Prof. dr hab. Grzegorz Sztwiertnia
Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Moniki Karczmarczyk

Tytuł rozprawy: „Thanatoarchitecture: Rehearsing Mortality"
Supervisor: prof. dr hab. Adam Panasiewicz
Associate supervisor: dr Karolina Kolenda
Dziedzina sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
Kraków, 2025

1. Przedstawianie sylwetki doktorantki i omówienie przedstawionego dorobku twórczego wraz z jego oceną

Rozprawa doktorska mgr Moniki Karczmarczyk to koherentne dzieło złożone z multimedialnej realizacji artystycznej oraz rozprawy teoretycznej w formie interdyscyplinarnego, eseistycznego w formie podsumowania kilkuletniego procesu badawczego realizowanego w ramach podjętych przez doktorantkę studiów doktoranckich w Szkole Doktorskiej na Wydziale Sztuki Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Praktyka artystyczna doktorantki, rozwijana w obszarze badań artystycznych, łączy techniki cyfrowe i performatywne z analizą relacji między ciałem, obiektem i architekturą. Głównym obszarem jej zainteresowania są instytucjonalne przestrzenie, takie jak szpitale, hospicja, zakłady psychiatryczne i więzienia, postrzegane jako miejsca regulowania i rytualizowania zachowań oraz sytuacji znajdujących się poza społeczną normą. Jej obecne badania koncentrują się na relacji architektury i choroby, a osobiste doświadczenie staje się punktem wyjścia do refleksji nad śmiertelnością oraz próby przełożenia egzystencjalnego doświadczenia na poetycki język wizualny.

W zamieszczonym w formacie PDF portfolio znajdują się cztery prezentacje prac doktorantki, obejmujące – poza realizacją doktorską – wideoperformanse oraz performans z live streamingiem. Chronologicznie pierwszą z nich jest „Mimikra" (2016), wideoperformans, full HD, 4'16", loop, przedstawiający pięć młodych kobiet w oficjalnym dress code, poruszających się powoli w kręgu, w układzie przypominającym ćwiczenia korekcyjne. Zsynchronizowany, podporządkowany restrykcyjnej regule ruch oraz emocjonalny dystans stają się obrazem presji społecznych norm, stereotypów i procesów uniformizacji. W kolejnym, „Klimawechsel" (we współpracy z Laurą Grudniewską) z 2016 roku performansie z live streamingiem, zapach smażonej wątróbki, kojarzonej z lokalną kulturą warszawskiej dzielnicy Wola, zostaje wprowadzony do systemu wentylacyjnego Muzeum Woli. Praca ingeruje w kontrolowany mikroklimat instytucji, traktując zapach jako materialny nośnik lokalnego kontekstu. W „Potencjalności zdarzenia" z 2017 (wideo, full HD, 5'37") były oficer służb specjalnych prezentuje sposób posługiwania się pistoletem Glock 17, kaliber 9×19 mm. Powolna, precyzyjna choreografia dłoni zestawiona z śmiercionośną potencjalnością broni buduje niepokojącą relację między gestem, potencjalnością a przemocą. W ostatniej realizacji, „Porządku" (2017, wideo, full HD, 5'43", loop), dziesięciu mężczyzn synchronicznie potrząsa wełnianymi kocami, przekształcając prostą czynność w rodzaj zbiorowej musztry. Rytmiczny dźwięk koców, jak też ich konotacje z ciepłem

G.Szt.

i bezpieczeństwem, stają się metaforą dyscypliny, podporządkowania i instytucjonalnego porządku; tworzą też, jak w poprzedniej „Potencjalności...", poznawczy dysonans.

Zatem podsumowując, realizacje te łączy zainteresowanie ciałem poddanym zewnętrznym, opresyjnym regułom oraz relacjom między gestem, przedmiotem i instytucjonalnie organizowanymi przestrzeniami. Artystka wykorzystuje pozornie proste, powtarzalne czynności i poddaje je choreograficznej organizacji, ujawniając ukryte mechanizmy dyscyplinowania, uniformizacji i kontroli – zarówno wewnętrznej, jak i społecznej oraz instytucjonalnej. Istotnym środkiem artystycznym jest przy tym wytwarzanie napięcia na styku elegancji i przemocy, bezpieczeństwa i zagrożenia, codzienności i opresji, czy wreszcie materialności przedmiotu i jego kulturowego znaczenia. W tym sensie prace można odczytywać jako wczesne rozpoznanie problematyki, którą doktorantka rozwija w późniejszej praktyce: ciała funkcjonującego w przestrzeniach norm, rytuałów i kontroli, a także podlegającego ich choreograficznemu rozpoznaniu, opracowaniu i obiektywizacji. Istotne jest przy tym, że interesuje ją nie tylko samo ciało, lecz także mechanizmy, z pomocą których zostaje ono wpisane w określone układy przestrzenne, społeczne i instytucjonalne.

