

Dr hab. Michał Misiak

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Aleksandry Kolobius pt. „Porządkowanie chaosu - ujawnianie struktur”, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Romualda Oramusa, na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Aleksandra Kolobius ukończyła Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie w 2010 roku. Od tego czasu może pochwalić się prowadzeniem zajęć dydaktycznych na macierzystym wydziale z zakresu koncepcji i kontekstów praktyki artystycznej, krytyki artystycznej, analizy dzieła sztuki oraz psychofizjologii widzenia. Z dostarczonej dokumentacji wynika, że wspomniane zajęcia prowadzone były w różnych okresach na przestrzeni lat 2010 – 2021. Doktorantka prowadziła również praktyki dydaktyczne w latach 2016/2017 i 2017/2018, polegające na prowadzeniu zajęć z rysunku. Ponadto w swoim dorobku posiada dwie wystawy indywidualne, udział w 13 wystawach zbiorowych, 4 publikacje artykułów oraz udział w jednej konferencji.

Do oceny przedstawiona została rozprawa w formie tekstu ilustrowanego reprodukcjami prac i szkicami doktorantki oraz osobne portfolio zawierające pozostałe prace artystki. W skład rozprawy doktorskiej wchodzi 11 obrazów i obiektów. Towarzysząca im część opisowa zawiera się w 6 rozdziałach z podrozdziałami. W części tekstowej autorka podejmuje się sformułowania podstawowych założeń pracy i omówienia stosowanych technik i form wyrazu. Opisuje także poszczególne prace oraz wskazuje na możliwe do odczytania konteksty.

Aktywność artystyczna Aleksandry Kolobius koncentruje się na zagadnieniach związanych z geometrią. Balansuje pomiędzy swobodną kreacją artysty i ścisłymi, uporządkowanymi strukturami matematycznymi. Porusza się na styku sztuki i nauki. U podstaw tej działalności leży założenie o koherencyjnej naturze świata i intencja ujawnienia niewidocznych reguł nim rządzących. Jak sama autorka pisze, „Fundamentalnym założeniem pracy jest teza o uporządkowanym świecie i budujących go strukturach”. Jednocześnie, doktorantka deklaruje, że język matematyki jest dla niej „niewystarczający”. W tym kontekście autorka prowadzi interesujące rozważania nad możliwymi związkami języków matematyki i sztuki oraz trudnościami, jakich następczą próby przełożenia jednego na drugi. Wskazuje na istotne i oczywiste różnice sformalizowanego i dowodliwego języka matematyki oraz intuicyjnego, spekulatywnego i eksperymentalnego języka sztuki. Konkludując swój wywód, artystka stwierdza, że tak zasadnicze różnice są wartością. „Dzięki nim możliwe jest wykreowanie znaczeń, których żadna z tych dyscyplin nie byłaby zdolna wykreować samodzielnie” - pisze. W dalszej części tekstu autorka podejmuje próbę sformułowania celu swojej pracy. Oświadcza, że jest nim nadanie formy nie posiadającym wizerunku zasadom, niedostępnym zmysłom. Swoje działania sytuuje w obszarze abstrakcji geometrycznej, która może pełnić także funkcję poznawczą, odkrywając w procesie nieoczekiwane formy. Tytułowe „Porządkowanie chaosu” jest próbą ujawnienia śladów idealnej struktury, której istnienie zakłada doktorantka.



