

Dr hab. Zbigniew Sałaj prof. ASP.  
Dziedzina – sztuki.  
Dyscyplina - sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.  
ASP w Krakowie,  
Wydział Malarstwa.

Kraków, 17.02.2026<sup>26</sup> r.

## RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

### Zleceniodawca recenzji

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, list polecony z dnia 20.01.2026 roku informujący o powołaniu mojej osoby w celu opracowania recenzji pracy doktorskiej mgr. Adama Nehringa. Rozprawa doktorska zatytułowana „**Paralelizm w kompozycji multimedialnej**”. Rolę promotora rozprawy naukowej pełnił prof. Adam Panasiewicz. Do zlecenia dołączono kompletną dokumentację pracy doktorskiej.

### Dotychczasowy przebieg edukacji

Mgr Adam Nehring jest absolwentem studiów magisterskich na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom zrealizował w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka w 2021r.) oraz studiów w Szkole Doktorskiej UKEN w Krakowie. W latach 2019-20 studiował w Akademii der Bildenden Kunst in Monachium, w ramach programu Erasmus. Od 2021 roku pracuje jako edukator w Dziale Wiedzy o Sztuce Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM.

### Doświadczenie zawodowe

Tworzy instalacje i obiekty malarskie, inspirując się teoriami sztuki XX i XXI w. Swoje prace prezentował na wystawach zbiorowych w Fundacji Stefana Gierowskiego, Galerii Bielska BWA, Turnus na Wolskiej (WGW 2023, gdzie otrzymał nagrodę specjalną Fundacji Sztuki Polskiej ING), w wystawach pokonkursowych i indywidualnych (Galerii Szara Kamienica, Galerii Widna). Od 2019 do 2025 roku wziął udział w dwudziestu wystawach w tym dwóch indywidualnych. Wskazał dwanaście realizacji artystycznych o istotnym znaczeniu.

Na działalność naukową i popularyzatorską składają się: wykład dotyczący projektu doktorskiego „Paralelizm w kompozycji multimedialnej” w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2025, opracowanie merytoryczne i produkcja 2 godzin audycji edukacyjnych teorii sztuki XX i XXI w., Stowarzyszenie Komplet, Poznań, 2024, oprowadzanie specjalne „Teoretyczne Źródła Awangardy”, Bunkier Sztuki, 2024, udział w Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Interwencje Feministyczne: Polityka, Kultura i Społeczeństwo”, organizowanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu i Instytut Przeciwdziałania Wykluczeniom, 2024, warsztaty specjalne „Rytm obiektów malarskich”, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM, 2023, artykuł „W polu obiektów malarskich”, opublikowany w internetowym magazynie RESTART ASP w Krakowie, 2023, oprowadzanie specjalne „Muzeum jako forma relacyjna”, Muzeum Sztuki Współczesnej, MOCAM, 2023, udział w ogólnopolskiej konferencji naukowej „U(ś)cisk teraźniejszości”, organizowanej przez Koło Naukowe Młodej Krytyki Uwr w Instytucie Filologii Polskiej Uwr, 2023.

## Dysertacja. Ocena pracy doktorskiej.

Przygotowana dysertacja zatytułowana „*Paralelizm w kompozycji multimedialnej*”, to wraz z bibliografią i przypisami 180 stronicowa publikacja, składająca się ze streszczenia w języku polskim i angielskim, wstępu, siedmiu rozdziałów kolejno zatytułowanych: „*Porządek pojęć*”, „*Kompozycja współczesnego dzieła i autonomia jego przekazu*”, „*Paralelizm multimedialny*”, „*Studium przypadków zastosowania paralelizmu*”, „*Kryteria mojej praktyki artystycznej*”, „*Koncepcje instalacji artystycznych*” i ostatni „*Wnioski i podsumowania*”. Wszystkie rozdziały oprócz piątego zawierają po kilka lub kilkanaście podrozdziałów, najdłuższy zawiera dwadzieścia jeden.

