

Poznań, dn. 03.04.2022 r.

dr hab. Małgorzata Szymankiewicz, prof. AS

Wydział Malarstwa

Akademia Sztuki w Szczecinie

**Recenzja pracy doktorskiej oraz dorobku artystycznego Pani mgr Kingi Popieli
sporządzona w związku z przewodem doktorskim, w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie
sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, wszczętym w dn. 24 kwietnia 2019 r. przez
Radę Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.**

I. Podstawowe informacje personalne

Pani Kinga Joanna Popiela urodziła się 1991 r. w Kaliszu. W roku 2017 ukończyła Wydział Malarstwa i Rysunku poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego uzyskując dyplom magisterski w pracowni pod kierunkiem dr hab. Dominika Lejmana prof. ndzw. UAP oraz prof. Andrzeja Pepłońskiego. W 2018 rozpoczęła studia na Międzywydziałowych Środowiskowych Studiach Doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, natomiast wszczęcie przewodu doktorskiego pt. *POSTPICTOR: ciało narzędziem* realizowanego pod kierunkiem promotora dr hab. Dominika Lejmana prof. ndzw. UAP, miało miejsce 24 kwietnia 2019 r.

II. Doświadczenie pedagogiczne i organizacyjne

Pani Kinga Popiela po ukończeniu studiów magisterskich zdobywała doświadczenie pedagogiczne w ramach wielu projektów warsztatowych przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. W 2018 r. przeprowadziła m.in. zajęcia pt. *Piaskiem w obraz* w ramach Drzwi Otwartych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, w latach 2017-2018 brała udział w ciekawym przedsięwzięciu skierowanym do różnych grup wiekowych pt. *Wędrowny Zakład Kultury* – objazdowym projekcie kulturalnym docierającym na obszary wiejskie na terenie Wielkopolski, w 2017 r. prowadziła edukacyjne warsztaty *Nieźle ziółka* dla grupy przedszkolnej w ramach Projektu Stowarzyszenia Kulturalnego „Winogrody” w Poznaniu. Doświadczenie organizatorskie zdobyła jako kuratorka *A-kumulacji. Kaliskiego Biennale Sztuki* w 2021 roku.

III. Ocena dorobku artystycznego

Na dorobek artystyczny Pani Kingi Popieli w okresie po uzyskaniu dyplomu magisterskiego składa się 5 wystaw indywidualnych; trzech najnowszych zrealizowanych już po wszczęciu przewodu doktorskiego: *Tkanka świata* (2021) prezentowana w przestrzeni Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, *Wszystko i nic więcej* (2020) w galerii Fresz w Krakowie, *Bez znaczenia* (2019) w Galerii Uniwersyteckiej w Poznaniu oraz wcześniejszych, przypadających na okres studiów doktoranckich - *Hylemorfizm* (2018) w Galerii Ring w Legnicy i *Diffuse* (2018) w przestrzeni Curator's LAB w Poznaniu. Pani Kinga Popiela ma na swoim koncie liczne nagrody, wyróżnienia i nominacje, m.in.- została wyróżniona podczas *13. Konkursu im. Eugeniusza Gepperta* we Wrocławiu (2020), *Ogólnopolskiego Konkursu ZAKŁÓCENIA / Apoptaza* (2019) organizowanego przez Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie. Była nominowana do konkursu *Świeża krew* (2018) we Wrocławiu oraz do nagrody *Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie* (2018), została laureatką *27. Przeglądu Malarstwa Młodych PROMOCJE w Legnicy* (2017), otrzymała wyróżnienie honorowe podczas *Kaliskiego Biennale Sztuki A-kumulacje* (2017). Od momentu uzyskania

tytułu magistra regularnie uczestniczy w wystawach zbiorowych, należy wymienić udział w *Kaliskim Biennale Sztuki A-kumulacje* (2021, 2017), *I Biennale Malarstwa Lubelska Wiosna* (2021), *Eksperymentach 2020 – Pokój ze Sztuką* w Galerii im. Jana Tarasina w Kaliszu, *XVIII Przeglądzie Sztuki SURVIVAL/Westland* we Wrocławiu, *Korelacjach* (2019) w Starej Rzeźni w Poznaniu, projekcie *Neighbourhood 2* (2019) w Europejskim Centrum Badawczym Lebus w Niemczech, *Apoteozie* w krakowskim Centrum Sztuki Współczesnej Solvay, w wystawie *Jak jest?* (2017) zorganizowanej w Galerii Labirynt w Lublinie.

