

## AUTOREFERAT

W trakcie swojej drogi twórczej skupiłam się kolejno nad kilkoma zagadnieniami. Pod koniec studiów magisterskich (w pracowni prof. Leona Tarasewicza na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie) oraz w latach bezpośrednio po studiach zajmowałam się estetyczną stroną cierpienia i trudnym zderzeniem tego co piękne z tym co bolesne. W trakcie tych poszukiwań zainteresowałam się fenomenem używania w sztuce materiału znalezionego i techniką *found footage*. Ten sposób pracy zafascynował mnie w takim stopniu, że poświęciłam mu następne lata twórczości - używałam gotowych materiałów filmowych do tworzenia własnych filmów, analizowania wybranych tematów z zakresu kultury wizualnej i poszukiwania interesujących mnie stanów emocjonalnych. Moja praca doktorska była studium filmu jako przestrzennego obrazu czasu i została w większości wykonana przy użyciu znalezionego materiału filmowego. Praca z medium rozwijającym się w czasie - czyli filmem i jego kompozycją - czyli montażem zwróciła moją uwagę na metody budowania opowieści i sprawiła, że zaczęłam się interesować problemem narracji i narratologią. Doświadczenia z filmem zaczęłam wykorzystywać w pisaniu sztuk teatralnych, gdzie tekst dramatyczny jest rozumiany jako tekst zdarzający się w przestrzeni (przeznaczony do przedstawienia na scenie teatralnej lub w galerii) i, jak każdy tekst, rozwijał się w czasie. Jednocześnie praca z materiałem znalezionym zainspirowała mnie do zastanawiania się nad autotematycznymi strategiami artystycznymi - działaniami artystów, które podejmują problemy sztuki i je komentują używając do tego języka samej sztuki, zamiast języka krytyki artystycznej lub akademickiego dyskursu. Jako swoją pracę habilitacyjną chciałabym wskazać trzy takie autotematyczne prace artystyczne we własnym dorobku: film *found footage Tysiąc śmierci* (2010/2011), żyjącą instalację *Co jedzą rusałki?* (2013) i tekst dramatyczny *Gniazdo. Sztuka o tym jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować* oraz jego realizację w postaci czytań performatywnych w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki i Instytucie Teatralnym w Warszawie (2013/2015).

Zanim przejdę do omówienia pracy habilitacyjnej opiszę dokładniej moje wcześniejsze zainteresowania artystyczne i podejmowane w nich problemy.

## 1. O bólu i zawartym w nim pięknie.

Lub o tym, że piękno nie zawsze jest dobre.

W drugiej połowie swoich malarskich studiów magisterskich malowałam coraz mniej. Interesowała mnie abstrakcja geometryczna, którą wywodziłam z pejzażu, głównie miejskiego, i z zagadnień perspektywy. W znaczeniu technologicznym prawie już nie malowałam. Budowałam wielowarstwowe konstrukcje z płytek szklanych sklejanym na wiele sposobów. Opanowałam wiercenie w szkło, barwienie jego powierzchni, budowanie z niego wysokich i skomplikowanych konstrukcji oraz przenoszenie w rękach wielkich szklanych tafli bez żadnego uszczerbku dla zdrowia. Myślałam o studiowaniu technik witrażu i odwiedzałam pracownie witrażownictwa. Odkryłam, że szkło jest materiałem giętkim, łagodnym, trwałym i wdzięcznym. Podobno, kiedy w pracowni runęła jedna ze zbudowanych przeze mnie szklanych wież sklejonych bezbarwnym skoczem, słychać było w całym budynku na Krakowskim Przedmieściu.

Na majowym plenerze mojej pracowni, w romantycznym dworku pod Warszawą, na łące będącej częścią romantycznego założenia parkowego, budowałam swoją następną szklaną konstrukcję. Miałam jakieś 280 szklanych prostokątów wielkości zbliżonej do zwykłej cegły. W chwili nieuwagi zacięłam się lekko jedną z nich, a krople krwi zaczęły się przemieszczać między przylegającymi płytkami szkła. Miałam przed oczami coś w rodzaju ruchomego rubinowego preparatu laboratoryjnego, rozświetlonego ostrym majowym słońcem i podbitego dopełniającym kolorem żywej wszechobecnej zieleni. Rana nie była znacząca, więc wizualna strona wydarzenia pochłonęła całą moją uwagę. Wtedy to krew wydała mi się najbardziej interesującą farbą, choć nie potrzebowałam prawdziwej krwi, wystarczały mi różne rodzaje farb we wszystkich odcieniach czerwieni. Malowałam początkowo na szkło, potem na siatkach tynkarskich, papierze, płótnie i tynkach. Po pewnym czasie malowałam wyłącznie dłońmi. Obrazy stały się najczęściej wielkoformatowe, czasem mogłam zbudować z nich sobie własny pokój, czasem to pokój, pomieszczenie czy wnętrze galerii stawały się moim podobrazem. Zaczęłam też zamiast szkła używać żywic epoksydowych czy polimerowych i barwić je, oczywiście na czerwono. Barwiłam masę żywiczną lub, poprzez manipulację ilością utwardzacza i przyśpieszacza, doprowadzałam do spękania obiektów i w powstałe szczeliny wlewałam półprzejrystą farbę witrażową. Najczęściej odlewałam fragmenty ciała i barwiłam je na czerwono. Mój dyplom magisterski (CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie 2001) składał się z:

- serii obrazów akrylowych na płótnie *bez tytułu* o wymiarach 300 cm x 190 cm, malowanych dłońmi czerwoną i czarną farbą. Obrazy były wyższe ode mnie więc w jasny sposób można było odczytać ukrytą za tymi śladami gestów postać.
- serii odlewów żywicznych rąk *bez tytułu* połączonych z obiegami barwionej na czerwono wody. Rzeźby stały się czymś podobnym do fontann lub mini zbiorników wodnych, napędzanych w ukrytych zamkniętych obiegach pompkami do fontann ogrodowych.
- instalacji *bez tytułu* przedstawiającej zakrwawiony biały korytarz długości 9 m. wyłożony chodnikiem w perskie wzory. Ta praca była inspirowana sceną z filmu fabularnego *Nietykalni* (reż. Brian de Palma, 1987) w której wielokrotnie postrzelony bohater czołga się przez cały przedpokój w swoim domu, by przed śmiercią zanotować informację niezwyklej wagi.
- białej ściany imitującej ścianę pomieszczenia, podziurawionej nieregularnie - z każdej z dziurek wolno sączył się czerwony płyn. Za ścianą były ukryte pojemniki z barwioną na czerwono wodą połączone z otworami za pomocą cienkich sznureczków. Woda przesączała się sznureczkami do otworów i wypływała z nich znacząc białą ścianę czerwono-rdzawymi śladami.

Moimi najważniejszymi punktami odniesienia były wtedy: prace amerykańskiej artystki Ann Hamilton, prehistoryczne malarstwo naskalne (np. w Pech Merle czy Lascaux), symboliczne konturowe odbijanie doni na skałach przez aborygenów przy użyciu ochry i tłuszczu zwierzęcego, działania Akcjonistów Wiedeńskich, tradycja chrześcijańskiego obrazowania cierpienia i judeo-chrześcijańska symbolika krwi. Fascynacja krwią jako farbą sprawiła, że musiałam zastanawiać się nad spektakularną estetyczną atrakcyjnością obrazów cierpienia, ran, okaleczeń i śladów zbrodni czy tragedii. Sprzeczność obserwacji z bezrefleksyjnie przyjmowanymi tradycyjnymi zestawami pojęć piękne-dobre i brzydkie-źłe była dla mnie istotnym źródłem inspiracji i ważnym tematem. Interesowały mnie również mechanizmy odrzucania i akceptowania obrazów, kategoryzowania ich i dzielenia na pożądane i wypierane. Rozumiałam oczywiście, że prócz klasycznej platońskiej triady prawda-piękno-dobro, która ukształtowała nasz sposób myślenia, odrzucanie obrazów przypominających o bólu i trudnych stronach egzystencji jest naturalnym mechanizmem obronnym. Jednocześnie odruch ten mnie fascynował, a nazywanie obrazów bólu brzydkimi wydawało mi się wtedy mniej lub bardziej świadomą hipokryzją widza. Prześladowało mnie zdanie: „Jeśli coś budzi nasz lęk, powinniśmy mieć dość odwagi, by się do tego przyznać. Zamiast mówić, że coś odrzucamy, bo jest brzydkie. Powinniśmy też mieć dość odwagi by na rzeczy bolesne patrzeć.”

Po obronieniu dyplomu magisterskiego chciałam zmierzyć się z rzeczywistymi obrazami bólu. Do tej pory krew przywoływałam przy użyciu farby witrażowej, akrylowej, plakatowej czy barwników do tkanin. Postanowiłam skonfrontować się z realnym cierpieniem i jego widokiem, sprawdzić swoją wyobraźnię i odwagę - pracować z pacjentami szpitala. Oznaczało to staranie się o zgodę władz palcówki medycznej oraz zetknięcie z zupełnie dla mnie nowym i nieznanym medium - fotografią. Postanowiłam dokumentować powstawanie i zabliznianie się ran, transformację i ostateczny triumf ciała nad chorobą lub jego porażkę. Po dość długim czasie uzyskałam zgodę na pracę w Szpitalu Grochowskim w Warszawie. Ku mojemu zdziwieniu pacjenci zgadzali się na fotografowanie swoich ran. Niektóre osoby odwiedzałam przez wiele tygodni, kilka razy w tygodniu. Większość ran i obrażeń, które fotografowałam były wynikiem zaniedbań. Jedną z pacjentek, które odwiedzałam zmarła niespodziewanie, jej rana po cesarskim cięciu nie goiła się przez bardzo wiele lat, a kobieta bała się iść do lekarza. Wiele razy mówiła mi: „W szpitalu się umiera”. Kiedy jej rana była już prawie wyleczona nagle zmarła. Fotografowałam małym i średnim formatem, pożyczonymi aparatami fotograficznymi, uczyłam się wszystkiego o robieniu zdjęć, ostrości, przesłonach, czasie i czułości od początku. Przynosiłam do szpitala lampy halogenowe i testowałam różne rodzaje klisz. Jeden z pacjentów żył od dość dawna jako bezdomny, odmroził sobie i tak już niekompletne nogi. Dostałam zaproszenie na salę operacyjną, by sfotografować operację amputacji jego nogi, na sali nie mogłam używać lampy błyskowej. Po wywołaniu zdjęć okazało się, że niedoświetlenie spowodowało fascynującą estetyzację obrazów. Zdjęcia amputacji były piękne. Tak powstały prace *Życie jest piękne* (2002), a potem *Algorytm* (2002) i rzadko pokazywane serie *Historia jednej miłości*, *Kwiaty* oraz wiele zdjęć, których nigdy nie zdecydowałam się upublicznić lub pokazywałam tylko raz. Ponownie niespodziewane piękno bolesnych zdarzeń wygrało z pierwotnym zamierzeniem artystycznym.

