

dr hab. Przemek Pintał, prof. ASP
Wydział Malarstwa
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Recenzja rozprawy doktorskiej i artystycznej części pracy doktorskiej Pana mgr. Sebastiana Trzoski w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki przeprowadzonym na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Promotor pracy doktorskiej: dr hab. Mikołaj Poliński

Sebastian Trzoska urodził się w 1990 roku w Bydgoszczy. Studiował na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu na Wydziale Malarstwa i Rysunku w latach 2010 – 2016. Pracę dyplomową zrealizował w specjalizacji z Rysunek w pracowni prof. Bogdana Wojtasiaka. W 2016 roku rozpoczął studia doktoranckie na Wydziale Malarstwa i Rysunku w macierzystej uczelni. Artysta porusza się po rozległym obszarze działań intermedialnych wskazując na szczególną istotność rysunku w swojej aktywności twórczej. Zrealizował od czasu studiów liczne wystawy indywidualne i pokazy zbiorowe. Jest autorem kilku artykułów naukowych opublikowanych m.in. na międzynarodowych portalach akademickich np. academia.edu. W jego dorobku znajdują się również liczne przykłady działalności warsztatowej i edukacyjnej. Po uważnej, szczegółowej analizie tych aktywności mogę odnieść się do ich jakości z wysokim uznaniem kierując do zawartej w pracy, bardzo dobrze przygotowanej dokumentacji.

Obydwie części pracy doktorskiej Trzoski są równoważne, jednak należy zauważyć, iż część pisemna jego dzieła pt „Nie – rzeczywistość. Dążenie do obrazu pustki” obejmująca ponad 140 stron, zbliża się sposobem opracowania do standardów uniwersyteckich

Rozpocznę więc swoją recenzję od niej właśnie.

Kompozycja jego pracy przedstawia się następująco: wstęp skonstruowany z trzech motto, kilku stronicowe wprowadzenie, następnie trzy rozdziały, w ich obrębie porządkujące treść podrozdziały, tkane na kanwie krótkich esejów. W zakończeniu rozprawy dwie części, wyraźnie wyodrębnione stylem i budową od wskazanych wyżej rozdziałów t.j. „**Rozmowa jako Zakończenie**” oraz „**Katalog myśli** czyli **Pusty zbiór** jako **Suplement**” (zachowana typografia oryginalna). Forma drukowana rozprawy koresponduje z tematem pracy doktorskiej – oszczędna biel okładki, staranny skład, przejrzyste style akapitowe.

Obecność motto daje nam wgląd w autorskie intencje Trzaski, a także wskazówki co do sposobu odczytania nie tylko swojego tekstu. Pierwsze motto, w którym Trzaska posłużył się dobrze nam znaną konstatacją teoretyka kultury wizualnej – Nicholasa Mirzoeffa ma nam uzmysławiać fakt, iż objęta badaniami autora pustka może być traktowana jako naturalny, oczywisty rezultat nadmiarowości materii i informacji, a spotkanie tych dwóch najsilniej unaocznia się w kulturze w postaci książki. Tak, rzeczywiście 2 miliony dwieście tysięcy książek opublikowanych w wybranym roku stawia każdego ambitnego badacza myśli i aktywności ludzkiej w sytuacji beznadziejnej, granicznej. Nadmiar ten Trzoska określa jako pustką wtórną, z perspektywy, której udaje się na poszukiwania pustki pierwotnej, przynoszącej w miejsce rezygnacji i natłoku - ulgę i wyciszenie. Motto odnosi nas również do

tej części aktywności twórczej Trzosi w której formy książkowe przetwarza w swoich realizacjach artystycznych, niejako „zaszumiając”, kodując rzeczywistość.

Następnie, w drugim motto, posługując się myślą zaczerpniętą od Jerzego Ludwińskiego stwierdza: „[...] w gruncie rzeczy te najprostsze zjawiska w sztuce prowadzą nas gdzieś w Strefę Ciszy. W strefę wyciszenia sztuki. Wyciszenia, a nie końca sztuki”.

Wybierając kolejne motto – Trzaska sygnalizuje i opisuje istotność rysunku w jego praktyce artystycznej, gdy podążając za Tadeuszem Kantorem odnosi się do rysunku jako pracy intensywnej, wewnętrznej, „podziemnej”, „bezinteresownej”. „Trafiliśmy na to najistotniejsze słowo: bezinteresownie”.