Doktorantka prezentowała swoje prace na licznych wystawach w Polsce i za granicą, m.in. w Berlinie, Budapeszcie, Brukseli, Rzymie i Poznaniu. Wśród ważniejszych prezentacji można wymienić wystawy „YFD | Berlin'25" w Zilberman Gallery w Berlinie (2025), „Death of the Protagonist" w Pince Gallery w Budapeszcie (2023), „Choreography of Care" w art quarter budapest (2022), „New Scars, Old Blood" w GlogauAir Gallery w Berlinie (2021), a także „Akcja Lublin! Rozdział 2" w Galerii Labirynt w Lublinie (2018), „Głęboka woda. Proces" w Gdańskiej Galerii Miejskiej (2016) i „Test/Exposure" podczas WRO Media Art Biennale we Wrocławiu (2015). Jej dorobek obejmuje również prezentacje w instytucjach takich jak Muzeum Woli, Narodowe Muzeum Etnograficzne i Teatr Studio w Warszawie, BWA Tarnów oraz Galeria Szyb Wilson w Katowicach.

Istotnym elementem rozwoju praktyki doktorantki są również rezydencje i stypendia, w tym rezydencja w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie (2024), rezydencja w art quarter budapest w ramach Stypendium Funduszu Wyszehradzkiego (2022) oraz kilkukrotne stypendium Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (2015, 2017, 2022). W 2015 roku została również zakwalifikowana do finałowego etapu festiwalu Young Wolves w Szczecinie.

Całość przedstawionego dorobku oceniam wysoko, zwracając szczególną uwagę na wagę podejmowanych problemów oraz konsekwentny i przemyślany sposób ich artystycznego opracowania.

2. Ocena części teoretycznej – uwagi wstępne, struktura, zakres i charakter pracy

Sama dysertacja nie jest obszerna i w przesłanym mi druku liczy – wraz z kilkunastoma ilustracjami – 47 stron. Praca została napisana w języku angielskim, co niejako, ze względu na anglojęzyczny przede wszystkim model funkcjonowania doktorantki, wydaje się naturalne i właściwe.

W dużym skrócie, rozprawa bada wpływ architektury i organizacji przestrzeni na ucieleśnione doświadczenie choroby, umierania i śmierci, łącząc perspektywę praktyki artystycznej, teorii architektury, humanistyki medycznej, fenomenologii, antropologii, proksemiki i tanatologii w celu przeanalizowania wpływu materialności, światła, dźwięku, rytmu i organizacji przestrzeni na emocje, dobrostan i poczucie bezpieczeństwa.

Wykładnia tytułowego problemu zasadniczo opiera się na fenomenologicznym rozumieniu architektury, bazując przede wszystkim na koncepcjach Juhaniego Pallasmy, według którego architektura jest wielozmysłowym medium organizującym relację ciała ze światem, koncepcji „nieobecnego ciała" Drew Ledera oraz refleksji Dodie Bellamy, ukazującej chorobę jako doświadczenie

intensywnej cielesnej obecności. Perspektywę tę uzupełnia koncepcja aktywnego, ucieleśnionego poznania wprowadzona przez Henriego Bergsona. Choć centralnym pojęciem rozprawy jest tanatoarchitektura rozumiana jako koncepcja przestrzeni związana z doświadczeniem śmierci i umierania, to samą definicję rozszerza Autorka o spojrzenie Roberta Idema na funkcjonowanie współczesnych instytucji opieki i kontroli – takich jak szpitale, hospicja, zakłady psychiatryczne czy więzienia. Metodologia zaś łączy praktykę artystyczną, autoetnografię i badania teoretyczne, wykorzystując osobiste doświadczenia hospitalizacji, archiwa instytucjonalne oraz realizacje artystyczne jako narzędzia poznawcze.

3. Ocena strony redakcyjnej i formalnej

Pod względem redakcyjnym i formalnym rozprawa została przygotowana z dużą pieczołowitością i dbałością o szczegół, co świadczy zarówno o poważnym stosunku autorki do podejmowanego tematu, jak i o szacunku dla czytelnika/odbiorcy. Kompozycja rozprawy jest logiczna i przejrzysta, a układ poszczególnych rozdziałów podporządkowany konsekwentnie rozwijanej narracji. Istotnym walorem pracy jest trafnie dobrany materiał ilustracyjny, obejmujący fotografie archiwalne, dokumentację badań terenowych, realizacji artystycznych oraz samej wystawy. Nie pełni on jedynie funkcji dokumentacyjnej, lecz pozostaje w ścisłej relacji z wywodem teoretycznym, stając się jego istotnym dopełnieniem, ułatwiającym uchwycenie złożonych zależności między refleksją badawczą a artystycznymi odpowiedziami na podejmowane problemy.

Ponieważ rozprawa została przygotowana w języku angielskim i w tej formie została mi przekazana do recenzji, nie jestem w stanie w pełni miarodajnie ocenić jej walorów językowych i stylistycznych – co wynika z mojej ograniczonej biegłości w posługiwaniu się tym językiem. Niestety, nie pozwala mi to więc na dokonanie kompetentnej oceny subtelności stylistycznych, precyzji językowej czy jakości formułowania wywodu w tym języku – co jednak nie będzie miało wpływu na merytoryczną ocenę zawartości. Zastrzeżenie to dotyczy zatem wyłącznie warstwy językowej rozprawy i nie odnosi się do jej konstrukcji argumentacyjnej, spójności wywodu ani wartości merytorycznej. W pełni kompetentnie mogę jednak ocenić konstrukcję dysertacji, kompletność sformułowanych tez, układ i wzajemne powiązania poszczególnych rozdziałów oraz obecność wszystkich wymaganych w tego typu dysertacjach elementów. I w tym właśnie zakresie nie formułuję żadnych zastrzeżeń. Przeciwnie, rozprawa odznacza się wysokim poziomem zarówno redakcyjnym, jak i kompozycyjnym, a jej struktura jest zarówno przemyślana i konsekwentna, jak i odpowiadająca założeniom oraz celom podjętego problemu badawczego.