We wstępie autor określa temat i cel rozprawy w kontekście współczesnych praktyk artystycznych. Dalej wyjaśnia tytułową relację paralelności współczesnych, multimedialnych konstrukcji szukając nowych sposobów na organizację wizualnego komunikatu dzieła. Interesuje go „*poszukiwanie metod strukturyzowania kompozycji, które umożliwią osobom artystycznym zwiększenie kontroli nad specyfiką kreowania komunikatu oraz zdolności sugerowania określonych znaczeń*”. Wymaga tego według autora obecna tendencja gadulstwa współczesnej sztuki, kolażowy przesyt, intertekstualność, anarchizm metod i celów, chociażby w odniesieniu do puryzmu konceptualnych postaw starszego pokolenia. Jako antidotum przedstawia teoretyczne narzędzie pomocne w rozwiązywaniu trzech istotnych według niego problemów: „*nieczytelnego podziału funkcji oraz hierarchii elementów i ich kontekstów nawarstwionych w kolażowych utworach, konfliktu „pojemności” i czytelności dzieł, które cechuje nielinearność i antykonwencjonalność, przekazywania określonych idei w taki sposób, by kompozycje nie stanowiły ich rebusowej, emblematycznej lub ilustracyjnej reprezentacji*”. Dalej określa obszar badań zjawisk artystycznych w zakresie takich pojęć jak: multimedialność, krytyczność oraz postkonceptualność, podkreślając dominację kryteriów etycznych, krytyczno-społecznych nad wrażeniami estetycznymi. Na własny użytek weryfikuje istotne różnice pomiędzy heterogeniczną interdyscyplinarnością a homogeniczną multimedialnością. W kolejnym podrozdziale wstępu ujawnia własną metodologię badań zastrzegając, że projekt badawczy realizuje nie z perspektywy historyka sztuki a praktykującego artysty. Wyraża przekonanie, że refleksja teoretyczna poparta analizą doświadczenia pracy artystycznej da mu odpowiedź na kluczowe pytania: „*czy wyróżnianie paralelizmu multimedialnego jako szczególnej grupy zabiegów kompozycyjnych jest zasadne i czy świadome posługiwanie się tą kategorią jest produktywnie z perspektywy twórczej?*”. Ze względu na analityczny wymiar dysertacji korzysta z teoretycznych lektur: *Art after Philosophy Josepha Kosutha, Sztuka jako sztuka kontekstualna, koncepcje Jana Świdzińskiego, Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego Marka Johnsona, refleksje Clementa Greenberga w tekstach Awangarda i kicz oraz Malarstwo modernistyczne*.

W pierwszym rozdziale przedstawia tymczasowe założenia prezentowanych zagadnień przywołując nieprzewidywalną do skontrolowania sztukę pojętą jako mit, Rolanda Barthesa, a z kolei Lacanowska negacja istnienia sztuki pozostawia w polu działania tylko fantazmaty. W obszarze świadomości, samowiedzy, autor wyróżnia podmiot twórczy praktykujący z założenia przewidywalną sztukę kontraktowaną czyli kontrolowaną, przesyconą zdemokratyzowaną polityką i etyką. To do dzisiaj główny nurt wiodących na rynku instytucji sztuki, gdzie absurdalnie, kuratorskim framingiem można wysterować nawet bunt artystyczny i jeszcze otrzymać za niego zapłatę. Potencjał praktyk artystycznych (jak nazywa autor) „*podmiotu twórczego*” zostaje sprowadzony do rozwoju krytycznej, społeczno-kulturowej samowiedzy. Choć od czasu do czasu w tekście pałęta się problem ważności osobistych doświadczeń to i tak ostatecznie jest on odrzucony na korzyść pracy kolektywnej. Jeśli Adorno, to oczywiście przemiana społecznej świadomości i problem nieskuteczności dzieł sztuki, które spełniłyby swoją rolę najlepiej zajmując miejsce prymitywnej propagandy. Zgadza się to z główną tezą neomarksistowskiej teorii krytycznej, głoszącej, że tradycyjna kultura europejska jest przejawem choroby psychicznej, a wychowanie na autorytetach i rodzinie skutkuje faszyzmem i antysemityzmem. Pierwsza wersja „*Dialektyki oświecenia*” w postaci wykładów zapisanych w 1944 r. pełna była jeszcze tzw. socjolektu marksistowskiego i była nowym uzasadnieniem rewolucji społecznej. W 1944 roku nie wiadomo jeszcze było czy Armia Czerwona zaprowadzi komunizm w całej Europie. Kiedy bolszewicy