Zawarta we wstępie triada określa trzy najistotniejsze obszary problematyzacji pojęcia pustki w ramach twórczości Trzosi i przybliżenie, w największym skrócie sposobu postrzegania i definiowania rzeczywistości autora rozprawy. Nadmiar jako szum, a zarazem figura i tło, prostota i wyzwalająca cisza obrazu pustki w sztuce i wreszcie rysunek, jako klucz i narzędzie zbliżające do wyciszenia sztuki. Nacisk na słowo bezinteresowne odwołuje nas do aksjologii aktu twórczego.

Pan Sebastian Trzaska w swoich badaniach nad zagadnieniem pustki kieruje się, co nieuniknione, w stronę ontologicznych rozważań czyniąc swoją rozprawę rodzajem traktatu filozoficznego. We wprowadzeniu, którego tytuł – *Nothing is real* - jest zaczerpnięty z piosenki The Beatles – Strawberry Fields Forever Trzaska wskazuje na relację pomiędzy odczytem nic nie jest prawdziwe a „nic jest prawdziwe” i kieruje czytelnika ku tradycji buddyjskiej oraz bliskiej jej zachodniej zasadzie coincidentia oppositorum – zbieżności przeciwieństw, zbudowanej na innych principiach niż dominującym w kulturze Zachodu doświadczeniu transcendentnego i mistycznego doświadczenia.

Trzaska określa zbieżność przeciwieństw jako paradoksalną grę różnorodności i jedności. Autor zapowiada we wprowadzeniu, iż zamierza odnosić się do pustki jako przestrzeni neutralnej i zjawiska centralnie pierwotnego dla postrzegania rzeczywistości. Następnie wyłania się teza dysertacji – pojęcie gry jako próba uchwycenia zjawiska pustki. Tak postawiona teza stanowi nowatorskie, oryginalne i interdyscyplinarne zagadnienie. Doktorant wskazuje, że wartość konwencji gry dla zbudowania własnej optyki badawczej polega na jej umowności; szczególnym rodzaju dystansu współistniejącym z aktywnym, angażującym zanurzeniem. Gra wraz z immanentnymi jej cechami, dokładnie opisanymi i zanalizowanymi w części pisemnej pełni funkcję obramowania, tak bardzo istotnego w części artystycznej.

Obramowanie jest potrzebne autorowi jako próba zmaterializowania i odczytania zmultiplikowanych sensów i „dynamicznych relacji powstających poprzez moment ich wspólnego splątania”. Wskazałbym tu na generatywny charakter gry, wytworzonego szumu potencjalności i jak pisze autor „spontanicznej symultaniczności o płynnym charakterze”. Wprowadzenie domknięte jest uwagą doktoranta, iż rozprawa opiera się na jego doświadczeniach jako praktyka, a nie teoretyka, lecz zgłębianie pozycji bibliograficznych otworzyło go na akceptację prowadzenia wielowątkowej narracji i poprowadzenia jej na wzór swoistej gry, której instrukcje obsługi i sposób prowadzenia musi ustalić sam. Trzaska

kierował się wewnętrzną intuicją, by zamiast działań domykających otwierać się na generowanie nieustannych otwarć i wyczekiwanie z ciekawością, co będzie kolejnym rezultatem następujących po sobie początków.

Swoisty apendyks do wstępu stanowi „subrozdział” O indywidualnym pochodzeniu niczego, czyli Punkt wyjścia autor podaje dalszą argumentację obranego sposobu myślenia.

Rozszczepienie pustki jako przejaw jej aktywnego oddziaływania i paradoksalnej natury nieistniejącego (nie)bytu Trzoska postrzega jako pryzmat ludzkiego postrzegania, doświadczania i interpretowania rzeczywistości. Doktorant przedstawia w tym miejscu kantowskie podejście do pustki, nadające jej wymiar logiczny i metodologiczny, a także buddyjski i „zenistyczny” stosunek do katalogowania i inwentaryzowania pustki, a w rezultacie generowania jej abstrakcyjnych pochodnych.