Od tego czasu przez kilka lat fotografowałam krew i - rzadziej ale regularnie - robiłam przestrzenne instalacje w których najważniejszym elementem emocjonalnym była krew lub inny piękny, choć niepokojący akcent. Powstały instalacje *bez tytułu* w Galerii Białej w Lublinie (2002) i *Arachne* w Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie (2003). Nadal, choć rzadko, malowałam, moja stara fascynacja szkłem i witrażem spotkała się z późniejszym zainteresowaniem estetyką bólu wypracowaną przez katolicyzm w pracy *Witraże* (2002) zrealizowanej w zdesakralizowanym kościele Mariawitów w Pogorzeli pod Warszawą. Okna kościoła pomalowałam dłońmi maczanymi w czerwonej farbie witrażowej. Światło

wpadające do białego wnętrza kościoła było barwione na czerwono, refleksy filtrowane przez ruchome liście drzew tworzyły nowe i zmienne obrazy na ścianach kościoła. W moim rozumieniu była to synteza tradycyjnych obrazów męki w imię wiary i chrześcijańskiego wyparcia się ciała. Jednocześnie efekt wizualny był znowu niezwykle atrakcyjny i zaskakujący. W jednej z książek o witrażach wyczytałam kiedyś, że w wiekach średnich wierzono, że kolorowe światło padające przez witraże na wiernych miało szczególną moc oświecania. Kolejne prace eksplorowały znaczenie i wizualność krwi, najczęściej posługiwałam się fotografią. Przypadkiem sfotografowałam krew rozbryzniętą na śniegu - w ten sposób powstał blok zdjęć *Droga* (2003), a potem inne „krwawe pejzaże”: seria *Vazante - Odpływ, Laguna, Studnia, Smuga* i następne prace fotograficzne w tej serii (2004-2005), *Odwilż* (2004), *Książka* (2004), a potem serie zdjęć pokazujących zamrożoną w fantazyjne kwiaty na szybach krew *Kryształy 1* (2005) i *Kryształy 2* (2006) będące znowu jakąś formą fantazji o witrażach i świetle barwionym przez znaczącą półprzepuszczalną przesłonę. Filmy wideo *Flashback* (2004) i *Małgorzata* (2006), a także mój pierwszy film *found footage Deszcz w Paryżu* (2004), przywoływały inne aspekty krwi skupiającej w sobie znaczenia winy, grzechu, oczyszczenia i jak zawsze piękna. Zaczęłam zbierać kadry z filmów fabularnych, które pokazywały krew znaczącą rzeczy, wnętrza, przestrzeń i pejzaże, wydawała mi się wtedy „tworzywem wizualnym”, zebrane kadry drukowałam i pokazywałam jako pracę *Recollections* (2004-2008).

Czerwona farba i krew stała się niechcący moim „artystycznym znakiem firmowym”, co wydawało mi się niemądrym uproszczeniem i zubożeniem. Fascynowała mnie wielość znaczeń jakie ewokuje krew: symbol życia i śmierci, skalania i oczyszczenia, organiczna fizjologiczna farba, która mogła być pierwszą farbą jakiej użył człowiek. Krew przywodzi na myśl zarówno światła witraży, stygmaty, nieznośną wzniosłość kościelnej nawy jak i wstydlivy brud najciemniejszych ludzkich spraw. Jest, zdaniem antropologów, dominującym symbolem rytualnym w kulturze judeo-chrześcijańskiej, czyli takim, który niesie ze sobą wewnętrznie sprzeczne i bardzo silne znaczenia. Jest też widomym znakiem nieciągłości ciała, może znaczyć naszą drogę, być śladem i zapisem tragedii. Krew miesięczna za to jest dowodem zdrowia i płodności, choć często paradoksalnie w kulturze patriarchalnej zostaje obłożona największym tabu, jako związana z kobiecą fizjologią i seksualnością.

Po jakimś czasie zaczęła mnie prześladować świadomość, że każda rzecz zaplamiona krwią i odpowiednio efektownie sfotografowana, stanie się atrakcyjna dla widza - kontrowersyjna, znacząca i potencjalnie spektakularna. Każdy odpowiednio pokazany

pejzaż, w którym pojawią się ślady krwi, stanie się niepokojący i surrealnie piękny. Postanowiłam wtedy zrobić swój drugi film *found footage* pod roboczym tytułem *Obmywanie*, który miał być moim pożegnaniem z obrazami krwi. Ostatecznie film ten wszedł do części drugiej serii filmów *found footage* *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* i nazywa się *A Heart So White / Serce takie białe*, złożyły się na niego obrazy krwi i jej obmywania z 67 filmów fabularnych. Tytuł filmu pochodzi z cytatu „Lady Macbeth: My hands are of your color, but I shame / To wear a heart so white.” czyli: „Lady Makbet: I moje ręce mają twoich farbę / Lecz bym się wstydu pokryła rumieńcem / Gdyby me serce było równie białe.” Lady Makbet mówi w niej oczywiście o krwi na rękach męża i sercu, które nie powinno blednąć ze strachu w obliczu zbrodni.

