JOANNA MIESZKO-NITA
AKT TWORZENIA
THE ACT OF CREATION

AKT TWORZENIA
THE ACT OF CREATION
JOANNA MIESZKO-NITA

Warszawa 2017

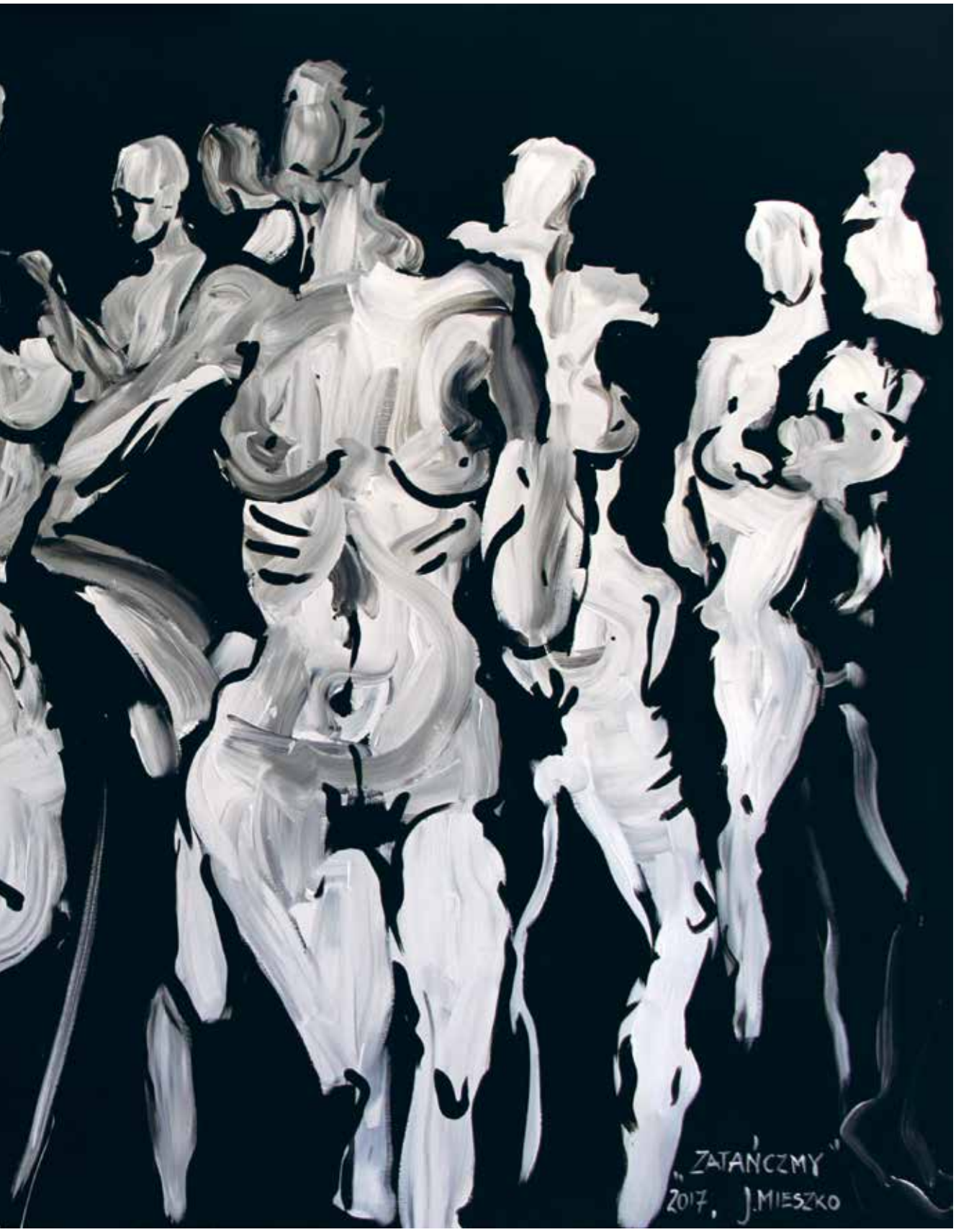
Zatańczmy II

Let's Dance II, 2017

„ZATAŃCZMY II"
2017 J. MIESZKO

Zatańczmy

Let's Dance, 2017


„ZATAŃCZMY"
2017, J.MIESZKO

EKSPRESJA SCALAJĄCA

Bogusław Deptuła

Jest rzeźbiarką. Dla niej ludzkie ciało to zestaw brył, które choć zmieniają swoje układy, nigdy owymi bryłami być nie przestają.

RZEŹBIENIE NA PAPIERZE

Mam wrażenie, że Joanna Mieszko-Nita w sztuce jest miłośniczką kobiecych kształtów, o wiele bardziej niż męskich. Mnie to zupełnie nie dziwi, choć wśród rzeźbiarek różnie z tym bywa... Męskie kanciastości czasami stają się bardziej przyciągające od kobiecych krągłości. Joanna umie jednak owym obłościom przydać tektoniki, materialności, ciężaru, choć niekoniecznie chodzi tu o ciężar fizyczny, mam chyba raczej na myśli ciężar gatunkowy, rangę wypowiedzi artystycznej; bo mocno czuć w jej pracach powagę zamiaru, respekt wobec warsztatu, poważne traktowanie tego, czym się zajmuje z taką pasją. I tę pasję także czuć. Tworzy sztukę w pierwszej osobie. Może takie stwierdzenie trąci przesadą, ale mnie w przypadku jej poszukiwań zdaje się wyjątkowo trafne, gdy spojrzymy na jej twarz podczas malarsko-rysunkowych spektakli dziejących się na oczach widzów. One ją przemieniają, dodają energii, siły, dziwnej pewności, mimo całej niepewności, która równocześnie w niej także jest.

W swoich rozważaniach o Degasie Paul Valéry poświęca jeden z rozdziałów książki *Degas, taniec, rysunek* kwestii nagości i pisze: „Dla malarzy postaci nagość była jednak rzeczą najważniejszą w świecie. [...] Czujemy, że dla Tycjana, kiedy układa Wenus, tę cielesność najczystszą, miękko spoczywającą na purpurze, Wenus w pełni swej doskonałości jako bogini i jako rzeczy malowanej, **malować** znaczy pieścić, złączyć dwie rozkosze we wzniosłym akcie [...]". Ale następnie pisze niemalże przeciwstawną uwagę: „Rembrandt wie, ciało jest z błota; światło przemienia je w złoto. Zgadza się na to, co widzi: kobiety są tym, czym są. Wybiera najczęściej ciała opasłe albo wynędzniałe. Nawet te nieliczne piękności, które malował, swoje piękno zawdzięczają jakiejś emanacji życia niż formie".

W tej dwoistości między pietyzmem jednych a świadomością przemijalności cielesności u drugich tworzy swe akty Joanna.

RYSUNKI

Zazwyczaj takie rysunkowe studia są zaledwie wstępnym etapem dla dalszych poszukiwań. Szkic, który w poprzednich wiekach był zaledwie przygotowawczym

UNITING EXPRESSION

Bogusław Deptuła

She's a sculptor for whom the human body is a set of solids which, in spite of changing configurations, never cease to be solids.

SCULPTURES ON PAPER

It seems to me that, when it comes to art, Joanna Mieszko–Nita likes female bodies a lot more than male ones. It does not surprise me one bit, although you never know with those female sculptors to whom male angularities sometimes seem more attractive than female curves. Joanna, however, can balance that roundness with tectonics, corporeality and gravity, though not necessarily the force of gravity. What I'm referring to is some kind of specific gravity or seriousness of artistic expression. Her works exude serious intentions, respect for her own artistic skills and serious approach to what she has been doing with such passion... And that passion, they exude as well. Joanna creates first-person art. I know that this kind of statement might be an overstatement, but to me it seems to be a perfectly accurate depiction of her artistic quest, especially in those moments when I watch her face at one of those live painting & drawing performances which can be assisted by the audience. Those shows transform her by providing her with energy, power and a strange confidence which coexists inside of her with all that self-doubt.

In his book about Degas, Paul Valéry dedicates one of the chapters entitled "Degas, dance, drawing" to nudity and he says: "To the painters of people, nudity was by far the most important thing in the world. (...) You can sense that for Titian, who depicts Venus in her purest corporeality, softly resting on a purple bed in her divine and artistic perfection, **to paint** is to caress, to unite two pleasures in one glorious act, (...)". But then he makes quite an opposite comment: "Rembrandt knows that each body is made of mud. It is the light that transforms it into gold. He acknowledges what he can see: women are what they are. He prefers painting obese or emaciated female bodies than perfect ones and even those few beauties he painted owe their beauty to vital forces of some kind rather than to the shape of their bodies".

It is in the context of such duality between body cult of some artists and meditation on ephemerality of beauty performed by other ones that Joanna creates her nudes.

studium, obecnie może okazać się i pozostać ostatecznym i skończonym dziełem i tak właśnie jest w przypadku rysunków Joanny Mieszko.

Czuć w nich silną tektonikę kobiecych ciał. Nieważne czy pięknych, czy nie najpiękniejszych, ważne, że kobiecych. Mam nieodparte wrażenie, że owe ciała mają swoją inspirację/inicjację w lustrzanych spojrzeniach autorki, ale zarazem, skoro unika ona przedstawiania twarzy, to te kobiece kształty stają się całkowicie uniwersalną i ostateczną wypowiedzią na temat kobiecej anatomii i jej zastosowania w sztuce dzisiaj. Joanna nie boi się tego czynić, co więcej, to chyba jej sprawia przyjemność: przedstawia siebie, a zarazem uniwersalną kobietę, ujętą w mocy jej własnych kształtów.

Gruba kreska, czasem oszczędnie wprowadzany kolor tworzą osobną stylistykę tych rysunków. One mogą być, ale równocześnie zupełnie nie muszą, odzwierciedleniem konkretnych kształtów, wszystko jedno czy zobaczonych w lustrze, czy na jakimś zdjęciu, a może w wyjątkowo sprzyjających okolicznościach na żywo w jakimś zaskakującym spotkaniu kobiecych ciał na plaży, w sali gimnastycznej czy na siłowni.

To spojrzenie artystki może mieć zupełnie inny charakter i zupełnie odmiennie skutkować we własnych dziełach. Odmienny rys, własny charakter rysunku sprawiają, że mamy do czynienia z mocno autonomicznie pojmowaną literą sztuki. Joanna, respektując odwieczne kanony, zarazem chce bardzo znaleźć osobne miejsce dla swoich poszukiwań i ekspresji. I znajduje, bo rozpoznajemy jej prace z dużą łatwością, odnalazła swoją kreskę wśród wielu innych możliwych jej wariantów. Wysiłek poszukiwania stał się sukcesem odnalezienia, a przez to spełnienia artystycznego.

RYSOWANIE

Joanna lubi rysowanie na żywo, swoisty rysowany teatr, którego na polskim gruncie najważniejszym przedstawicielem był Franciszek Starowieyski. On lubił kobiece kształty, formy jako temat i to one zazwyczaj były jego inspiracją. Takie malarskie czy rysunkowe akcje miały miejsce już znacznie wcześniej, szczególnie we Francji w działaniach Pabla Picassa, Yves'a Kleina, Georges'a Mathieu i jeszcze kilku innych.

Zatem inspiracja dla poszukiwań Joanny mogła płynąć z dokonań Starowieyskiego albo któregoś z francuskich poprzedników. Nie rozstrzygając, możemy powiedzieć, że to bardzo widowiskowa i spektakularna forma artystycznego działania.

Widziałem fotograficzną dokumentację z jej rysowania. Na kilku zagruntowanych, sporych płytach, bo te są twardsze i lepiej się do tego nadają, węglem

SKETCHES

Such drawing studies are usually merely an introduction to further searchings. A sketch, which in the previous centuries used to be just a preparatory study, can now become and remain the final, ultimate work of art, which is the case of Joanna Mieszko's sketches.

They attract with strong tectonics of female bodies, be they beautiful or less so. The most important thing about them is that they belong to women. I cannot shrug off the feeling that those bodies are inspired by what their author finds in the mirror. Nevertheless, since she avoids face depictions, those female curves become a totally universal and ultimate statement on female anatomy and its presence in contemporary art. Joanna is not afraid to do it, more so – she seems to find some kind of pleasure in depicting herself and, at the same time, every woman captured in the essence of her own body.

Thick line with a touch of color is what sets her drawings apart. They can but don't have to be a reflection of a real body observed in the mirror, in a photo or, when circumstances are particularly favorable, during a surprising meeting of bodies on a beach, in a gym or fitness club.

This approach of the artist can be very different and bring very different consequences to her own works. A different and distinct drawing style makes us confront with a very autonomous art whose author, while respecting eternal canons, wants it really badly to find her own path and expression. And she manages to do it, cause it is really easy to recognize her works. She has managed to find her own stroke among so many possible ones. Her searching effort has been awarded with a successful discovery and, as a result, artistic fulfilment.

DRAWING

Joanna enjoys live drawing – a kind of drawing theatre whose most important Polish representative was Franciszek Starowieyski. He liked female curves and shapes as a topic and he drew his inspiration from them. This kind of painting or drawing performances started, however, much earlier, namely in France at the time of Pablo Picasso, Yves Klein, Georges Mathieau, etc.

Hence, Joanna could take inspiration for her artistic searchings from Starowieyski's or any of his French predecessors' work. Without jumping to conclusions, it is safe to say that this form of art is very spectacular and dramatic.

I've seen photos of this kind of drawing show. Joanna draws females bodies with charcoal on a few pre-primed panels, which are harder and more suitable for this purpose. She draws on all of them moving from one to another. For anyone

tworzy kobiece figury. Na wszystkich jednocześnie, przenosząc się z jednej płyty na drugą. Działanie, co dobrze widać, ma charakter instynktowny, imperatywny, nie zaplanowany. Na sekundę przed postawieniem pierwszej kreski zdaje się, że artystka nie ma pojęcia, jak ona będzie wyglądać, gdzie przebiegnie, gdzie się zakończy. I nie ma w tym dziwnego, bo równocześnie, w momencie gdy zaczyna rysować, wszystko już staje się jasne i nieuniknione. Nie chcę powiedzieć „oczywiste", bo trochę wahania w tych rysunkach również widać, ale tym prawdziwsze to są działania, tym szczersza wypowiedź. Kilka linii wystarcza, by móc odgadnąć kształty, potem dochodzi dopełnienie w postaci mocnych, pełnych krech robionych szerszą powierzchnią węgla. Dramatyzm się zwiększa, ekspresja potęguje, wyrazistość narasta. Najprostsze światła i cienie. Działania podstawowe, jak przy początkach sztuki, gdy obrysowywano cień. Tu cieniem jest gest, który po chwili zjawia się na powierzchni obrazów. A po nim pozostaje wyrazisty ślad w postaci ukończonego rysunku, czy może szkicu, bo oba określenia są w tym przypadku równoważne.

MIASTA

Odkąd Joanna prywatnie związała się z Edwardem Dwurnikiem, nagle wśród niepodejmowanych, wręcz nieistniejących wcześniej tematów pojawiły się weduty – widoki miast.