W sferze doboru środków wyrazu, artystka deklaruje przywiązanie do tradycyjnych technik rysunku i malarstwa. Pracując odręcznie, świadomie odróżnia się od wielu przedstawicieli abstrakcji geometrycznej, używających różnych nowych narzędzi i technik w celu osiągnięcia idealnej czystości formalnej. Aleksandra Kolobius otwarcie pisze o tym, że zależy jej na podkreśleniu organicznego charakteru tworzonych struktur. Wynikać ma ona z niedoskonałości ruchu „nieuzbrojonej” ręki. Taka deklaracja a priori tworzy napięcie pomiędzy ściśle uporządkowaną, matematyczną strukturą oraz chwiejnym śladem pozostawionym przez artystę. Konsekwentnie, wskazuje rysunek jako pierwotną i podstawową dla niej dziedzinę. Wykorzystuje go zarówno w szkicach jak i stosuje jego elementy w realizacjach malarskich oraz obiektach. Rysunek, jak zaznacza, ma dla niej znaczenie nie tylko jako linia bezpośrednio malowana na powierzchni obrazu, ale do tej kategorii zalicza także przestrzenne elementy reliefowe. Na przykład cień, rysę, cięcie albo szczelinę wypełnioną światłem. Mimo to, doktorantka stwierdza, że język rysunku z powodu swojej zbytnej formalności, bywa dla niej niewystarczający, podobnie jak język matematyki. Dlatego też, w swoich poszukiwaniach zwraca się ku malarstwu, które zapewnia wielość doznań – migotliwość koloru i światła, miękkość i zmienność faktur.

Aleksandra Kolobius prowadzi dość zaawansowane studia i eksperymenty w zakresie technologii malarstwa. W poszukiwaniu zadowalających ją efektów wizualnych częściowo odrzuca gotowe, fabrycznie przygotowane farby. Zastępuje je własnoręcznie ucieranymi, z użyciem sypkich pigmentów mineralnych o różnej gramaturze i wielkości ziarna, łączonych za pomocą spoiwa olejno – żywicznego. Pozwala jej to na uzyskiwanie zróżnicowanych stopni odbijania światła, a także na zastosowanie różnych gęstości materii malarskiej. Dzięki temu linearne elementy w pracach malarskich są uwypuklone, wychodząc delikatnie ponad pozostałe płaszczyzny. Wachlarz wykorzystywanych przez autorkę środków malarskich jest bardzo szeroki. W obrazach stosowane są rozmycia, miękkie, transparentne przejścia barwne, piaszczyste, ziarniste faktury czy widoczne ślady pociągnięć narzędzia. Całe to niezwykle bogactwo, w niektórych pracach uzupełnione jest jeszcze dodatkowo przez elementy reliefowe. W innych autorka używa linek zawieszonych w przestrzeni, albo elementu oświetleniowego, zintegrowanego z pracą. W zestawie prac pojawia się także forma przestrzenna z przezroczystej folii. Doktorantka tłumaczy, że zależy jej na wprowadzeniu zmienności i migotliwości. Jej intencją jest zatarcie granic między dziełem a przestrzenią, obiektem i tłem. Jak pisze, wielość i łączenie technik pozwalają jej na uniknięcie nadmiernej arbitralności i konkretności związanej z formami geometrycznymi.

We wstępie do opisu poszczególnych dzieł czytamy, że wszystkie prace łączy geometria krzywych i nawiązanie do powierzchni minimalnych. Obok reprodukcji gotowych realizacji autorka prezentuje interesujące szkice. Jak pisze, szkicownik jest dla niej ważnym elementem procesu twórczego, pozwalającego na przejście od „sztywnego”, matematycznego modelu do gotowej formy, uwalniającej się od rygorów matematyki. Wyraża przy tym opinię, że wzory matematyczne oraz ilustracje techniczne dążą do jednoznacznego ukazania oczywistej, wyizolowanej struktury. W takim wypadku, jej zdaniem, nie ma czego ujawniać, gdyż idealny porządek został już jasno wyeksponowany. Należy zauważyć, że szkicownik Aleksandry Kolobius jest bardzo ciekawym zapisem prób i zmagania na drodze do nadania formy dwuwymiarowej abstrakcyjnym modelom matematycznym. Odręczny rysunek na kartkach, kolorem i

fakturą przypominających papier pakowy, niekiedy z użyciem białego tuszu lub farby, wydaje się być już wystarczająco nacechowany „ludzkim” pierwiastkiem w stosunku do „sztywnych” i chłodnych wykresów matematycznych. Niewielka ilość użytych środków formalnych nie powoduje wrażenia przesytu, a charakter odręcznej, dość swobodnej pracy narzędziem, nadaje właściwą proporcję chwiejności i niedoskonałości w stosunku do rygoru matematycznego. Miałem okazję widzieć ten szkicownik i muszę przyznać, że oglądałem go z zainteresowaniem i przyjemnością. Zawarty w nim materiał jest inspirujący i mógłby posłużyć za punkt wyjścia do wielu dalszych poszukiwań.