Następnie sięgając do ujęcia jungowskiego, wskazuje na archetypiczną naturę pustki – jej nadrzędność wobec wszystkiego, co się z niej wyłania niczym z wód płodowych oraz szczególnego rodzaju potencjalność zdolnej go generowania treści głęboko zakorzenionych w uniwersum pustki, w dodatku stanowiącej fenomen dostępny dla kolektywnego, uniwersalnego właśnie doświadczenia.

Wskazane źródła w historii myśli filozoficznej oceniam pozytywnie.

Dalsza część rozprawy pt. Instrukcja obsługi jest analizą właściwości zabawy, funkcji i nierozzerwalności z sytuacją gry opisanej we flagowej pozycji bilblograficznej – Homo ludens Johana Huizingi. Definiowanie pojęcia gry i zjawiska zabawy służy Trzosce do metaanaliz koniecznych do ukierunkowania własnych poczynań artystycznych. Doktorant zresztą odwołuje się do słów Zbigniewa Dłubaka: „[...] To teoria jest służebna w stosunku do praktyki, ta zaś obejmuje całe nasze życie ze świadomością włącznie, a więc obejmuje produkowanie teorii. W ten sposób teoria jest częścią praktyki”. Doktorant przywołuje również mniej znaną niż Huizingowska teoria gry – koncepcję gry skończonej i nieskończonej Jamesa P. Carsea zawartej w *Finite and Infinite Games: A Vision of Life as Play and Possibility* przekładającej się na faktyczne, codzienne zachowania jednostek.

Kolejny rozdział pt. *Obezwładniający i zaraźliwy śmiech mistrza* wydaje się być rdzeniem części teoretycznej. Bezkompromisowość i unifikacja przeciwieństw formy i pustki, choć wydrenowana przez ponowoczesną kulturę przez sito swoistego rodzaju naiwności i powierzchowności (na co Trzoska zwraca uwagę w początkach rozdziału), prowadzi poprzez odczucie przyziemności i zwyczajności życia do doświadczenia – paradoksalnie – pełni życia. W odniesieniu do praktyki artystycznej istotnym pojęciem staje się estetyka zen, na którą Trzoska wskazuje nie jako na wyłącznie formalną regułę, ale na „symptomy i skutki głębokiej, filozoficznej refleksji”. Nierozróżniające rozróżnianie, dostrzeganie sacrum w każdym profanum jako gry przeciwieństw wprowadzającej pomiędzy nimi oś immanentnej transcendencji jako reaktora wszelkich zmian i ruchu obecnego nawet w bezruchu. Doktorant jako przykład tego szczególnego doświadczenia filozoficznego podaje dialogi mondō – opowieści zen przepełnione dystansem i absurdem wybijającym adepta zen z dotychczasowych ścieżek myślenia. Trzoska wskazuje dwa powody wyboru dialogów mondō spośród mnogości form praktykowania zen. Są to dobitna bezkompromisowość i szczególna absurdalność humoru, która koresponduje z realizacjami z części artystycznej pracy doktorskiej.

Następny rozdział Nie-rzeczywistość. Dążenie do obrazu pustki (czyli jak pochwycić nic, robiąc coś) jest opisem i autorską interpretacją istotnej dla rozprawy dotychczasowej twórczości Trzoski oraz części artystycznej doktoratu, którą analizuję w wyodrębnionej dalej części recenzji.

Interesującymi elementami części pisemnej są rozdziały Rozmowa jako Zakończenie oraz Katalog myśli, czyli Pusty zbiór jako Suplement. Rozmowa przeprowadzona w formie wywiadu przez Karolinę Trzoskę (zbieżność nazwisk nakazuje przypuszczać, że pytania zadaje bliska autorowi osoba) otwiera teoretyczną, stosunkowo wymagającą w odbiorze rozprawę, na perspektywę odbiorcy i formę swobodniejszej komunikacji, która jednak doprowadza do innego rodzaju paradoksu, którego trop ujęty jest w motto rozdziału – „...im większa jest wartość informacji, tym trudniej jest w jakiś sposób ją zakomunikować; im jaśniej przekaz komunikuje, tym mniej komunikuje” (Umberto Eco). Drugi rozdział domykający, jak wskazuje sam tytuł stał się katalogiem luźnych notatek i spostrzeżeń, jakby zaserwowanym czytelnikowi produktem ubocznym analizy pustki. Pewne fragmenty tekstu zdają się czasem samo repetować jakby na kształt wytwarzanych w części artystycznej obiektów powracając do tych samych rozważań i dywagacji, co uważam za jedyny osłabiający odbiór całości element. Powtórzenia, z całą pewnością w jakiejś części potrzebne i nawet niezbędne, nie zawsze pracują na rzecz klarowności struktury i klarowności przekazu tego tekstu.