Ale właściwie to wcale nie są widoki miast, to są raczej bardzo swobodne wariacje na temat miejskich przestrzeni, gier, jakie prowadzą ze sobą niebo, chmury, powietrze i domy, z ich urbanistycznym porządkiem, a czasem nieporządkiem. Specyficzna jest technika – szeroko ścięty rysik, zanurzony w tuszu, który determinuje dramaturgię działania artystki. Niby poziome krechy, a potem tylko pionowe przecinki, kwadraty, ale i dramatyczne czarne piony, które w nieoczekiwany sposób w zupełności wystarczają.

Joanna przyjęła bardzo proste techniczne rozwiązanie, dostarczające nader satysfakcjonujących kompozycji, które mogą zarówno mieć skalę niewielkiego rysunku, jak i całkiem sporego obrazu; bo tworzy również obrazowe, akrylowe wersje tych kompozycji. Zdaje się, że jest w tym coś z kaligrafii, której estetyka może zamknąć się w geście i dukcie pędzla/rysika zanurzonego w tuszu/farbie. Szybkość, owszem, tak, ale i precyzja, tego nie daje się rozdzielić i to właśnie tak ma działać i działa w tych pracach.

Swoje kompozycje Joanna dość precyzyjnie opatruje tytułami. Zatem bez wątpliwości dowiadujemy, że to widok Szczecina, a to Szczecinka, albo Chojny, w której mieszka. Są oczywiście inne miejsca: Krynica, Szczawnica, Bystrzyca;

who observes her it becomes obvious that her movements are instinctive, peremptory and spontaneous. A second before drawing the first line she seems not to know what it will look like, where it will go and where it will end. And it is hardly surprising, cause at the very moment she begins drawing, everything becomes clear and inevitable. I wouldn't call it evident, cause you can sense some hesitation in these drawings as well, but it makes her actions much more genuine and her statement – more honest. A few lines are enough to let you guess the shape and those first lines are soon followed and completed with thick and full ones, drawn with the wider side of charcoal. The show becomes more dramatic, expression intensifies, drawings get more and more expressive. The simplest light and shadows. Basic stuff like at the beginning of art when shadows were outlined. In this case the shadow's part is played by gestures which suddenly appear on the surface of canvases and leave a distinctive mark – a completed drawing or, I should rather say, a sketch, cause in Joanna's case those two terms are equivalent to each other.

CITIES

When Joanna started a relationship with Edward Dwurnik, she began including in her works an element which had never featured in her art before – city landscapes, or, should I rather say, variations on urban spaces, games which the skies, clouds, air and houses play with each other, town planning or lack thereof.

A specific technique used by the artist – broad, truncated stylus immersed in ink – provides her work with a dramatic effect. Pseudo-horizontal lines followed by but vertical comas, squares but also dramatic black vertical lines are, surprisingly, more than enough. Joanna chose a solution which is very simple from the technical point of view, but allows her to deliver more than rewarding compositions, which can adopt the form of both a small-sized drawing and a quite large painting (she also paints acrylic versions of such paintings). It seems that there is a kind of calligraphy in those works whose esthetical aspect is fully reflected in the gesture and itinerary of her brush/stylus immersed in ink/paint. Sure, she's fast, but she's also precise. Speed and precision go along with each other, it works really well and it should work like that in Joanna's works. Those works bear quite precise names. You are quite sure that you watch a landscape of Szczecin, Szczecinek or Chojna where she lives. There are off course other places such as Krynica, Szczawnica, Bystrzyca. There are also other places, such as Krynica, Szczawnica, Bystrzyca. Landscapes of some fantastical places born out of pure imagination and experience rather than depicting real locations. Are also created in the same way.

zarazem w ten sam sposób powstają widoki fantastycznych miejsc, do których modele nie były potrzebne, wystarczyło doświadczenie i fantazja.

Pomyślałem o niezwykle niegdyś ważnym dla Dwurnika malarzu, dziś raczej zapomnianym, Francuzie Bernardzie Buffecie. On też malował w czerniach, i tylko czerniach, bardzo dramatycznych i ekspresyjnych, choćby Paryż, który dość trudno z czerniami skojarzyć. Jemu się to udawało. Właściwie nie wiem, czy Dwurnikowi udało się przekonać Joannę do Buffeta, pokazać mu jego obrazy, przekazać, jakie miał znaczenie dla niego. Może nie; ale przed laty kupiłem dla niego w Paryżu wielki album Francuza, może zatem Joanna sama na niego trafiła i poznała dzieło. Inspiracja, o ile w ogóle miała miejsce, jest dość odległa i wcale niekonieczna, ale skoro przyszła mi do głowy, to nie będę się od niej odcinał.

EKSPRESJA

Jedna cecha zasadniczo wyróżnia i spaja większość poczynań Joanny: ekspresja. Ta spokojna z natury artystka, gdy przystępuje do swoich działań, staje się wyrazista, mocna i ekspresyjna. Tworzy swój własny świat i zaznacza własne terytoria, a one stają się jej podległe. Na tym polega jej moc i wyrazistość.

Trwałość i przemijalność, doskonałość i brzydota, cielesność i eteryczność – spotykają się w rysunkach, rzeźbach i obrazach Joanny. Poszukiwanie formy między tymi przeciwieństwami jest znakiem jej sztuki i całej jej osobowości, osobowości niezwykle szczerej i otwartej, a przez to nie stosującej żadnych artystycznych czy innych strategii. Jej prace są wynikiem jej poszukiwań i doświadczeń, a zarazem chwil olśnień i inspiracji, które przychodzą podczas pracy i działania.

My thoughts went to a French painter who used to be very important for Dwurnik but has fallen into oblivion ever since -Bernard Buffet also painted in shades of black – black only – which looked extremely dramatic and expressive. He depicted this way e.g. Paris which can hardly be associated with black shades, but Buffet did it really well. To be frank, I don't know if Dwurnik managed to make Joanna like Buffet, show his paintings to her, explain how important he was to him. Perhaps he didn't, but many years ago I bought for Dwurnik a huge painting of the French artist, so Joanna may have discovered it. The inspiration, if it ever existed, is quite remote and not that certain, but I couldn't prevent myself from mentioning it if it came to my mind.

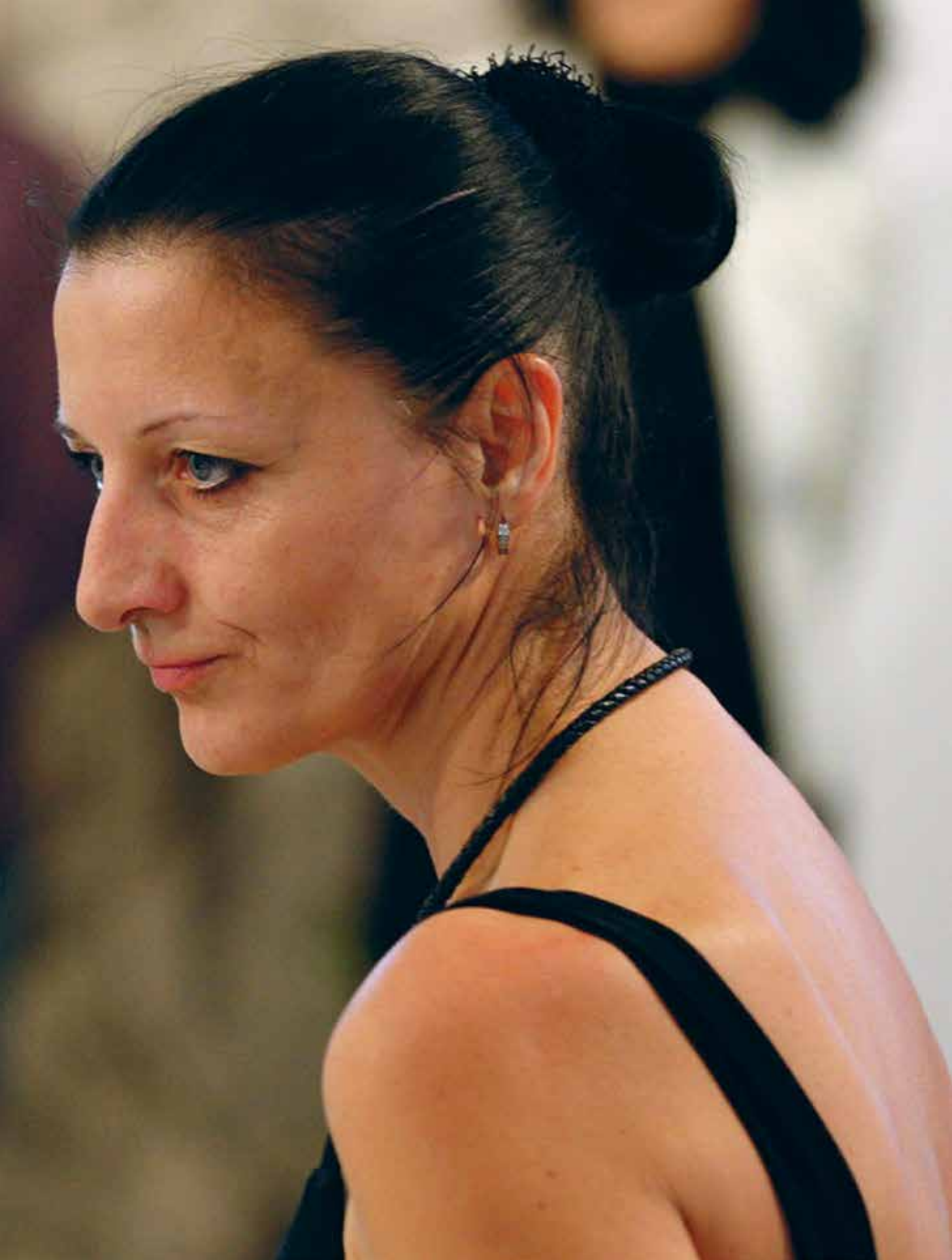
EXPRESSION

There is one thing which distinguishes and unites all of Joanna's endeavours – expression. When she gets to work, this calm and peaceful woman transforms herself into a powerful and very expressive artist. She creates her own world and claims her own space which becomes hers. This is the secret of her strength and sharpness.

Constancy and ephemerality, perfection and ugliness, corporeality and ethereality – all of these can be found in Joanna's drawings, sculptures and paintings. Seeking a form for those contrasts is what defines her art and her personality, which is so honest and open that it does not need any artistic or other kinds of strategies. Her works are a result of her discoveries and experiences, moments of insight and inspirations which she collects at work and outside of it.

AKT TWORZENIA III
Galeria Sztuki Zamek
Szczecinek
maj 2014

THE ACT OF CREATION III
Art Gallery Zamek
Szczecinek
May 2014



SPOTKANIA Z AŚKĄ

Barbara Tylewska

W czerwcu 2012 roku w galerii ZPAP przy Końskim Kieracie w Szczecinie spotkałyśmy się z Aśką na wystawie jej prac i działaniu artystycznym pod nazwą „Akt tworzenia II". Wystawa niemal w tym samym kształcie, czyli „Akt tworzenia III", zaprezentowana została także w maju 2014 roku w Galerii Sztuki Zamek w Szczecinku. Pierwsza realizacja z tego cyklu miała miejsce w październiku 2011 roku w Centrum Kultury w Chojnie pod nazwą „Akt tworzenia", jakże oczywistą pod względem chronologii liczb i nieoczywistą artystycznie.

Spotkałyśmy się z Aśką także we wrześniu 2014 roku, na 22 piętrze szczecińskiego biznesowego wieżowca w kawiarni Café 22. Aśka pokazała tam, rozwiesiwszy naprzeciwko panoramicznych okien z rozległym widokiem miasta, dwadzieścia malowanych na papierze prac pod wspólną nazwą: „Krajobrazy ciała".

Dla mnie były to dwa ważne spotkania, z dwoma zdawałoby się odmiennymi projektami. Z Aśką znamy się od czasów, kiedy w pierwszych grafikach i rzeźbach odkryła starość dosiadającą rączego indiańskiego konia. To było dawno i ten rodzaj odczuwania zdarzeń oraz przeczuwania przyszłości każe domyślać się istnienia wielu czasowych wymiarów jednocześnie. Zdystansowane „Joanna Mieszko-Nita" brzmiałoby tu zatem nieco fałszywym tonem. Wiadomości od niej w moim telefonie pozwalają wykreślać mapę wolnego ducha będącego w ciągłej podróży po świecie. Jestem osobą „z pobliża", która widzi w esemesach miejsca o nazwach wielu polskich i światowych miast z Warszawą bodaj pierwszą, i jako osoba „z pobliża" przygląda się także miejscom, w których przystaje na chwilę duch-artysta, uczyniwszy pierwszy krok w swojej pracowni w Chojnie.

PIEKŁO, TANIEC, RYSUNEK

„Akt tworzenia" – myślę: „tworzenie aktu", „stworzenie – stwarzanie – aktu – ciała – człowieka – w nagości – węgiel – proch – glina". Zabawy językowe ze swoją logiką wyznaczają dość rozległą przestrzeń skojarzeń, które mają jednak swoje niepodważalne aksjomaty niczym słupy unoszące lekki drut pod prądem. Myśli, które rozbiegły się we wszystkie strony, teraz wracają na ten sam ubity, centralny plac: raj. Miejsce w świadomości zwane rajem, co to takiego – niby wiadomo...

Aśka na wysokich ścianach galerii rozwiesiła rozwinięte i rwane z roli grubego szarego papieru rysunki kreślone narzędziem kaligrafii i malarstwa, pędzlem. Gruby, czarny dukt podbity gdzieniegdzie bielą układa się fantazyjną, co chwilę łamaną lub

MEETINGS WITH AŚKA

Barbara Tylewska

In June 2012, in ZPAP [Association of Polish Artists and Designers] Gallery at Koński Kierat in Szczecin, I met Asia at an exhibition of her works and an artistic event named "The Act of Creation II". The exhibition was also presented in May 2014 in the Art Gallery Zamek in Szczecinek, almost in the same form, under the name "The Act of Creation III". The first instalment of this cycle took place in October 2011, in the Culture Centre in Chojna, under the name "The Act of Creation", very obvious in terms of numbers chronology, but not so obvious artistically.

I also met Asia in September 2014, on the 22nd floor of a business skyscraper in Szczecin, in Café 22. There, Asia showed twenty works, painted on paper, under the common name "Body Landscapes", hung opposite to panoramic windows with a broad view of the city.

For me, those were two important meetings, with two seemingly different projects. I have known Asia since she discovered in her first graphics and sculptures the old age riding on a nimble Indian horse. It was a long time ago and this type of experiencing events and sensing the future makes me suspect the simultaneous existence of multiple time dimensions. The distanced "Joanna Mieszko-Nita" would, therefore, have a false tone here. Her messages on my phone allow to draw a map of a free spirit constantly travelling through the world. I am a "close" person, seeing in her texts places bearing the names of many Polish and global cities, with Warsaw being the first of them, and as a "close" person, I also look at places where the artist-spirit stops for a moment, having taken the first step in her studio in Chojna.

