

Przemyśl, dn. 14.03.2025

Prof. dr hab. Jadwiga Sawicka

Wydział Sztuk Pięknych

Uniwersytet Rzeszowski

Al. mjr. W. Kopisto 2a

35-315 Rzeszów

jsawicka@ur.edu.pl

Recenzja

rozprawy doktorskiej Pani mgr Katarzyny Górczyńskiej pt. "Kształt niewidzialnego. Improwizacja wobec strategii w sztuce performans."

w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Krótką charakterystyka sylwetki kandydatki

Pani mgr Katarzyna Górczyńska jest absolwentką Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki, Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Dyplom w zakresie choreografii muzyki i tytuł magistra sztuki otrzymała w 2006 roku. Jest absolwentką Studiów Podyplomowych, w zakresie menedżer kultury w Wyższej Szkole Umiejętności Społecznych w Poznaniu w 2006 roku.

W 2009 roku ukończyła z wyróżnieniem dwuletnie studia podyplomowe w Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie, Niemcy w specjalności Rytmika (choreografia i pedagogika muzyczna). Od 2013 jest członkinią Institut Rhythmik Hellerau e.V. Drezno, a od 2021 pełni funkcję wiceprzewodniczącej Instytutu. W latach 2015-2018 pracowała jako wykładowczyni na Wydziale Studiów Edukacyjnych w Zakładzie Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu; w 2013/2014 i 2020/2021 była konsultantką w zakresie muzyki, ruchu i sztuk performatywnych w pracowni prof. Stefana Ficnera na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W swojej praktyce artystycznej Katarzyna Górczyńska łączy choreografię i performans. Jej wykaz osiągnięć artystycznych po ukończeniu studiów obejmuje około 40 indywidualnych występów w kraju i za granicą. Spora część (10) tych występów miała miejsce w instytucjach związanych z muzyką (głównie: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie, Niemcy), lub w mającym interdyscyplinarny charakter Europejskim Centrum Sztuki Festpielhaus Hellerau, Niemcy (6

indywidualnych wystąpień); także w teatrach – Projekttheater, Drezno 2008, Scena Rozmaitości, Poznań 2006.

Prezentacje odbywały się także w miejscach poświęconych sztukom wizualnym M.in., w COPY RIGHT Projektraum (Berlin, 2015), w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w czasie festiwalu „Klasycy i adepci polskiej sztuki performance” (2015), Art Stations Foundation. Stary Browar (Poznań, 2013), w Centrum Kultury Zamek, (Poznań, 2013), Galerii U Jezuitów, (Poznań, 2012), w Galerii Post-Office (Poznań 2010), w Międzynarodowym Centrum Sztuki Współczesnej OSTRALE Drezno, Niemcy (2007).

Ważną częścią jej aktywności twórczej K. Gorczyńskiej to działalność edukacyjno-artystyczna; prowadzi warsztaty z zakresu działań performatywnych, projekty muzyczno-choreograficzne dla artystów, pedagogów i studentów uczelni artystycznych, a także dla dzieci i młodzieży – w Polsce i za granicą (głównie w Niemczech).

Wartość artystyczna rozprawy doktorskiej

Wykształcenie muzyczne i praktyka w tej dyscyplinie są kluczowe dla działań Katarzyny Górczyńskiej w dyscyplinie sztuk plastycznych; jest to jednak działalność zachowująca autonomię, jakkolwiek Doktorantka wykorzystuje swoją wiedzę i umiejętności dla stworzenia oryginalnego dokonania artystycznego. Najlepszym przykładem tego podejścia jest część opisowa rozprawy Pani Katarzyny Gorczyńskiej; ma ona formę partytury, gdzie każdy rozdział (zwany też „rundą”) otwierają terminy dotyczące muzyki z odniesieniem do sztuk wizualnych. Od otwierającego „Preludium” poprzez m.in. „Ekspozycję”, „Dominantę” czyli opis części praktycznej, po zamykające „Kadencję” i Codę (zakończenie i bibliografia). Część opisowa rozprawy prezentuje dużą wiedzę i dociekliwość w wyszukiwaniu badaniu zagadnień w polach wspólnych dla obu dyscyplin. Chociaż nie do końca można się zgodzić, że są to „terminy równoległe”, bo w przypadku terminów muzycznych są to precyzyjne definicje a w przypadku sztuk wizualnych: porównania, przybliżenia, np. w przypadku takich terminów jak synkopa, fermata czy nawet jak w przypadku otwierającego „preludium” czy „ekspozycji” – wieloznaczne, używane w różnych kontekstach. Ten zabieg formalny jest jednak egemplifikacją istoty całej rozprawy doktorskiej, nadaje jej spójności, sprawia, że część opisowa nie jest dodatkiem, lecz twórczym eksperymentem.

