

Recenzja rozprawy doktorskiej pana mgr. Marka Rogulskiego sporządzona w związku z przewodem doktorskim w zakresie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne.

Pan Marek Rogulski urodził się w roku [redacted] Gdańsku. W latach 1985-1990 studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie ASP), gdzie w 1990 roku na Wydziale Malarstwa tejże uczelni uzyskał tytuł magistra sztuki. W roku 2015 rozpoczął studia na Międzywydziałowych Studiach Doktoranckich na ASP w Gdańsku. Od uzyskania dyplomu aktywnie uczestniczy w życiu artystycznym pracując na wielu polach wypowiedzi artystycznej: malarstwa, performansu, rzeźby, wideo i fotografii, muzyki improwizowanej. Prowadzi też działalność kuratorską, tworzy i publikuje wydawnictwa na styku teorii sztuki i krytyki artystycznej. Brał udział – począwszy od roku 1991 – w ponad stu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą, sytuując się w ścisłej czołówce aktywnych i szeroko komentowanych twórców swojego pokolenia. Jest laureatem kilku nagród i wyróżnień, otrzymywał również liczne stypendia twórcze pozwalające mu kontynuować wyjątkowo rozległe działania artystyczne i organizacyjne. Jego prace znajdują się w kilku znaczących kolekcjach, m. in. Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie czy Towarzystwa Pomorskiego Zachęty Sztuk Pięknych. Prowadził i prowadzi kilka projektów artystyczno-badawczych, był również założycielem lub współzałożycielem trzech grup artystycznych oraz fundacji TNS. Był uczestnikiem wielu konferencji i sympozjów dotyczących sztuki współczesnej. Trudno tu zliczyć i skrótkowo tylko przedstawić rozległość zainteresowań doktoranta oraz jego niespożytą aktywność na tak wielu płaszczyznach twórczych. Szczegółowo przygotowana lista dokonań znajduje się w dokumentacji dorobku doktoranta.

Tytuł rozprawy doktorskiej pana mgr. Marka Rogulskiego „Ślady pamięciowe w dochodzeniu do koncepcji dzieła artystycznego poprzez pracę z modelem kulturowym” ściśle określa zawartość rozprawy, jak również odnosi się bezpośrednio do realizacji artystycznej. Dysertacja doktorska liczy 154 strony standardowego maszynopisu i podzielona jest następująco: 25 rozdziałów umieszczonych zostało w trzech częściach zawierających konkretne badane problemy a każda część posiada swoje podsumowanie w formie wniosków i konkluzji przeprowadzonych analiz badawczych. Kończy zaś streszczenie i podsumowanie rozprawy oraz standardowo: bibliografia, oraz spis źródeł internetowych, diagramów, tabel, rysunków i fotografii tworzących wizualną i pojęciową warstwę wyводу. Całość poprzedzona została wstępem oraz opisem celów i metod badawczych. Mamy więc do czynienia z dziełem o wysokich aspiracjach poznawczych i ambicjach ukazania pełnej autorskiej interpretacji kluczowych dla kultury i rzeczywistości naukowo-artystycznej zagadnień, jakie wypełniają obszar dociekań artystycznych i kulturowych autora. To, z czym mamy tu do czynienia, to projekt dzieła totalnego oraz model rzeczywistości alternatywnej – tu w znaczeniu tej prawdziwej (dla autora), odartej z iluzji czy złudzeń poznawczo-intelektualnych, jakie – idąc za myśleniem autora – zdominowały współczesną kulturę i całą rzeczywistość społeczną. Ponieważ zaś mamy do czynienia z dziełem totalnym, pociągającym niezliczoną ilość sznurków sfer ludzkiego poznania (fizyka, filozofia, historia i teoria kultury, cybernetyka itd.), to siłą rzeczy wymusza to skupienie się tylko na kluczowych i zasadniczych dla finalnego rozstrzygnięcia artystycznego kwestiach (wiele

użytych w dysertacji ściśle naukowych i filozoficznych wątków wykracza poza moje merytoryczne przygotowanie).

