

Kraków, 24 stycznia 2026 r.

dr hab. Artur (Arti) Grabowski, prof. ASP
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Wydział Intermediów / Pracownia Performans

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Małgorzaty Goliszewskiej

z tytułu „Sztuka jako obecność. Obecność jako sztuka”, napisanej
w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuki, dyscyplina: sztuki plastyczne
i konserwacja dzieł sztuki, wszczętym przez Radę Dyscypliny Artystycznej
Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Promotor: Prof. Aleksandra Janik

Promotor pomocniczy: dr Patrycja Mastej

Recenzję oraz ocenę formalną opieram na dostarczonych drogą pocztową materiałach:

1. Część opisową rozprawy doktorskiej
2. Portfolio dorobku 2010–2025
3. Dokumentację przewodową

oraz materiałach umieszczonych pod linkiem: <https://tinyurl.com/doktorat25goliszewska>:

1. 8.1.f. Listy Miłosne (x 6)
2. 8.1 The Perfect Date.mp4 (2021–2025)
3. 8.1a.bez tytułu.mp4
4. 8.1b.bez tytułu.mp4
5. 8.1d.bez tytułu (lekarze).mp4
6. 8.1.e.bez tytułu (astrologi).mp4
7. 8.3b. bez tytułu.mp4
8. 8.3c bez tytułu.wav
9. 8.4d.osiemnastka (2013)
10. 8.4a.Ubierz mnie.m4v (2011, praca studencka w AS w Szczecinie)
11. 8.4b.I'll call you when i get there.mp4 (2013, praca zrealizowana w AS w Szczecinie)
12. 8.4c.ktomniekocha.mov (praca z lat 2010–2015)
13. 8.4e.siostry bliźniaczki.mp4 (2014 wersja tylko z Ningun)
14. Małgorzata_Goliszewska_DOKTORAT_PL_ENG_DO DRUKU.PDF
15. nagranie z terapii rodzinnej.mp3
16. nagranie z sesji hipnoterapii.mp3
17. Untitled project.mov
18. wyrywanie lewej górnej szóstki.mp4
19. Portfolio dorobek (wersja drukowana, nie podlegająca recenzowaniu)

„Wystawa Dwudziesty dziewiąty stopień raka” będąca doktoratem Pani Małgorzaty Goliszewskiej, według opisu doktoratu składa się z trzech sal ekspozycyjnych, w których prezentowane będą następujące prace:

Sala pierwsza:

- film „Osiemnastka” (2013),
- film „The Perfect Date” (2021–2025),
- pamiętniki

Sala druga:

- „nagrania i transkrypcja terapii rodzinnej, audio, 2020”
- „transkrypcja i nagranie z pierwszej hipnozy, audio 2024”
- „Spacer z wewnętrznym dzieckiem, video loop, 2024”
- „rysunek Natalii Wiśniewskiej Sen Małgorzaty, A3, ołówek na papierze, 2024”

Sala trzecia:

- zbiór sześciu pisemnych scenariuszy „aktów performansów psychomagicznych” wykonanych w latach 2024-25 (teksty plus fotografie).

Wstęp

Twórczość Małgorzaty Goliszewskiej ma wyraźnie autobiograficzny charakter i konsekwentnie eksponuje sferę głęboko intymną, obejmując doświadczenia osobiste o wysokiej amplitudzie emocjonalnej, od stanów pozornej słabości, bezradności i rozchwianych relacji rodzinnych po elementy euforyczne, groteskowe i autoreparacyjne. Sztuka pełni w jej praktyce funkcję swoistą „szczepionki uodparniającej” – narzędzia, które pozwala przepracować doświadczenie poprzez jego ujawnienie i równoczesne zdystansowanie. Dokument w jej strategii staje się zapisem tragikomicznej bezradności, a jednocześnie mechanizmem (talizmanem) ochronnym: dokumentacja absurdów sytuacji, w których artystka się znajduje, chroni ją przed rozpadem sensu i pozwala zachować kontrolę nad własną narracją. To swoiste „zaklinanie rzeczywistości” podejmowane przez autorkę, tworzenie nowych współrzędnych znaczeń, swobodne mieszanie rozmaitych systemów wierzeń, zabobonów, magii i dyskursów naukowych, a także budowanie autorskich hybryd mających rzekomo uzdrawiać zarówno otoczenie, jak i ją samą, składa się na świat o coraz gęstszej, wyraźnie performatywnej strukturze. Jest to rzeczywistość konstruowana poprzez działanie, gest i narrację, która, jak sugeruje sama autorka, domaga się przekucia w formę sztuki. W jej realizacjach pojawiają się wątki somatyczne i zdrowotne: chroniczne infekcje zatok, bóle uszu, problemy stomatologiczne, które Goliszewska interpretuje i przetwarza za pomocą rozmaitych, często kontrowersyjnych metod terapeutycznych i paraterapeutycznych, takich jak techniki „Dolores Cannon”, ustawienia systemowe Berta Hellingera, terapia Lowenowska, „Recall Healing” czy „psychomagia” Alejandro Jodorowsky’ego. Z perspektywy recenzenckiej są to metody, wobec których zachowuję daleko idącą rezerwę, jednak w kontekście pracy artystycznej istotna okazuje się nie ich skuteczność terapeutyczna, lecz ich performatywny, teatralny i symboliczny potencjał. Ich nagromadzenie uruchamia swoistą spiralę ironicznego „uzdrowienia”, w której sama próba uzdrawiania wszelakimi sposobami staje się materiałem wyjściowym do dokumentalnych form artystycznych. Podobny dystans dotyczy również obecnych w pracy odniesień do astrologii, obszaru, którego nie czuję się kompetentny omawiać w kategoriach merytorycznych. Pewnym wyzwaniem pozostaje liczba cytatów, tez i definicji zaczerpniętych z różnych, niekiedy

odmiennych światopoglądowo i dyscyplinarnie obszarów, obecnych w części opisowej rozprawy (rozdziały 2–7); są to zagadnienia, których pogłębionej analizy i krytycznej oceny nie podejmuję się w ramach niniejszej recenzji. Zamiast tego kieruję uwagę ku tym aspektom twórczości Goliszewskiej, które ujawniają się niezależnie od przyjętych przez nią systemów wierzeń, a które decydują o sile i oryginalności jej praktyki artystycznej.