HELL, DANCE, DRAWING

"The Act of Creation" – I am thinking: "creating of an act", "creation – creating – act – body – man – naked – coal – ash – clay". Word plays with their logic set out quite a broad space for associations, which, however, have their undisputed axioms, like poles carrying light wires under voltage. Thoughts which run in all directions, now return to the same paved central square: paradise. The place in the consciousness called paradise, what it is – we seem to know...

On high walls of the gallery, Asia has hung unrolled drawings, torn out of a roll of thick grey paper, drawn with a brush – the tool of calligraphy and painting. The thick, black path, here and there laid with whites, creates a fancy line, broken or lost again and again, making up an ornamental path without a beginning or an end.

urwaną linią w niemający początku i końca szlak ornamentu. W splątanych krzywiznach oko rozpoznaje jedynie kształty postaci ludzkich – kobiet, niekiedy mężczyzn: zabudowują płaszczyznę swobodnie w pionie, spływają w dekoracyjnych pasach jak wielkie arabeski od sufitu i ścielą się na podłodze.

Jest w tych kształtach zaznaczana lekko nagość, środek ciała, jego zasadnicza forma z objętością i ciężarem, odindywidualizowana głowa bez twarzy, kończyny bez dłoni i stóp – pominięte jakby z obawy przed pogubieniem się w nieistotnych szczegółach. Słyszę oglądających, mówią: erotyka. Patrzę jeszcze raz: ta nagość nie jest zmysłowa. Pozbieranie unoszących się czy też spadających (ustalenie tego kierunku może nie ma znaczenia) ciał w jednoznaczną intencję silnie działającego impulsu erotycznego nie udaje się. One są jednak bardzo osobne mimo zamaszyście splątanych wzajemnie kresek. Ciała nie chcą się wdzięcznie przypodobać: jeśli większość kobiecych, a także męskich aktów w sztuce powstała z „wprojektowanym" w nie męskim, a w obecnej, częściowo „przebiegunowanej" kulturze kobiecym odbiorcą, to te pokazują się, jakby płeć była tu tylko znakiem rozróżnienia i niczym więcej. Jesteśmy oto, jako ludzie, i kobietami, i mężczyznami, lecz nasze ciała lewitują wertykalnie w rytmicznej, nie orgiastycznej, jakże znajomej strukturze piętnasto- i szesnastowiecznych piekieł.

Wszystkie sądy czasów ostatnich malowane z dawna, z różną dosłownością i dynamiką obrazowania, pokazują piekło: od zabawnej, bo naiwnej architektonicznie wizji Fra Angelico w San Marco we Florencji; skrajnego prawego skrzydła poliptyku Rogiera van der Weydena w Beaune z kłębowiskiem potępionych osuwających się w ogień; przez podobną, lecz bardziej rozbudowaną koncepcję w tryptyku Hansa Memlinga w Brugii; a dalej fresk w katedrze w Orvieto, w którym Luca Signorelli wyrysował nagie ciała ze znajomością anatomii i skrótu perspektywy; to po nim nastał i z niego się narodził Michał Anioł z wielkim Sądem Ostatecznym w Kaplicy Sykstyńskiej; aż po piekła pełne symbolicznych zawiłości i groteski na obrazach Hieronima Boscha w Prado czy Wiedniu. Sztuki wizualne współczesne nie lubią się z tymi sprzed wieków, tam piekło było częścią programu ikonograficznego o ustalonym porządku oraz nowotestamentowym przesłaniem o zbawieniu ludzi. Przywołany dopiero co kontekst wydaje się ryzykowny. Nie wiadomo, na ile świadomie gra nim artystka, kiedy nie daje wyraźnej sugestii ruchu w dół (byłoby to piekło strąconych za grzechy) lub w górę (byłoby to niebo sprawiedliwie wyniesionych).

Zawieszenie ukierunkowanego działania postaci, dziania się opowieści, każe skoncentrować się na aspektach znaczeniowych samego rysunku, który u Aśki przypomina akty niemal wprost ze szkiców Michała Anioła. W nich poza, gest, układ swobodnie i monumentalnie wyrysowanego ciała są nośnikami łatwo dających się odczytać ludzkich emocji.

In the interwoven curvatures, the eye recognizes only shapes of human figures – women, sometimes men: they freely fill up the plane vertically, they run down from the ceiling in decorative stripes like enormous arabesques, and they lie on the floor.

In these shapes, there is a subtly marked nakedness, the centre of the body, its general form with its volume and weight, a de-individualized head without a face, limbs without hands and feet – omitted, as if out of fear of getting lost in insignificant details. I hear the viewers, they say: erotic. I look again: this nakedness is not sensual. Collecting the ascending or falling (determination of the direction might not be important) bodies in a clear intention of a strongly acting erotic impulse proves unsuccessful. They remain very separate, in spite of the boldly intertwined lines. The bodies do not want to charm and appeal: even if the majority of female, as well as male nudes in the art has been created with the masculine, and in the present, partly "re-polarized" culture, feminine viewer "inscribed" into them, these show themselves as if the gender was only a differentiating sign and nothing more. Here we are, as humans, both men and women, but our bodies are levitating vertically in a rhythmic, not orgiastic, well-known structure of the fifteenth and the sixteenth century hells.

All images of Last Judgements, painted since long ago, with various literality and imaging dynamics, show hell: from the funny, cause naively architectonic vision of Fra Angelico in San Marco in Florence, the extreme right wing of the polyptych by Rogier van der Weyden in Beaune with the whirl of the condemned sinking into fire, through a similar, but broader concept in the triptych by Hans Memling in Bruges, then the fresco in the cathedral in Orvieto, where Luca Signorelli drew naked bodies using his knowledge of the anatomy and the foreshortening, after which came and from which born was Michelangelo with the great Last Judgment in the Sistine Chapel, and finally, to hells full of symbolic intricacies and grotesques in paintings by Hieronymus Bosch in Prado or Vienna. Contemporary visual arts do not like those old ones, where hell was part of the iconographic program with a determined order and the New Testament message about redemption of the humankind. The above mentioned context seems risky. We cannot know the extent to which the artist is aware playing with it, when she does not provide a clear suggestion of a movement downwards (which would be the hell of those struck down for their sins) or upwards (heaven of those justly elevated).

The suspension of the directed action of the figures, the happening of the story, makes us focus on semantic aspects of the drawing itself, which in the case of Asia resembles nudes almost directly taken from Michelangelo's sketches. There, the pose, gesture, layout of a freely and monumentally drawn body are carriers of easily recognizable human emotions.

Aśka pokazuje nam, jak powstaje jej rysunek i czym on jest. Tworzy swoje akty w kilkanaście minut węglem na pięciu dużych tablicach jednocześnie, w takt rytmicznej muzyki. Coś jak transowy taniec, w którym maksymalne skupienie i hałaśliwy dźwięk pomagają odgrodzić ciało i prowadzącą linie rękę od myślącej głowy: pomiędzy intuicją i pewnością brak miejsca na powolne konkluzje. Najpierw przeczucie obrazu ciała, moment decyzji i materializacja obrazu ciała na białej płaszczyźnie – wszystko dzieje się bardzo szybko, zmultiplikowane razy pięć.

Rysunki w zamierzeniu jak szkice, ciała są niedokończone, rękom brak dłoni i palców chwytających się czegoś lub coś, nogom stóp do oparcia na ziemi, głowom – jeśli w ogóle są – brak twarzy: krzyczących ust, widzących oczu. Zatem ciała te nie mogą przemówić własnymi uczuciami. Tu i ówdzie rysunek zaczyna się od linii pomocniczych wyznaczających prawidłowe proporcje części i równoprawnie mocnych w wyrazie jak te najpiękniejsze, charakterystyczne dla kształtu ramion, bioder, ud. Aśka wypracowuje formę, czasem wielokrotnie „poprawiając" niektóre kreski albo wycinając figurę gdzieniegdzie z tła szybkim cieniowaniem czernią – dodaje po rzeźbiarsku figurze objętości, tworzy głębię.

Rozpoznawalne w chaosie linie nie indywidualizują postaci, przeciwnie, stają się bardzo ogólne: na oczach widzów powstaje znak identyfikowany jako nagi człowiek, czyli „akt". Precyzja wymaga, by powiedzieć: znak zasugerowany, nieskończony, niedoskonały i niepełny, człowiek ledwie naszkicowany ręką ludzką. Taki jest tu człowiek stworzony.

„Akt tworzenia" – w tej nazwie jednak najmocniej zaakcentowane jest samo działanie, ruch, stwórczy lub tylko twórczy gest powtarzany w kolejnych odsłonach. Co powstało, za chwilę obróci się w węglowy pył starty z tablicy. Czy doskonały, czy zepsuty, człowiek na rysunku wraz z czterema współbraćmi z sąsiednich tablic wart jest tylko zdjęcia dokumentującego. Liczy się moment tworzenia rozpisany na poszczególne rytmiczne frazy: to na sobie twórca skupia uwagę patrzących. Bosostopa dziewczyna w czerni, skoncentrowana i uczestnicząca każdą cząstką ciała w danej chwili, tworzy w tańcu na tle białych płaszczyzn. Stanowi jedność ze swoim dziełem: między ruchami dziewczyny i skreślonymi liniami jest odpowiedniość i równowaga. Tancerka nadaje liniom rozpęd, energię, życie i radość, a rysunek wyraża tę radość i moc, przemawia uczuciami człowieka rysującego, nie narysowanego.

KALIGRAFIE

Linie ciała kobiecego w szybkich pociągnięciach grubego pędzla rozpychają prostokąty papieru w dużych przybliżeniach, stąd odpowiedniość nazwy dla serii prac – „Krajobrazy ciała". Bezgłowe tułowia z wdzięcznymi zakamarkami – brzuch, ramię, plecy,

Asia shows us how her drawing is created and what it is. She draws her nudes in several minutes, using coal, on five large boards at the same time, to sounds of rhythmic music. Something like a trance dance, in which the maximum concentration and the noise help separate the body and the hand drawing the lines from the thinking head: between intuition and certainty, there is no place for slow conclusions. First, a premonition of an image of the body, the moment of decision, and then materialization of the image on a white surface – all this happens very fast, multiplied by five.

The drawings are intentionally sketch-like, the bodies are unfinished, arms miss hands and fingers reaching for something or grabbing something, legs miss feet to support them on the ground, heads – if any – miss faces: crying mouths, seeing eyes. Thus, these bodies cannot speak with their own feelings. Here and there, a drawing starts from secondary lines, determining correct proportions of individual parts and equally powerful in their expression as those most beautiful, characteristic for the shape of the shoulders, hips, thighs. Asia works out the form, sometimes "correcting" some lines multiple times or cutting out a figure out of the background by fast shading with black – like a sculptor, she adds volume to the figure, creates depth.

The lines recognizable in the chaos do not individualize the figures, on the contrary, they become very general: before the viewers' eyes, a sign is created, identified as a naked person, a nude. To be precise, this is a suggested, unfinished, imperfect and incomplete sign, a person merely sketched by a human hand. Such is the created human here.

"The Act of Creation" – this title, however, emphasizes mainly the action itself, a movement, a creating or just creative gesture, repeated in successive scenes. What was created will, in a second, turn into coal dust, erased from the board. Whether perfect or broken, the man in the drawing, together with the four companions from adjacent boards, is worth only of a documentary photo. What counts is the moment of creation, spread upon individual rhythmical phrases: the viewers should focus on the creator. A girl in black, with naked feet, concentrated and participating with every inch of her body in the given moment, she is creating in a dance on the background of white surfaces. She is one with her work: between movements of the girl and the drawn lines, there is adequacy and balance. The dancer gives the lines speed, energy and joy, and the drawing expresses this joy and power, speaks with emotions of the drawing person, not the drawn one.

CALLIGRAPHIES

The lines of a female body in fast strokes of a thick brush jostle the paper rectangles in large close-ups, thus the appropriate name for the series of works –

uda – naprzemienne rytmy ciemnobłękitnych i złotożółtych pociągnięć z płasko dodaną bielą. Ciała zasugerowane liniami wyrafinowanie giętymi, lecz nie konturowymi straciły tu swój ciężar.

Patrzę na te niemalarskie obrazy jak na abstrakcje i estetyczna przyjemność patrzenia jeszcze się powiększa. Tak drastycznie zredukowane w środkach malarstwo Aśki pokazuje mi się teraz gdzieś pomiędzy piktogramem, który wychodzi od form realnych, a znakiem pisma kaligraficznego, w który się oderwany od tych form piktogram przemienia. Jakże szczególnie brzmią reguły kaligraficznej sztuki, w których abstrakcyjny znak ręcznego pisma przyrównywany jest do ciała człowieka, harmonijnego i proporcjonalnego. Ciało w pracach Aśki zmierza w stronę znaku, który przybiera idealną formę, odnajdując się w podobieństwie do ludzkiego ciała właśnie. Nadrzędna reguła harmonii i równowagi spaja ruch pędzla, rodzaj farby (w kaligrafii – tuszu) i podłoże, a wykreślone, silnie skontrastowane z tłem linie są najważniejsze: one tworzą znaczenia, a nie przestrzeń wokół nich. Kaligrafia nie potrzebuje więc koloru, Aśka jeszcze zdobi swoje pismo trochę kolorowo, acz lekko i oszczędnie. Ten zabieg przydaje jednak wiele muzyczności opisywanym tu krajobrazom: linie melodyczne mocniejszych i słabszych barw biegną równolegle, wzajemnie współbrzmiąc i dopowiadając się – czysto, bez dysonansów.

Nakreślone pędzlem kreski mają swój rytm, prędkość i rozmach. Mimo nieruchomości przedstawienia ruch ręki nadal trwa w każdym z pociągnięć – to najważniejszy środek wyrazu, nośnik istotnego znaczenia, decyzji o życiu bądź śmierci znaku i obrazu.

W RÓWNOWADZE, W RUCHU

„Ujmując pędzel, wyprostuj swoje ciało, a ducha utrzymuj w prawości" – napomina mistrz kaligrafii i wymienia jednym tchem obok prawości wdzięk, siłę, wirtuozerię czy szczerość, konieczność przestrzegania i przekraczania praw, wyrażania emocji. Wszystko to znajduję w tym, co i jak tworzy Aśka. Dokonała ważnego wyboru, ograniczając swoje wypowiedzi do jednego tematu i redukując środki ekspresji – teraz już niemal wyłącznie kaligrafuje niewymyślnie, nieozdobnie, za to szczerze (jak sama podkreśla), oraz dotykając głębi. Rozkłada linie pojedynczo, bez wahania i bez nadmiaru, już nie szkicuje jak w rysunkach urywanych z metra i białych tablicach.

W akcie tworzenia zapanowała równowaga: pędzla – każdy kolor położony włosiem tej samej szerokości; farby – mocno kryjącej, nabranej w sam raz, by linię zakończyć bez zatrzymania i urwania; podłoża – papieru, który utrzymuje i wiąże grubo kładzioną farbę. Mniej środków wyrazu, są jeszcze bardziej jednolite, przydają szlachetności i pobudzają myślenie, domagając się słów.