Postaram się wyłowić z tego oceanu koncepcji, pojęć i konkluzji elementy najważniejsze dla mojego rozumienia sensu tej pracy badawczej w kontekście praktyki artystycznej doktoranta. W opisie zamierzeń sam autor stwierdza: „W rozprawie skupiłem uwagę na problemie, jakim jest korzystanie z wiedzy w procesie tworzenia założeń mających znaczenie dla powstawania dzieł sztuki. Dotyczy to zwłaszcza tego szczególnego przypadku, gdy dzieło powstaje w ramach rozprawy doktorskiej w dyscyplinie sztuki piękne”. Usiłując wykazać nieadekwatność wypracowanych przez „artystyczne szkolnictwo wyższe” narzędzi mogących jednoznacznie rozstrzygać o artystycznych kwalifikacjach dzieł artystycznych (nie rozumiem – dlaczego doktorant uparcie stosuje termin „dzieło sztuki” – skoro ów dylemat dotyczy „oryginalnego dokonania artystycznego”) uruchamia cały arsenał zgromadzonych przez 30 lat praktyki artystycznej i poszukiwań intelektualnych argumentów i dowodów. W pewnym sensie doktorant – chcąc precyzyjnie wypełnić zobowiązania proceduralne przewodu doktorskiego – popada w pułapkę: narzuca bowiem swoją siatkę literalnego podejścia do procedury na możliwości uzyskania miarodajnych efektów artystycznych zapominając, że owe skodyfikowane procedury są pewnymi ramami interpretacyjnymi, umożliwiającymi realizację założeń artystycznych z uwzględnieniem i wypukleniem w nich tych aspektów, które przynależą do sfery naukowo-badawczej owego dzieła. Równoległe też, z wieloosobowym wsparciem merytorycznym (studia oraz promotor/promotorzy), usiłuje ująć swoje rozwiązanie problemu artystycznego w racjonalne i intelektualno-interpretacyjne ramy. Nie różni się to przecież zbyt od codziennej praktyki znakomitej większości artystów komentujących swoją pracę i opisujących jej założenia czy spodziewane efekty, gdy relacjonują swoją intelektualną i badawczą drogę dochodzenia do konkretnych rozwiązań i konkluzji. Jest to więc praktyka dość powszechna, którą autor niniejszej rozprawy uczynił tu wyjątkową. Ale można też, z większym dystansem do zastosowanej przez doktoranta metody, potraktować ją jako ramę do podsumowania swojej 30-letniej artystycznej praktyki – do przeanalizowania i przebadania jej pod kątem przydatności społeczno-historycznej i nadać jej większy sens i znaczenie (zamazując tym samym powszechne w naszym środowisku piętno pięknoduchostwa). Wyjaśnia powody zajęcia się tą sprawą następująco: „Określenie charakteru dzieła wynikało z działań i inicjatyw podejmowanych przeze mnie w trakcie trzech lat studiów doktoranckich. Zarazem wynikało z potrzeb realizacji mitu personalnego w zakresie sztuki, który kształtował się między innymi w okresie, gdy realizowałem program studiów magisterskich (lata 1985 - 1990)” – dając wyraźny sygnał, iż temperament performerski oraz aktywność na polu refleksji kulturowej przesądziły o charakterze całego konceptu pracy doktorskiej. Ostatecznie więc nie dzieje się tu nic niezwykłego: autor prezentuje rozwiązanie problemu artystycznego i teoretycznego poprzez prezentację dzieła artystycznego wraz z bogatym opisem egzegetycznym, akcentując przy tym rolę kontekstu i tzw. systemu sztuki w funkcjonowaniu sztuki w ogóle (we wszystkich istotnych aspektach). Oczywiście – doktorant przytomnie pyta się o zasadność „unaukowiania” sztuk wizualnych przez obecną ustawę (o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki) oraz przydatność tych oczekiwań do adekwatnej oceny dzieła artystycznego i orzekania o jej oryginalności. Autor często przywołuje sytuację pewnej przemocy ustawodawczo-instytucjonalnej, jakiej rzekomo doznaje. Wtrąca co jakiś czas słowa i wyrażenia typu „wymogi”, „konieczność”, „przymus”, „zmuszony” sugerując, jakoby znalazł się w sytuacji nienaturalnej czy też wyjątkowo nieprzyjaznej dla swojego artystycznego działania w ramach studiów doktoranckich i samego przewodu. Dziwi to – biorąc pod uwagę ponad dwudziestoletnie zmagania pana Marka Rogulskiego z różnego rodzaju trudnościami instytucjonalnymi, urzędniczymi czy środowiskowymi. Autor niejako wyważa nieistniejące drzwi: narzucając sobie wymyślone przez siebie ograniczenia (a nie wynikające z brzmienia ustawy) oraz poświęcając większą część swoich starań na ich przewyciężanie, tworzy „fantomową”