Muszę również odnotować, że katalogizacja dostarczonych materiałów ma miejscami charakter chaotyczny, a opis planowanej wystawy nie zawsze w pełni koresponduje z przedstawioną dokumentacją. Zastrzeżenia budzi także część opisowa rozprawy doktorskiej, w której cytaty, zapożyczone opisy, fragmenty recenzji prac, tezy autorytetów pojawiają się niekiedy w nadmiarze i bez wystarczającego komentarza krytycznego, pełniąc momentami funkcję argumentacyjnej tarczy, a nie przedmiotu samodzielnej analizy. Są to jednak uwagi o charakterze redakcyjnym i metodologicznym, które nie mają istotnego wpływu na ogólną, pozytywną ocenę rozprawy.

Recenzja części składowych doktoratu

Projekt „Dwudziesty dziewiąty stopień Raka” jawi się jako logiczna kontynuacja autobiograficznych praktyk dokumentalnych, a moment połączenia twórczości artystycznej z procesami terapeutycznymi okazuje się punktem zwrotnym zarówno w życiu, jak i w sztuce doktorantki. Własne problemy zdrowotne stają się impulsem do redefinicji relacji pomiędzy ciałem, pamięcią i narracją artystyczną. Artystka interpretuje symptomy cielesne jako nośniki znaczeń i zapisy doświadczeń, które domagają się odczytania i symbolicznej odpowiedzi. Każdy objaw zostaje potraktowany jako komunikat, na który można odpowiedzieć działaniem artystycznym, a „akty psychomagiczne” przyjmują formę performansów o charakterze autoanalizy. W tej perspektywie Goliszewska stawia pytanie, czy każdy akt artystyczny, wynikający z impulsu, intuicji lub „natchnienia”, a nie intelektualnej kalkulacji, może być rozumiany jako forma samouzdrawienia, świadomego lub nieświadomego. Sztuka zostaje tu zdefiniowana jako próba przywrócenia równowagi, przejścia przez traumę i wejścia w dialog z podświadomością. Wypadkową tych wszystkich procesów są niezwykle filmy dokumentalne, zdjęcia, wideo instalacje i scenariusze. Projekt artystyczny stanowiący podstawę rozprawy doktorskiej Małgorzaty Goliszewskiej jest całościowym, procesualnym dziełem, w którym osobiste doświadczenie zostaje przekształcone w spójny język artystyczny. Praca została zaprojektowana jako trójdzielna struktura przestrzenna, odpowiadająca kolejnym etapom przejścia i pogłębiania doświadczenia. Pierwsza część wystawy opiera się na wieloletniej dokumentacji życia codziennego, ukazanej w jego banalnym i tragikomicznym wymiarze, druga w założeniu prowadzić ma w obszar pracy z nieświadomością, symbolami i wizjami, wykorzystując dźwięki sesji hipnotycznych oraz obiekty o charakterze archetypowym, natomiast trzecia prezentuje sześć „aktów psychomagicznych” zrealizowanych w latach 2024–2025, ukazanych jako dzieła sztuki o charakterze procesualnym. Centralnym założeniem rozprawy jest przekonanie o nierozzerwalnym związku aktu twórczego i aktu uzdrawiania, rozumianych jako symboliczne działania oddziałujące na poziomie nieświadomości. Projekt czerpie z koncepcji „psychomagii” Alejandro Jodorowsky’ego, „Recall Healing” Gilberta Renauda oraz idei Arnolda Mindella i Carla Gustava Junga, traktując sny, symptomy cielesne, numerologię i wydarzenia losowe jako impulsy do działań artystycznych. Minimalistyczna forma prezentacji aktów podkreśla ich charakter jako zapisu przemiany, a nie widowiska, sytuując indywidualne doświadczenie autorki w szerszym, archetypowym kontekście rytuału przejścia.

Performatywność dokumentu filmowego w praktyce artystycznej

Wybór formy dokumentalnej w pracy doktorskiej Małgorzaty Goliszewskiej nie jest decyzją estetyczną ani gatunkową, lecz świadomym wyborem metodologicznym, wpisującym się w obszar badań artystycznych, w których praktyka twórcza stanowi narzędzie poznawcze. Dokument zostaje tu potraktowany nie jako neutralny zapis rzeczywistości, lecz jako proces badawczy pozwalający analizować relację pomiędzy doświadczeniem, obrazem i pojęciem prawdy. Autorka konsekwentnie testuje granice medium filmowego, sprawdzając jego zdolność do reprezentowania rzeczywistości, a następnie do wycofania się na rzecz samego doświadczenia. W tym sensie film funkcjonuje jako dzieło artystyczne, ponieważ posiada spójną i konsekwentnie realizowaną koncepcję autorską, operuje świadomie dobranym językiem formalnym oraz podejmuje refleksję nad statusem dokumentu jako formy poznania, a nie jedynie opisu świata. Dokument w tej realizacji nie służy potwierdzaniu gotowych tez, lecz staje się przestrzenią ich problematyzowania, wytwarzając wiedzę, której nie da się osiągnąć innymi środkami niż poprzez działanie artystyczne. Postawę tę precyzyjnie określają słowa samej autorki: „Dokument miał być sposobem uchwycenia życia w jego autentyczności, sposobem na to, by poprzez obraz i dźwięk dotknąć czegoś na kształt prawdy. W tej pracy doktorskiej pierwotnym celem było, aby dokument posunął się o krok dalej i ustąpił miejsca rzeczywistości samej w sobie”. Cytat ten jednoznacznie wskazuje, że zasadniczym celem pracy nie jest reprezentacja rzeczywistości, lecz refleksja nad możliwością i niemożliwością jej uchwycenia. Dokument zostaje tu potraktowany jako struktura tymczasowa, która ma się rozpuścić, odsłaniając napięcie pomiędzy doświadczeniem, obrazem i oczekiwaniem sensu. W tym kontekście praca Małgorzaty Goliszewskiej w pełni uzasadnia swój status dzieła artystycznego (rozprawy doktorskiej), sytuując się w nurcie współczesnych badań artystycznych, w których film nie ilustruje tez badawczych, lecz sam staje się ich polem weryfikacji i doświadczenia. Dokument jawi się tu jako najwłaściwszy wybór medium do uchwycenia efemerycznej prawdy wynikającej z niepowtarzalności i niewyreżyserowanego charakteru działań takich jak performans czy interwencja artystyczna, których sens ujawnia się wyłącznie w konkretnym czasie i kontekście. Jednocześnie artystka konsekwentnie dba o zachowanie pełnej kontroli autorskiej nad kształtem dzieła dokumentalnego, w tym o niezależność od ingerencji producenckich, co stanowi np. jedną z przyczyn rezygnacji z realizacji „istotnej części doktoratu, jaką miał być film „Effatha””.