Przeglądając dokumentację fotograficzną prac oraz wystaw Pani Kingi Popieli miałam pewne trudności w zorientowaniu się jakie kryterium porządkujące zastosowano przy prezentacji materiałów wizualnych. Pierwszym mankamentem formalnym, który zauważyłam jest brak zgodności papierowej dokumentacji „Portfolio” z jej wersją cyfrową. Kolejny problem to zupełnie inna chronologia prac i wystaw w obu wersjach „Portfolio”, w niektórych opisach pod realizacjami w wersji cyfrowej w ogóle pominięto daty ich powstania. Wiadomo, iż od wszczęcia postępowania o nadanie stopnia doktora sztuki do jego zakończenia pojawiają się w dorobku artysty nowe prace i osiągnięcia w postaci wystaw czy projektów, jednak tak odmiennie przygotowana dokumentacja wprowadza u odbiorcy poczucie chaosu – gdyż nowe prace nie zostały jedynie dodane do złożonego wcześniej materiału stanowiąc dlań uzupełnienie - powstała zupełnie odmienna narracja pod względem organizacji i kolejności zamieszczonych zdjęć. W konsekwencji, prac nie można prześledzić w porządku chronologicznym, ani uchwycić w poszczególne zbiory czy serie porządkujące odrębne wątki pod względem intencji lub sposobu pracy. Trudno domyślić się także czy część prac z nowszej – cyfrowej wersji, zostanie włączona do wystawy będącej praktyczną częścią przewodu doktorskiego i w jakim zakresie. Także sama dokumentacja dotycząca sposobu aranżacji wystaw jest dosyć skromna, skoncentrowana przede wszystkim na projektach indywidualnych. Zabrakło fotografii z wystaw zbiorowych - niewiele można się dowiedzieć o sposobie prezentacji, kontekście przestrzennym czy relacjach zachodzących z pracami innych autorów. Dokumentacja

wizualna powinna zostać uzupełniona o bardziej wnikliwe przedstawienie aspektu merytorycznego towarzyszącego wystawom zbiorowym. Teksty kuratorskie, inne teksty krytyczne, artykuły prasowe, które mogłyby przybliżyć kontekst prac w ogóle nie zostały uwzględnione w przygotowanym materiale dokumentacyjnym.

Podstawowym medium wypowiedzi artystycznej Pani Kingi Popieli od czasu realizacji dyplomu magisterskiego do chwili obecnej jest konsekwentnie rozwijana koncepcja malarstwa skoncentrowanego wokół samego procesu, gestu i cielesnej motoryki twórcy. Materialny obraz powstaje jako ślad działania o charakterze performatywnym, jest specyficznym zapisem ciała w ruchu, rejestracją relacji zachodzących między żywym ciałem w przestrzeni a płaszczyzną płótna lub papieru. Konceptualny charakter tego malarstwa polega na realizacji poprzez ciało określonego zamysłu i obserwowanie w jaki sposób przystaje ono do abstrakcyjnej idei. To egzekwowanie pewnego konceptu nie jest pozbawione błędów, aberracji, niezgodności, tracenia wyznaczonego rytmu. Proces malarski staje się tu ćwiczeniami z utraty i odzyskiwania kontroli, badaniem własnego ciała i umysłu jako jednego mechanizmu operacyjnego. Powstawaniem każdego obrazu rządzi nieco inna procedura. W wyniku powtarzalnego, i niekiedy monotonnego działania wybranym narzędziem, powierzchnie płótna stopniowo wypełniają się zorganizowanymi śladami tworząc siatki, linie, geometryczne układy lub bardziej organiczne struktury. Stanowią one czasową rejestrację faktu tworzenia obrazu. Pewna linearność, następowanie po sobie poszczególnych gestów, charakterystyczna także dla czynności pisania, staje się główną zasadą konstrukcyjną jej prac. Artystka minimalizuje własny warsztat do podstawowych lecz koniecznych środków – czystego podłoża, pędzla lub gąbki, płynnej farby. Ograniczając zestaw narzędzi do niezbędnego minimum zbliża się podczas malowania do technik kaligraficznych, gdzie wymagana jest absolutna koncentracja, precyzja i kontrolowanie poszczególnych ruchów. Oglądając prace Pani Popieli ma się wrażenie, że myślenie poprzez manualną czynność staje się nagle w pełni widzialnym procesem, obiektywnym zjawiskiem a nawet materialnym faktem. Wszystkie

abstrakcyjne koncepty wytworzone przez umysł artystki, zyskują widzialność w konkretnej formie artystycznej.