## **2. Rozkładanie i składanie.**

Czyli o tym, że świat składa się z dowolnie zmontowanych fragmentów.

Moja pierwsza praca z materiału filmowego stworzonego przez kogoś innego, czyli z angielskiego *found footage* - materiał znaleziony, powstała w 2004 r. Zaproszono mnie na wystawę polskich artystów w Espace Confluences w Paryżu. Uświadomiłam sobie wtedy, że nie mam żadnej bliskiej relacji z kulturą francuską, nigdy nie byłam w Paryżu ani dłużej we Francji, nie znam francuskiego, nigdy nie chciałam się go uczyć, a nawet ominęła mnie fascynacja francuskim filmem nowej fali. Chciałam pojechać do Paryża i zrobić pracę z pozycji obcej, przybyszki z innej części świata właśnie „wchodzącej do Europy”, jak to bezrefleksyjnie i nieco arogancko mówili wtedy przedstawiciele bogatych krajów Europy Zachodniej. Szybko jednak przyszła myśl, że jak na całkowitą frankofoniczną abnegatkę wiem o Paryżu nadspodziewanie wiele. Znam nie tylko stereotypy składające się na wyobrażenie „miasta miłości”, ale też prawdziwe widoki, zabytki i dzieła sztuki, modne i niemodne dzielnice, historie królów, królowych, flaneurów i kloszardów. Znam nie tylko opowieści czy wyobrażenia, ale też całkowicie prawdziwe obrazy Paryża, ogromną ilość obrazów prawdziwych przemieszanych z fikcyjnymi, co utrudnia, a czasem uniemożliwia ich odróżnianie. Postanowiłam zrobić film o Paryżu z perspektywy osoby, która nigdy w nim nie była - złożyć go z fragmentów innych filmów dziejących się w tym mieście. Ponad dziesięć lat temu było to możliwe, ale nie tak proste jak teraz, w czasie filmów dostępnych w internecie i bardzo mocnych komputerów osobistych. Filmy na kasetach VHS brałam z wypożyczalni wideo. Zaczęłam współpracę z Michałem Januszańcem, który wtedy uczył się montażu, operatorki i miał dostęp do całego potrzebnego sprzętu. Fragmenty filmów kopiowaliśmy na mikserze tak starym, że nie wyłapywał zabezpieczeń antypirackich.

Potem były przekodowywane i montowane w programie komputerowym. Michał montował, a ja się uczyłam od początku wszystkiego o filmie. *Deszcz w Paryżu* to film o namiętnościach, które wymykają się kontroli. O miłości, gniewie, zazdrości, przyjemności i przemocy. O wodzie, która czasem zamienia się w krew. To też wideo *found footage*, które posługuje się opatrzonymi obrazami miasta, miłości i przemocy, składa się z „klisz wizualnych”, potocznych skojarzeń i powszechnie dostępnej wiedzy. Film, który moim zdaniem pokazuje jak silna i wszechobecna jest współczesna kultura wizualna.

*Deszcz w Paryżu* robiony na jeden pokaz spotkał się z bardzo ciepłym przyjęciem publiczności. Był pokazany wielokrotnie na różnych wystawach i przeglądach sztuki wideo, bywa wystawiany do dziś. Zainteresowanie odbiorcy prostym filmem złożonym z krótkich fragmentów 14 filmów bardzo mnie zaintrygowało. Podobnie jak intrygowały mnie obrazy krwi w kinematografii, notowałam je sobie, a potem zbierałam w postaci stop-klatek. W ten sposób powstał cykl *Recollections* (2004-2008) składający się z 250 wydruków kadrów filmowych grupowanych tematycznie i projekcja wideo *Kronika* (2008) będąca kolekcją kadrów zmontowaną w „slajdszoł”, gdzie na wybranych kadrach wewnątrz ze śladami krwi wpisywałam zgodne z fabułą filmu miejsce i czas. Mimo, że wiele z kadrów nie wyglądało realistycznie lub były całkiem nieprawdopodobne (np. z *Lśnienia* Kubrica), publiczność często odbierała tę pracę jako złożoną z autentycznych zdjęć z archiwów policji kryminalnej. Po *Deszczu w Paryżu* pracowałam jeszcze głównie z tematem krwi. Jednocześnie coraz bardziej poświęcałam uwagę istniejącym obrazom filmowym. Fascynowały mnie powtarzane obrazy zakrwawionych rąk i ich mycia, w ten sposób powstał pomysł na opisany wyżej film *Serce takie białe*, który pokazuje bardzo wiele znaczeń krwi. Film ten miał być moim pożegnaniem z tą substancją i rzeczywiście stał się ostatnią pracą jaką na ten temat zrobiłam. Równolegle zaczęłam zbierać filmowe obrazy lotu i skoków, a także luster i lustrzanych odbić. Ostatecznie zaplanowałam trzy filmy: pożegnanie z krwią, film o lataniu i skokach samobójczych oraz trzeci o przeglądaniu się w lustrze. Myślałam też o filmie, który pokazywałby wszystkie role jednego aktora, na bohatera wybrałam Ala Pacino. Zaczęłam spędzać czas na przeglądaniu filmów, które już znam i oglądaniu nowych, by zgromadzić jak najwięcej materiału. Cały dorobek Pacino przejrzałam również pod kątem trzech wybranych tematów. Ostatecznie przeanalizowałam wtedy i pocięłam na kawałki ponad 300 filmów fabularnych. Wycięłam z nich i posegregowałam sceny zawierające interesujące mnie trzy motywy. Podczas tej pracy znalazłam kilka powtórzeń, które bardzo mnie zaintrygowały. Tak powstała część pierwsza przyszłej serii *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami: Kawalek jadeitu, Jeszcze jeden i Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo. Jeszcze jeden* to zmontowane fragmenty