Aleksandra Kolobiusz dokonuje oddzielnego opisu każdej pracy, składającej się na rozprawę doktorską. Opisom towarzyszą reprodukcje szkiców i innych materiałów, służących artystce w drodze do opracowania ostatecznej koncepcji. Czasem są to po prostu kartki ze szkicownika, ale pojawiają się także nieco bardziej rozbudowane próby. W przypadku obrazu „Powierzchnia wewnątrz elipsy” powstał model przestrzenny, który następnie posłużył do wykonania fotografii odbić lustrzanych i cieni. Ostateczna kompozycja jest wynikiem łączenia efektów takich zabiegów. Autorka nazywa ten proces migracją formy: od wzoru matematycznego, jego przekształceń, fizycznej emanacji po formy fotograficzne i malarskie. Podkreśla, że ten proces przejścia przez wiele form i mediów jest ważnym elementem jej pracy koncepcyjnej.

Wśród przedstawionych prac uwagę zwraca „Tunelowanie helikoidy”. Powierzchnia sporych rozmiarów obrazu przecięta jest tutaj symetrycznie pionową linią świecącej taśmy led. Ta bardzo ryzykowna, wręcz brawurowa decyzja, jest przez autorkę szczegółowo wytłumaczona. W jej zamierzeniu, światło led powinno lekko oślepić patrzącego tak, aby wywołać doznanie powidoku w postaci pionowej linii. Miałoby to podkreślić ruch zawarty w helikoidzie – wrażenie podnoszenia się, rozwijania i skrętu „skrzydeł”. Powstaje pytanie, czy użycie tak mocnego i obcego materii malarskiej elementu, rzeczywiście ma tutaj uzasadnienie. Wydaje się, że zamierzony przez autorkę wizualny efekt, można by z powodzeniem uzyskać stosując odpowiednio mocne, a w innych miejscach subtelne, na granicy widzenia, środki czysto malarskie. Bez uciekania się do zastosowania tak agresywnie działającego środka. Byłoby to oczywiście znacznie trudniejsze od strony warsztatowej. Pozwoliłoby jednak na uniknięcie sytuacji, w której nieco nachalna powierzchowność materialna dzieła stanowi barierę, przesłaniającą i utrudniającą deklarowane przez autorkę ujawnienie zakładanego, ukrytego ład.

Inną pracą, zrealizowaną już w czystym medium malarskim, jest „Hecatohedron w drodze do osobliwości”. Praca ma formę dyptyku. Dwie jego połowy to dwa oddzielne płótna. Jaką jednak funkcję pełni ten podział? Gdy patrzy się na połączone części, nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia ze skonstruowaną i przekonującą pod względem formalnym całością. Autorka bardziej skupia się na opisie lewej części, wskazując na swoje intencje i możliwe do odczytania znaczenia. Rzeczywiście, lewa część dyptyku broni się zarówno pod względem formalnym jak i znaczeniowym. Nie można tego jednak z całą pewnością powiedzieć o części prawej. Jej funkcjonowanie jako pełnoprawna kompozycja jest dyskusyjne. Dzieje się to za sprawą bardzo agresywnego w swojej cielesnej obecności, jasnego elementu, który w założeniu ma łączyć obie części dyptyku. Autorka określa go jako „dżet światła”. W odbiorze jawi się raczej jako biały, zwężający się rękaw, wizualnie ciężki, od dołu podkreślony błękitnym cieniem. W lewej połowie dyptyku,

