

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr **Patrycji Sap-Przedwojewskiej**

pt. **Polityka koloru**

promotorka: dr hab. Bogna Kozera-Radomska, prof. ASP

promotorka pomocnicza: dr hab. Marta Borgosz, prof. ASP

dyscyplina: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

RECENZENT:

dr hab. Szymon Kobylarz, prof. ASP

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Patrycja Sap-Przedwojewska (ur. [REDAKTOWANE]) ukończyła studia na kierunku malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w 2015 roku, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stanisława Kortyki oraz prof. Wojciecha Pukocza. Od tego samego roku jest zatrudniona w macierzystej uczelni jako asystentka w Katedrze Rysunku Wydziału Malarstwa i Rysunku. Kandydatka nie ubiegała się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

Działalność twórcza kandydatki obejmuje kilka wystaw indywidualnych oraz rozległy udział w wystawach zbiorowych realizowanych zarówno w kraju, jak i za granicą — w Japonii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych i w Ukrainie. Szczególnie istotnym wyróżnikiem jej aktywności zawodowej pozostaje działalność kuratorska, zwłaszcza wieloletnie zaangażowanie w organizację Triennale Rysunku Wrocław. W edycji 2019 kandydatka sprawowała funkcję kuratorki wystawy konkursowej, natomiast podczas edycji 2022 pełniła obowiązki dyrektorki triennale i kuratorki głównej, współrealizując całość przedsięwzięcia wraz z dr Piotrem Kmitą. Doświadczenie to przedstawia kandydatkę nie tylko jako aktywną artystkę, lecz również jako osobę posiadającą pogłębioną wiedzę o mechanizmach funkcjonowania pola sztuki — co ma bezpośrednie przełożenie na problematykę podejmowaną w niniejszej rozprawie.

Warto odnotować aktywność kandydatki w obszarze dydaktyki akademickiej: od 2015 roku uczestniczy nieprzerwanie w procesie kształcenia osób studiujących w ASP we Wrocławiu, a w 2021 roku opracowała autorski program przedmiotu Rysunek w architekturze i działania komercyjne, funkcjonującego w ramach nowego kierunku studiów. Działalność ta świadczy o dojrzałości zawodowej i zdolności do samodzielnej inicjatywy w środowisku instytucjonalnym.

Tak zarysowany profil kandydatki — artystki, kuratorki i dydaktyczki zarazem — stanowi istotny kontekst dla oceny przedstawionej dysertacji, której problematyka wyrasta wprost z długoletniego, wielopłaszczyznowego funkcjonowania w polu sztuki.

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

Rozprawa doktorska mgr Patrycji Sap-Przedwojewskiej podejmuje problem relacji między praktyką malarską a mechanizmami widzialności i funkcjonowania w polu współczesnej kultury wizualnej. Problem badawczy sformułowany jest precyzyjnie i konsekwentnie rozwijany przez cały tekst. Autorka definiuje cel przedsięwzięcia już we wstępie: „niniejsza rozprawa doktorska została przeze mnie zaprojektowana jako eksperyment artystyczny, którego celem jest opracowanie oraz wdrożenie autorskiej strategii malarskiej, ukierunkowanej na zwiększenie widzialności prac i potencjalny sukces artystyczny i rynkowy.” Centralnym instrumentem tej strategii jest tytułowa polityka koloru, zdefiniowana jako „zespół świadomych decyzji formalnych, technologicznych i projektowych, które określą sposób funkcjonowania obrazu w kilku obszarach: widoczności, konkurencji wizualnej oraz w obiegu instytucjonalnym i rynkowym.” Oba przytoczone fragmenty wskazują na świadomą dychotomię, którą autorka stawia w centrum rozprawy: malarstwo jako medium autonomiczne versus malarstwo jako projekt osadzony w realiach rynkowych i komunikacyjnych.

Kluczowe terminy pracy są precyzyjnie zdefiniowane i stosowane konsekwentnie. Dotyczy to zwłaszcza polityki koloru, decyzji chromatycznej oraz mitu artysty. Użycie terminu „polityka” w znaczeniu operacyjnym, a nie ideologicznym, jest w tekście przekonująco uzasadnione. Metodologia pracy opiera się na formule eksperymentu artystycznego łączącego autorefleksję z badaniem opartym na praktyce (practice-based research). Wybór tej metody jest uzasadniony charakterem podjętego problemu. Autorka nie tylko deklaruje przyjęte założenia, lecz realizuje je w sposób weryfikowalny i szczegółowo udokumentowany — poprzez projektowanie wektorowe, produkcję szablonów oraz precyzyjnie opisaną technikę laserunkową. Metodologia nie ma zatem charakteru wyłącznie deklaratywnego, lecz przekłada się bezpośrednio na praktykę badawczą. Co istotne, zderzenie założeń ze specyfiką medium olejnego przynosi wynik empiryczny, który autorka opisuje z krytycznym dystansem. Zamiast zakładanych dwudziestu obrazów rocznie, w ciągu czterech lat powstało piętnaście prac, z czego do cyklu doktorskiego weszło dziesięć. Autorka nie traktuje tej rozbieżności jako porażki eksperymentu, lecz jako jego najważniejszy wynik — dowód, że malarstwo stawia opór logice planowania i projektowania. Takie ujęcie jest dojrzałe i poznawczo uczciwe.