rzeczywistość opresji i zakazów mającą niewiele wspólnego z faktami i codzienną praktyką akademicką (np. dzieło prezentowane wcale nie musi być – jak twierdzi – „skończone”, jeśli opiera się na założeniach procesualnych czy performatywnych, itp.). W rezultacie wnioski, jakie wyciąga z owego ustawowego worka często nie pochodzą z jego wnętrza – są bardziej „obiektami fantomowymi” oraz paliwem do wygenerowania sporu światopoglądowego (krępująca instytucjonalność vs nieskrępowana niczym twórczość). Sumując: autor poddaje refleksyjnej krytyce zarówno samą procedurę „doktorską”, jak i hierarchiczną strukturę. Sama struktura dysertacji jest czytelna i starannie zakomponowana; zawiera charakterystyczny dla ekspresji intelektualnej autora zestaw nazw, terminów i pojęć charakteryzujących aktywność intelektualną i praktyczną: habitus, dyspozytyw, dysypatywny, pole produkcji kulturowej, programowanie, samoorganizacja, sprzężenie zwrotne w pętli przyczynowo skutkowej, emergencja, autopoeza. Nadaje to całości charakterystyczny autorski rys – obecny we wszystkich jego wcześniejszych manifestach, deklaracjach czy teoretycznych tekstach.

Traktując jednak ową próbę rozpoznania i obnażenia systemowych słabości jako laboratoryjny eksperyment i ćwiczenie z logiki – wkracza na teren dociekliwego dochodzenia detektywistycznego na tematy fundamentalne dla swojej „sytuacji estetycznej” (pod postacią licznych autorskich, oryginalnych diagramów). Zastanawia się nad aspektami tworzenia, odbioru i oceny/osądu dzieła, które mogą wejść w fenomenologiczny, empiryczny i filozoficzny spór. Problematyzuje, z godną podziwu skrupulatnością, wszelkie aspekty takowej „sytuacji estetycznej” wyliczając niezliczone wręcz metodologiczne sprzeczności. Autor konstatuje: „Wieloznaczność dzieła – tak jak pojmujemy je w kulturze Zachodu – zasada się na jego interakcji i oddziaływaniu, które zachodzi w przestrzeni społecznej i rozległej sieci odniesień kulturowych. Są one tak złożone, że dzieło z założenia wykracza poza jakikolwiek tekst i binarny układ jednoznacznych opozycyjnych pojęć. Funkcjonuje ono raczej w kategoriach płynnych intensywności (Deleuze, Guattari) oraz logiki wielowartościowej czy też wręcz logiki rozmytej. W logice rozmytej pomiędzy kryterium prawdy a kryterium fałszu rozciąga się spektrum stanów i wartości pośrednich”. Przekonuje: „Założeniem jest, że powstanie *dzieła sztuki* – określony rezultat jest założony. Założenie to znacząco określa porządek konstytuowania się i 'formę' tego dzieła - funkcjonuje ono jako rodzaj 'tezy', która wymaga udowodnienia lub uznania - jego kulminacją jest dokonanie formalnoprawnej oceny przez autorytety. Metoda ta nakierowana jest na społeczne potwierdzenie osiągniętego rezultatu i 'weryfikację dzieła'. Realizacja dzieła i procesu twórczego powstaje wówczas w odniesieniu do środowiska kulturowego rozumianego tu jako system wiedzy, władzy i przekonań na temat tego, co może być uznane za sztukę. Założenie to orientuje uwagę twórcy na potrzeby o charakterze zewnętrznym. Konieczne jest wejście w relację ze środowiskiem autorytetów, oddziaływanie na nie. Twórca zabiegać musi o akceptację i o uznanie *dzieła*”. Jeśli jednak zamienimy bohaterów opisu istoty procedury doktorskiej (autorytety akademickie zamieńmy na autorytety dyrektorskie, kuratorskie oraz krytyczno- i historyczno-sztuczne), okaże się, że mikro-środowisko akademickie wraz ze swoimi procedurami niczym zasadniczym nie różni się od makro-środowiska art-worldu. Natomiast w rozdziale XIII krytycznie spostrzega, iż „zdolność mediacji, zdolność perswazji i przekonywania jest istotnym elementem tworzenia dzieła sztuki w kontekście rozprawy doktorskiej” – jakby zapominając, że współcześnie, a w Polsce od 20 lat, najpopularniejszym w środowisku artystycznym i instytucjonalnym jest właśnie termin „mediacja” pomiędzy artystą, kuratorem i instytucją (rozpropagowany jako główny element strategii artystycznej przez Anetę Szytak – gdańską kuratorkę i współzałożycielkę Instytutu Sztuki Wyspa). Podkreślę zatem swoje spostrzeżenie, iż sens tej obszernej analizy Marka Rogulskiego wykracza poza ramy proceduralno-ustawowych paradoksów czy nonsensów ministerialnych przepisów. Wydaje się też po części formą autoterapeutyczną oferującą ramy przepracowania trzyletniego zmagania się z procesem dydaktyczno-badawczym. Zzymając się na oschłe procedury kwalifikacyjne zapomina przy tym, iż rady wydziałów uczelni artystycznych oceniają finalnie ogólną

