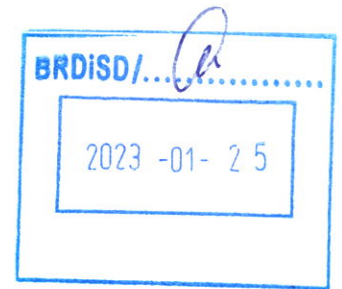


Przemyśl, 20.01.2023

Dr hab. Jadwiga Sawicka, prof. UR
Dyscyplina artystyczna – sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Rzeszowski



Recenzja rozprawy doktorskiej pani mgr Marty Jarnuszkiewicz w związku z przewodem doktorskim wszczętym przez Radę Dyscypliny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Dane o kandydatce

Pani Marta Jarnuszkiewicz ukończyła studia II stopnia Wydział Sztuki Mediów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskała tytuł magistra w 2014 roku. Dyplom obroniła w Pracowni Narracji Fotograficznej, promotorem był prof. Prot Jarnuszkiewicz, a promotorem aneksu w Pracowni Działań Przestrzennych był prof. Mirosław Bałka.

Od 2014 roku prowadzi Pracownię Podstaw Fotografii (I rok studia I stopnia) w Warszawskiej Szkole Filmowej, pracując jednocześnie w Liceum Filmowym przy tejże Szkole (przedmioty: Pracownia Podstaw Fotografii dla I klasy i Pracownia Fotobooka – II klasa)

Od 2016 roku jest zatrudniona na stanowisku asystentki na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Pracowni Intermediów (I i II rok studia II stopnia) prowadzonej przez dr Zuzannę Sadową.

W czasie studiów była laureatką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wybitne osiągnięcia artystyczne (2013). Jej dyplom otrzymał Nagrodę Główną w konkursie *Coming Out* 2014, Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie, Nagrodę Rektorów w Ogólnopolskim Konkursie na Najlepszy Dyplom Absolwentów Państwowych Szkół Artystycznych w Gdańsku w 2014 oraz Nagrodę Główną w konkursie Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów w czasie Wro Media Art Biennale we Wrocławiu w 2015 roku.

Trzykrotnie otrzymała Stypendium Funduszu Popierania Twórczości przy Stowarzyszeniu Twórczości Autorów ZAIKS (2012, 2013 i 2016)

Jest autorką 7 wystaw indywidualnych

2015 POZYCJA POCZĄ TKOWA WERTYKALNA (duet artystyczny z Liwią Bargieł),
Poligon, No4, Warszawa

2015 POZYCJA POCZĄTKOWA WERTYKALNA (duet artystyczny z Liwią Bargieł),
4BidGallery, Amsterdam

2015 NULLPUNKT, Salon Akademii, Warszawa

2017 WIDOK_01, A19 Metro Marymont, Warszawa

2017 POZYCJA POCZĄTKOWA WERTYKALNA, PhotoZona, Wrocław

2021 ROZPAD, Galeria Test, Warszawa
2022 ANABERG, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole

Od ukończenia studiów brała udział w czterech znaczących wystawach zbiorowych, była koordynatorką wystaw i warsztatów.

Powyższe zestawienie jest świadectwem aktywności artystycznej i dydaktycznej Marty Jarnuszkiewicz od ukończenia studiów, a także dowodem, że jej twórczość jest nie tylko obecna, ale – jak świadczą nagrody dla dyplomu – była od początku kariery rozpoznana i doceniana.

Praca doktorska ANABERG

To realizacja rozciągnięta w czasie, składająca się z powiązanych ze sobą etapów, co demonstruje linia czasu umieszczona na początku opisu pracy doktorskiej. Są to:

Warsztaty z kobietami w Strzelcach Opolskich, 13 – 14. 09.2021
Działanie performatywne w amfiteatrze Góra św. Anny 28.09.2021
Warsztaty z kobietami w Opolu, 23 – 24.04.2022
Działanie performatywne na placu teatralnym w Opolu, 29.04.2022
Wystawa ANABERG, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole (Aneks), 29.04.–29.05.2022

W dokumentacji pracy doktorskiej znajdują się następujące jej części:

1. Dokumentacja wideo działań performatywnych w amfiteatrze:
 - ANABERG, przemieszczanie, 08:59
 - ANBERG_CHÓR_OGÓLNY, 04:16
 - ANABERG_CHÓR, 07:36
 - ANABERG_KRAĞ, 03:17
2. Dokumentacja wystawy w Galeria Sztuki Współczesnej (Aneks), Opole
 - DOKUMENTACJA_PLAC_TEATRALNY_OPOLE, 02:12
 - DOKUMENTACJA_OPOLE, dokumentacja wideo wystawy, 04:16
 - dokumentacja fotograficzna wystawy, 8 fotografii
3. Opis pracy doktorskiej, ANABERG, publikacja cyfrowa i papierowa
4. Portfolio
5. Komplet obowiązujących załączników (m.in. opinia promotora, zaświadczenia i certyfikaty, oświadczenia współautorów – operatorów wideo)

W umieszczonym w dokumentacji życiorysie Marta Jarnuszkiewicz pisze, że swoje praktyki artystyczne „koncentruje na różnorodnych modelach ruchu wpisanych w rzeczywistość społeczno-polityczną (...). Obecnie zajmuje się także badaniem performatywności architektury.” Ten opis znajduje swoje potwierdzenie w realizacjach zamieszczonych w portfolio: dobrym przykładem jest projekt *Tachypnoe* (2020, do niezrealizowanej z powodu pandemii wystawy w Galerii Wizytującej w Warszawie), gdzie obiektem badań był zaniedbany modernistyczny budynek Audytorium Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego. W swoim założeniu symbolizujący aktywność i postęp, obecnie jak pisze doktorantka „architektoniczny nieużytek.” Tą sprzeczność demonstruje przesuwające się po pochylni ciało performerki,

pokonujące z wyraźnym oporem, w różnych, wymyślnych konfiguracjach, pozornie ułatwiająca ruch „zsuwnię”. Czy też: „mapowanie” opustoszałego (nieużywanego?) audytorium, czyli ostrożny spacer performerki trasą wytyczoną przez nieznaną widzowi logikę, po złożonych krzesłach audytorium. Ruch ujawnia „potencjał mobilności i działania” architektury – inny od oryginalnych założeń, ale dzięki tej inności, dziwności (jak np. stawianie na głowie w korytarzu) pozwalający na doświadczenie i zobaczenie tych miejsc na nowo.

Badanie przestrzeni ciałem jest metodą zastosowaną w realizacji doktorskiej – tym razem na skalę monumentalną w miejscu nie tylko malowniczym, ale posiadającym złożoną symbolikę, analizowaną w opisie pracy (Rozdział „Historia i znaczenie miejsca”). Dominuje, oczywiście, architektura zgodna ze sformułowanymi w 1933 roku założeniami Związku Rzeszy ds. Niemieckich Scen Pod Gołym Niebem i Scen Ludowych; w jej charakter wpisana jest masowość (amfiteatr może pomieścić 30 000 do 50 000 ludzi). Poprzez swoją skalę jest to przestrzeń wymagająca fizycznie, która dyscyplinuje ciało i narzuca określone wzory zachowań. To architektura widowiskowa, zgodnie z duchem epoki, w której powstała zaprojektowana z myślą o nazistowskich wiecach i propagandowych sztukach teatralnych.

Zgodnie z cytowaną tezą Bernarda Tschumiego, który traktuje architekturę jako miejsce akcji i powołując się na tezę Judith Butler o performatywności płci, Marta Jarnuszkiewicz pyta jak amfiteatr wpływa na swoich użytkowników. Wychodzi od przeszłości, kiedy to na scena była opanowana przez „bezosobową masę w ruchu”, ruchomy ornament, który wywoływał masowy zachwyty na widowni. Działanie na terenie amfiteatru na Górze św. Anny to odzyskiwanie przestrzeni naznaczonej historią. Zaprojektowane działania dla grupy dziesięciu kobiet z lokalnej społeczności, zakładają przeciwstawienie się przeszłości (Rozdział „ANABERG”) i opierają się więc na przeciwieństwach:

- „Potęga geometrii masowego rytuału” – prywatny/alternatywny rytuał/ forma wypracowana wspólnie w czasie warsztatów
- Unifikacja zsynchronizowanych ruchów – swobodny ruch
- Zsynchronizowana „masa w ruchu” – indywidualność, policzalność (grupa 10 kobiet, które są widzialne jako indywidualności)

Marta Jarnuszkiewicz odwołując się do teorii choreografii społecznej opisuje trzy sekwencje ruchów, wykonywanych przez uczestniczki; opisuje ich znaczenie. Są to „ruchy elementarne i konstytutywne dla naszych ciał”.¹

1. Przejście: linia utworzona przez 10 kobiet, eksploracja/mapowanie przestrzeni, tworzenie efemerycznej rzeźby przestrzennej w kontekście pustego amfiteatru
Maszerowanie: pielgrzymka, medytacja, trans– sprawczość ciał, zachowanie wspólnego rytmu, ale nie jest to rezygnacja z własnej indywidualności (bez unifikacji typowej dla synchronicznych występów i wojskowego drylu)
2. Zajęcie miejsc: linia rozsypuje się/ rozpada na punkty: każda z kobiet zajmuje miejsce; rozstawione w równych odstępach na widowni, zaczynają śpiewać, stają się chórem. Ważne jest także odwrócenie porządku, czyli zabieranie głosu z widowni.
3. Krąg – jego utworzenie to końcowy, zamykający etap sekwencji. „zamknięcie wytworzonej energii”. Symbolika koła wzmocniona jest przez płynność ruchów, łagodne kołysanie się, naprzemienne wspieranie się i odpychanie.

¹ Cytaty z rozprawy doktorskiej Marty Jarnuszkiewicz, ANABERG, s.31

Jak podkreśla doktorantka, praca z ciałem to także praca z dźwiękiem. Dźwięk jest bardzo ważnym elementem realizacji, to także konsekwencja myślenia przeciwieństwami, w tym wypadku:

- osobne – wspólne
- wewnątrz – zewnątrz

Pojedyncze ciało-instrument, wydaje dźwięk, który łączy się z innymi tworząc wspólnotę. Zastosowana podczas warsztatów archaiczna technika białego śpiewu, pozwoliła uczestniczkom na pogłębiony kontakt z własnym ciałem i z innymi. Zredukowanie pieśni do przeciągłego „a”, to jak pisze doktorantka „uwolnienie od komunikatu”, przeniesienie ważności na jakość dźwięku i otwarcie możliwości na różnorodne skojarzenia.

Rozdział „Aktywność kobiet” omawia ważną rolę warsztatów prowadzonych we współpracy z tancerką i choreografką Liwią Bargieł. Nie jest to element pośledni, przygotowawczy, lecz równorzędny w stosunku do następującego po nich działania performatywnego, bo Jarnuszkiewicz podkreśla wagę jaką miało (i ma) dla niej inicjowanie spotkań i relacji międzyludzkich i aktywny udział uczestniczek w podejmowaniu decyzji. Sekwencje ruchów przygotowane dla kobiet w różnym wieku, które nie miały wcześniejszego kontaktu ze sztuką, chociaż dostosowane do ich możliwości, nie są artystycznym kompromisem. Wydaje się, że warsztaty rzeczywiście w naturalny sposób spełniły kryteria wymieniane przez Claire Bishop jako cechy sztuki partycypacyjnej: fizyczne doświadczenie uczestnictwa, „kolektywne wytwarzanie sensów” oddanie głosu/kontroli w procesie kreacji na rzecz współuczestników dzieła.”²

Kolejny etap to działanie na Placu Teatralnym w Opolu. Przeniesienie doświadczenia w inny kontekst stało się dodatkowym sprawdzianem nośności wypracowanych wcześniej gestów. Plac teatralny przed Galerią w Opolu jest mniej spektakularny niż amfiteatr, ale ma własną złożoną historię i charakter, który poddany został uważnej analizie. Nowy kontekst miejsca to nakładanie się funkcji / patronów/ znaczeń i skojarzeń: Plac Targowy, Plac Defilad, Plac Lenina, Plac Jana Pawła II. Jest to miejsce przecinania się szlaków komunikacyjnych. Stąd hasło i opozycja:

- koncentracja – dekoncentracja

Wspólne z amfiteatrem jest eksponowane miejsce, widowiskowość, teatralność; odmienne: kolistość amfiteatru i plac na planie prostokąta. Działanie uległo stosownym modyfikacjom: zwiększenie liczby uczestniczek do dziewiętnastu, rozdzielenie i usamodzielnienie elementu audio, „uwolnienie” dźwięku, który był słyszalny na zewnątrz przestrzeni wystawienniczej.