zatrzymali się na łapie i rozpoczęła się zimna wojna, Horkheimer i Adorno opracowali europejskie wydanie książki, w którym pozostawili treść, ale niemal całkowicie zmienili terminologię. Określenia „rewolucja, rewolucyjny, rewolucjonista” zastąpione zostały określeniami „demokracja, demokratyczny, demokrata. Proces czyszczenia książki kontynuowano w wydaniach z 1966 i 1969 roku. Podręcznik totalitaryzmu komunistycznego bezczelnie został zamieniony w podręcznik totalitaryzmu demokratycznego, jak widać efekty tego zabiegu do dzisiaj funkcjonują.

W drugim rozdziale dotyczącym kompozycji współczesnego dzieła i autonomii jego przekazu usytuowanej w historycznym kontekście myślenia o sztuce (owa kompozycja pojawia się w formie „planszy do gry” i jest bezpośrednim nawiązaniem do twórczości autora), cytuje Rolanda Barthesa, Jana Świdzińskiego i spostrzeżenia Umberto Eco. Dalej analizuje logikę komunikatu mającą wpływ na większą autonomiczność dzieła na przykładzie realizacji Mirosława Bałki, Josepha Beuysa i Any Mendiety, oraz instalacje wielu autorów, współczesnej sceny artystycznej, by stwierdzić, że „funkcjonują one we własnych, apriorycznie niedefiniowalnych dyscyplinach i porządkach wnioskowania”. Te typowo mainstreamowe dywagacje zawierają się w pytaniu autora „czy istnieje sposób na zorganizowanie współczesnych dzieł sztuki tak, by zwiększyć ich samowystarczalność w komunikowaniu określonych sensów?”. W podrozdziale „Horyzonty i wymiary kompozycji” zastosowany sposób percepcyjnego grupowania elementów układu ma wpływ według autora na ich dalszą konceptualizację. Dalej w przestrzennym kontekście osadzenia instalacyjnej kompozycji wyjaśnia znaczenia *ergonu* i *parergonu*. Kolejny podrozdział dotyczy wewnętrznych analiz, kompozycyjnych różnic między płaszczyzną malarską a kompozycją kolażowego obiektu, w których układy zwielokrotnionych struktur krystalizują konkretny przekaz. Podrozdział „Między przekazem a reprodukcją” dotyczy ważnej kwestii zanikającego doświadczenia źródłowego, w wyniku coraz częstszego procesu przenikania się dwóch rzeczywistości, realnej z wirtualną. Wkroczenie w przestrzeń między-medialną daje bardziej złożone doświadczenie implikujące elementy strategii surrealistycznej, przekraczające dotychczasowe ograniczenia myślenia wizualno-pojęciowego, jak np. w twórczości Marca Chagalla, gdzie wyraźnie występują paralelizmy kompozycyjne nie tylko w obrazie „*Ja i wieś*”. Autor kończy rozdział gotowym, zapisanym w czterech punktach przepisem na wypieczenie idealnego ciasta z końcową posypką do smaku, strukturyzującą całą kompozycję.

Trzeci rozdział poświęca paralelizmom strukturyzującym prozę, poezję i film. W rytmizujących strukturach o układach schodkowych rozpoznajemy dawno przepracowany już w sztuce kubizm syntetyczny. W filmie zmienia się tylko nomenklatura, i choć autor rozwija wątek paralelizmu multimedialnego, to we wszystkich wymienionych mediach zachodzą podobne, jeśli nie te same, łączące w całość procesy, nazwane w filmie klamrą kompozycyjną. W ostatnim podrozdziale autor forsuje teorie znacząco różniące się funkcjonowania paralelizmów w zróżnicowanych mediach, takich jak gry cyfrowe czy film. W połowie dysertacji zadaje sobie jak i czytelnikowi jedno z podstawowych pytań: „czy użycie pojęcia paralelizmu multimedialnego nie jest wtórne wobec rozpowszechnionych już wcześniej w polu sztuki zabiegów autokrytycznych?”.