dążący do centrum „dżet” można uznać za ryzykowny, ale jednak stanowiący przeciwwagę dla jego większej, ciemniejszej i mniej kontrastowej części po lewej stronie. Kontynuacja tego elementu w prawej części dyptyku skutkuje tym, że w ogólnie ciemnej aurze kompozycji, w jej lewym górnym rogu pojawia się szeroki, jasny pas, który rozświetla się w miarę zbliżania do krawędzi i urywa. Skutkuje to tym, że patrząc na oderwaną od dyptyku kompozycję, wzrok widza kierowany jest w niewiele znaczące miejsce na krawędzi kompozycji, w okolicy lewego, górnego rogu. Miejsce to bowiem było punktem styku i kontynuacją lewej części dyptyku, jednak w momencie jego rozłączenia utraciło swoje znaczenie. Wydaje się, że decyzji o stworzeniu dyptyku powinna towarzyszyć intencja, zgodnie z którą, całość można rozdzielić na dwie części zachowujące swoją odrębność i sens. Na skutek tego rozdzielenia mogą one także zyskiwać inne sensory i znaczenia. Wciąż jednak powinny stanowić odrębne, przekonywujące całości. W przeciwnym razie nie ma powodu, aby całość kompozycji dzielić na dwie części.

Warto zauważyć, że przedstawione do recenzji prace malarskie Aleksandry Kolobius komponowane są na bardzo różnych zasadach. „Tunelowanie helikoidy” ma zdecydowanie symetryczną budowę, choć autorka zaznacza, że ważny dla niej jest organiczny charakter struktur, a co za tym idzie – nie jest to symetria idealna. „Hecatohedron w drodze do osobliwości” jako dyptyk opiera się na relacji przeciwstawienia i zrównoważenia dwóch różnych naprzeciwległych form. Praca zatytułowana „Struktura z wnętrza żyroidy” ma z kolei charakter kompozycji rozpiętej na dość równomiernie rozłożonych napięciach i kontrastach w obrębie pola obrazu. Jednocześnie jest to kompozycja otwarta w sensie formalnym – stanowi jakby wycinek większej struktury. Jeszcze inną formą działania jest tryptyk pt. „Powierzchnie minimalne”. Jest to rozbudowany zestaw prac, uzupełniony o elementy funkcjonujące w przestrzeni. Kwalifikuje się bardziej do miana instalacji lub malarskiego environment. Artystka deklaruje, że praca ta stanowi połączenie i kulminację wielu tropów i inspiracji obecnych w pozostałych pracach cyklu. W zamierzeniu autorki, forma tryptyku powinna wywoływać skojarzenia metafizyczne, czy nawet mistyczne. Rzeczywiście, trzy prace malarskie, stanowiące główną część układu, mają wręcz charakter kojarzący się z obiektem kultu religijnego, ołtarzem. Centralną część stanowi symetryczna kompozycja, w której górnej części, na osi symetrii, znajdują się jasne, owalne elementy. Są one źródłem światła rozchodzącego się na boki i oświetlającego iluzyjnie namalowane geometryczne formy przestrzenne. Od osi symetrii rozchodzą się także srebrzyście i złotawo połyskujące linie, oplatające całą geometryczną strukturę wyobrażoną w kompozycji. Dodatkowo, z centralnego punktu górnej części obrazu, wychodzą w przestrzeń złote linki. Opadają one promieniście w dół, i na boki, tnąc i anektując otaczającą przestrzeń oraz wchodząc w interakcje z dwuwymiarową strukturą obrazu. Taka, osiowa konstrukcja układu, gdzie centrum stanowi emanację światła i zarazem początkowy punkt rozwijającej się struktury geometrycznych linii, przywodzi na myśl wyobrażenia bóstw, obrazy będące częścią ołtarzy, czy wota. Autorka wyraźnie umiejscawia swoje zainteresowania i twórczość w tradycji sztuki posługującej się językiem geometrii, ze szczególnym wskazaniem na jej obszar związany z nauką i mistyką. Powołując się na książkę Grzegorza Sztabińskiego „Dlaczego geometria”, stwierdza, że możliwości wyrażania idei absolutu, jakie daje ten nurt w sztuce, są jej kulturowo bliskie. Jednocześnie, swoją twórczość określa jako abstrakcję percepcyjną. Zauważa, że takie określenie przybliży ją w pewnych aspektach do idei, jakie przyświecały ruchowi Op-art – zrywającemu z odniesieniami do filozoficznych czy tym bardziej