Świadomość użytych środków i umiejętność umieszczenia ich w kontekście współczesnej krytyki artystycznej jest wielką zaletą tej pracy. Ciekawy jest dobór literatury, zarówno odnoszącej się do sztuki najnowszej, filozofii feministycznej jak i socjologii. Szczególnie interesujące jest wskazanie na ważne źródłowe inspiracje: na Guy Deborda i jego „sztukę działania”, a w szczególności, sięgnięcie do klasyki współczesności do eksperymentów z lat 70. XX wieku, do dokonań Yvonne Rainer i Trishy Brown (Rozdział „Choreografie codzienności”). Aktualność tych postaw wykazywały w ciągu ostatnich lat takie ważne wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi jak *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy* wystawa o improwizacji tańca w 2013 roku z pokazami dokumentacji pokazów od lat 70. po lata 90. XX wieku i *Układy odniesienia*.

² M. Jarnuszkiewicz, s.70

Choreografia w muzeum (2016). W rozmowie Anki Herburt z jej kuratorką Katarzyną Słobodą³ mowa jest o „zwrocie w kierunku tańca” wymieniane są też inne wystawy choreograficzne i performanse: *Inne tańce* i *Wolne gesty* w Zamku Ujazdowskim (2018), choreografia Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa w Fundacji Galerii Foksal, performanse prezentowane cyklicznie przez Zachętę. W tekście kuratorskim do wystawy Katarzyna Słoboda pisze, że „choreografia jest „rodzajem zmysłowej analizy, która działa na przecięciu tego, co intymne, społeczne, polityczne, estetyczne.”⁴ To sformułowanie dobrze opisuje działania w projekcie ANABERG. Bardzo zauważalne w ostatnich latach jest też podkreślanie pracy w kolektywie, dążenie do wspólnotowości, także za pomocą choreografii muzyki śpiewu. Wymienić tu można *Symfonię Fabryki Ursus* Jaśminy Wójcik z 2018, która współpracując z grupą byłych pracowników i pracowników fabryki i wykorzystując ich wspomnienia „wdrukowane” w ciało, wspólnie z choreografem i muzykiem ożywiali ich dawne miejsce pracy. Czy działania Alicji Rogalskiej – np. prezentowane w Galerii Arsenał w Białymstoku projekty z lat 2011–2021, w których, według tekstu kuratorskiego, „Chór Kobiet z węgierskiej wsi Kartal, członkowie Związku Muzyków Ulicznych w Dżakarcie i ludowy zespół śpiewaczy „Broniowianki” z Mazowsza łączy śpiew – jako sposób opowiadania historii i odzyskiwania sprawczości.”⁵

Nie jest to zarzut wtórności,

lecz próba zobaczenia realizacji Marty Jarnuszkiewicz na szerszym tle współczesnej sceny artystycznej. W nieunikniony sposób to co robimy i jak o tym mówimy, odzwierciedla czasy, w których żyjemy. Nawet zdecydowana odmowa zajmowania się zagadnieniami bieżącymi wybrzmi inaczej w czasach stabilizacji a inaczej w czasach przelomu i kryzysu. Projekt ANABERG może wpisywać się w istniejące tendencje, ale uważam to za zaletę raczej niż wadę.

