrazem czy kluczowa dla koncepcji nowoczesnego obrazu relacja „figury” i „tła”. Choć tytuł tej pracy to ciekawy zbitek słów scalający porządek cielesny i rozumowy, to jednak koncept naturokultury Donny Haraway nie zostaje w pełni zaszczerpiony w obszar malarskiego przedstawienia (Haraway 2003). Jest on testowany poprzez wgląd w dynamikę triady człowiek–natura–obraz, gdzie mimo że kondycja ludzka nie jest przekraczana, to uzmysławiana jest opresyjność binarnej koncepcji świata.

Król (2019) sugeruje postsekularną wizję wtargnięcia natury w sferę ludzkich konstrukcji, eksponując motyw archaicznego okrucieństwa. Obraz nie rozstrzyga, jak widz ma opowiedzieć sobie namalowaną historię. W moim odbiorze przedstawia on królestwo dzikich roślin, których supermoce rozsadzają quasi-sakralną przestrzeń. Botaniczna siła napiera z tła nawy, ponad rzędami pustych ław, obficie zanurzonych w kałuży krwi, która niemal wylewa się z obrazu. Powstał obraz o rewolucyjnym przekształcaniu świata, angażujący estetykę w dezorganizowanie wyobrażenia pojęć takich jak duchowość czy rozum. Rośliny ukazują się w bojowym odwecie rekompensaty statusu bytów podporządkowanych człowiekowi. Takie odczytanie pociąga za sobą spekulację na temat losu obrazów w społeczeństwach postludzkich. Czy w ogóle będą nam one jeszcze potrzebne, gdy rozgorzeją wojny klimatyczne? Czy wszystkie obrazy będą wtedy sobie równe? Które spotka los dramatyczny? Fantazjowanie na temat reprodukcji obrazów w postludzkiej przyszłości jest tu na miejscu, zwłaszcza że *Król* nie sugeruje powolnego wymierania dawnych struktur akumulacji instytucjonalnej władzy, lecz burzliwą zmianę stosunków między człowiekiem i jego otoczeniem, wcieleniem w obraz żądania nieokreślonej, zbiorowej ofiary.

Oba płótna odnoszą się do relacji podrzędności i uprzedmiotowienia natury przez człowieka. Choć nie powstały z waleczną, aktywistyczną intencją, to przepowiadają typ obrazów posiadających zdolność biologicznego życia, organicznej reakcji na krzywdy antropocenu. Jak zauważa przywoływany już Normand, antropocen daje się zobaczyć właśnie poprzez obrazy ontologicznej niepewności lub przez pokazywanie ograniczeń wpisanych w stereoskopowe, ludzkie widzenie (Davis, Turpin 2015, 74–75). Obrazując eksterytorialność świata roślinnego względem człowieka, Nowosielska

zaszczepia wątpliwości związane z antropologiczną koncepcją autonomii estetycznego doświadczenia.

Na tym jednak nie koniec, bo jej wyobraźnię obsesyjnie zajmują także zwierzęta, a konkretnie pudle – karykatury klasowych przekonań dotyczących sztuki, ikonoklastyczne wobec neoliberalnego kapitalizmu. Przykładem jest *The Living Room* (2020), maksymalistyczna iluminacja malarska, która podejmuje temat kryzysu ludzkiej tożsamości poprzez ekspansję pudli. Artystka gra stereotypem na temat mieszczaństwa i komfortu, przekształcając wyobrażenia zwierząt w *dripping* złudnej obfitości. Wykorzystanie efekciarskiej abstrakcyjnej techniki, która pierwotnie służyła budowaniu nowej świadomości estetycznej amerykańskiej klasy średniej, służy kreowaniu obrazu sukcesu i sukcesji psiej rodziny, mglistości bogactwa i urokliwości biedy. To wysokiej klasy żarty z oryginalnych technik artystycznych, które zostały stezauryzowane. Z kolei na obrazie *Koronka* (2019) orgiastycznie eskalowany jest motyw znalezionych na śmietniku foteli. Ich nieskrępowana artystyczna prezentacja może prowokować refleksję zarówno na temat fejkowych społecznych wrażliwości, jak i optymizmu związanego z ruchem *zero-waste* w czasach wypalających postawy społecznego konformizmu i kompromisów drogą globalnego ocieplenia.

Zostanie po nas tylko farba?

Przekaz tryptyku *Igrzyska* (2019) współkształtowany jest przez kontekst destabilizacji gospodarki neoliberalnego kapitalizmu. Ukazuje on odsłonięty widok stadionowych trybun opustoszałych z kibiców, ekscesywnie zazielenionych w hiperestetycznej perspektywie zaniku. W czasie pandemii zaangażowanie Nowosielskiej w obrazowanie pustki spektaklu związanego z przemysłem sportowym zyskuje wymiar eposu, który wytrąca nas z kontemplacyjnego samozadowolenia. Gęsta, hiperbolizowana pustka może zająć po brzegi uwagę widzów, których piłka nożna interesuje mniej niż spełniający się w jej ascezie scenariusz organizowania społecznego i kulturalnego życia przez państwo w sytuacji kryzysu, gdy sport jest priorytetyzowany przed kulturą, a ta musi zostać przeliczona na PKB, aby udowodnić swą wartość. Ukazując symbol kultury komercyjnej w formie obrazu, Nowosielska odwraca tę sytuację. Choć nie było to jej zamiarem, w polu uwagi pojawia się kryzys artystów i kryzys sztuki, obszaru zamkniętego w czasie pandemii jako pierwszy i jako ostatni odmrożonego, między innymi za sprawą państwowego konkursu, który w sytuacji niedofinansowania polskiej kultury powinien nazywać się „Czyż nie dobija się

koni?”⁴ Nowela Horace'a McCoya o takim tytule przedstawia w formie paraboli realia czasu Wielkiej Depresji, w których ludzie zmagali się z nędzą i rekordowo wysokim bezrobociem. W takiej sytuacji zorganizowany został na bieżni szalony maraton taneczny z nagrodą 1500 \$, na którym zbito osobliwy kapitał – wykończenie uczestników konkursu. W takiej optyce *Igrzyska* stają się krzywym zwierciadłem funkcjonowania kultury w późnym kapitalizmie, gdzie „hojność” państwowego wsparcia przypomina dekoracje na kredyt.

Obraz Nowosielskiej ma charakter apokaliptyczny, ponieważ wiąże się z rozpadem struktur społecznych opartych na nierównej dystrybucji dóbr, co sugeruje także *Skrajnia* (2018), której znaczenie uniwersalizuje się poza prostymi biograficznymi odniesieniami. Płótno przedstawia płytę byłego lotniska we Wrzeszczu, w pobliżu którego znajduje się mieszkanie artystki. Siła jego oddziaływania polega na zredukowaniu narracji do minimum, w rezultacie powstaje skondensowany przekaz wizualny. W pępną, awiatyczną okolicę z betonowym pasem startowym, w którego rozpęknięciach skumulowana została energia kiełkującej natury, wmalowano horyzontalne pasmo mgły, substancjalnej blokady. Wizerunek nieczynnego pasa startowego pozwala wiązać wątki dotyczące lokalnej tożsamości, w którą wpisana jest pamięć o procesach modernizacyjnych poprzedzających powstanie osiedli mieszkaniowych na Zaspie, ze współczesną refleksją na temat ekonomicznej destabilizacji podmiotów w systemie neoliberalnym. Choć artystka unika tendencyjnych paraleli między kobietą i „naturą”, o której mówią, że poradzi sobie w najbardziej nieprzychylnych okolicznościach, to jednak namalowane przez nią współrzędne niepewnego gruntu i enigmatycznego horyzontu mogą przekładać się na opowieść o ograniczeniach związanych z sytuacją prekarnej części świata sztuki na oucie, gdzie rozwinięcie skrzydeł zawodowej aktywności nie następuje, gdyż przeważa ciągłe wdeptywanie w podłogę.

Stawanie się naturą

Odpowiedzią Nowosielskiej na zaburzoną równowagę świata są również obrazy wyrażające filozofię postwzrostu, w których energetyczne wyładowania artystki metabolizują wpisana w historię nowoczesnego malarstwa imperialistyczną kompozycję *all over*, a deliryczny zachwyty estetycznym wymiarem malarstwa prowokuje re-

⁴ Odnoszę się do programu stypendialnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura w sieci”.

fleksję nad materialnością kondycji postludzkiej. Obok omówionych już prac o tematyce dalekiej od idealistycznych wizji pokrewieństwa świata ludzkiego i pozaludzkiego, pokazujących zależności między nimi w sprzężeniu zwrotnym, z podskórnie dającymi o sobie znac relacjami własności, dystansu, różnicy czy poczucia inności, oglądamy również ambiwalentne obrazy stawania się człowieka ziemią. Na tych płótnach marksistowska walka wyrażona językiem przyrody ustępuje miejsca perspektywie planetarnej.

Warstwy (2018) ukazują trzyetapowe wyobrażenie monumentalnego czasu geologicznego, który relatywizuje doświadczenie ludzkiego czasu i odsyła do koncepcji geologicznego zwrotu w kulturze (Parikka). Przedstawienie nie rozstrzyga, czy mamy do czynienia z przedludzkim krajobrazem czy fragmentem postludzkiej natury, jak choćby sugerowane wyobrażenie zaoranej hałdy odkrywkowej. Dwie pierwsze, brunatno-brązowe warstwy mogą wskazywać na brutalną ingerencję człowieka w litosferę, natomiast trzecia, błękitna i zawoalowana część litosfery na broniącą bioróżnorodności przed dostępem człowieka. W czasowym rozpięciu *Warstwy* raczej splatają obie perspektywy, uzmysławiając obrazowy potencjał naszego Teraz. Wizja przedludzkiej przyrody spotyka się w nim zatem z tą, która nie potrzebuje człowieka dla dalszego rozwoju życia na planecie – redukcja mówi o antropogenicznej degradacji, ale także o koniecznej naprawczej powściągliwości, warunku przetrwania naszego gatunku.

Archeologiczna widzialność czasu geologicznego na tym obrazie odsyła również do uwag Jussi Parikki, który pisał: „problem wielu nakładających się na siebie czasów rodzi (...) pytanie o to, za pomocą jakich idei, metodologii czy nawet dziedzin wiedzy można mówić o geologii tak, by tworzyć coś więcej niż tylko kulturowy komentarz do twardych nauk lub apokaliptyczną retorykę nadchodzącej nie-ludzkiej przyszłości” (Parikka). Włączyłabym w wyliczenia autora malarstwo w perspektywie ekologicznej oceny procesów jego powstawania i w związku z postulatem bardziej przyjaznych dla środowiska malarskich technologii. Kwestia trucieleńskiego śladu pędzla może umknąć naszej uwadze, gdy skupiamy ją na grach słownych, symbolach i znaczeniach, a taki ślad pozostawia „brushstroke” – symbol stylów sygnaturowych gigantów sztuki malarskiej. Spojrzenie przez pryzmat pochodzenia farb, pigmentów, stosowanych technologii włączyłabym w zadania polityki materiałów [*politics in and of materials*], która istniała od czasów narodzin malarstwa wśród ludzkich zwierząt, jednak została przyćmiona przez konceptualne odczytania. Kluczowa dla tej perspektywy będzie świadomość, że artystyczne aktywności przestały być niewinne w kontekście ochrony planety.

W miejscu podsumowania przyglądam się *Sercu* (2016), które wypełnia zróżnicowana powierzchnia plastycznego mięśnia-mutanta, częściowo enigmatycznie wrośnięta w powierzchnię obrazu. Serce, ukazane jako hiperobiekt, znoszący dystans między widzami a przedstawieniem, wydaje się być najściślejszą deklaracją zachodzącego obecnie fermentu w zainteresowaniach artystki – wyrazem poczucia przynależności do większego ruchu działającego na rzecz ochrony planety i zestrojenia rytmów powstawania alternatywy dla starego świata. Z tym walecznym transparentem w postaci obrazu artystycznego, z którym malarka wychodzi zza kulis pierwszego planu bitewnego artywizmu, pozostawiam czytelniczki i czytelników tekstu.

Tekst pierwotnie ukazał się w „Czasie Kultury” (5/2020), przedruk i tłumaczenie za uprzejmą zgodą Redakcji.

LITERATURA

Bal Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

Bińczyk Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Davis Heather, Turpin Etienne, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London, Open Humanities Press, 2015.

Demaria Federico, Schneider Francois, Sekulova Filka, Martinez-Alier Joan, *What is Degrowth? From an Activist Slogan to a Social Movement*, „Environmental Values”, Vol. 22, No. 2 2015, s. 191–215.

Haraway Donna, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2005. Polskie tłumaczenie: *Manifest Gatunków Stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 242–260.

Varas Ibarra Ana, *World of Matter. An Eco-aesthetic Approach to the Complex 'Ecologies' of Matter*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 22/2018, <https://www.pismowidok.org/en/archive/2018/22-how-to-see-the-anthropocene/world-of-matter> (dostęp: 13.05.2020).

Kowalczyk Zuzanna, *Modna Katastrofa*, „Dwutygodnik.com. Strona Kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8448-modna-katastrofa.html> (dostęp: 13.05.2020).

Mitchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Szcześniak Magda, Mościcki Paweł, *Zobaczyć antropocen*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 22/2018, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zobaczyc-antropocen> (dostęp: 15.05.2020).

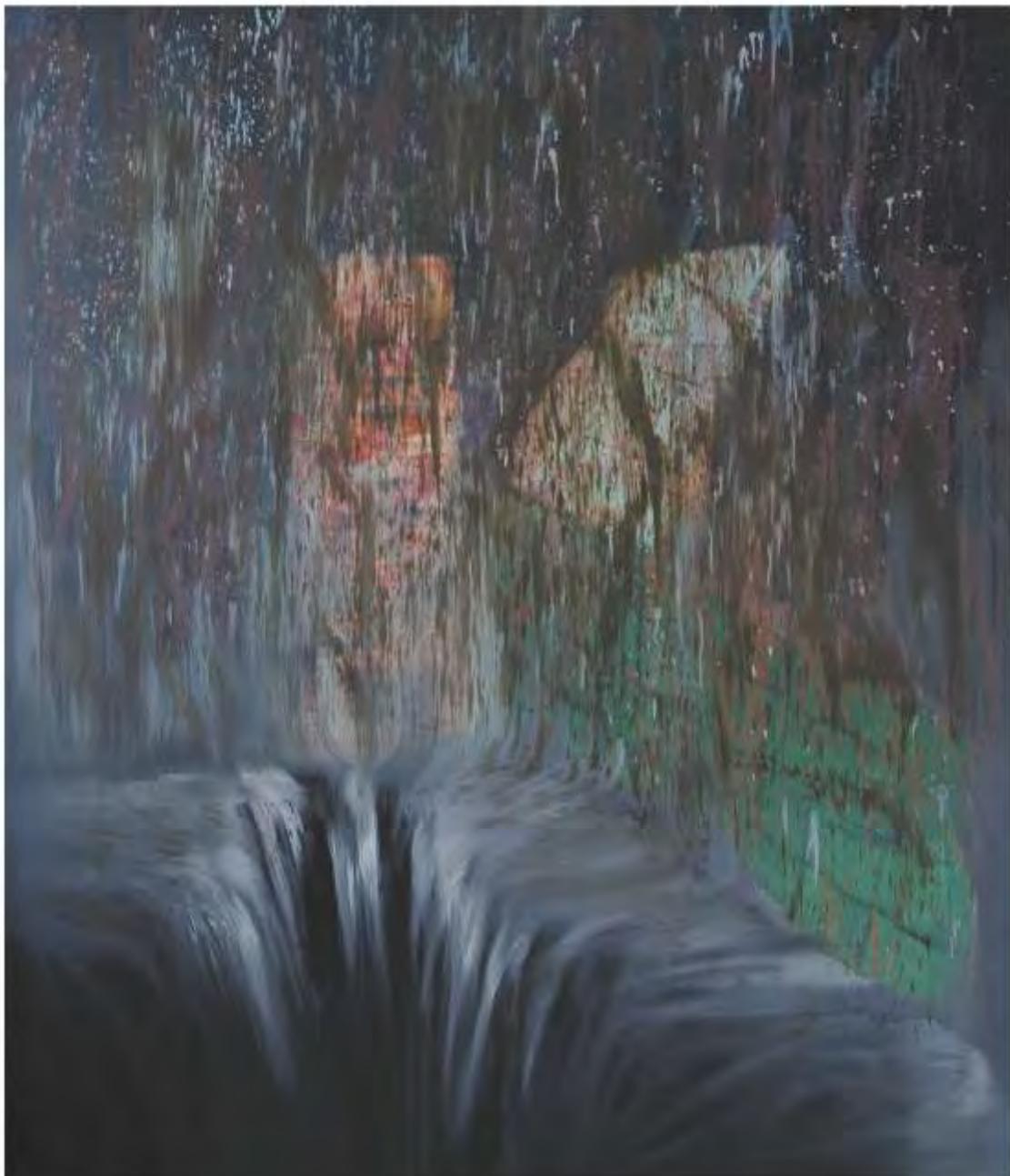
Parikka Jussi, *Głęboki czas planetarnych problemów. Notatki o polityce kulturowej mediów i materialności*, przeł. M. Szubarowska, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/gleboki-czas-planetarnych-problemow> (dostęp: 12.05.2020).