4. Ocena merytoryczna części teoretycznej

Rozprawa włącza praktykę artystyczną jako pełnoprawną metodę badawczą, pozwalającą analizować relacje między architekturą, cielesnością i śmiertelnością. W rezultacie proponuje potraktować tytułową tanatoarchitekturę jako kategorię opisu przestrzeni organizujących doświadczenie w schyłkowym okresie życia (end-of-life experiences, ELE) oraz wskazuje na potrzebę projektowania środowisk uwzględniających egzystencjalny, afektywny i cielesny wymiar doświadczenia człowieka.

W kolejnych rozdziałach „Tanatoarchitektura..." rozwija relację między architekturą, ciałem, chorobą, troską i doświadczeniem śmiertelności, przechodząc od analizy symbolicznej do fenomenologicznego i praktycznego badania przestrzeni. Pokrótce omówię poszczególne części

G.Sch.

dysertacji, włączając autorskie opisy samych realizacji, co korespondować będzie z analizą w części poświęconej samej artystycznej realizacji.

Pierwszy rozdział rozprawy poświęcony jest bandażowi jako materialnemu znakowi stanu granicznego między życiem i śmiercią, jest też punktem wyjścia do refleksji nad współczesnym doświadczeniem śmiertelności. Autorka, rozpoczynając od fenomenologicznej analizy archiwalnych fotografii, ukazuje bandaż jako nośnik pamięci, kruchości i nieobecności ciała, wykraczający poza jego funkcję medyczną. Kluczowym odniesieniem jest interpretacja Jacques'a Derridy z „The Death Penalty", w której bandaże z pustego grobu Chrystusa zostają określone jako „oderwane znaczące". W ujęciu Derridy i Kelly Oliver symbolizują one stan zawieszenia między życiem a śmiercią, doświadczenie liminalności i „czasu pomiędzy". Koncepcja ta prowadzi Autorkę do refleksji nad kulturową niewidzialnością śmierci i jej pośrednimi formami reprezentacji. Rozdział analizuje również przemiany sposobów przeżywania śmierci, zestawiając, za Tonym Walterem, tradycyjny model śmierci – związany z rytuałem i przestrzenią domową – z nowoczesnym modelem „śmierci odwróconej", w którym umieranie zostaje zmedykalizowane i przeniesione do instytucji opieki. Ukazuje, jak architektura szpitali i przestrzeni funeralnych, poprzez sterylność i proceduralność, zwiększa dystans wobec umierającego ciała. Ostatnia część rozdziału ma charakter autoetnograficzny i odnosi teorię „nieobecnego ciała" Drew Ledera do doświadczeń choroby, bólu i lęku, pokazując, jak dysfunkcja zmienia percepcję własnego ciała oraz otaczającej je przestrzeni. Ten rozdział tworzy swoistą wykładnię dla głównej realizacji – pracy „Still Point".

Drugi rozdział rozwija główną tezę rozprawy, zgodnie z którą architektura nie stanowi neutralnego tła dla doświadczenia choroby i śmierci, lecz aktywnie współtworzy relacje troski, organizuje ruch ciał oraz kształtuje atmosferę procesu umierania – stanowi również teoretyczne uzasadnienie dla dwukanałowej instalacji „Choreography of Care". Łącząc fenomenologię architektury, teorię atmosfer, geografię zdrowia oraz badania prowadzone poprzez praktykę artystyczną, Autorka ukazuje szpital jako liminalną przestrzeń, w której ciała, przedmioty i architektura tworzą dynamiczną sieć wzajemnych oddziaływań. Odwołując się do koncepcji heterotopii Michela Foucaulta oraz jej rozwinięcia przez Wojciecha Mackiewicza, interpretuje szpital jako „portal" pomiędzy światami – środowisko o własnym porządku temporalnym, podporządkowujące pacjentów rytmom procedur i zawieszające zwyczajową orientację w czasie i przestrzeni („Szpitale tworzą odrębny świat, ukryty przed tymi, którzy są zdrowi"). Centralne miejsce zajmuje łóżko chorego, organizujące zarówno działania personelu, jak i doświadczenie pacjenta. W tym kontekście przywołane zostają refleksje Bitten Stetter dotyczące projektowania dla ostatniej fazy życia oraz metafora hospicjum jako teatru (za Tadeuszem Paklepą), wskazując na ryzyko redukowania doświadczenia umierania – pozbawionego domowości i godności – do funkcjonalnej organizacji przestrzeni. Odwołując się do prac Gastona Bachelarda, Juhaniego Pallasmy, Jacques'a Lecoqa, Briana Irwina, Heinricha Wölfflina, Petera Zumthora oraz Tomasza Załuskiego, przedstawia architekturę jako system kształtujący ruch, percepcję i doświadczenie ludzkiego ciała. Szczególne znaczenie nadaje pojęciu atmosfery, rozwijanemu przez Gernota Böhmego oraz Mikkela Bille'a, Petera Bjerregaarda i Tima Flohra Sørensena w „Staging Atmospheres", którzy ujmują atmosferę jako relacyjną jakość powstającą pomiędzy ciałami, przedmiotami i przestrzenią. W tej „przestrzeni pomiędzy" ujawnia się liminalny charakter architektury, choroby i śmierci. Perspektywę tę uzupełnia koncepcja Camerona Duffa („Atmospheres of Recovery"), zgodnie z którą zdrowienie jest rezultatem współdziałania ciał, przedmiotów, architektury i afektów, co wskazuje na potrzebę uwzględniania tych jakości w projektowaniu środowiska nie tylko funkcjonalnego, lecz także relacyjnego i porządkującego wymiar afektywny.

