

**Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP**  
**Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu**

**Recenzja pracy doktorskiej pana mgr Łukasza Jastrubczaka  
sporządzona w związku z przewodem doktorskim  
w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach**

**Podstawowe dane o Kandydacie:**

Pan Łukasz Jastrubczak (ur. 6 listopada 1984 r. w Zielonej Górze) uzyskał tytuł magistra sztuki 16 lipca 2009 roku na Wydziale Projektowym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (dyplom z wyróżnieniem w pracowni Nowych Mediów, pod kierunkiem prof. Mariana Oslisło). Pan Mgr Łukasz Jastrubczak jest obecnie zatrudniony na stanowisku asystenta w Pracowni Działań Intermedialnych i Interaktywnych dr hab. Agaty Zbylut, na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

**Ocena jakości i rozmiaru dorobku artystycznego:**

Łukasz Jastrubczak jest bez wątpienia jednym z najciekawszych artystów swego pokolenia. Jakość oraz rozmiar dorobku artystycznego kandydata należy ocenić jako wręcz imponujący. Jastrubczak realizował 18 wystaw indywidualnych (m.in. w Galerii Manhattan w Łodzi, Knoll Galerie w Wiedniu, Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, CSW Zamku Ujazdowskim w Warszawie, Bunkrze Sztuki w Krakowie, BWA w Zielonej Górze, CSW Kronika w Bytomiu). Uczestniczył w ponad 40 wystawach zbiorowych, w kraju i za granicą. Jest laureatem wielu nagród, w tym nagrody głównej „Spojrzenia 2013 – Nagrody Fundacji Deutsche Bank”. W 2009 roku przebywał na rezydencji artystycznej w Art in General w Nowym Jorku. Jego prace znajdują się w znaczących publicznych kolekcjach, m.in. Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, a także Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie. Spośród bogatego dorobku artystycznego kandydata warto zwrócić szczególną uwagę na indywidualną wystawę pt. „Miraż”, która odbyła się w 2012 roku w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Towarzyszyła jej publikacja pod tym samym tytułem, przygotowana wspólnie z Sebastianem Cichockim. Wystawa „Miraż” obejmowała zarówno realizacje wideo (film pt.



„Need for Speed”, 2012, found footage „Upadek”, 2012), fotografię („Ruch numer 4”, 2011), obiekty rzeźbiarskie („Śpiący Kowboj”, 2011, „Kubistyczna kompozycja z dzbankiem”, 2011), instalacje („Teleskop, 2011, „Góra, 2011), jak i realizacje na papierze („Złota perspektywa”, 2011, „Flagi na pustyni”, 2011-2012). Wystawa w Bunkrze Sztuki, pomimo wykorzystania tak różnych środków wyrazu, tworzyła niezwykle spójną narrację, w której istotne były odniesienia do motywów zaczerpniętych z amerykańskiego kina (nawiązania m.in. do filmów „Zawrót głowy” oraz „Okno na podwórze” Alfreda Hitchkoka) oraz do sztuki amerykańskich artystów z kręgu konceptualizmu oraz minimal artu, z którymi Jastrubczak konsekwentnie podejmuje krytyczny dialog. W krakowskim Bunkrze Sztuki istotną rolę odgrywały nie tylko poszczególne realizacje, ale również sposób ich ekspozycji (praca artysty z przestrzenią); zestawienia czy raczej zderzenia obiektów. Owe zderzenia wytwarzały ciekawe napięcia. Przechodzeniu od jednej pracy do drugiej (a każda z nich to w pełni autonomiczne dzieło) towarzyszyło wrażenie kontynuacji, co dodatkowo potęgowała obecność, w różnych miejscach wystawy, podobnych form wizualnych (motyw perspektywy w realizacji „Need for Speed”/motyw perspektywy w realizacji „Złota perspektywa”, motyw okręgu w pracy „Potyczka”/motyw okręgu w pracy „Teleskop”). Uwagę zwracała również subtelna, budująca nieco melancholijną atmosferę, scenografia wystawy, oparta na wyrafinowanej grze światła i mroku. Wystawa, skonstruowana na wzór palimpsestu, wymagała od odbiorcy kulturowej erudycji. Podobnej erudycji wymaga realizacja Łukasza Jastrubczaka, pt. „Milczenie jest złotem”, będąca przedmiotem jego rozprawy doktorskiej.