Williams James, *Lyotard and the Political*, Routledge, London and New York 2000.



Tam, gdzie rosną dziewanny, 100 × 500 cm, olej na płótnie, 2018, archiwum artystki
Where Mulleins Grow, 100 × 500 cm, oil on canvas, 2018, from the artist's archive

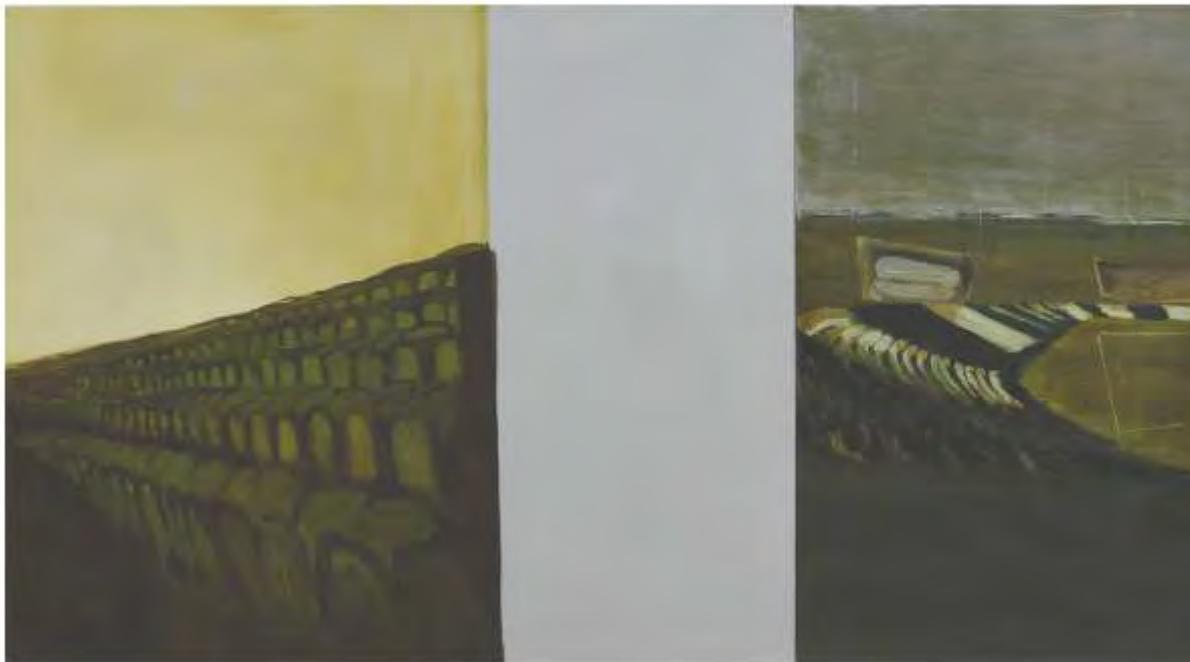




Ujście, 160 × 135 cm, olej na płótnie, 2020, archiwum artystki
Estuary, 160 × 135 cm, oil on canvas, 2020, from the artist's archive



Światelko, 150 × 150 cm, olej na płótnie, 2020, praca w procesie, archiwum artystki
Glimmer, 150 × 150 cm, oil on canvas, 2020, work in progress, from the artist's archive



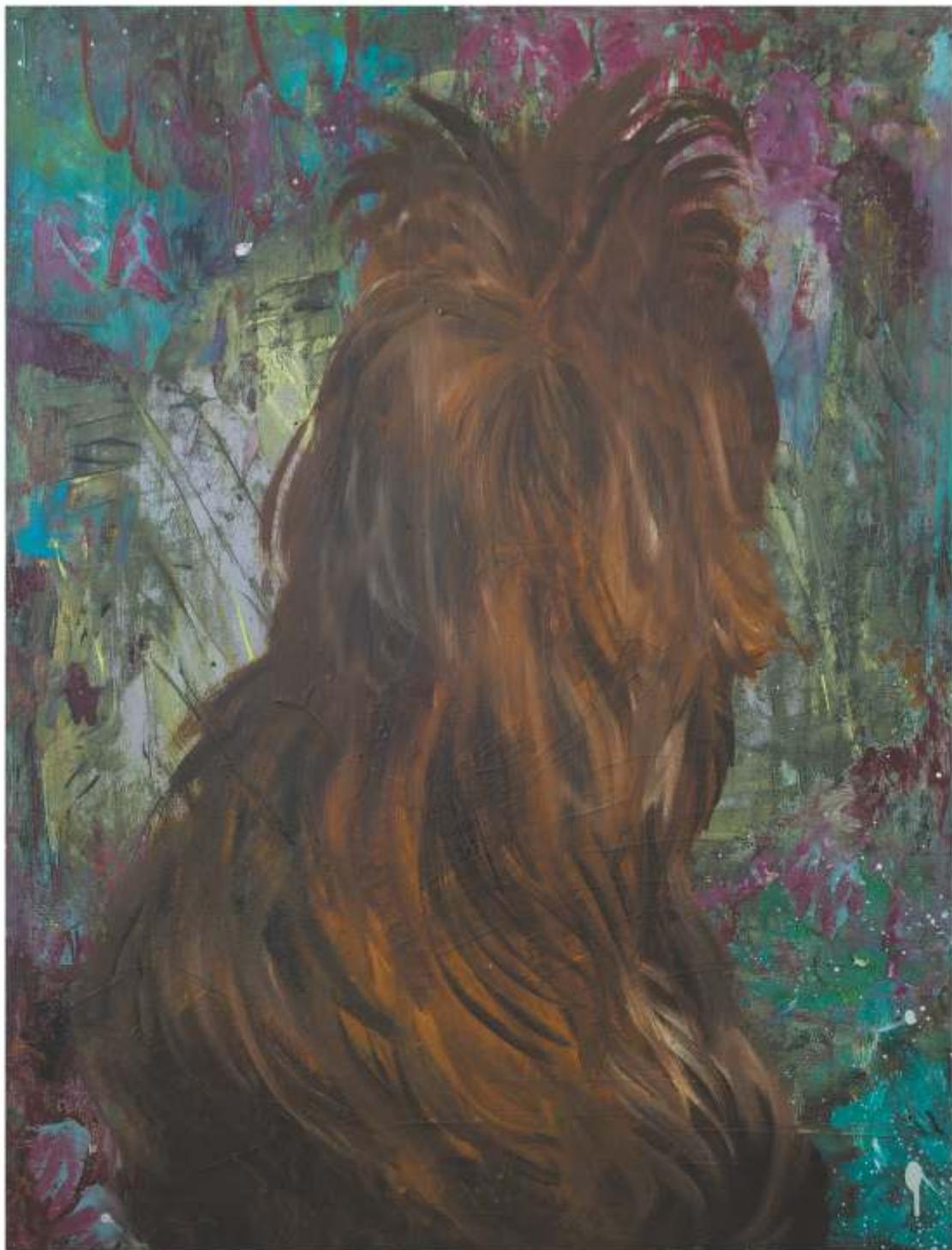
Igrzyska, 100 × 360 cm, oil on canvas, 2019, fot. Karolina Spiak
The Games, 100 × 360 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak





Dancefloor, 150 × 260 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Dancefloor, 150 × 260 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

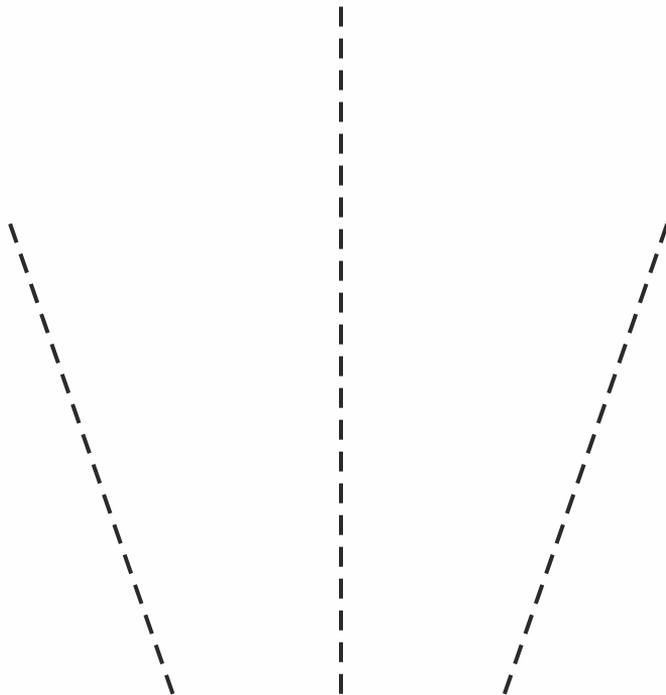




Gąszcz, 80 × 60 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Thicket, 80 × 60 cm, olej na płótnie, 2020, photo: Tomek Zerek

Ewelina Jarosz

**WHERE EMPTINESS
IS LUSH
WITH VEGETATION:
A PROJECT
FOR ENGAGED PAINTING**



The muffled voice of painting in the debate on environmental catastrophe

Given the many examples of engaged painting, there is no need to marshal evidence for the capacity of this medium to address important issues of the day. Nevertheless, the exigency of interdisciplinarity, underscored in endeavours to raise consciousness about climate change – seemingly the most important of today's debates – urges a narrativising of this capacity, which seems less obvious from close up. How should paintings be written about to avoid reducing their artistic format to a mere illustration of prime-time themes (Kowalczyk)?¹ The pertinence of such queries is embodied in Vincent Normand's reservations about the very notion of the Anthropocene, which he regards as a pitfall. Sharing his qualms about transplanting the concept onto art theory and aesthetics, Norman observes that the Anthropocene is 'a universalizing and unifying machine ceaselessly invoking the largest possible frames, in which art's manifold horizon of representation can easily fade into the background' (Normand 63). At the same time, this depiction is meant to make us wary of the hegemonic facets of the legacy of artistic modernism – unmooring herself from these is an aspiration Agata Nowosielska articulates today.

The Gdansk-based painter's latest project, which I examine in this text, is entitled *Nirvana* [*Nirvana*]. The meanings of this word, such as 'extinguishing,' 'blowing out' and 'liberation,' suitably resonate with the still poor audibility of painters' voices in the public debate addressed above. Painters may even seem to have ceded their voices to outspoken activists committed to interventions which often involve radical and consequently newsworthy responses to particular dangers inherent to the climate crisis. For their part, Nowosielska's paintings are responses which defy being easily consumed as media coverage.

Historically, there are several reasons why the involvement of painting in the debate on the climate crisis still comes across as muffled. In the 18th and 19th centuries, painting was predominantly thought of as a salon art which often conveyed the idea of idealised nature. In the 20th century, painting struggled for an autonomous language of its own, fending off the propagandist claims of productivism, while at the same time becoming the most marketable form of artistic production associated with the cultural establishment. Since the 1960s, painting has almost been excluded from emancipatory discourses, which is expressed in repeated announcements of its death. The rectangular shape of paintings also acquires funerary meanings when it throws into relief the gesture of denaturalising

¹ Zuzanna Kowalczyk observes that the theme of climate change possesses considerable media potential: 'artists are not unconcerned with climate catastrophe as the defining problem of our times. Inquiring into it has become self-evident, common and even fashionable.'

nature as intrinsic to museological discourse, whose origin dates back to the institution of the salon (Normand 68).

Painting in the field of activism

The belief that visual language is untranslatable into discursive language has by no means helped the cause of building an engaged narrative of painting. Though long-disproved, its echoes persistently reverberate in the tension between painting and activism. The narrative spun by artists and artistic collectives on the frontline of struggles for the survival of our planet positions painting as revolving around an 'I' with its institutionalised, individual self-expression rather than around a jointly anxious 'we' of engaged aesthetics. The exigency of taking immediate action in the face of environmental catastrophe caused by global warming, which is being instilled in the public by artists affiliated with the environmental activist movement, exposes the temporal medium of paintings to charges of escapism and ineffectiveness. As envisaged by artists, the world-in-action, based on a real and political connection with matter, is pitted, so to speak, against the world as a representation.

However, simple binaries dissolve in the relationship between theory and practice. Artists who incorporate painting into engaged practices of visibility become activists and prove that paintings are by no means a dying species of engaged art. Their pursuits are consistent with the insistence that 'the Anthropocene can only be seen (...) if one recognises it as an age of hyperlinks, of tight adjacency and of interdependences among the developments, scales, aspects and disciplines which we have been used to regarding as discrete' (Szcześniak and Mościki, 2018). This observation has been made within Visual Culture Studies, a discipline which has for some time now outdistanced art history in fashioning the relations between scholarship and contemporary reality. It is primarily research into visual culture that facilitates developing the current project of engaged painting, starting from fundamental questions, e.g.: How does engaged painting become involved in the debate on the Anthropocene? How does it represent these thematic fields? How does it tie in with activist practices?

VCS publications strongly imply that the potential of this kind of engagement is essentially predicated on the perspective adopted by viewers. They also express an awareness of the limits to theory which, even if founded on specific practices, is not identical with agency, the central determinant of activist efforts. The history of modern art theory suggests that the capacity of the painting medium to synthetically represent reality bodes well for imaging

the Anthropocene, and that new tales of the future can be invented through an intense experience of the pictorial Now. The project to which I refer finds an equally promising prospect in the painting-specific awareness of the slowness congenial to the narrative it offers, the arresting of reality in a pictorial frame and the self-reflectivity associated with the call for the medium of paintings to fulfil new-materialist demands. These features are not inevitably paired with the apathy or malaise woven into the texture of the Anthropocene (Bińczyk 2018); on the contrary, depending on artists' intentions, they may reveal the subversive energy of the underestimated medium and, as one of its assets, respond to the tenets of post-growth philosophy with its plea for an urgent global transformation of the neoliberal economy in view of the planet's environmental problems (Demaria et al. 191).

The ethical responsibility of painting also makes its way to the forefront due to our current experience of the coronavirus pandemic, which has unexpectedly bestowed relevant meanings on Nowosielska's art by illuminating features of it that might be less conspicuous in other circumstances. It is as if the global freezing of the economy and the muffling of cultural production, governed by unequitable rules, fostered veritably exemplary conditions for the reception of her paintings. Nowosielska's recent canvases feature more and more representations of wild plant-life, which thrives in the absence of humans and overgrows the 'void' of the posthuman epoch. The 'void,' as I use it here, refers to the illusory character of loss, a quality that breeds reflection on mutability rather than on lack. As Joanna Bednarek avers in her introduction to the Polish edition of Rosi Braidotti's famous *The Posthuman*, 'after the death of man, triumphantly or worriedly proclaimed by philosophy throughout the second half of the 20th century, we are not in the least doomed to emptiness' (Bednarek 34-35).²

Nowosielska explores representations of the false wealth of the human world which are now entering into a dialogue with a time in which soaring SARS-CoV-2 infection rates unveil the previously disguised illusions engendered by neoliberal democracies. These themes are conveyed in her paintings, for example, by directing the audience's attention to the inconspicuous devastation wrought by capitalist accumulation. They become superfluous as a result of the fullness of painterly expression. Such a thematic division of Nowosielska's paintings is arbitrary to a degree. What is far more relevant is whether the artist's fathoming of the arcana of artistic craftsmanship changes people's modes of experience, and whether the agency of nature is channelled through the conversion of paint

² Conceived of in these terms, death means, for example, making room for the inclusion of animal studies in the history of painting.

into representations of vegetation by the immersion of plant-life in its matter. The point is that both transformative trajectories of Nowosielska's explorations express an aspiration to transcend the human condition based on its exhausted blueprints and register an aesthetic awareness of the imbalance, asymmetry and incommensurability of the world.

