

Wydział Malarstwa i Praktyk Kuratorskich
Akademia Sztuki w Szczecinie

Recenzja pracy doktorskiej mgr. Adama Nehringa pt.: *Paralelizm w kompozycji multimedialnej*

Promotor: prof. dr hab. Adam Panasiewicz

Jednostka: Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Recenzję sporządzono w związku z postępowaniem w sprawie nadania stopnia doktora wszczętym Uchwałą Rady Dyscypliny Sztuki Plastyczne i Konserwacja Dzieł Sztuki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Kilka słów o dorobku naukowo-artystycznym doktoranta

Pan mgr Adam Nehring jest absolwentem Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – dyplom magisterski zrealizował w 2021 r. pod kierunkiem prof. Andrzeja Bednarczyka. W latach 2019-2020 studiował w Akademii der Bildenden Künste München w ramach programu Erasmus. Adam Nehring legitymuje się znaczącym dorobkiem wystawienniczym i popularyzatorskim.

Swoje prace prezentował na wystawach indywidualnych: w Galerii Szara Kamienica w Krakowie (2025), Galerii Widna w Krakowie (2024) oraz w poznańskiej galerii Domie – w duecie z Radosławem Szlęzakim (2025). Brał udział w szeregu pokazów zbiorowych, m.in. w takich instytucjach jak: Fundacja Stefana Gierowskiego (Warszawa), MOS (Gorzów Wielkopolski), BWA (Ostrowiec Świętokrzyski), Rondo Sztuki (Katowice) czy galeria Turnus na Wolskiej w Warszawie (w ramach WGW 2023). Uczestniczył w 44. i 45. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” oraz w wystawie pokonkursowej 11. Biennale Sztuki „Rybie Oko” w BGSW w Słupsku. Jest edukatorem w krakowskim MOCAK-u i wykazuje się dużą aktywnością na polu naukowym oraz popularyzatorskim: bierze udział w konferencjach, prowadzi wykłady i warsztaty, a także publikuje artykuły. Osiągnięcia wskazane w załączonej dokumentacji świadczą o znaczącej obecności pierwiastka badawczego i kuratorskiego w praktyce artystycznej doktoranta.

Ocena pracy teoretycznej.

Na stuosiemdziesięciostronicową dysertację mgr. Adama Nehringa składają się: wstęp, siedem rozdziałów, bibliografia, streszczenie oraz materiał ilustracyjny. Metodologiczne podstawy praktyki artystycznej, referowany stan wiedzy i metadyskursywna struktura pracy są dowodem eksperckiej znajomości problemu oraz pojęciowej precyzji. Intertekstualność i dbałość o rzetelność bibliograficzną stoją na najwyższym poziomie. Autor referuje aktualny stan wiedzy, konfrontując i weryfikując wyniki własnych badań w sposób klarowny, spójny stylistycznie oraz merytorycznie, przy zachowaniu przejrzystego układu edytorskiego. Bezdyskusyjnym walorem tej pracy jest neutralny idiolekt autora, który znakomicie sprawdza się w kontekście wielowarstwowego dyskursu – wszak, jak zauważa przywoływany w dysertacji Roland Barthes „przyjemność jest neutralna”¹. Nie przeszkadza mi luźna, pozbawiona sztywności i oprawy forma wydrukowanej pracy. Choć mogłoby to budzić pytanie o edytorską niedbałość, przyjąłem tę okoliczność jako zaproszenie do gry z hipertekstualnym przetasowaniem *notabene* precyzyjnie prowadzonej narracji – zwłaszcza że dołączono wersję elektroniczną rozprawy. Autor przekonująco uzasadnia ramy podjętego problemu, buduje szerokie pole teoretyczne, posługuje się jasno sprecyzowaną metodologią oraz przywołuje wiarygodne i interesujące przypadki egzemplifikacyjne. Konkluzje wynikające z przeprowadzonego procesu i analiz stanowią świadectwo wysokiej próby – nieortodoksyjnej, rzecz jasna – pracy badawczo-artystycznej.