Otwierającym wystawę „Dwudziesty Dziewiąty Stopień Raka / 29° Sztuka jako Uzdrawienie / Uzdrawienie jako Sztuka” będącym efektem piętnastoletniego projektu „Sztuka jako obecność. Obecność jako sztuka” Małgorzaty Goliszewskiej jest w mojej ocenie najmocniejszy element doktoratu, mianowicie film „The Perfect Day”. To przejmujący dokument zbudowany z prywatnych, intymnych materiałów, którego główną bohaterką jest doktorantka. Jest to filmowe studium poszukiwania szczęścia, przede wszystkim w miłości i w wyobrażonej „idealnej relacji”, do której bohaterka uporczywie dąży. Narracja rozpoczyna się od doświadczenia bezsilności i głębokiego kryzysu emocjonalnego. Po serii nieudanych relacji bohaterka próbuje odnaleźć sens i oparcie w astrologii oraz w niekończących się konsultacjach: z rodziną, psychoterapeutkami, astrologiem, 80-lletnią Panią Ewą, przyjaciółkami, stomatologiem a także w treściach podpowiadanych przez TikTowego Sadhguru. Kamera towarzyszy bohaterce w kolejnych sesjach terapeutycznych, w których opowiada o bólu związanym z powtarzającym się doświadczeniem

emocjonalnej niedostępności partnerów, a migawki z dawnych relacji i pierwsze kroki na aplikacjach randkowych budują obraz egzystencji utkanej z nadziei, rozczarowań i powtórzeń. W znalezieniu „perfekcyjnego dopasowania” mają pomóc gwiazdy, numerologia i siły astrologiczne, które stopniowo przejmują kontrolę nad decyzjami i nadzieją bohaterki. Rosnąca liczba konsultacji prowadzi momentami do sytuacji absurdalnych i komicznych, pojawiają się sugestie i instrukcje, gdzie i jak szukać miłości: „On mi stworzy tego partnera!”, „Strzelcom można dać szansę”. Humor i ironia wybrzmiewają szczególnie mocno w znakomitej scenie rozmowy autorki z przyjaciółką w samochodzie oraz w zabawnej scenie zerwanego połączenia online z „prezesem-astrologiem”. To właśnie w tym kluczowym momencie pojawia się chwila grozy, bezlitosna utrata szansy na znalezienie szczęścia, porównywalna do braku jednej z sześciu cyfr, a był tak blisko. Film balansuje pomiędzy śmiechem a niepokojem, ukazując współczesne mechanizmy radzenia sobie z samotnością, lękiem i presją perfekcyjnego życia emocjonalnego. Film funkcjonuje jako rozbudowane studium autobiograficzne, w którym autorka konsekwentnie zestawia dwa porządki doświadczenia: publiczny wizerunek artystki odnoszącej zawodowe sukcesy oraz prywatną rzeczywistość samotności, emocjonalnego kryzysu i nieustannego poszukiwania relacji. Już otwierające sceny, huczna celebracja trzydziestych szóstych urodzin skonfrontowana z obrazami samotnego dźwigania walizek po schodach, ustanawiają podstawową oś dramaturgiczną filmu, opartą na kontraście pomiędzy pozorną pełnią życia a jego wewnętrznym rozpadem. Równolegle film splata wątki emocjonalne z somatycznymi: nawracające choroby, wizyty u specjalistów oraz udzielane mimochodem „porady miłosne” tworzą ironiczny obraz świata, w którym każda sfera życia zostaje poddana diagnozie. Obecność rodziców pogłębia psychologiczny wymiar opowieści: matka oplakująca własne niespełnione małżeństwo oraz ojciec sceptyczny wobec potencjalnych partnerów wzmacniają poczucie dziedziczonego lęku i emocjonalnego uwikłania. Film świadomie rezygnuje z klasycznego domknięcia fabularnego i happy endu. Ostatnie spotkanie z młodszym, niedostępnym emocjonalnie mężczyzną oraz gest wybudzenia się z „hipnotycznego snu” inicjują nowy etap, w którym bohaterka zaczyna aktywnie konfrontować się z własnymi schematami za pomocą „aktów psychomagicznych”. Finałowa scena karaoke, w której śpiewana jest piosenka „Jestem kobietą”, nie pełni funkcji ironicznego komentarza, lecz afirmacyjnego gestu samookreślenia. Film jest zapisem długotrwałego procesu, w którym cierpienie, powtórzenie i porażka stają się materiałem do pracy nad sobą, a dokument nie służy rozwiązaniu, lecz uważnemu śledzeniu drogi ku zmianie. Filmowi towarzyszy pięć dodatkowych prac wideo prezentowanych podczas wystawy na osobnych nośnikach, w formie wideopętli, a także zbiór wydrukowanych listów miłosnych otrzymanych przez bohaterkę na przestrzeni całego jej życia. Zabieg ten przekształca klasyczny, kinowy charakter projekcji w wielokanałową, hybrydową instalację, poszerzając pole recepcji dzieła i przesuwając je w stronę doświadczenia wystawienniczego.