Autorka w sposób konsekwentny prowadzi argumentację: od krytyki mitu artysty, przez autorefleksję nad własną karierą, przez sformułowanie koncepcji polityki koloru, aż po zderzenie tej koncepcji z presją generatywnych technologii (AI) i oporem samego medium. Wnioski wynikają z przeprowadzonego eksperymentu, nie poprzedzają go jako z góry przyjęte założenia.

Literatura obejmująca odwołania do Bourdieu, Abbing, Graw, Thornton i McRobbie, jest dobrana trafnie i wykorzystana rzetelnie. Stanowi ona solidne, choć nierozbudowane zaplecze dla stawianych tez. Brakuje odwołań do teorii koloru, których uwzględnienie wzmocniłoby wywód. Podobnie, koncepcja ektoplazmy nie została odniesiona do literatury z zakresu glitch artu i teorii mediów, choć byłoby to naturalne uzupełnienie. Żaden z tych braków nie podważa jednak jakości argumentacji.

Na tle powyższych uwag wypada sformułować dwa zastrzeżenia uzupełniające. Pierwsze dotyczy pominięcia artystek i artystów pracujących w trybie quasi-produkcyjnym — takich jak Koons czy Murakami — którzy problem skali i rynkowej obecności rozwiązali właśnie przez rozdzielenie koncepcji i fizycznej realizacji. Ich praktyka stanowi naturalny punkt odniesienia dla strategii, którą autorka proponuje, choć sama tego kroku nie rozważa. Drugie zastrzeżenie dotyczy braku refleksji finansowej. Autorka, odwołując się do Abbinga i Graw, wskazuje na strukturalną nierówność rynku sztuki jako kontekst konieczności budowania strategii widzialności, jednak nie podejmuje pytania o wycenę jednostkową pracy wytwarzanej przy tak wysokim nakładzie czasu. Skoro autorka stwierdza wprost niemożność osiągnięcia zakładanej liczby prac, nasuwa się pytanie o ekonomiczną opłacalność całej strategii — ile musiałby kosztować obraz wymagający kilku miesięcy pracy, by strategia była realnie wdrożona? Refleksja ta wykracza częściowo poza ramy eksperymentu artystycznego i może stanowić przedmiot dalszych rozważań — tym bardziej, że autorka sama przedstawia swoją pracę w kontekście rynkowym.

CZĘŚĆ ARTYSTYCZNA

Część artystyczna rozprawy doktorskiej stanowi cykl dziesięciu obrazów olejnych na niegruntowanym płótnie lnianym, wykonanych w latach 2025–2026, określanych przez autorkę zbiorczą nazwą *Ektoplazmy*. Prace realizowane są w dwóch formatach: kwadratowym (60x60 cm, 100x100 cm oraz 120x120 cm) i prostokątnym (120x80 cm), co wpisuje się w logikę seryjności przyjętą jako zasadę organizującą cykl.

Spójność formalna zestawu prac nie budzi zastrzeżeń. Narzucony przez autorkę rygor — jednolita paleta barwna oparta na intensywnych, nasyconych kolorach o charakterze „cyfrowym”, konsekwentna struktura kompozycyjna z formami ektoplazm rozmieszczonymi na neutralnym tle surowego płótna oraz jednolita technika laserunku — sprawia, że dziesięć prac funkcjonuje jako całość, a nie zbiór odrębnych eksperymentów. Jest to bezpośrednia konsekwencja przyjętej metodologii: projektowanie wektorowe i szablony wykluczają dowolność kompozycyjną, podporządkowując każdą realizację nadrzędnej strategii wizualnej.

Na podstawie dostępnej dokumentacji fotograficznej można stwierdzić, że kluczowy efekt wizualny — wrażenie wewnętrznego świecenia form, kojarzone z estetyką obrazów ekranowych i generowanych cyfrowo — został osiągnięty. Intensywne, nienaturalne kolory ektoplazm, budowane przez wielokrotne, transparentne warstwy laserunkowe, uzyskują optyczną luminescencję, wyróżniającą je wyraziście na tle naturalnej, ziemistej faktury lnu.

Centralne napięcie wizualne cyklu — paradoks estetyki cyfrowej osiągniętej środkami tradycyjnego malarstwa olejnego — realnie funkcjonuje w odbiorze i zasługuje na szczególne wyróżnienie. Jest ono budowane przede wszystkim przez zestawienie intensywnych, syntetycznych kolorów form z szarym, strukturalnym tonem płótna, którego faktyczna materialność pozostaje widoczna zarówno w tle, jak i prześwituje spod kolejnych warstw farby. Paradoksalnie, napięcie to wzmacniane jest w miejscach, gdzie medium stawia opór zamierzeniom autorki — tam, gdzie farba nieznacznie przekracza granicę szablonu, gdzie krawędź formy ujawnia ślad warstwy leżącej poniżej lub gdzie pigment nie pokrywa równomiernie struktury płótna. Te momenty nieposłuszeństwa medium wobec logiki projektowania, zamiast osłabiać efekt, stają się widocznym dowodem materialnego, manualnego charakteru procesu — i tym samym wzmacniają ów paradoks, który jest istotą całego przedsięwzięcia.