dwóch filmów, w których został opowiedziany ten sam rasistowski dowcip. Wersje różnią się szczegółami i są opowiadane przez imigrantów o różnym pochodzeniu etnicznym. *Kawałek Jadeitu* składa się z fragmentów trzech filmów, w których głównego bohatera gra Jeremy Irons. W każdym z tych filmów aktor jest narratorem „z offu” i opowiada o nieszczęśliwej, fatalnej miłości. Za każdym razem robi to w uderzająco podobny sposób, zmieniają się tylko twarze kobiet, które wspomina. Ten materiał zmontowałam w jedną spójną opowieść o miłości, by pokazać, że bohater opowiada zawsze tę sama historię w ten sam sposób. Trzeci film *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo* pokazuje jednego aktora, który zostaje identycznie ucharakteryzowany i poddany podobnym sytuacjom w dwóch filmach - grając Chrystusa w *Pasji* Mela Gibsona i tytułowego bohatera w *Hrabim Monte Christo* Kevina Reynoldsa. W zmontowanym przeze mnie wideo jeden bohater śni historię drugiego, siebie samego w innej sytuacji i budzi się z ulgą jako hrabia. Te trzy prace powstały z przypadkowo znalezionych podobieństw, które wydały mi się fascynujące. Pokazują powtarzalność zabiegów scenarzystów filmowych, reżyserów i aktorów, ale też niezamierzone zbieżności jak w przypadku niepoprawnego politycznie dowcipu o imigrantach. Następna, druga część serii to planowane trzy filmy: *Serce takie białe*, *Wiatr* pokazujący motywy związane z ludzkim marzeniem o lataniu i śmierci oraz *Bóg jest próżny* pokazujący motyw patrzenia w lustro, odbijania swojego obrazu i par jednopłciowych będących obrazem najbliższym lustrzanemu odbiciu ludzkiej postaci. W każdym z trzech filmów powtarzają się te same ujęcia, tak by widz mógł przejść z jednego obrazu w drugi.

Zagrzebanej w filmach, przeglądającej codziennie kolejne, świat filmowy zaczął się jawić jako pełnoprawna równoległa rzeczywistość. Korzystałam głównie z filmów głównego nurtu, bo zależało mi by widz często wiedział skąd pochodzą przywołane fragmenty, by był odsyłany poprzez linki własnej pamięci do znanych sobie obrazów i historii. Zależało mi na dobrym montażu i utrzymaniu uwodzicielskiej magii kina, która wciągnęłaby widza w głąb moich sklepanych opowieści. Fascynowała mnie możliwość pracy na wspólnej świadomości, zbiorowej wyobraźni jaką jest popularne kino i film. Obcowanie z niekończącą się ilością wcieleń tych samych mitów i opowieści. Twarzami i postaciami odgrywającymi ciągle odmienne i niezmiennie podobne losy. Możliwość wyodrębniania fragmentów i łączenia ich w nowe całości. Możliwość odbierania i nadawania sensów. Wtedy to przeczytałam *Nową antologię osobistą* Jorge Luis Borgesa i znalazłam tytuł dla całej serii filmów. Wtedy, w 2007 roku, pisałam o tym cytując głównie Borgesa:

„(...)Oczywiście jeśli doktryna, iż wszyscy autorzy są jednym autorem, jest słuszna, poszczególne fakty nie mają znaczenia. W zasadzie nie trzeba iść tak



daleko; panteista, który twierdzi, że mnogość autorów jest złudna, znajduje nieoczekiwane oparcie w klasycyście, według którego ta mnogość ma bardzo niewielkie znaczenie. Dla umysłów klasycznych sprawą podstawową jest literatura, nie zaś jednostki. George Moore i James Joyce włączali w swe dzieła cudze stronice i sentencje; Oscar Wilde miał zwyczaj ofiarowywać tematy aby rozwijali je inni; obie te zasady postępowania, choć patrząc powierzchownie sprzeczne, mogą ujawnić podobne rozumienie sztuki. Rozumienie ekumeniczne, bezosobowe... Innym świadectwem głębokiej jedności Słowa, innym zaprzeczeniem granic podmiotu był literacki testament sławnego Bena Jonsona, który pragnąc zbudować go z pochlebnych czy wrogich sądów, na jakie zasłużyli sobie u niego współcześni, ograniczył się do zebrania fragmentów z Seneki, Kwintyliana, Justusa Lipsiusa, Vivesa, Erazma, Machiavellego, Bacona i obu Scaligerów.