Film „Lekarze” stanowi kolejny element doktoratu i przyjmuje formę zbioru wideorejestracji ze spotkań oraz wizyt lekarskich odbywających się w gabinetach. Po trzech gabinetowych scenach następuje przełamanie i wyjście w przestrzeń publiczną, „matrymonialno-łowiecką”. Finałowa sekwencja rozgrywająca się w samochodzie. Bohaterowie jeżdżą po mieście i w półzartobliwym, a zarazem niepokojącym tonie „polują” na „kandydata na całe życie” dla doktorantki. Scena ta, zajmująca niemal jedną trzecią filmu, operuje uproszczonymi i momentami brutalnymi kryteriami: „Szukamy Araba”, „Musi być sympatyczny i pozbawiony nałogów, ja tu nie widzę”. W pozornie

banalnej rozmowie ujawnia się jednak dramat egzystencjalny: lekarz-pesymista próbuje doradzać, choć w istocie „nie ma z czego wybierać”, a sama możliwość racjonalnej decyzji zostaje zawieszona. Sytuacja przybiera charakter patowy i zamiast realnego rozwiązania pojawia się gest zastępczy, niemal absurdalny: powrót do płukania zatok. Scena ta obnaża kompulsywną potrzebę doradzania, proroctwa i diagnozowania, figurę „wujka dobrej rady”, który mówi nie dlatego, że posiada wiedzę, lecz dlatego, że nie potrafi znieść własnej bezradności. Strategia Goliżewskiej polega na konsekwentnym penetrowaniu relacji, frustracji i pamięci, przy jednoczesnym demaskowaniu mechanizmów miękkiej przemocy, ukrytych pod pozorem troski i pomocy. Jej filmy w sposób ironiczny, a zarazem precyzyjny, obnażają potrzebę manipulowania jednostką lub grupą oraz tendencję do „ustawiania” cudzych biografii według z góry przyjętych wzorców.

W filmie „Osiemnastka” pojawia się enigmatyczna postać „Szopena”, który według relacji uczestników imprezy, dokonuje bezprawnego przesłuchania i przeszukania; w „Ubierz mnie” członkowie rodziny stosują miękką presję, narzucając jedynie słuszny kanon estetyczny; w „Lekarzach” ujawnia się figura szarlatana, natomiast w „The Perfect Day” liczba „ustawiaczy życia” ulega wyraźnej multiplikacji. Są to postaci wyraziste i zapamiętywalne, wprowadzające do filmów element groteski, a jednocześnie generujące narastające napięcie i emocjonalne uwikłanie. Nagromadzenie dobrych rad, diagnoz i sugestii stopniowo traci związek z prawdą, a deklarowane intencje niesienia pomocy stają się coraz bardziej problematyczne, odsłaniając cienką i niepokojącą granicę pomiędzy troską a przemocą symboliczną. Chociaż pozostaje niejasne, kto w tych filmowych sytuacjach faktycznie manipuluje faktami (być może autorka?), istotne napięcie rodzi się z pytania, czy to respondenci bez skrupułów krytykują autorkę, czy też sama reżyserka świadomie udziela im przyzwolenia na bezpardonową ocenę. W scenach z udziałem rodziny i przyjaciół, którzy ją „ubierają”, granica między troską a przemocą symboliczną zostaje zatarta. Komentarze w rodzaju „wyglądasz do dupy”, „wyglądasz jak wieśniara”, „wyglądasz jak pani z dziekanatu (czyli dobrze)” funkcjonują jednocześnie jako pozornie szczere opinie i jako element gry, w której brutalność sądu maskowana jest konwencją żartu lub rzekomej szczerości.

W ten sposób film wciąga widza w bezsensowną, ale społecznie oswojoną grę w „o gustach się nie rozmawia, ale ja mogę”, gdzie rozmowa o estetyce staje się narzędziem hierarchizacji, upokorzenia i narzucania norm. Goliżewska nie demaskuje tych mechanizmów wprost, lecz pozwala im wybrzmieć w całej swojej ambiwalencji, pozostawiając widza w stanie dyskomfortu i niepewności co do intencji uczestników. W tym miejscu szczególnie wyraźnie ujawnia się performatywny aspekt jej dokumentów. Autorka świadomie stawia się w podwójnej roli tworzywa i obserwatorki, poddając własne ciało, wizerunek i decyzje nieustannej ocenie świata zewnętrznego. Reżyserka rezygnuje z tradycyjnej pozycji tej, która ustawia plan, kontroluje sekwencję zdarzeń i zarządza narracją, a zamiast tego inicjuje sytuacje prowokacyjne, uruchamia reakcje otoczenia i pozwala im się rozwinąć bez wyraźnej ingerencji. To przesunięcie redefiniuje samą rolę autorki dokumentu, która nie tyle reżyseruje kalkę rzeczywistości, ile wystawia się na jej działanie, stając się centralnym punktem projekcji cudzych opinii, oczekiwań i frustracji. Goliżewska przykleja do siebie oceny, uwagi i rady, nie dystansując się od nich, lecz akumulując je na własnym ciele i biografii, co czyni ją głównym „królikiem doświadczalnym” w prowadzonych filmowych eksperymentach. Ten gest radykalnej ekspozycji nie służy jedynie autoterapii ani prowokacji dla samej prowokacji, lecz staje się metodą badawczą, pozwalającą ujawnić mechanizmy społecznej kontroli, przemocy symbolicznej i iluzji troski, które na co dzień pozostają niewidoczne lub akceptowane jako normalne elementy relacji międzyludzkich.