W najobszerniejszym czwartym rozdziale „*Studium przypadków zastosowania paralelizmu*”, sięga do kognitywnych teorii metafory George'a Lakoffa i ucieleśnionego poznania Marka Johnsona, metaforycznych pojęć rozumianych jako abstrakcyjne odpowiedniki myślowe leżące u podstaw procesów konceptualizacji sytuacji doświadczanych przez dany podmiot. W kolejnych podrozdziałach omawia konstrukcje paraleliczne, na przykładach „*40 szuflad*” Artura Żmijewskiego, „*Cerise*” Richarda Artschwagera, „*A Helping Hand*” Rica Rojnica, „*Vis-a-Vis*” Jimmy'ego Roberta oraz Sophie Thun. Dalej omawia paralelność struktur w takich filmach jak „*Diuna*” Franka Herberta, „*Duch roju*” Victora Erice, „*Parasite*” Joon-ho Bong'a i „*To My!*” Jordan Pele. W grach cyfrowych „*Dark Souls*”, „*Nier*”, „*Patologic 2*”, „*Disco Elysium*”, „*Spec Ops: The Line*”, autor podkreśla znaczenie łączących się między sobą wielu płaszczyzn przekazu. W kolejnych analizach pojawiają się dwa filmy Alfreda Hitchcock'a, intermedialna praca Mateusza Sadowskiego „*It Takes Time*”, Maurizio Cattelana „*La Nona Ora*” w sekwencji serialu „*Młody papież*”, Richarda Smith'a „*Piano*”. W punkcie holistycznego doświadczenia źródłowego znalazł się Pablo Picasso z kolażową pracą „*Martwa natura z plecionym krzesłem*”, a obok niego agencja transdyscyplinarnego zespołu Forensic Architecture z realizacją „*The Architecture of Hellfire Romeo*”.

Poezja konkretna oferuje typograficzne układy, które stają się matrycami relacji paralelicznych (Stanisław Dróżdż „Między”, Augusto de Campos i Julio Plaza „Poemobiles”, Jan Hamilton Finley „Homage to Malevich”). Kolejne omówione przez autora przykłady, to metafora języka labiryntu w „Listach Minotaura do zakażonych” Andrzeja Bednarczyka, instalacja „Respirare l'ombra” Giuseppe Penone w Centrum Pompidou, wystawa Izabeli Gustowskiej „Bezwzględne cechy podobieństwa”. Kolejny podrozdział dotyczy najnowszych technologii AR, wirtualnych światów, social mediów, interfejsów, animacji, wideoartów i symulacji. Technologia pozwalająca zajrzeć w głąb cyfrowych środowisk i mogącej stanowić paralelną rzeczywistość do materialnej. Ze względu na regułę jaką stanowi paralelizm multimedialny w twórczości Andrzeja Szwabe autor poświęca mu obszerniejszą część dysertacji. W warstwie narracyjnej film porusza temat percepcji czasu, utrzymania na właściwej drodze, funkcjonowania w konieczności pracy. Całe doświadczenie wystawy „Personal Reminder” zapisane zostało w serwisie Instagram. Kolejne jego wystawy poprzez zorganizowane, zbliżone zestawy symboli metafor i gestów relacjonują się z poprzednimi tworząc ściśle relacje paraleliczne.

We „Wnioskach przeprowadzonych analiz” autor po raz drugi zadaje to samo pytanie „czy wrażenie paralelności wyróżnionych środków przekazu, konwencji i form wyrazu nie jest wtórne wobec samej autokrytycznej tendencji?”, na które po chwili sam sobie odpowiada, że podstawową cechą zarówno paralelizmu międzymedialnego jak i intermedium jest strukturalne zespolenie.