### **Ocena pracy doktorskiej mgr Łukasza Jastrubczaka – dzieła artystycznego oraz części opisowej tego dzieła:**

Dzieło artystyczne Łukasza Jastrubczaka pt. „Milczenie jest złotem” (tytuł odnosi się do znanego porzekadła) składa się z dwóch części. Pierwsza to instalacja „Wibrująca pięść” (tytuł nawiązuje do znanej z literatury oraz kina science-fiction legendy), składająca się z pięciu prostopadłościanów wykonanych z pomalowanej na czarno sklejki oraz czarnego lodu. W owych prostopadłościanach umieszczone zostały pomalowane również na czarno, powyginane metalowe pręty. Instalacja została zdokumentowana w postaci zdjęć oraz zapisu wideo. Dokumentację uzupełnia umieszczony w gablocie kolaż pt. „Wzór”. Na drugą część wystawy składa się instalacja pt. „Hologram” oraz praca pt. „Spacer po spiralnej grobli”. „Hologram” to oparta o ścianę szyba o wymiarach metr na metr, na którą rzutowana jest projekcja wideo przedstawiająca „płonącą” sztabkę złota (wykonaną z pomalowanego na złoto kartonu). Z kolei „Spacer po spiralnej grobli” to płyta wykonana w

nietrwałym materialne z nagraniem audio zarejestrowanym podczas spaceru po „Spiral Jett” Roberta Smithsona. „Hologram” oraz „Spacer po spiralnej grobli” poddają krytyce praktyki rynkowe, zamieniające najbardziej nawet ulotne, niematerialne realizacje w towar – przedmiot handlu.

Czarne prostopadłościanny z instalacji pt. „Czarna pięść” (inspirowane myślnikiem, znakiem równości, linią pionową oraz ukośnikiem), przypominające zwyczajne, wykorzystywane w galeriach podesty, w oczywisty sposób podejmują dialog ze sztuką minimal artu (odniesienia do przywołanej przez autora w dysertacji realizacji Roberta Morrisa, pt. „L-Beams” z 1965 roku). Brak tu jednak charakterystycznej dla minimal artu surowości oraz rygoru formy. Obiekty sprawiają wrażenie rozstawionych zupełnie przypadkowo. Wrażenie chaosu potęgują ciemne plamy na podłodze – ślady po topniejącym czarnym lodzie oraz wystające z kubików powyginane metalowe pręty. Na zdjęciu dokumentującym instalację, wykonanym z określonej perspektywy, ujawnia się układający napis „TREAP” (pośrednie nawiązanie do pracy Roberta Smithsona pt. „Heap of Language” z 1967 roku). „TREAP” to rodzaj algorytmu, porządkującego informacje w bazie danych. „Wibrująca pięść” skłania do postawienia pytania o to, czy właściwym dziełem sztuki są w tym przypadku prezentowane w przestrzeni obiekty, a jednocześnie swoiste „znaki tekstowe” czy raczej wykonana przez artystę dokumentacja, na której możemy odczytać rzeczony napis. Być może z punktu widzenia autora, czerpiącego z bogatej tradycji konceptualizmu, zwłaszcza amerykańskiego, najbardziej pożądaną sytuacją jest owa niejasność; gdy dzieło sztuki wykorzystujące trójwymiarowe przedmioty ulega dematerializacji, gdy pozostaje jedynie komunikat: TREAP (TREE; HEAP). W realizacji Jastrubczaka istotne są nawiązania do kodu (tekst, informacja, transakcje kapitałowe – zapisane w postaci kodu). Słowo TREAP możemy przeczytać jako TREET (wiele spośród wcześniejszych prac Jastrubczaka odnosi się do podróży, przywołując motyw drogi).

W towarzyszącej realizacji artystycznej pracy pisemnej Jastrubczak podejmuje kwestie relacji pomiędzy amerykańską awangardą lat 60. i 70. a procesami które zachodziły w obszarach ekonomii, polityki oraz emancypacyjnych walk Czarnych oraz feministek, buntu młodzieży, a także konfliktów klasowych. Autor pokazuje w jaki sposób artyści reagowali na konflikty (zamiast obrazów zdobiących ściany elit powstały teksty, hasła, instrukcje) oraz w jaki sposób rynek sztuki przejmował – zgodnie z logiką społeczeństwa konsumpcyjnego, którego wartości próbował kwestionować konceptualizm – radykalną sztukę, utowarowiając i umuzealnając najbardziej nawet efemeryczne działania,



fetyszyzując tym samym zastępującą dzieło dokumentację (to właśnie napięcie, pomiędzy „dziełem” a jego „dokumentacją”, mogącą funkcjonować na prawach dziełach sztuki, odnajdujemy w „Wibrującej pięści” Jastrubczaka). „Sztuka powstająca w latach sześćdziesiątych, w tym sztuka amerykańska, często opisywana jest – pisał Piotr Piotrowski – w kategoriach politycznych, choć nie wszyscy z analizowanych w tym kontekście twórców przywiązywali do takich motywacji dużą wagę. Dotyczy to przede wszystkim tych realizacji, które unikały »fizycznego« kontaktu z instytucjami artystycznymi. Jeżeli system instytucji artystycznych jest systemem władzy, a więc społeczno-politycznego porządku, którego narzędzie stanowi komercjalizacja sztuki, to należało tworzyć sztukę wymykającą się temu systemowi, sztukę – najogólniej rzecz biorąc – »niesprzedaną«, nie nadającą się wręcz do eksponowania w galerii czy w muzeum”. [Piotr Piotrowski, „W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie”, Poznań 1996, ss. 67-68.]

