

Recenzja pracy doktorskiej i dorobku artystycznego pana mgr. Łukasza Jastrubczaka sporządzona w związku z przewodem doktorskim w zakresie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne.

Doktorant Łukasz Jastrubczak urodził się w 1984 roku w Zielonej Górze. W latach 2004 - 2006 studiował grafikę w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, zaś w latach 2006 – 2009 studiował na kierunku Grafika w specjalności - projektowanie graficzne - na Wydziale Projektowym katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2009 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem w pracowni Działań Multimedialnych Wydziału Projektowego pod kierunkiem prof. Mariana Oslislo. Obecnie pełni funkcję asystenta w Pracowni Działań Intermedialnych i Interaktywnych dr hab. Agaty Zbylut na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

Mgr Łukasz Jastrubczak jest uznanym artystą o ustalonej renomie i bogatym dorobku artystycznym. Swoje prace i konceptualne realizacje pokazywał na osiemnastu (od 2007 roku do chwili obecnej) wystawach w kraju i za granicą. Do najważniejszych można zaliczyć te powstałe przy współpracy z CSW Kronika w Bytomiu (za czasów poprzedniego dyrektora Sebastiana Cichockiego), wystawy w galerii Dawida Radziszewskiego (z którą stale współpracuje) czy w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, oraz zagraniczną aktywność – prezentacje w berlińskiej galerii Żak/Branicka, Knoll Galerie w Wiedniu, w Art in General w Nowym Jorku, czy na bardzo prestiżowej LISTE Basel z galerią Dawid Radziszewski. Należy też wspomnieć o współpracy z BWA w Zielonej Górze i innymi ważnymi krajowymi ośrodkami. W tych samych latach 2007 – 2016 wziął udział w ponad czterdziestu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m. in. „Contemporary Art from Poland”, Europejski Bank Centralny, Frankfurt w 2016; „Czysta formalność”, Galeria Labirynt, Lublin; „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym”, National Art Museum of China, Pekin; „Działania na głowę. Polska Sztuka dzisiaj”, Kunsthalle Bratislava, Słowacja (wszystkie w 2015 roku); „Co widać”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; „Powrót do Szkoły”, Muzeum Narodowe w Szczecinie; „The Moderna Exhibition - Society Acts”, Moderna Museet Malmo, Szwecja; „Vanishing Point”, Ausstellungsraum Klingental w Bazylei w 2014 roku; „Spojrzenia 2013 - Nagroda Fundacji Deutsche Bank”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; „Impossibility vs. Self-Censorship”, Matadero Madrid w Hiszpanii w 2013 roku; „Urwany Film”, BWA Awangarda, Wrocław oraz „Czas na obuwie sportowe” w Kuenstlerhaus, Dortmund, Niemcy w 2012 roku; „Tarnów. 1000 lat nowoczesności”, Galeria Miejska w Tarnowie oraz „Nie Na Miejscu” w CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (w 2011); „Nie Śpimy”, BWA Zielona Góra; „The Dump - Recykling Myśli”, CSW Łąźnia w Gdańsku w 2010 roku; „Znikanie nad Wisłą”, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa oraz „Piekło rzeczy”, CSW Kronika, Bytom w 2009 roku; „Nie ma sorry”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2008 roku czy „Lighthouse Ankara”, dworzec główny, Ankara, Turcja oraz „Umpolen”, Museums Quartier, Wiedeń, Austria na samym początku artystycznej drogi. Jest również autorem lub współautorem (m. in. z Krzysztofem Kaczmarkiem) około dziesięciu realizacji muzycznych, koncertowych, performerskich czy w formie pokazów filmowych. Współprowadził też w 2013 roku międzynarodowe warsztaty (Fundacja „Point Barre” z Bordeaux) „Mechanisms for an Entente”. Jego prace znajdują się w kilku publicznych kolekcjach: w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, szczecińskiej Zachęcie Sztuki Współczesnej, Zachęta Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie oraz w Fundacji Sztuki ING w Warszawie. Jest laureatem