Suplementem do dalszej części dysertacji jest rozdział V zatytułowany „Kryteria mojej praktyki artystycznej”, w którym wyróżnia pięć reguł: -dobór tematów, -konceptualizacja procesu twórczego, -o konkretności (sparametryzowany kontekst kulturowy), -konkretna całość, -eksponowanie współdzielenia jako akt wykluczenia figury samodzielnie pracującego artysty.

W nakreślonym programie wyjaśnia motywy swojej działalności artystycznej: „wychodząc od nadmiaru informacji wizualnych należy zorganizować kompozycję w taki sposób, by w ruchu wewnętrznych odniesień ustalała ściśle znaczenie, stopniowo wytwarzając obraz zależności, które ukształtowały dane doświadczenia kulturowe w określony sposób”. Zbyt ogólnikowe określenie staje się niezrozumiałe. Zapożyczana post-modernistyczna, cudza wielowątkowość kolejny raz przywołuje opublikowany w 1967 roku esej teoretycznoliteracki „Śmierć autora” Rolanda Barthes'a, nawołujący do porzucenia intencji autorskiej. Czy trzeba wyzbyć się siebie, by zyskać coś więcej? Być może.

W rozdziale szóstym w ramach pracy doktorskiej, autor przedstawia koncepcję sześciu instalacji artystycznych zrealizowanych w latach 2023-2025.

Pierwsza z nich, to multimedialna instalacja „Present Tense”. Projekt ma się dopiero wydarzyć, ponieważ opisany jest w czasie przyszłym. Na wklejony w podłogę wielkoformatowy, rysunkowy wydruk mikrokawalerki rzutowana ma być projekcja filmowa. Instalacji ma towarzyszyć rytmizująca całość ścieżka dźwiękowa utworu o tym samym tytule. Tematem pracy jest współczesne przebudźcowanie, które implikuje specyfikę doświadczania czasu wykluczającego doznanie teraźniejszości i wiecznie anulowanej przyszłości, a chęć bycia produktywnym zamienia się w piekło niemocy.

Druga praca to obiekt malarski o wymiarach 82x134x41 cm., zatytułowany „Żywotnik Olbrzymi”. Wielki wykwit, obsadzonego tujami architektonicznego „grzyba”, jak starożytne ruiny, opatrzony napisem „Idź, zdobywaj świat oraz „Umrę Ci kiedyś”, stanowi rodzaj współczesnego memento mori, kierowanego w stronę młodego pokolenia, by jak pisze autor, nie utraciło statusu wypracowanego przez wcześniejsze pokolenia. Rozrastający się nowotwór staje się koniecznością niechcianej, zakodowanej ekspansywności. Wydzwięk ekonomicznego przymusu wyrażającego się w ekspansji wzmocniony został paralelnym sąsiedztwem obiektu Katarzyny Wyszowskiej „Space Wars”.

Trzecia realizacja to instalacja „Capella dell'Arena”, na pierwszy rzut oka sugerująca wielką katastrofę kolejową. Jednak po krótkiej refleksji dochodzimy do wniosku, że ukazuje nam się raczej świat humanizowany po katastrofie, jak po biblijnym potopie, który rodzi nadzieję życia w postaci dobywających się światła z wnętrza wagonów. Paralelne nawiązanie architektury wagonu, pomieszczenia zapchanego własnymi szpargałami do beczkowego sklepienia kaplicy Scrovegnich, ma zdemaskować wzajemną relację duchowego wymiaru.

Czwarta „*Glass Cannon*”, to instalacja zorganizowana na dwóch kondygnacjach w Galerii Widna. Na parterze została wyeksponowana przestrzenna bryła osadzona na cokole w formie degradowanego nagrobka i kilka towarzyszących malowideł ściennych imitujących ślady uderzeń kuli wyburzeniowej w formie ludzkiej głowy. Na piętrze projekcja multimedialna rzutowana na malowidło ścienne wnętrza domu rodzinnego z powtarzającym się motywem uderzeń, ma tworzyć paralelną spójność z sytuacją na dole. Cała realizacja ideowo (jak tłumaczy autor) jest wyrazem buntu osób nieheteronormatywnych przeciwko opresyjnej instytucji własnej rodziny i kościoła katolickiego.