G. Rafl.

Autorka przechodzi następnie do autoetnograficznych obserwacji prowadzonych podczas badań terenowych w klinice geriatrycznej, co wprowadza nas niejako „od środka" do tytułowej problematyki. Obserwując czynności ratowników medycznych pomagających pacjentowi usiąść do posiłku, interpretuje ich działania jako właśnie „choreografię troski". Synchronizacja ich ruchów, organizowana przez architekturę i wyposażenie sali, ukazuje opiekę jako praktykę ucieleśnioną, opartą na rytmie, dotyku i wzajemnym dostrajaniu ciał. W tym ujęciu architektura aktywnie współtworzy przebieg wykonywanych czynności. W części poświęconej trosce – odwołując się przede wszystkim do Camerona Duffa, Michaela Schillmeiera, Francisco Domènecha, Davida Theodore'a oraz Annemarie Mol – rozwijana jest koncepcję szpitala jako assemblage'u. Troska zostaje przedstawiona jako praktyka zawsze usytuowana przestrzennie i zależna od relacji zachodzących pomiędzy ludźmi, architekturą oraz elementami materialnymi. Choć Autorka zwraca uwagę, iż historycznie organizacja szpitala podporządkowana była praktykom troski, to jednak ten rodowodowy i kluczowy dla obecnego w pracy wątku liminalności – stref „pomiędzy", „w drodze" – wydaje się słabo rozwinięty. Szersze przywołanie pojęć *hospital* i *hospitality* (w pierwotnym znaczeniu oznaczającymi„gościnność" dla podróżnych) wprowadziłoby do tych rozważań mocną ambiwalencję w praktykowaniu troski i gościnności. Bo jeśli szpital jest architekturą gościnności wobec ciała, które utraciło zdolność do samodzielnego zamieszkiwania świata, to jest architekturą ambiwalentną: przyjmuje ciało, które utraciło zdolność do samodzielnego zamieszkiwania świata, lecz przyjęcie to oznacza zarazem przejęcie nad nim części autonomii, podporządkowania go procedurom leczenia oraz włączenia w instytucjonalny system nadzoru – a nawet przemocy.

Ostatni podrozdział rekonstruuje proces powstawania instalacji „Choreography of Care", opartej na analizie archiwalnych filmów szkoleniowych dla pielęgniarek oraz obserwacjach terenowych prowadzonych w Klinikach Uniwersytetu Semmelweisa w Budapeszcie. Pęknięcie, powstałe w konfrontacji wyidealizowanych materiałów archiwalnych z rzeczywistością współczesnego oddziału geriatrycznego, ujawniło napięcie między estetyzacją opieki a jej codzienną praktyką. Zgromadzony materiał stał się następnie podstawą do opracowania przez Autorkę, we współpracy z choreografkami Tamarą Zsófią Vadas i Júlią Vavrą, choreografii opartej na dziesięciu podstawowych gestach pielęgnacyjnych. Partytura ruchów powstała w odniesieniu do następujących wątków i koncepcji: cielesnej empatii i dostrojenia rozwijanej przez Kirsi Heimonen i Sari Kuuvę, fenomenologii Edith Stein, badań Vittoria Gallesego nad neuronami lustrzanymi, refleksji Jonathana Hale'a i Briana Irwina oraz często przywoływanego Juhaniego Pallasmy. Ważna jest wskazówka, że obserwacja gestów troski może wywoływać u widza ucieleśnioną symulację, sprzyjając empatii i refleksji nad własną śmiertelnością. Wsparta ascetyczną formą realizacja buduje stan zawieszenia między doświadczeniem klinicznym a metafizycznym. „Choreography of Care" nie przedstawia zatem choroby bezpośrednio, lecz ujmuje ją poprzez troskę jako kategorię łączącą architekturę, ruch i doświadczenie ludzkiej kruchości.

Rozdział trzeci, zatytułowany „Scena dla protagonisty", rozpoczyna się podrozdziałem „Podtrzymywanie nieobecnego ciała" – który jest zarówno lapidarnym opisem całej trójkanałowej rzeźbiarskiej instalacji i dwukanałowej projekcji „Choreography of care", jak też stanowi syntezę teoretycznych i praktycznych rozważań rozwijanych w całej rozprawie. Autorka proponuje traktować projektowanie wystawy jako tworzenie ucieleśnionego środowiska doświadczenia, w którym architektura, rzeźba, obraz ruchomy i działania odbiorcy tworzą wspólną przestrzeń refleksji nad chorobą, troską i śmiertelnością. O ile „ucieleśnianie doświadczenia" u odwiedzających ekspozycję odbiorców zachodzi, o tyle trudno tu mówić o deklarowanym przez doktorantkę odbiorze w kategorii immersyjności, którą osobiście lokuję w doświadczeniu odbioru zawieszającym podstawową kontrolę nad sfera psychofizyczną. W rozdziale omówione zostały wchodzące w artystyczną część doktoratu

c.d.

realizacje z podkreśleniem powodów – osobistych doświadczeń, inspiracji i odwołań – jakie stały za konkretnymi pracami. Te wyjaśnienia są o tyle istotne, iż korespondują z zasadniczą motywacją, jaka stała za decyzją przebadania tytułowej problematyki. Zbadane zostały przestrzenie, które aktywnie organizują doświadczenie śmiertelności, zależności i utraty autonomii ciała. Zasadniczym celem samej wystawy jest więc stworzenie warunków umożliwiających cielesne doświadczenie relacji pomiędzy obecnością i nieobecnością, materialnością i pamięcią oraz ruchem i bezruchem.