Film „I will call you when I get there” (2013) jest realizacją, która wyznaczyła te charakterystyczną strategię pracy z dokumentem jako zapisem sytuacji granicznych, prowokowanych i jednocześnie pozostawionych własnemu biegowi. Warstwa wizualna filmu ograniczona jest do rozmytego, niemal abstrakcyjnego obrazu z podróży pociągiem przez Holandię, w którym pejzaż przesuwa się powoli, bez dramatycznych akcentów, tworząc monotonną, kojącą rytmikę. Na ten spokojny obraz nakłada się warstwa dźwiękowa w postaci rozmowy telefonicznej pomiędzy autorką a jej zatroskaną matką, snującą serię katastroficznych wizji dotyczących podróży córki do kraju przesiąkniętego liberalnym złem. Dialog, w którym padają zdania takie jak „Mamo, jesteś głupia i nic nie wiesz, bo nigdzie nie byłaś”, czy riposta: „Ja słucham komunikatów policji, to mi wystarczy”, stopniowo eskaluje w stronę absurdu, odsłaniając głęboko zakorzenione kulturowe mechanizmy lęku, kontroli i nadopiekuńczości. Paranoiczne wyobrażenia matki uruchamiają realne konsekwencje: telefon na komisariat, rozmowę z policjantem, który traktując zgłoszenie poważnie, rozpoczyna coś na kształt przesłuchania autorki, zbierając informacje i podejrzuwając możliwość przestępstwa. Ta sytuacja, balansująca pomiędzy groteską a autentycznym napięciem, staje się studium społecznych obaw, polskich „czarnych scenariuszy” oraz potrzeby instytucjonalnego zabezpieczenia przed wyimaginowanym zagrożeniem. W tle pojawia się galeria „Upominki” w Rotterdamie, miejsce docelowe podróży, które w filmie funkcjonuje bardziej jako punkt wyobrażony niż realna przestrzeń, podkreślając rozdźwięk pomiędzy rzeczywistym celem wyprawy a projekcjami lęków bliskich. Kulminacją tej logiki jest telefon od babci, która przejmując rolę kolejnej instancji przesłuchującej i podtrzymuje spiralę podejrzeń, wzmacniając absurd całej sytuacji. Kontrast pomiędzy spokojnym, słonecznym obrazem przesuwałających się pejzaży a nerwową, pełną napięcia warstwą dialogową wzmacnia performatywny charakter filmu, w którym autorka ponownie staje się jednocześnie podmiotem i tworzywem doświadczenia. Goliszewska nie ingeruje w bieg wydarzeń, nie łagodzi napięcia ani nie dystansuje się od emocji, lecz pozwala, by mechanizmy troski, kontroli i symbolicznej przemocy ujawniły się w czystej postaci. Film ten, podobnie jak inne realizacje, potwierdza konsekwencję autorki w redefiniowaniu dokumentu jako narzędzia badawczego, w którym efemeryczne, niepowtarzalne sytuacje, balansujące na granicy performansu, interwencji i codzienności, stają się materiałem do refleksji nad relacjami władzy, lęku i międzypokoleniowej transmisji niepokoju.

Film „Kto mnie kocha” stanowi jeden z najbardziej intymnych i jednocześnie najbardziej niepokojących elementów wystawy Małgorzaty Goliszewskiej, ponieważ pozornie prosty gest zadania pytania o miłość uruchamia całą sieć napięć, nieświadomości i emocjonalnych sprzeczności. Zapis rozmów i zwierzeń z najbliższymi osobami miał być potwierdzeniem istnienia bezwarunkowej miłości, jednak szybko ujawnia, że sama próba jej zdefiniowania prowadzi do podejrzeń, wyrzutów i nieoczekiwanych przesunięć znaczeń. Pytanie „co to znaczy, że mnie kochasz?” okazuje się pytaniem granicznym, na które nie ma gotowych odpowiedzi, a deklarowana bezwarunkowość relacji rozpada się na elementy zazdrości, uległości, pretensji i poczucia obowiązku. W reakcjach rozmówców pojawia się opór wobec samego aktu rejestracji: „Gosia, weź to wyłącz” (w domyśle kamerę), który zostaje natychmiast skonfrontowany z pragmatycznym argumentem „ale to film do szkoły robimy mamo, o miłości”, odsłaniając napięcie pomiędzy prywatnością a wymogiem wypowiedzi, pomiędzy doświadczeniem a jego publiczną artykulacją. Trudność odpowiedzi wynika nie tylko z obecności kamery, ale również z głęboko zakorzenionej

kulturowej nieumiejętności nazywania emocji i mówienia o nich wprost. Zamiast deklaracji pojawiają się asekuracyjne dowody miłości, przywoływane w formie czynów i poświęceń: „muszę cię kochać, bo jesteś”, „przecież walczyłem o ciebie”, „przynosiłam ci mleko i ciepłego banana do szkoły”. Te argumenty, choć nacechowane troską, ujawniają miłość jako relację opartą na zobowiązaniu, wysiłku i pamięci gestów, a nie na werbalnym wyznaniu. Szczególnie przejmujący jest finałowy wywiad z matką, której odpowiedź zawiesza się w milczeniu, w niedopowiedzianej refleksji i pauzie skrywającej niewypowiedzianą tajemnicę. To właśnie w tym zawieszeniu, w braku jednoznacznej konkluzji, film osiąga największą intensywność, odsłaniając miłość nie jako stabilną kategorię emocjonalną, lecz jako pole napięć, lęków i niemożności, które pozostają poza językiem. Film ten konsekwentnie wpisuje się w modus operandi Goliszewskiej, polegający na wystawianiu relacji na próbę widzialności i artykulacji, oraz na ujawnianiu kosztów, jakie niesie za sobą próba nazwania tego, co z założenia miało być oczywiste.