¹ Zob. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997., s. 94.

Rozważania autora dotyczące ewolucji elementu strukturalnego – wydawałoby się – błahego, czyli tytułu, wprowadzają czytelnika w podpartą praktykę, głęboką analizę adekwatności i kategoryzacji pojęć używanych w kontekście pracy badawczo-artystycznej. Tytułowa medialność zostaje uzupełniona morfemem multi-, co zostaje w pracy przekonująco uzasadnione. Konsekwencje wyboru prefiksantów przy okazji referowanych zjawisk, takich jak postkonceptualizm, któremu autor poświęca sporo uwagi, są kluczowym elementem prowadzonego dyskursu. Doktorant nie traci z pola widzenia przemian zachodzących w obszarze sztuki współczesnej, wskazując na istotne różnice generacyjne: „konceptualną tendencję do dematerializacji sztuki” starszych pokoleń konfrontuje z tendencją do zmysłowego zagęszczania i wrażeniowego *vertigo* wypowiedzi twórców najmłodszych. Czyni to dysertację wartościową analizą szerokiego spektrum praktyk post-, około- i konceptualnych. Autor stawia sobie za cel skonstruowanie systemu pojęciowego oddającego ten stan rzeczy oraz „związanego z nim kryterium kompozycyjnego”. Intencji tej towarzyszy troska o regulowanie dialektycznego napięcia pomiędzy komponentem wrażeniowym a pojęciowym dzieła – bo czymże jest znaczenie, jeśli nie wrażeniowo zbudowanym sensem, o czym przekonuje nas Roland Barthes²? Dąży zatem Adam Nehring do wyznaczonego celu różnymi drogami: ścieżką intertekstualną, poprzez rozpoznanie semantycznej i kontekstualnej warstwy referowanych zjawisk; równolegle – ścieżką hipertekstualnych strategii, koncentrując się na relacyjności pojęć i wariantowości rozwiązań materializujących je w dziele sztuki; wreszcie ścieżką autoidentyfikacji własnych doświadczeń w kontekście historycznym. Niesekwencyjność hipertekstu i kompozycji dzieła, labirynty percepcji oraz pojęciowości, stanowiące trzon „szkatułkowej struktury” rozmyślań autora, wywołują pokusę przyjęcia hipertekstualnej, paralelicznej figury retorycznej, obrazującej recenzencką ocenę jego dokonań. Walter Benjamin napisał w 1933 r. dwie wersje tego samego tekstu: *Naukę o podobieństwie i O mimetyzmie* – dzieła o odmiennej, astrologiczno-ezoterycznej strukturze i dynamice. „Podobieństwo przemyka w ułamku chwili i być może daje się je odzyskać, lecz w odróżnieniu od innych percepcji nie sposób go właściwie zatrzymać. Ukazuje się oczom równie przelotnie, chwilowo, jak konstelacja gwiazd [Nehring wyczuwa, iż – przyp P.K.] percepcja podobieństw wydaje się zatem związana z pewnym momentem czasowym. To jak nadejście tego trzeciego, astrologa, dołączającego do koniunkcji dwóch gwiazd, która musi zostać uchwycona w mgnieniu oka. Natomiast astronomowi, mimo całej precyzji jego instrumentów obserwacyjnych, zdobycz przechodzi koło nosa”³. W postawie Adama Nehrunga dostrzegam właśnie figurę astrologa – badacza obdarzonego odpowiednimi kompetencjami i intuicją, zdolnego wychwycić i połączyć „najdrobniejsze grudki gwiazdowego pyłu” w konstelacyjnych układach tekstów sprzężonych z własną praktyką artystyczną. „Szamotanina myśli” Benjamin – jak trafnie zauważa tłumacz jego tekstów, Adam Lipszyc – jest w moim odczuciu obecna w rozważaniach Adama Nehrunga i nawet jeśli pojawia się nieintencjonalnie, stanowi precyzyjnie referowaną wartość. Wskazuje ona w obszarze całej rozprawy na głęboko intelektualną i krytyczną postawę wobec problematyzowanych fenomenów szeroko rozumianej kultury; uwadze młodego badacza nie umknęło bowiem nawet zagadnienie immersyjności i ciągłości doświadczania w grach cyfrowych. Poddając drobiazgowej analizie parametry przyjętej optyki – przykładowo Osborne’a i Świdzińskiego – autor ostrożnie wskazuje na konsekwencje prowadzące do subtelnego przeformułowania pojęcia postkonceptualizmu. Pojęciowa płynność, zauważalna w wielu humanistycznych dyskursach, wymaga dużej dyscypliny i precyzji, niosąc jednocześnie ryzyko hermetyzacji formułowanych wniosków. Autor dostrzega (moim zdaniem wyzwajającą) otwartość „komponentu projektującego” tekstów osób artystycznych – przywołując np. Świdzińskiego czy Kandinsky’ego – i świadomie, bez kompleksów mierzy się z kontekstualnymi uwarunkowaniami ujęć referowanych fenomenów. Imponująca jest szczerza kapitulacja autora wobec lektur, które okazały się badawczo bezużyteczne w procesie uściślenia efektywności konstrukcji paralelicznych. Momenty krytycznego wartościowania wniosków sprawiają, że lektura tego tekstu – by posłużyć się ponownie określeniem Rolanda Barthesa: „cudownego słowa: korpusu” – skutkuje czystą „przyjemnością tekstu”, „to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami – bo moje