Do historii Gorczyńska nawiązuje omawiając tzw. praktyki improwizacyjne przed zanim jeszcze

pojawiła się definicja performansu, który byłby traktowany jako autonomiczna dyscyplina sztuki (Rozdział I /runda „Kontrapunkt, imitacja”). Oprócz muzycznych improwizacji wirtuozów, improwizacji jazzowych przywołane są eksperymenty teatralne i formy ruchu scenicznego opracowane przez Oskara Schlemmera, improwizowany taniec Isadory Duncan i prekursorskie wystąpienia Valeski Gert. Doktorantka zademonstrowała również orientację w najnowszej sztuce i umiejętność określenia swojego miejsca w tym obszarze. K. Gorczyńska sytuuje swoją praktykę na pograniczu tańca, muzyki i sztuk wizualnych. Przywołuje przykład wystawy *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (kwiecień–wrzesień 2018). Jej kuratorka, Agnieszka Sosnowska charakteryzuje uczestniczących artystów_ki jako tych, których łączy umiejętność działania poza sztywnymi podziałami na sztuki performatywne i wizualne. W tekście kuratorskim stwierdza:

Działania parateatralne Jerzego Grotowskiego, dorobek teatralny i happeningowy Tadeusza Kantora czy klasyczna sztuka performansu to dla twórców pokazanych na *Innych tańcach* istotny, ale zwykle negatywny punkt odniesienia. Z większym entuzjazmem czerpią ze zdobyczy estetyki relacyjnej, muzyki alternatywnej, teorii performatywności, teatru postdramatycznego czy tańca konceptualnego.¹

Gorczyńska definiuje swoją praktykę artystyczną jako „działania performatywne o dynamicznych, płynnych granicach, nie krępowanych ścisłą definicją dyscypliny, jak to ma miejsce w przypadku performance klasycznego”. Jednak, w przeciwieństwie do postaw opisywanych przez kuratorkę *Innych tańców* – nie jest to dla niej negatywny punkt odniesienia. Jak pisze,

Moja aktywność artystyczna mieści się w obszarze tzw. zwrotu performatywnego, określanego przez niektórych teoretyków sztuki jako postperformans, który nie stoi w kontrze do performance klasycznego tylko z niego wynika.²

Doktorantka próbuje znaleźć swoje miejsce w obszarze dynamicznie zmieniającego się

medium, którego charakterystyczną cechą jest jak pisze: zmienność, otwartość, co potwierdzają przytaczane opinie wybitnych teoretyczek: Roselee Goldberg i Elisabeth Jappe i Marie de Brugerolle. Efemeryczność sztuki performans łączy się dla K. Górczyńskiej z pojęciem niewidzialności (to „Leitmotiv”); Doktorantka dokonuje przeglądu i analizy odnoszenia się do tego pojęcia w sztukach wizualnych (m.in. instalacje Antoniego Mikołajczyka i Ryana Gandera) jego przejawów w sferze symbolicznej; pisze o niewidzialności w kategoriach nieistnienia,

¹ Agnieszka Sosnowska, *Inne tańce, czyli zwrot performatywny po polsku*. w: *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, red. A. Sosnowska, Warszawa 2019, s.13

² Wszystkie cytaty K.Górczyńskiej na podstawie jej rozprawy doktorskiej *Kształt niewidzialnego. Improwizacja wobec strategii w sztuce performans*. Poznań 2024

niezauważenia, niespostrzeżenia i nierozumienia. Te rozważania i przykłady pozwalają zrozumieć i docenić wieloaspektowe rozumienie pojęcia niewidzialności, a także: pokusę, żeby uchwycić i utrwalić jej kształt. Konsekwentnie prowadzą też wywód Doktorantki w stronę wizualizacji muzyki i ożywionej rzeźby w całościowej koncepcji twórcy rytmiki Emila Jaques’a Dalcroze’a (Rozdział/Runda „Ekspozycja”).