Film „Siostry bliźniaczki” (2014) rozwija kolejny z kluczowych wątków twórczości Małgorzaty Goliszewskiej, jakim jest konfrontacja własnych deficytów relacyjnych z obcą rzeczywistością społeczną i kulturową. Punkt wyjścia stanowi seria dwudziestoczworgodzinnych spotkań z 8 astralnymi siostrami, urodzonymi w tym samym czasie co doktorantka (12.06.1985). Załączony film przedstawia jedną dobę spędzoną wspólnie z Ningun, kobietą mieszkającą w jednej z Indonezyjskich wiosek. Dokument zapowiada się jako intymne spotkanie dwóch nieznajomych, lecz bardzo szybko okazuje się wejściem w gęstą sieć relacji rodzinnych, wspólnotowych i kulturowych. Biała kobieta po raz pierwszy odwiedzająca indonezyjską wioskę spotyka się z całą społecznością, której rytm życia, sposób spędzania czasu i formy bliskości diametralnie różnią się od zachodniego modelu indywidualizmu. Kamera nie nadąża za euforią wynikającą z intensywności tego spotkania, rejestrując chaotyczne i pośpieszne, pełne energii sytuacje, w których ciekawość i otwartość dominują nad dystansem i ostrożnością. Dwudziestoczworgodzinny performans ma na celu ukazanie tych wszystkich uderzających różnic kulturowych, które początkowo wydają się radykalne i obce, lecz z upływem czasu ulegają stopniowemu oswojeniu. Kamera obserwuje proces szybkiego tworzenia się relacji o charakterze niemal rodzinnym pomiędzy osobami, które jeszcze chwilę wcześniej były sobie całkowicie nieznane, dokumentując mechanizm spontanicznej adopcji przybysza przez wspólnotę. W tym kontekście pojawia się wątek trudnej relacji autorki z własną matką, której nadopiekuńczość i potrzeba kontroli (sięgająca nawet ingerencji w prywatne pamiętniki i nanoszenia poprawek czerwonym długopisem) stanowią istotne tło interpretacyjne filmu. Goliszewska, świadomie lub nie, poszukuje w obcej rodzinie tej chemii i bezwarunkowej bliskości, której nie doświadczała we własnym domu. Jednocześnie film demaskuje ambiwalencję troski jako kategorii relacyjnej: to, co deklaratywnie wyraża miłość i opiekę, może stać się ciężarem, mechanizmem kontroli i źródłem odrzucenia. Wypowiedzi autorki, takie jak „ciężko im to zrozumieć, że mieszkam sama, a tu wszyscy mieszkają razem”, podkreślają kulturowy rozdzwiók pomiędzy indywidualistycznym a wspólnotowym modelem życia. Przybyszka z dalekiego kraju zostaje zaadaptowana niemal natychmiast jako członek rodziny, jednak nadmiar uwagi, czułości i zainteresowania zaczyna działać destrukcyjnie, prowadząc do psychicznego przeciążenia i potrzeby ucieczki, wyrażonej w prośbie o chwilę izolacji. Kluczowe odkrycie, jakie przynosi ten krótki, intensywny czas, polega (w mojej intuicji jedynie) na uświadomieniu sobie, że podobne mechanizmy dotyczą autorkę również w nowym kontekście kulturowym, co sugeruje, iż problem nie leży wyłącznie w konkretnych relacjach, lecz w jej własnej niezdolności do przyjęcia uwagi i

troski, wypaczonej przez doświadczenie relacji z matką. Motyw lustra, obecny w filmie w sposób jawny i symboliczny, wzmacnia to rozpoznanie: spotkanie z „bliźniaczką” i obcą rodziną okazuje się w istocie spotkaniem z samą sobą, z własnymi lękami, oczekiwaniami i mechanizmami obronnymi. Film „Siostry bliźniaczki” potwierdza konsekwencję Giloszewskiej w traktowaniu dokumentu jako narzędzia autoanalizy i performatywnego testowania granic relacji, w którym egzotyczna przestrzeń nie służy egzotyzacji, lecz pogłębieniu refleksji nad uniwersalnymi mechanizmami bliskości, kontroli i potrzeby przynależności.

Absurd szamański jako strategia w sztuce performans

Alejandro Jodorowsky stanowi jedno z istotnych źródeł inspiracji dla doktorantki, jest postacią o wyraznie surrealistycznym rysie, funkcjonującą na pograniczu filmu, sztuki, performansu i praktyk metafizycznych. Opublikowany w 2017 roku „Podręcznik do psychomagii” stał się sensacją i szybko zyskał popularność wśród artystów związanych ze sztuką performansu. Propozycje Jodorowsky’ego cechują się monumentalnością gestu, obscenicznością oraz świadomie operowanym absurdem, a formułowane przez niego scenariusze prowokują do przekraczania różnego rodzaju granic, które w tym sensie mogą one prowadzić do doświadczeń o charakterze kathartycznym. (Znam ten potencjał również z własnej praktyki artystycznej, w której fragmenty tego podręcznika zostały wykorzystane jako inspiracja do jednej ze scen naszego spektaklu *Warunki zabudowy*). Jednocześnie należy zauważyć, że propozycja Jodorowsky’ego sytuuje się poza jakimikolwiek ramami weryfikowalnych metod terapeutycznych, a jej radykalizm stanowi przekroczenie większości znanych form paraterapii, natomiast bezdyskusyjnym są jego kultowe filmy takie jak „Święta góra”, „Święta krew”, czy inna twórczość (np. komiks „Incal”). Doktorantka sięga po koncepcje tego autora, łącząc je z innymi „odczynnikami” o charakterze alchemicznym, a niekiedy także wywodzącymi się z tradycji katolickiej. Równolegle czerpie z metod psychologii zorientowanej na proces, nurtu eklektycznego, który łączy inspiracje psychologią analityczną Carla Gustava Junga z pracą ze snami, ciałem i symptomami somatycznymi, elementami szamanizmu oraz zapożyczeniami z języka fizyki kwantowej. Z perspektywy recenzenckiej należy podkreślić, że są to obszary obciążone znaczną niejednoznacznością metodologiczną i światopoglądową, funkcjonujące poza ramami weryfikowalnych procedur naukowych. W praktyce artystycznej Goliszewskiej podejścia te nie są jednak traktowane jako spójne systemy poznawcze ani narzędzia diagnostyczne, lecz jako zestaw symbolicznych i performatywnych impulsów, służących inscenizacji doświadczenia, konfliktu i przemiany. Ich obecność przekłada się na strategię działania o charakterze rytualnym i narracje balansujące na granicy sztuki, seansu terapeutycznego i performansu, przy czym autorka konsekwentnie lokuje je w polu eksperymentu artystycznego, a nie w obszarze praktyk wymagających oceny klinicznej czy naukowej legitymizacji. Trzecim elementem rozprawy doktorskiej Małgorzaty Goliszewskiej jest tzw. „trzecia sala wystawy”, w której zaprezentowane zostaną dokumenty i poświadczenia „sześciu aktów psychomagicznych performansów” inspirowanych postacią Jodorowskiego (2024–2025). Każdy z aktów został opracowany w formie raportu zawierającego opis kontekstu osobistego, zaplanowanych i wykonanych czynności oraz dokumentację fotograficzną, stanowiącą jedyne materialne ślady po efemerycznych działaniach performatywnych. Nie podejmuję się oceny skuteczności tych działań w sensie terapeutycznym; istotne jest natomiast to, że w perspektywie autorki miały one znaczenie transformacyjne i stały się integralną częścią procesu twórczego.