Kolejną piątą realizacją jest instalacja nazwana „*Formą relacyjną*”. Swoisty hołd złożony Nicolasowi Bourriaudowi i Slavojowi Žižkowi w postaci rysunku ściennego przedstawiającego malarskie krosno rozrysowane na ścianach pomieszczenia. Narysowana konstrukcja ma zamykać w sobie wszystkich uczestników, a zadrukowane konkretnymi znaczeniami kolażowe kliny w narożnikach mają symbolicznie zmieniać napięcie. Monumentalne krosno w rzucie przestrzennym pomieszczenia przywodzi na myśl zdehumanizowaną salę tortur lub projekt klaustrofobicznej przestrzeni komory obozowej, gdzie oprawcami stają się wraz z autorem Bourriaud i Žižek. Wcześniejsza moja dygresja w recenzji do Adorno nadal jest rodzajem przestrogi, by nie wchodzić w buty języka prymitywnej propagandy. Możemy się domyślać, co w tym kontekście oznacza autorska deklaracja przekształcania relacji międzyludzkich na bazie estetyki relacyjnej i ateizmu chrześcijańskiego. Odarcie skomplikowanej konstrukcji ludzkiej z poczucia duchowości (jako trzeciego obok fizycznego i psychicznego fundamentalnego aspektu bytu ludzkiego) może skutkować poważnymi długotrwałymi następstwami kalectwa. Bez trzeciej części człowieczeństwa życie staje się beznadziejne, wiedząc do czego doprowadziła porewolucyjna kolektywizacja sztuki w Rosji i jak rozprawiła się z własnymi dziećmi i indywidualnym artystą lub jak chce autor „*indywidualną mitologią podmiotu twórczego*”. Dlaczego współczesny artysta mając świadomość historyczną pcha się w łapy starego, skompromitowanego systemu? Czyżby grzebiąc w kościach na śmietniku rewolucyjnej historii dostrzegł niezrealizowanego siebie? Straszenie fantazmatycznymi bajkami i zgrabnymi woltami słownymi o braku Boga Slavoj Žižka, jest jak słyszalne jeszcze echo słów Stalina, który głosił, że człowiek nie posiada duszy, czy Lacana że sztuka nie istnieje. Samowiedza uzależniona jest od tego co konsumujemy, jeśli serwujemy sobie wysoko przetworzoną, zmodyfikowaną papkę informacyjną, to stajemy się tym czym chce byćśmy byli „modyfikator”. Są to obszary manipulacji, w których artysta, jeżeli chce nimi podążać, to najczęściej jego wytwory przybierają formę karykaturalnej propagandy.

Ostatnią realizacją przygotowanego zestawu prac jest instalacja zatytułowana „*iCloud*”, składająca się z malowidła ściennego w kształcie chmury, na tle której jak zbiory danych przetrzymywane w chmurze cyfrowej, zawieszono zostały obiekty imitujące nagrobki. Niebieski kolor wypełnienia płaszczyzn wnętrza nagrobków, symbolicznie oznacza śmierć systemową. W ramach wystawy „*iCloud*” zestawiona została z wielkoformatowym malowidłem „*Like, Share & Subscribe*”, przedstawiającym cmentarny pejzaż połączony bezprzewodowo z niebem trzema słupami. W tym krótkim manifeście zależności istnienia od mediów cyfrowych, instytucjonalnego wsparcia, funeralność przedmiotów nie dotyczy tylko muzeów i starych bezpowrotnych systemów, lecz umieranie odbywa się na naszych oczach, we współczesnej przechowalni.