IV. Ocena dysertacji doktorskiej

Rozprawa doktorska pt. *POSTPICTOR: Ciało narzędziem* wychodzi od założenia, że każde dzieło sztuki jest efektem intencjonalnego działania twórcy a więc śladem ciała i konkretnej pracy, która została przez nie wykonana. Autorka stara się zredefiniować zagadnienie pracy manualnej, tradycyjnej formy aktywności artystycznej, spoglądając nań poprzez pryzmat współczesnych teorii naukowych, m.in. - filozofii posthumanizmu, zwrotu performatywnego, nauk kognitywnych i wiedzy z zakresu psychofizjologii czy neuronauki. Zadaje pytanie o istotę aktywności ciała w malarskim procesie twórczym i jaką wartość prezentuje ono w konfrontacji z innymi sposobami wytwarzania sztuki - współcześnie uzależnionymi w dużej mierze od nowych technologii ograniczających czynnik ludzki i autentyczny kontakt z materiałem. Tak zakreślony obszar badań stanowi teoretyczną podbudowę dla jej własnej postawy i praktyki artystycznej.

Dysertacja składa się z 4 części podzielonych na podrozdziały, w których zostają przybliżone kolejno poszczególne wątki powiązane ze sobą tematycznie. Pierwsza, opierająca się na filozofii posthumanistycznej i koncepcji nowego materializmu (R. Braidotti, E. Grosz, D. Haraway, B. Latour) sytuuje człowieka i jego ciało w nieprzerwanej zależności i relacyjności względem rzeczywistości, proponując perspektywę dowartościowującą wszelki zewnętrzny wobec człowieka wymiar. Jest to odrzucenie wszelkiej dychotomii wypracowanej na gruncie humanizmu odpowiedzialnego za dzielenie bytów na różnego rodzaju przeciwstawne sobie kategorie, np.: ludzkie/nieludzkie, martwe/żywe, cielesne/mentalne, itp. To także postulat przyjęcia postawy „bycia w świecie” w odróżnieniu od dotychczasowego „bycia wobec świata”. W myśl tej koncepcji także ciało i umysł stanowią już jeden samoświadomy, percypujący i nieustannie reaktywny wobec zmiennych warunków organizm. Przywołując filozofię percepcji M. Merleau-Ponty’ego wykazuje, iż

ciało stanowi „punkt wyjścia do możliwości zrozumienia czegokolwiek”. Idąc tym tropem stara się dowieść, że aktywność ciała pomijana zazwyczaj w kontekście malarskiego procesu, którego efektem docelowym jest materialny obraz, odgrywa fundamentalną rolę zarówno w tworzeniu jak i percepcji obiektów sztuki. Dowartościowanie performatywnego aspektu dzieła sztuki sprawia, iż nie możemy widzieć przedmiotu sztuki w oderwaniu od ciała będącego źródłem tej ekspresji.

Część druga odnosi się do badań z dziedziny kogniistyki i neuronauki, stanowi rozwinięcie zagadnienia percepcji oraz roli ciała i czynników środowiskowych dla procesów poznawczych odbywających się w procesie twórczym (m.in. J. Dewey, R. Arnheim, J. Brach-Czaina, L. Pareyson, B. Latour). W kontekście sztuki poruszone zostają kwestie narzędzia jako przedłużenia możliwości ciała, szkicu jako formy pamięci prospektywnej, zjawiska kinestezji, różnych rodzajów pamięci, w tym pamięci proceduralnej odpowiedzialnej za doskonalenie warsztatu twórcy.