I ostatnia uwaga. Ci, którzy drobiazgowo kopiują jakiegoś pisarza, czynią to bezosobowo; czynią tak, gdyż myślą tego pisarza z literaturą, czynią tak, gdyż podejrzewają, że oddalenie się w jakimś punkcie od niego jest oddaleniem się od rozumu i od ortodoksji. Przez wiele lat sądziłem, że nieskończona niemal literatura zawiera się w jednym człowieku. Człowiekiem tym był Carlyle, był nim Johannes Becher, był nim Whitman, był nim Rafael Cansinos Assens, był nim De Quincey.”

*Kwiat Coleridge'a z Nowa antologia osobista, Jorge Luis Borges*

Jeśli świat filmu potraktujemy tak, jak w powyższym eseju Borges opisuje świat literatury i pominiemy nazwiska pisarzy i poetów, otrzymamy coś w rodzaju równoległej rzeczywistości – świata na który składają się wszystkie istniejące i powstające narracje filmowe. Zaś osoba, która usiłuje składać spójne opowieści z wybranych fragmentów filmów, staje się nie tyle autorem (reżyserem czy scenarzystą) co raczej detektywem – odtwórcą historii – śledczym zakładającym, że wszelkie podobieństwa osób i zdarzeń mogą nie być przypadkowe, kolekcjonerem śladów i analogii. Ostatecznym zadaniem detektywa nie jest odkrycie sprawców jakiegoś zdarzenia, lecz tylko rekonstrukcja i ujawnienie samej opowieści – sytuacji, historii czy postaci. Poszczególne filmy wydają się być oknami, przez które zaglądamy do równoległego świata, każdy film jawi się jako płaskie odbicie fragmentu wielowymiarowej rzeczywistości, której różnorodność, wewnętrzne zależności i

prawa pozostają zakryte. Czasem zdarza się jednak, że zajrzenie przez odpowiednio wiele okien, pozwoli nam zobaczyć jakiś jej moment w całej migotliwej, niemożliwej pełni.

Bogna Burska, 2007

„*Editio princeps Poszukiwania Al.-Mutasima* ukazała się w Bombaju pod koniec 1932 roku. (...) Bahadur opublikował wówczas wydanie ilustrowane, które zatytułował *The conversation with the man called Al.-Mu'tasim* z następującym pięknym podtytułem: *A game with the shifting mirrors* (Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami). (...)

Można już dostrzec główny temat: nienasycone poszukiwanie pewnej duszy poprzez delikatne odbicia, pozostawione przez nią w innych duszach: na początku blady ślad jakiegoś uśmiechu czy jakiegoś słowa: później – różnorodne i rosnące blaski rozumu, wyobraźni i dobra. Im bliżej zapytywani ludzie mieli do czynienia z Al.-Mutasimem, tym większa jest w nich boska cząstka, ale staje się jasne, że są oni tylko zwierciadłami. Można tu użyć stosowanej w matematyce techniki: przeładowana powieść Bahadura jest progresją, a jej punkt ostateczny stanowi przeczuwany „człowiek, który nazywa się Al.-Mutasim”. (...) Po upływie lat student dociera do pewnego korytarza, „w głębi którego znajdują się drzwi i zasłona z tanich paciorków, i dalej jakiś blask”. Student uderza w dłonie, raz i drugi, i pyta o Al.-Mutasima. Głos mężczyzny – niewiarygodny głos Al.-Mutasima – zaprasza go do wejścia. W tym miejscu kończy się opowieść.”

*Poszukiwanie Al.-Mutasima z Nowa antologia osobista*, Jorge Luis Borges

Po skończeniu drugiej części *Gry z przemieszczającymi się zwierciadłami* myślałam o trzeciej. Pierwotnie miał to być tylko jeden film - fikcyjna biografia aktora zmontowana ze wszystkich jego dotychczasowych wcieleń filmowych, na bohatera wybrałam Ala Pacino. Inspiracją dla tej pracy był znany paradoks dotyczący postrzegania współczesnego bohatera w świecie pełnym medialnych przekazów: im lepiej dany aktor wcieli się w rolę - „w kogoś innego”, tym bardziej stanie się rozpoznawalny jako on sam. Ta praca zajęła mi ponad pół roku. Korzystając z fragmentów filmów usiłowałam możliwie precyzyjnie przeprowadzić mojego bohatera przez różne etapy życia, role społeczne, romantyczne związki, aż do późnej śmierci. Na jego towarzyszkę życia wybrałam Michele Pfeiffer, z którą zagrał dwukrotnie parę kochanków (w filmach *Scareface* reż. Brian De Palma i