The Baroque off-season

Let us consider a group of paintings which address the contemporary crisis of aesthetics. Avoiding denial and at the same time refusing to work under time pressure, their effective deceleration exhibits their involvement in the debate on the Capitalocene, a moniker of our times equivalent to the Anthropocene which highlights social inequality and corporate exploitation. I see the engaged character of these works as being associated with overcoming the modernist stereotype of reflectivity and alienation and with the intention to project the problems of the contemporary world onto a two-dimensional surface, which ushers the historical contradictions of modernism into the present day. Nowosielska proposes a painterly performance of aesthetic excess for the underprivileged, where a class critique unfolds at the hyper-aesthetic level determined by her attitude to the Baroque.

One of Nowosielska's paintings in the *Offseason* series (2020) shows a mirror image of objects shrouded in pieces of draped fabric, while another one features a single folded umbrella in a state of impotent motionlessness. As a result of the visualisation of the cover, we see spectral objects with an intriguing ontological status. The lack of prosperity is also dwelled upon in *Tabula Rasa* (2019), a monochromatic abstract painting – an aesthetic rendering of a fold of cloth. Its surface is fully occupied by a swathe of grey cloth with blurred contours, painted in the eye-catching style of Gerhard Richter's distanced photo paintings. While the title suggests that the painting concerns the beginning, it in fact harbours the burden of the conjectured end as well, which emerges alongside the sense of erasure and loss evoked by the representation.

Both works celebrate the aesthetic discomfort of objects portrayed outside the context of their utility, in slow-motion or freeze frames, in the merger of figure and ground, with cloth usually cast in the role of the latter in historical Baroque painting. The action unfolds at the level of perception and reflection, stimulating viewers to combine theatricalised inaction with the production of immune strategies. Nowosielska also hints at the theme of the libidinal economy, which Jean-François Lyotard's philosophy linked to the conceptualisation of labour in capitalism in opposition to sensual

pleasure (Williams 3-4). Nowosielska's painting offers visual pleasure, at the same time making a statement about the conditions of artistic labour. I will revisit this theme in my discussion of *Igrzyska* [*The Games*] and *Skrajnia* [*Gauge*].

Aesthetics also plays an active role in generating the meanings of *Szkló* [*Glass*], a painting in cool colours which arose from the feeling that the fire that destroyed the glass Grenfell Tower block of flats in 2017 induced in the painter. The fire was caused by a defective fridge-freezer in one of the flats. A blurry image of a piece of a glass surface is unremarkable and basically disjoined from the context of the tragic event, whose sensational dimension generated a great deal of media buzz. At the same time the media grievously failed because they had not reported prior neglect of fire safety procedures. The painting evokes Ana Varas Ibarra's insight that art offers a counter-narrative, because 'whereas corporate media and the entertainment industry present never-ending apocalyptic scenarios where environmental catastrophe is our unavoidable fate, artistic production and discourse has by contrast become more engaged in attempts to find alternative ethical ways to rebalance our relationship with nature' (Varas Ibarra). In this case, the visual representation of a detail serves as a magnifying glass through which to inspect the broader social context of the event, including the fragility of modern housing technologies.

Typical of the mainstream media narrative, the dramatic footage of the building ablaze fuels an opposite scale of feelings vis-à-vis the unremarkable artistic image of glass. Nowosielska proposes a balanced narrative in which a meticulously rendered detail suggests reflection on the industrial production of the substance. The inconspicuousness of the detail captures the conversion of matter from liquid to solid, bringing together references to fire, which the artist avoids representing in a sensational way, and an environmental inquisitiveness about the CO₂-precipitated changes in the chemical composition of the atmosphere. The hallucinatory pictorial rendering makes it possible to discern an affinity between the shape of Nowosielska's glass and the form of an epitaph, which recurs in the collective imagination of engaged artists.

Collating these interpretations, we realise that the artist's play with the visual memory of the opulent fold and with the undulating surface of glass reveals the gist of her current fascination with the Baroque. Her art denies these motifs the function of contributing a histrionic touch to the splendour of the represented world. Instead, they serve to breed suspense linked to the refusal to partake in the techno-phallogocentric culture of the mainstream media. Nowosielska thus does not treat the Baroque as a chronologically distinct style, but as a style of loss – a transhistorical, hacked tool, which retains its aesthetic perceptivity in rendering the emptiness

of capitalist surfeit. Her reinvention of the Baroque stands in stark contrast to Mieke Bal's (1999). With the concept of the Baroque elevated to the apex of theoretical brilliance, Bal's 'Baroque,' briefly speaking, is an expression of disappointment with the scholarly fiction of chronology in art history. Nowosielska's 'Baroque' is a scrutinising of the social struggle for recognition and precedence in the distorting mirror of withdrawal and distance. Bal's 'Baroque' opens our eyes to the limitations of academic intellectual enclaves, and Nowosielska's 'Baroque' makes us aware of the ethical relationship between the world and the material processes on which painting is founded.

What do plants and animals want from paintings?

Another ensemble of works examines the status of paintings in relation to the posthuman condition by picturing wild vegetation thriving in spaces of deprivation and animals freed from the role of toys in people's hands. In these paintings, Nowosielska addresses the theme of the abdication of power associated with the old world and how it is intertwined with a desire for the radical democracy of a new world. My interpretation of them is informed by the animistic concept put forward by W. J. Thomas Mitchell, whose *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) proposes treating paintings as subjects, though still within the anthropological paradigm that circumscribes his theory.⁵ I build on selected aspects of Mitchell's framework to argue that paintings manifest non-human forms of life, suggesting a hope for the extinction of representations fetishised by neoliberal capitalism.

The vitality of *Skinhead* (2019) is showcased in a miniature episode of people's space being seized by the secular forces of nature, like in sci-fi films in which extra-terrestrial creatures conquer the Earth, having entrapped people in cocoons. Stretched over the surface of the canvas is the image of a curtain of green with apertures through which human eyes gaze from behind it at various angles, implying the illusory quality of human rootedness in nature. Cropped by the green, the symbolic presence of people connotes the modern separation of the human subject from nature, which entailed establishing a pornographic viewer-image relationship based on the excitement of sight and forging a 'figure'- 'ground' relation pivotal to the concept of modern painting. Although the title of the work is an interesting cluster of words merging the orders of body and reason, Donna Haraway's concept of nanocul-

⁵ Although Mitchell's book was published when climate change was not as central a theme in public debates as it is today, these debates reflect some of the book's anthropological tenets.

ture is not completely grafted into the realm of pictorial representation (Haraway 2005). Rather, it is tested through insights into the dynamic of the human-natural-painting triad, where the oppressiveness of the concept of a binary world is made palpable without crossing beyond the human condition.

Król [King] (2019) suggests a post-secular vision of the invasion of nature into the sphere of human constructions, bringing to the fore the motif of archaic cruelty. The painting does not determine viewers' response to the painted story. In my view, it presents a kingdom of wild plants whose superpowers explode a quasi-sacral space. The vegetal power pushes forward from the background of the aisle and over empty rows of pews, which are opulently drenched in a pool of blood almost pouring out from the canvas. The painting envisages a revolutionary transformation of the world and mobilises aesthetics to put ideas about notions such as spirituality and reason in disarray. The plants launch a belligerent retaliation in which compensation is sought for the status of beings subordinated to the human. Such an interpretation entails speculating on the destiny of paintings in post-human societies. Shall we at all need them when climate wars break out? Will all paintings be equal then? Which of them will face a dramatic fate? Fantasising about the reproduction of paintings in the post-human future is all the more legitimate since *Król* does not suggest a slow extinction of the old structures of institutional power accumulation, but rather implies a tempestuous change in relations between the human and the environment by incorporating into the painting the demand for indefinite, collective sacrifice.

Both works dwell on nature's relationship of inferiority with humans and its objectification by them. Although they were painted without a militant, activist intent, they herald a type of painting that possesses the capacity of biological life, an organic response to the wrongs of the Anthropocene. As observed by Normand, the Anthropocene can be examined through images of ontological uncertainty or through exposure of the limitations inscribed in the stereoscopic human vision (Normand 74-75). Imaging the exteriority of the vegetal world in relation to humans, Nowosielska plants doubts about the anthropological concept of autonomous aesthetic experience.

That is not all, because Nowosielska's imagination is also obsessively preoccupied with animals, specifically with poodles – caricatures of class beliefs about art, iconoclastic toward neoliberal capitalism. An excellent case in point is *The Living Room* (2020), a maximalist pictorial illumination which addresses the crisis of human identity through an expansion of poodles. The artist plays on the stereotype of the bourgeoisie and comfort, converting representations of animals into a dripping illusory cornucopia. The gaudy

abstract technique, which initially served to build a new aesthetic awareness in the American middle class, is harnessed to project an image of the success and succession of a canine family, the haziness of wealth and the allure of poverty. It is a high-quality joke on original artistic techniques which have become thesuarised. *Koronka [Lace]* (2019) orgiastically escalates the motif of armchairs found at a rubbish heap. Their unembarrassed artistic rendering spurs reflection on fake social sensitivities as well as the optimism of the zero-waste movement in times when social conformist attitudes and compromises are seared by global warming.

Will only paint remain of us?

The meanings of *Igrzyska [The Games]* (2019) are formatively affected by the context of the destabilisation of the neoliberal capitalist economy. The triptych shows stadium stands emptied of fans, rendered excessively green in a hyperaesthetic perspective of decay. In times of the pandemic, Nowosielska's dedication to picturing the emptiness of the spectacle bound up with the sports industry acquires an epic dimension which shatters our contemplative complacency. The dense, hyperbolised emptiness may entirely absorb viewers who have less interest in football than in what is materialised in the ascesis of this emptiness, namely the state's agenda of organising social and cultural life implemented during the crisis situation, where sport is prioritised over culture, and culture must be calculated in GDP figures to prove its value. Showing a symbol of commercial culture in a painting, Nowosielska reverses this situation. Without this being her explicit intention, the spotlight falls on the crisis of artists and the crisis of art, the first sector to be locked down and the last to be reopened during the pandemic, through, among other means, a state-held competition which, given the notorious underfunding of Polish culture, should be entitled *They Shoot Horses, Don't They?*⁴ Horace McCoy's short story so entitled is a parable of the Great Depression, when people grappled with poverty and record unemployment rates. In such circumstances, a mad dancing marathon with the main prize of \$1,500 was held to make peculiar capital of it – finishing off the entrants. From this perspective, *Igrzyska* comes to serve as a distorting mirror held up to culture in late capitalism, where the “generosity” of the state's support resembles decorations purchased on credit.

Nowosielska's painting has an apocalyptic quality to it because it conjures up the disintegration of social structures based on the

⁴ I refer here to the *Kultura w sieci [Culture on the Web]* grant program launched by the Ministry of Culture and National Heritage.

unequal distribution of goods, which is also suggested by her *Skrajnia* (2018), whose simple biographical references are amenable to universalisation. The painting shows the tarmac of the former airport in Wrzeszcz in the vicinity of the artist's flat. Its poignancy relies on restraining the narrative to a bare minimum, as a result of which a condensed visual message is produced. A horizontal streak of fog, a substantial blockage, is painted into a gloomy, aviatic area with a concrete runway whose cracks burst with the accumulated energy of germinating nature. The image of the inoperative runway helps interweave the motif of local identity and its memory of the modernising processes that preceded the construction of housing estates in the Zaspá neighbourhood with contemporary reflection on the economic destabilisation of subjects in the neo-liberal system. Although Nowosielska avoids tendentious parallels between woman and 'nature,' which is said to be able to make do in the most adverse circumstances, the coordinates of the uncertain ground and enigmatic horizon painted by her can be translated into a tale of limitations that beset the precarious sector of the exhausted art world, where the wings of professional practice cannot spread, as sinking into the floor continues to carry the day.

Becoming nature

Nowosielska's other response to the disturbed balance of the world is found in paintings expressive of post-growth philosophy, in which the artist's energetic discharges metabolise the imperialist all-over composition inscribed in the history of modern painting, and a delirious delight with the aesthetic dimension of painting provokes reflection on the materiality of the post-human condition. Side by side with the previously discussed works – whose themes are worlds apart from idealistic visions of the kinship between humans and non-humans, foregrounding instead their mutual entanglements viscerally underpinned by relationships of ownership, distance, difference and otherness – are ambivalent paintings that picture the human becoming ground. In these pieces, the Marxist struggle rendered in the language of nature recedes to make room for a planetary perspective.

Warstwy [Layers] (2018) features a three-stage representation of monumental geological time, which relativises the experience of human time and evokes the concept of the geological turn in culture (Parikka). It is not obvious whether what we see is a pre-human landscape or a piece of post-human nature, given the implicit representation of a ploughed-over opencast slag heap. The first two brownish-russet layers may imply people's brutal interference with the lithosphere, while the third one, light blue and veiled,

gestures at the part of the lithosphere which safeguards biodiversity against human intrusion. In all probability, the temporal span of *Warstwy* intertwines the two perspectives, highlighting the pictorial potential of our Now. The vision of pre-human nature encounters one which does not need humans in order for life on the planet to go on evolving – this reduction speaks to anthropogenic degradation and to the necessity for remedial restraint as a condition for the survival of our species.

The archaeological visibility of geological time in this painting ties in with the insights of Jussi Parikka, who argues that ‘[t]he question of the multiple overlapping times also begs then to ask what are the specific concepts, methods, and even fields of knowledge in which geology could be discussed without falling into mere cultural commentary of the hard sciences, or mere apocalyptic rhetoric of the coming non-human future’ (Parikka 280). I would put painting, in terms of the environmental assessment of its production processes and the demand for more environmentally friendly painting technologies, on Parikka’s list. The poisonous brush-print may elude our attention when we focus on wordplay, symbols and meanings, while such a trace is indeed left behind by the ‘brushstroke’ – a symbol of the signature styles of the giants of the art of painting. I believe that attention to where paints, pigments and technologies come from forms a vital point on the agenda of the politics in and of materials, which has been around since the onset of painting among human animals, but became eclipsed by conceptual interpretations at one point. An awareness that artistic practices are no longer innocuous in the context of the protection of our planet is a key factor in this framework.

Concluding, I examine *Serce [Heart]* (2016), which is filled with the diversified surface of this pliable mutant of a muscle, in part enigmatically grown into the surface of the painting. Rendered as a hyper-object that abolishes the distance between the audience and the representation, the heart comes across as the pithiest declaration of the ferment which suffuses Nowosielska’s interests at the moment – an expression of the sense of belonging to a broader movement for the protection of the planet and harmonization of the emergent rhythms of an alternative to the old world. With my eyes on the artistic image as a militant banner which the painter holds as she steps from behind the scenes of the forefront of activist strife, I take my leave from the readers of this text.

This article originally appeared in *Czas Kultury* (3/2020) and is reprinted here in the Polish and translated English versions courtesy of the journal.

REFERENCES

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bednarek, Joanna. 'Nowa kartografka współczesności' in Rosi Braidotti, *Po człowieku [The Posthuman]*, translated by Joanna Bednarek and Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014, 11-58.
- Bińczyk Ewa. *Epoka człowieka: Retoryka i marazm antropocenu [The Age of Man: The Rhetoric and Malaise of the Anthropocene]*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Demaria, Federico, Francois Schneider, Filka Sekulova, and Joan Martinez-Alier. 'What is Degrowth? From an Activist Slogan to a Social Movement.' *Environmental Values*, 22(2), 2015: 191–215.
- Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.
- Kowalczyk, Zuzanna, 'Modna Katastrofa,' *Dwutygodnik*, September 2019. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8448-modna-katastrofa.html> (Retrieved 15 May 2020).
- Mitchell, W.J. Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.
- Normand, Vincent. 'In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage.' *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, edited by Heather Davis and Etienne Turpin. London, UK: Open Humanities Press, 2015, 65-78.
- Parikka, Jussi. 'The Deep Time of Planetary Trouble.' *Cultural Politics*, 12(3), November 2016: 279-292.
- Szcześniak, Magda and Paweł Mościcki. 'Zobaczyć antropocen.' *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 22/2018 <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zobaczyc-antropocen> (Retrieved 15 May 2020).
- Varas Ibarra, Ana. 'World of Matter: An Eco-aesthetic Approach to the Complex "Ecologies" of Matter.' *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 22/2018 <https://www.pismowidok.org/en/archive/2018/22-how-to-see-the-anthropocene/world-of-matter> (Retrieved 15 May 2020).
- Williams, James. *Liotard and the Political*. London and New York: Routledge, 2000.