licznych nagród: stypendium CEC Artslink (z Sebastianem Cichockim) w 2014 roku, nagrody głównej w konkursie "Spojrzenia 2013 (Nagroda Fundacji Deutsche Bank) w 2011, stypendystą Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” w 2011, oraz pobytu rezydencyjnego w w Headlands Centre for the Arts w San Francisco (2011) i Art in General w Nowym Jorku w 2009 roku. Jest również współautorem (wraz z Sebastianem Cichockim) wydawnictwa „Miraż” (2012, wyd. Bunkier Sztuki, Kraków). O doktorancie napisano kilka tekstów i recenzji, jego autorskie teksty, koncepcje i prace znajdują się w kilkunastu zbiorowych publikacjach; z artystą przeprowadzono i opublikowano również sześć rozmów. Jego bogaty artystyczny dorobek obejmuje bardzo zróżnicowane pod względem użytego medium realizacje – jednak wszystkie łączy ze sobą konceptualna podstawa ideowa i estetyczna oraz przewrotna ironia ich wymowy. Ponadto podkreślić należy szeroką i wieloaspektową działalność doktoranta na różnych, często zaskakujących obszarach aktywności artystycznej, co powiązać należy z efemerycznością postkonceptualnych praktyk artystycznych i intelektualnych.

Praca doktorska mgr. Łukasza Jastrubczaka pod tytułem „Milczenie jest złotem – dematerializacja obiektu w sztuce awangardowej”, przygotowana pod okiem promotora dr hab. Agaty Zbylut, prof. AS jest komplementarnym przedsięwzięciem artystyczno - badawczym analizującym związki praktyk pojęciowych i artystycznych z rozwojem koncepcji społeczno – kulturowych i przemian gospodarczych (ekonomia i technologia) XX wieku. Komplementarność owa to wprowadzenie równoległości i równorzędności w trzech obszarach omawianej tu aktywności: badań teoretycznych (dysertacja), artystycznych (wystawa) i kulturowych (blog „myspiritisblack”). Razem ukazują charakterystyczny model pracy – warsztat współczesnego artysty epoki postinternetowej (co oznacza obecnie ten termin – odsyłam do licznych materiałów). Już na samym początku natykamy się na pewien konkretny problem pojęciowy: jakiego terminu używać do opisu zjawisk artystycznych występujących w pracy doktorskiej? Jak ukonkretnić samo pojęcie awangardy w odniesieniu do kluczowego okresu lat 60. i 70.? Jeśli zestawimy klasyczne cechy sztuki awangardowej, takie jak: antytradycjonalizm, nowatorstwo, radykalizm, prowokacja, utopijność z cechami opisującymi konceptualne praktyki: odrzucenie autonomii i rangi/przywilejów sztuki tradycyjnej, destrukcja, samokrytyka, eksperyment, procesualność, krytyka systemu sztuki, efemeryczność, kontekstualizacja, strategia, itp. i współczesne działania postinternetowe - to otrzymamy ciekawy problem do rozwikłania. Przytaczana po wielokroć w dysertacji Lucy R. Lippard i jej kluczowa dla refleksji konceptualnej praca „Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972” rozwiązuje poniekąd ten problem, koncentrując się na faktach, dokumentach, wywiadach, komentarzach, sympozjach, manifestach oraz realizacjach i wystawach tworzących konceptualny nurt artystów. Jest to o tyle ważne, że o ile modele interpretacyjne szybko ulegają erozji, o tyle fakty artystyczne nabierają ciała: ich wartość dokumentalna nabiera znaczenia. Czy z dzisiejszej perspektywy działania Roberta Smithsona należy sytuować w dyskursie awangardowym? Czy to nie przede wszystkim „przesunięcie akcentów” z obszarów artystycznie wyeksploatowanych w nowe? Po prostu: czy termin awangardowy nie należałoby łączyć jednak z historycznym okresem pomiędzy 1909 a 1939? Pod rozwagę.