Obszerne opisy analizy terminów muzycznych, zestawiane z przykładami ich możliwych ekwiwalentów w sztukach wizualnych, z podkreśleniem sztuki performans, a także w teatrze są dobrym wprowadzeniem do prezentacji własnych realizacji (Rozdział „MOJE BLUE NOTES - realizacje autorskie”).

Pytanie Górczyńskiej „Jaka jest rola naszego ciała w odbieraniu przestrzeni?” znajduje swoją odpowiedź w jej performansach np. z cyklu *Połączenia*. W *Połączeniu III* artystka porusza się w obrębie obszaru ograniczonego przez taśmę. Jak pisze: „Mój sposób poruszania się wyznacza/pokazuje trójwymiarowość przestrzeni.” Performans wykonany po raz pierwszy w 2008 (Opera Drezdeńska, Mała Scena, Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Dreźnie 2009, Art Stations Foundation, Stary Browar, Poznań oraz w Kunstbauwerk e.V. - Galeria Tabakfabrik, w czasie Międzynarodowego Sympozjum Oder/Odra, Vierraden, 2013).

W *Połączeniu I* wizualnie najbardziej spektakularną dominantą są monumentalne ekspresyjnie zniekształcone cienie rzucone przez ciało performerki to rodzaj ruchów jest zdeterminowany

przez relacje ciała z przestrzenią. Performerka porusza się (tańczy?) na tle ściany o wymiarach 3 x 8 m („Przez niemal cały performans moje ciało nie traci fizycznego połączenia ze ścianą”). Ściana staje się rodzajem płótna/obrazu, a rzucane cienie tworzą w jej ujęciu „malarską wizję ruchu.” Performans wykonany po raz pierwszy w 2008 (Opera Drezdeńska, Mała Scena) a potem w 2009 (Europejskie Centrum Sztuki Festspielhaus Hellerau, Scena Wielka, Drezno) i w 2023 (Galeria Kronenboden, Berlin).

W *Połączeniu IV* (Galeria Post-Office, Poznań 2010, VII Feria de Arte Contemporaneo de Monzón Arteria 2010, Monzón Hiszpania 2010) artystka bada/doświadcza/mapuje ciałem klaustrofobiczność pomieszczeń: klatki schodowej i wszystkich wnętrz galerii (parter i dwa piętra).

Należy przypuszczać, że opisy performansów z cyklu *Połączenia* korespondują, lub: powinny korespondować z rozważaniami na temat roli improwizacji i planowania w poprzednich częściach

rozprawy. Motywy muzyczne są obecne w opisie i koncepcji *Kołysanki*, wg autorskiego opisu „celem obu koncepcji (tj. muzyki i obrazu wideo, przyp.mój) jest konsonans. Konsonans to brzmienie dobre, więc znakomicie oddające świat moich dziecięcych zdarzeń, wspomnień.” Dla spójności rozprawy wskazane byłoby włączenie do opisów innych autorskich performansów parametrów improwizacji przedstawionych w rozdziale „Synkopa – Improwizacja”. Dla piszącej te słowa takie wskazanie na ich obecność byłoby bardzo pomocne.

W niektórych performansach ważną rolę odgrywają rekwizyty, np. w: *Ceremonia przejścia* (Teatr Akzent, Wiedeń 2009, Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Dreźnie 2009, Europejskie Centrum Sztuki, Festspielhaus, Drezno Hellerau 2009), *Ikebana*, (Copyright Projektraum, Berlin, 2015, Labirynt. Festiwal Nowej Sztuki. Packhof, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Frankfurt 2019), *Let's have some fun*, 2023, Kunstbauwerk e.V. - Galeria Tabakfabrik, Międzynarodowe Sympozjum Vorsicht, Vierraden). To duża różnica w porównaniu do ograniczonych (ale bardzo efektywnie wykorzystanych) środków wyrazu – własne ciało, światło, dźwięk – w cyklu *Połączenia*. Ich obecność to dodatkowa symbolika, osobne znaczenia, kształty i materie, do których Doktorantka właściwie się nie odnosi. Ten brak komentarza jest zastanawiający. Skąd odniesienia do kultury

japońskiej (*Ceremonia przejścia Ikebana*)? Czym uzasadnia Doktorantka umieszczenie w rozprawie, dla której tak istotne są terminy muzyczne działania *Pentimenti* (Kunstbauwerk Tabakfabrik Vierraden/Schwedt, Space Identity w 2016) który to termin zaczerpnięty z terminologii sztuk pięknych?