Opis i ocena przedstawionej artystycznej części pracy doktorskiej:

Druga strona pracy doktorskiej, jak wskazuje Sebastian Trzoska, „w założeniu jest wizualną syntezą twórczej intuicji, zgromadzonych informacji w przeprowadzonych analizach oraz wynikających z tego procesu indywidualnych refleksji o niejednoznacznym charakterze zjawiska pustki”. Właściwą część praktyczną – wcześniej nie publikowaną stanowi praca z cyklu PIXEL i jej odstona, jako osobna ekspozycja. Wchodzi ona w skład trzyczęściowego układu wystaw. Dwie pozostałe ekspozycje to *Fizmatenta pustego imaginarium* oraz *Dlaczego natura nie znosi próżni?* Domyślam się, że zamierzeniem doktoranta było zbudowanie kaskadowej narracji, której to właśnie PIXEL jest podsumowaniem – wynikiem finalnym pewnych myślowych przekształceń.

Obrona przez doktoranta strategia pracy z obiektem określana jest przez niego jako „zasada minimum ingerencji i maksimum działania”. Chodzi o to, by pozostać w obrębie przedmiotowej istoty komponowanych przedmiotów nie dodając żadnych innych elementów, prócz ich własnej generatywnej wielokrotności, balansując pomiędzy przyrodzoną im naturą a, jak pisze Trzoska, absurdem wynikającym z sytuacji spontanicznego, „nowotworowego” wręcz rozprzestrzeniania się tkanki obiektu-instalacji.

W skład pierwszej z wystaw *Fizmatenta pustego imaginarium* włączone zostały następujące prace: szkice do cyklu i sam cykl *no signal*, szkice i sam cykl *plasterki czasoprzestrzeni*, cykl prac *ćwiczenia z przestrzenią*, cykl prac *found footage*, cykl prac *obiekt* oraz szkice do cyklu *Rama*. Wszystkie wymienione cykle odnoszą się do obrazu „ciszy w nadawaniu”, bezcielesnego tła lub wypełnienia, które poprzez nawarstwienie staje się szemrzącą wizualną pustką – tytułowym dla rozprawy obrazem pustki. Mamy tu do czynienia zarówno ze zwielokrotnianiem różnego rodzaju materiałów papierowych – od papieru pakowego, szarpanej tektury, wytłoczki tekturowe, wyrafinowane papiery graficzne, aż po wydruki 3D i

akwarelę imitującą obraz pustej warstwy w programie graficznym. Akcentuję cykl *No signal*, podejście I-IV wyjątkowo atrakcyjny wizualnie oraz w ramach tego samego cyklu, *Podejście II Munken* – prace surowsze w wyrazie, zestaw złożony z realizacji zbudowanych na wykorzystaniu szeregu białych *Passe-partout* w formie zbioru przyrostowego, zbioru pogrążonego w dysfunkcji błędu systemowego, jakiejś manii czy szaleństwa.

Być może najbardziej radykalną i jednocześnie dosłowną formę obrazu pustki znajdujemy w cyklu *Rama*, składającym się z pustych i dodatkowo powycinanych, niejako powygryzanych, liniach krosien malarskich.

Z kolei wprowadzenie czarnych opasek zaciskowych w obiekcie *Found footage II* (z cyklu *no signal*) i kilku innych z serii *Ćwiczenia z przestrzeni* wydaje się być nieco dyskusyjnym posunięciem w świetle przyjętej zasady nieingerowania w naturę repetowanego przedmiotu i powziętym zamiarem niewprowadzania dodatkowych elementów, chyba że potraktujemy je jako „niby element”, „element-nic” pozwalający uchwycić na chwilę coś nieuchwytnego, łatwo poddającej się rozpadowi niestabilnej układanki. Pomimo tej refleksji, doceniam raczej rzadko występująca u Trzaski, a pojawiająca się tutaj zaskakującą drapieżność tych prac, ich szkicową, dość bezkompromisową naturę.