*Frankie and Johnny* reż. Garry Marshall) - w moim filmie również spotykają i rozstają się dwa razy. Mój film found footage *Gwiazda* rozpoczyna się sceną w której trzy wiedźmy (*The Witches of Eastwick* reż. George Miller), w tym jedna grana przez Michele Pfeiffer, rzucają zaklęcie - życzenie by w ich mieście pojawił się nowy, wspaniały mężczyzna. Kończy zaś sceną w której inne trzy wiedźmy (*Stardust* reż. Matthew Vaughn) poszukują upadłej gwiazdy, w którą po śmierci zamieniła się dusza Ala. Gdy ją znajdują gwiazdę pożera wiedźma, grana również przez Michele Pfeiffer, i odzyskuje młodość. Materiał do tego wideo found footage brałam z 37 filmów fabularnych. Porządkując materiał znalazłam w filmie z Alem Pacino *Cruising* (reż. William Friedkin) podprogowo wmontowane ujęcia z gejowskiego filmu pornograficznego. Po przeprowadzeniu małego filmowego śledztwa odkryłam mroczną historię, w której film miesza się z rzeczywistością, prawdziwe zbrodnie z tymi wymyślanymi przez scenarzystów, a aktorzy ze sprawcami realnych dramatów. Starłam się pokazać tę historię w interaktywnej wideo instalacji, której dałam tytuł *Found Footage*. Dołączyła ona do trzeciej części serii *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami*.

Po ukończeniu tego cyklu w technice *found footage* zrobiłam jeszcze prace: *Remake* (2009), *Tysiąc śmierci* (2010/2011), *Bitwa pod Grunwaldem* (2011) - które opiszę w części poświęconej dorobkowi po doktoracie, oraz część prac o przestrzennym obrazowaniu czasu - serię *Zegary*, która stała się częścią mojej pracy doktorskiej. W pracy nad większością filmów pomagał mi od początku Michał Januszaniec, od niego nauczyłam się montażu filmowego i z wspólnie z nim wypracowywałam język moich prac filmowych. Michał do dziś kontynuuje prace w technice *found footage* i jest współautorem ważnych esejów wizualnych z dziedziny sztuki współczesnej, historii teatru i filmu.

W tym roku organizując konferencję *Strategie found footage w sztuce współczesnej* podsumowałam tamten okres pracy w ten sposób:

„Początkowo praca z istniejącym już materiałem filmowym, używanie go do własnych celów, było dla mnie po prostu możliwością wybrania się tam, gdzie nie mogłam lub bałam się wybrać. Potem zdarzało się, że jakiś materiał mnie uwiódł, a poczucie, że „już to gdzieś widziałam” stało się nie do zniesienia. Po woli zaczęło mi się wydawać, że istnieje kompletny świat na który składają się wszystkie kiedykolwiek zrealizowane fabuły filmowe, a my, ich widzowie zaglądamy w ten świat przez wąskie okna poszczególnych filmowych opowieści. Późna fascynacja pracami J. L. Borgesa utwierdziła mnie w tym przekonaniu. Zawarty w opisie nieistniejącej książki *Poszukiwanie Al-Mutasima*.

*Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* pomysł poszukiwania osoby poprzez odnajdywanie progresji jej obecności w innych osobach, posłużył mi za wzór dla metody pracy. Szukałam postaci, esencji, eskalacji nastroju, sekretu powtórzenia, tajemnicy legendy. Wszystkie zasadne i obiektywne argumenty przedstawiające *found footage* jako pracę z kliszami interpretacyjnymi, nadmiarem obrazów, inżynierię zbiorowej wyobraźni czy też analizę współczesnej kultury wizualnej, traktowałam tylko jako eleganckie preteksty, intelektualne alibi zapewniające miejsce w dyskursie i galerii. Przyszedł jednak moment w którym literalnie nie mogłam patrzeć na montowany, tym razem już na zamówienie, kolejny film. Ból głowy stawał się nie do zniesienia, a kolejne możliwe odcinki czasu pracy coraz krótsze. Czułam się bardzo źle i pewnego dnia zrozumiałam, że jeśli potnę na kawałki jeszcze jeden mit, rozczłonkuję jeszcze jeden wzór, po to żeby złożyć go w inny, prawdopodobnie mój umysł również rozpadnie się na części. Od tego czasu zajmuję się czym innym. Przyznam też, że w subiektywnym i emocjonalnym sensie znalezione obrazy straciły dużo ze swego uroku.

Niniejsza konferencja nie jest dla mnie spojrzeniem wstecz, choć została zainspirowana przeszłymi doświadczeniami. Jest refleksją nad prostym, i oczywistym dla każdej osoby zajmującej się kulturą, faktem, że nie można nabrać z niczego. *Found footage* to moim zdaniem nic innego, jak tylko metoda pracy, która unaocznia ten fakt najdobitniej. Z tego powodu pozwoliłam sobie rozszerzyć to pojęcie poza zwyczajowo wiązane z nim medium filmowe. Praca dokumentalistów, archiwistów i artystów czerpiących z archiwów, *ready-made*, kolaż, idea montażu i samplowania, cytowanie, zawłaszczanie, kuratorowanie, a nawet *site specific* i *field recording* to nic innego jak praca „z” „wobec” i „nad” materiałem znalezionym. Prawdopodobnie należy zaryzykować podzielenie materiału, który może zostać znaleziony, na dwie kategorie: materiał wytworzony przez człowieka i powstały niezależnie od niego. Ten pierwszy, sposoby jego rozumienia i użycia są tematem niniejszego spotkania. Drugi obejmuje korzystanie ze wszystkiego, co nie jest kulturą materialną i każe pomyśleć o korzenioplastyce, najdroższym diamencie świata „Pink Star”, prehistorycznych ostrzach krzemienych i żebrze Adama. Otwiera perspektywę nieskończonej uwagi na materiał będący substancją wszystkich rzeczy. Przeniesienie tego rozumienia materiału znalezionego w obszar idei