W otrzymanej dokumentacji rozprawy nie ma zapisu wideo ani nagrań audio; ten wydawałoby się, podstawowy komponent działania, pozostaje więc nieobecny i nieuchwytny. To znaczący brak, bo autorska muzyka (z wyjątkiem pracy XXX, gdzie autorem jest Piotr Moss) figuruje w opisach prawie wszystkich performansów –wyjątek stanowi *Połączenie I*, (Opera Drezdeńska Mała Scena 2008, Europejskie Centrum Sztuki Festspielhaus Hellerau, Scena Wielka, Drezno 2009 Galeria Kronenboden, Berlin 2023) z adnotacją: muzyka: Christine Straumer lub wykonania bez muzyki oraz *Połączenie III* (Opera Drezdeńska, Mała Scena 2008, Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Dreźnie 2009, Kunstbauwerk e.V. - Galeria Tabakfabrik, Międzynarodowe Sympozjum Oder/Odra, Vierraden 2013, Art Stations Foundation, Stary Browar, Poznań 2013). Pozostaje spekulacja, czym jest podyktowana decyzja takiego sposobu prezentacji swoich dokonań. Być może wynika ona ze stwierdzenia: „Interesuje mnie różnica między totalnym odbiorem sztuki angażującym wszystkie zmysły a rodzajem selekcji zmysłów.” Z pewnością uruchamia to wyobraźnię. Byłoby jednak interesujące zapoznać się z uzasadnieniem.

Takie pytania nie padłyby pewnie przy odbiorze tych prac w kontekście czysto artystycznym, gdzie niedopowiedzenia często są wartością. Inaczej jest jednak przypadku rozprawy doktorskiej, której niewątpliwą zaletą jest wykorzystanie wiedzy w równym stopniu co artystycznej wrażliwości i intuicji, tak jak jest to w tym przypadku.

Powyższe zastrzeżenia nie dotyczą opisanego w „Dominancie” (wraz z „Uzupełnieniem” w którym uwzględnione jest pomieszczenie galerii Rodriguez) dzieła/działania doktorskiego, czyli performansu in-situ *Kształt niewidzialnego*. W przeciwieństwie do odczuwalnych luk w opisie i dokumentacji działań, które już zaistniały, to dzieło, które dopiero powstanie w momencie obrony – opisane jest na tyle wyczerpująco, że jak się wydaje, zasługuje na kredyt zaufania co do efektu końcowego.

Gorczyńska określa cel swojego działania:

Spróbuję cofnąć czas, powstały obiekt ulegnie destrukcji, następnie rekonstrukcji na oczach odbiorcy lub przeistoczy się w nowy obiekt. Odbędzie się to na zasadzie przejścia w inną przestrzeń i uaktywnienia pamięci minionego czasu poprzez wykorzystanie różnych zmysłów.

Po czym przedstawia scenariusz działań, precyzyjnie opisuje „Kształtowanie performansu”, omawia symbolikę rekwizytów (drzwi) i opisuje ich zastosowanie; w tym wypadku, trzeba docenić rolę jaką we wspomaganiu naszej wyobraźni odgrywają rysunki, pokazujące planowane ruchy w przestrzeni, a także fotografii – ukazujących relację postaci z obiektem.

Doktorantka, dzieli działanie na fazy

1. faza preliminalna, separacji
2. faza liminalna, przejściowa
3. faza postliminalna, integracji

omawia rodzaj i znaczenie czynności, w czasie trwania każdej z faz, i podejmowane akcję poprzez które ma nadzieję uruchomić w publiczności „zobaczenie niewidzialnego”.

Skutecznie sygnalizuje obecność i rodzaj dźwięku:

Dźwięk: słyszany w czasie rzeczywistym rytm mojego serca (wykorzystanie sprzętu audio); odgłosy przesuwanych, rzucanych ościeżnic, realizowany rytm (jak kołatka u drzwi i kołatanie serca); improwizacja głosowa na słowach „tam i sam”;

Wskazuje na elementy improwizacji:

Elementy improwizacyjne są rozmieszczone w całym performansie: wdechy i wydechy, odgłosy oddechu i szeptu, różne sposoby wykorzystania dźwięku. Improwizacja głosowa nadaje ruchowi spontaniczny, emocjonalny charakter, a służyć to ma swobodzie ekspresji.

Z ciekawością będę oczekiwać na ten performans.