² Zob. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997, s. 90.

³ Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc i Anna Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 117.

ciało nie ma tych samych myśli, co ja”⁴. Dochodzę w tym punkcie do kolejnego interesującego zagadnienia poruszonego w dysertacji: samowiedzy i samopoznania. „Samowiedza obejmuje zatem nasze najlepsze przekonania, a zarazem najjaskrawsze samozłudzenia”⁵ – zauważa cytowana przez autora Renata Ziemińska. Myśl ta kapitalnie wybrzmiewa w kontekście referowanych w tekście koncepcji i wniosków doktoranta dotyczących bezkonfliktowości relacji różnych form świadomości twórcy (cielesnej, klasowej, itd.); tudzież relacji pomiędzy „kontemplatywną funkcją sztuki” a jej możliwością oddziaływania w obszarze „aktywizacji społecznej” i przydatności w „obrazowaniu polityczności”. Przychylam się do słuszności konkluzji dotyczącej progresywnej ewolucyjności samowiedzy wskazanej jako efekt sprawczości praktyki artystycznej twórcy. Podejmując się zadania „możliwości formułowania w instalacjach artystycznych takich konstrukcji znaczeniowych i kompozycyjnych, które mogłyby stanowić ekwiwalent paralelizmów funkcjonujących w literaturze i sztuce filmowej” Adam Nehring skonstruował – by posłużyć się retoryczną figurą „hyfologicznej” struktury Rolanda Barthesa – tkaninę, pajęczą sieć, pełną przekonujących i zaskakujących tekstualnych odniesień, solidnie umocowanych w rozlicznych teoretycznych punktach zaczepienia. To sieć usiana ożywczymi kroplami rosy – kilkudziesięcioma analizami dzieł osób artystycznych problematyzujących interesujące autora kwestie. Znajdziemy tu plejadę znakomitych przykładów osiągnięć artystycznych nawiązujących do zagadnień poruszonych w dysertacji, autorstwa m.in. Andrzeja Bednarczyka, Maurizio Cattelana, Sophie Thun czy Artura Żmijewskiego.