Struktura pracy doktorskiej sama w sobie jest propozycją stricte konceptualną: oto na pierwszej stronie widzimy przedruk okładki magazynu „Time” z maja 2015 roku ukazującej zdjęcie z zamieszek w Baltimore z 28 kwietnia 2015 roku jako buntu Afroamerykanów z 1968 roku. Spirala historii opisanej okładki i „Spiral Jetty” Roberta Smithsona będzie kluczowym punktem odniesienia dla Jastrubczaka w pracy doktorskiej. Tekst został podzielony na sześć głównych rozdziałów, z czego cztery opatrzone są tytułami prac wchodzących w artystyczną część doktoratu. Tworzą punkty odniesienia do analiz

podstawowych pojęć praktyki konceptualnej, na której koncentruje się autor. Można więc powiedzieć, że istotą prac zebranych w część praktyczną jest swoiste „przeniesienie” konkretnych kluczowych idei i rozwiązań we współczesny obszar artystycznych strategii. Wszystkie prace wychodzą wizualnie od konkretnych – przywołanych w dysertacji – realizacji. Ta dosłowność w punkcie wyjścia ma na celu nie tylko prostą kontynuację pionierskich działań konceptualnych z wykorzystaniem współczesnych narzędzi technologicznych i kontekstowych – ale przede wszystkim – ma wykazać żywotność heroicznych aktów poznawczych i praktyk wypracowanych przez kluczowych artystów konceptualizmu, minimal- i land-artu: Roberta Smithsona, Roberta Morrisa, Johna Baldessariego, Josepha Kosutha, Roberta Barry’ego czy Lawrence’a Weinera. Co ciekawe, zastosowany przez autora „upgrade” niczego nie stara się przewartościować: daje natomiast pojęcie o potencjale intuicji, odkryć i precyzji matematycznych wręcz analiz podstawowych dla współczesnej sztuki i refleksji o niej, parametrów i metodologii. Zadaje to kłam oskarżeniom o jałową konceptualizację sztuki współczesnej, jej skrajną komercjalizację i targetowe używanie strategii, manipulacje rynkiem sztuki i oczekiwaniami odbiorcy. Przywołany w pracy Tino Seghala czy pominięty Paweł Althamer pokazują jak inteligencja i uczciwość artysty oraz szacunek dla odbiorcy sztuki odnawiają przymierze artysta – dzieło – odbiorca. Doktorant przeprowadza szczegółową analizę przemian w gospodarce XX wieku. Omawia nowe koncepcje organizacji społecznych oraz bunty społeczne w Ameryce od lat 60. XX wieku. Omawia rewolucję strukturalną i lingwistyczną jako wynik dynamicznych relacji wcielonych utopii ekonomicznych (które doprowadziły do ogólnoświatowego kryzysu gospodarczego w 2007 roku) z przemianami w sztukach wizualnych. Koncentruje się na Ameryce lat 60. XX wieku jako momencie najbardziej rewolucyjnym dla tego kraju we wszystkich w zasadzie obszarach życia. To w tamtym okresie sytuuje autor przewrót konceptualny – początki procesu „dematerializacji obiektu” i kontestacji wszystkich płaszczyzn – „układów” starego porządku władzy i dystrybucji w świecie sztuki. Gdy dodać do tego aktywność neodadaistycznej międzynarodówki FLUXUS - otrzymamy panoramę ogólnoświatowego konceptualnego przewrotu. Jak podkreśla autor, to co najbardziej go interesuje, to „zderzenie ze sobą idei o utopijnym charakterze, nowej koncepcji organizacji rzeczywistości z materialnością”. I właśnie o tę nową materialność (a właściwie problematyzowanie jej) pyta się Jastrubczak – artysta generacji kodów programistów, software’ów, streamingu, multichannelingu, egzystencji *online*. Przypomina to wizję polskiego antropozofa Jerzego Prokopiuka sprzed ponad 20 lat, kiedy to dokonał podziału ludzkości przyszłości na dwie grupy: krzemowców i odlotowców. Ci pierwsi mieli egzystować w krzemowych światach i wirtualnych rzeczywistościach (jak na słynnym zdjęciu z sympozjum Samsunga), „odlotowcy” zaś, zaopatrzeni w najnowszą technologię mieli zasiedlać pozostałe, zdziczałe tereny w pobliżu wodnych akwenów, praktykując życie i działania w skali 1:1. Tak oto, przytaczając słowa Jerzego Ludwińskiego (za autorem): „sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę”. Wracając do metody pracy doktoranta: wykorzystuje rozległą wiedzę z obszarów społeczno – ekonomicznych do kodowania struktur artystycznych – pustych kontenerów, zużytych analogowych form - do wypełnienia nowymi treściami, swoistego programowania nowych form percepcji wizualnej i dekonstrukcji starych. Prostota wizualna kontrastuje z warstwowością zdeponowanych sensów i znaczeń – jak w najważniejszej doktorskiej realizacji „Wibrująca pięść”. To dynamizowanie i piętrowienie procesów obioru kontrastuje z poszukiwaniem prostoty we wcześniejszych realizacjach, którym często bliżej do gifowych gagów niż powagi konceptualnych deklaracji. Ale najważniejszym parametrem dzieła sztuki interesującym doktoranta i stale obecnym w jego pracy to problem skali, kluczowy dla całego nurtu land artu (a głęboko poddany wszechstronnej refleksji w pismach Smithsona). Przytoczone przez Jastrubczaka działania

grupy CLUI to najlepszy przykład, opisany przez Lucy Lippard w „Undermining”, działania w skali 1:1. To totalny projekt badania terenu Stanów Zjednoczonych oraz założenie „Muzeum Ziemi Amerykańskiej”, anektujące cały obszar Ameryki Północnej poprzez swoją rozległą działalność na różnych polach: archiwizowania, dokumentowania, monitorowania. Rozmycie zaś uchwytnych cech ich działalności (trudno te działania zakwalifikować jako artystyczne) uznawane jest za najbliższe ideom konceptualizmu lat 60. i 70. XX wieku. Jak konstatuje autor: „być może obszar sztuki jest już tak ogromny jak sama rzeczywistość. Możemy zatem oddać sztukę w ręce władzy i rynku, swobodnie eksplorować samą rzeczywistość i w niej znaleźć nowe formy dla tego, co kiedyś nazywaliśmy działalnością artystyczną”.

Zamieszczony w dokumentacji doktorskiej dorobek artystyczny obejmuje wybrane realizacje z lat 2008 – 2016. Większość powstała w wyniku wieloetapowego procesu twórczego, łączącego praktykę śledztwa/researchu, podróży, kontekstualizacji, zawłaszczania, subwersji, zaskoczenia. Podstawowym źródłem odniesienia okazuje się historia filmu, teoria percepcji, systemy społeczne oraz praktyki ekonomiczne. „Flagowym” przykładem jest praca z tego roku pt. „Flaga w kosmosie”, która zawiera w sobie wszystkie elementy „przesunięć”, charakterystyczne dla doktoranta: intuicyjnie wykonana suprematystyczna wycinanka zostaje wysłana do chińskiej fabryki drukującej flagi dla wszystkich państw świata, by zostać wzniesioną na maszt w obrębie Wolnego Obszaru Celnego w Gdańsku („Przemysłnicy”, Festiwal Sztuki Narracje, 2016). Z kolei „Działania na Słońcu” (Artboom Festiwal, Kraków Nowa Huta, 2014) jako żywo wcielają awangardowe projekty rosyjskiego konstruktywizmu (futurystyczna opera „Zwycięstwo nad Słońcem” Michaiła Matiuszyna ku czci Kazimierza Malewicza): oto przebrany za konceptualistę artysta z pomocą gry na flecie steruje zawieszonym na białych, wypełnionych helem balonach pomarańczowe koło – tytułowe Słońce. Ile tu dadaistycznego żartu a ile refleksji nad efemeryczną naturą sztuki?

Dokumentujące owo działanie zdjęcie naśladuje kolorystycznie analogowe orwowskie odbitki popularne u nas w latach 70. A więc analogowa technika rejestracji przenosi nas chociażby w czasy pionierskich eksperymentów Warsztatu Formy Filmowej, w ramach której powstało kluczowe dla zrozumienia tych koncepcji dzieło Józefa Robakowskiego „Test” (1971). Poszukiwania wewnętrznej logiki – zdarzenia, nie dzieła – pokazuje praca z 2011 roku pt. „Rama”. Zakupiona na ebayu drewniana rama ze zdjęciem stołowych nóg okazała się pustą ramą z passe partout. Nieobecne w ramie, ale widniejące na zdjęciu w ofercie sprzedającego owo zdjęcie zostało przez autora wydrukowane i wklejone w brakujące miejsce. Te i inne podobne w swych „przesunięciach” znaczeń i zabawach z konwencjami i analogowymi „trickami” (ale trzymające się twardo wizualnej logiki), pierwsze w zestawie „Piosenki o trójkątach” z 2008 roku, „Balans bieli” (2014), „Animacja” (2010), „Zaćmienie” (2009) czy „Teleskop” (2011), czyli czarne koło namalowane na ścianie zakrywające całe pole widzenia u patrzącego przez kartonową czarną „lunetę” – szybko wyczerpują potencjał ironii i zaskoczenia. Równoległe do tych prostych działań buduje Jastrubczak bardziej monumentalne łamigłówki, jak „Śpiący Kowboj” z 2011 ze złożoną „kartą podróży”, czy najbardziej złożone przedsięwzięcie doktoranta - „Miraż” (2012) – wydany w formie książki efekt intrygującej podróży po zachodniej części Stanów Zjednoczonych, którego złożona struktura składała się z przeprowadzonych, według instrukcji Sebastiana Cichockiego - współautora i kuratora projektu - pięćdziesięciu interdyscyplinarnych i performerskich działań . Przewodnie zdanie - *The Avangarde of Almost Complete Blindness*” - nawiązuje do głównej bohaterki wyprawy – ślepnącej 16-letniej autostopowiczki Mii. „Miraż” to specyficzny dziennik podróży po Ameryce fikcji, filmowych klisz i mitów oraz archetypów bitnikowskiej literatury drogi. Na swojej największej jak do tej pory wystawie w krakowskim Bunkrze Sztuki (pod tym tytułem) znakiem firmowym okazuje się sztuczna góra – Paramount – jako symbol fascynacji amerykańską popkulturą. Można powiedzieć, że wystawa ta zamyka

pewien okres w twórczości Jastrubczaka. Następuje bardziej świadomy zwrot w kierunku badawczej sfery sztuki – poszukiwania nowych punktów odniesienia. Ponowne odkrycie tekstów Smithsona dało nowy impuls dla generacji młodych artystów pracujących z naturą. Powrót praktyk konceptualnych jest powszechny, również na artystycznych uczelniach. Lekcja, jaką wyniósł doktorant z poprzednich lat to uważna obserwacja z uzasadnioną podejrzliwością oraz wyszkolenie w metodach DIY. Rób tak, aby było cię stać, żeby praca zmieściła się w drzwiach pracowni i abyś sam mógł ją z niej wynieść – współczesny nomadyczny pragmatyzm.