W kolejnych podrozdziałach opisowo zaprezentowane zostały kolejne *akty / odsłony autorskiego teatru troski*: trzykanałowa instalacja łącząca obiekty (nazwane przez Autorkę rzeźbami) i trzy projekcje wideo pt. „Still Point", której konstrukcję tworzą stalowe obiekty inspirowane elementami wyposażenia szpitalnego odwołujące się do konkretnego doświadczenia niedyspozycji czy dysfunkcji. Cyfrowe fantomy dłoni, ramienia i nogi owijanych i rozwijanych bandażami zostają zestawione z fizycznymi konstrukcjami, tworząc relację pomiędzy „techniczną", „proceduralną" (poręcze) materią i ulotnym cyfrowym obrazem. Autorka podkreśla znaczenie materialności wykorzystanych elementów, m.in. fragmentu historycznej tapicerki pozyskanej ze szpitala w Budapeszcie, będącej materialnym śladem przemijania i pamięci. Koncepcja rzeźb zakłada aktywne uczestnictwo odbiorcy – wymagając od niego patrzenia ku górze, pochylania się czy chwytania poręczy – przez co doświadczenie dzieła dokonuje się również poprzez ciało. Podczas gdy same wideoobiekty nie przedstawiają chorego ciała, to przywołują jego obecność za pomocą urządzeń służących jego podtrzymywaniu. Widać w tym według mnie inspirację praktyką artystyczną profesora Mirosława Bałki (w 2017 roku doktorantka obroniła dyplom magisterski w prowadzonej przez niego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Pracowni Działań Przestrzennych) konfrontującego – przy użyciu oszczędnych, często minimalistycznych form – problem pamięci, śmierci i traumy nieobecności i Zagłady z materialnością codziennych przedmiotów, przestrzeni i ludzkiego ciała. W dalszej części rozdziału opisany zostaje specjalny obiekt-mebel, przeznaczony do oglądania projekcji „Choreography of Care", inspirowany archiwalną fotografią przedstawiającą kobietę spoczywającą pomiędzy łóżkiem szpitalnym a krzesłem, jak też pozostałe prace wchodzące w skład ekspozycji.

Wystawa określona została jako końcowa forma praktycznej części badań. Poszczególne jej elementy, czyli instalacja „Still Point", projekcja „Choreography of Care", obiekt „So Relax, Ghostly, Dreamy Bodies and Dream", miedziany pas oraz przestrzenna instalacja sitodrukowa – zostają połączone w jedną, koherentną strukturę, której podstawowym medium staje się cielesne doświadczenie odbiorcy. Autorka podkreśla, że znaczenie prac nie wynika wyłącznie z ich indywidualnych właściwości, lecz z relacji zachodzących pomiędzy nimi oraz widzami w aktywnej przestrzeni ekspozycji. Rozmieszczenie obiektów pozostaje elastyczne i może być dostosowywane do kolejnych miejsc prezentacji, przy zachowaniu podstawowych założeń dotyczących budowania atmosfery i relacji przestrzennych. Takie ukształtowanie wystawy niejako ilustruje postulat humanistycznej refleksji Alvara Aalto, proponującego projektowanie z perspektywy człowieka znajdującego się „w jego najsłabszym momencie". Zgodnie z tym założeniem odbiorca zachęcany jest do wykonywania określonych gestów – położenia się, spojrzenia ku górze, pochylenia się czy uchwycenia poręczy – aby poprzez własne ciało doświadczyć ograniczeń, zależności i relacji charakterystycznych dla przestrzeni choroby. Ten performatywny charakter wystawy uruchamiać ma proces *ucieleśnionej wyobraźni i empatii*, czyniąc odbiorcę uczestnikiem doświadczenia, a nie wyłącznie obserwatorem.

W zakończeniu rozprawy Autorka podkreśla, że jej celem nie jest stworzenie wyczerpującej wykładni tanatoarchitektury, lecz wypracowanie metody badawczej łączącej praktykę artystyczną, obserwację terenową, autoetnografię, ruch, mimikrę i analizę materiałów archiwalnych

G. Sch.

z fenomenologicznym rozumieniem architektury. Nowatorstwo projektu, zdaniem Autorki, polega na przesunięciu uwagi z formalnych analiz przestrzeni ku jej wymiarowi afektywnemu, atmosferycznemu i ucieleśnionemu. W rezultacie tanatoarchitektura zostaje przedstawiona jako sposób badania relacji pomiędzy architekturą, chorobą i śmiertelnością poprzez doświadczenie „przestrzeni pomiędzy", pozostawiającej miejsce dla refleksji, empatii i wieloznaczności zamiast ostatecznych odpowiedzi.