Stydium Fotela, 70 × 50 cm, tempera na płótnie, 2020, archiwum artystki
Study of an Armchair, 70 × 50 cm, tempera on canvas, 2020, from the artist's archive



Historia jednego Ornamentu, 170 × 150 cm, olej na płótnie, 2017, archiwum artystki
Story of An Ornament, 170 × 150 cm, oil on canvas, 2017, from the artist's archive



Ogrody, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2019, archiwum artystki
Gardens, 120 × 100 cm, oil on canvas, 2019, from the artist's archive



Koronka, 100 × 240 cm, olej na płótnie, 2019, archiwum artystki
Lace, 100 × 240 cm, oil on canvas, 2019, from the artist's archive







Skinhead, 130 × 150 cm, olej na płótnie, 2019,
archiwum artystki
Skinhead, 130 × 150 cm, oil on canvas, 2019,
from the artist's archive



Struktura, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Karolina Spiak
Structure, 120 × 100 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak



Ogrody, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Karolina Spiak
Gardens, 120 × 100 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak



The Living Room,
150 × 150 cm, olej na płótnie, 2020, archiwum artystki
The Living Room,
150 × 150 cm, oil on canvas, 2020, from the artist's archive

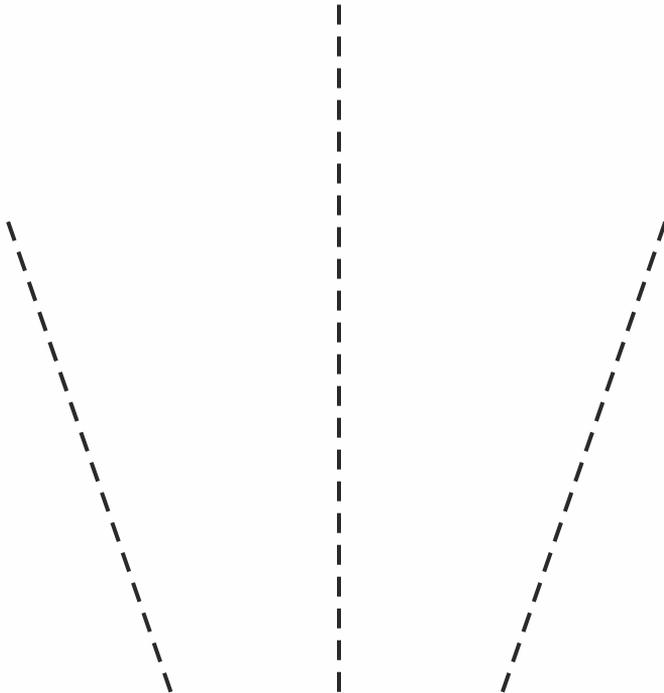




Tabula rasa, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Karolina Spiak
Tabula rasa, 120 × 100 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak

Magdalena Ujma

**MALARSTWO,
KTÓRE DOBRZE ZNAMY**



Jedno w drugim

Tytuł tekstu nawiązuje do nazwy otwartej w 2018 roku, jednej ze starszych wystaw Agaty Nowosielskiej *Pejzaż, który dobrze znamy*. Jest on grą z autokomentarzem samej malarki i dotyka paradoksalnej natury twórczości artystki. Paradoksalnej, bo rzekoma łatwość odczytania czy oswojenia działalności Nowosielskiej to tylko jeden z jej aspektów. Drugim jest mglistość znaczeń i wyziewające z jej „dobrze znanych” obrazów dziwność oraz obcość.

Uprawianie malarstwa w dzisiejszych czasach jest rzeczą powszechną, ale również karkołomną. Malarstwo istnieje od tysięcy lat i wszyscy jesteśmy z nim dobrze zaznajomieni, nie tyle zresztą z jego historią i dziełami, co po prostu z wypracowanym przezeń językiem. Konwencje malarskie weszły nam w krew, są podstawowym zasobem kultury europejskiej. Historyczny zasób tego rodzaju sztuki to tysiące obrazów, setki motywów, dziesiątki technik. Trzeba także pamiętać, że język wizualny kultury Zachodu, w obrębie której porusza się nasza artystka, definiuje obrazy szerzej niż tylko dzieła sztuki malarskiej, przyjmuje, że są przedstawieniem lub odwzorowaniem jakiejś rzeczywistości. Nowosielska w wywiadzie z Aleksandrą Grzonkowską podkreśliła wagę takiej poszerzonej definicji: „(...) pierwszy obraz, jako pojęcie szersze, obejmujące większy obszar nieograniczający się tylko do krosna i płótna, powstał tak szybko, jak szybko mogłam posłużyć się kredą, kredką czy leżącym się długopisem z PRL-u...” Gdy zaś artystka przyznaje, choćby i aluzyjnie, że formy jej twórczości są dobrze znane nam wszystkim, to odwołuje się tak do historii malarstwa, jak i do sposobu patrzenia na świat poprzez obrazy.

Taka sytuacja rodzi zwyczaj spostrzegania jednych rzeczy, a niewidzenia innych, a zatem – zwyczaj postrzegania wyłącznie tego, do czego przywykliśmy. Dzisiejsi artyści mocno się trudzą, by przełamać tę percepcyjną rutynę. Ich ambicją jest namalować coś zdolnego przyciągnąć ludzką uwagę i w efekcie przemóc nudę patrzenia. Stworzyć obraz zdolny do wyjścia poza zachodnie, skonwencjonalizowane spojrzenie. Podobnie i Nowosielska. Jej dzieła pozwalają nam do pewnego stopnia odczytać się od pierwszego spojrzenia, lecz na tym kończy się „bezpieczne” z nimi obcowanie. Łatwość odniesienia prac Nowosielskiej do wzorów obrazu nie pociąga za sobą bezproblemowego dotarcia do ich treści. Na obrazach, a wymienię przykłady z ostatnich kilku lat, mamy pejzaże – góry i miasta. Widziane są bez wyostrenia, od środka; pokazano fragmenty, przez co rodzą wrażenie za bliskiego spojrzenia, braku dystansu między zaobserwowanym obiektem a zewnętrznym obserwatorem. Góry to wijące się linie na tle. Czasami przywoływane są twarze i inne części ciał. Artystka oddaje także pulsujące fragmenty żywych tkanek, jakby serce, mózg, pofałdowaną skórę.

Ogrody rozrastają się bez końca. Zieleń pleni się bujnie niczym w prozie Bruno Schulza. Kolor i faktura każą myśleć o czymś biologicznym, mięsistym, cielesnym. Fałdy są grube, góry wyglądają, jakby dopiero się wypiętrzały, złożone parasole wyglądają jak wielkie, jesienne grzyby, z kolei psychodeliczne grzybki układają się w ornament. Organiczne łączy się tutaj z nieorganicznym – to ostatnie o ostrych, a nawet krystalicznych krawędziach. Widoki są nie tylko zapisem widzenia, lecz i czucia. Jedna forma zachodzi na drugą – poprzez promieniowanie barw, namacalnie wręcz namalowane światło i głębie cienia. Ręce modlącej się pożera namalowana, dotykalna wręcz ciemność.

Nowosielska mówi, że interesuje ją życie zewnętrzne i wewnętrzne. Nie ma rozgraniczenia między jednym a drugim. Maluje więc księdza, którego sylwetka zarysowana na tle rozplywa się w pejzażu i połyskującym na żółto niebie, równie znacząca dla kompozycji jak rząd bloków, mniej widoczna niż wielki słońcecznik. W innym obrazie ręce złożone do modlitwy są zbudowane z żywej tkanki, ale pochłania je rozmalowane tło. Jeszcze na innym obrazie maluje serce, które wcale na serce nie wygląda, tylko na grzyb lub porost. Świat Agaty Nowosielskiej stawia więc barierę zaciękwionym widzom.

Bycie obok

Inną ze swoich minionych wystaw Agata Nowosielska określiła mianem „bycia obok”. Dopowiadała: „Bycie obok nasuwa skojarzenie z wycofaniem, ze statusem obserwatora”. I w jej wypadku tak rzeczywiście się dzieje – za sposób na funkcjonowanie w świecie sztuki Nowosielska obrała lekki dystans, skupione i uważne przyglądanie się. Można powiedzieć, że uprawia obserwację uczestniczącą, nie stroni przecież od udziału w życiu artystycznym: prowadzi galerię w Klubie Żak, przez wiele lat miała pracownię na terenie Stoczni i brała udział w tamtejszych wydarzeniach. Wycofanie przełamuje się z niewymuszonym uczestnictwem. W jej obrazach widać wycofanie, lecz i wychylenie ku światu. Mamy więc pejzaże i widoki pozbawione ludzi, ale przez nich w jakiś sposób naznaczone: wysiedziane fotele, opuszczone przez użytkowników i w zastępstwie za ludzi prowadzące konwersację.

W malarstwie Nowosielskiej przedmioty mówią za ludzi. Złożone parasole kawiarniane przywołują obrazy gwarne go życia towarzyskiego, którego hałas jeszcze trwa w powietrzu. Trybuny stadionów niepokoją rytmem pustych siedzisk. Rację miała malarka, która z kuratorką Iwoną Bigos nazwała inną swoją wystawę mianem *Odludzkie* (2019). To, co pokazuje na obrazach, nie wynika przecież z odejścia od świata ludzkiego, bierze się właśnie od ludzi.

To, co znajduje się na obrazach jako samotne, pozbawione życia, tak naprawdę życia jest pełne, ale życia odbitego, utrwalonego, wchłoniętego. Przedmioty, krajobrazy, rośliny – wszystko żywe i nieożywione – na obrazach pulsują i oddychają jakby w zastępstwie za ludzi. Wszystko to nosi na sobie odcisk twórców i użytkowników. Jeśli zaś Nowosielska ukazuje przedstawicieli swojego gatunku, czyni to w sposób zdawkowy. Ludzie mają tutaj pozycję rzeczy porzuconych, tak samo jak wspomniane fotele czy parasole. Rozpływają się w tle.

Wycofanie wiążące się ze skupioną obserwacją zyskuje w malarstwie Nowosielskiej formę braku: niewidzialność lub słaba widzialność ludzi jest znacząca i drażni. Słowa, których artystka użyła do opisanja własnej twórczości, mogą określać taki stan: „pokazuję obrazy nasuwające dwuznaczne skojarzenia: (...) w krajobrazie sielanki, spokoju – gdzieś czai się niepokój, który obnaża obraz”. Tak właśnie niepokoi wahanie pomiędzy przedstawieniem-obecnością a jego brakiem-nieobecnością. Powróćmy na chwilę do pozycji obserwatora, w której ustawiają się malarze. Malarstwo jest sztuką wzrokową, wzrok zaś tworzy dystans między patrzącym a tym, co obserwowane, bez znaczenia czy będzie to jakaś scena, przedmioty lub ludzie. Polega na patrzeniu i przenoszeniu tego patrzenia na obraz. Spoglądający znajduje się w uprzywilejowanej pozycji względem obserwowanego. Oko malarza, biorące w posiadanie każdy zakamarek ciała modelki, to przecież klasyka krytycznej historii sztuki i takiego modelu twórczej działalności, który przemija.

Nowosielska własne patrzenie pojmuje w inny sposób, jako empatyczne i współodczuwające. Przekracza w ten sposób modernistyczny wzorzec malarstwa. Przed jej oczami kłębi się zaabsorbowany sobą świat. Artystka obdarza go zrozumieniem, nie punktuje, nie ocenia. Nie przyszpila wzrokiem, lecz ożywia to, co martwe, zaś w ciałach ludzkich dostrzega oznaki martwoty. Swoją rolę widzi raczej jako ponowoczesna tłumaczka: „tekstem jest życie, które ja tłumaczę na język wizualny”. W innym miejscu dodaje, że obrazy niezależnie od autora i stylu tworzą „opowieści, rodzaj furtki – przejścia do innych światów, tych nadrealnych”. Rzeczywiście, pewna mglistość i rozmalowanie jej obrazów sugerują nie tylko życie na poziomie materialnym oraz życie psychiczne rzeczy martwych. Tutaj otwiera się furtka do światów innych niż ten, w którym właśnie siedzę przy stole i piszę niniejszy tekst.

W podobnym kontekście można czytać obraz *Własny pokój* z 2008 roku. Przedstawienia pracowni artystów czy innych ważnych dla nich miejsc są rodzajem metaforycznego autoportretu. Tak dzieje się i w tym wypadku. Kompozycję wypełnia zarys ciemnego pomieszczenia z małym okienkiem u góry. Jest ono ustawione centralnie, otwarte i bije z niego światło. Główną część kompozycji

zajmuje zielono-błękitna plama, która zmienia się jakby w turkusowy dym lub snop światła. Można zobaczyć tam nawet zarys postaci. Pomieszczenie, tytułowy „własny pokój” nieodparcie kojarzy się z całą więzienną. Otwarte okienko i bijące z niego światło – to siła widzenia, obrazowania i wyobraźni. Kolorowa plama zaś odnosi się do malarstwa, które jeszcze w renesansowej teorii zostało nazwane oknem na świat. Jest tworzeniem opowieści, pięknych złudzeń tworzonych na podstawie plam odbitych na murze.

Malarstwo filozofią

„Filozofia jest dla mnie podpowiedzią, w jaki sposób interpretować współczesny skomplikowany świat” – mówiła Nowosielska. Co to znaczy uprawiać filozofię przez malarstwo? Filozofowanie to zadawanie podstawowych i najbardziej fundamentalnych pytań. Filozofię malarki trzeba rozumieć jako myślenie obrazami, nie jest to zatem filozofia dyskursywna. Nie ma w niej rozgraniczenia na żywe i martwe, a nie-ludzkie i ludzkie łączą się ze sobą w niezobowiązującym uścisku, wewnątrz i zewnątrz nie istnieją, bo jedno przemienia się w drugie, malarka zaś współodczuwa z odmalowanym przez siebie światem i w ten sposób przynajmniej symbolicznie się z nim wiąże i weń wtapia.

Myślenie poprzez obrazy przebiega błyskawicznie, a kojarzenie odbywa się za pośrednictwem wizualnych podobieństw, nie zaś ciągów przyczynowo-skutkowych. Taki rodzaj myślenia bazuje na tym, co w dyskursywnym świecie zwie się intuicją, która nie przekłada się całkowicie na język słów. Filozofia Agaty Nowosielskiej to jej malarstwo z całym opisanym wyżej bagażem, ulotne, a zarazem solidne, dobitne i wrażliwe, niby znajome, a tak bardzo dzikie i nieoswojone.