religijnych źródeł. Dlatego, jak stwierdza, jej działania sytuują się pomiędzy tymi skrajnymi biegunami – geometrią „mistyczną” i czysto wizualnym działaniem Op-art. Tryptyk pt. „Powierzchnie minimalne” wydaje się być jednak zdecydowanie bliższy temu pierwszemu rozumieniu. Zarówno mnogość zawartych treści i odniesień, jak i strona formalna nie mają wiele wspólnego z ideami Op-artu. Zabiegi i efekty wizualne stosowane przez artystkę, w swej wielości i bogactwie budzą skojarzenia bardziej z malarstwem o zdecydowanie religijnej lub ezoterycznej proweniencji. Zakładając, że nie znamy całej teoretycznej podbudowy, opisanej w rozprawie doktorskiej, patrząc na tryptyk „Powierzchnie minimalne”, bardziej niż z wizualizmem, można dopatrzeć się związków z twórczością Hilmy Af Klint. Wymowa tego rodzaju działań, jakkolwiek zawierających ścisłą, geometryczną konstrukcję, dotyczy właśnie ujawniania, odsłaniania – ukrytych struktur, ładu i tajemnicy. Artyści związani z ruchem Op-art nie mieli takich aspiracji. Także dzisiaj, wśród kierunków związanych i czerpiących z geometrii i matematyki, jak sztuka konkretna czy w niektórych swoich przejawach Non Objective Art, artyści w większości odżegnują się od związków z szeroko rozumianą transcendencją. Istnieją jednak przykłady działalności twórczej, łączącej te skrajności, szczególnie w Polsce. Autorka słusznie zauważa, że niektóre prace Tadeusza Gustawa Wiktora wykorzystują optyczne złudzenia, a jednocześnie w warstwie idei odnoszą się wprost do metafizyki, czy wręcz religijności.

W części tekstu poświęconej kontekstom artystycznym Aleksandra Kolobius daje wyraz swojej wiedzy i świadomości zjawisk zachodzących w obrębie nurtu sztuki geometrycznej. Trafnie definiuje swoje rozumienie roli, jaką może pełnić sztuka geometryczna w kontekście współczesnych teorii naukowych i filozoficznych. W swoich rozważaniach zauważa, że wobec współczesnych dokonań nauki, „beźmiar tajemniczości i obcości natury zmienił się w beźmiar wiedzy niemożliwej do przyswojenia i choćby pobieżnego zrozumienia przez pojedynczego człowieka”. W jej opinii właśnie sztuka może być narzędziem integrującym cząstki tej wiedzy, minimalizującym obcość współczesnych nauk. W podrozdziale „Mimesis – czyli problem relacji abstrakcji geometrycznej i natury” autorka podejmuje i analizuje istotne dla sztuki geometrycznej problemy, odnosząc się przy tym do książki Grzegorza Sztabińskiego pt. „Dlaczego geometria”, oraz do wielu innych źródeł z obszaru filozofii. W podrozdziale „Abstrakcja geometryczna – recepcja współczesna” umiejętnie wybiera przykłady twórczości artystów, wobec których stara się określić własne miejsce. Wskazując na wystawę pt. „Język geometrii. Trwałość sztuki”, która odbyła się w BWA w Katowicach w 2021 roku, pisze o językowym charakterze geometrii. Zauważa, że język ten może funkcjonować jako opisujący rzeczywistość, wyrażający emocje czy odwołujący się do metafizycznych treści. Wyboru przytoczonych przykładów twórczości artystów dokonuje subiektywnie, porządkując je według podobieństw i różnic w zakresie formy, wyrażanej idei czy podstaw teoretycznych, pokrótce je opisując. Niekiedy odnosi te przykłady do własnej twórczości. Swoje wybory argumentuje ciekawie i logicznie, umiejscawiając w ich kontekście własne preferencje i poszukiwania. Cytując zdanie Tadeusza Peipera z 1922 roku, podkreśla swoje przywiązanie do pojęć chaosu i porządku, jako założycielskich dla kierunku abstrakcji geometrycznej u jego zarania i funkcjonujących do dzisiaj. Stwierdza, że zasadniczą część jej pracy teoretycznej stanowi kontekst filozoficzny, a nie elementy formalne. W tym sensie przeciwstawia własną twórczość działalności grupy „Kontynuacja i sprzeciw”, inspirowanej twórczością Wandy Gólkowskiej, a także np. oszczędnym, medytacyjnym pracom Mieczysława Knuta. Dowodzi, że