Jako przykład Piotrowski podaje sztukę performance oraz sztukę ziemi. „W muzeach, na wystawach czy w galeriach pokazywano – pisał Piotrowski – ich dokumentacje. Ta ostatnia stanowiła jak gdyby substytut dzieła sztuki i – rzecz oczywista – podlegała operacjom i manipulacjom świata sztuki i jego instytucjonalizacji. Dzieło jednak – sądzono – zostaje zamknięte, zostaje zachowana jego instytucjonalna, a więc też polityczna neutralność”. [Tamże, s. 68.] Piotrowski wskazuje tutaj również na sztukę poczty. „List, paczka, telegram – to jedyne przekaźniki idei. Dzieło więc zostało »zdematerializowane«, choć fizycznie istniało, tyle tylko, że w całkowicie »neutralnej« formie”. [Tamże.] Dokumentacja była gromadzona, eksponowana i sprzedawana – w ten sposób system, jak to określił Piotrowski, „się bronił”. „Dzieło-idea, najogólniej rzecz ujmując, miało być – pisał Piotrowski – chronione przed systemem przez to właśnie, że było »zdematerializowane«. Jego obiektywizacja dokonywała się poprzez »nieistotną« z artystycznego punktu widzenia oraz neutralną z punktu widzenia morfologii dokumentację.” [Tamże, s. 71.]

Analiza Piotra Piotrowskiego jest zasadniczo zbieżna z tokiem rozumowania przedstawionym w pracy Łukasza Jastrubczaka.

Można się oczywiście spierać, na ile bunt artystów lat 60. i 70., których aktywność Jerzy Ludwiński określiłby mianem „sztuki pojęciowej” wynikał z zakwestionowania reguł społeczeństwa kapitalistycznego, stanowiąc część szerszych walk klasowych, a na ile był efektem kwestionowania jedynie zastanych reguł gry w polu sztuki, do czego skłaniałby fakt, że celem jaki sobie stawiali awangardowi twórcy nie było komunikowanie się z szeroko rozumianym społeczeństwem (ten rodzaj sztuki był bardzo hermetyczny, a przez to elitarny). Dzieła sztuki konceptualnej wymagały od odbiorcy sporych kompetencji

kulturowych. Rola artysty w tej sytuacji „stała się – jak to określił Brian O'Doherty – w istocie rodzajem *de-kreacji*, zapewniającej widzowi bodziec przenoszący do jej lub jego systemu wytwarzającego sztukę (sztuka jako opium dla wyższej klasy średniej)”. [Brian O'Doherty, „Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii”, Gdańsk 2015, s. 118] Uwzględniając przynależność klasową odbiorców szeroko rozumianej sztuki konceptualnej, wydaje się, że określenie „opium dla wyższej klasy średniej” może być – w przypadku omawianych postaw – trafną metaforą. Ostatecznie radykalni konceptualiści zaakceptowali zamianę efektów swej pracy w sprzedawane na rynku artefakty, co przy okazji ustawiło ich w pozycji beneficjentów systemu kapitalistycznego. Do przywołanej w dysertacji „deklaracji intencji” Lawrence'a Weinerja: „1. Artysta może skonstruować dzieło 2. Dzieło może zostać sfabrykowane 3. Dzieło nie musi zostać wykonane (zbudowane)” można by dopisać „...żeby mogło zostać sprzedane” (Weiner do dziś, z sukcesem, współpracuje z kilkoma galeriami komercyjnymi). Na sukces rynkowy amerykańskich twórców z kręgu awangardy oraz modernizmu przełożenie miała również potajemna promocja amerykańskiej sztuki współczesnej prowadzona w czasie zimnej wojny przez Centralną Agencję Wywiadowczą. [Por. Caroline Levine, „Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka”, Warszawa 2013] Na marginesie warto zaznaczyć, że rodzima, polska neoawangarda również była mocno wspierana przez Peerełowskie władze, ponieważ istnienie sztuki nowoczesnej legitymizowało system realnego socjalizmu w oczach Zachodu.

Łukasz Jastrubczak odwołuje się do metafory złota, które było niegdyś materialnym ekwiwalentem pieniądza. Wypowiedzenie w 1971 roku przez USA układu z Bretton Woods, które zawiesiło wymienialność dolara na złoto, a także postępująca finansjeryzacja gospodarki sprawiły, że złoto utraciło tę niegdyśszą funkcję. Pracę pt. „Hologram” można odczytać jako ironiczny komentarz do światowego kryzysu finansowego, który eksplodował w 2008 roku. „W 2008 r. skończył się – pisał Andrzej Turowski – sen o rozkoszy w globalnej wiosce krążącego kapitału. To wówczas, jak twierdzą ekonomiści, pierwszy raz w nowoczesnym świecie, i na taką skalę, zbiegł się dający o sobie znać już od pewnego czasu kryzys finansowy, z ponawiającym się na spekulacyjnym rynku paliw kryzysem energetycznym i przekraczającym teraz granice Trzeciego Świata – kryzysem żywnościowym. W konsekwencji zapaść ekonomiczna pociągnęła za sobą impas społeczny, objawiający się niespotykanym od dawna bezrobociem, pogłębieniem biedy na całym świecie i wzrastającą nierównością między ludźmi”. [Andrzej Turowski, „Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej”, Warszawa



2012, s. 11.] Płonąca sztabka złota, w pracy Jastrubczaka, wykonana została z pomalowanego złotą farbą kartonu. Kryzys ujawnił, że za fasadą profesjonalizmu oraz bezpieczeństwa, jaką stworzyli specjaliści od marketingu zachodnich instytucji finansowych, kryło się wielkie oszustwo. Potężny, wydawałoby się system bankowy, okazał się słoniem na glinianych nogach (głównie przez tzw. toksyczne aktywa).

„Żadna gałąź kultury – jak słusznie zauważył Jastrubczak – nie jest tak silnie związana z kapitałem jak sztuka wizualna”. Paradoksalnie, w czasie kryzysu żerujący na sztuce rynek umocnia swoją pozycję, gdyż sztuka posiada moc zamiany idei w „złoto” – nie tylko w wymiarze metaforycznym ale również realnym, namacalnym. Jest bowiem doskonałym narzędziem pozwalającym przenosić wartość kapitałową w czasie. Na ten aspekt zwrócił uwagę Mikołaj Iwański, pisząc: „W sytuacji kryzysu, bardzo często porównuje się ją [sztukę – RJ] do złota, gdyż podobnie jak ono stanowi bezpieczne schronienie przed inflacją, która w kryzysie bezlitośnie uszczupla realną wartość klasycznych instrumentów finansowych [Mikołaj Iwański, „Rynek sztuki / globalizacja / peryferie”, „Magazyn Sztuki”, nr 1/2011, s. 84).

Warto na koniec zwrócić uwagę, że Łukasz Jastrubczak w teoretycznej części dysertacji doktorskiej pt. „Milczenie jest złotem – dematerializacja obiektu w sztuce awangardowej” biele porusza się nie tylko w literaturze dotyczącej amerykańskiej oraz europejskiej sztuki, sięgając do publikacji Hala Fostera, Jerzego Ludwińskiego czy Luizy Nader, ale również w literaturze z dziedziny ekonomii oraz socjologii społecznej i politycznej, przywołując analizy Jana Toporowskiego oraz Jana Sowy. Problemy podejmowane w pracy teoretycznej rozszerzają konteksty, w których można czytać część artystyczną – realizację pt. „Milczenie jest złotem”.

**Konkludując:** Pracę doktorską pana mgr Łukasza Jastrubczaka cechuje wysoki poziom artystyczny. Stanowi ona istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej. Łukasz Jastrubczak zaprezentował oryginalne dokonanie artystyczne, wykazując jednocześnie ogólną wiedzę teoretyczną w dziedzinie „sztuki plastyczne”, w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”, a ponadto posiada umiejętności do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej, a więc praca doktorska spełnia warunki określone w 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. Zarówno praca doktorska jak i wcześniejsze osiągnięcia artystyczne kandydata w pełni uzasadniają nadanie mu stopnia doktora sztuki w dziedzinie „sztuki

plastyczne” w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”. Dlatego z całym przekonaniem  
wnioskuję dopuszczenie pracy doktorskiej do publicznej obrony oraz o przyznanie panu  
mgr Łukaszowi Jastrubczakowi stopnia naukowego doktora.

**Dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP**

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Rafał Jakubowicz', followed by a long horizontal line extending to the right.

Poznań, 8 czerwca 2016