Opiniowana rozprawa jest, w mojej ocenie, znakomitym przykładem eseistyki naukowo-badawczej, w której erudycja pozostaje w równowadze z klarownością wywodu i poetyckością języka. Jej szczególną wartością jest umiejętne nawiązanie do bachelardowskiego modelu myślenia, łączącego rygor refleksji z poetycką wyobraźnią. Dzięki temu autorka podejmuje analizę doświadczeń trudnych, często wypieranych poza obszar codzienności, a zarazem fundamentalnych dla ludzkiej egzystencji, zachowując przy tym rzadką równowagę między analityczną precyzją, empatią i intymnością spojrzenia. Warto również podkreślić, że część teoretyczna rozprawy wpisuje się w szerszy nurt współczesnych badań nad wzajemnymi relacjami choreografii, tańca, architektury i somatyki, a zarazem przyczynia się do pogłębienia refleksji nad intensywnie eksplorowanymi dziś obszarami doświadczenia liminalnego.

Wydaje się również, iż zakres teoretyczny i bibliograficzny tematu opracowanego przez doktorantkę to jej autorski projekt świadomie ograniczony do prezentowanego rozmiaru. Oczywiście, zarówno źródła, jak i koncepcyjne odniesienia można by poszerzać o inne współczesne opracowania i debaty naukowe wokół tytułowego tematu. Jednak w przekonaniu recenzenta obecny kształt rozprawy w pełni oddaje zarówno złożoność, jak i aktualność problemu.

5. Omówienie i ocena części artystycznej

Bazując na fragmentach dysertacji z opisem prac i wcześniejszej ekspozycji – upublicznieniu osiągnięcia – jak też, przede wszystkim, na własnej analizie części artystycznej rozprawy, z pełnym przekonaniem mogę stwierdzić, iż cała realizacja doktorantki jest przekonującym, spójnym dziełem, w którym widzę dojrzałe artystycznie i intelektualnie narzędzie badania relacji między architekturą, ciałem, przestrzenią opieki, nieobecnością i śmiertelnością. Co istotne, praca artystyczna jest w pełni samodzielną wypowiedzią, czytelną i logiczną nawet poza towarzyszącym jej korpusem teoretycznym. Zatem nie traktuję jej jako ilustracji części teoretycznej, lecz widzę w niej próbę przełożenia omawianych problematyk na konkretne sytuacje przestrzenne i percepcyjne.

Centralną realizacją jest trzykanałowa instalacja wideo „Still Point" (2025), przedstawiająca cyfrowo modelowane fragmenty ciała – dłoń, ramię i nogę – niewidoczne, niby ukryte pod warstwami białej gazy. Bandaże owijają i rozwijają się w zapętlonym ruchu, nie odsłaniając znajdującego się pod nimi ciała. W ten sposób stają się materialnym znakiem jego nieobecności oraz próbą skonstruowania współczesnego obrazu śmierci, w którym ciało nie jest przedstawione bezpośrednio, lecz ujawnia się poprzez swój negatyw — kształt pozostawiony przez coś, czego już nie ma (przywołajmy tu realizacje amerykańskiej artystki kubańskiego pochodzenia Any Mendiety). Ruch bandaży został opracowany na podstawie instrukcji dotyczących bandażowania poszczególnych części ciała, a towarzyszy mu kobiecy głos oraz specjalnie skomponowana warstwa dźwiękowa w części przedstawiającej dłoń. Praca wykorzystuje ruch jako sposób materializowania nieobecności, fantomu, a zarazem nadaje bandażowi charakter liminalnego obiektu istniejącego pomiędzy materialnością i niematerialnością, obecnością i pustką. Inspiracja „Burnt Norton" T. S. Eliota wzmacnia ideę „nieruchomego punktu" jako stanu zawieszenia pomiędzy przeciwieństwami. Szczególnie warto docenić zmienny dynamicznie, niezwykle taneczny i sugestywny ruch bandaży (czego nieco brakowało mi w „Choreografii...").

G.Łuk.

W finalnej ekspozycji projekcje połączone są ze stalowymi konstrukcjami inspirowanymi wyposażeniem szpitalnym, poręczami i urządzeniami wspomagającymi ciało. Te konstrukcje nie są jedynie podstawami ekranów: przyjmują funkcję symbolicznych protez lub przedłużeń nieobecnego ciała, jednocześnie organizując ruch odbiorcy. Aby zobaczyć poszczególne projekcje, widz musi zmienić pozycję, oddalić się, spojrzeć w górę lub w dół. Tym samym doświadczenie chorującego ciała — którego orientacja w przestrzeni zostaje uzależniona od podpór, urządzeń i ograniczeń — zostaje przeniesione na ciało odbiorcy.

Drugą zasadniczą realizacją jest dwukanałowa instalacja wideo „Choreography of Care", powstała na podstawie analizy archiwalnych filmów szkoleniowych dla pielęgniarek oraz obserwacji pracy personelu na oddziale geriatrycznym Klinik Uniwersytetu Semmelweisa w Budapeszcie. Materiały archiwalne ukazywały opiekę jako niemal perfekcyjnie wyreżyserowaną sekwencję: podnoszenie, przenoszenie i dotykanie pacjentów odbywało się w ścisłej synchronii z ruchem łóżek, prześcieradeł i ciał. Konfrontacja tego wyidealizowanego obrazu z rzeczywistością codziennej opieki stała się punktem wyjścia do własnej choreografii.