rozwój abstrakcji geometrycznej pokazuje jej otwartość i nie-ortodoksyjność. Zaznacza, że jej podejście do geometrii nie jest formalistyczne. W jej opinii pokazywanie wprost translacyjnego, idealnego, odmierzanego co do milimetra porządku jest pozbawieniem obrazu tajemnicy. Powyższe stwierdzenia mają charakter wyraźnie określonego manifestu artystycznego. Charakteryzuje je subiektywizm i można z nimi dyskutować. Należy jednak podkreślić, że poglądy autorki poparte są solidnymi studiami filozoficznymi i odpowiednią znajomością tematu. Szkoda, że w przytoczonych kontekstach artystycznych nie pojawia się próba odniesienia do najnowszych ruchów, wyrosłych z tradycji abstrakcji geometrycznej. W wielu krajach Europy i świata prężnie rozwija się ruch sztuki Non Objective. Wprawdzie ruch ów wykracza poza ramy twórczości ściśle związanej z geometrią, to ogromna część artystów z nim związanych wypowiada się w tym języku, lub do niego nawiązuje. Tworzą oni wspólne, międzynarodowe wystawy i przedsięwzięcia artystyczne. W Polsce jesteśmy świadkami zjawiska narodzin ruchu o nazwie Geometria dyskursywna, powołanego przez Wiesława Łuczaja. Twórcą koncepcji teoretycznej pojęcia Geometrii dyskursywnej był - tak często cytowany przez Aleksandrę Kolobius - Grzegorz Sztabiński. Wśród artystów związanych z tym ruchem jest wielu takich, dla których matematyka, w różnych przejawach, stanowi punkt wyjścia do działalności twórczej. Wprawdzie oba wymienione ruchy raczej odziewają się od kontekstów filozoficznych dzieła sztuki, to niewątpliwie są żywym wyrazem tendencji współczesności. Potwierdzają tezę autorki o otwartości sztuki związanej z geometrią.

W podrozdziale „Sztuka geometryczna – poszerzenie pola” autorka wymienia szereg przykładów artystów sceny światowej, których łączy posługiwanie się językiem geometrii, kontekst matematyczny oraz poszukiwanie porządku. Zauważa trafnie, że kwestia nazw kierunków oraz przypisywania do nich konkretnych twórców bywa problematyczna. Wielu artystów można jednocześnie przyporządkować do kilku kierunków, a nazwy stosowane przez teorię sztuki mają różne źródła. W kontekście poszukiwania i ujawniania ładu, właściwe i słuszne wydaje się być poszerzenie przez autorkę odniesień o przykłady z obszarów Konceptualizmu, Minimal Art czy Land Art.