Gdyby teraz wrócić do początku tekstu i użyć jako wyjściowego określenia malarstwa Nowosielskiej jego istotnej cechy, która sprawia, że z pozoru wydaje się ono czytelne, a po bardziej pogłębionym zapoznaniu się z nim okazuje się tajemnicze i nierozpoznawalne, to koncepcja filozofowania godzi te dwa aspekty procesu poznawczego. Co więcej, niezależnie od rodzaju myślenia właśnie w odzieraniu rzeczy z warstewki oczywistości, po to, by odsłonić to, co jest nienazywalne, leży istota filozofii. Obrazy Agaty Nowosielskiej nazwać można filozofią w praktyce. I nie będzie w tym przesady.

następna strona / next page:

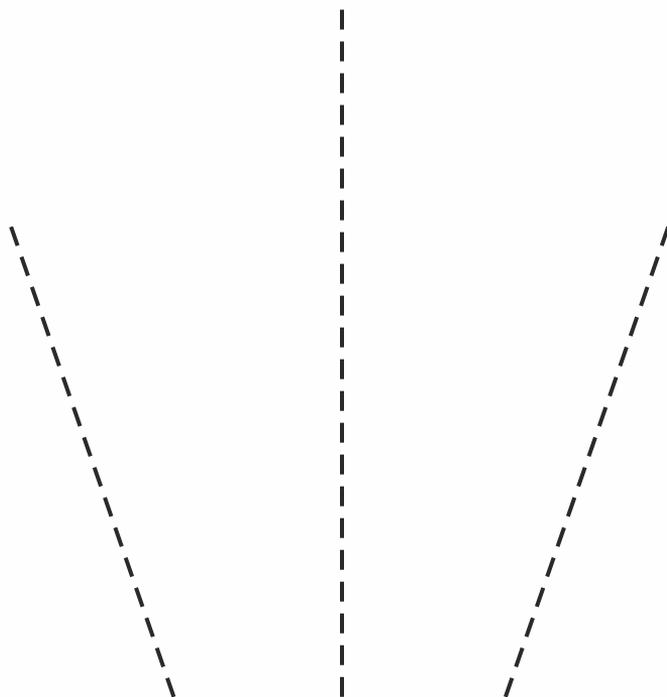
Serce, 170 × 130 cm, olej na płótnie, 2017, archiwum artystki

The Heart, 170 × 130 cm, oil on canvas, 2017, from the artist's archive



Magdalena Ujma

OUR FAMILIAR PAINTING



One within another

The title of this paper alludes to one of Agata Nowosielska's previous exhibitions – *Pejzaż, który dobrze znamy* [*Our Familiar Landscape*] – which opened in 2018. It engages with the painter's self-commentary and explores the paradoxical character of her art. The paradox I have in mind lies in the fact that the ostensible ease with which Nowosielska's work lends itself to interpretation and assimilation is but one facet of it; at the other extreme is a vagueness of meaning combined with a bizarreness and strangeness that her 'familiar' paintings exude.

Today, the practice of painting is as common as it is hazardous. Painting has been around for millennia, and we are all well-versed not merely in its history and works, but above all, in the idioms it has developed. Painting conventions run in our veins and comprise a basic resource in European culture. The historical repository of the art of painting contains a vast hoard of pictures, motifs and techniques. Importantly, the visual language of Western culture, which Nowosielska navigates in her work, defines pictures in broader terms than just as works of pictorial art; it understands them as representations or images of a certain reality. In an interview with Aleksandra Grzonkowska, Nowosielska emphasises the importance of this extended definition: '(...) my first picture, more inclusively conceived as denoting something more than simply stretcher bars and canvas, was produced as soon as I was able to use chalk, a crayon or the leaky dripping pen we had in communist Poland...' When the artist states, no matter how indirectly, that we are all thoroughly familiar with the forms of her art, she is referring both to the history of painting and to the way we look at the world through images.

These circumstances engender our habit of perceiving some things and failing to see others, that is, the customary mode of exclusively discerning that to which we have become accustomed. Today, artists undertake toilsome efforts to break this perceptual routine. They aspire to paint something capable of attracting people's attention and, consequently, of overcoming the dullness of looking; to produce a painting capable of moving beyond the conventionalised Western gaze. In this sense, Nowosielska is no different. Her works, to a degree, allow us to interpret them at first sight, but this is where 'safe' intercourse with them ends. The ease with which we can locate Nowosielska's pieces among pictorial models does not mean we can grasp their substance effortlessly.

Her paintings made in recent years feature landscapes depicting mountains and towns. These are shown without any enhancement, from within or up close; they only capture details, which triggers an impression of looking from too close up, of there

being no distance between the looked-at object and the external looker. Mountains are coiling lines in the background. They are sometimes redolent of faces or other body parts. The artist also renders throbbing pieces of living tissue, reminiscent of hearts, brains, creased skin. Gardens sprawl out into infinity. The verdure thrives exuberantly, like in Bruno Schulz's prose. Colours and textures bring to mind things biological, meaty and fleshly. Folds are thick, mountain ranges seem to be only rising, furred umbrellas look like huge autumnal mushrooms, and psychedelic fungi line up into an ornamental pattern. The organic is intertwined with the inorganic, the latter boasting sharp, even crystalline edges. The views register not only seeing but also feeling. One form overlaps with another through the irradiation of tints, through the palpably painted light and the depths of umbra. The hands of a praying woman are being swallowed by the painted, tangible darkness.

Nowosielska says that she is interested in our inner and external life. The two are in no way separated. Consequently, she paints a priest whose silhouette, outlined in the background, melts away into the scenery, into a sky with a yellow shimmer, as relevant to the overall design as a row of blocks, though less visible than a huge sunflower. In another picture, hands clasped in prayer are composed of living tissue, but the blurry brushstrokes of the background engulf them. Yet another painting shows a heart which does not look like one in the least, resembling rather a mushroom or a lichen. The world of Agata Nowosielska puts up barriers to intrigued viewers.

Being beside

Agata Nowosielska once described one of her past exhibitions as 'being beside.' She explained: 'Being beside breeds associations with withdrawal, with the status of an observer.' This is indeed the case with Nowosielska, as she has made a slight distance and a focused, attentive scrutiny her preferred manner of being in the world of art. The notion of participant observation readily offers itself since the artist does not shun involvement in artistic life: she manages a gallery in the Żak Club, and had a studio on the grounds of the Gdansk Shipyard for many years, participating in a number of events there. Her withdrawal is interspersed with uncompelled participation. Her paintings express a stepping away from but also leaning out towards the world. Accordingly, they depict landscapes and views devoid of people, but are stamped by them in one way or another: the show worn-out armchairs, abandoned by their users and now keeping up a conversation instead of people.

In Nowosielska's painting, objects speak for people. Folded cafe umbrellas evoke images of a bustling social life, whose dint still lingers in the air. The rhythm of empty seats in stadium stands has an unsettling effect. The painter was right when together with curator Iwona Bigos she called another of her exhibitions *Odludzkie [Humanotic]* (2019). After all, what she shows in her paintings does not result from abandoning the human world, but rather originates in and from people. What her paintings convey as lonely and lifeless is in fact full of life, but this life is reflected, preserved and absorbed. Objects, landscapes, plants – all things animate and inanimate – pulsate in paintings and breathe, as if subbing for people. All of this bears an imprint of their makers and users. If Nowosielska tackles members of her species, she does so only perfunctorily. People are accorded the position of discarded things, in the same way as the armchairs and the umbrellas cited above. They mingle with the background.

Associated with focused observation, withdrawal is rendered in Nowosielska's art as a lack: people's invisibility or poor visibility is meaningful and irritating. The expressions the artist has used to depict her work may articulate this condition: 'I show images that evoke ambiguous associations: (...) idyllic and peaceful landscapes harbour disquiet, which the paintings reveal.' This disquieting effect is produced by an oscillation between representation-presence and its lack-absence. Let us briefly re-examine the observer position adopted by painters. Painting is an art of sight, and sight generates a distance between the looker and the looked-at, whether the latter is a scene, an object or people. It consists in looking and in transposing this looking onto the painting. The gazing one holds a privileged position vis-à-vis the one being gazed-at. The male painter's eye that takes in possession all the recesses of the female model's body is the classic hallmark of art history and of the paradigm of creative practice which is now running its course.

Nowosielska comprehends her own looking differently: as empathetic and co-feeling. In this way, she transcends the modernist model of painting. The world that swirls before her eyes is self-absorbed. The artist offers it her understanding, instead of picking it apart or judging it. Rather than nailing it with her gaze, she vitalises the unliving and detects signs of lifelessness in human bodies. She casts herself in the role of a postmodern translator: 'Life is a text, and I translate it into a visual language.' Elsewhere, she adds that, whoever the artist and whatever the style, paintings are 'tales, a kind of gate – a passage to other worlds, surreal ones.' Indeed, a certain nebulous and hazy quality in her paintings suggests more than just the material or mental life of inanimate objects. Here a door opens to worlds other than the one in which I'm now sitting at the table and writing this text.

Własny pokój [A Room of One's Own], Nowosielska's painting from 2008, can be interpreted in a similar vein. Representations of artists' studios or other venues important to them can be construed as metaphorical self-portraits. *Własny pokój* is no exception. The painting is composed as the outline of a dark room with a tiny window placed up high. The window is centrally situated and open, with light shining brightly right through it. A green-bluish spot which forms the major part of the composition mutates into turquoise smoke or a beam of light, with the contour of a human figure possibly discernible in it. The eponymous 'room of one's own' irresistibly makes one think of a prison cell. The open window and the bright light it lets in stand for the power of seeing, imaging and imagination; and the vivid spot refers to painting, which was conceptualised as a window to the world in Renaissance theory. It involves spinning tales and conjuring up beautiful illusions on the basis of spots reflected on the wall.

Painting is philosophy

'To me, philosophy is a clue about how to interpret today's complicated world,' Nowosielska has said. What does it mean to practice philosophy through painting? Philosophising means asking the most elementary and fundamental questions. The painter's philosophy should be understood as thinking in pictures, so hers is not a discursive philosophy. It does not include the distinction between the living and the dead, and it binds the non-human and the human in a noncommittal embrace, while there is neither an inside nor outside because one transfigures into the other. The artist empathises with the world she paints, in this way, at least symbolically, relating to and blending in with it.

Thinking in images is instantaneous, and associations are mediated by visual similarities, rather than by cause-effect sequences. This kind of thinking is based on what the discursive world dubs intuition, which is not fully translatable into verbal language. Agata Nowosielska's philosophy is her art, complete with all the load and trappings described above – elusive, and yet solid, emphatic and sensitive; apparently familiar, and yet wild and untamed.

If we return now to the beginning of this text and its initial observation that the distinctive quality of Nowosielska's art lies in the fact that it seems legible at first sight, but then, on closer inspection, proves mysterious and impenetrable, we realise that the concept of philosophising reconciles these two tendencies. More importantly, whatever framework we use in our thinking, stripping things of a superficial layer of obviousness in order to let the unnamable shine through is where the essence of philosophy resides. To call Agata Nowosielska's paintings philosophy in practice is by no means an exaggeration.



Ksiądz, 170 × 150 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Karolina Spiak,
obraz w kolekcji NOMUS, Muzeum Narodowe w Gdańsku
Priest, 170 × 150 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak,
Collection of NOMUS, National Museum in Gdansk

następna strona / next page:

Schyłek lata, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2019, fot. Karolina Spiak
The End of Summer, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2019, photo: Karolina Spiak





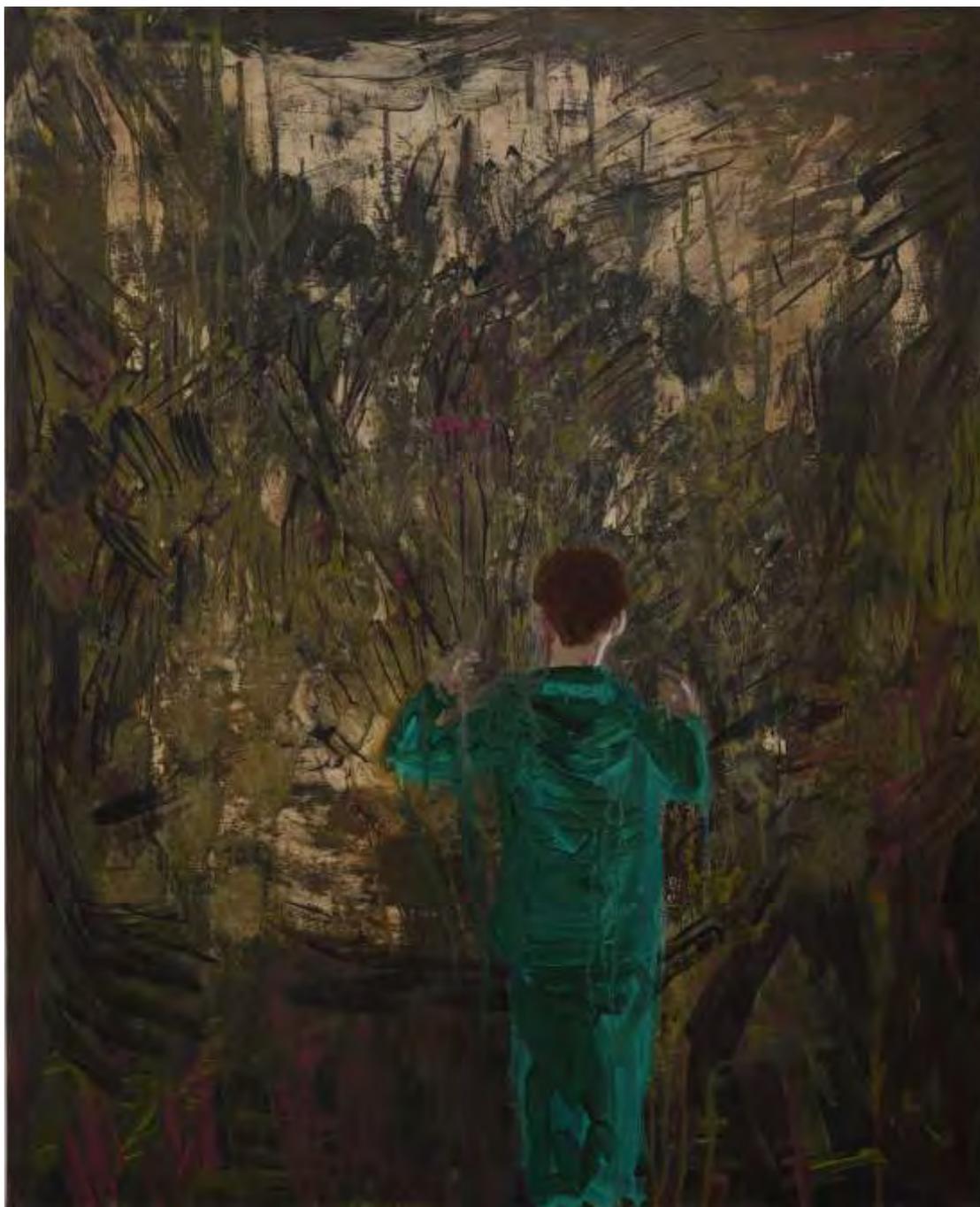
Skrajnia, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2018, fot. Karolina Spiak
The Gauge, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2018, photo: Karolina Spiak



Szklota, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2018, fot. Karolina Spiak
Glass, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2018, photo: Karolina Spiak



Tam, gdzie rosną dziewanny, 24 × 18 cm, gwasz, 2019, archiwum artystki
Where Mulleins Grow, 24 × 18 cm, gouache, 2019, from the artist's archive