gotowość doktoranta do pełnienia dydaktycznych, badawczych i artystycznych ról. W ocenach zaś jakości samych realizacji artystycznych nie wypracowały jakichś odrębnych narzędzi: posługują się podobnymi do tych stosowanych przez wszelkie inne „rankingujące” instytucje sztuki. Rozdział VII przedstawiający „analizę rzeczywistości wewnętrznej autora dzieła – obraz wyjściowy” odnosi się do rozważań na temat organicznych, quasi-szamańskich działań i doświadczeń tworzonych w formie publicznych performansów, akcji, manifestacji i występów. Pobrzmiwają tu zarówno echa działań Jerzego Beresia czy ikony sztuki post-humanistycznej Stelarcza, jak i lektur autorów zajmujących się psychologią głębi, psychologią transpersonalną, gnozą cybernetyczną i posthumanizmem. Tworzy koncepcję śladów pamięciowych (za koncepcją trzech światów Karla Poppera) jako narzędzia mitotwórczego, co sytuuje go blisko praktyki Josepha Beuysa czy nawet Matthew Barney'a. To jednak, co przemawia za koncepcją dzieła doktorskiego Marka Rogulskiego, to ukazanie złożoności i wieloaspektowości naszych działań na płaszczyźnie akademickiej – gdzie paradoksalnie wiarygodności i skuteczności przydaje nam właśnie redukcja wielokontekstualności i świadome, pragmatyczne ograniczenie pól interpretacji w obszarze dyscypliny artystycznej – jaką instytucjonalnie reprezentujemy. Tak więc tzw. opis pracy doktorskiej traktuję jako miękką prowokację, mającą na celu przede wszystkim uwiarygodnienie tejże pracy (trzy lata studiów doktoranckich) wg założonych przez doktoranta kryteriów artystycznej i intelektualnej jakości. W pewnym momencie stwierdza: „Możemy zatem mówić o dziele niejako zszywanym w procesie dochodzenia do koncepcji dzieła artystycznego, które realizuje się w ramach procedury obrony pracy doktorskiej”. Zatem – powtórzmy – tematem pracy doktoranta jest stworzenie wizualnego quasi naukowego modelu wraz z całą szczegółową dokumentacją techniczną i technologiczną opisującego, z pozycji zdystansowanego obserwatora i badacza (quasi-etnologa), szczególnie sytuację dojrzałego, spełnionego artysty i intelektualisty w konfrontacji z procesem i procedurą oceny jego pewnych szczególnych dyspozycji. Jednak wybór krytycznego tylko instrumentarium jest, w moim przeświadczeniu, wynikiem tak późnego poddania się procesowi kwalifikacyjnemu. Studia III stopnia (doktoranckie) sprofilowane zostały jako kontynuacja procesu dydaktycznego raczej niż potwierdzenie jakości artystycznej dojrzałych artystów (i to z tak ogromnym dorobkiem artystycznym i intelektualnym, jaki jest udziałem doktoranta). Potraktujmy zatem ten projekt jako wyjątkową okazję do przyjrzenia się temu, co współtworzy naszą instytucjonalną wiarygodność w systemie weryfikacji i ewaluacji społecznego kapitału badawczego, naukowego i artystycznego, jaki systemowo wytwarzamy. W Rozdziale XV pt. „Osaczenie – element hybrydowej metodologii dzieła sztuki” sam relacjonuje ową nieadekwatność sytuacji, w jakiej z własnej woli się znalazł. „Chciałbym zatem przenieść to intelektualne rozważanie w obręb procesu artystycznego jako takiego. Zastosować 'metodologię' tytułowego Apostroph'u do kilku wybranych wątków mej własnej działalności – inaczej mówiąc, poddać je pewnemu zabiegowi. Punktem wyjścia są tu m.in. dokumentacje własnych realizacji z połowy lat 80. (...)” – wyjaśnia autor. Tak więc gdański artysta i animator kultury Marek Rogulski wziął sprawy we własne ręce: sam przywraca sobie i swoją sztukę odpowiedniemu dyskursowi krytyczno-artystycznemu – stosując wymyśloną przez siebie metodę „supresyjno-historyczno-apostroficzną”. Tym samym pozycjonuje się w miejscu, które – zgodnie z jego własnym poczuciem – powinien zająć w swoim środowisku artystycznym i społecznym. Świadczą o tym również zabiegi, jakie stosuje tu doktorant: częste stosowanie cudzołóstwa w opisach sytuacji doktoranckiego studiowania czy deklarowane doświadczenie „presji i kontroli” ze strony systemu studiów (dopiero w przypisie 343 na stronie 117 autor zdradza, iż „podstawową motywacją w przystąpieniu do studiów było pragnienie zbadania jaki wpływ na moją pracę artystyczną wywrze poddanie się presji instytucjonalnej w ramach uczestniczenia w programie kształcenia szkolnictwa wyższego” – co przyznając, brzmi mało przekonująco). Krótko mówiąc, przytaczając słowa autora: „Swój wysiłek twórczy kieruję na to, aby wywrzeć wpływ na charakter tego kontekstu i w ten sposób uczynić go częścią dzieła”. W tym celu przywołuje koncepcję