Autorka, we współpracy z Tamarą Zsófią Vadas i Júlią Vavrą, wyodrębniła dziesięć podstawowych gestów opieki i przekształciła je w autonomiczną choreografię. Nie jest ona rekonstrukcją zachowań pielęgniarek, lecz ich performatywną interpretacją. Charakterystyczną cechą pracy jest nieobecność głównego aktora – chorego ciała. Widz obserwuje gesty wykonywane wokół niego, lecz samo ciało zostaje usunięte z obrazu. Jego obecność zostaje jednak zachowana poprzez ruch, dotyk i relacje przestrzenne performerek. Dzięki temu troska nie jest przedstawiana jako deklaracja czy emocja, ale jako choreografia relacji między ciałami. Koncepcje „empatii cielesnej" i „dostrojenia" sformułowane przez badaczki Kirsi Heimonen i Sari Kuuvy (fińskich autorek zajmujących się interdyscyplinarnymi badaniami nad zdrowiem psychicznym, kulturą oraz historią psychiatrii) pozwalają traktować obserwację ruchu jako potencjalne doświadczenie cielesnego rezonansu widza. Warstwa wizualna filmu – biel, rozproszone światło, otwarta przestrzeń i subtelny dźwięk – współtworzy atmosferę klinicznego środowiska szpitala. Szczególne znaczenie ma wykorzystanie węgierskiej piosenki, którą autorka usłyszała podczas obserwacji pracy pielęgniarek; w filmie jej melodia przybiera charakter kołysanki, a figura „starego wojownika" pozostaje wieloznaczna: może odnosić się do performerek, nieobecnego pacjenta albo samej autorki.

Chwilami „Choreography of care" sprawia wrażenie zawieszonej w czasie i przestrzeni, oderwanej od czytelnych czy jasnych porównań i analogii prezentacji wyuczonych czynności, mających zapewnić przetrwanie, bezpieczeństwo i ochronę pracowników magazynów z kosztownym, delikatnym medycznym sprzętem lub kandydatów do załogowej misji orbitalnej, czy też instruktorów zaawansowanych ruchowych ćwiczeń typu mind-body. O ile samo wykonanie tej krótkiej, bo 11-minutowej, choreografii robi wrażenie świeżego spojrzenia na możliwości krótkich form z obszaru tańca współczesnego, to pewna monotonia na poziomie ekspresji i dynamiki osłabia, w moim odczuciu, zakładany potencjał zarówno samego konceptu (który jest niezwykle oryginalnym spojrzeniem na niezbadane do tej pory obszary ludzkiej interakcji społecznej i intymności), jak przede wszystkim samego performansu. Nie da się w tym przypadku uciec od porównań z najbardziej dziś chyba rozpoznawaną i zapraszaną polską performerką tańca i niekonwencjonalnych interakcji na styku performatywnych dyscyplin – Martą Ziółek, działającą na styku tańca, performansu, teatru i sztuk wizualnych, która w swoich występach dotyka cielesnych i krytycznych wobec kulturowych sposobów organizowania ruchu, tożsamości i społecznych zachowań problemów, traktując choreografię jako narzędzie badania ciała – jego pamięci, nawyków, dyscypliny, ekspresji i uwikłania w określone systemy kulturowe. W tym kontekście zarówno praktykę Ziółek, jak i tę prezentowaną w „Choreography of

G.5(4.

Care", można widzieć jako praktykowanie choreografii rozumianej szerzej niż taniec, jako sposób organizowania ciał, gestów i zachowań w określonych sytuacjach społecznych. „Care" można wtedy odczytywać nie tylko jako opiekę, ale również jako zestaw wyuczonych procedur, gestów i mikroczynności związanych z bezpieczeństwem, ochroną czy podtrzymywaniem życia. Dlatego też, zestawiając realizacje doktorantki z pracami wspomnianych niżej artystów, niewątpliwy potencjał „Choreography of Care" widzę wpierw w warstwie badawczej i naukowej, potem artystycznej.

Dodatkowo, zarówno w załączonej dokumentacji części praktycznej, jak i na samej wystawie, zaprezentowane zostały cztery fotografie z serii „Thanatobjects" (2024, fotografia średnioformatowa), ukazujące klatki z procesu operowania prawdopodobnie medycznym, narzuconym na ciało nosidłem, służącym do przenoszenia lub podnoszenia bezwładnego lub niesamodzielnego ciała pacjenta (ang. patient lifting sling, transfer sling). To niejako ilustracja opisu klinik geriatrycznej jako przestrzeni pełnej wszelkich „supporting devices" – urządzeń wspierających, przybierających formę ciała.

Najważniejsze jest jednak to, że ostatecznym dziełem nie są wyłącznie dwa filmy, lecz ich przestrzenna konfiguracja. Tu pojawia się ekspozycja jako trzecia, autonomiczna praca. Same obiekty wykonane są perfekcyjnie, a ich materiałowy i symboliczny wydźwięk buduje atmosferę tajemniczości i obcości, jaka przynależy większości medycznych procedur.