We wnioskach i podsumowaniu po raz trzeci w całym tekście pojawia się to samo pytanie: „czy wrażenie paralelności wyróżnionych środków przekazu, konwencji i form wyrazu nie jest wtórne wobec samej autokrytyczności”. Czy mamy tutaj do czynienia z zamierzonym zabiegiem powtórzenia, poprawiającym unerwienie zagadnienia paralelności, czy czujnej inteligencji zbiorowej, co jakiś czas produkującej strefę de'j'a vu? Dopóki zawarty w dychotomicznym z reguły dziele, pierwiastek paralelności jest jednym z wielu składowych czynników wpływających na całą formę dzieła, to nie stanowi on przewodniej decyzji kompozycyjnej. W tym kontekście, pytania czy paralelizmy da się przenieść z obszarów literatury, filmu, gier cyfrowych w rzeczywistość instalacji intermedialnych czy multimedialnych, nie mają aż tak istotnego znaczenia. Rozprawianie na temat paralelności byłoby wyrazistsze przy użyciu metody celowego zawężenia środków wizualnych, a w rozbudowanym wydaniu surrealistycznej „gadaniny”, wytraca swoje znaczenie. Cytując teksty Jana Świdzińskiego mówiące o czytelnej konstrukcji jako przewodniej decyzji kompozycyjnej, autor trafnie dokarmia odpowiedzi na

swoje pytania. Refleksyjna autoanaliza użytych w pracy paralelnych znaczeń, strukturyzujących i porządkujących daną treść wyjaśnia wielowątkową istotę i stanowi bezpośrednie odniesienie do zestawu prac o wyraźnej proveniencji kolażowej. Użyte w kompozycjach multimedialne elementy, wykazują homogeniczną strukturę budującą określony przekaz wizualny. Posługując się szeroką gamą mediów, potrafi je odpowiednio wykorzystać i zastosować w stosunku do budowanego komunikatu. Wskazuje składniki percepcji, konstruuje krytyczną świadomość, nie tylko wizualną jako artysty, ale jako uczestnika życia publicznego. Praca napisana w charakterze analitycznego autokomentarza zawiera opisy oraz historie autorskich inspiracji, przedstawionych w świetle aktualnych kontekstów społeczno-polityczno-kulturowych. Bogaty w bibliografię, przydługi tekst pracy, pełen cytatów, odnośników i powtarzających się fraz, napisany dość pokrętnym językiem współczesnej krytyki, potrafi zgubić czytelnika i trochę przeszkadza by skupić się na analizie wiodącego wątku podjętego w dysertacji. Co do kwestii stworzenia teoretycznego narzędzia badającego multimedialny utwór, to na pewno na nowo postawione pytanie – czym dzisiaj jest kompozycja multimedialna, jak funkcjonuje w kontekście współczesnej, przesyconej informacjami komunikacji, jest zasadną koniecznością co do jej poznania i nazwania. Z drugiej strony narastająca potrzeba usankcjonowania coraz większego zaangażowania się we własne krytyczno-polityczne przekonania, silnie wpływające na zabiegi i działania w obszarze sztuki społecznej rodzi zagrożenie, pokusę stworzenia klucza nie tylko ułatwiającego odbiorcy docieranie do głębszych warstw przekazu, lecz do systemu wartościującej pieczętki, mechanizmu administrowania wybranym obszarem sztuki, tak jak to praktykuje większość współczesnych instytucji na tym polu.

## Konkluzja

Po wnikliwym zapoznaniu się z dostarczoną mi dokumentacją przewodową, pomimo poczynionych uwag, stwierdzam, że mgr Adam Nehring zaprezentował oryginalną pracę doktorską. Przedstawiona dokumentacja twórcza, chronologia wskazanych prac, jakoś ich efektów wykazują, że twórczość mgr. Adama Nehringa jest progresywna. Aktywność instytucjonalna ujawnia społeczne zaangażowanie autora. Udokumentowane doświadczenie artystyczne, jakoś uprawianej dyscypliny sztuki, dotychczasowy dorobek artystyczny, stanowią wkład w rozwój reprezentowanej przez niego dyscypliny artystycznej i spełniają wymogi stawiane kandydatom do stopnia doktora sztuki.

Wnioskuje o nadanie Panu mgr. Adamowi Nehringowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Zbigniew Sałaj