Niewykorzystany potencjał to przedostatni podrozdział *Studium przypadków zastosowania paralelizmu*, w którym autor wskazuje na niemożność przeprowadzenia analiz partytur graficznych Schaeffera i Walacińskiego oraz na brak możliwości doświadczenia przez wykonawców „treści jako zewnętrznie danej propozycji artystycznej”. Zawarte w tym fragmencie intencje są nieco mgliste, ale odsłaniają spekulatywny pierwiastek wyobraźni Nehringa. Przychylam się do wątpliwości autora, próbując zrekonstruować jego zamysł w kontekście ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego. Przyjmując, że dzieło muzyczne – w przeciwieństwie do plastycznego – ma strukturę jednowarstwową, uznajemy, iż nie posiada ono swojego oryginału (w takim sensie, w jakim posiada go obraz). Mnogość możliwych interpretacji, tworzonych na fundamencie bytowym utworu – czyli partyturze, będącej zapisem schematycznym z wieloma „miejscami niedookreślenia” – stanowi pole dla intersubiektywności. Byłaby to obiecująca przesłanka, jednak mielibyśmy tu do czynienia jedynie z wariantowością tej samej matrycy, do której autor w dalszej części podrozdziału się dystansuje. Wykonanie dzieła muzycznego nie wpisuje się bowiem w tę samą czasową ciągłość świata realnego, w której doświadczamy dzieła plastycznego w warunkach wystawy. Dzieło muzyczne musiałoby zostać poddane procesowi zapętlenia, co nie zmienia faktu, iż pozostaje ono przedmiotem czysto intencjonalnym – zbudowanym na fundamencie aktów świadomości kompozytora, przeformułowanych w wyniku subiektywnych aktów wykonawczych o określonych właściwościach jakościowych. Drugim wskazanym w tym fragmencie rozprawy obszarem „niemożności” jest strategia wariantowości motywów, prowadząca do repetycji matryc i traktowania uzyskanych efektów jako ciągu odmiennych formalnie pól konkretyzacji obrazu. Alternatywą jest tu „potraktowanie przestrzeni wystawy takiego cyklu prac jako jednej przestrzeni międzymedialnej, a poszczególnych prac jako odrębnych ośrodków przekazu”.

Część teoretyczna pracy została domknięta wnioskami z przeprowadzonych analiz, świadczącymi o logicznej ciągłości i dojrzałości metodologicznej autora. Wskazano „strukturalne zespolenie” jako cechę warunkową „paralelizmu międzymedialnego”. „Pojęcie językowe, które stanowi podstawę wrażenia konceptualnego zespolenia danych środków przekazu, stanowić może także matrycę wrażenia ich paralelizmu (lub przynajmniej punkt węzłowy kompozycji)” – konstatuje Adam Nehring. Paralelizmy to nie tylko podobieństwa, ale i różnice – a właściwie ujawniająca się w hipertekstualnej aurze przemyśleń autora nieskończona i dynamiczna gra różnic i opóźnień, rezonująca w mojej ocenie z derridowską *différance*. Doktorant formułuje ważny wniosek: „Paralelizm

⁴ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997, dz. cyt., s. 21–22.

⁵ Renata Ziemińska, *Samoświadomość i samowiedza z punktu widzenia epistemologii*; Analiza i Egzystencja 7 (MHP, 2008), str. 33

multimedialny w sensie najbardziej ścisłym byłby więc sytuacją, w której między przynajmniej dwoma środkami przekazu tworzącymi jedną instalację można rozpoznać strukturalne podobieństwo pomimo odmienności materii tych mediów, oraz [w której] między strukturalnymi powtórzeniami musi zaistnieć różnica będąca nośnikiem określonego znaczenia". Zatem należy zgodzić się z doktorantem, iż to nie medialna, a strukturalna różnica warunkuje zdolność przenoszenia sensu i stanowi podstawę do uznania takiej konstrukcji za paraleliczną.

Ocena pracy artystycznej.