W rozdziale poświęconym kontekstom filozoficznym doktorantka zwraca się ku fenomenologii, jako narzędzia odpowiedniego do analizowania procesów związanych z doznaniem dzieła sztuki. Jednocześnie wskazuje, że sztuka optyczna i wizualizm obecny w jej pracach, wyraża niejednoznaczność i procesualność poznania. Teza ta jest dyskusyjna, biorąc pod uwagę formę wizualną prac, będących przedmiotem rozprawy. Już wcześniej o tym wspomniałem, przy okazji opisu tryptyku pt. „Powierzchnie minimalne”. Pomimo wielokrotnego powoływania się autorki na związki ze sztuką Op-art, patrząc na jej prace, trudno te nawiązania dostrzec. Prowadzony przez nią wywód o kontekstach filozoficznych, choć złożony, wydaje się być spójny i logiczny. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nie przystaje on w pełni do zaprezentowanych prac. Tytułowe porządkowanie i ujawnianie nie zachodzi tutaj poprzez doświadczenie zjawiska optycznego, wywołującego określony stan umysłu obserwatora. Odbywa się ono raczej na poziomie intelektualnym i poznawczym. Taką też rolę abstrakcji autorka w swoim tekście podkreśla. Doktorantka kilkakrotnie zaznacza, jak ważny dla niej jest aspekt żywości, organiczności, śladu ruchu ludzkiej ręki w materii malarskiej jej prac. Skłonność tą przeciwstawia chęci wyeliminowania czynnika ludzkiego błędu, obecnej w twórczości artystów z obszaru sztuki optycznej. Otwarcie odrzuca takie działania, nazywając je

„przezroczystymi”, pozbawionymi niedoskonałości. Tutaj pojawia się sprzeczność. Dążenie do ideału w sztuce Op-art miało na celu odwrócenie uwagi widza od materialnej części dzieła sztuki, kierując ją w stronę czystego doświadczenia, mającego charakter stanu umysłu, oderwanego już od materii. Dla Aleksandry Kolobius ta fizyczna obecność dzieła jako przedmiotu jest ogromnie ważna. Mamy tu do czynienia z bogatym arsenalem środków malarskich i innych, wykraczających poza medium malarskie. Skupiają one uwagę widza właśnie na materii. Wielość środków i użytych materiałów każe widzowi koncentrować się na różnorodnie odbijających światło powierzchniach, elementach przestrzennych, falującej wodzie czy złotych niciach. Całe to bogactwo uniemożliwia ten rodzaj doświadczenia, jakie leżał u podstaw założeń sztuki optycznej, gdzie obraz traktowany jest jako zaledwie czynnik inicjujący proces. Dzieło wtedy nie istnieje materialnie, tylko uobecnia się w akcie percepcji odbiorcy. Prace Aleksandry Kolobius chcą być piękne i podziwiane w całym swym bogactwie, nie tylko materialnym, ale także wielości znaczeń, odniesień i kontekstów. Właściwość tą można postrzegać jako zaletę. Wydaje się, że wskazywanie na związki z wizualizmem nie są tu potrzebne. Wprowadzają one niepotrzebne wrażenie sprzeczności. Brak tego odniesienia w niczym nie umniejszałyby wartości prac doktorantki.

Pomimo zawartych powyżej pewnych uwag krytycznych, pracę Aleksandry Kolobius uważam za wartościową. Należy podkreślić, że w swojej pracy artystka zdaje się być w nieustannym procesie poszukiwania. Dotyczy to zarówno sfery formalnej jak i teoretycznej. Imperatyw twórczy, odwaga w eksperymentowaniu z formą oraz duża wiedza z zakresu filozofii i teorii sztuki dają solidną podstawę dla dalszego, samodzielnego rozwoju.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawioną rozprawą doktorską mgr Aleksandry Kolobius pt. „Porządkowanie chaosu ujawnianie struktur” stwierdzam, że zarówno tekst jak i dzieła składające się na rozprawę doktorską świadczą o bardzo dobrym przygotowaniu merytorycznym doktorantki. Bez wątpienia rozprawa prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną potrzebną do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej i naukowej.

Biorąc pod uwagę poszukujący charakter działań twórczych mgr Aleksandry Kolobius, eksperymenty technologiczne i aktywne poszukiwanie nowych kontekstów i znaczeń, należy stwierdzić, że rozprawa doktorska stanowi oryginalne dokonanie artystyczne. Tym samym spełnia wymagania stawiane kandydatom do stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki piękne i konserwacja dzieł sztuki.

Michał Misiak