Kolejna część rozprawy została m.in. poświęcona zjawiskom pamięci mięśniowej i jej świadomego kształtowania w oparciu o teorie wypracowane na gruncie choreografii i tańca (Merce Cunningham, Rudolf Laban) a także czynności repetycji, improwizacji i działania intuicyjnego w procesie twórczym – różnych form zdobywania wiedzy praktycznej osiąganych poprzez rutynę, bądź wręcz przeciwnie - działań mających na celu pokonanie lub kontrolowanie wypracowanych przez ciało przyzwyczajień motorycznych. Kończąc tę część wskazuje także na bardzo istotną z punktu widzenia nauki o obrazowości kwestię - relację jaka zachodzi między wyobrażonymi obrazami mentalnymi a materialną produkcją obrazów poprzez ciało. Zwraca też uwagę na pracę ciała w wymiarze kulturowym, społecznym czy ekonomicznym i jej rolę dla konstruowania sieci relacji w systemie kapitalistycznym.

Część ostatnia dotyczy prezentacji postawy twórczej autorki, procesu artystycznego skoncentrowanego wokół idei gestu w oparciu o wybrane cykle malarskie oraz opisu

koncepcji wystawy doktorskiej. Planowany pokaz prac wykonanych w ramach przewodu doktorskiego będzie stanowił kontynuację i rozwinięcie wypracowanej przez artystkę idei, podjętych wcześniej wątków, decyzji i metod działania, a powstałe cykle, jak zaznacza autorka, nie mają formy domkniętej, podlegają ewolucji, z założenia będą rozwijane i wzbogacane.

Podsumowując część teoretyczną stwierdzam, że Pani Popiela zaprezentowała w niej nie tylko teorie związane z opracowywanym zagadnieniem, a przede wszystkim własny światopogląd i system wartości jakim posługuje się w relacjach rzeczywistością. Jest świadoma procesów zachodzących w kulturze współczesnej, aktualnych teorii i wiedzy, przyczyniającej się do rozwoju bądź zmiany sposobów myślenia, a w konsekwencji do realnego i odpowiedzialnego kształtowania rzeczywistości. Sztuka i związana z nią kreatywność, stanowią nierozłączny element prezentowanego podejścia. Przystrojone, a może należałoby rzec, ucieleśnione idee, znajdują odzwierciedlenie w jej twórczości. Zaproponowany temat rozprawy jest interesujący i oryginalny. Wyznaczona przez autorkę perspektywa patrzenia na malarstwo poprzez zwrot performatywny „performative turn” (widoczny i dość dobrze opisany w innych dziedzinach sztuki), wymusza konieczność zbadania aktualnego statusu medium malarskiego, nowego podejścia i pewnych redefinicji. Ujęcie statycznego medium jakim jest malarstwo poprzez kontekst ruchu otwiera dlań zupełnie inne możliwości interpretacyjne, dodatkowe pola eksploatacji i znaczeń. Podstawowym założeniem sztuki performance, wspólnym także dla obrazu jest intencja przedstawiania, realizowana jednak odmiennymi, właściwymi dla obu form środkami. Zawsze pozostaje jednak pytanie „co przedstawić? lub „co malować?” - jak zapytałby Lyotard.

Studiując dysertację odniosłam wrażenie, że jej konstrukcja ma formę nieco hasłową. W poszczególnych częściach autorka przywołuje bardzo liczne tematy, które zostają następnie skrótowo zobrazowane za pomocą cytatów odnoszących się do opisywanego problemu. Jest to więc logiczna pod względem merytorycznym narracja, stanowiąca wręcz