Konsekwentne stosowanie przyjętych ram analitycznych ujawnia się w dalszej części rozprawy, w której autor referuje założenia oraz ich praktyczną realizację. Sformułowano tamże pięć reguł definiujących ramy metodologiczne praktyki artystycznej, które w mojej ocenie stanowią solidną bazę programową twórcy. Wskazuje on na konieczność skupienia się „na konkretnych pojęciach-wyobrażeniach, motywach i sytuacjach sparametryzowanych przez określony kontekst społeczno-kulturowy”. Celem jego działania jest scalenie wielorakich perspektyw – naukowej, prywatnej i intersubiektywnej – w ramach jednego horyzontu, znajdującego realizację w postaci obrazów i instalacji. Autor postuluje, iż odbiorca zainteresowany poznaniem treści przekazu „może się ku temu zbliżyć poprzez analogiczny proces (polegający na porównywaniu różnych wymiarów i poziomów kompozycji oraz rozpoznawaniu relacji ogólnej formy i kolejnych, konkretnych szczegółów)”. „Zbliżenie” jest w tym wypadku terminem kluczowym; twórca wyraźnie dystansuje się wobec – w gruncie rzeczy utopijnej – pokusy formułowania „obrazu-rebusu”, czyli kodowania w formule wizualnej wcześniej skonceptualizowanego komunikatu. „Stan obywatelskiego przesytu informacją wizualną” – jak wskazuje artysta – jest okolicznością, do której odnosi się on krytycznie. Z drugiej strony dystansuje się wobec „niepoliczalnej ilości zapożyczeń z innych treści kultury” i wskazuje na potrzebę „konkretyzacji przekazu”, definiowanej jako sposób kreowania doświadczenia poprzez dzieło. Biorąc pod uwagę tę nieobojętność, a wręcz troskę o właściwą recepcję dzieła, dostrzegamy obraz twórcy niezwykle świadomego podejmowanych decyzji artystycznych i otwartego na gadamerowską fuzję horyzontów.

Opisanym w dokumentacji realizacjom artystycznym towarzyszą precyzyjne opisy, wskazujące na problemowe punkty odniesienia, operacje myślowe i przyjęte rozwiązania formalne, które je konstytuują w warstwach wizualnych. Teksty te pozwalają wejrzeć w „system operacyjny” artysty oraz metody aktualizacji treści w przedmiocie artystycznym, stawiają jednak pytania o zakres zdolności percepcyjnych i kompetencji kulturowych odbiorcy, niezbędnych do skutecznego – a może raczej: trafnego – odtworzenia intuicji i aktów świadomościowych twórcy, wszak nie mówimy tutaj o prostym dekodowaniu. Z pewnością proces ten, zgodnie z zawartą w programie sugestią, zachodziłby równolegle (rekonstrukcyjnie) przy wsparciu komentarza twórcy w sprzężeniu z przeżyciami percepcyjnymi odbiorcy, prowadząc do reinterpretacji lub asymilacji znaczeń.

Nawiązując do pojęciowości Ingardena, obrazy Nehringa postrzegam jako przedmioty intencjonalne i wielowarstwowe twory schematyczne – przedmioty przeżycia estetycznego, będące podstawą do konkretyzacji obrazu. Jednak zmienność wynikająca z wypełniania „miejsc niedookreślenia” w różnorodnych okolicznościach percepcyjnych i kontekstach może prowadzić do formułowania „fałszywych konkretyzacji”. Malarz dokłada wielu starań, by obraz konstytuujący się na fundamencie bytowym – malowidło – zawierał jak najmniej „miejsc niedookreślenia”, wynikających z przyjętych wariantów rekonstrukcji „warstw wyglądownych”, w których dany przedmiot się ujawnia. Holistyczny imperatyw twórcy, motywowany jak sądzę klarownością przekazu, ujawnia się w zabiegach polegających na kompilowaniu wielowymiarowych ujęć przedmiotów. Malowidło zostaje rozbite na fragmenty naniesione na fizyczną bryłę, dając szerokie spektrum ujęć obiektu, włącznie z jego wnętrzem. Doznajemy w kontakcie z takim dziełem wrażenia jednoczesności doświadczenia rekonstruowanych w obrazie wyglądownych spostrzeżeń i sekwencyjnie ujmowanych elementów strukturalnych, uzupełniających nasze procesy świadomościowe. Podróżujemy po równoległym do wytyczonego przez artystę trakcie, jednak ciągle istnieje ryzyko, iż mimo scalenia naszych horyzontów chwila nieuwagi spowoduje, że umknie nam istotny punkt na mapie problemowej – że przeoczymy coś, co w konsekwencji sprowadzi nas na zupełnie nowe tory percepcji i przeżycia estetycznego. Doceniając