W niektórych pracach pojawiają się płaszczyzny czerni jako, jak się domyślam, reprezentacja niebytu, co (jeśli dobrze zrozumiałem intencje autora) jest bardzo klasycznym akademickim rozwiązaniem. Interesującą cechą pierwszej wystawy jest jej kompozycja - nagromadzenie prezentowanych obiektów w formie, na kształt archipelagu – wygrane ryzyko zaprzeczenia zasadom komponowania wystaw służące przedstawieniu niepohamowanej spontaniczności paradoksu nadmiarowej pustki.

W skład drugiej wystawy *Dlaczego natura nie znosi próżni?* wszedł jeden cykl prac o nazwie *Codzienności* o tytułach: *monument*, *studium* i *kaprysy* oraz osobna praca zatytułowana *schemat techniczny dla dwudziestu czterech godzin skupienia*. W porównaniu z pierwszą wystawą, ta przekształca dualny obraz pustki-nagromadzenia w uporządkowaną, sterylną i bardziej intermedialną w charakterze - nicość. Istotną rolę odgrywa tu relacja tekst-kontekst. Praca *monument* stworzona z, jak wspomina artysta, odkupionego w intrenecie wielkopowierzchniowego banneru reklamowego zamieniona została w prostopadłościenny, lewitujący w przestrzeni *monument*, w podszewce którego dostrzec można zarysy tekstów reklamowych, w procesie gubienia przypisanej im treści, nieodczytywalnych i jakby zaszytych w zbyt wąskim do eksploracji środku figury przestrzennej. Trzoska nazywa to zagadkowe działanie z przekształceniem banneru „pewną kulminacją doświadczeń i refleksji z przeszłości” oraz pochwałą rysunku, którą poprzez auto cytowanie pracy magisterskiej zawiera w intuicyjnej definicji: „rysunek to wiara w absolutny sens każdego wysiłku”, a „podczas rysowania ukazuje się sens naszego myślenia, sens naszego patrzenia i sens naszej refleksji o rzeczywistości”.

W sąsiadującej z *Monumentem* serii *Studium*, głównym motywem są narysowane w efemeryczny sposób, subtelnymi muśnięciami grafitu, a następnie radykalnie przemasowane gumką, pąki drzew i krzewów miejskich. Rysunki powstawały jako działanie medytacyjne w odpowiedzi na, jak pisze Trzaska, trudną sytuację osobistą w jakiej znalazł się autor. Początkowo miały być wymazane całkowicie, ale faktura papieru zarejestrowała, wchłonęła poprzednie stadium, a forma wymazania wzbudziła ruch ku jakiemuś kolejnemu

przekształceniu. Rysunki prezentowane w formach z pleksi zostały w nich zamknięte niczym preparaty przyrodnicze.

Ostatnią częścią cyklu Codzienności są filmy z serii *Kapryśy* w formule found footage – znaleziony materiał filmowy czy dokumentalny zestawiany jest z przypadkową ścieżką dźwiękową np. atak na WTC oglądamy w akompaniamencie *Singin' in the rain*. Cykl jest wyzwaniem dla autora i odbiorcy, by zaakceptować kapryśność rzeczywistości, szczególnie „randomowość” zdarzeń, która, być może, odsyła nas w stronę pustki sensów i znaczeń – tego rodzaju doświadczenia nierzeczywistości wymykającej się uporządkowanym i kontekstualnym regułom. Najciekawszą pracą wydaje się być tu *Schemat techniczny dla dwudziestu czterech godzin skupienia* – typowy wyświetlacz led z wgraną w pamięć urządzenia animacją, przedstawia stoper z podziałką na godziny, minuty, sekundy i setne sekundy do odliczania 24 godzin od tyłu do momentu, aż na wyświetlaczu pozostaną same zera. Zasada działania wpisana w algorytm, stanowiąca clue pracy, polega na tym, że z minuty na minutę czas płynie dwa razy szybciej, ale w warstwie wizualnej wciąż widzimy mijające szybciej sześćdziesiąt sekund. To bardzo ciekawe. Z czasem standardowa przedziałka się przesuwa, minuty zaczynają przebiegać jak sekundy, aż dochodzi do glitchu wizualnego, gdzie poszczególne elementy zaczynają się zlewać. Tym prostym zabiegiem Trzoska wskazuje na deficyt skupienia we współczesnym świecie – towaru deficytowego niezależnego od ilości danego czasu.