dyspozytywu w rozumieniu Michela Foucaulta. Z naukowego punktu widzenia „dyspozytyw to złożony i niejednorodny zestaw (dosłownie „ansambl”, ensemble) składników dyskursowych (np. tekstów lub żywej mowy) oraz nie-dyskursowych (np. rozwiązań organizacyjnych, instytucjonalnych lub architektonicznych), wiążących się ze sobą na kształt złożonej siatki (réseau). Ów ansambl (czyli zestaw) stanowi społeczną odpowiedź na określony stan nagłej konieczności (urgence), np. strukturalnych przemian demograficznych lub gospodarczych (Marek Czyżewski, „Wiedza specjalistyczna i praktyka społeczna - przemiany i pułapki”, w: „Kontrowersje dyskursywne. Między wiedzą specjalistyczną a praktyką społeczną”, Seria: Studia nad wiedzą T. 4, red. Arkadiusz Jabłoński, Jan Szymczyk, Mariusz Zemło, 2012). Jest on więc zasadniczo teoretyczną i pojęciową ramą całego opisywanego tu przedsięwzięcia artystycznego doktoranta. Wylicza intelektualne i krytyczne narzędzia, jakimi się tu posługuje (teoria znaku Ferdynanda de Saussure'a, analiza dyskursu Jacques'a Derridy, byt relacyjny Marca Auge'a, analizę danych Bruno Latoura, antropologia kulturowa Clifforda Geertza, narracyjność lokalna Anthony Giddensa, posthumanizm Rosi Braidotti, struktura sieci, amorficzna chmura rzeczywistości Antoniego Negri, Michaela Hardta). Jednocześnie, realizując cele proceduralne, wykorzystuje owe narzędzia do ponownego skontekstualizowania swojego dorobku. Temu służy koncepcja połączenia trzech kluczowych tu instytucji: Akademii Sztuk Pięknych (czynnik aktywny), Centrum sztuki Współczesnej Łaźnia (czynnik pasywny) oraz Instytutu Cybernetyki Sztuki (czynnik pośredni – medium). Pisze: „Szukam informacji zwrotnej poprzez sprzężenie procesu myślenia i działania z instytucjami już istniejącymi w przestrzeni społecznej (ASP i CSW Łaźnia) oraz powołanymi przeze mnie do życia (ICS i MuesseuM). W ramach ICS wypracowałem także koncepcję podzespołu tej instytucji, nazwanego: MuesseuM. Ta koncepcja jest bezpośrednio ukierunkowana na zagadnienia dotyczące istnienia i przechowywania śladów pamięciowych (na przykład w postaci dzieł sztuki) w instytucjach muzealnych”. Mamy tu więc do czynienia z modelową strategią wykorzystywaną powszechnie w świecie sztuki: triadę artysta – instytucja – subwencja. Zespoleńnię potencjału ekonomicznego, instytucjonalnego oraz prestiżowego przez tę triadę zaowocowało powstaniem niniejszej realizacji – struktury dyssypatywnej, która jest prezentowana w CSW Łaźnia i która następnie posłuży do fizycznego powołania ICS (który został utworzony przez autora w ramach studiów doktoranckich). Totalność tego zamiaru jest odwzorowaniem ogólnej koncepcji twórczości, jaką stworzył doktorant: znajduje i ilustruje swoimi działaniami starożytną hermetyczną tradycję „jako na górze tak i na dole” – czyli koncepcję ścisłej relacji między makroskalą – rzeczywistością empiryczną (struktura społeczno-historyczna) a mikroskalą – personalna mitologia i kognitywna teoria umysłu (struktura neuronalna). Realizacja artystyczna to dzieło w procesie, które swój finał znajdzie w planowanej siedzibie ICS. Składa się na nią: koncepcja i założenia teoretyczne – „Engram i struktura dyssypatywna”; strategia działania w sytuacji presji, jaką jest rozpatrywany tu model kulturowy – studia doktoranckie; stworzenie quasi-instytucji ICS wraz z wewnętrznym oddziałem (MueSSeuM) – dokumentacja i archiwizacja działań; realizacja wystawy w CSW Łaźnia oraz obrona przewodu doktorskiego – dzieło performatywno-procesualne; demontaż wystawy/dzieła i jej/jego dalsze losy – stworzenie fizycznej formy ICS-u wraz z zawartością/kontekstem (opisane w Rozdziale XVI – „Elementy proponowanego dzieła jako rezultat przyjętej hybrydowej metodologii dzieła sztuki”). Tak opisuje autor efekt obranej strategii: „Tak więc symboliczne skolonizowanie obu instytucji – ASP i CSW – ich 'zassanie' w obszar 'czarnej dziury' Muesseum ma wyłonić artystyczny, konceptualny twór. (...) Jak dokonać wprzęgnięcia owego agregatu znaczeń w strukturę dzieła? Poprzez włączenie instytucji zawiadujących wiedzą (symbolicznie i realnie) w strukturę dzieła”. Konkluduje: „Struktura otwarta dzieła wyrasta z faktu wytworzenia skonsolidowanej relacji trzech instytucji i zarazem włącza w siebie rezultat presji założeń – 'wchłania' problem oceny dzieła”. Celem zaś ma być faktyczna zmiana sytuacji Marka Rogulskiego – artysty, co obrazuje engram, czyli ów ślad pamięciowy, zmiana pozostawiona w układzie nerwowym. Intencją proponowanego dzieła jest też wytworzenie relacji