Na zakończenie tej analizy chcę poczynić istotną uwagę. Zastanawiająca jest dla mnie decyzja Autorki o rezygnacji z przywołania w opisie rozprawy oczywistych analogii z pracami innych artystów i artystek podejmujących zbliżone kwestie. Brak tego rodzaju odniesień ogranicza możliwość pełniejszego usytuowania propozycji Doktorantki na tle współczesnych praktyk artystycznych, a także osłabia jej potencjał analityczny i diagnostyczny. W tym kontekście chciałbym przywołać kilkoro artystów i artystek podejmujących omawiane kwestie i posługujących się motywem bandażu i bandażowania, m.in. Güntera Brusa, Rudolfa Schwarzkoglera, Ginę Pane, Franko B oraz ORLAN. Bandaż stanowi również istotną figurę w filmie „The Invisible Man" z 1933 roku. Odwołania te pozwalają wskazać nie tyle na formalne analogie, ile na różne sposoby funkcjonowania bandaża jako narzędzia zasłaniania, unieruchamiania, transformowania, uprzedmiotowienia czy medykalizacji ciała. W tym kontekście warto również pamiętać o słynnych ambalażach Tadeusza Kantora.

Podobnie rzecz ma się z koncepcją choreografii przedstawioną przez Doktorantkę. Współczesna scena performatywna dostarcza licznych realizacji, w których choreografia staje się narzędziem opracowywania konfliktów, przemocy i napięć społecznych. Przykładem może być „Falling Reversely" Isaaca Chonga Waia, w której artysta wraz z azjatyckimi performerami przekształca doświadczenie przemocy wobec osób pochodzenia azjatyckiego w choreografię solidarności, oporu i protestu. Z „Choreography of Care" korespondują również „Na spacer" Artura Żmijewskiego z 2001 roku, „The Enemy" (2015) Erika Madigana Hecka i Eleny Vazintaris, a także wybrane realizacje Wu Tsang. W pracy Karczmarczyk dostrzegam ponadto konotacje z figuralnymi kompozycjami pogrążonych w żałobie ciał w malarstwie barokowym oraz z późnymi realizacjami wideo i koncepcjami wystawienniczymi Billa Violi. Przywołanie tego rodzaju kontekstów pozwoliłoby precyzyjniej określić miejsce rozprawy wobec współczesnych praktyk sytuujących się na styku choreografii, performansu, aktywizmu i tańca.

Osobną kwestią, która nie została w dysertacji przywołana, jest decyzja o użyciu w tytule dwukanałowej realizacji określenia „choreografia". W tym kontekście warto przywołać Mayę Deren i jej „A Study in Choreography for Camera" z 1945 roku. Deren nie nazwała swego filmu np. „Dance for Camera", ponieważ nie jest on przede wszystkim filmem o tańcu, lecz medytacją nad relacją ruchu, ciała, kamery i przestrzeni. Analogiczne potraktować trzeba „Choreography of Care": przedstawiona sekwencja działań jest choreografią, a nie zapisem ruchu, serią gestów czy performansem.

Podsumowując, rezygnacja z konfrontacji „Choreography of Care" z innymi realizacjami choreograficznymi i performatywnymi pozostawia pewien niedosyt. Izoluje bowiem pracę od interesującego i dynamicznego kontekstu współczesnych praktyk sytuujących się na styku choreografii, performansu, tańca, aktywizmu i sztuk wizualnych. Nie osłabia to wartości samej realizacji, ogranicza jednak możliwość pełnego rozpoznania jej oryginalności i potencjału.

6. Konkluzja i uzasadnienie pozytywnej oceny

Doktorantka wykazała się wysoką samodzielnością w prowadzeniu badań naukowo-artystycznych, umiejętnością formułowania oryginalnych i dojrzałych koncepcji teoretycznych oraz konsekwentnego przekładania ich na realizację interdyscyplinarnego projektu artystycznego. Przedstawione prace, wykorzystujące środki właściwe dla performansu, choreografii, rzeźby i wideoinstalacji, świadczą o wysokiej świadomości warsztatowej oraz konsekwencji w realizacji przyjętych założeń artystycznych i badawczych.

Recenzowane dzieło wnosi oryginalny i wartościowy wkład do refleksji sytuującej się na styku sztuk wizualnych, sztuk performatywnych i choreografii. Łącząc pogłębioną refleksję teoretyczną z praktyką artystyczną, rozprawa podejmuje aktualny i istotny problem relacji między architekturą, ciałem, chorobą, troską oraz doświadczeniem śmiertelności. Autorski charakter i interdyscyplinarność projektu pozwalają sytuować go w szerszym, międzynarodowym dyskursie współczesnej sztuki i badań artystycznych.

Biorąc pod uwagę przedstawione wyżej walory rozprawy, jak też mając na względzie sformułowane w tej opinii krytyczne uwagi, stwierdzam, że recenzowana rozprawa doktorska Pani mgr Moniki Karczmarczyk w pełni, a pod względem poziomu artystycznego i badawczego w sposób wyróżniający się, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, określone w obowiązujących przepisach.

W związku z powyższym wnioskuję o przyjęcie rozprawy doktorskiej Pani mgr Moniki Karczmarczyk i dopuszczenie jej do dalszych etapów postępowania doktorskiego. Jednocześnie, mając na uwadze wysoki poziom merytoryczny i artystyczny rozprawy, dojrzałość warsztatową, oryginalność koncepcji oraz spójność przedstawionego projektu, rekomenduję jego wyróżnienie.

Grzegorz Sztwiertnia