

# WIADOMOŚCI WYDZIAŁOWE



Wydział  
Artystyczny  
Uniwersytetu  
Zielonogórskiego



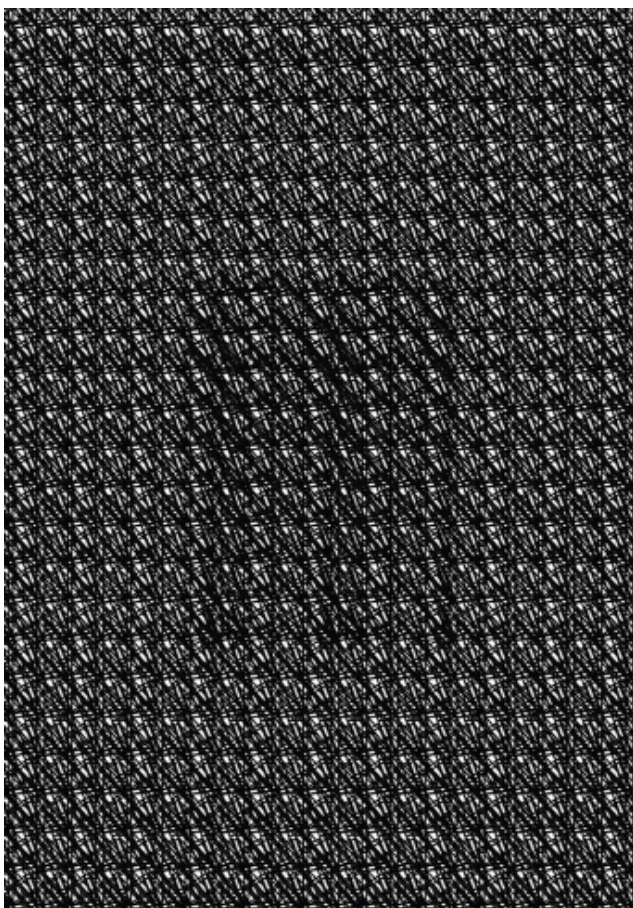
GALERIA grafiki  
Biblioteki Sztuki

W piątek, 23 marca 2018 r., o godz. 11.00 Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki na Wydziale Artystycznym odbył się wernisaż wystawy Ol'gi Moravcovej, artystki z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Ostrawskiego w Czechach. Autorka zaprezentowała prace z cyklu *Przejscie*. Wystawie towarzyszył wykład pt. *Rozkład i proces*. Kuratorki wystawy: dr Janina Wallis, dr Katarzyna Grabias-Banaszewska. Wystawę można zwiedzać do 16 kwietnia 2018 r. Serdecznie zapraszamy.



WERNISAŻ OL'GI MORAVCOVEJ, GALERIA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI WA  
FOT. KATARZYNA GRABIAS-BANASZEWSKA

OL'GA MORAVCOVA, PRACA Z CYKLU „PRZEJŚCIE” 100/70 CM, MIKSTECHNIK GRAFICZNYCH



*Przekrój mojej dotychczasowej twórczości jest w stosunku do czasu studiów sztuki dość różnorodny. W dziełach zauważyć jednak można pewien ciąg, który z formalnego punktu widzenia bardziej lub mniej waha się pomiędzy czystą geometrią a strukturalnością. Podstawą dla mnie stało się przede wszystkim szukanie własnego języka sztuki i tematyki, która odzwierciedlałaby mój sposób percepcji, jednak zachowując dla widza przestrzeń do własnej autorefleksji. Od drugiej połowy 2014 roku większa część mojej twórczości jest poświęcona ludzkiemu ciału i jego częściom artystycznie opracowanym w formie przedmiotów, odbitek graficznych lub ich kombinacji. Wykorzystuję przede wszystkim materiały biologiczne, ich obrazy, procesy lub cechy, których opracowanie jest zawsze związane z treścią. Dzieła dotyczą głównie tematów ludzkiej egzystencji w kontekście indywidualnej polemiki w sferze racjonalnej i duchowej, przy czym akcent jest często stawiany na przeżycia fizyczne.*

Ol'ga Moravcova



Instytut Sztuk  
Wizualnych  
UZ

**Mięso słońia**  
wideoperformance Aleksandry Kubiak  
w Lubuskim Teatrze

Aleksandra Kubiak po obronie doktoratu na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, w bieżącym roku akademickim rozpoczęła pracę w Instytucie Sztuk Wizualnych UZ. Artystka jest absolwentką ISW (2004), gdzie w 2001 r. założyła Grupę Sędzia Główny, jeden z najważniejszych projektów artystycznych polskiej sztuki najnowszej (razem z Karoliną Wiktor, także absolwentką Instytutu).

W roku 2011 wznowiła swoją działalność indywidualną tworząc fotografie, obiekty i filmy, w których porusza tematy wykluczenia, opresji, osobistych traumatycznych przeżyć. Jej ostatnia praca, *Mięso słońia*, po raz pierwszy w Zielonej Górze została zaprezentowana 24 stycznia br. w Lubuskim Teatrze. Miejsce pokazu zostało wybrane nie przypadkowo. Film został zrealizowany (tam też odbył się pokaz premierowy) w Teatrze Nowym w Łodzi, a w jego realizacji brała udział aktorka tego teatru, Monika Buchowiec.

Artystka już po raz drugi w swojej pracy korzysta z doświadczenia aktorów. W poprzedniej realizacji, *Śliczna jesteś laleczko*, współpracowała z Elżbietą Lisowską-Kopeć, która wcieliła się w rolę aktorki/matki artystki, poszukując razem z nią prawdy o tragicznych rodzinnych zdarzeniach. *Mięso słońia* jest w pewnym stopniu kontynuacją autoanalizy w kontekście rekonstrukcji przeżyć z dzieciństwa. Problem molestowania seksualnego, powszechne zakłamanie patriarchalnego społeczeństwa spotykają się w tej pracy z historią związku Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, wybitnych artystów polskiej awangardy, odkrywanych ostatnio na nowo jako twórców o randze światowej. Aleksandra Kubiak, zafascynowana postacią Katarzyny Kobro, jej siłą, ale też niezmiernie trudnym losem, zaprosiła do swojego filmu Monikę Buchowiec, która grała artystkę w przedstawieniu pt. *Kobro*. Utożsamia aktorkę z graną przez nią postacią, staje się ona dla niej mentorką, punktem odniesienia, rodzajem terapeutki. Film jest tu więc rodzajem spektaklu/psychodramy/terapii, w laboratoryjnych warunkach sceny. Jednocześnie budzi emocje nie tylko treścią dialogów i emocjonalnym zaangażowaniem artystki, ale też prostotą i trafnością użytych środków. Historia dziecka poddanego molestowaniu, pozostawionego bez pomocy ze strony dorosłych ma pointę w postaci pokazanego w filmie procesu pracy nad sobą, wydobywania się ze świata strachu i upokorzenia poprzez sztukę, dzięki jej wielkiej sile katarctycznej.

Wojciech Kozłowski

ALEKSANDRA KUBIAK, *MIĘSO SŁONIA*, 2017, KADR Z FILMU,  
OPERATOR: KRZYSZTOF GAWAŁKIEWICZ



## Dwa plenery w Galerii PWW

W minionym roku akademickim odbyły się dwa plenery studenckie naszego Instytutu. Były to plenery malarskie, a różniło je niemal wszystko. Miejszem pierwszego były Góry Stołowe, drugiego Zielona Góra, miasto i jego architektura. Plener w Karlowie był ledwie tygodniowym wypadem w drugim tygodniu maja. Plener Zielonogórski trwał dłużej. Studenci mieli dwa tygodnie na pracę. Polegał na tym, aby jak najwięcej pracować poza budynkiem Instytutu.

Motyw pleneru zawierał się w temacie *Po drugiej stronie ulicy*. Ideę, która temu towarzyszyła, można opisać jako próbę określenia roli kreacji w postrzeganiu architektury nie poprzez jej spektakularne przejawy piękna i harmonii, a przeciwnie, dostrzegania interesujących malarsko i twórczo, walorów architektury zaniedbanej, opuszczonej, popadającej w ruinę. Tym była owa „druga strona ulicy”, którą studenci mieli za zadanie podjąć jako temat swoich prac. Nie wszyscy poddali się tej sugestii.

Tymczasem okolice Gór Stołowych zaoferowały studentom naturę w jej monumentalnym wymiarze. Próba artystycznego określenia się wobec tego zjawiskowego otoczenia okazała się być trudnym zadaniem. Mimo to wrażenia, szkice, pomysły, refleksje, jakie stamtąd wynieśli uczestnicy pleneru, były solidną podstawą do dalszych działań twórczych.

W Karlowie, a dokładnie w domu wypoczynkowym naszego Uniwersytetu, usytuowanym u podnóża masywu skalnego Szczelińca, zajęciom plenerowym towarzyszyły wykłady i dyskusje skupione wokół wizji człowieka przyszłości. Moderatorami spotkań sympozyjnych byli koledzy z Instytutu Filozofii.

Ostatecznie oba plenery „spotkały” się w gościnnej przestrzeni Galerii PWW. Dzięki temu możemy zobaczyć, na ile twórcze ambicje, zamiary i oczekiwania zostały wypełnione interesującą artystycznie treścią. Ekspozycja obejmuje prace trzynastu studentów reprezentujących wszystkie kierunki na jakich kształci Instytut Sztuk Wizualnych. Udział w wystawie był formą uznania dla osiągniętego poziomu artystycznego dla: **Pauliny Zdanowicz, Marleny Sawicz,**



NA PIERWSZYM PLANIE PRACA KATARZYZNY SMUGARZEWSKIEJ



OD LEWEJ PRACE: ALEKSANDRY SKOCZYŁAS, JAGODY KRASNY I BARBARY CAP

**Anny Jelak-Bogusz, Agnieszki Kochan, Maryny Tylets, Jagody Krasny, Barbary Cap, Martyny Wojciechowskiej, Żywii Leszkowicz-Baczyńskiej, Karoliny Safian, Sylwi Januszewskiej, Grażyny Rymaszewskiej, Alicji Zimostrat i Katarzyny Smugarzewskiej.**

Wystawę w Galerii PWW można było oglądać do końca lutego.

Jarosław Łukasik

### Galeria aj-aj

W Galerii aj-aj w Instytucie Sztuk Wizualnych w dniach 12.01-23.02.2018 r. prezentowana była wystawa **Kajetana Karczewskiego** pt. *Homeostaza*. Artysta prezentował dwa cykle wykonane w tradycyjnych technikach graficznych - *Kaplica* oraz *Bramy*.

Homeostaza, jako ludzka akomodacja i asymilacja, dostosowanie zachowania do wymogów sytuacji i określonego środowiska. Mechanizm psychiczny, który powstał w toku ewolucji w celu przystosowywanie się człowieka do określonego układu warunków. Badania w tym zakresie Kajetan Karczewski prowadzi w najbliższym środowisku społeczno-kulturowym. Opiera je także na własnych doświadczeniach i przeżyciach z przeszłości i teraźniejszości.

Kajetan Karczewski - ur. w 1994 r. w Houston (TX). Od 2013 r. student grafiki warsztatowej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Dyplom licencjacki obronił w Pracowni Druku Wypukłego prof. Andrzeja Bobrowskiego. Zajmuje się technikami druku wklęsłego i wypukłego, rysunkiem i malarstwem. Głównym obszarem jego artystycznych poszukiwań jest badanie zjawisk komunikacji interpersonalnych, relacje międzyludzkie, wnikanie w ludzką psychikę i jej zmienność na przestrzeni lat.

*Kuratorzy: prof. Piotr Szurek,  
mgr Maryna Mazur*

### Bramy

Przedstawione w pracy drzwi stanowią granice stref, w których egzystujemy na co dzień. Ich progi rozdzielają i jednocześnie łączą owe przestrzenie, demonstrując, że obydwa te procesy są aspektami jednego aktu. Są przegubem między przestrzenią ludzką a tym, co znajduje się na zewnątrz. Drzwi ustanawiają granice i możliwość ich przekraczania. Ich fizyczne cechy; ruchomość, elastyczność, tworzą harmonijny mechanizm, który jednocześnie łączy i rozdziela dwie przestrzenie, ograniczoną i bezgraniczną, skończoną i nieskończoną. Drzwi można otworzyć i dlatego, gdy są zamknięte dają wyraźniej niż gładka ściana poczucie odgródzenia od wszystkiego, co jest poza przestrzenią. Grafiki przedstawiające przejścia dla mnie najważniejsze i najczęściej przekraczane, ułożone w swoistym transparentnym tunelu, tworzą drogę przez codzienność, dając możliwość obrania w niej różnych kierunków. Z jednej ich strony znaleźć można azyl, strefę prywatną, nieomal intymną, wydaje się bardzo bezpieczną, ale w pewnym sensie ograniczoną. Z drugiej - otwartą przestrzeń, ze wszystkimi jej zagrożeniami i niewiadomymi, ale jednocześnie z nieskończonymi możliwościami dalszej drogi, rozwoju, dalszego poznania. Przez całe życie odkrywamy nowe drzwi, łącząc i rozdzielając dotychczas dotknięte fragmenty przestrzeni; zamykamy je niekiedy na zawsze niczym gestem zatrząśnięcia, z pragnieniem odcięcia się od jakiegoś fragmentu przeszłości lub pozostawiamy niedomknięte, jakby w niepewności nowego, czy tęsknotą za tym, co przemi-



WIDOK Z WYSTAWY FOT. MARYNA MAZUR

ja. Ostatnie drzwi z serii symbolizują tajemnicę, przejście dotychczas nie odkryte, kryjące nieznaną. Każdego dnia, bez namysłu, przechodzimy przez progi wielu drzwi. Nie rozmyślamy nad ową czynnością, do czasu kiedy stanowią one barierę i nie możemy ich otworzyć. Każde inne: kolorystyka, rodzaj klamki, przyklejony numer czy tabliczka z napisem mogą określić, kogo lub co znajdziemy za ich skrzydłami. Są takie, które budzą w nas lęk i strach, nie wiemy co czeka nas po drugiej stronie, np. drzwi szpitalne. Przez inne przechodzimy bez strachu; przekraczając próg domu wchodzimy w strefę bezpieczną, niejako do azylu, odgradzającego prywatną przestrzeń w ogromie wielkiego świata. Warto czasem spojrzeć na nie i przemyśleć czy mówią coś do nas w czasach, których żyjemy.

Kajetan Karczewski

### Kaplica

Cykl wkleśłodruków *Kaplica* autorstwa Kajetana Karczewskiego jest syntezą dwóch poglądów. Pierwszy zakłada, że wiejska religijność upadła i jest obecnie w odwrocie, tj. bogobojność skoncentrowana na kulcie przydrożnych kapliczek i krzyży. Współcześnie wszystkie te figurki świętych nie mają znaczenia dla mieszkańców wsi. Jest to stereotyp wsi XIX-XX wiecznej, zaś ta współczesna jest całkowicie odreligijniona. Wiejska pobożność jest tak naprawdę prymitywna, oparta na pogańskich wzorach, obrzędach związanych z przywoływaniem urodzaju. Każda wioska otaczała czią swój otarzyk i była z niego dumna, a obecnie tę formę rywalizacji pełni nowy park czy plac zabaw jako przejaw kulturotwórczości. Ludzie wsi nadal mają jednak sentyment do swoich przodków oraz pamięci zbiorowej.

Drugi pogląd mówi, że wieś się bardzo odhumanizowała - zglobalizowała się, nie jest już lokalną wioską. Efektem tych rozważań jest zakryta kapliczka. Liturgiczność w tej tradycyjnej formie się zdezaktualizowała w perspektywie współczesnego zglobalizowanego świata, przeniosła się do sfery prywatnej. Kiedyś religijność wyrażana była publicznie, będąc aktem społecznym, teraz stała się prywatna, a to, co prywatne, jest zakryte. Grafiki te wyrażają zmieniający się obraz religijności, drogę od kultu publicznego - odsoniętego, do prywatnego - zakrytego. Przedmiot kultu stał się niewyraźny, zaciemniony.

Grafiki są oszczędne i proste w swojej formie, chłodne, przypominają stemple. Wyrażają pewną obcość, obojętność wobec nieznanego przedmiotu kultu, który jest zakryty niedostępną czernią. Paradoksalnie więc widać duży chłód i brak przekazu. Odwołując się do Hegla, prezentują pewną pustkę. Zdobna kapliczka wiejska jest otoczona kwiatami, wstążkami - pełna życia. Kapliczki cyklu pozbawione są charakterystycznego dla religijności wiejskiej barwnego folkloru. Przedmiot kultu jest niewidoczny, jego nieobecność wyraża czarna zasłona. Ukazane kaplice są więc opuszczone, puste. Jeśli chcielibyśmy postrzegać obecność Boga jako świętą figurkę w kapliczce, to w tych grafikach Kajetana Karczewskiego Bóg umarł - Gott ist tot. Drugie spostrzeżenie to Deus absconditus - Bóg jest ukryty, bo jest niewidzialny. Artysta dokonuje odwrócenia od bałwochwalstwa figuratywnego przedstawienia Boga. Grafiki wyrażają tęsknotę za poznaniem prawdziwego Boga, nieilustrowanego ludowym wyobrażeniem bóstwa, tęsknotę za Bogiem objawionym w rzeczywistości człowieka - Deus revelatus.



WIDOK Z WYSTAWY FOT. MARYNA MAZUR

Konkludując, obrazy z powodu braku przedmiotu kultu wzbudzają niepokój i pragnienie poznania, poszukiwania. Rolę tajemnicy pełni sztuka, która jest niedopowiedziana, prowokuje pytania. Ciemna przestrzeń pozwala każdemu człowiekowi zatrzymać się i zadać pytanie samemu sobie: czego szuka, co utracił, za czym tęskni lub czego nigdy nie doznał. Praca pozostawia przestrzeń dla unikatowości każdego człowieka i swobodę do zadawania pytań. Dopowiedziana forma nie skłaniałaby do refleksji. Autor grafik ociera się o realizm i o formę abstrakcyjną, tj. z jednej strony obraz jest realistyczny, ale przekaz niezwykle abstrakcyjny.

Maria Dybek

### Na poznańskich salonach

Dwudziestu jeden absolwentów z jedenastu uczelni artystycznych w Polsce wzięło udział w IV edycji Projektu *Edukacja Artystyczna 2018* w Poznaniu. W tym gronie znalazły się dwie absolwentki Instytutu Sztuk Wizualnych WA UZ: **Marta Trawińska** i **Julia Sotkiewicz**. Choć żadna z nich nie wygrała, to miały możliwość zaprezentowania swoich prac dyplomowych na wystawach, które odbyły się w dniach od 14 do 25 lutego 2018 r. w dwóch miejscach: Centrum Kultury ZAMEK oraz Atrium Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. **Projekt Edukacja Artystyczna to ogólnopolski konkurs na najlepszy dyplom powstały na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.**

JOANNA FUCZKO (Z LEWEJ)  
I MARTA TRAWIŃSKA  
NA TLE WYSTAWY



WIDOK PRAC  
JULII SOTKIEWICZ



W Centrum Kultury ZAMEK prezentowany był dyplom Marty Trawińskiej pt. *Kocia panna* z roku 2017. Praca ta powstała w Pracowni Plakatu i Ilustracji pod kierunkiem dr. Piotra Czecha. Natomiast w Atrium Uniwersytetu Artystycznego można było zobaczyć pracę Julii Sotkiewicz pt. *O GÓRZE, O KOBIECIE, O DOMU* z roku 2016. Z kolei ten dyplom powstał w Pracowni Rysunku i Intermediów prowadzonego przez dr. hab. Radostawa Czarkowskiego, prof. UZ.

*Julia Sotkiewicz*

#### TAK DLA NIE Ryszard Woźniak

Galeria Nowy Wiek  
Muzeum Lubuskie, Zielona Góra, 24.01-24.03.2018

24 stycznia 2018 r. w Galerii Nowy Wiek Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze otwarto wystawę prac Ryszarda Woźniaka zatytułowaną *Tak dla nie*, na której zostały zaprezentowane prace dotąd ukryte przed okiem odbiorcy. Dwadzieścia obrazów wykonanych w technice olejnej oraz akrylowej, operujących stonowaną kolorystyką, syntetyczną formą i zredukowanym tłem, złożyło się na różnorodność ekspozycji, którą sam autor w zapowiedziach anonsował jako pewną potencjalność - wskazując wątpliwości dotyczące jednorodności zbioru oraz aktualizacji konceptualnego budulca tak istotnego w jego twórczości. Jeśli bowiem obraz jest myślą, to jak potraktować ten zbiór, na który składa się kilkanaście prac reprezentujących cykle, czy też osobne dzieła przedzielone sporymi interwałami czasu? Czy mamy tutaj do czynienia z wypowiedzią? Czy te pojedyncze refleksy składają się w jakiś jednolity koncept? A może jest to jedynie zbiór aforyzmów, myśli rozproszonych, które za sprawą kolejnego autorskiego gestu zostały zebrane? Nie stanowi on przecież retrospektywy, choć prace pochodzą z okresu 1984-2017 i wyznaczają prawie całą dotychczasową artystyczną drogę Ryszarda Woźniaka. Jest to raczej autorski wybór - co więcej - z prac, które w za-

sadzie (z niewiadomych powodów) nie były udostępniane. Jednak konsekwentny dobór specyficznego sposobu narracji ujednolicił i wprowadził koherencję w obszar przedstawienia. Choć bowiem obrazy te wiążą różnorodne perspektywy intelektualne i estetyczne, a generowana przez wielość elementów selektywność i przypadkowy (czy też raczej - wolicjonalny) charakter autorskiego gestu, zadecydowały o istnieniu tej realizacji gwarantując jej społeczny obieg, to projekt ten niewątpliwie scala to, w jaki sposób autor rozstrzyga szereg kwestii, które należą do porządku rozwoju artystycznego wyznaczonego datami pierwszej i ostatniej z prezentowanych prac. Przewrotnie można by stwierdzić, że integralność zbioru gwarantuje odmienną składową, bowiem ilustruje on nieustanne poszukiwania, stylistyczną heterogeniczność i procesualność.

Już na początku swej drogi twórczej Ryszard Woźniak rozpoznał, że obrazy, podobnie jak słowa - a prawdopodobnie bardziej skutecznie - wchodzą w społeczny obieg i mogą stanowić narzędzie manipulacji. Wtedy, w latach osiemdziesiątych, uwikłanie w kwestie społeczne, czy polityczne wydawało się całkowicie naturalne. Stopniowo także kulturowa moc obrazów została zwielokrotniona poprzez rozwój nowych mediów. W konsekwencji, wraz ze zwrotem ikonicznym, to one zaczęły kształtować naszą wyobraźnię wypierając pismo. Jednak obecnie mają już inny status, nie uzurpują sobie metafizycznej rangi, a często bywają oddzielane od artystycznego kontekstu. Najczęściej eksponują komunikacyjny (poznawczy), a także estetyczny walor oferując atrakcyjny i efektywny przekaz. Tradycyjne zaś



MYSZON II, 2006, AKRYL NA PEŁTNI, 61 X 46, FOT.: R. WOŹNIAK

obrazy zostały technologicznie wzmocnione, co zapewniło im dominację. Obraz, który wyparł słowo, sam jednak musiał zostać tym słowem objaśniony (wsparty) - domaga się wszakże komentarza, narracji. To paradoks stojący u źródła „uwiedzwienia” sztuki (intelektualizowania praktyk odbiorczych). Autor nie dostrzega jednak w tym miejscu zagrożeń, gdyż obraz - podobnie jak słowo - jest nośnikiem sensu, stąd wszelkie transpozycje w obszarze materialności przekazu mogą służyć jego konstytuowaniu. Jednak to właśnie trafna diagnoza perspektywy takiego „zniewolenia” obrazem, jego dosłownością i oczywistością spowodowała zwroć do metaforyczności i jej polisemii. W ten sposób poróżnione ze słowem obrazy ujęte w sekwencje pozostawiają szeroki margines interpretacji - bowiem od słowa uciekają, ale i słowo jest dla nich niezbędnym kompanem - generują więc różnego rodzaju gry, manipulacje i permutacje. I tutaj, jak myślę, artysta wykazał niewątpliwą czujność - dostrzegł możliwy horyzont takich działań, rozpoznając implikacje, jak i konsekwencje tego procesu. Dlatego wybrał postawę zdystansowaną i niejednokrotnie krytyczną. Uchwycenie wszelkich form estetyzacji, w tym także tych, którym podlegają formy społecznego życia, jest znakiem nowoczesnych czasów. Stąd siła zaprezentowanych realizacji nie wyczerpuje swego potencjału jedynie pośród artystycznych niuansów i estetycznych zachwyty, lecz ujawnia się także na poziomie politycznej kontroli, uwikłania w dyskursy władzy, zwłaszcza w krytycznym do nich odniesieniu. Jeśli nawet ta zdolność jest dostatecznie zakamuflowana, aby nie informować nas co do istoty fun-

damentalnego związku (wytwórca/konsument), to i tak stanowi znaczący element społecznej strategii. To przecież za sprawą ekspozycji, neutralizacji i swobodnej cyrkulacji - treści dotychczas niewidoczne stają się częścią społecznego imaginarij. Sztuka odgrywa tutaj zdecydowanie pierwszoplanową rolę - pomimo wszystkich prób uzasadnienia jej kiepskiej przydatności, anachroniczności, czy beżużyteczności.

Czy jednak rzeczywistość, podobnie jak pamięć, można „odświeżyć”? Moglibyśmy przecież jej nadać zgoła odmienny sens. Skoro podobna manipulacja w planie społecznym jest możliwa przy użyciu wcale nie wyrafinowanych środków z rezerwuaru kultury popularnej, to tym bardziej artystyczny koncept powinien umożliwić takie działanie. Z tym, że umowność przyjętej strategii powinna odstąpić (demaskować) iluzoryczność samej sytuacji. Uschematyzowane przedstawienia powiększają zatem dystans i wzmagają estetyczną satysfakcję zamieniając kolejne doświadczenia w akty rozpoznania, etapy poznawczego procesu, ale i specyficznej gry z odbiorcą, w której Ryszard Woźniak jest ekspertem. To gra zarówno na poziomie formalnym (kompozycja, struktura, barwa, faktura, sposób prezentacji), jak i estetycznym (możliwe aktualizacje formy, kontekstualizacje artystycznych praktyk). Stąd częstokroć intelektualny pierwiastek (zamysł) zostaje wyeksponowany w taki sposób, że uniemożliwia bezpośrednią denotację przedstawień. Pozostaje konotacja, czasami przesłaniana przez ironiczny tytuł pracy. Możemy oczywiście ulec sugestii wskazówek zawartych w tytule prac, czy odautorskim komentarzu, ale prymarnym językiem, jakiego używa Ryszard Woźniak jest ję-

zyk obrazów. W pracach pojawiają się zatem pytania o tożsamość (cykle: „Twarze” i *Maski*), stabilność istnienia (cykl *Figury istnienia*), modyfikowalność form bytu i ich symbolicznych reprezentacji (cykl *Przemiana*), czy przenikanie się celowości i funkcjonalności (obraz *Witamy*). Oprócz tych fundamentalnych problemów autor porusza kwestie doraźnych wyborów - dezawuuje logikę społecznych następstw, modyfikacji wyznaczanych przez progresję politycznych form. Ten wątek jest chyba najbliższy krytycznej energii, jaka kształtowała dzieło Ryszarda Woźniaka w latach osiemdziesiątych. Zaczynał bowiem swoją artystyczną podróż w roku 1981, w atmosferze politycznych przemian i konfrontacji postaw, „bezczasie” kulturowych transformacji. Stąd jego dzieło zostało (prawdopodobnie na stałe) splecione z sytuacją społeczno-polityczną oraz dynamiką ustrojowych przemian. Właśnie stawianiu takich trudnych pytań, problematyzowaniu, próbom odnalezienia niekonwencjonalnych rozwiązań odpowiadają artystyczne poszukiwania odpowiedniej formuły wyrazu. W prezentowanym zbiorze brakuje może dość znaczącej dla wcześniejszych prac bezkompromisowości, ostrości i kontrowersyjności, choć stale obecna jest postawa zdystansowana, nierzadko ironiczna, poddająca w wątpliwość odkrywane mechanizmy dominacji i manipulacji. Można zaryzykować stwierdzenie, że realizacje te oddziałują zarówno na poziomie *softwaru* (nie chodzi tu jednak o dostosowanie formy do odbiorczych preferencji, lecz o zmysłowy substrat), jak i *hardwaru* - obrazy wyzwalają bowiem nie tylko emocje, ale także postawę krytyczną. Artysta tym samym prowoku-

je do sięgania głębiej, do potencjału refleksyjnego - kiedy już wnikiemy w materię tych obrazów, dostrzeżemy jak indywidualna przestrzeń doświadczenia zawłaszcza multiplikowane przez media wyobrażenia jako ekwiwalenty kulturowych treści, jak je przetwarza i redefiniuje konstytuując nową warstwę sensów.