kwintesencję na dany temat, ale jednak składająca się z wielu fragmentów przytaczanych w sposób bezpośredni. Teorie i wątki zostały rzeczowo zreferowane bez uwzględnienia własnych spostrzeżeń lub sądów na ich temat. Być może wynika to z faktu, że przytoczone informacje dotyczą dość szerokiego obszaru nauki - różnorodnych teorii z wielu dziedzin, szczegółowych wyników badań związanych z kogniastyką czy neuronauką. Tak zebrana teoria mogłaby okazać się jednak bardziej przystępna w lekturze gdyby odnieść ją do konkretnych przykładów sztuki współczesnej, np. malarstwa totalnego w wykonaniu Kathariny Grosse, kaligraficznej twórczości Tauby Auerbach lub Bernarda Frize'a, malarskich zapisów Irmy Blank, performatywnych działań przestrzennych Donny Huancy. I choć w zupełnie innym znaczeniu, zapewne zdecydowanie różniącym się od pierwotnie zakładanych przez twórców intencji, przykłady te mogłyby stanowić mimo wszystko uzupełnienie dla wywołanych przez autorkę problemów widocznych w żywej praktyce artystycznej. Mogłyby jednocześnie wskazać inspiracje czy strategie działania istotne dla jej indywidualnego procesu. Rozprawa szkicuje jednak dobrze teoretyczną ramę w jakiej możemy osadzić artystyczną praktykę Pani Popieli. Należy z pewnością docenić bardzo obszerny reaserch związany z tematem, liczną i wartościową bibliografię naukową. Są to zazwyczaj źródła polskie lub pozycje obcojęzyczne dostępne w przekładzie polskim. Doceniając merytoryczną wartość pracy muszę wspomnieć o pewnych niedociągnięciach redakcyjnych – pojawiających się błędach interpunkcyjnych, stylistycznych i technicznych, tzw. „literówkach”.

V. Ocena praktycznej części przewodu doktorskiego

Proces malarski dla Pani Popieli jest odpowiedzią na wewnętrzną potrzebę działania i ma wymiar głęboko egzystencjalny - stanowi formę samopoznania, zaznaczania swojej obecności w świecie, próbę doświadczenia własnej sprawczości i autonomii działania w ramach wyznaczonych dla siebie celów i możliwości. Koncentrowanie uwagi na najbliższym otoczeniu, kontemplacja materii i formy jest próbą wnikania w wielowymiarową strukturę rzeczywistości. Pani Popiela zaznacza: „Myślę, że to sam materiał i forma stanowią

najprawdziwszą opowieść o świecie i człowieku, jako bycie kreatywnym, poszukującym, potrzebującym ciągłego podważania i przekraczania ustalonych granic”. Jednak to nie obraz jest dla niej najistotniejszym celem, ale samo doświadczanie możliwości jego tworzenia. Malowanie to chwytanie obecności jako w pełni zmysłowego wydarzenia. Tak wykonywana praca zyskuje walory medytacji – zatracania się w robieniu czegoś, osiągnięciu integralności ciała i umysłu poprzez działanie i koncentrację na wykonywanej czynności. Można by rzec, że performatywność obrazów Pani Kingi Popieli polega na obrazowaniu samej czynności malowania obrazu, ale realizowana jest w istocie jako bardzo intymny proces. Powstający abstrakcyjny układ gestów stanowi zapis pewnego zdarzenia rozciągniętego w czasie, do którego widz ma wprawdzie dostęp, jednak dopiero po fakcie i w dodatku w bardzo ograniczonym zakresie – konfrontuje się z nim bowiem jedynie poprzez ślad ujęty w przedstawieniu malarskim. Performatywność sztuki Pani Popieli obejmuje jednak znacznie szerszy zakres niż sam proces tworzenia obrazów. Jest to także rzeczywistość samego obrazu - wydarzenia odbywającego się zawsze „tu i teraz” oraz performatywność odbioru, która realizuje się w konkretnej sytuacji przestrzennej wymagającej aktywności widza. Performatywność dosięga także indywidualnych dla każdego sposobów postrzegania, zdobywania wiedzy i ujmowania w pojęcia jako nigdy niekończącego się procesu. Każdy obraz jest wyzwaniem iskry potencjału zarówno dla procesów indywidualnych ale i tych sięgających dalej, istotnych z perspektywy kulturowej, społecznej czy historycznej.