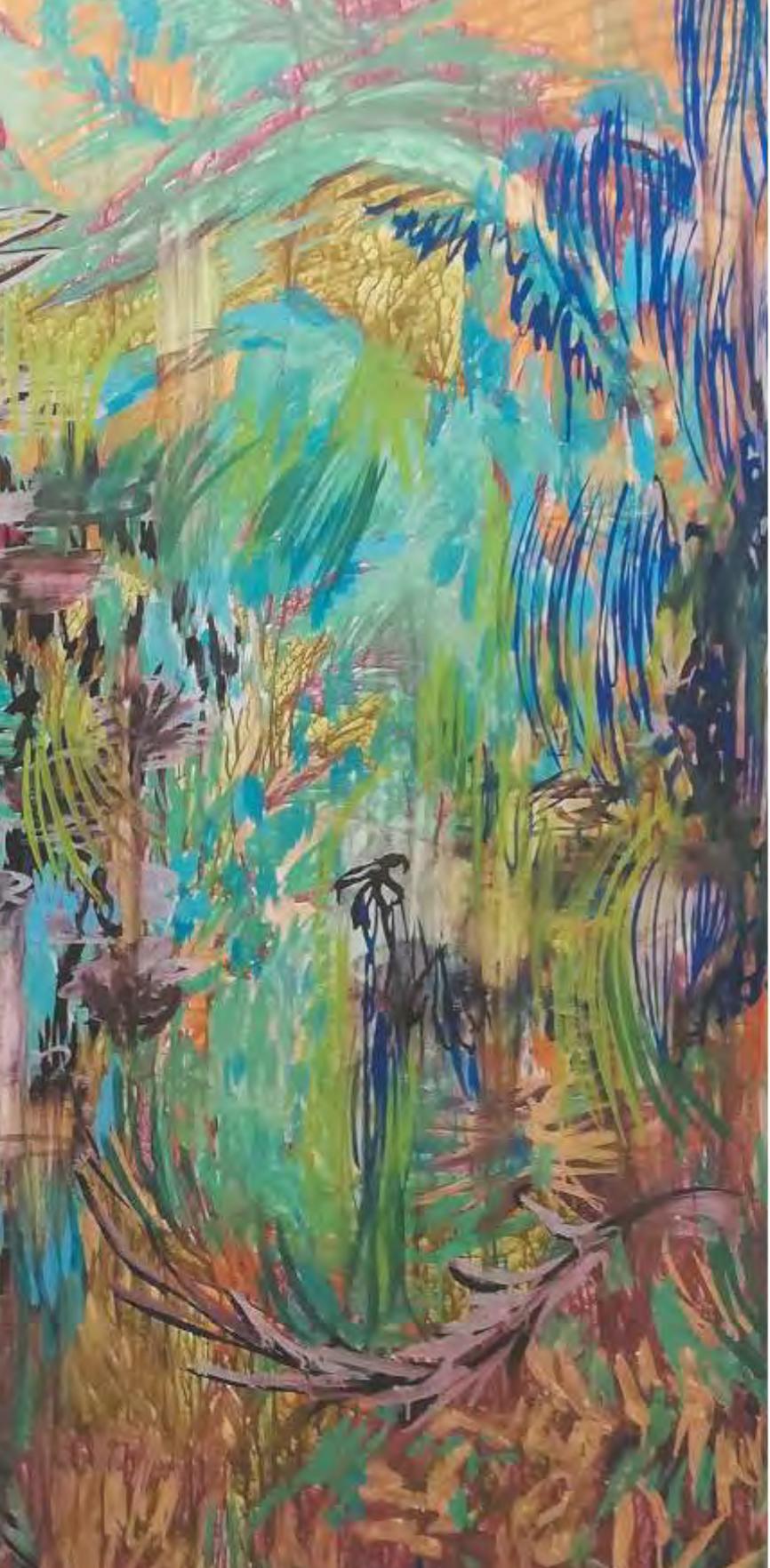


Modlitwa, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2017, fot. Karolina Spiak
Prayer, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2017, photo: Karolina Spiak

następna strona / next page:

Wzory, 150 × 150 cm, tempera na płótnie, 2019, archiwum artystki
Patterns, 150 × 150 cm, tempera on canvas, 2019, from the artist's archive







Dialog, praca w procesie, 155 × 160 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Dialogue, work in progress, 155 × 160 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek



Kaleidoskopo, praca w procesie, 120 × 100 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek
Kaleidoscopolo, work in progress, 120 × 100 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek



Ogród według Anselma Kiefera, 240 × 240 cm, olej na płótnie, 2015,
obraz w kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku, archiwum artystki
A Garden after Anselm Kiefer, 240 × 240 cm, oil on canvas, 2015,
Collection of the National Museum in Gdansk, from the artist's archive

następna strona / next page:

Modlitwa, 48 × 36 cm, olej na desce, 2019, archiwum artystki
Prayer, 48 × 36 cm, oil on a wooden panel, 2019, from the artist's archive



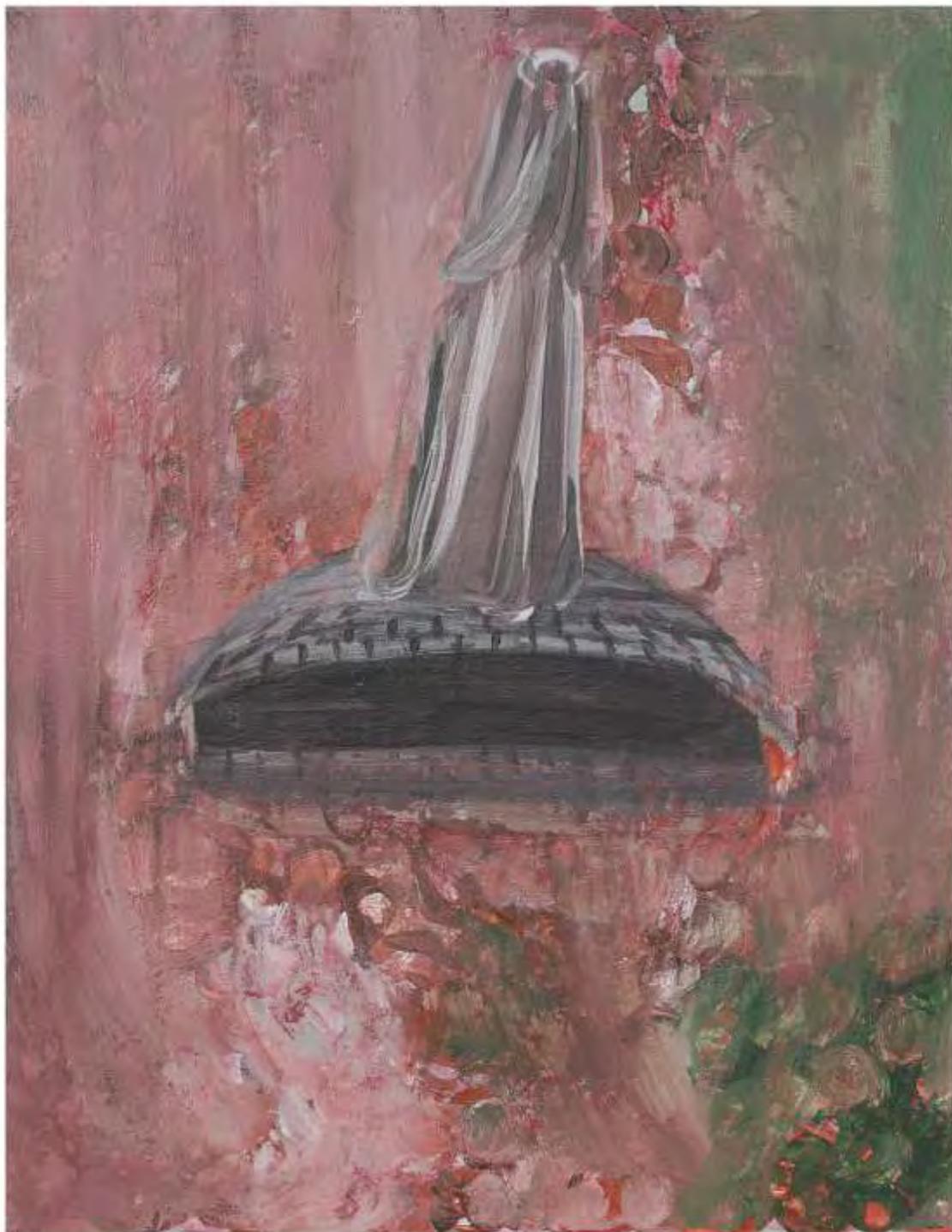


Róża, 40 × 60 cm, olej na płótnie, 2010, archiwum artystki
A Rose, 40 × 60 cm, oil on canvas, 2010, from the artist's archive

następna strona / next page:

Król, 170 × 150 cm, olej na płótnie, 2018, archiwum artystki
The King, 170 × 150 cm, oil on canvas, 2018, from the artist's archive





Jej Wysokość kostka chodnikowa, 40 × 50 cm, gwasz, 2020, fot. Tomek Zerek
Its Highness, the Paving Brick, 40 × 50 cm, gouache, 2020, photo: Tomek Zerek

następna strona / next page:
Labirynt, 150 × 98 cm, kolaż, 2020, fot. Tomek Zerek
Labyrinth, 150 × 98 cm, collage, 2020, photo: Tomek Zerek

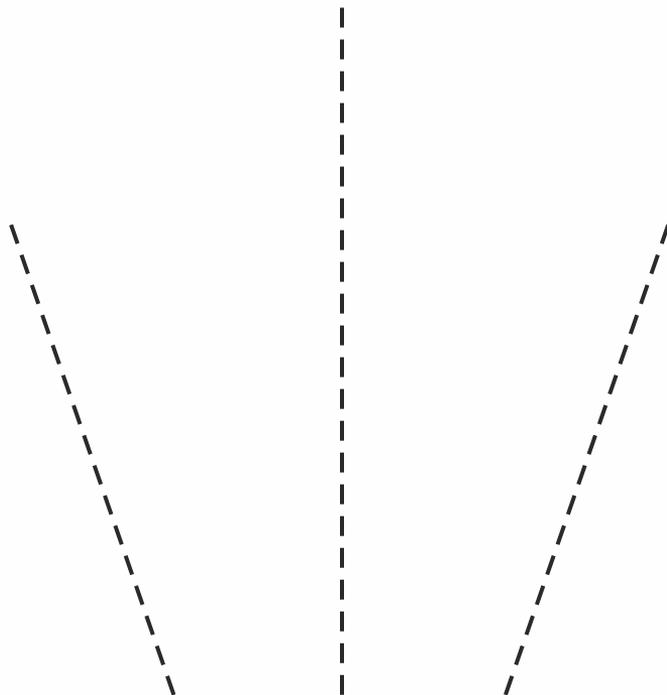




Świat, 120 × 100 cm, kolaż, 2020, archiwum artystki
The World, 120 × 100 cm, collage, 2020, from the artist's archive

**AGATA NOWOSIELSKA
W ROZMOWIE
Z JOLANTĄ WOSZCZENKO**

Pracownia Artystki
16 lipca 2020



Jolanta Woszczenko: Znamy się ze sobą już, nie wiem ile lat, dwanaście?

Agata Nowosielska: Długo, może nawet więcej. Poznałam Cię w Stoczni Gdańskiej. To był czas, kiedy przynosiliśmy się z Centrali Telefonicznej do budynku Byłej Dyrekcji, może rok 2008. Pamiętam, że byłaś bardzo dla mnie miła. Dla takiego dzikusa...

JW: No proszę Cię. Przecież jesteś miłą osobą, dlaczego miałabym być dla Ciebie niemiła.

AN: Dziękuję.

JW: Poznałyśmy się na Stoczni, która chyba była dla Ciebie ważnym miejscem.

AN: Tak, była rzeczywiście odskocznią od Akademii. Właściwie wszystko zaczęło się w 2004 roku, kiedy jeszcze studiowałam. Miałam potrzebę znalezienia przestrzeni, w której bym mogła tworzyć sama, już nie malując tylko na poddaszu na Akademii. Chociaż czasy, kiedy siedziałam razem z Agnieszką Korejebą w jednej pracowni, były bardzo cenne i mam bardzo dużo wspomnień.

Tomek Kopcewicz, który użyczył mi części swojej pracowni na Stoczni, bardzo mi pomógł, ponieważ byłam bezpośrednio przed dyplomem i opuszczeniem Akademii. Pamiętam Centralę Telefoniczną, 2004 rok i cały ten tygiel. Na ostatnim piętrze w betonowym budynku mieścił się teatr „Cynada”, gdzie poznałam Bożenę Elterman i Leona Dziemiaszkiewicza oraz Kubę Bielawskiego, który zaproponował mi wystawę indywidualną w „Kloszarcie”, w swojej interdyscyplinarnej przestrzeni. Był tam też Michał Szlaga, „PGRart” i „Galeria MM”.

Dla mnie Stocznia była tak samo ważna jak swego czasu uczelnia. Usłyszałam kiedyś na Akademii, żebym korzystała z tego czasu, bo nic lepszego mnie już w życiu nie spotka. To nieporozumienie, gdyż Stocznia w pewnym sensie okazała się chwilami bardziej interesująca. Ten tygiel artystów wystawiających swoje prace, działających, rozstawiających Stocznnię na całe miasto.

JW: Teraz spotykamy się w Twojej pracowni w bloku, na ostatnim piętrze ze wspaniałym widokiem na całe miasto. Kiedyś powiedziałaś mi, że w drodze na Stocznnię, przejeżdżając obok tego bloku, w którym jesteśmy, marzyłaś o tym, aby mieć tu pracownię.

AN: To jest niesamowita historia. W momencie, gdy skończyły się nam umowy na Stoczni i musieliśmy definitywnie opuścić budynek Byłej Dyrekcji, nagle znalazłam się w opresyjnej sytuacji bez pracowni. Stoczniowa architektura z wysokim stropem, prawie 5–6-metrowym i dużą przestrzenią, w której mogłam działać swobodnie, rozpieściła mnie. Nagle znalazłam się w sytuacji bez pracowni i zaczęłam szukać po spółdzielniach lokatorskich, suszarniach, pomieszczeniach gospodarczych. Pewnego razu – jak wspomniałaś – kiedy przejeżdżałam koło bloku na Lelewela, okazało się, że jest w nim pracownia. Czyli spadło mi to z nieba, pewnie ta pracownia była mi pisana. Teraz świetnie się w niej odnajduję i naprawdę to był prezent i rodzaj pozytywnego bodźca do dalszego działania.

JW: Ale wiesz, co mnie zastanawiało? Że właśnie po przestrzeniach stoczniowych, gdzie mieliśmy wysokie sufity, ogromne okna, duże przestrzenie, marzyłaś o tym, żeby mieć pracownię dokładnie tu w wieżowcu. Dlaczego?

AN: Ta historia trochę kojarzy mi się z Instytutem Awangardy – Studio Edwarda Krasińskiego na ulicy Solidarności w Warszawie. Odwiedziłam Studio podczas studiów kuratorskich w 2010 roku. Ono też znajduje się na ostatnim piętrze w bloku. Może właśnie urzekła mnie ta gierkowska architektura. Jest tam wspaniały taras z widokiem na Warszawę, na Lelewela również mam widok na całe miasto.

JW: Bo czym jest dla Ciebie pracownia?

AN: Pracownia? Okazało się w praniu, kiedy kończyła się moja przygoda ze Stocznią, że dobiega końca także okres działania niemal w kolektywie czy może inaczej, okres działania w miejscu, w którym każdy słyszy i widzi, kiedy przychodzisz, a kiedy nie. Tutaj mam rodzaj enklawy, taką moją dziuplę, kryjówkę. Maluję tu sobie i nagle okazało się, jeszcze przed pandemią, a może nawet później także, że świetnie się tutaj odnajduję i może takie miejsce było mi potrzebne, żeby rozwinąć się, bardziej uwierzyć w siebie. Niezmiernie lubię tu przychodzić, zawsze marzyłam o pracowni, w której byłoby światło od wschodniej strony. Jest idealne.

JW.: Nie ukrywam, że w Twojej sztuce odnajduję wiele wątków związanych właśnie z PRL-em. Czy to dlatego, że Ty się tu po prostu dobrze czujesz?

AN: Tak. Tu w pracowni stał wielki kocioł, który ogrzewał cały blok i później został zdemontowany. Na klatce schodowej widać pęknięcia schodów, ponieważ kocioł był bardzo ciężki. Kiedy tutaj przyszłam przed remontem, leżało wiele cegieł. Ale nawiązując do twojego pytania „Czemu PRL?”, to chcę powiedzieć, skoro już o tym mówimy, że urodziłam się w 1982 roku i pamiętam całą tę szarżę i brak bodźców. Uważam, że PRL ukształtował mnie w tym zakresie, że wymagał kreatywności, musiałam wymyślać wszystko: zabawę, zajęcia, rzeczy. Podczas gdy współczesny, młody człowiek jest bombardowany bogatą kulturą wizualną, obrazkami, trailerami, Disneylandem.

JW: W Twoich obrazach jest wiele elementów, pozostałości po PRL-u. Twoja praca dyplomowa to były wielkoformatowe obrazy bloków.

AN: Tak, projekt *Masy* był moją pracą dyplomową i to była kawa na ławę, malowane falowce, jakieś impresje dotyczące jednostki i tłumu. Napisałam też pracę magisterską o zbiorowości.

JW: Ale były też takie obrazy: drabinki, opustoszałe miejsca, pozostałości po PRL-u. Wszystko bardzo puste miejsca.

AN: Wyrażają rodzaj tęsknoty za czymś, co się zakonserwowało w skansenie, jakim był PRL.

JW.: Co masz właściwie na myśli?

AN: Formę, inną formę.

JW: Ale relacje międzyludzkie albo...?