walory przyjętych oryginalnych rozwiązań warsztatowych, należy zadać pytanie: czy medium malarstwa jest adekwatnym środkiem do ujęcia tak skomplikowanego pola problemowego? Czy piętrzące się formy desygnowane w tekście jako wagony (instalacja malarska pt. *Cappella dell'Arena*), istotnie nimi są, skoro malarz usunął wszystkie koła? W przypadku obrazu pt. *Wrócimy tu razem i Ci to wszystko pokażę* autor z trudem przekonuje mnie do koncepcji przedstawienia ruterów: owe obiekty w pierwszym postrzeżeniu identyfikowałem jako modele architektoniczne w pewnej sekwencji przekształceń. Zgodnie z intencją twórcy, w „piętrzących się wagonach” wyczułem sakralną aurę architektonicznego układu, zanim jeszcze zapoznałem się z komentarzem autora o Kaplicy Scrovegnich. Pojawia się pytanie, czy malarz zadbał o należytą, wiarygodną rekonstrukcję owych elementów, czy też dopuszcza sytuację, o której pisze Ingarden: „Mimo to obraz dzięki swej własnej strukturze wyprowadza widza poza sam obraz, prowadząc go w dziedzinę przedmiotów wyobrażeniowych i pozostawiając mu znacznie większą swobodę fantazji, niż to się dzieje przy obrazie z tematem literackim [...]”⁶. Sądzę, że idąc wyłącznie za wskazaniem obrazu i poruszając się w obrębie możliwości wyznaczonych przez dzieło – a dokładniej przez „miejsca niedookreślenia” pojawiające się w procesie konstytuowania obrazu na podłożu niepełnego wyposażenia zmysłowego rzeczy – wypływam na wody interpretacyjnie szerokie, niekoniecznie kompatybilne z zamysłami autora. „Dryfuję zawsze, gdy nie *uznaję wszystkiego* i choć wydają się mnie unosić fantazje, zauroczenia i zachwyty nad językiem, niczym korek na fali trwam jednak nieruchomo, kręcąc się wokół *nieznośnej rozkoszy*, która łączy mnie z tekstem (ze światem).” – powiada Barthes⁷. Czy właściwą postawą wobec dzieła jest podążanie tropami, wskazówkami niesionymi w warstwie wizualnej, czy raczej nieustanne konfrontowanie ich z werbalnym komentarzem autora, który owe tropy reinterpreteruje, zwłaszcza, że autor literalnie odcina się od sytuacji tworzenia „abstrakcji o abstrakcji”? „Widz jest tu nie tyle widzem, ile poetą wyobrażającym sobie pewne rzeczy, choć zarazem musi w dalszym ciągu patrzeć na obraz i widzieć to, co na nim widać.”⁸ – zdaje się rozwiewać te rozterki Ingarden.