Rozprawa doktorska K.Gorczyńskiej jest konsekwentną kontynuacją jej dotychczasowej praktyki. Jak pisze: „ Od wielu lat tworzę performanse wykorzystujące kompetencje jakie dała mi rytmika” . Przygotowanie doktoratu stało się okazją do gruntownej analizy wykorzystywanych środków. Fakt, że analizie poddawane jest sztuka, której cechą jest efemeryczność, a przedmiotem badań jest kształt niewidzialności, jest paradoksem, ale i stanowi o oryginalności pracy. Część opisowa pozwala docenić (a może: zdać sobie sprawę) ze

złożoności elementów składających się na działanie, świadomie stosowanych zaplanowanych, i tym bardziej docenić rolę improwizacji i dopuszczenie przypadkowości w działaniach performatywnych.

Wartość merytoryczna rozprawy doktorskiej

Poszukiwanie korespondencji sztuk ma długą i bogatą historię – trafną i interesującą z punktu poznawczego decyzją jest zawężenie pola badań poprzez wybór tematu jakim jest improwizacja w odniesieniu do muzyki i sztuki performans.

Dla osoby nieposiadającej wykształcenia muzycznego (a do takich należą) rytmika kojarzy się z zajęciami dla dzieci, czymś bardzo podstawowym, ale także – i to jest bardzo pozytywne skojarzenie – łączącym zabawę, dziecięcą spontaniczność z nie-dziecięcą, bo wyrafinowaną gracją i elegancją. Kilka rozmów z osobami w różnym wieku, które faktycznie miały (lub mają) takie zajęcia, nie wydaje się potwierdzać pozytywnych wrażeń, przeważały raczej niemiłe lub obojętne wspomnienia zajęć nudnych i w odczuciu rozmówców: niepotrzebnych.

K.Górczyńska przedstawiając koncepcje twórcy rytmiki Emila Jaques - Dalcroze'a, pozwala uświadomić sobie powierzchowność moich skojarzeń, a z drugiej strony: niezrealizowany potencjał założeń rytmiki. To metoda kształcenia i wychowania muzycznego, której ambitne założenia sięgały dalej niż wykształcenie umiejętności rozpoznawania rytmu, reagowania ruchem na zmianę tempa, dynamiki czy wysokości dźwięków. Przedstawiając te założenia K.Górczyńska przypomina, że

„Interdyscyplinarność określa rytmikę od początku jej istnienia” a Delcroze w założonym i prowadzonym przez siebie Festspielhaus Hellerau,

(...) współpracował z reformatorem teatru i scenografem Adolphem Appią, oświetleniowcem Alexandrem von Salzmannelm oraz architektem Festspielhausu Heinrichem Tessenowem. Ich zainteresowania nakładały się na siebie i przenikały przez muzykę, ruch, architekturę, światło, scenografię i kostiumy. (...) RYTMIKA jest zespolona z PLASTYKĄ, zwaną przez Emila Jaques - Dalcroze'a plastique animée (plastyka ożywiona), stanowi ona artystyczną nadbudowę metody.

Od 1911 roku działalność Festspielhaus Hellerau koło Drezna i odbywające się tam spektakle

przyciągały uwagę światowej awangardy, właśnie ze względu na całościowe, interdyscyplinarne podejście.

Katarzyna Górczyńska prowadziła zajęcia z rytmiki dla studentów Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie, dla instrumentalistów i nauczycieli, a także zajęcia z rytmiki dla innych kierunków: np. dla studentów Wydziału Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu, była konsultantką podczas tworzenia prac dyplomowych na wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej – wykorzystując doświadczenia jakie daje rytmika. Opisy i dokumentacja fotograficzna działań w części „PIÙ działania edukacyjno – warsztatowe” są przekonującym świadectwem jak atrakcyjna, twórcza i otwierająca na nowe środki ekspresji może być dla uczestniczących taka forma działań warsztatowych. Ważną rolę odgrywa w nich improwizacja: zarówno osoby prowadzącej (fortepian i głos) jak i uczestników, którzy reagują improwizowanymi ruchami.