Wybór medium — olej na niegruntowanym płótnie lnianym — jest trafny wobec podjętego problemu badawczego. Materialność i opór lnu, jego naturalna faktura i barwa, stanowią konieczny biegun napięcia wobec syntetycznej estetyki form. Bez tego zestawienia napięcie cyfrowe-manualne, będące osnową koncepcji, nie miałoby wizualnego uzasadnienia.

RELACJA TEORIA–PRAKTYKA

Relacja między częścią teoretyczną a artystyczną niniejszej rozprawy jest czytelna i przekonująca. Cykl *Ektoplazmy* nie jest ilustracją tez dysertacji — jest ich bezpośrednią materializacją. Polityka koloru jako „zespół świadomych decyzji formalnych, technologicznych i projektowych” realizuje się w każdym etapie powstawania obrazów: od analizy trendów chromatycznych, przez projektowanie wektorowe i produkcję szablonów, po wielowarstwową technikę laserunkową podporządkowaną uzyskaniu konkretnego efektu percepcyjnego. Teoria i praktyka współistnieją tu nie jako dwie odrębne warstwy doktoratu, lecz jako dwie fazy jednego procesu badawczego.

Szczególną wartość tej relacji stanowi moment, w którym eksperyment zderza się z oporem medium i przynosi wynik odmienny od zakładanego. Niemożność zrealizowania zakładanej liczby prac nie osłabia spójności relacji teoria–praktyka, lecz ją pogłębia. Staje się empirycznym dowodem tezy, którą autorka formułuje teoretycznie: że malarstwo olejne operuje logiką czasu, materialności i pracy, która pozostaje strukturalnie nieprzystawalna do logiki planowania i projektowania.

W tym sensie niepowodzenie założeń produkcyjnych jest wynikiem eksperymentu, a nie jego zaprzeczeniem. Analogicznie do eksperymentów w innych dziedzinach nauki, doktorat jako przestrzeń badawcza nie musi i nie powinien obejmować weryfikacji rynkowej przyjętej strategii — ta wykracza poza ramy „laboratorium” i stanowić będzie przedmiot dalszych działań artystycznych, co autorka uczciwie deklaruje.

Jak wskazałem w ocenie części teoretycznej, strategia sukcesu rynkowego pozostaje bez domknięcia w wymiarze finansowym. Otwarte pozostaje również pytanie, czy ustandaryzowana metodologia autorki dopuszcza rozdzielenie koncepcji i wykonania — co stanowiłoby naturalną konsekwencję strategii, którą sama opisuje.

PODSUMOWANIE

Rozprawa doktorska mgr Patrycji Sap-Przedwojewskiej pt. *Polityka koloru* stanowi dojrzałe i spójne przedsięwzięcie badawcze, w którym część teoretyczna i artystyczna tworzą integralną całość podporządkowaną jednemu, precyzyjnie sformułowanemu problemowi. Autorka podejmuje refleksję nad statusem praktyki malarskiej w warunkach nadprodukcji wizualnej, rynkowej konkurencji i rosnącej presji generatywnych technologii obrazowania, proponując w odpowiedzi na te wyzwania świadomie zaprojektowaną strategię artystyczną opartą na decyzjach chromatycznych i technologicznych. Koncepcja polityki koloru, wypracowana na gruncie krytycznej analizy mitu artysty i autorefleksji nad własną drogą twórczą, realizuje się w cyklu obrazów olejnych, których spójność formalna, osiągnięty efekt wizualny oraz poziom warsztatowy zasługują na pozytywną ocenę.

Wskazane w niniejszej recenzji zastrzeżenia mają charakter uzupełniający. Należą do nich: nieobecność w bibliografii klasycznych opracowań teorii koloru oraz literatury z zakresu teorii mediów dotyczącej glitch artu, brak odniesienia do artystów i artystek realizujących praktykę

malarską w trybie quasi-produkcyjnym, niepodjęcie refleksji finansowej nad ekonomiczną opłacalnością przyjętej strategii w wymiarze jednostkowym, a także kilka usterek redakcyjnych w aparacie bibliograficznym. Żaden z powyższych braków nie podważa wartości merytorycznej rozprawy ani spójności przeprowadzonego eksperymentu artystycznego.

Przedłożona praca spełnia wymogi określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. — Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2024 poz. 1571 z późn. zm.): stanowi oryginalne dokonanie artystyczne oraz dowodzi posiadania przez kandydatkę umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej.

W związku z powyższym wnioskuję o dopuszczenie Patrycji Sap-Przedwojewskiej do publicznej obrony rozprawy doktorskiej.

Dr hab. Szymon Kobylarz, prof. ASP

Katowice, 26.05.2026 r.