Dzieło Adama Nehringa stawia pytania o obiektywne, naukowe warunki poznania i weryfikacji sądów na podstawie przedstawionych nam informacji oraz kolejności ich przyswajania. „W rzeczywistości obiektywizm naukowy jest możliwy tylko wtedy, kiedy zrywamy więź z przedmiotem natychmiastowym, kiedy opieramy się pokusie pierwszego wyboru, kiedy zatrzymujemy myśli i tym myślom, myślom zrodzonym z pierwszej obserwacji, zaprzeczamy.”⁹ – przekonuje Gaston Bachelard. Pozostając w kręgu myśli francuskiego filozofa, ująłbym twórczość Adama Nehringa jako tę, w której dominującą rolę odgrywa dynamiczna siła „wyobraźni materialnej” – substancjalnej, pełnej ważkich treści, spychającej udział „wyobraźni formalnej” (precyzję i błysk definiowanej formy) na plan dalszy, a przynajmniej na pozycję podporządkowaną treści. Nie można młodemu artyście odmówić kompetencji w zakresie sprawnego operowania formą. Nie jest on twórcą zafiksovanym na idei tzw. „własnego stylu” – to twórczość synkretyczna i złożona. Przyjęte warianty formalne, w warunkach wizualnej egzegezy, skutkują zaskakującymi konkretyzacjami i konkluzjami, wykraczającymi poza sygnalizowane przez autora pole problemowe. Przykładowo – zastanawiałem się nad genezą jednej z prac rysunkowych, która – biorąc pod uwagę użyte środki wyrazu (charakterystyczny szrafunek) w nakreśleniu postaci starca unoszącego się nad wykolejającym się pociągami – mocno rezonuje z dziełem twórcy *Sklepów cynamonowych*. Z kolei analiza innych prac z tej grupy niesie szereg możliwych odniesień do kinematografii niemieckiego ekspresjonizmu czy twórczości Andrzeja Wróblewskiego. „Czy wielość nie posiada warstw, na których zakorzeniają się unifikacje i totalizacje, masyfikacje, mechanizmy mimetyczne, władza znaczących, subiektywne atrybucje?” – pytają Deleuze i Guattari. Analizując pracę *Żywotnik Olbrzymi* nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż eksponowana w komentarzu „niechciana ekspansywność” przyjmuje na ścianie niemal dosłownie formę kłacza, które „[...] nie ma początku ani końca, zawsze znajduje się w środku, między rzeczami, jest bytem-pomiędzy,

⁶ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966, s. 88.

⁷ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997, s. 25

⁸ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966, s. 88.

⁹ Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz, przedmowa Jan Błóński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 27.

*intermezzo*¹⁰. Przywołany w recenzji wycinek twórczości doktoranta odznacza się dyskursywnym i erudycyjnym sznytem, można analizować go bez końca. Istotnym aspektem tej twórczości jest nie tylko hipertekstualność, postkonceptualna wrażliwość ale i kinetyka narracyjna zaaranżowanej wystawy – rozbitcie na pojedyncze epizody, ujęte w sekwencyjnym procesie poznawczym, rozrastające się jak kłacza w czasowości świadomego doświadczania – od dzieła do dzieła, z punktu A do punktu B. Zachodzi to w procesie kształtowania przeżycia estetycznego, określanego przez autora terminem *slow looking* – procesie, który uprawnione byłoby paralelicznie przeformułować w *slow motion*. Istotnie współgra to z kuratorskim doświadczeniem twórcy i – przede wszystkim – przewodnim wątkiem tej arcyciekawej rozprawy.

Konkluzja.

Rozprawa doktorska mgr. Adama Nehringa pt. *Paralelizm w kompozycji multimedialnej* to dzieło badawczo ambitne i spójne, ekspercko referujące podjętą problematykę oraz aktualny stan wiedzy. Osiągnięte rezultaty badawcze i artystyczne stawiają doktoranta w rzędzie najciekawszych twórców młodego pokolenia. Praca doktorska wnosi istotny wkład w rozwój dziedziny sztuki, w dyscyplinie sztuki plastycznej i konserwacja dzieł sztuki. Wysoki poziom naukowych kompetencji oraz potwierdzona gotowość do samodzielnej pracy artystycznej sprawiają, że recenzowana praca doktorska spełnia warunki określone w obowiązujących przepisach. W związku z powyższym wnioskuję do Szanownej Rady Dyscypliny Sztuki Plastycznej i Konserwacja Dzieł Sztuki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie o nadanie Adamowi Nehringowi stopnia naukowego doktora oraz rekomenduję wyróżnienie przedłożonej dysertacji.

P. Książek

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc platform*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 29.