Niewątpliwą i niekwestionowaną wartością jest znalezienie miejsca, które ma tak złożoną symbolikę, jej wnikliwa analiza, a następnie zastosowanie metod i narzędzi, które pozwolą najpełniej wykorzystać cały potencjał amfiteatru Góry św. Anny. Praca z kobietami z lokalnej społeczności, wspólne opracowanie nowego rytuału w dialogu z miejscem tak historycznie obciążonym jest niewątpliwie oryginalnym wkładem w sztukę, a poza tym wnosi coś nowego i pozytywnego w konkretne życia uczestniczek projektu. Tym nowym doświadczeniem jest poznawanie ekspresji własnego ciała (w czasie warsztatów i pracy z choreografką) i satysfakcja płynąca ze wspólnego działania. Pozytywnym efektem jest poczucie, że amfiteatr, nie jest już tylko historyczną ciekawostką, turystyczną atrakcją, można przypuszczać, że stał się od momentu miejscem „własnym”, sceną, na której rozegrał się spektakl ich własnego autorstwa.

Powołując się na pojęcie „wirusowej ontologii” i „historii śladów” Christophera Bedforda Jarnuszkiewicz pisze ciągłości i mutowaniu działań, co obrazuje linia czasu na początku opisu pracy. Zmieniają się media: warsztaty, performans „konstruowany z myślą o dokumentacji wideo”, dokumentacja się elementem wielokanałowej instalacji. Zmienia się także percepcja działań ich odbiór. Efemeryczność bezpośredniego uczestnictwa w czasie performansów przeciwstawiona jest bezczasowości zapętlonego wideo w instalacjach.

³ <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7986-nie-jestesmy-oczami-zawieszonymi-na-mozgu.html> (dostęp 15.01.2023)

⁴ <https://msl.org.pl/wystawa-choreograficzna-uklady-odniesienia--choreografia-w-muzeum/> (dostęp 15.01.2023)

⁵ <https://galeria-arsenal.pl/wystawy/alicia-rogalska-spiwamy-zamiast-wzdychac> (dostęp 15.01.2023)

Osobiście żałuję, że nie pozostawiło takiego śladu pierwsze doświadczenie bycia w amfiteatrze, o którym Jarnuszkiewicz pisze:

Kulminacyjnym momentem dla rozwoju założeń projektu doktorskiego była dla mnie chwila, w której zdecydowałam się wydać dźwięk z samego środka sceny – akustycznego i wizualnego centrum. Zaznaczenie swojej obecności poprzez użycie własnego głosu w przestrzeni publicznej, w której znajdowali się również inni użytkownicy było dla mnie doświadczeniem krępującym, niekomfortowym, ale bardzo formatywnym. Pomyślałam wówczas, że chciałabym nawiązać twórczy dialog z tą przestrzenią, szukając w niej szczelin do alternatywnego, performatywnego i kobiecego działania.⁶

Wydaje się bowiem, że to uczucie przytłoczenia, skrępowania i niewygody mogłoby przełamać wrażenie pewnej patetyczności, która wydaje się cechować elegancki estetyzm instalacji w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu (tak przynajmniej wnoszę z dokumentacji). Można założyć, że ta patetyczność (jeśli faktycznie była odczuwalna), działała na korzyść w bezpośrednim doświadczeniu, zarówno w amfiteatrze jak i na placu – w końcu chodzi tu o rytuał, którego po/waga narzuca uczestniczącym medytacyjne tempo. Można także bezpiecznie założyć, że w czasie warsztatów nie zabrakło fizycznych i psychicznych napięć wynikających z pokonywania oporów materii. Nie były one jednak częścią wystawy, co wydaje się słuszną decyzją, gwarantującą uczestniczkom kontrolę nad swoim wizerunkiem i poczucie bezpieczeństwa. Jednocześnie, poczucie oglądania wyreżyserowanego spektaklu może budzić u widza poczucie dystansu. Być może, byłoby tu miejsce dla niewidocznej w poprzednich etapach reżyserki-autorki i jej poczucia dyskomfortu, który jednocześnie stało się przymusem/ bodźcem do działania.

Powyższe uwagi są impresją wynikającą z oglądania dokumentacji. W niczym nie umniejszają one mojej wysokiej oceny całego przedsięwzięcia na wszystkich jego etapach.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z dokumentacją rozprawy doktorskiej Pani mgr Marty Jarnuszkiewicz stwierdzam, że spełnia ona wymagania stawiane przez ustawę z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce i popieram wniosek o nadanie jej stopnia doktora w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Musliqun Arıcık

⁶ M. Jarnuszkiewicz, s.22