“Body Landscapes”. Headless torsos with graceful details – stomachs, arms, backs, thighs – alternating rhythms of dark blue and golden yellow strokes, with white added flat. Bodies suggested with subtly bent, but not contour lines, lose their weight.

I am looking at these non-painting paintings as if they were abstracts, and the aesthetic pleasure of viewing them increases even more. Asia’s paintings, so drastically reduced in the means of expression, show themselves to me somewhere between a pictogram, starting from real forms, and a calligraphic writing sign, into which the pictogram, separated from those forms, transforms itself. How particular are the rules of the art of calligraphy, where an abstract hand-written sign is compared with a human body, harmonious and proportional. In Asia’s works, the body heads towards the sign, assuming an ideal form, finding itself in the similarity to the human body. The superior principle of harmony and balance joins the brush, the type of paint (in calligraphy – ink) and the surface, and the drawn lines, strongly contrasting with the background, are the most important: they, instead of the space around them, create meanings. Therefore, calligraphy does not need colour. Asia still adorns her writing with some colour, but only lightly and sparely. This method, however, adds lots of musical quality to the described landscapes: melodic lines of stronger and weaker colours run parallelly, resonating with and adding to one another – clearly, without dissonance.

Lines drawn with the brush have their rhythm, speed and swing. In spite of the motionlessness of the presentation, the hand movement is still present in each stroke – this is the most important means of expression, a carrier of a significant meaning of life or death of the sign and the image.

IN BALANCE, IN MOVEMENT

“When holding a brush, straighten up your body, and keep your spirit upright” – reminds a master of calligraphy, and in one breath, next to uprightness, mentions grace, strength, virtuosity, or honesty, the need to observe and break the rules, to express emotions. All of this can be found in what Asia creates and how she creates it. She has made an important decision to limit her statements to one topic and to reduce means of expression – now, she uses almost only calligraphy, plain, unornamented, but honest (as she herself emphasizes), touching upon depth. She spreads her lines individually, without hesitation and without excess, she no longer sketches, like in the drawings torn out from a roll and on white boards.

A balance has been established in the act of creation: the balance of the brush – each colour laid with hair of the same width; of the paint – covering, taken at an amount sufficient to finish the line without stopping or breaking; of the surface – paper

W akcie tworzenia zapanowała także harmonia między: myślą – moment wyboru podyktowany wiedzą co do tematu i jego poprowadzenia; ciałem – cały jego wewnętrzny i widoczny ruch zbiega się w pracy dłoni składającej swoje szczególne autografy; duchem – który daje życie znakom, a znaki stają się jak nuty w partyturze na cześć ducha, świetne, wspaniałe, piękne.

Czym jest prawość ducha, który ożywia tę sztukę, i dlaczego moment teologiczny pojawia się w zwykłym opisie artystycznego działania? Poniekąd odpowiedź padła już w przywołanym kontekście dalekowschodniej sztuki kaligrafii. W naszej kulturze takim skromnym odpowiednikiem japońskiego lub chińskiego znaku pisma malowanego pędzlem byłby autograf – i pewnie jest, gdy kładzie się go z podobnie wyostrzoną świadomością. To jednak nie wystarcza, ponieważ warstwa ikonosfery w naszej strefie klimatycznej wywiera wpływ na obrazowanie i postrzeganie innymi kontekstami, wśród których dawne malarstwo Europy zapoznane w szkołach i muzeach jest zarówno dla twórcy, jak i oglądającego bodaj najważniejsze.

Niech myśl zatoczy teraz półkolistą linię w kreślonym tu szkicu i powróci do niezbywalnej tak łatwo obecności piekła w happeningowych pokazach Aśki nie tylko przez powierzchowne podobieństwo pionowych układów ciał. Jednym z odkryć malarzy Sądu Ostatecznego sprzed stuleci, osobliwie Hieronima Boscha, było ukazanie, iż piekło jest miejscem w świadomości, w której rozgrywa się dramat oderwania od doskonałości, natury, Boga, i rozdzielenia z przedwieczną harmonią świata. Dramat ten wziął się u zarania z nadużycia wolnej woli i dzieje się wszędzie, gdzie oderwana od swego źródła myśl konstruuje idee sprzeczne z boskim planem zakodowanym w każdym istnieniu. Pokrótce nazywa się to grzechem, łagodniej nieprawością i nie oznacza złamania prawa stanowionego, lecz straszliwy w konsekwencjach rozdział z moralnym porządkiem świata w swej całości oraz niemożność samodzielnego odczytania zatartego kodu, swoistej mapy drogowej dla ducha. Całe muzycznie opowiedziane piekło Boscha na skrzydle jego „Tysiącletniego królestwa" w Madrycie składa się z małych przypowieści o zbłądzeniach dusz. Lekcja tego piekła nie jest jednak tylko moralna, ale i formalna: nieprawość nie tworzy harmonijnej struktury, nie buduje dla siebie oparcia, jest pojedyncza i osobna, oderwana od całości, jest – jak mówi komentator starego mistrza – dysonansem plastycznym i muzycznym: w piekle panuje bałagan w architekturze przestrzeni, w odczuciach zmysłowych, w nie współbrzmiących ze sobą instrumentach.

Na rozwieszonych przez Aśkę na ścianach, rysunkowo tkanych chodnikach widzę swobodnie i konsekwentnie utworzoną strukturę, w której ludzkie postaci są dla siebie wzajemnie odniesieniem. Logika prowadzenia pędzla, harmonijność i doskonałość aktów, zachowany kierunek góra–dół składają się na nadrzędne

which upholds and binds the thick layer of paint. Less means of expression, even more uniform, ennobling and encouraging thinking, asking for words.

In the act of creation, there is now also harmony between: the thought – the moment of decision based on knowledge of the topic and its presentation; the body – all of its internal and visible movement comes together in the work of the hand, affixing its special autographs; the spirit – which gives life to signs, and signs become like notes in a music sheet to praise the spirt, excellent, wonderful, beautiful.

What is the uprightness of the spirit, which animates this art, and why the theological moment appears in a simple description of an artistic performance? In a way, the answer can already be found in the above mentioned context of the art of calligraphy from the Far East. In our culture, a modest equivalent of a Japanese or Chinese language sign painted with a brush would be a signature – and probably is, if affixed with similarly sharpened consciousness. This, however, is not enough, since the iconosphere layer in our climate zone has impact on imaging and perception by other contexts, among which the old European paintings presented in schools and museums are probably the most important one, both for the artist and the viewer.

Let the thought go in a semi-circle in the sketch drawn here and return to the not so easily rejected presence of hell in the happening paintings by Asia, not only through the superficial similarity of the vertical layers of bodies. One of discoveries of painters presenting the Last Judgement centuries ago, in particular Hieronymus Bosch, was that hell is a place in consciousness, where the drama of being separated from perfection, nature, God and the eternal harmony of the world takes place. This drama originated from the abuse of free will, and happens everywhere where a thought, disconnected from its source, constructs ideas contradicting God's plan encoded in every being. In short, this is called sin, or sometimes unlawfulness, not meaning violation of the statute law, but a separation from the moral order of the world as a whole, with terrible consequences, and the inability to independently read the blurred code, a kind of roadmap for the spirit. All the musically presented hell of Bosch on the wing of his "Garden of Earthly Delights" in Madrid, consists of small tales about souls gone astray. The lesson of this hell, however, is not only a moral, but also a formal one: unlawfulness does not create a harmonious structure, it does not provide a basis for itself, it is single and separated, disconnected from the whole, it is – as a commentator of the old master calls it – a visual and musical dissonance: in hell, there is disorder in the spatial architecture, in sensual experiences, in instruments not resonating with one another.

On the rugs, hung by Asia on the walls, woven like drawings, I see a freely, but consequently laid structure, where human bodies provide references for one another.

uporządkowanie. To nie jest opowieść o spadaniu: pionowa ścieżka, choć porwana na fragmenty bez początku i końca, prowadzi spojrzenie w górę. Ta jednak nie jest osiągalna. Nie ma tu także lewej strony tryptyku ze schodami w górę do bram niebieskiej Jerozolimy dla wybranych po prawicy Sędziego na tęczowym tronie, a wzrok musi powrócić na środek rysunku i w nim poszukać początku i końca opowieści o raju utraconym i być może odnalezionym, jeszcze raz odnalezionym, i znów odnalezionym w nowej chwili, w kolejnym spojrzeniu, jeszcze jednym akcie tworzenia.

wrzesień 2014/styczeń 2015

tekst publikowany wcześniej: *Obrazki z wystawy. Blog autorski*
http://www.barbaratylewska.pl/blog/spotkania-z-a%C5%9Bk%C4%85

Wybrana bibliografia:

Berger John, *Sposoby widzenia*, Fundacja Aletheia, Poznań 1997

Clark Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. Jacek Bomba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998

Comar Phillippe, *L'homme nu*, Editions Gallimard, Paris 2013

Fraenger Wilhelm, *Hieronim Bosch*, tłum. Barbara Ostrowska, Arkady, Warszawa 2010

Ueda Makoto, *Estetyczne walory linii*, w: *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, t. 2, red. Krystyna Wilkoszewska, tłum. Henryk Lipszyc, Krystyna Okazaki, Agnieszka Żuławska-Umeda, Universitas, Kraków 2005, s. 141–152.

Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni. Antologia*, t. 1, tłum. Henryk Lipszyc, Krystyna Okazaki, Agnieszka Żuławska-Umeda, Universitas, Kraków 2001

Ziętkiewicz Iwona (red.), *Hans Memling, Michał Anioł: wizja końca czasu*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2001

The logic of leading the brush, the harmony and perfection of the nudes, the maintained top-bottom direction, ensure a superior order. It is not a tale about falling: a vertical path, although torn into pieces without a beginning or an end, leads the eye upwards. The top, however, cannot be reached. There is also no left side of a triptych, with stairs going upwards to the gates of the heavenly Jerusalem for the chosen ones on the right side of the Judge on a rainbow throne, and the eye must return to the centre of the drawing and there search for the beginning and the end of the tale of paradise lost and maybe found, found once again and once more, in a new moment, in another gaze, in yet another act of creation.

September 2014/January 2015

The text was already published: *Obrazki z wystawy. Blog autorski* [Exhibition pictures. The author's blog]: http://www.barbaratylewska.pl/blog/spotkania-z-a%C5%9Bk%C4%85

Selected bibliography:

Berger John, *Ways of Seeing*, New York: Penguin Books, 1977

Clark Kenneth, *The Nude: a Study in Ideal Form*, Princeton: Princeton University Press, 1972

Comar Phillippe, *L'homme nu*, Paris: Editions Gallimard, 2013

Fraenger Wilhelm, *Hieronymus Bosch*, New York: G. P. Putnam's Son's, 1983

Ueda Makoto, *Estetyczne walory linii*, in *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, vol. 2, ed. Krystyna Wilkoszewska, trans. Henryk Lipszyc, Krystyna Okazaki, Agnieszka Żuławska-Umeda, Universitas, Kraków 2005, pp. 141–152.

Wilkoszewska Krystyna, ed., *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni. Antologia*, vol. 1, trans. Henryk Lipszyc, Krystyna Okazaki, Agnieszka Żuławska-Umeda, Universitas, Kraków 2001

Ziętkiewicz Iwona, ed., *Hans Memling, Michał Anioł: wizja końca czasu*, exh. cat., Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2001

KRAJOBRAZY CIAŁA
akryl, papier

BODY LANDSCAPES
acrylic on paper
2014

J. Miezko
2014

J.Mieszko
2014

J. Mieszko
2014

J. Mieszko
2014

J. Mieszko
2014

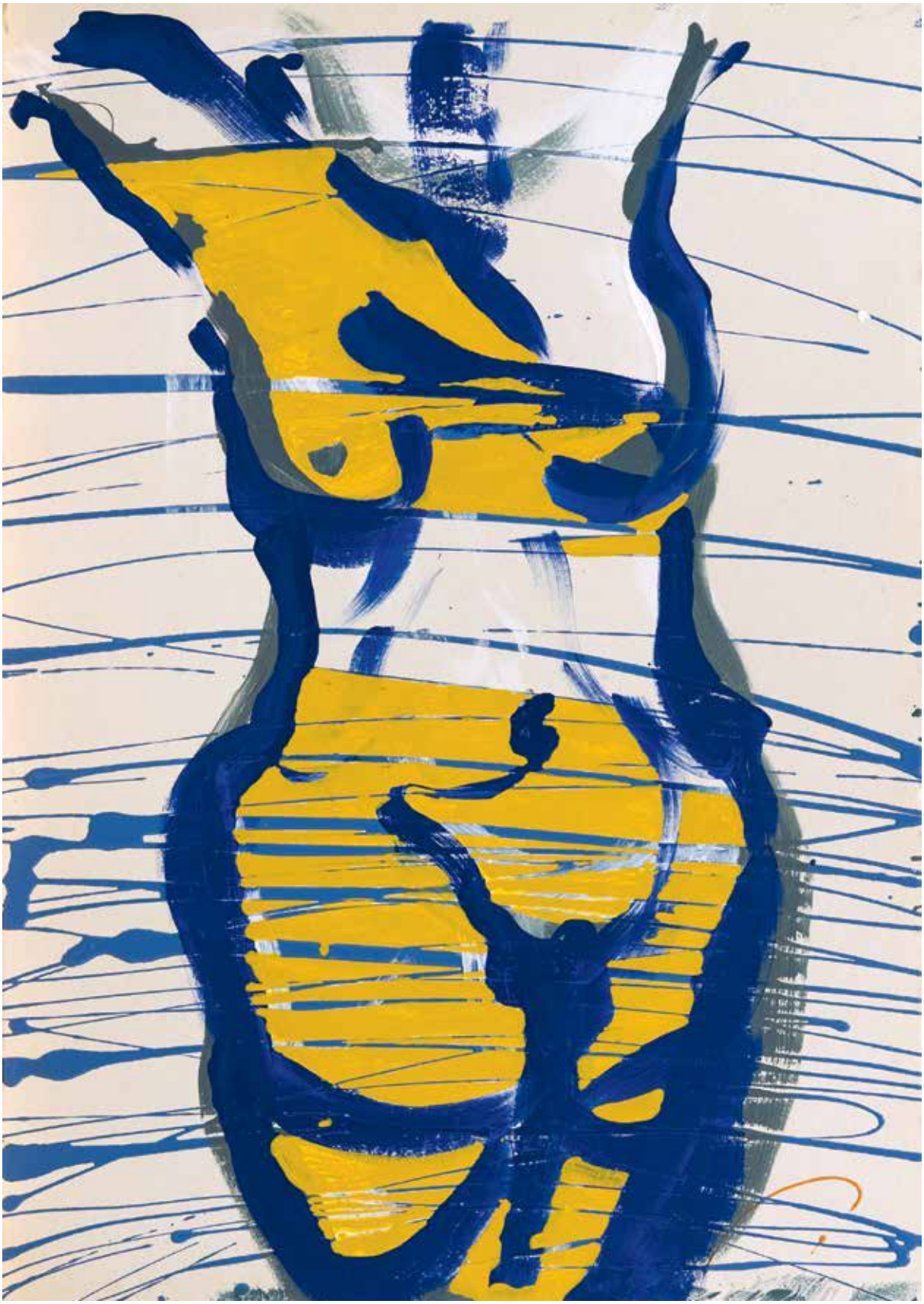
J. Mieszko
2014

J.Mieszko
2014 r.

J. Mieszko
2014

J. Mieszko 2014

J. Mieszko
2014



PRZYCZAJONE, ZATRZYMANE O NAJNOWSZYCH OBRAZACH JOANNY MIESZKO-NITY

Barbara Tylewska

Zabrać Nikiforowi z jego akwarelek cały kolor to zostawić, jak się okazuje, dokładnie połowę jego artystycznego wyniku. Według innych „obliczeń" jedną z części odebrał już Edward Dwurnik, byłaby to zatem połowa z pozostałych dwóch trzecich... Tak skrótowo można przedstawić pewien rys polskiego malarstwa współczesnego, który polega na tym, że mało kto pozwala sobie reinterpretować Nikifora, gdyż język przez niego stworzony nie sprzyja pustosłowiu i domaga się transformacji.

W szczecińskiej Książnicy Pomorskiej trwa wystawa malarstwa Joanny Mieszko-Nity „O Szczecinie". W Sali Pod Piramidą prezentowane są najnowsze akryle w dużych formatach i mniejsze prace tuszem, dla których punktem wyjścia stały się obrazki tzw. naiwne znanego Łemka z Krynicy. Łatwo poznać dobrze przeanalizowaną stylistykę Nikiforową oraz niektóre, zaczerpnięte wprost, rozwiązania, jak ciągnięty miarową skośną kratką las szpilkowy. W tym miejscu zamiast rozważać o krynickim źródle i wielkiej inspiracji zarazem dla tych płócien, warto się zastanowić, na przecięciu wektorów jakich zagadnień estetycznych one się znalazły dzięki temu prostemu cięciu koloru. Będzie to głównie temat czerni i bieli jako takiej, temat fotografii czarno-białej oraz krajobrazu malarskiego.

Czarno-białe formy rozsnuwają się na płótnach Joanny Mieszko-Nity. Ile mają one wspólnego z rzeczywistą tożsamością przedstawionych miejsc, ich historią, swoistością, nazwą? Wydaje się, że niewiele. Poniekąd jest tak, że wszelki kolor syntetyzuje się w pełnym świetle lub gubi się w ciemności – symbolicznie wyrażonych bielą i czernią. O uniwersalnym porządku i spójności tych dwu przeciwieństw najlepiej opowiada wschodnia filozofia taoizmu, w której wieczna i nienazywalna siła, tao, która jednak nie jest żadną siłą jako nienazywalna, przenika wszechświat (droga natury) i ludzkie życie (droga człowieka). W symbolu yin-yang wszelkie przeciwstawne (dualistyczne) cechy widzialnego świata wzajemnie się dopełniają, nie mogą istnieć bez siebie. I tak bierność i aktywność, ciemność i światło, męskość i kobiecość, mimo że równo ważą, to każde z nich zawiera w sobie cząstkę swego przeciwieństwa. To na tej racji np. w psychologii, ale nie tylko, definiowana jest możliwość porozumienia i pokrewieństwo duchowe między kobietą i mężczyzną, jak wiadomo przebywających na co dzień na osobnych planetach. W obrębie sztuki wizualnej wniosek zatem byłby

LURKING, FROZEN
ABOUT THE NEWEST PAINTINGS BY JOANNA MIESZKO-NITA

Barbara Tylewska

If you took the whole colour out of Nikifor's watercolours, you would be left, as it turns out, with exactly half of his artistic result. According to other "calculations", one part has already been taken by Edward Dwurnik, therefore, this would mean half of the remaining two thirds... This, in short, presents an aspect of the Polish contemporary painting, meaning that very few are bold enough to reinterpret Nikifor, as the language created by him does not suffer double talks and calls for a transformation.

In Książnica Pomorska in Szczecin, an exhibition of paintings by Joanna Mieszko-Nita can be seen, entitled "O Szczecinie" [About Szczecin] (from 2 to 28 September 2016). In Sala Pod Piramidą [Hall under the Pyramid] there are the latest large format acrylic paintings as well as smaller works in ink. The point of origin of these works were so-called naïve paintings of the famous Lemko from Krynica. Easily recognizable are the well-analysed Nikifor's stylistics and some directly transferred solutions, such as the wood of needles, drawn with a steady slanted grid. Here, instead of considering the Krynica source and at the same time, the great inspiration for those canvases, it is better to analyse at the crossing of which aesthetic themes they are located thanks to the simple cutting out of colour. This will be mainly the topic of black and white as such, the topic of black and white photography and the painting landscape.

The black and white forms in paintings by Joanna Mieszko-Nita spread visible forms of light. How much do they have in common with the actual identity of the presented places, their history, individual nature, name? Little, it seems. It seems that all colour synthesizes in full light or is lost in darkness – symbolically expressed with black and white. The universal order and cohesion of these two opposites are best told by the Eastern Taoist philosophy, in which the eternal and unnameable power called Tao, which, however, is no power as it cannot be named, transcends the Universe (the path of nature) and the human life (the path of man). In the Yin-Yang symbol, all opposing (dualistic) characteristics of the visible world complement each other, they cannot exist without each other. And so, passiveness and activeness, darkness and light, masculinity and femininity, although balancing each other, all include a piece of their opposite. Based on this relation, among others, but not only, in psychology, defined is the possibility of understanding and spiritual affinity between a man and a woman, known

taki, iż malarz dokonujący redukcji barw na palecie do czerni i bieli odwraca oczy od rzeczywistości postrzeganej zmysłowo, całej fantastycznie kolorowej zbędności, zwodniczego nadmiaru wizji. Co oznacza pierwszeństwo metody w technice i rozumu w postrzeganiu, równoczesną analizę elementów postrzeganego krajobrazu i kompozycji oraz zastanowienie nad utrzymaniem spójności w płaszczyźnie. Spójność i uporządkowanie niekoniecznie wynika tu jedynie z przyjętej metody konstrukcji obrazu za pomocą plam kładzionych szerokim pędzlem w mało zróżnicowany sposób, na przemian wertykalnie i horyzontalnie.

Wydaje się, że obrazy te są jak notatki, choć w pełni uformowane i skończone, z „drogi malarza", którą ten, dostrajając się do wewnętrznych intuicji plastycznych, podąża świadom kierunku, w jakim powinien się udać, podąża drogą tao i dokonuje syntezy.

Wątek obrazowania czernią i bielą podbitych jednym lub dwoma, najwyżej trzema stopniami szarości skłania do rozważenia związku tego malarstwa z fotografią czarno-białą, z którą to tradycją zdaje się ono bezpośrednio nie wchodzić w zależność. Nie jest tak, że każdy czarno-biały obraz implikuje od razu konieczność odwołania się do sztuki fotografii. Można podać liczne przykłady, gdy fotografia obecnie dość jednoznacznie inspiruje wypowiedzi malarskie, jak np. stare zdjęcia zasilają formę obrazów Pawła Baśnika.

Drugie zastrzeżenie dotyczy malarskiego monochromatyzmu, który w dziełach Willema Claesza Hedy czy innych holenderskich mistrzów złotego wieku XVII jest czym innym niż współczesne czerń i biel, które narodziły się – jak prace Franza Kline'a – z połączenia, można powiedzieć ahistorycznie, tradycji graficznej i abstrakcyjnego gestu. Chodziłoby tu raczej o coś przeciwnego do metody monochromatycznej, czyli o zbudowanie wrażenia barwnego z pigmentów zredukowanych wyłącznie do bieli i czerni, a nie sugestię „czarno-białego" obrazu z ograniczonej mniej lub bardziej palety barwnej.

W tym miejscu właśnie warto zastanowić się nad osiągnięciami współczesnej fotografii czarno-białej, której teoretycy mówią paradoksalnie, iż jest nasycona kolorem, posiada barwną intensywność, o jakiej wcześniej nie było mowy. Od fotografii Edwarda Hartwiga, Janiny Mierzeckiej czy Jana Bułhaka, w większości tzw. bromowej, współczesna sztuka fotograficzna pokonała sporą odległość i objawia się np. na styku technik komunikacyjnych i wydawniczych, ideologii, polityki i historii, badania percepcji itp. Pokazała to dobitnie wystawa „Inżynieria obrazu – (re)aktywacja fotografii" w krakowskim Bunkrze Sztuki (w sierpniu 2016), gdzie fotografia „stapia się", jest nierozdzielna z tekstem, instalacją, publikacją, dokumentem. Fotografia jako narzędzie tworzenia historii albo wzmacniania struktury władzy. Fotografia przyglądająca się sama sobie.

to usually remain on their separate planets. Within the framework of visual arts, the conclusion would be that the painter, by reducing colours on their palette to mere black and white, turns their eyes away from the reality perceived by senses, the whole fantastically colourful excessiveness, the deceiving overflow of vision. This means the priority of a method in the technique and the reason in perception, a simultaneous analysis of elements of the perceived landscape and the composition, as well as consideration of maintenance of coherence in the plane. Coherence and order are not necessarily the result of just the adopted method of constructing the painting using spots laid with a broad brush in a little varied manner, in turn vertically and horizontally.

It would seem that these paintings are like notes, although fully formed and completed, taken from the "painter's path", which, following their internal artistic intuitions, they travel aware of the direction they should be taking. They chose the Tao road and accomplish a synthesis.

Due to the use of blacks and whites to create paintings, with just one or two, but no more than three steps of grey, the connection of these paintings to black and white photography should be considered. The paintings seemingly are not in any direct relationship to this tradition. It is not so that every black and white painting implies the need to refer to the art of photography. Numerous examples can be given when photography clearly inspires painting expressions, such as for example old photos powering the form of Paweł Baśnik's paintings.

The second reservation has to do with the monochromatic painting, which in works by Willem Claesz Heda or other Dutch masters of the golden age of the 17th century is something different than the contemporary black and whites, born – like the works by Franz Kline – from a merger, one could call it a non-historical one, of the graphic tradition and an abstract gesture. This would create something rather opposite to the monochromatic method, that is a colour impression made of pigments reduced only to blacks and whites, and not a suggestion of a "black and white" painting using a more or less limited colour palette.

Here, it is worth to consider achievements of contemporary black and white photography. It is a paradox that theorists call it saturated with colour and having a colour intensity not found before. From the photographs by Edward Hartwig, Janina Mierzecka or Jan Bułhak, mostly so-called bromine ones, the contemporary art of photography has gone a long road and is now present, for example, at the intersection of communication and publishing technologies, ideology, politics and history, perception research, etc. This was clearly shown by the exhibition "Inżynieria obrazu – (re)aktywacja fotografii" [Image Engineering – (Re)Activation of Photography] in Bunkr Sztuki in Cracow (August 2016), where the photography "merges" as something inseparable,

Fotografia dziś lubi także wracać do swych początków i odkrywać artystyczny potencjał w rzadko prezentowanych technikach srebra lub bromu, czego przykłady pokazano na 10. Bałtyckim Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie pn. „Morze. Od estetyki do ekonomii" (na przełomie 2015/2016).

Współczesne techniki fotografii zarówno analogowej, jak i obrazu cyfrowego pozwalają rejestrować detale bez utraty szczegółów w partiach najjaśniejszych i najciemniejszych, w dużej rozpiętości tonalnej. Dobrymi i poniekąd pokrewnymi tematycznie przykładami niech będą zdjęcia Sebastião Salgado z cyklu „Genesis" pokazanego w 2016 roku w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, a także obraz filmowy w reżyserii Ciro Guerry „W objęciach węża" z 2015 roku.

Na czarno-białych zdjęciach słynnego brazylijskiego fotografa poza wieloma zakątkami Ziemi, ukazującymi naturę z celowo nieobecnym człowiekiem lub z człowiekiem żyjącym w naturalnej z nią i pierwotnej harmonii, jest przede wszystkim czerń jednoznaczna z cieniem i brakiem światła oraz biel rozumiana jako światło o rozpiętości tonów, które osobno charakteryzują błękity nieba, biele mgieł, zielenie roślinności itd. Oglądanie czarno-białej fotografii lasu deszczowego z dorzecza Amazonki staje się dla umysłu i wyobraźni lekcją koloru, grą z czymś niemożliwym do nazwania. Okazuje się, że rozumiemy barwę bez potrzeby jej nazywania, a nawet rzeczywistego postrzegania, bardzo precyzyjnie. Podobnie nasycony barwami staje się obraz w czarno-białym filmie Kolumbijczyka, osnutym wokół duchowej podróży dwóch ludzi, naukowca oraz szamana, przez amazońską puszczę. Czerń i biel dla wymienionych artystów stała się językiem sztuki świadomie wybranym, który służy nie tylko jako środek do stylizacji dokumentalnej lub zabieg uszlachetniający zwykłe zdjęcia reporterskie przez upodobnienie do grafiki (ziarnistość, faktura).

Zastosowanie kolorystycznej redukcji przede wszystkim odrealnia zdjęciową i filmową narrację, czyli kieruje refleksję ku nadrzędnej idei piękna. Wydaje się, że nawet nie tyle jest narzędziem kreacji i „uduchowienia" rzeczywistości, ile sposobem odkrycia czegoś zastanego w świecie. Jakby fotograf i filmowiec nagle stanęli przed niewysłowionym pięknem, zobaczyli je w zdumieniu, odkryli i pokazali innym.

W pracach Joanny Mieszko-Nity czerń i biel z pewnością tworzą barwną wizję malarską świata, w pewnym stopniu przyczyniają się do idealizacji i uszlachetnienia nie tyle samych płócien, ile raczej koncepcji malarskiego krajobrazu. Jednakże należy przyznać, że to czerń, jak w grafice lub rysunku, wycina z bieli wszelkie formy, ciemność wydziera światłu wszystko, co postrzegamy. Biel nie jest tu światłem, z którego mocy powstaje rzeczy-oczywistość (rzeczywistość). Ziemia, ludzie, cały świat widzialny byłby w tej odwróconej perspektywie czymś wielce niedoskonałym, wydartym światłu, czymś, czego ciemność jeszcze nie pochłonęła, miejscem pomiędzy,

with text, installation, publication, document. Photography as a tool to create history or to support power structures. Photography looking at itself.

Today, photography also likes to go back to its origins and to discover the artistic potential in the rarely presented today silver or bromine techniques, examples of which could be seen at the 10th Baltic Biennale of Contemporary Art in Szczecin, entitled "Morze. Od estetyki do ekonomii" [The Sea. From Aesthetics to Economy] (2015/2016).

Contemporary techniques in photography, both analogue and digital images, allow to register details without losing details in the lightest and darkest areas, with a large tonal range. Good and somehow thematically related examples can be the photographs by Sebastião Salgado from the "Genesis" cycle presented in 2016 at Centrum Spotkania Kultur in Lublin, as well as the film directed by Ciro Guerra entitled "Embrace of the Serpent" from 2015.

In the black and white photographs of the famous Brazilian artist, apart from many corners of the world, showing the nature with the intentionally absent man or with a man living in a natural and primeval harmony with the nature, there are mainly blacks, representing shadows and absence of light, and whites understood as lights with a range of tones individually characterizing the blues of the sky, whites of fogs, greens of plants, and so on. Looking at a black and white photography of the Amazon rainforest is a lesson in colour for the brain and the imagination, a play with something unnameable. It turns out that we understand colours very precisely without the need to name them, or even to actually perceive them. Similarly saturated with colours are images in the black and white film of the Columbian director, telling a story of a spiritual journey of two men, a scientist and a shaman, through the Amazon forest. For the above mentioned artists, blacks and whites became the language of art, consciously chosen, used not only as a method of documentary-like stylization or of polishing mere reportage photos by giving them graphic features (granularity, texture).

Most of all, the use of colour reduction makes the photographic and film narration less real, thus directing the reflection towards the superior idea of beauty. It seems not so much the tool of creating and "spiritualizing" the reality, but a method of discovering something already existing in the world. As if the photographer and the film-maker were suddenly faced with inexpressible beauty, saw it in amazement, uncovered it and showed to others.

In works by Joanna Mieszko-Nita, blacks and whites surely create a colourful painter's vision of the world, to some extent contributing to idealization and ennoblement of not the paintings themselves, but rather the concept of the painting landscape. However, one must admit that the black, as in graphics or drawings, cuts all forms out of the white, the darkness tears out from the light all that which we perceive. Here, white is

gdzie powstają wszelkie formy i życie, ruch, sztuka, lecz nie ma pewności, że wszystko to uciera się w jakąś jednorodną doskonałość.

To może najciekawszy moment tego malarstwa, kiedy to nakładające się czernie tworzą struktury na granicy czytelności, pełne przyczajonego mroku, zanim uwolni się jak w grafikach więziennych Piranesiego i przekształci w grozę, a jednak zatrzymanego. Gdy wzrok błądzi w zaczernionych syntetycznych niedokładnościach ciągów zabytkowych fasad szczecińskich kamienic, umysł zatrzymuje się w progu etycznego wstrząsu nad nawarstwioną historią miejsca. Nawarstwienia czerni nie gubią rytmu, który czuje się zwłaszcza w licznych powtórzeniach pojedynczych pociągnięć. Rytm ten jednak nie wywołuje ruchu, z wyjątkiem kolistego wiru w widoku Gryfic. Czasem przeziera tu i ówdzie jakaś industrialna niepewność, niepokój jak w przedstawieniu Dolnej Odry.

Krajobraz nadaje w wymienionych wyżej przykładach fotografii Salgado i filmu Guerry formę obu rodzajom wypowiedzi, jest punktem wyjścia do rozważań o różnorodności świata widzialnego. W obrazach z omawianego cyklu Joanny Mieszko-Nity znajome podziały nakładające się horyzontalnie, pionowe, czasem też ryzykownie diagonalne rozpoznać łatwo jako krajobrazy właśnie, tematycznie i kompozycyjnie dookreślone od dawna w malarstwie, a na nowo w fotografii. Krajobraz to najkrócej pewien pozornie oczywisty, bo narzucający się sposób organizacji płaszczyzny (malujemy, co widzimy) przeciwny do abstrakcji z jej otwartą kompozycją i zakazem przedstawiania czegokolwiek choćby podobnego do czegokolwiek. Tu wszystkie elementy są „ukierunkowane" zgodnie z zasadą eliminacji wszelkich wewnętrznych napięć, równoważenia sił, unikania emocji. Ruchy pędzla, niekiedy energiczne i zamaszyste, od pierwszego do ostatniego objęte są kontrolą, wszystkie na widoku, jednakowo przemyślane.

Podobnie dzieje się z perspektywiczną iluzją, którą malarstwo pejzażowe się z zasady wspiera od zawsze. Trzeci wymiar wynikający z głębi konstruowanej różnicującymi wielkościami i długościami plam za każdym razem zanika przy powierzchni płótna. Pociągnięcia pędzla jak wątki na osnowie tkackiej stają się równorzędne i jednoczesne. Artystka, czyniąc je widocznymi i wyrazistymi, tworzy iluzję wschodniej wzorzystej tkaniny. Składowe krajobrazu zostają tu, zgodnie z artystyczną podpowiedzią Nikifora, solidnie zanalizowane i rozumnie użyte, by stworzyć kolejną dobrą opowieść o uniwersum rzeczywistości. Duch Nikifora szczęśliwie natchnął malarkę w tych pracach.

10 września 2016

tekst publikowany wcześniej: *Obrazki z wystawy. Blog autorski*
http://www.barbaratylewska.pl/blog/przyczajone-zatrzymane

not light, by the power of which the obviousness of things, the reality is created. In this reversed perspective, the Earth, people, the whole visible world would be something very imperfect, torn from the light, something not yet covered by darkness, a place in between, where all forms and life, movement, art are created, but without certainty that all this comes together in some homogenous perfectness.

This might be the most interesting moment of these paintings, when layers of black create structures on the verge of legibility, full of lurking darkness, just before it frees itself, like in the prison graphics by Piranesi, and turns into terror, but still frozen. When the eyes stroll on the blackened synthetic imperfections of rows of historic facades of Szczecin tenement houses, the reason stops at the threshold of the ethical shock over the layers of history of this place. The layers of black do not lose their rhythm, which can be felt in particular in the numerous repetitions of single strokes. This rhythm, however, does not cause movement, except for the circling whirlpool in the view of Gryfice. Here and there, a kind of industrial uncertainty can be experienced, an anxiety, like in the presentation of Lower Oder.

In the above mentioned examples of photographs by Salgado and the movie by Guerra, the landscape provides a form for both types of expression, it is a starting point for deliberations about the diversity of the visible world. In the paintings from the discussed cycle by Joanna Mieszko-Nita, familiar divisions layered horizontally, vertically, sometimes even, quite risky, diagonally, can be easily recognized as landscapes, thematically and compositionally defined in the art of painting, and then again in the photography. A landscape, in short, is a seemingly obvious, since easily imposed, method of organization of a plane (we paint what we see), opposite to an abstract painting with its open composition and the prohibition to present anything even slightly resembling something. Here, all elements are "directed" according to the rule of eliminating all internal tensions, balancing of powers, avoiding emotions. Movements of the brush, sometimes swiping and energetic, from the first to the last one, are controlled, traceable, equally thought through.

The same applies to the perspectival illusion, on principle always supported by landscape painting. The third dimension, resulting from the depth constructed by differentiated sizes and lengths of spots, disappears every time at the surface of the canvas. Brush strokes, like wefts in the warp, become equal and simultaneous. The artist, by making them visible and clear, creates an illusion of a patterned cloth. Landscape components, according to the artistic suggestion of Nikifor, are soundly analysed here and reasonably used in order to create yet another good story about the universe of the reality. Luckily, Nikifor's spirit inspired the painter in creating these works.

10 September 2016

The text was already published: *Obrazki z wystawy. Blog autorski* [Exhibition pictures. The author's blog]
http://www.barbaratylewska.pl/blog/przyczajone-zatrzymane

MIASTA
tusz, papier

CITIES
ink on paper
2015–2017

Lublin, 2017

Lublin, 2017

Toruń, 2017

Warszawa, Krakowskie Przedmieście, 2017

KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE
2017
L. MIESZKO

Gdańsk, 2017

Warszawa, plac Zamkowy, 2017

Gdańsk, 2017

Zamość, 2017

GDAŃSK
2017

ZAMOŚĆ 2017
I. MIESZKO

Wawel, 2017

WAWEL ,2017
J.MIESZKO

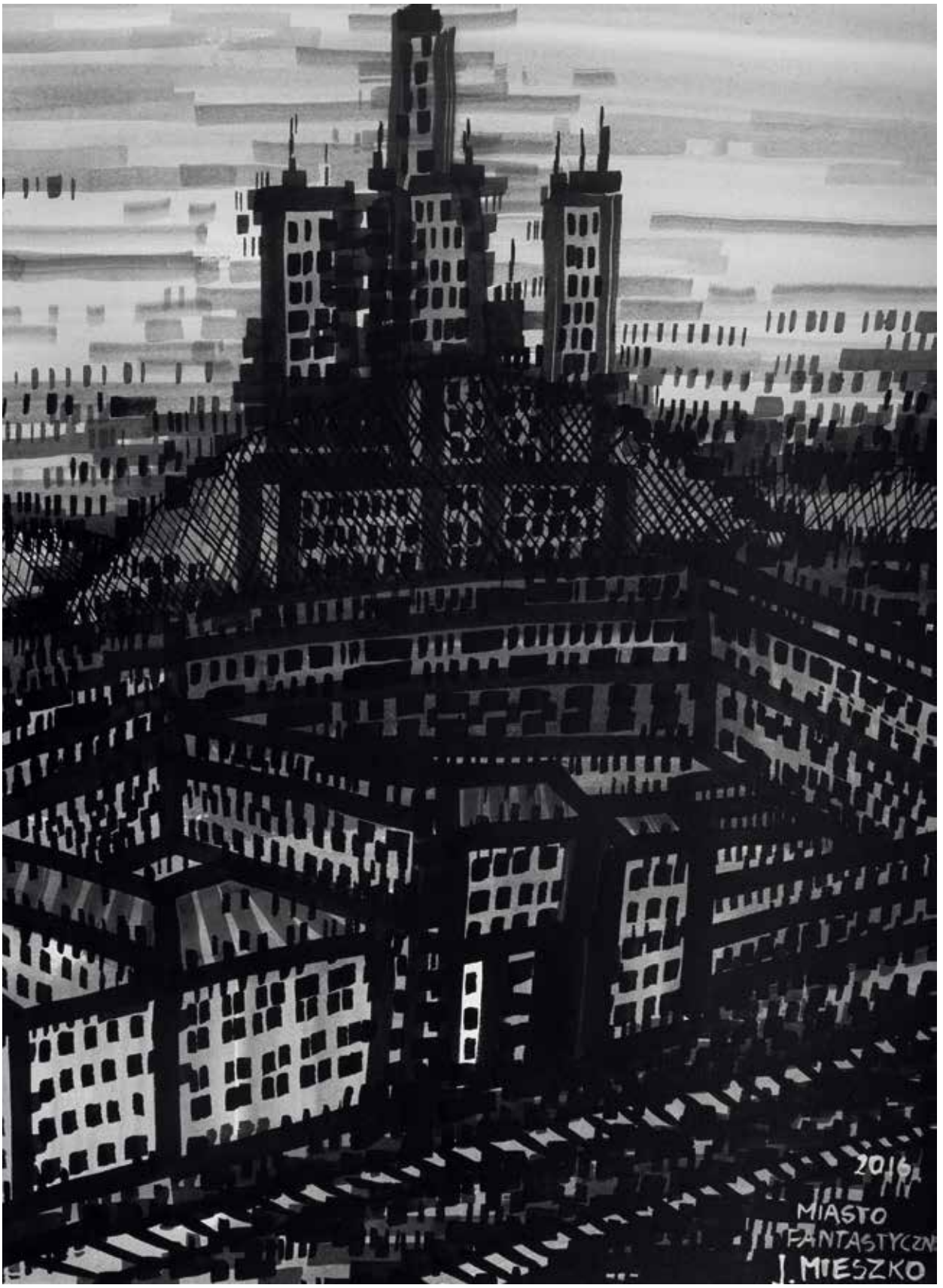
Budapeszt | **Budapest**, 2017

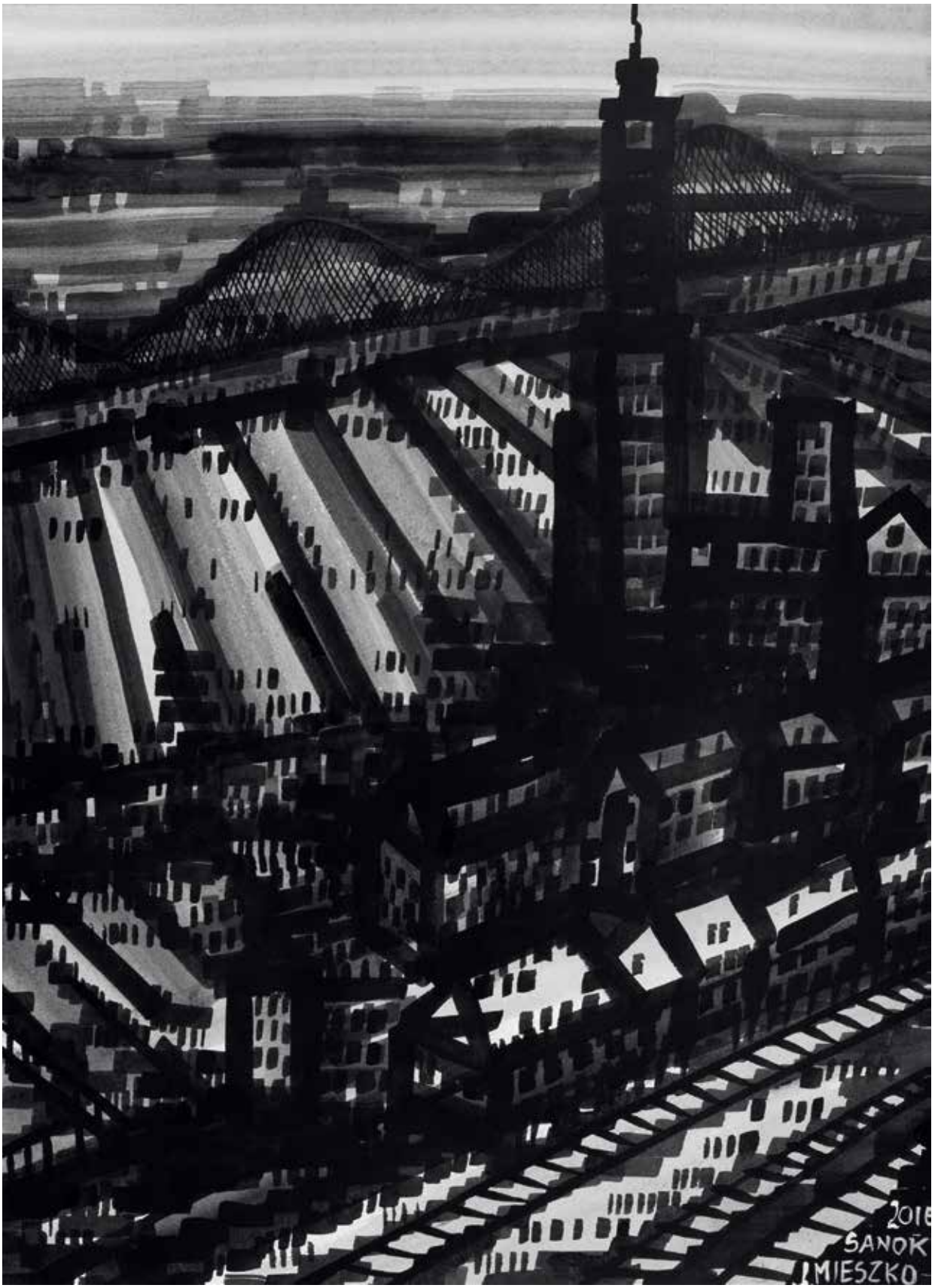
Miasto fantastyczne | **Fantastic City**, 2016

Amsterdam, 2017

Miasto fantastyczne | **Fantastic City**, 2016

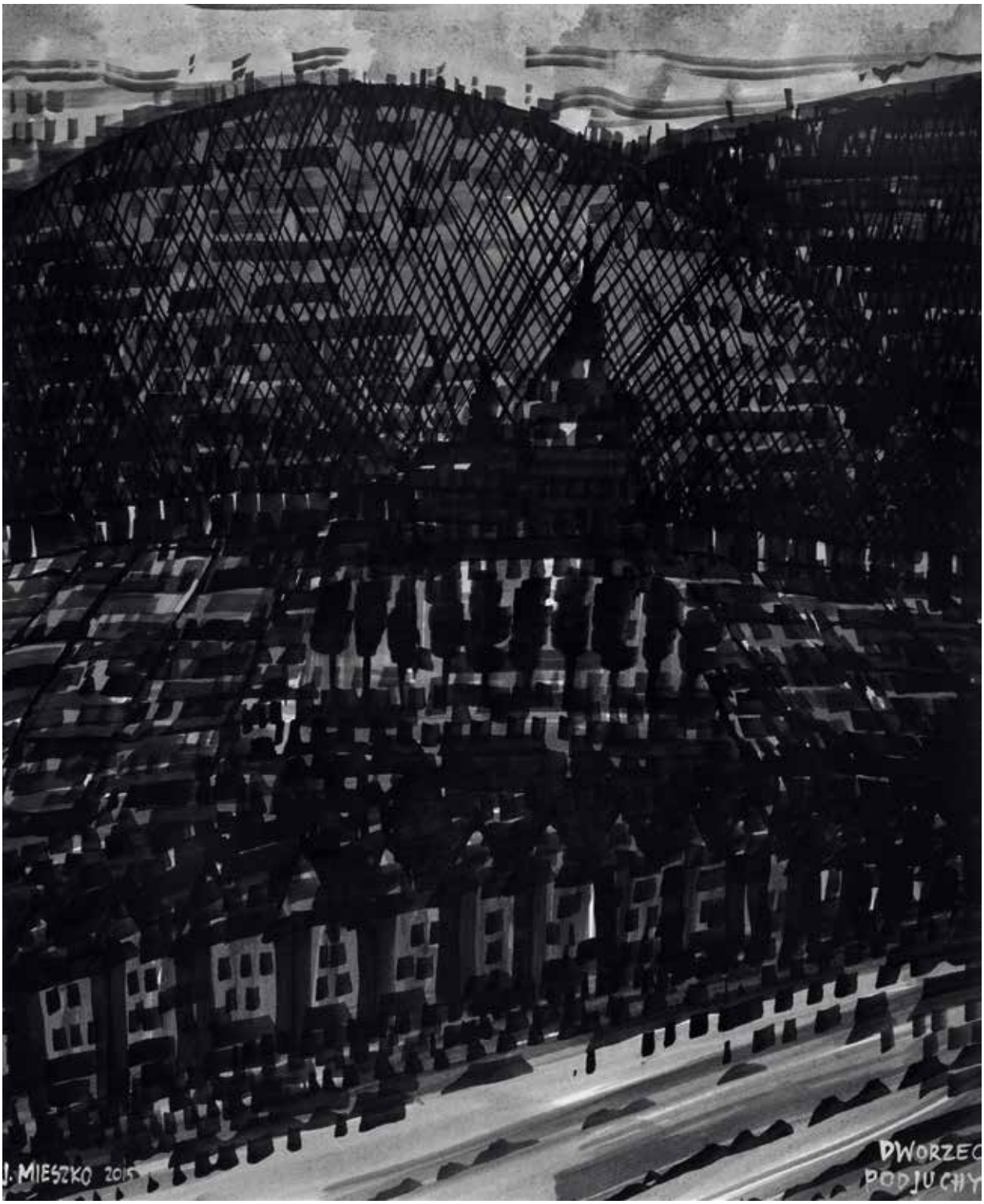
2016
MIASTO
FANTASTYCZNE
I. MIESZKO


2016
MIASTO
FANTASTYCZN
J. MIESZKO


2016
SANOK
J. MIESZKO

Sanok, 2016

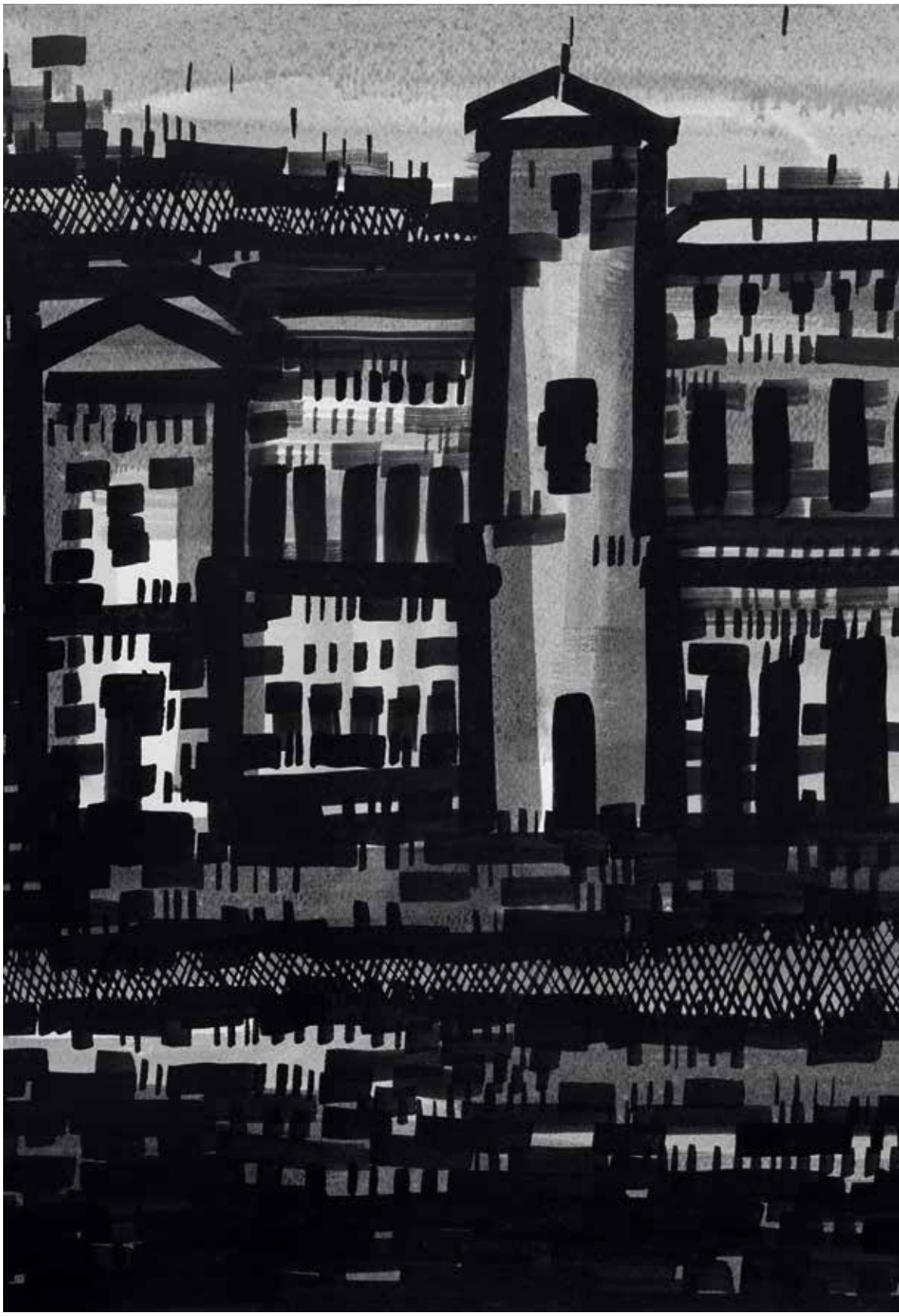
Olsztyn, 2017



Dworzec Podjuchy, Szczecin | **Podjuchy Railway Station, Szczecin**, 2015

Szczecin, aleja Bohaterów Warszawy, 2015

Krynica-Zdrój, 2016



KRYNICA-ZDRÓJ 2016 J. MIESZKO

Szczecin, aleja Bohaterów Warszawy, 2015

Szczecin, aleja Piastów, 2015

Dworzec Turzyn, Szczecin | **Turzyn Railway Station, Szczecin**, 2015

Szczecin, Osiedle Słoneczne, 2016

RZEKA REGA
2016, MRZEZYNO
J. MIESZKO

Rzeka Rega, Mrzeżyno | **The Rega River, Mrzeżyno**, 2016

Nowe Warpno, 2016

Elektrownia Dolna Odra, Gryfino
| Dolna Odra Power Station, Gryfino, 2016

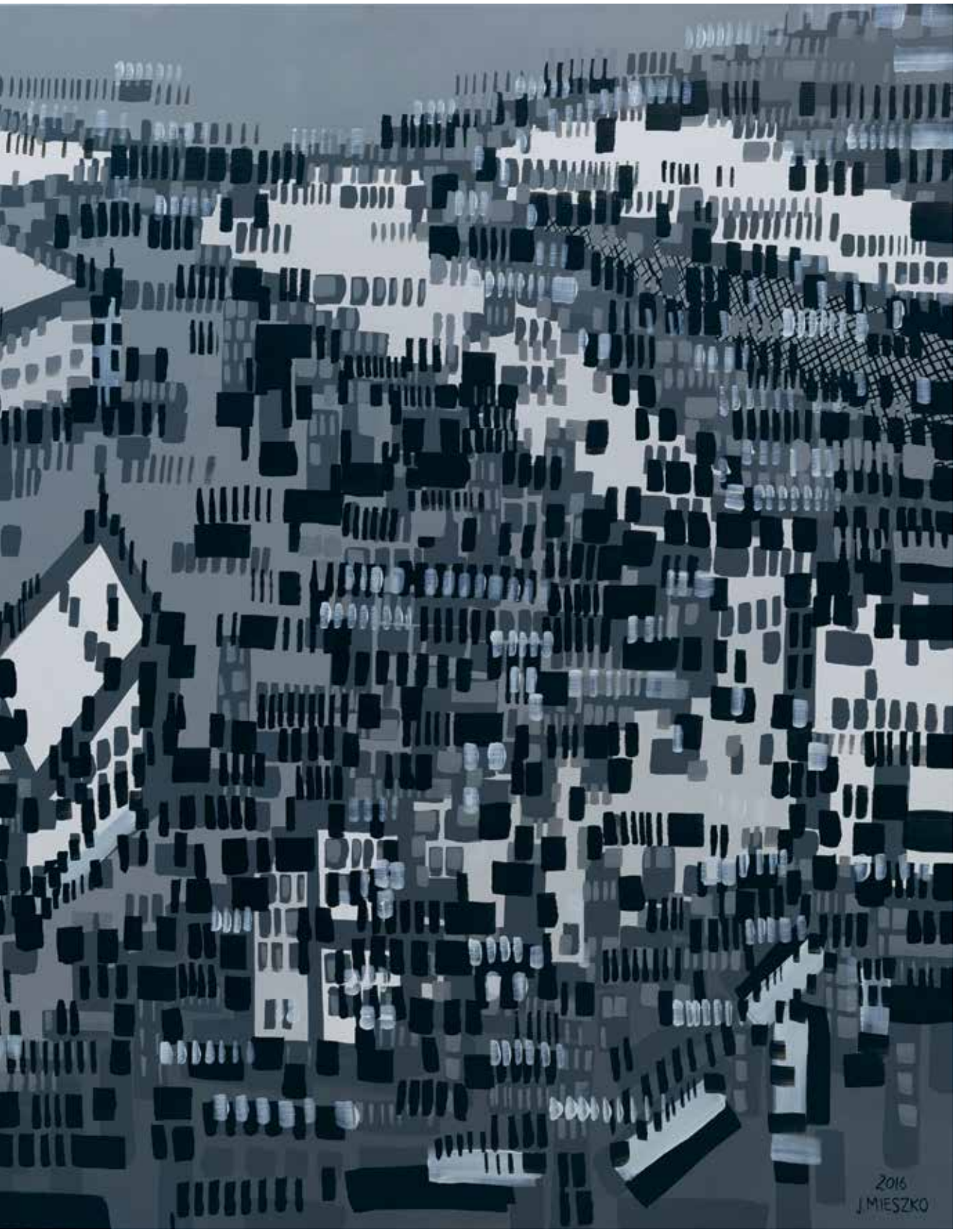
ELEKTROWNIA „DOLNA ODRA"

O SZCZECINIE
akryl, płótno

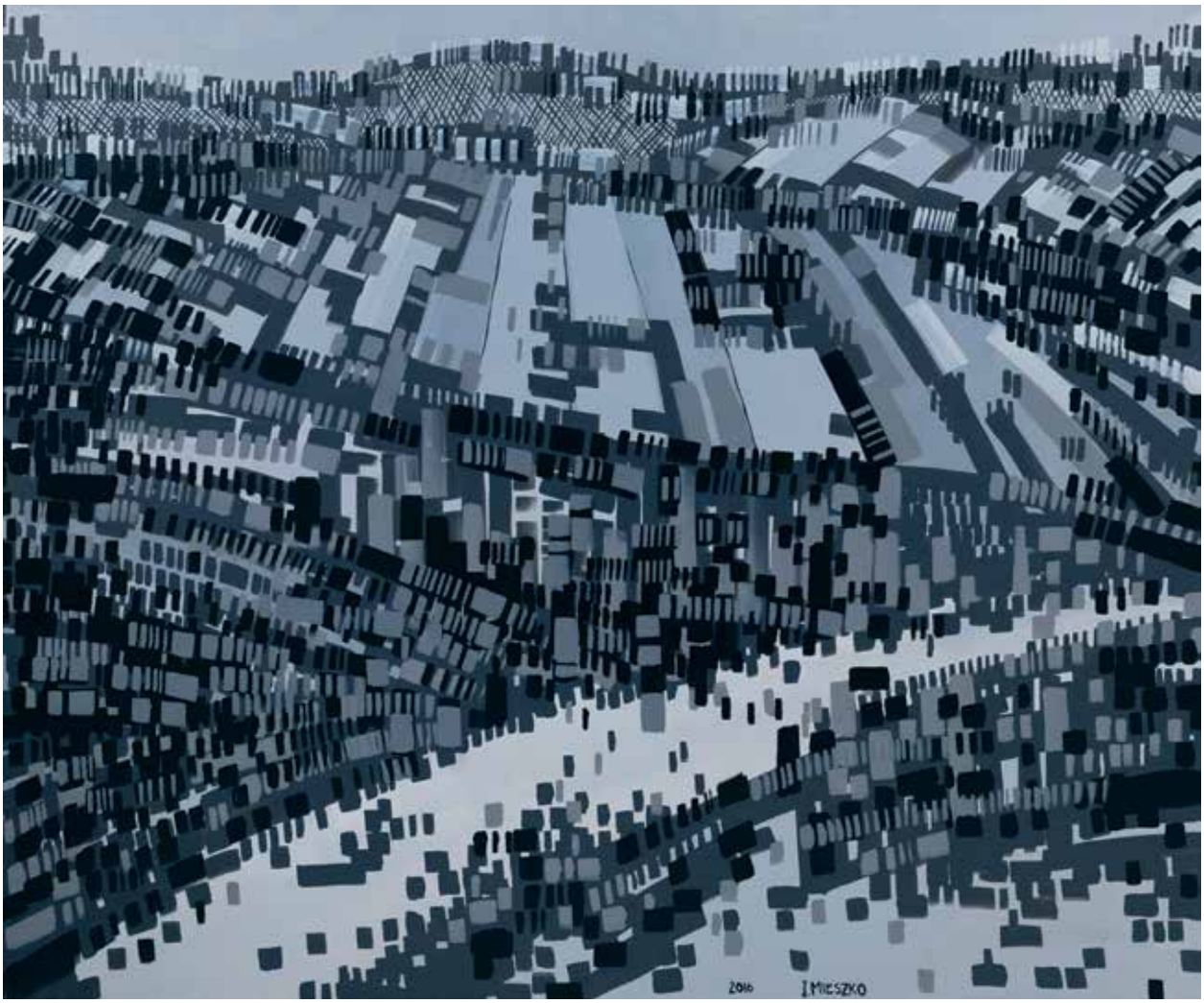
ABOUT SZCZECIN
acrylic on canvas
2016

O Szczecinie | About Szczecin, 2016

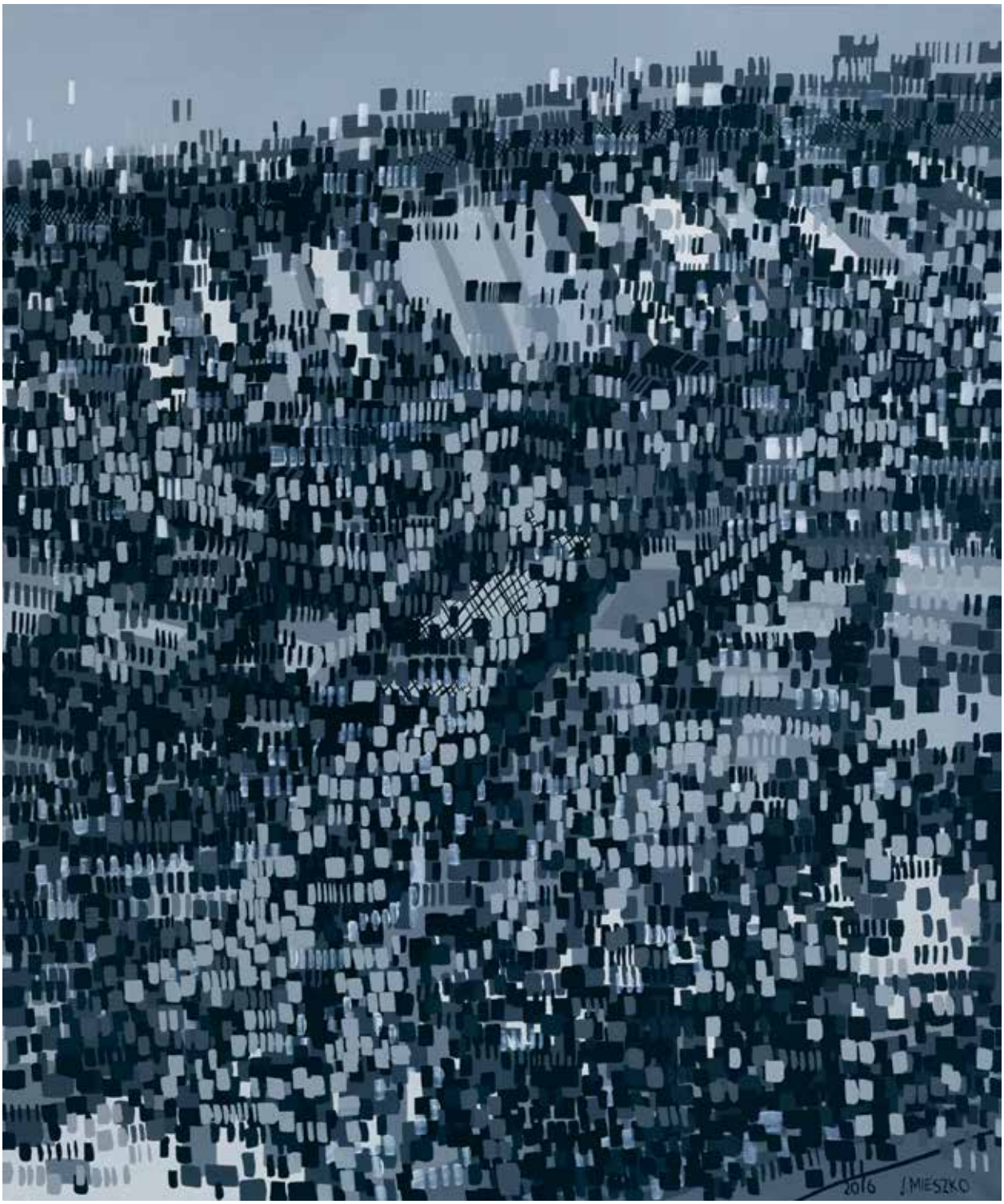
O Szczecinie | About Szczecin, 2016


2016
J. MIESZKO

O Szczecinie | About Szczecin, 2016



O Szczecinie | About Szczecin, 2016



Szczecin, 2016

Szczecin, 2016

Joanna Mieszko-Nita urodziła się 30 marca 1969 roku w Trzcińsku-Zdroju. Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem, malarstwem i fotografią. Organizowała wiele wystaw, plenerów i akcji artystycznych w kraju i za granicą. Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Szczecinie. Jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. W 1996 roku obroniła dyplom w pracowni rzeźbiarskiej prof. Józefa Petruka. Jej pracę dyplomową – zespół rzeźb w piaskowcu zatytułowany „Zmagania" – można oglądać nad jeziorem Malta w Poznaniu.

Wystawy indywidualne i zbiorowe:

1991–96	studenckie wystawy zbiorowe (rysunek, rzeźba, animacja)
1993	wystawa grafiki „Czatownia", Chojna
2004	instalacja rzeźbiarska „Przemijanie", Centrum Kultury w Chojnie
	instalacja rzeźbiarska „Gieronimo", Centrum Kultury w Chojnie
2007	wystawa grafiki i rysunku „Wszyscy cierpią", Galeria Współczesności i Historii Ziemi Chojeńskiej w Chojnie
	wystawa rzeźby wielkoformatowej, Galeria E w Zachodniopomorskim Centrum Doradztwa i Doskonalenia Zawodowego Nauczycieli w Szczecinie
2010	wystawa zbiorowa „Współczesne medalierstwo na Pomorzu Zachodnim", Muzeum Narodowe w Szczecinie
2011	wystawa zbiorowa „Obecność", Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie
	wystawa zbiorowa Okręgu Szczecińskiego ZPAP w ramach obchodów 100-lecia ZPAP
	happening połączony z wystawą rysunku „Akt tworzenia", Centrum Kultury w Chojnie
2012	wystawa zbiorowa „Nowe otwarcie", Galeria Zarządu Głównego ZPAP w Warszawie
	wystawa indywidualna rysunku „Akt tworzenia II" połączona z happeningiem, Galeria Kierat w Szczecinie
	wystawa indywidualna rysunku wielkoformatowego „Koniec ludzkości", kościół Mariacki w Chojnie
2013	wystawa zbiorowa „1991 do i od", Galeria Winda, BWA w Kielcach
2014	wystawa indywidualna rysunku „Krajobrazy ciała", galeria Café 22, hotel Radisson Blu w Szczecinie
2015	wystawa indywidualna rysunku „Akt tworzenia III" połączona z happeningiem, Galeria Sztuki ZAMEK w Szczecinku
2016	wystawa zbiorowa „Zoom na Szczecin", Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie
2017	wystawa indywidualna malarstwa wielkoformatowego i grafiki „O Szczecinie", Książnica Pomorska w Szczecinie

Joanna Mieszko-Nita born on 30 March 1969 in Trzcińsko-Zdrój. Graduated from the Secondary School of Fine Arts in Szczecin, and then from the University of Arts in Poznań. In 1996, she defended her diploma thesis in the sculpting workshop of professor Józef Petruk. Her diploma work, a set of sculptures in lime stone entitled "Zmagania" [Struggles], can be seen at Malta Lake in Poznań. Her interests include sculpture, drawing, painting and photography. She organized many exhibitions, open air painting workshops and art events home and abroad.

Individual and collective exhibitions:

1991–96	student collective exhibitions – drawing, sculpture, animation
1993	graphics exhibition "Czatownia" [Look-out], Chojna
2004	sculpture installation "Przemijanie" [Passing], Culture Centre, Chojna
	sculpture installation "Gieronimo", Culture Centre, Chojna
2007	graphics and drawings exhibition "Wszyscy cierpią" [Everybody suffers], Galeria Współczesności i Historii Ziemi Chojeńskiej, Chojna
	exhibition of large format sculptures, Galeria E at Zachodniopomorskie Centrum Doradztwa i Doskonalenia Zawodowego Nauczycieli, Szczecin
2010	collective exhibition "Współczesne medalierstwo na Pomorzu Zachodnim" [Contemporary medallic art in Western Pomerania], National Museum in Szczecin
2011	collective exhibition "Obecność" [Presence], Ducal Castle, Szczecin
	Exhibition of ZPAP [Association of Polish Artists and Designers] in the Szczecin Area as part of celebrations of the 100th anniversary of ZPAP
	happening together with a drawings exhibition – "Akt tworzenia" [Act of Creation], Culture Centre, Chojna
2012	collective exhibition "Nowe Otwarcie" [New opening], Gallery of the Main Board of ZPAP, Warsaw
	"Akt tworzenia II" [Act of creation II], individual exhibition of drawings together with a happening. "Kierat" gallery in Szczecin
	individual exhibition of large format drawings entitled "Koniec ludzkości" [The End of Humanity] St. Mary"s Church in Chojna
2013	collective exhibition entitled "1991 do i od" [1991 to and from], "Winda" Gallery, BWA- Kielce
2014	individual exhibition of drawings entitled "Krajobrazy ciała" [Body Landscapes], Cafe 22 Gallery, Radisson, Szczecin
2015	"Akt tworzenia III" [Act of Creation III] – individual exhibition of drawings together with a happening. "Zamek" Art Gallery in Szczecinek
2016	"Zoom na Szczecin" [Zoom at Szczecin], collective exhibition at Mieczysław Karłowicz Philharmony in Szczecin
2017	individual exhibition of large format paintings and graphics entitled "O Szczecinie" [About Szczecin] in Książnica Pomorska in Szczecin

SPIS PRAC | LIST OF THE WORKS

Zatańczmy II | *Let's Dance II*, 2017, akryl, płótno, 150 × 210*
Zatańczmy | *Let's Dance*, 2017, akryl, płótno, 150 × 210

KRAJOBRAZY CIAŁA | BODY LANDSCAPES
wszystkie prace | all works
2014
akryl na płótnie | acrylic on canvas, 56 × 42

MIASTA | CITIES
wszystkie prace: **tusz na papierze**
all works: **ink on paper**

Lublin, 2017, 56 × 42
Lublin, 2017, 42 × 56
Toruń, 2017, 56 × 42
Warszawa, Krakowskie Przedmieście, 2017, 56 × 42
Gdańsk, 2017, 42 × 56
Warszawa, plac Zamkowy, 2017, 42 × 56
Gdańsk, 2017, 56 × 42
Zamość, 2017, 56 × 42
Wawel, 2017, 42 × 56
Budapeszt | *Budapest*, 2017, 42 × 56
Amsterdam, 2017, 42 × 56
Miasto fantastyczne | *Fantastic City*, 2016, 56 × 42
Miasto fantastyczne | *Fantastic City*, 2016, 56 × 42
Sanok, 2016, 56 × 42
Olsztyn, 2017, 42 × 56
Dworzec Podjuchy, Szczecin | *Podjuchy Railway Station*, 2015, 56 × 42
Szczecin, aleja Bohaterów Warszawy, 2015, 42 × 56
Krynica-Zdrój, 2016, 42 × 56
Szczecin, aleja Bohaterów Warszawy, 2015, 56 × 42
Szczecin, aleja Piastów, 2015, 42 × 56
Dworzec Turzyn, Szczecin | *Turzyn Railway Station, Szczecin*, 2015, 56 × 42
Szczecin, Osiedle Słoneczne, 2016, 56 × 42
Rzeka Rega, Mrzeżyno | *The Rega River, Mrzeżyno*, 2016, 56 × 42
Nowe Warpno, 2016, 42 × 56
Elektrownia Dolna Odra, Gryfino | *Dolna Odra Power Station, Gryfino*, 2016, 42 × 56

O SZCZECINIE | ABOUT SZCZECIN
wszystkie prace | all works
2016
akryl na płótnie | acrylic on canvas

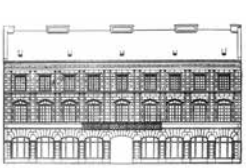
O Szczecinie | *About Szczecin*, 210 × 175
O Szczecinie | *About Szczecin*, 175 × 210
O Szczecinie | *About Szczecin*, 175 × 210
O Szczecinie, 175 × 210
Szczecin, 210 × 175
Szczecin, 210 × 175

* wszystkie wymiary w centymetrach | all the measurements are given in centimeters

wydawcy | publishers Edward Dwurnik, galeriaart.pl
pod redakcją | edited by Wojciech Tuleya
projekt | graphic design Dorota Karaszewska
zdjęcia | photographs Joanna Mieszko-Nita (4–7), Paweł Woźnicki (17–45), Andrzej Stelmach, Jakub Stelmach/Foto Studio AD i Michał Jaworski/Book & Art (79–107, 109–115)
tłumaczenia | translated by Małgorzata Mucha/Lingua Nova
opracowanie redakcyjne i korekta | editing and proofreading Katarzyna Szroeder-Dowjat
łamanie | layout execution Krzysztof Łukawski
opracowanie zdjęć | image editing MESA

ISBN 978-83-948347-5-3

© Authors, Warsaw 2017



Galeria ART Okregu Warszawskiego ZPAP
Krakowskie Przedmieście 17
00-071 Warszawa
tel. / phone +48 22 828 51 70
kierownik / manager: Wojciech Tuleya
galeriaart.pl