AN: Chyba nie, bardziej myślę o warstwie wizualnej. Dlatego może tak fascynuje mnie fotografowanie znalezionych rzeczy – na przykład stare fotele pozostawione gdzieś na wystawce, którym robię zdjęcia, dzięki którym powstaje obraz. Inspirują mnie zdjęcia, tnę je, przyklejam i tworzę na przykład obraz przedstawiający trzy fotele będące dialogiem, niewidzialną rozmową. Lubię dużo fotografować i moim szkicem są fotografie. Sklejam je i tworzę kolaże, będące formą, którą od czasu do czasu stosuję w malarstwie.

JW: Czy mogłabyś opowiedzieć, jak wygląda proces?

AN: Powstawania obrazu? To jest działanie o charakterze bardzo intuicyjnym. Temat narzucam sobie sama, tak naprawdę od czasu studiów te tematy płynnie przechodzą jeden w drugi i dzięki starszym obrazom powstają nowsze i stają się bardziej dojrzałe, wpływają na siebie – kiedy pojawia się pomysł na dany obraz, próbuję zwizualizować sobie za pomocą fotografii formę ostateczną. Tak naprawdę to praca na żywym obrazie daje końcowy efekt. To, co się dzieje właściwie podczas malowania, te częste zmiany, transpozycje, przecierki, nie wiem... zmywanie całości. Wszystko jest dynamicznym procesem.

JW: Odrzucanie i przywracanie?

AN: Tak, niszczenie też. Łączenie płaskiego z głębią...

JW: Wracając do tematu pracowni, widzę w Twoich ostatnich obrazach bardzo duży skok w sposobie malowania, może nawet nie skok, po prostu zmianę. Zaczęłaś inaczej malować, nie wiem, czy to jest właśnie związane z nowym miejscem, a może z COVID-em?

AN: Nie, to nie COVID. Otworzyłam się na siebie w nowym miejscu, okres adaptowania się do przestrzeni minął i teraz mniej więcej wiem, czego chcę od malarstwa, mam wizję, którą konsekwentnie realizuję i chciałabym, żeby obrazy były bardziej przestrzenne, żywe, magmowate, oddychające.

JW: Nawet zaczęłaś inaczej nakładać farbę.

AN: Tak, bardziej staram się stworzyć przestrzenie, w których wszystko by wibrowało i żyło, i było właśnie takim barokiem współczesnym, rozbuchanym, ale opowiadającym coś o świecie, który nas teraz otacza. Źródłem inspiracji są dla mnie scenografie, tęsknota za operą, za barokiem właśnie, za czymś, co się wiąże z materią, szkłem, lustrem. Moje obrazy *Poza sezonem*, które zaczęłam malować jeszcze przed pandemią – co było jakby kasandryczną historią – nagle obrazy zaczęły wybrzmiewać aktualnie, traktują o opuszczonych przestrzeniach, złożone parasole ogrodowe i przestrzenie pozbawione ludzi nawiązują do sytuacji lockdownu...

JW: Tak, ale zaczęłaś malować dużo wcześniej.

AN: Co najmniej trzy miesiące przed pandemią.

JW: A à propos tych inspiracji, bo nie tylko aktualne rzeczy, które się dzieją, czyli COVID czy otaczająca zewsząd polityka; nie tylko właśnie PRL cię urzeka, ale również fascynuje barok, będący moim zdaniem bardzo interesującym wątkiem. Mogłabyś wyjaśnić, dlaczego akurat barok?

AN: Barok postrzegam jako epokę, która posiada swoje echo w dzisiejszych czasach. *W Barok* to projekt, który stał się później indywidualną wystawą w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Barok jest wejściem w epokę stanowiącą odbicie współczesności. Inspirowały mnie motywy zwierciadeł, luster, odbić, iluzji, manieryzmu... Barok jako mroczna epoka, z jakże rozbuchaną multiplikacją i przepychem, ale jednocześnie bardzo głęboka, uduchowiona, jak choćby *Ekstaza Św. Teresy* autorstwa Giovanniego Lorenza Berniniego. Barok urzeka mnie właśnie jako epoka zarazy i śmierci, ale w takich wnętrzach pełnych przepychu. Film *Śmierć Ludwika XIV* Alberta Serry to kwintesencja schyłku baroku, umierający król wspomina czasy świetności, gdzieś słyhać fanfary i głośnie muzykę, może Haendla. À propos, *Mesjasz* Haendla i fragment *Lascia ch'io pianga* jest jak cała przywoływana przez nas epoka, jest jak muzyka – potężna i przepełniona emocjami, a zarazem traktująca o cierpieniu.

JW: A czy mogłabyś powiedzieć coś jeszcze o swoich innych inspiracjach intelektualnych, bo wiem, że przygotowywanie się do obrazu jest dla Ciebie długim procesem. Nie tylko wizualizujesz sobie w wyobraźni obiekty, które potem malujesz, ale aranżujesz sytuacje i bardzo dużo czytasz, a Twoje lektury są bardzo różnorodne i jest ich bardzo dużo. Czy mogłabyś wymienić książki, które wywarły znaczący wpływ na Ciebie i Twoją twórczość?

AN: Mam głód czytania książek, na które zawsze brakuje czasu, często człowiek jest zbyt zmęczony, żeby czytać i w rezultacie odkładają się w stosy książek, które albo zostały zaczęte, albo trzeba je dokończyć i myślę, że *Rozmowa w „Katedrze”* Llosy jest dla mnie ważna. Jeśli chodzi o sztuki wizualne, to staram się dużo czytać, przykładem jest Nicolas Bourriaud i jego *Estetyka Relacyjna, Post-produkcja*. Na stercie książek do przeczytania leżą między innymi *Anty-Edyp* Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego, *Spisek sztuki* Baudrillarda – stare pozycje obowiązkowe. Także Michel Foucault piszący o szaleństwie jako o jednej z możliwych dróg twórczych i autonomii autora.

JW: Jeszcze chciałam zapytać Cię o inne działania poza malarskie, bo jesteś również kuratorką galerii Żak, piszesz teksty. Nie chcę pytać o to, co jest dla Ciebie najważniejsze, ale o to, dlaczego to robisz?

AN: Nie jestem na takim etapie, żeby wyłącznie malować obrazy. Nawet z przyczyn finansowych – muszę pracować, żeby zarobić na tę pracownię i jakieś funkcjonowanie w tym świecie. Niestety nie utrzymuję się tylko ze sprzedaży obrazów. Organizowanie wystaw w Żaku młodym absolwentom akademii, również różnym wagabundom sztuki jest dla mnie czystą przyjemnością. Pracuję społecznie na rzecz drugiego artysty.

JW: A nie jest tak, że brakuje Ci kontaktów ze Stocznia? Możliwości spotkania się z innymi ludźmi, wymienia poglądów, intelektualnego fermentu?

AN: Ciągły ferwor, to się w pewnym sensie dopełnia. Bycie eremita w pracowni na Lelewela jest świetne, wspomaga malowanie, ale poza tym dzieje się jeszcze świat i życie codzienne. Poznaję ciągle nowych ludzi i dobra energia wraca. Każda z tych jednostek jest bardzo inspirująca, co później też wzbogaca moje patrzenie na świat, interpretowanie świata poprzez obrazy. Kiedy montujemy wystawę przez sześć godzin, aż do nocy, to potem wracam ze świeżą głową do pracowni, jestem napełniona pozytywną energią i dys-tansem.

JW: Ale z drugiej strony jesteś bardzo płodną artystką.

AN: Dziękuję. Moim marzeniem jest utrzymywanie się tylko z malarstwa.

JW. Nie tylko sprzedajesz obrazy, ale również je oddajesz, niszczysz, zamalowujesz. Spotykamy się w Twojej pracowni, gdzie praktycznie są tylko te obrazy, nad którymi aktualnie pracujesz. Mam wrażenie, że najważniejszy dla Ciebie jest sam akt malowania, kolejny etap, ciągły rozwój...

AN: Masz na myśli pewną performatywność tego działania...

JW. Tak, ale nie tylko. Chodziło mi o to, że Ty sama masz potrzebę ciągłego rozwoju, poszukiwania.

AN: Maluję bardzo szybko. To jest fakt, ale widzę, że obraz, z którego mogę być naprawdę zadowolona, wymaga jednak dużo czasu. Szwedzki kurator Martin Schibli, z którym współpracowałam, powiedział natomiast, że najbardziej przekonują obrazy malowane szybko, pełne gestu. Potrafię ryzykować i podejmować odważne decyzje, ale też lubię zmiany. Dotyczą one samego sposobu malowania i to przychodzi z wiekiem. Nowe obrazy powstają na śmierci starych obrazów – to niejako rodzaj reinkarnacji malarstwa. Maluję może i szybko, ale moje zaangażowanie jest większe. Ważne jest teraz dla mnie, żeby w warstwie wizualnej te obrazy były przestrzenne, pełne rozwibrowania, wręcz oddychające materią malarzką. Ich treść i znaczenie muszą być na równi z samym sposobem obrazowania. Chodzi mi o to, żeby stworzyć za pomocą malarstwa autentyczny wygenerowany świat wizualny, wciągający widza bądź nie, ale posiadający rodzaj – nie lubię tego określenia – magii, chcę malarstwa nieoczywistego, ale z drugiej strony przekonującego, nawet jeśli następuje w nim kakofonia form i znaczeń, multiplikacja i przesada.

JW: Na koniec, czy mogłabyś opowiedzieć o projekcie *Nirvana*, nad którym obecnie pracujesz?

AN: *Nirvana* to dla mnie bardzo ważny projekt, ponieważ jest zbiorem form w malarstwie, które stanowią kumulację tego, czego doświadczyłam wcześniej. Był taki okres, że chciałam zanegować wszystko, czego się nauczyłam na akademii i zacząć od zera. Był to rodzaj autoterapii. Później zaczęłam szukać powoli, poruszać się w obszarach dotyczących polityki, później dzieciństwa. Mój projekt *Domino* był to zbiór impresyjnych obrazów odnoszących się do wspomnień, do tęsknoty za tym, co było. Ja chyba nie chciałabym używać tego stwierdzenia, że za PRL-em, to jest raczej taki idylliczny okres ogrodów dzieciństwa, jakiejś arkadii, która już przeminęła. Projekt *Nirvana* jest dla mnie bardziej dojrzałym projektem. Odnosi się do stanu pewnego oderwania się od rzeczywistości, stanu zatopienia się w świecie, o którym opowiadają te najnowsze obrazy, są to scenografie i wykreowane światy, które stanowią jakby ucieczkę od zwykłego życia. Pojawia się krzycząca postać albo szalona Ofelia, która się śmieje, wyśmiewa „prerafaelicką” wersję, zdaje się być jakimś szaleństwem Foucaultowskim. Szaleństwo rozumiane jest przeze mnie jako interpretacja świata za pomocą sztuki. Mogło by być tu stanem euforii i zachwyty nad rzeczywistością, a zaraz potem rozczarowania i smutku. Sinusoida uczuć i stanów. Malarstwo zawiera cechy huśtawki nastrojów – od kontemplacji do euforii – i to się przejawia w dotykaniu tematów trudnych, takich jak mroczna seksualność czy rozkład i śmierć, a z drugiej strony interpretacja relacji międzyludzkich lub kontemplacja natury. *Nirvana* jest opo-

wieścią o człowieku zamkniętym we wszechświecie niczym chomik w kółku czy słoń w cyrku, a jednocześnie będącym w centrum wszechrzeczy.

I znowu rezonuje barok – człowiek uwikłany jest w wanitacyjną pułapkę – tak jak w filmie *Zupełnie nowy testament* Jaco Van Dormaela. Jest tam scena, w której każdy poznaje datę swojej śmierci. Mamy tu tragizm i elementy komedii w jednym. Podobnie *Nirvana* jest złożona z motywów „lżejszych” i „cięższych”, dotyka materialnego świata jak w obrazie *The Living room*, który przedstawia gąszcz psów – pudli na kanapie – a w innym przypadku pokazana jest maska wenecka kojarząca się ewidentnie z pandemią i śmiercią.

JW: Nie mogę się już doczekać wystawy projektu *Nirvana* i kolejnej z Tobą rozmowy, dziękuję.

AN: Bardzo dziękuję. Cieszę się, że zgodziłaś się współpracować ze mną po raz kolejny. Dziękuję też za to, że wierzysz w moją pracę twórczą. Obserwujesz ją i widzisz zmiany, które zachodzą przez lata pracy. Mimo upływu czasu nadal się interesujesz moim malarstwem, za co dziękuję raz jeszcze.

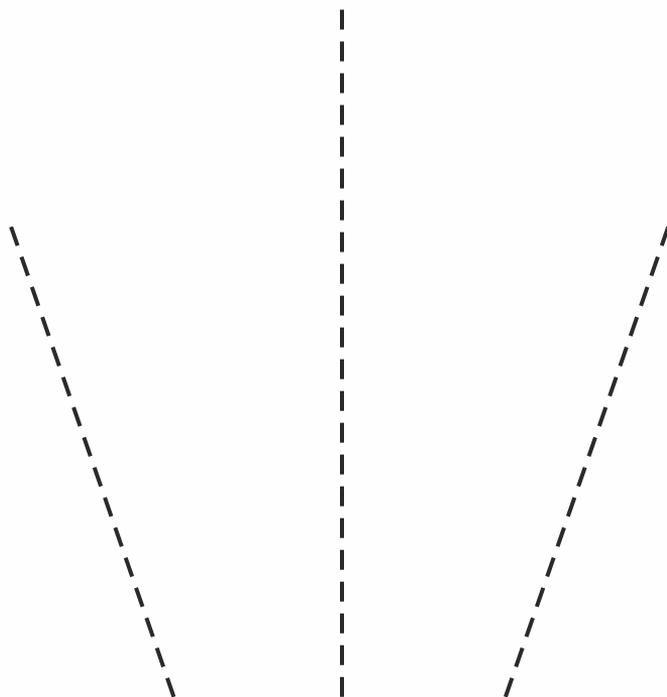


Stydium fotela, 24 × 18 cm, gwasz, 2020, archiwum artystki

Study of an Armchair, 24 × 18 cm, gouache, 2020, from the artist's archive

**AGATA NOWOSIELSKA
IN AN INTERVIEW
WITH
JOLANTA WOSZCZENKO**

The artist's studio
16 July 2020



**Jolanta Woszczenko: We've known each other for...
Well, how long exactly? Twelve years?**

Agata Nowosielska: Yes, perhaps even longer.

I met you at the Gdansk Shipyard. It was when we were moving from the Telephone Exchange to the former Management Building. It might have been 2008. I remember that you were very kind to me. To such a wild woman...

JW: Oh, come on. You're a nice person, why should I have been unpleasant to you?

AN: Thank you.

JW: So, we met at the Shipyard, which was an important place for you, I guess.

AN: Yes, it was indeed a break from the Academy. Basically, all this began in 2004, when I was still a student. I felt I needed to find some space where I could work alone, rather than painting in the attic at the Academy, though the time when I shared a studio with Agnieszka Korejba was precious, and I have so many memories of it.

Tomek Kopcewicz, who let me use a part of his studio at the Shipyard, was very helpful, because I was about to do my graduation project and leave the Academy. I remember the Telephone Exchange, the year 2004 and that melting pot. On the top floor of the concrete building was the Cynada theatre, where I met Bożena Elterman and Leon Dziemiaszkiewicz, as well as Kuba Bielawski, who suggested that I do a solo show at the Klosz-art, his interdisciplinary venue. Michał Szłaga, PGRart and the MM Gallery were there, too. For me, the Shipyard was as important as the Academy in its day. I was once told at the Academy to make the most of that time because nothing better would come my way in life. This was wrong, because the Shipyard in a sense proved more interesting at times. That melting pot of artists putting their works on display, working, making the Shipyard the talk of the town.

JW: Now, we're sitting in your studio in a block of flats, on the top floor with a splendid view of the whole city. You've once told me that on your way to the Shipyard, passing by the block where we are now, you dreamed of having your studio here.