Pierwszy z „aktów psychomagicznych”, zatytułowany „Akt nr 1” dotyczył „problemu wieloletniego braku powodzenia w relacjach damsko-męskich i cierpienia z tym związane”, został zrealizowany w listopadzie 2024 roku w Sagres w Portugalii. Psychomagiczny performans polegał na formalnym, obustronnym podpisaniu przez artystkę i jej ojca symbolicznej „umowy o rozwiązaniu relacji partner-partnerka” oraz jednoznacznym ustanowieniu relacji ojciec-córka. Opisywany performans miał charakter symbolicznego rytuału przejścia, którego celem było zerwanie nieuświadomionego wzorca relacyjnego polegającego na przenoszeniu figury ojca na relacje partnerskie. Działanie zostało zrealizowane w precyzyjnie wybranym czasie i miejscu o silnym znaczeniu symbolicznym, jako akt formalnego domknięcia i redefinicji relacji. Performans obejmował sekwencję gestów rytualnych, milczenie oraz symboliczne rozdzielenie dróg, a jego finałem była samotna kąpiel w oceanie, interpretowana przez autorkę jako gest oczyszczenia i redefinicji tożsamości. Działanie to zostało pomyślane jako procesualne, którego sens – zgodnie z przyjętą przez artystkę metodologią – ujawnia się w czasie, zarówno na poziomie osobistym, jak i relacyjnym.

„Akt nr 2” został zrealizowany jako spontaniczny, samoistny performans psychomagiczny, którego punktem wyjścia były somatyczne objawy w postaci kurzajek na dłoniach, interpretowane przez autorkę jako nośniki wstydu, zależności i nieprzepracowanych doświadczeń z dzieciństwa oraz dorosłości. Działanie rozpoczęło się od zapisu bolesnych wspomnień na kartce, a następnie przeniosło się w obszar rytuału opartego na sekwencji gestów oczyszczenia, wyznania, zniszczenia zapisu i symbolicznego oddania go ziemi. Kluczowymi elementami aktu były spowiedź w kościele, kontakt z wodą święconą, zakopanie zapisanego fragmentu w ziemi, fizjologiczny gest upokorzenia, zasadzenie rośliny oraz powtarzana modlitwa, które wspólnie tworzyły zamkniętą strukturę rytualną. W refleksji autorki akt ten stanowi przykład symbolicznego przepracowania wstydu i winy, którego materialnym znakiem było ustąpienie objawów somatycznych po zakończeniu procesu.

„Akt nr 3” to „psychomagiczne” działanie towarzyszące realnemu, długo odkładanemu zabiegowi stomatologicznemu, którego źródłem były wieloletnie problemy z zębami, zatokami i uszami, interpretowane przez autorkę jako somatyczny zapis „niespełnionych relacji partnerskich i blokad emocjonalnych związanych z figurą ojca”. Performans, opracowany wspólnie z Dagmarą Pochylą, polegał na symbolicznym przepracowaniu lęku przed wyrwaniem kluczowego zęba poprzez rysunek (czynność symbolicznego narysowania problemu), werbalny dialog z własnym ciałem oraz świadome zerwanie „rodzinnego programu”, w którym szczęście jednej osoby miało oznaczać cierpienie innej. Centralnym gestem była symboliczna resekcja korzenia, najpierw w formie rysunku, a następnie w realnym zabiegu chirurgicznym.

„Akt nr 5” to „psychomagiczny rytuał” poświęcony pragnieniu macierzyństwa i lękowi przed jego niespełnieniem, zrealizowany w dniu 39. urodzin artystki w Kudowie-Zdroju. Działanie, przygotowane wspólnie z Dagmarą Pochylą i bliskimi przyjaciółkami, matkami miało formę wspólnotowego aktu błogosławieństwa przy Źródłku Maryi. Rytuał obejmował picie wody ze źródła, symboliczne „zasiewanie” ziarenka fasoli na brzuchu artystki, śpiew, dotyk i opiekę nad doniczką jako metaforą potencjalnego życia. Akt nie przyniósł oczekiwanego rezultatu, fasola nie wykiełkowała, a pragnienie ciąży nie zostało spełnione. W refleksji autorki właśnie ten „nieudany” akt staje się istotnym elementem projektu, potwierdzając, że psychomagia i sztuka nie są narzędziem realizacji życzeń, lecz procesem uzdrawiania, akceptacji granic i konfrontacji z rzeczywistością zgodnie z jej rzeczywistym, a nie wyobrażonym porządkiem.

I wreszcie „Akt nr 6” – to procesualny, dwuczęściowy „rytuał psychomagiczny” zainicjowany nie przez artystkę, lecz przez samą rzeczywistość, interpretowany jako forma „śnienia” w rozumieniu Arnolda Mindella oraz dialogu z „Ty” w sensie Martina Bubera. Punktem wyjścia jest doświadczenie zagubienia: braku partnera i domu oraz silnego uwikłania w relacje rodzinne. W części pierwszej centralnym znakiem staje się odnaleziony w domu byłego partnera martwy wróbel, odczytany jako symbol utraty wolności i ostrzeżenie przed trwaniem w relacji opartej na iluzji. Zdarzenie to przyczynia się do podjęcia decyzji o odejściu oraz – paradoksalnie – do procesu uzdrawiania, wzmocnionego późniejszym leczeniem homeopatycznym preparatem „Passer domesticus”. Część druga rozgrywa się ponad rok później w tym samym miejscu, już po sprzedaży rodzinnego mieszkania, symbolicznego zerwania z dzieciństwem i przeszłymi wzorcami. Kolejne synchroniczne zdarzenia: zatrzymany zegar i drugi martwy wróbel, tym razem pochowany w rytuale żałoby, domykają proces przejścia. Pojawienie się żywych wróbli kilka dni później zostaje odczytane jako znak integracji straty i odzyskania ciągłości życia. Akt ten spina doświadczenia żałoby, uwolnienia i symbolicznego odrodzenia.