między ICS a ASP i CSW Łaźnia przy użyciu metafory (narzędzia) Wielkiego Zderzacza Art-Hadronów – kolejnej figury stworzonej przez doktoranta – jako próby poszerzenia zakresu współpracy w zakresie sztuki w peryferyjnej dzielnicy Gdańsk Osowa, na której ulokowany został Instytut Cybernetyki Sztuki. Sięgając do kontekstu dzieła otwartego, tworzy doktorant model procesualnego działania, które być może wieńczyć będzie pewien etap jego twórczości. Będę temu szczerze kibicować – gdyż takie zaangażowanie i poświęcenie sprawom sztuki jest dziś rzadkością. Tak autor zdradza przebieg obrony: „W obręb dzieła – w sensie koncepcyjnym, ale i w dosłownym, jako część instalacji – dosłownie i fizycznie także zostaną włączeni uczestnicy procedury oceny pracy doktorskiej. Staną się przejściowo częścią tej instalacji. Zarówno komponent materialny (instalacja) jak i koncepcyjny, dynamicznie współistnieją”. Zaprezentowany obiekt jest zatem „złożoną instalacją umożliwiającą realizację serii performansów i w tym konkretnym (acz modyfikowanym) kształcie zaistnieje jedynie w trakcie trwania wystawy”. Ma on być wizualizacją rezultatu interpretacji tzw. modelu kulturowego, jakim jest dyskurs akademicki. W instalacji wykorzystane zostały elementy gotowe, urządzenia mechaniczne, pompy wodne, stalowe formy geometryczne czy inne elementy wykonane i wytworzone przez artystę własnoręcznie w pracowni (ICS) z technicznym wsparciem różnych specjalistów. Główny element wizualny – zwielokrotnione formy stożka – został wykonany ze stali i pełni rolę symboliczną (wzmocnienie) oraz praktyczną (kumulacja dźwięku) w trakcie performatywnych działań realizowanych wobec instalacji. Część niebieskich i zielonych płaszczyzn instalacji przywołuje formę i funkcję tzw. greenscreena – używanego przy produkcjach telewizyjnych, filmowych i przy tworzeniu animacji 3D. Wg autora „Zabieg ten sugeruje, iż pewne elementy dzieła nie są dostępne bezpośrednio percepcji odbiorcy, że uczestniczą oni w jakimś szerszym zakrojonym 'programie' działań; są aktorami w epizodzie realizującego się filmu sztuki i życia”. Dodatkowo w skład instalacji wchodzi mech zebrany z podwórza i dachu ICS w celu „nasączenia” go nowym powystawowym znaczeniem (po prezentacji zostanie z powrotem umieszczony na posesji ICS). Prezentowana w CSW Łaźnia instalacja powstała zatem w wyniku „klecenia i zszywania konkretnych elementów i znaczeń z nimi związanych”. W pewnym sensie są to swobodne makiety budynków trzech instytucji oraz „układ śladów pamięciowych, które umożliwiły takie sformułowanie formy i znaczeń pracy”. Niektóre elementy wchodzące czasowo w skład instalacji, ulegając fizycznej degradacji, mają obrazować model kulturowy, którego analizy teoretycznej i wizualnej podjął się autor. „Faktyczne dzieło powstanie, gdy elementy tworzące instalację na wystawie ulegną rozproszeniu po demontażu wystawy” deklaruje i kończy swą relację: „Tak rozumiane dzieło odwołuje się do pola możliwości, gdyż jest to dzieło, które rodzi, jest sprawcą zaistnienia możliwości przejawiania się kolejnych dzieł i działań artystycznych”. Wykonanie i realizacja instalacji oraz cyklu performansów przeprowadzonych wobec obiektu jest zatem tylko przejściowym etapem dla finalnego zaistnienia dzieła – co jest tu rozwiązaniem oryginalnym.

Sumując: doktorant przeprowadził szczegółową analizę modelu kulturowego, jakim jest środowisko, struktura i procedury Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku poddając owo zagadnienie wielowątkowej refleksji krytycznej. Oryginalną realizacją artystyczną (owym oryginalnym dokonaniem) jest multimedialna instalacja oraz cykl przeprowadzonych performansów w instytucji sztuki (CSW Łaźnia) oraz założenie Instytutu Cybernetyki Sztuki.

W związku z powyższym, mając do czynienia z oryginalną pod względem artystycznym (również mam tu na myśli cały dorobek twórczy doktoranta), jak i intelektualnym rozprawą doktorską, pragnę pozytywnie ocenić jej zawartość pod każdym wymaganym względem. Po zapoznaniu się z całą realizacją doktorską (praca artystyczna wraz z opisem) pana mgr. Marka Rogulskiego 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. 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 Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku o nadanie panu mgr. Markowi Rogulskiemu stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne.

Grzegorz Szwienta