AN: This is really amazing. When our agreement with the Shipyard expired, and we definitively had to leave the former Management

Building, I suddenly found myself in an oppressive situation, without a studio. The architecture of the Shipyard, with its roof high up, almost five-six metres above, and its spacious interiors, where I could do things freely had spoilt me. All of a sudden, I found myself not having a studio, so I went on a search through various housing co-operatives, drying rooms, utility rooms. One day, as you've said, when I was passing by the block of flats in Lelewel St., I learned that there was a studio in it. This was a godsend; this studio must have been meant for me. Now I feel it's my place on earth and that it was really a gift and a kind of a positive spur to move on.

JW: But you know what puzzled me? That having worked at the Shipyard, where we had high ceilings, huge windows, vast spaces, you dreamed of having a studio precisely here, in a high-rise. Why?

AN: This story kind of makes me think of the Instytut Awangardy [Avant-garde Institute] – Edward Krasiński's Studio in Solidarity St. in Warsaw. I visited the Studio when I was studying curatorship in 2010. It was also located on the top floor of a block of flats. Perhaps it was exactly that Gierek-time architecture that charmed me. There is a splendid terrace with a view of Warsaw there; here in Lelewel St., I also have a view of the whole city.

JW: So, what is the studio to you?

AN: The studio? It turned out, when my adventure with the Shipyard was running its course, that what was coming to an end as well was a period of working almost in a collective, or to put it differently, a period of working where everybody could see and hear whether you're there or not. Here, I have an enclave of sorts, a den of my own, a lodge. I simply paint here; at a certain point I realised, even before the pandemic and perhaps later as well, that I felt great here and that perhaps I needed a place like this to develop, to become more self-confident. I love coming here immensely, because I've always dreamed of a studio with light coming from the east. It's perfect.

JW.: I can see a lot of motifs related to the communist period in Poland in your art. Is that because you simply feel good here?

AN: Yes. Here, in the studio, there was a huge boiler which heated the entire block and was later disassembled. In the stairwell, you can still see cracks in the stairs, because the boiler was very heavy. When I came over here before the overhaul, plenty of bricks were stacked all around. But referring to the question ‘Why communist Poland?’, I’d like to say, while we are at it, that I was born in 1982, and I remember this pervasive greyness and the dearth of stimuli. I believe that communist Poland was formative for me in that it made inventiveness necessary; I had to invent everything: play, how to keep myself occupied, things, while young people today are barraged with opulent visual culture, images, trailers, Disneyland.

JW: Your paintings contain a lot of elements, remnants of communist Poland. As your graduation project, you painted large-format pictures of blocks of flats.

AN: Yes, the *Masy* [*Masses*] project was my graduation work, and it was, simply, cards on a table, painted waveform blocks of flats, some impressions concerning the individual and the crowd. I also wrote an MA thesis on collectivity.

JW: But you’ve also painted pictures of climbing frames, deserted places, remnants of communist Poland. All of them being very empty places.

AN: They express a nostalgia for something that was preserved in the open-air museum that was communist Poland.

JW: What do you mean actually?

AN: A form, a different form.

JW: But in human relations or ...?

AN: Not really, I rather have the visual layer in mind. Perhaps this is why I’m so keen on taking photos of found objects, for example, old armchairs dumped at a rubbish heap, which I take pictures of, which serve me later to make my paintings. I’m inspired by photos, I cut them into pieces, glue them, and create, for example, a picture of three armchairs representing a dialogue, an invisible conversation. I like to do a lot of photographing, and these photos are my sketches. I glue them together, make collages, which are a form I use in painting from time to time.

JW: Could you tell me in more detail what the process is like?

AN: Of making a painting? It is a very intuitive activity. I set a theme for myself; in fact, ever since my time at the Academy, these themes have smoothly segued into each other, with older paintings helping new ones come into being and be more mature; they influence each other – when an idea for a painting crops up, I try and visualise its ultimate form, using photographs. Actually, it's working on a live painting that produces the final effect. The things going on while painting, the frequent changes, transpositions, sponging, I don't know... wiping everything off. All of this is a dynamic process.

JW: Discarding and restoring?

AN: Yes, destroying as well. Combining the flat with depth...

JW: Back to the topic of the studio, in your recent paintings I've noticed a considerable shift in the manner of painting, or perhaps not a shift as such, but a change. You've started to paint differently; I wonder, is this linked to the new place or perhaps to COVID?

AN: No, it's not about COVID. I opened up to myself at the new place; the time for adapting to the space is over, and now I know more or less what I want from painting; I have a vision which I consistently implement, and I would like my paintings to be more spatial, alive, magma-like, breathing.

JW: You've even begun to apply paint in a different manner.

AN: Yes, I am more after creating spaces in which things vibrate and live, and represent a contemporary Baroque, exuberant but telling something about the world we're inhabiting today. I find inspiration in stage sets, in a longing for opera and for the Baroque, for things associated with matter, glass, mirror. My *Poza sezonem* [*Off-season*] paintings, which I started painting before the pandemic – as if in a Cassandric gesture – suddenly these paintings began to re-sound with very up-to-date overtones; they dwell upon deserted spaces; unfurled garden umbrellas and spaces emptied of people evoke the lockdown...

JW: Yes, but you started painting them much earlier.

AN: At least three months before the pandemic.

JW: Talking about your inspirations, after all, you are fascinated not only with what is currently going on, that is, COVID or ubiquitous politics, not just with communist Poland. You're also captivated by the Baroque, which is, in my view, a highly interesting theme. Could you explain, why the Baroque, of all things?

AN: I think of the Baroque as an age whose echoes reverberate in our times. *W Barok [Into the Baroque]* was a project which later developed into a solo show at the Gdansk Municipal Gallery. The Baroque means entering into an age which is a reflection of the present. I was inspired by the motifs of looking glasses, mirrors, reflected images, illusions, mannerism... The Baroque as a grim age, with ever so exuberant multiplications and splendour, and at the same time, profound and spiritual, like, for example, *The Ecstasy of St Teresa* by Giovanni Lorenzo Bernini. I find the Baroque captivating, exactly as an age of plague and death, but also in interiors replete with glamour. The film *The Death of Louis XIV* by Albert Serra is a quintessence of the late Baroque, as the dying king is recalling times of glory, with flourishes and loud music, Handel perhaps, heard in the background. By the way, Handel's *Messiah* and *Lascia ch'io pianga* are like the whole epoch we are talking about, like music – powerful and brimming with emotion, but at the same time preoccupied with suffering.

JW: Could you elaborate on your other intellectual inspirations? I know that preparing to paint is a long process with you. You not only visualise objects in your imagination and later paint them, but also arrange situations and read a lot, and your readings are highly varied and multiple. Could you list books which have had an essential influence on you and your art?

AN: I'm always hungry for books, and never have time to read. One is often too tired to read, and, as a result, stacks of books I've started reading or must finish are piling up. I think that Llosa's *Conversation in the Cathedral* is important to me. As far as the visual arts are concerned, I do my best to read a lot; one example is Nicolas Bourriaud and his *Relational Ethics and Postproduction*. My pile of books to read contains, among others, *Anti-Oedipus* by Gilles Deleuze and Félix Guattari, Baudrillard's *The Conspiracy of Art*, old must-reads. Also Michel Foucault, who wrote on madness as one of the avenues in art and the artist's autonomy.

JW: Now, a question about your other pursuits, not only in art, because you are also the curator of the Żak Gallery, and you write as well. I don't want to ask which of these things is most important for you, but rather why you do all this.

AN: : I'm not at the stage of only painting pictures. Money is one thing – I must work to earn money for this studio and for getting by in this world. Unfortunately, I can't make a living from just selling paintings. Organising exhibitions for young graduates of the Academy and various artistic vagabonds at the Żak is a pure pleasure to me. I work pro bono for other artists.

JW: And don't you miss contact with the Shipyard? Opportunities to meet other people, sharing views, the intellectual ferment?

AN: The constant fervour... These are in a sense complementary things. Being a hermit in the studio in Lelewel St. is great; it supports my painting. But beyond this, there is still the wide world and everyday life. I constantly meet new people, and good energy keeps coming back. Each of these individuals is deeply inspiring, which later augments the way I look at the world, the way I interpret the world through paintings. When we spend six hours putting up a show, late into the night, I come back to the studio with a refreshed head, filled with positive energy and distance.

JW: But, at the same time, you are a very prolific artist.

AN: Thank you. My dream is to be able to make my livelihood only by painting.

JW: You not only sell paintings, you also give them away, destroy them, paint them over. We're sitting in your studio, where you practically only keep the paintings you are working on at the moment. My impression is that the very act of painting is what matters most to you – another stage, constant development...

AN: I guess you mean a certain performativity of what I do...

JW: Yes, but not only that. My point is that you yourself feel you need to go on developing, exploring.

AN: I paint very quickly. It's a fact, but I see that a painting I can be really satisfied with actually takes a lot of time. The Swedish curator Martin Schibli, with whom I've collaborated, has said that he is most convinced by quickly painted paintings, ones full of gesture. I can take risks and make brave decisions, but I also like changes. They concern the very manner of painting, and that comes with age. New paintings grow out of the death of old ones – it's, so to speak, a reincarnation of painting. I may paint quickly, but my engagement is greater. What is important to me now is that, in their visual layer, these paintings should be spatial, vibrating, even breathing with painting matter. Their content and meaning must correspond to their imagery. My point is to use painting to create an authentic, 'generated' visual world which, whether it engages the audience or not, possesses a kind of – I don't like the term – magic; I want painting to be unobvious, but at the same time convincing, even if it is suffused in a cacophony of forms and meanings, in multiplication and exaggeration.

JW: Finishing, could you tell me about the *Nirvana* project you're working on at the moment?

AN: *Nirvana* is a very important project to me, because it brings together painting forms which accumulate everything I have experienced to date. There was a time when I wanted to negate everything I had learnt at the Academy and to start anew from scratch. This was a kind of self-therapy. Later, I began to slowly explore options, navigating fields related to politics, later to childhood. My *Domino* project was an ensemble of impressional paintings referring to memories, to nostalgia for things past. I guess I wouldn't like to say that behind communist Poland there is an idyllic period of childhood gardens, an Arcadia which is already gone. *Nirvana*, in my view, is a more mature project. It conjures up a certain disentanglement from reality, an immersion in the world that these latest paintings speak about; these are stage sets, invented worlds which are an escape from everyday life. They feature a shouting figure or mad Ophelia, who is laughing, mocking her 'pre-Raphaelite' version, seemingly a Foucauldian madness. I understand madness as interpreting the world by means of art. This could come as euphoria and a rapture with the world, morphing directly into disappointment and sadness. A sinusoid of feelings and mindsets. Painting has features of an emotional seesaw – from contemplation to euphoria – and this shows itself when delving into difficult themes, such as dark sexuality or decomposition and death, and, at the same time, in interpreting human relationships or contemplating nature. *Nirvana* is a tale of the human being entrapped in the universe like a hamster in a wheel or an elephant in a circus, but simultaneously being at the centre of all things. The

Baroque resonates here again – the human being is entangled in the snares of *vanitas vanitatum*, like in Jaco Van Dormael’s film *The Brand New Testament*. There is an episode in it when everybody learns the dates of their deaths. It’s the tragic and the comic rolled into one. *Nirvana* similarly combines ‘lighter’ and ‘heavier’ motifs; it touches upon the material world, as in *The Living Room*, which shows a bunch of dogs – poodles – on a couch, while another painting shows a Venetian mask, which quickly brings to mind the pandemic and death.

JW: I’m so looking forward to your *Nirvana* exhibition and to another conversation with you. Thank you.

AN: Thank you very much. I’m happy that you’ve agreed to work with me again. I also thank you for believing in my art. You’ve been watching it and seen how it’s changed over years. After all this time, you’re still interested in my painting, for which I thank you once again.



Imperium Zmysłów, 60 × 120 cm, olej na płótnie, 2015, archiwum artystki
The Empire of the Senses, 60 × 120 cm, oil on canvas, 2015, from the artist's archive



str. / p. 107

Oskar: Szkic do powieści „Błaszany Bębenek” Güntera Grassa, 100 × 80 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek

Oscar: A Sketch for "The Tin Drum" by Günter Grass, 100 × 80 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

str. / pp. 108-109

Ophelia. Nirwaniczny dialog z prerafaelską wersją, 150 × 150 cm, olej na płótnie, 2020, fot. Tomek Zerek

Ophelia: A Nirvanic Dialogue with the Pre-Raphaelite Version, 150 × 150 cm, oil on canvas, 2020, photo: Tomek Zerek

str. / pp. 110-111

Igrzyska, 150 × 150 cm, olej na płótnie, 2019, archiwum artysty

The Games, 150 × 150 cm, oil on canvas, 2019, from the artist's archives











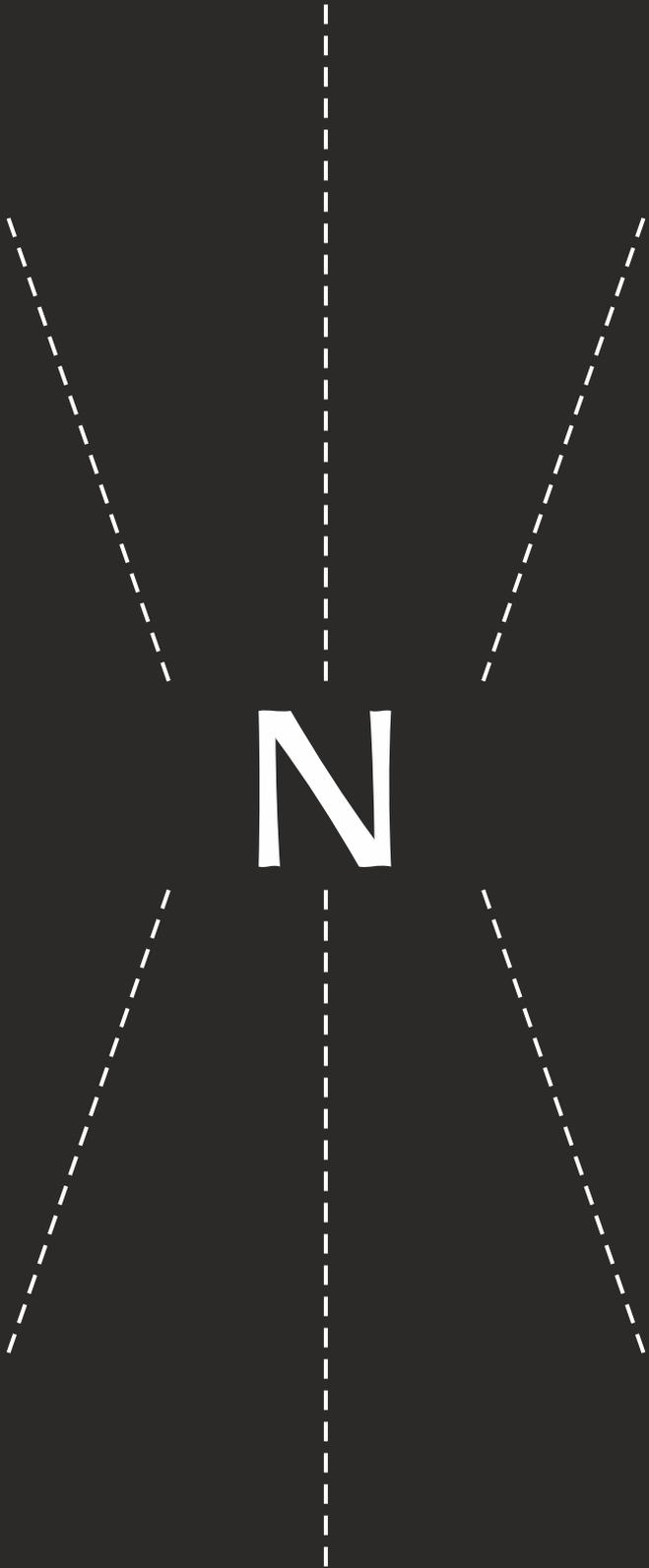


Selfie, 50 × 50 cm, gwasz, 2020, archiwum artystki
Selfie, 50 × 50 cm, gouache, 2020, from the artist's archive

И



N

A large, white, sans-serif letter 'N' is centered on a solid black background. Five dashed white lines radiate outwards from the center of the letter, forming a star-like pattern. One line is vertical, extending both upwards and downwards. Two lines extend upwards and outwards to the left and right. Two lines extend downwards and outwards to the left and right.