Drugą cechą kluczową twórczości Pani Popieli jest szeroko rozumiana linearność odnajdywana na różnych poziomach jej praktyki. Na poziomie widzialności manifestuje się jako układy linii meandrujących swobodnie lub poddających się określonej rytmowi ciała. Są to gesty zorganizowane w linearne struktury widoczne na poszczególnych obrazach lub nawet jako nietypowy format obrazu, przyjmujący formę zwoju rozwijającego się dla gestu malowania. Na poziomie odbioru prace mogą być postrzegane jako kontynuacja różnych koncepcji, motywów i sposobów podejścia, intuicyjnie łączonych w sieć związków jak

między nimi zachodzą. Artystka nie narzuca konkretnego porządku ich odbioru sądząc po odmiennych sposobach prezentacji swoich prac w przygotowanej dokumentacji. Podobnie rzecz ma się w odniesieniu do cykli, których organizacja zdaje się zmienna - przyjmuje bardziej postać wyobrażonego kłącza, gdzie mentalnie tworzone połączenia napotykają kumulacje sensów. I wreszcie na poziomie kartografii znaczeń, gdzie linia, choć w zupełnie innym rejestrze, może być jak wypowiedzane lub pisane zdanie. Jednak intencją obrazów Pani Popieli nie jest opowiadanie odbiorcom zrozumiałej historii, linia też niczego nam nie wyjaśnia. Sama stała się treścią, swoją historią. Choć jest śladem pewnego działania i zamysłu, przekształciła się w czystą obecność wydarzającą się na poziomie zmysłowego faktu. Istotę problemu zdaje się dobrze charakteryzować fragment zaczerpnięty z rozważań Lyotarda, ujętych w traktacie „Co malować?”.

Lyotard pisze: „Jak się wydaje, malarstwo abstrakcyjne i konceptualne otwarcie neguje panowanie obecności. Takie malarstwo mówi: to jest podłoże. Jego przestrzeń została przygotowana, tak by linie zostały na nim nakreślone, a słowa wypisane. Czytaj więc, staraj się zrozumieć, odszyfrowuj diagramy, myśli. Nie ma wiele do zobaczenia, ale jest wiele do pomyślenia. Tak więc można zapytać po co w ogóle malować? Wystarczy pisać, wykreślać, jeśli zmysłowa obecność nie jest już waszą sprawą. To głupota. Kolor, nawet najbledszy, aż po czystą biel, linia, nawet ta zredukowana do regularnych krzywizn, płótno, kadr i ekspozycja dowodzą istnienia utraconej obecności.”¹

Pani Kinga Popiela pozostaje po stronie zmysłów, a każdy jej gest malarski może zostać odczytany jako łapanie ulotnej chwili. Jest dowodem na upływający czas, śladem przemijania. Bieg linii to odpowiednik mijających minut, godzin i dni, w którym następuje utożsamienie sztuki i życia. Ontologicznie jest być może tym samym co ślady zmarszczek ujawniające się stopniowo w serii portretów Romana Opałki. Czym jeszcze mogą być obrazy Pani Kingi Popieli? Bardziej mnożącymi się pytaniami o różnego typu relacje jakie

¹ Jean-François Lyotard, „Co malować? Adami, Arakawa, Buren”, PWN, Warszawa 2015, s. 11/12

zachodzą w kontekście malarstwa – o stosunek cielesnego dotyku i zdystansowanego spojrzenia, czasu i przestrzenności, widzenia i myślenia, obrazu i jego słownego komentarza. Można by stwierdzić, iż są filozofią w praktyce, w konsekwencji uprawiania której, powstają nie tylko obrazy jako fizyczne obiekty, lecz rozległe przestrzenie zmysłowości otwarte na mentalne peregrynacje.

V. Konkluzja

Przedstawiona przez Panią Kingę Popielę dysertacja doktorska jest spójna pod względem teoretycznym oraz praktycznym. Rozprawa jest oryginalna, prezentuje wysoki poziom artystyczny i intelektualny. Po zapoznaniu się z teoretyczną i praktyczną częścią pracy doktorskiej stwierdzam, iż stanowi ona istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej, w ramach której została zrealizowana. Pracę oceniam pozytywnie. Także dotychczasowe doświadczenia pedagogiczne i organizacyjne pozwalają sądzić, iż Pani mgr Kinga Popiela zdobyła wystarczające kwalifikacje pretendujące ją do nadania stopnia doktora sztuki. Zgodnie z Art.13. Ust.1. ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule naukowym w zakresie sztuki wraz z późniejszymi zmianami wnioskuję do Rady Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu o nadanie Pani mgr Kingie Joannie Popieli stopnia naukowego doktora sztuki.

dr hab. Małgorzata Szymankiewicz, prof. AS



.....