Wszystkie opisane powyżej akty nie powinny być traktowane wprost jako dzieła sztuki w sensie autonomicznym, pozbawionym funkcji pozasztucznych. Widoczne są w nich bowiem wyraźne przesunięcia w stronę obsesyjnych wręcz celów terapeutycznych, a obszar pracy stricte terapeutycznej posiada własne, jasno określone narzędzia i metodologie, takie jak arteterapia. Jednocześnie nie sposób pominąć faktu, że w praktyce artystycznej Małgorzaty Goliżewskiej sztuka pełni funkcję realnego ukojenia i samoregulacji, działa przede wszystkim na samą artystkę. Złożone, często chaotyczne procesy psychiczne i biograficzne zostają przez nią przetworzone w formę dokumentalną, która nie traci na sile oddziaływania estetycznego. Wręcz przeciwnie: narracje te wciągają odbiorcę niczym surrealistyczne, magiczne obrazy znane z obszaru art brut, przywołując na myśl światy wyobraźni Marii Wnęk czy Edmunda Monsiela. Strategia ta nie jest odosobniona i posiada wyraźne antecedencje w historii sztuki performansu i działań rytualnych. Odnajdujemy ją chociażby w praktyce Josepha Beuysa, który rozumiał sztukę jako proces uzdrawiania społecznego (Soziale Plastik), a artystę traktował jako medium transformacji. Jego działania o charakterze szamańskim, inicjacyjnym i energetycznym, wykorzystujące takie materiały jak tłuszcz, filc, miód czy obecność zwierząt, zakładały realny wpływ aktu twórczego na rzeczywistość. Podobnie rytualne działania Any Mendiety, oparte na relacji ciała z ziemią, krwią i archetypem kobiecym, funkcjonowały na granicy sztuki, magii i aktu ofiarnego, przywołując przedchrześcijańskie praktyki uzdrawiające i inicjacyjne. W tym kontekście można również przywołać twórczość Austina Osmana Spare’a, działania z kręgu „magii chaosu”, projekt Pandrogeny Genesis P-Orridge’a, a także myślenie Antonina Artauda, Hermanna Nitscha czy Mariny Abramović, dla których sztuka stawała się narzędziem ingerencji w psychikę, ciało i tożsamość. Na tym tle praktyka Goliżewskiej lokuje się w rozpoznawalnej tradycji sztuki rytualnej i metasprawczej, w której granica pomiędzy aktem artystycznym, doświadczeniem egzystencjalnym a procesem transformacji zostaje świadomie rozmyta. Jej działania nie tyle pretendują do uniwersalnej skuteczności, ile stanowią konsekwentnie prowadzony zapis osobistego procesu, który – dzięki formie dokumentalnej – zyskuje wymiar estetyczny i refleksyjny, otwarty na interpretację odbiorcy.

Konkluzja recenzji

Mgr Małgorzata Goliszewska w przygotowanej rozprawie doktorskiej pt. „Sztuka jako obecność. Obecność jako sztuka” podjęła dojrzałą i w znacznej mierze konsekwentnie przeprowadzoną próbę określenia oraz zbadania medium filmu dokumentalnego jako narzędzia artystycznego i badawczego. Doktorantka przeprowadziła pogłębioną analizę własnego dorobku twórczego, traktując praktykę artystyczną jako podstawowy obszar refleksji i poznania, a dokument filmowy jako przestrzeń testowania relacji pomiędzy doświadczeniem, obecnością i reprezentacją. Autorka wykazała się umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy twórczej o wysokim stopniu złożoności, rozległą wiedzą teoretyczną, silną intuicją artystyczną oraz znaczącym doświadczeniem praktycznym w reprezentowanej dyscyplinie. Jednocześnie należy zauważyć, że sposób porządkowania materiału oraz dobór odniesień teoretycznych bywa miejscami nadmiernie rozproszony i przypadkowy, co wpływa na klarowność części opisowej. Mimo tych zastrzeżeń doktorantka legitymuje się bogatym i zasadniczo spójnym dorobkiem artystycznym oraz doświadczeniem zawodowym, które znalazły wyraźne odzwierciedlenie w przedstawionej rozprawie. Opis pracy doktorskiej dowodzi szerokiej świadomości autorki w obszarze sztuki współczesnej i refleksji teoretycznej, a tekst – choć momentami przeładowany zapożyczeniami i cytatami – stanowi interesujący i szczerzy autokomentarz do zaprezentowanych realizacji artystycznych. Przedstawiony projekt cechuje się oryginalną formą, wyraźnie zarysowaną tożsamością autorską oraz istotną wartością artystyczną. Całość materiału potwierdza zdolność doktorantki do formułowania własnych założeń artystycznych, ich realizacji w długofalowym procesie twórczym oraz refleksyjnego podsumowania wyników własnej praktyki. W związku z powyższym oceniam rozprawę doktorską oraz całość zaprezentowanego materiału pozytywnie. Konfrontując dorobek artystyczny kandydatki z przedstawioną rozprawą, a także z własnymi analizami i interpretacjami jej twórczości, oraz zestawiając wynikające z tego uogólnienia i wnioski z obowiązującymi kryteriami oceny kwalifikacji doktorskich, stwierdzam, iż przedłożona rozprawa doktorska spełnia warunki określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2018 r., poz. 1668 z późn. zm.) w zakresie nadawania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. W związku z powyższym wnoszę do Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu o nadanie Pani Małgorzacie Goliszewskiej stopnia naukowego doktora sztuki.