Przejście od przekazywania umiejętności i doświadczenia do wykorzystywania ich we własnej działalności twórczej wydaje się więc naturalne, a wybór performansu – wręcz logiczny. Katarzyna Górczyńska tak uzasadnia interesujący ją związek pomiędzy rytmiką i sztuką performans:

Rytmika tak jak i sztuka performans znajdują się, pomiędzy które jest znaczące na wiele sposobów – pomiędzy sztuką a pedagogiką – pomiędzy różnymi formami sztuki – pomiędzy muzyką a ruchem – relacjami międzyludzkimi. Jest to sztuka eksperymentalna, żyje z kreatywności i indywidualności ludzkich pomysłów twórczych, jest fizyczna, zmysłowo aktywna, wymaga uwagi, obecności, chęci działania. (...) Tożsamość artystyczna rytmiki dzięki dwóm podstawowym komponentom, jakimi są muzyka i ruch, ma już wrodzony potencjał artystyczny i estetyczny.

Najważniejszym jednak aspektem idealnie wspólnym dla muzyki i performansu jest improwizacja, który to czynnik Doktorantka dogłębnie analizuje w Rozdziale / Rundzie III „Synkopa – Improwizacja”. Opisane i analizowane są takie parametry jak:

Nieprzewidywalność – Planowanie

Różnorodność – minimalizm

Dyskomfort – bezpieczeństwo

Potencjał – słabość

Rozumienie poprzez odczucie

Osoba performująca - osoba obserwująca

Dyscyplina – przekorność

Intuicja - wiedza

Improwizacja a imitacja

Efemeryczność improwizacji a aspekt społeczny

Doceniając wnikliwość tych opisów i analiz, nie sposób jednak nie zauważyć, jak bardzo zyskują one, gdy uzupełnia je konkretny przykład własnej praktyki, tak jak jest to w przypadku *Dyskomfort – bezpieczeństwo* (zapis swoich odczuć podczas działania performans) czy *Osoba performująca - osoba obserwująca* (scenariusz warsztatów *Rezonans – Dystans* w Europejskim Centrum Sztuki Festspielhaus Hellerau w Dreźnie).

Przykładów artystów_ek ilustrujących „Fermatę zdarzeń improwizowanych” w sztukach wizualnych nie brakuje w części „FERMATA - Improwizacja a niewidzialność”: (np. *Tańcz*, Wojciecha Bąkowskiego, *Pisząc ciało*, Mirosława Bałki, *Mama*, Anety Grzeszykowskiej. Pojawiają się przykłady z filmu Runda IV/ Rozdział IV (*The Cost of Living*), teatru, a także przykłady działań artystów_ek sztuki performans, którzy, jak wykazuje Doktorantka na różny sposób interpretują niewidzialność: Vito Acconci (w *Seedbed*), Olivier de Sagazan (w *Transfiguracja*), Oskar Dawicki, Wolf Kahlen, Ute Lindner. Tym samym Doktorantka udowadnia, że jej rozprawa prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną z dyscypliny sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki – spełniając wymagania ustawy.

Zastosowana przez Katarzynę Gorczyńską w rozprawie strategia równoległości dyscyplin sztuki, wykazała jej wiedzę z zakresu dyscypliny sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, a przedstawione osiągnięcia i projekt performansu doktorskiego – umiejętność samodzielnego

prowadzenia pracy artystycznej.

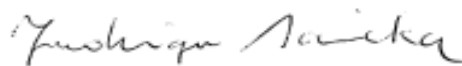
Poprawność redakcyjna rozprawy doktorskiej

W części „Moje Blue Notes” rozprawa zyskałaby na rozszerzeniu analizy performansów, tak jak jest to w przypadku „Dominanty”. Brak zapisów wideo performansów i nagrań muzyki i improwizacji głosowych w otrzymanej dokumentacji utrudnił przygotowanie recenzji.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z dokumentacją i opisem rozprawy doktorskiej pani mgr Katarzyny Gorczyńskiej stwierdzam, że Doktorantka spełniła wymagania dotyczące uzyskania stopnia doktora: wykazała wiedzę w zakresie dyscypliny i umiejętność prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Jej rozprawa doktorska *Kształt niewidzialnego. Improwizacja wobec strategii w sztuce performans* jest oryginalnym rozwiązaniem problemu artystycznego.

Niniejszym zaświadczam, że recenzowana rozprawa doktorska Pani mgr Katarzyny Gorczyńskiej pt. *Kształt niewidzialnego. Improwizacja wobec strategii w sztuce performans* w mojej opinii **spełnia wymogi** Ustawy z dnia 3 lipca 2018 r., przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, art. 187 i wnioskuję do Uczelnianej Rady ds. Nauki i Jakości Kształcenia Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu o **dopuszczenie** Pani mgr Katarzyny Gorczyńskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



.....
podpis recenzentki

*niepotrzebne skreślić