Praca z cyklu PIXEL będąca finalnym elementem części artystycznej (i formalnie rzecz biorąc właściwą, wcześniej niepublikowaną odsłoną części praktycznej) odnosi się do nowego wymiaru, specyficznej przestrzeni, do której gwałtowna tranzycja następuje współcześnie za sprawą cyfryzacji wszelkich aspektów rzeczywistości i pola aktywności człowieka. Interesujące w opisie pracy jest przywołanie koncepcji społeczeństwa informacyjnego zaproponowanej w 1963 roku przez Japońskich badaczy jako wizja nowego społeczeństwa, w którym za cel nadrzędny uznano przeformatowanie rodzimego przemysłu na rzecz skapitalizowania myśli poprzez produkowaną technologię. Trzoska przywołuje również tezy publicystów uważających ten termin za puste sformułowanie lub repetowanie domeny towarzyszącej ludzkości nieomal od zarania jej dziejów. Bardziej adekwatnym terminem wydaje się być *społeczeństwo sieciowe*, które niejako wykorzystuje infrastrukturę *społeczeństwa informacyjnego*, a w jego przestrzeni dochodzi do redefinicji pojęcia czasu i przestrzeni poprzez kształtowanie się wysokiej dynamiki społecznych relacji. Po następującej po sobie serii analiz i porównań będących przedmiotem opisu realizacji PIXEL oraz dalszym ciągiem teoretycznych rozważań poszerzających perspektywę obrazu pustki o sytuację współczesnych postindustrialnych społeczeństw, autor dochodzi do wniosku, że wszelka reakcja i refleksja odnosi się współcześnie do kultury teraźniejszości, do specyficznego „tu i teraz”, które Trzoska chciał sprowadzić do pojedynczego punktu piksela, w którym wszystko co istotne się zamyka, mówiąc za doktorantem do „pustkującego punktu”. Jedną, jedyną pracą *PIXEL II (deleted selfie)* odnajdujemy w grafitowej pustce jednej z przestronnych sal Muzeum Narodowego zestawioną z dwiema ramami zawierającymi kody QR do wirtualnego spaceru po dwóch, opisanych wyżej, a wcześniej zrealizowanych wystawach. W świetle podjętych sensów całej pracy doktorskiej uznaję tą strategię, ten gest za wyjątkowo celny. Doktorant w interesujący sposób odpowiedział na wymogi dotyczące upubliczniania czy wyodrębniania wcześniejszych cykli z właściwej części artystycznej pracy.

Twórczość Trzosi manifestuje silne przywiązanie do konceptualnej i postkonceptualnej tradycji nie pozbawionej jednak indywidualnych, nowatorskich elementów pełnych odniesień do wymagającej rzeczywistości – nierzeczywistości współczesności. Wyzwaniem dla odbiorcy pozostaje mnogość cykli, serii, podserii oraz częste redefiniowanie pustki zataczające szerokie kręgi, by wracać do jednego i tego samego punktu. Ale czyż nie w tym właśnie rzecz, w świecie, gdzie *nothing is real*.

Konkluzja:

W konkluzji stwierdzam, iż przedstawiona przez mgr Sebastiana Trzoskę praca doktorska pod tytułem: *Nie – rzeczywistość. Dążenie do obrazu pustki*, to dojrzała i wartościowa propozycja spełniająca wymogi opracowania tego rodzaju. Jest wynikiem poważnej analizy gromadzonych przez doktoranta sensów i jakości, licznych eksperymentów formalnych i pojęciowych oraz przeprowadzonej rzetelnie autorefleksji, dotyczącej własnej twórczości. Dzieła zestawu doktorskiego cechuje spójność i bezpośredni związek z założonymi w pracy doktorskiej celami i kierunkami, argumentacja też została przeprowadzona przekonująco. Stwierdzam zatem, że przygotowana praca jest oryginalnym, autorskim opracowaniem podjętej problematyki i spełnia wymogi art. 13 ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dn. 14 marca 2003 roku (Dz.U. Nr 65, poz. 595, z późniejszymi zmianami).

W związku z powyższym wnioskuję do Rady Naukowej Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu o nadanie stopnia doktora sztuki mgr Sebastianowi Trzasce, w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Dr hab. Przemysław Pintal, prof. Uczelni
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta