

Poznań, XI 2019

Prof. dr hab. Roman Kubicki

**Recenzja pracy doktorskiej**

**mgr Anny Róży Kołackiej**

**pod tytułem**

***Obrazy dialektyczne, czyli między przeciwieństwami w sztuce***

Dysertacja doktorska Anny Róży Kołackiej jest ambitną próbą uchwycenia kondycji współczesnego malarstwa (a może nawet współczesnej sztuki) w kontekście własnego projektu artystycznego. Zastanawiając się nad jego dziwnym fenomenem, artystka zwraca uwagę na binarność obecną zarówno w podejmowanych działaniach artystycznych, jak i w poprzedzających je myśleniu. Autorka wykazuje eksplanacyjną przydatność oryginalnego schematu Heinricha Wölfflina, po dokonaniu w nim odpowiednich zmian, także do analizy sztuki XX i XXI. Kołacka pisze: „Pojęcia *ogólność* i *szczegółowość* to moja parafraza pojęć *jedność* i *wielość*, które wprowadził Wölfflin. Zastąpiłam je, bo te wölfflinowskie mają charakter zbyt wieloznaczny, odnoszą się do dzieła jako skończonej całości i nie stanowią odrębnych kategorii formalnych. W mojej rozprawie *ogólność* powiązana jest z pojęciem kompozycji i przeciwstawiona *szczegółowości*.” (s. 38) Przytaczam ten długi cytat, by zilustrować zarówno imponujący potencjał badawczy i twórczy autorki, jak i sposób efektywnego (a przy okazji także efektownego) problematyzowania przez nią analizowanej rzeczywistości sztuki.

Struktura recenzowanej pracy jest przejrzysta. Składa się ona z Wprowadzenia oraz z trzech rozdziałów (I — *W stronę przeciwieństw, czyli problem opozycji pojęć w wybranych koncepcjach filozoficznych*, II — *Harmonia sfer na przykładzie analizy wybranych prac artystycznych*, III — *Jedność przeciwieństw*), Bibliografii, Spisu ilustracji. Dopelnieniem części refleksyjnej dysertacji jest cykl „Stany rzeczy”. W Spisie treści nie jest wymienione

Zakończenie/Podsumowanie, mimo że jego funkcję pełni ewidentnie tekst na s. 57, jednoznacznie pod względem redakcyjnym oddzielony od rozdziału III.

W rozdziale I Anna Róża Kołacka wychodzi od opisu wybranych koncepcji starożytnych filozofów przyrody, aby przygotować filozoficzny grunt do przeprowadzenia w interpretacyjnej perspektywie Hegla i Marksa możliwie dokładnej analizy pojęcia dialektyki oraz tzw. obrazów dialektycznych. Rozdział ten składa się z następujących podrozdziałów (szkoda, że informacji o nich nie zawiera Spis treści): *Modele dialektyczne*, *Modele starożytne*, *Model współczesny*, *Model psychoanalityczny*, *Model badawczy*. Autorka podkreśla, że w jej ujęciu „dynamika procesu dialektycznego zdaje się trwać w nieskończoność, zostawiając człowieka w poczuciu niespełnienia. Twórcza aktywność rzadko przekłada się na stuprocentową realizację założonej koncepcji.” (s. 10) Pozwolę sobie z epistemologicznym zadziwieniem i entuzjazmem Pana Jourdain’a zauważyć, że rdzeniem terminu *niespełnienie* jest termin *spełnienie*. Dlatego przytoczona deklaracja Anny Róży Kołackiej jest ważna zarówno w perspektywie artystycznej/estetycznej, jak i egzystencjalnej; wyłania się z niej bowiem nie tylko wizja sztuki (a może nawet kultury) monstrialnie — aczkolwiek paradoksalnie niekoniecznie zawsze *pozytywnie* — progresywnej, lecz także obraz człowieka skazanego na permanentne smakowanie wyroku, który niegdyś wygnał go z (jakiegoś domniemanego) raju.

W podrozdziale *Model współczesny* Anna Róża Kołacka prezentuje wybrane sposoby konceptualizowania kosmosu. Jej przewodnikiem jest ks. Prof. Michał Heller, wybitny polski kosmolog i filozof przyrody, według którego wszechświat ma charakter racjonalny, ponieważ można go badać w naukowy sposób. Autorka swobodnie porusza się zarówno po starożytności, jak i współczesności. Wybiera to, co dla niej najważniejsze — co umożliwi jej dotarcie do fenomenu własnej twórczości ujmowanej w kontekście sztuki współczesnej. „Zastosowanie metafory kosmosu jako punktu wyjścia do refleksji o sztuce — konkluduje Kołacka — stanowi nie tylko wprowadzenie do zagadnienia przeciwieństw i stanu jako pewnego zatrzymania naturalnych procesów, ale wskazuje na naukowe podstawy istnienia sprzeczności w świecie tak — powtarzając za Hellerem — często wykluczanych we współczesnej kulturze.” (s.16) No cóż! Częścią współczesnej kultury jest także współczesna nauka, w tym współczesna kosmologia, fizyka i astronomia. Wychodzi zatem na to, że ta sama kultura funduje siebie na sprzecznościach i zarazem próbuje je z wnętrza własnej tożsamości wykluczyć: nieustannie zjada ciasteczko oraz zawsze pragnie je równocześnie wciąż mieć.

W podrozdziale *Model badawczy* Anna Róża Kołacka tworzy — nawiązując do wspomnianego już Heinricha Wölfflina — „mapę opozycji”, która umożliwia jej analizę konkretnych realizacji artystycznych. Opozycji jest dziewięć: (1) linearność — malarskość; (2) płaszczyznowość — głębia; (3) jasność —

niejasność; (4) ogólność — szczegółowość; (5) ostrość — nieostrość; (6) ciężar — lekkość; (7) mikro — makro; (8) natura — kultura; (9) jedność — wielość. Autorka podkreśla, że choć współczesna sztuka bardzo często uzależnia się od aktualnych narracji teoretycznych, ona sama ujmuje twórczość intuicyjnie: „Postrzegam ją jako swoistamozaikę zjawisk — czytamy — w której spotykają się strzępki myśli i kontekstów, wycinki pojęć i projektów, zlepki marzeń i obrazów — często uchwycone tylko po to, by po chwili płynnym ruchem przekształcić się w swoje własne przeciwieństwo.” (s. 19)

Chcąc dotrzeć do swoich obrazów, postanawia interpretacyjnie lokalizować je w możliwie różnych kontekstach. Uważa bowiem — m.in. za Piotrem Piotrowskim — że kiedy zestawiamy nawet najbardziej przeciwstawne zjawiska kulturowe, umożliwiamy im ujawnienie im jakichś dodatkowych, nieprzewidywalnych kontekstów. Tymi kontekstami są dla obrazów Anny Róży Kołackiej dzieła — niekoniecznie obrazy — innych artystów: performance Aaraona Younga, obrazy Hanny Łuczak oraz prace Marka Rothko, Moniki Bonvincini i Angeliki Markul.

Przyjrę się sposobowi konfrontowania przez Annę Różę Kołacką w perspektywie opozycji płaszczyznowość — głębia własnego obrazu „Stan rzeczy 46” z pracą Hanny Łuczak „Obrazy potencjalne”. Autorka przypomina najpierw, że zgodnie z ustaleniami Wölfflina „rozwój obrazowania stanowił ewolucję od *płaszczyznowości* w stronę iluzji głębi. W XVI wieku środki opisujące przestrzeń za pomocą płaszczyzn zostały opanowane.” (s. 28) Następnie konkluduje: „Sposób rozumienia płaszczyznowości i głębi okazuje się dla wielu twórców — a szczególnie malarzy — tak ważny, że określa ich postawę w sztuce w ogóle.” (s. 28) Jako przykład tak właśnie uprawianej twórczości podaje cykl „Obrazy potencjalne” Hanny Łuczak. Kołacka informuje: „Seria ta stanowi zbiór wielobarwnych płócien różnych rozmiarów o często wydłużonej formie prostokąta. Wykonane są farbą olejną za pomocą autorskiej techniki. Artystka nakłada jednolite warstwy kolorów. Pietrzące się kolejno płaszczyzny obrastają płótno *na zewnątrz*, kierując się w stronę widza.” (s.28) Choć to ostatnie zdanie nie należy do najlepszych pod względem stylistycznym (raczej „obrastamy czym, w co(ś)”), jego potencjał interpretacyjny jest mimo to bardzo duży, ponieważ ujawnia fakt zawiązywania się między obrazem a widzem aktywnej przestrzeni komunikacyjnej. „Na ostatnim etapie — czytamy dalej — przeciwnie do zabiegów wykonywanych w malarstwie XVI i XVII wieku, kiedy wykształcał się sposób budowania głębi poprzez stosowanie systemu perspektywy barwnej, Łuczak draży w zastygłej, gestej farbie, ujawniając tym samym *nieprzezroczystość* medium.” Te dwa motywy — drażnienie oraz nieprzezroczystość — stają się we wspomnianej przestrzeni komunikacyjnej źródłem inspirującego napięcia. „Łuczak zagląda jakby *do środka* tradycji — konkluduje Kołacka — pytając o granice malarstwa, tworzy *metaobrazy*, czyli takie, które *komentują własną obrazową tradycję, sposoby wytwarzania, działania i krążenia.*” Pytanie o granice malarstwa przechowuje w