Przy odpowiednim doborze artystycznych środków - a w działaniach Ryszarda Woźniaka dostrzec można dbałość o każdy element twórczego procesu - i dyscyplinie formalnej takie działania stanowią niezwykle skuteczną strategię, rodzaj interaktywnej gry z odbiorcą. Oczywiście grą z historią najnowszą jest obraz *Mgła* z 2010 r. będący specyficznym komentarzem kwietniowej katastrofy pod Smoleńskiem. Pośród wielu tropów, poszlak i hipotez, jedynym śladem, znakiem na zamalowanym, srebrnoszarym tle jest odcisk kocięj łapy, podobnie przygodny jak każda tragiczna śmierć. Nietransparentność znaku wskazuje na nieprzejrzystość zarówno samych okoliczności zdarzenia, jak i budowanych wokół niego narracji. Podobnie otwarty na interpretację pozostaje obraz *Tak/Nie* z 2017 r. Choć autor sugeruje kontekst biblijny („Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi”, Mt. 5, 37), to wydaje się, że dotyczy on także kwestii retoryki politycznej nowomowy („plusy ujemne”, „za a nawet przeciw” etc.) wydobywając absurdalność specyficznej logiki przekazu ukształtowanej przez media. Właśnie na tym polu twórczość Ryszarda Woźniaka doskonale się znajduje, kiedy zarówno swoją prywatną opowieść, jak i zjawiska społeczne, fakty najnowszej historii, czy narodowe mity czyni przedmiotem krytyczno-ironicznej dekonstrukcji. Przetwarzając, modyfikując i multiplikując zjawiska medialne - dokonując w ten sposób ich ponownej ekspozycji - artysta sprawia, że mogą się one stać przedmiotem krytycznej analizy. Obnażają wtedy swoją iluzoryczność i bylejakość. Inny modus stanowi posługiwanie się zredukowanymi fantasmagorycznymi formami, eksponowanie groteskowych kształtów, schematyzacja postaci, czy ogołoczone z tła obrazy - stały się one transparentnymi znakami, których materialny substrat został zniesiony odnosząc

nas bezpośrednio do istnienia. Przy użyciu takich środków autor potrafił twórczo wykorzystać wpisana w osobistą historię różnorodność doświadczeń - lokując się na styku tego, co indywidualne i prywatne oraz tego, co społeczne i ogólne, jego dzieło staje się tym samym nie jedynie sprawozdaniem z wewnętrznych rozterek dotyczących procesu twórczego, czy egzystencjalnej swoistości, ale także odsyła do treści uniwersalnych wpisanych w kulturowy kontekst. Kontekstualność stanowi zatem o integralności tej propozycji - pozorne rozproszenie i przypadkowość pojawienia się wybranych prac (autor wszakże sam sugeruje brak jasnych kryteriów, które decydowałyby o ujawnianiu tych, a nie innych obrazów) wydaje się znosić diachroniczny horyzont, jednak asymilując historyczny i społeczny kontekst - w pracach pojawia się on w cytatach, fragmentach doniesień medialnych, obrazach, czy tytułach - autor wyznacza osadzoną w czasie poznawczą perspektywę. Konceptualizm co prawda ugruntował przekonanie, że aspekt intencjonalny, jaki artysta wnosi w obszar dzieła dotyczy przede wszystkim znaczenia, idei. To także stanowić miało w konsekwencji cel i przedmiot artystycznej kreacji. Jednak trudno wyobrazić sobie tak transparentne pod względem formalnym dzieła, poprzez które przeświecałby zgodny z intencją autora sens, a których materialność nie ograniczałaby takiej wręcz idealnej transmisji znaczeń. Dlatego pozostaje zaakceptować proces kolejnych interpretacji wzbogacających dyskursywny kontekst, który umożliwia nie tylko artystyczną wypowiedź, ale i komunikację artysty z odbiorcą. Tym samym niewątpliwie jest również, że efekt artystycznych praktyk stanowi także wiedza, czy też określony kapitał poznawczy budowany w oparciu o mechanizmy krytycznego dystansu, oporu, czy subwersji. Do zadań sztuki należy bowiem nie dekorowanie świata, a raczej odświeżanie, demaskowanie i ujawnianie jego ukrytych mechanizmów. Sztuka przecież, jak uzasadniał Jacques Ranciere, nie musi kontestować, aby zmienić zastany porządek.

Artur Pastuszek

## WYDZIAŁ BUDOWNICTWA, ARCHITEKTURY I INŻYNIERII ŚRODOWISKA

*Świętej Pamięci*

***Profesor dr hab. inż. arch. Wanda Kononowicz***

*ur. 18 września 1942 r. zm. 22 lutego 2018 r.*

*Kierownik Katedry Architektury i Urbanistyki  
Wydziału Budownictwa Architektury i Inżynierii Środowiska  
Uniwersytetu Zielonogórskiego*