Na artystyczną część doktoratu składają się cztery realizacje z różnych lat, w formie wystawy pod tytułem „Milczenie jest złotem”, zestawione w dwie odrębne części. Na pierwszą składają się dwie prace pod wspólnym tytułem „Wibrująca pieść”: tytułowa instalacja „Wibrująca pieść”, złożona z pięciu czarnych postumentów ekspozycyjnych o wymiarach 100 x 25 x 25 cm, brył lodu z czarnym pigmentem oraz stalowych prętów układających się w litery: T, R, E, A, P (słowo TREAP oznacza „algorytm z rodziny binarnych drzew poszukiwań”). Wszystkie elementy oraz procesy wpisane w percepcję pracy – topnienie lodu, przesuwanie się elementów, formowanie się ostatecznego znaku słownego „TREAP” (co ukazuje film/rejestracja dołączona do dokumentacji) są jakby modelem zaplanowanej katastrofy, która przez nieuniknioną entropię znaków ukazuje swój ostateczny sens. Uformowane w znaki przestankowe postumenty (nawiązujące do przytaczanej w tekście pracy Roberta Morrisa „L – Beams” z 1965 roku) wraz z drucianą konstrukcją, operując przeskalowaniem z gatunku „instalacja *in situ*” - dziwnie przypominają jakiś koszmarny sen Stanisława Dróżdża, autora sztandarowego dla poezji konkretnej dzieła „Między” (1977, Galeria Foksal). Poza grą znaczeń samego słowa, ważniejsze wydaje się zanurzenie tej pracy w kontekst popkulturowy – tu jako mit śmiertelnego ciosu z opóźnionym skutkiem. Ironiczne nawiązanie (wychodząc od powieści Thomasa Pynchona „Vineland”) do ruchów hipisowskich i bitnikowskich lat 60. metaforycznie poddaje w wątpliwość skuteczność sztuki w starciu z korporacyjnym światem kapitalistycznego, konsumpcyjnego status quo. Druga niewielka praca, uzupełniająca pierwszą, to kolaż zatytułowany „Wzór”, w której kawałki czarnego papieru, reprezentujące wzór na siłę grawitacji, częściowo zostały oddzielone i naklejone na dolną część ramki. Nowe odkrycia astrofizyki komplikują proste fizyczne prawa, burząc klarowne postrzeganie i systematyzowanie rzeczywistości i generowanych przez nią zjawisk. Druga grupa prac to „Hologram” oraz „Spacer po spiralnej grobli”. Pierwsza praca pochodzi z 2013 roku i bezpośrednio nawiązuje do fragmentu doktorskiej dysertacji streszczającej kulisy zawirowań wokół ekonomicznych zasad, które nastąpiły po zniesieniu zasady parytetu złota. Cytująca mniej znaną realizację Josepha Kosutha „Clear, Square, Glass, Leaning” z 1965 roku kompresuje rozszczępione przez niego znaczące (szyba) pod postacią instalacji złożonej z opartej o ścianę szyby o wymiarach 100 x 100 cm, na którą wyświetlana jest 3-sekundowa projekcja w pętli przedstawiająca płonącą sztabkę złota (tekturowy jej model). Obrazuje podstawowy dla autora punkt zwrotny w historii gospodarczej i społecznej XX wieku – zniesienie parytetu złota, „skonceptualizowanie” materialnej struktury rzeczywistości i przesunięcie jej w obszar smulakrum. Towarzysząca jej praca „Spacer po spiralnej grobli” (2015) „porusza problematykę reprezentacji rzeczywistości w dziele sztuki, przenoszenia skali, jak również poszerzenia pola sztuki w obrębie rzeczywistości” (autor). Najciekawsze w tej pracy wydaje mi się ujawnienie zjawiska dźwięku w jego fizycznej postaci – zapisu dudnienia wiatru pod postacią wyżłobionych rowków - interwencji geologicznej w mikroskali – poddanych nieustannej erozji w procesie odtwarzania, które (ruch ramienia gramofonu) naśladuje spacer po tytułowej smithsonowskiej realizacji: dośrodkowo na pierwszej i odśrodkowo na drugiej stronie, wytłoczonej kolekcjonersko w 22 egzemplarzach, w wytwórni Sebastiana Buczka, płycie dźwiękowej. Poddana niezliczonym opisom, od momentu zrealizowania w 1970 roku, ziemna realizacja

Roberta Smithsona dostaje dodatkowy punkt odniesienia – dźwiękową, poddaną wewnętrznej logice formę, która poddana nieustannej erozji (tak jak oryginał), materializuje się w procesie permanentnej reprodukcji – zarówno jako obiekt jak i mit. Każda kopia, niczym w odbitkach ksero, przekierowuje wektor czytania z dosłowności materialnego obiektu w stronę ulotnych znaczeń, idei i kontekstów.

W związku z powyższym, mając do czynienia z wyjątkowo interesującą pod względem artystycznym (również mam tu na myśli cały dorobek twórczy doktoranta), jak i intelektualnym pracą doktorską, pragnę wysoko ocenić jej zawartość pod każdym wymaganym względem. Po zapoznaniu się z pracą doktorską oraz dorobkiem artystycznym pana mgr. Łukasza Jastrubczaka stwierdzam, że spełnia ona wszelkie wymogi formalne oraz - zarówno ze względu na swą oryginalność w ujęciu problemu, jak i jakość propozycji artystycznej – stanowi istotny wkład w rozwój współczesnej praktyki i teorii artystycznej. W związku z powyższym, z pełnym przekonaniem oraz zgodnie z Art.13. Ust.1. ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki wnioskuję do Rady Wydziału Artystycznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach o nadanie mgr. Łukaszowi Jastrubczakowi stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne.

Gregorz Stwiernia