sobie bardziej intymne pytanie o jego możliwości. Zatem obraz prezentuje się ostatecznie w komunikacyjnej przestrzeni jako „metaobraz”. Ponieważ to ostatnie słowo zostało przez autorkę *objęte* znakami cudzysłowu, powstaje pod względem interpretacyjnym sytuacja niezwykle inspirująca. Nie czas i miejsce, by wchodzić w piekło artystycznych i estetycznych definicji pojęcia obrazu. Obraz, by żyć, potrzebuje zarówno światła fizycznego (Słońca lub żarówki), jak i światła teoretycznego (pod względem kulturowym kompetencyjnego). Obraz można i trzeba oglądać, bo obraz żyje albo w świetle spojrzenia, którego jest przedmiotem, albo w świetle pamięci tego spojrzenia. W przeciwieństwie do upiorów obrazy budzą się wraz ze *w s c h o d e m ś w i a t ł a* — każdego światła, także światła im niezycyliwego. Jakiego światła potrzebuje do życia metaobraz, a jakiego „metaobraz”. Znaki cudzysłowu są obdarzone niezwykłą mocą odbierania rzeczywistości statusu zdroworoządkowej rzeczywistości. Cudzysłów nas nie zabija, lecz mówi jedynie, że mamy żyć/istnieć inaczej. Metaobraz wyprowadza obrazy z platońskiej jaskini. Jak natomiast zachowuje się w niej „metaobraz”? Dziękuję Annie Róży Kołackiej za to pytanie.

Intryguje ta diagnoza: Łuczak „sprawdza fizyczne możliwości obrazu, ciężar, który jest w stanie unieść naciągnięte na krosno lniane płótno.” (s.28) Intryguje dlatego, że analizowana praca Hanny Łuczak ma następujące wymiary: 20 x 40.5 cm, całość 44 x 67 cm. To wymiary, delikatnie mówiąc, skromne w porównaniu z gabarytami konfrontowanego z nią obrazu samej Kołackiej, które są imponujące, ponieważ wynoszą 150 x 180 cm. Zawarte w dysertacji reprodukcje obu prac nie oddają proporcji ich rzeczywistych wielkości fizycznych (podobnie jest z reprodukcjami konfrontowanych prac Kołackiej i Bonvincini). Pojawia się problem, w jakim stopniu różnica między tymi skalami wpływa na sposób odczytywania tych dzieł. Kiedy podkreślają one swą fizyczność, a kiedy w konceptualnym zacierzeniu próbują minimalizować jej doniosłość?

Anna Róża Kołacka nie ma wątpliwości, że „*Obrazy potencjalne* Hanny Łuczak redefiniują tradycyjne rozumienie opozycji *plaszczynowość — głębia*. Jednoznacznie i arbitralnie materializują się jako malarstwo.” (s.29). Inaczej jest z jej własną pracą: „W przypadku mojego obrazu *Stan rzeczy 46*, w którym zastosowałam perspektywę barwną, silnie zaakcentowałam stosunki przestrzenne i wprowadziłam kontrast między pierwszym i ostatnim planem.” (s. 29)

Przytoczone wypowiedzi Anny Róży Kołackiej wskazują na jej dobrą znajomość historii sztuki oraz umiejętność przenikliwego wglądu w analizowane prace, także własne. Jest to niewątpliwy walor także pozostałych, opisywanych przez nią opozycji. Z jednej strony, autorka pisze z dużym zaangażowaniem, z drugiej — zachowuje wobec nich interpretacyjny dystans nie pozwalając zdominować się przez nie. Dlatego z jej dysertacji emanuje spokój, który jest sprawdzonym sojusznikiem każdego odpowiedzialnego i twórczego myślenia.

W rozdziale III *Jedność przeciwieństw* Kołacka — bogatsza o mądrość sztuki — powraca do refleksji nad światem. Wydobywa zarówno jego sprzeczności, jak i jedność, która je spaja. Pojawia się kategoria niepewności, która wydaje się najbardziej adekwatną nazwą współczesności. „Można poddać się procesowi nieustannych zmian — podkreśla Anna Róża Kołacka w ostatnim zdaniu swej rozprawy — lub próbować  *płynnie* dążyć do wyznaczonego celu ze świadomością, że miejsca, do którego się zmierza, za chwilę może już nie być.”

Anna Róża Kołacka jest bardzo dobrą malarką oraz autorką bardzo mądrej dysertacji doktorskiej. Jeżeli przepisy umożliwiają wyróżnienie prac doktorskich, występuję z tego rodzaju wnioskiem. Ponieważ spełnia z naddatkiem wszystkie warunki stawiane pracom doktorskim, wnoszę o dopuszczenie jej do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Roman Kubicki