oznaczałoby nazwanie pejzażysty artystą posługującym się strategią *found footage*. Czy góry w obrazach Caspara Davida Friedricha są materiałem znalezionym? Czy jakikolwiek realizm to nic innego jak *found footage*? Profesor malarstwa, u którego studiowałam mawiał, że abstrakcja nie istnieje, ponieważ umysł ludzki nie potrafi wytworzyć i oddać niczego, czego wcześniej nie znał i nie widział. Czy w takim razie wyodrębnianie kategorii *found footage* ma jakiś poznawczy sens? Być może to tylko jedna ze współczesnych nazw dla starych praktyk lub nowa forma kontekstualizacji myśli.

Idea jedności rzeczywistości i jej obrazu, mapy i przedstawianego przez nią terytorium, pojawia się często, można tutaj dopełnić cykl inspiracji przywołując *O ścisłości w nauce* Borgesa (1935): *W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadowalające i Kolegia kartografów sporządziły mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie.(...)* Stephen Wright w książce *W stronę leksykonu użytkownika* (2013) pisze: *Sztuka XX wieku, podobnie jak wiele dzisiejszych praktyk postkonceptualnych, operowała najczęściej w mniejszej skali; sztukę uprawiano jako coś innego i mniejszego od rzeczywistości, która stanowiła obiekt jej zainteresowania.* Przytacza fragment *Sylvie i Bruno Concluded* Lewisa Carrolla (1883): *Bardzo szybko osiągneliśmy sześć jardów do mili. Następnie wypróbowaliśmy sto jardów do mili. A później pojawił się pomysł najwspanialszy ze wszystkich! Wykonaliśmy mapę kraju w skali mila do mili! (...) Nigdy jeszcze jej nie rozłożono (...) sprzeciwiali się temu rolnicy: twierdzili, że pokryje cały kraj i odetnie dopływ słońca! Teraz zatem korzystamy z samego kraju jako jego własnej mapy, i mogę cię zapewnić, że spisuje się równie dobrze i dalej* stwierdza: *cokolwiek znaczy „korzystanie z samego kraju jako jego własnej mapy” i jakkolwiek można tego dokonać, jedno jest pewne: daje to niezwykle zwięzły opis logiki sztuki w skali 1:1 (...)* Praktyka korzystania z materiału wytworzonego przez innego człowieka, poddania go służącej własnym celom redakcji, zmiana lub wydobycie sensu dzięki nowemu kontekstowi i montażowi, wydaje się być pracą na rzeczywistości w jej oryginalnej/zastanej formie. A przynajmniej korzystaniem z wycinków mapy w ich oryginalnym formacie i tworzenia z nich kolaży w skali 1:1. Dzieło artysty posługującego się strategią

*found footage* nie jest czymś innym i mniejszym od rzeczywistości, która stanowiła obiekt jego zainteresowania, jest jej powtórzeniem w starannie wybranych fragmentach, sekwencjach i zestawieniach. Nie będzie więc mapą oddającą kształt Cesarstwa, ale zachowa jego skalę i głębie realności. W wielu wypadkach zachowuje też jego rozmach. Może stać się Cesarstwem Alternatywnym. Sąsiednim Terytorium.

(...)

Bogna Burska, 2015”

### **3. Jak wygląda czas?**

Czyli w kółko o filmie.

Jak przystało na osobę, która spędziła parę lat na analizowaniu filmów fabularnych, inspiracja do pracy doktorskiej przyszła w kinie. W *Dumie i uprzedzeniu* (reż. Joe Wright 2005), której fragmenty użyłam w wideo *Bóg jest próżny*, główna bohaterka, niezwykle wzburzona biegnie przez most. Widok jest z daleka. Pada deszcz, kamienny most, rozlana rzeka i angielski pejzaż są szare, a dziewczyna nie zważając na nic biegnie z całych sił z jednego brzegu na drugi. Przypomniałam sobie wtedy zajęcia z filozofii w trakcie studiów o poglądach Henriego Bergsona, kiedy pierwszy raz uświadomiłam sobie oczywistą rzecz - do niedawna czas mierzyliśmy przestrzenią. Do wynalezienia zegarów cyfrowych (elektrycznych, elektronicznych, kwarcowych i atomowych) nie było innego sposobu. Droga jaką przebiega wskazówka po cyferblacie, przestrzenna miara piasku przesypującego się w klepsydrach i wody przepływającej w zegarze wodnym, zakres cienia księżyca i słońca. Dwu- lub trój- wymiarowa miara przestrzenna i ruch były miarą czasu. Pomyślałam, że gdyby ową scenę na moście rozciągnąć w szerszy prostokąt i połączyć jego krótsze boki, powstałoby koło podobne do cyferblatu. A biegnąca dziewczyna, poruszająca się wzdłuż okrągłego kadru, stałaby się wskazówką. Jej jedno przebiegnięcie przez most stałoby się powtarzalną jednostką czasu. Przestrzeń projekcji i zmienność obrazu filmowego umożliwia stworzenie mechanizmu działającego analogicznie do zegara z cyferblatem. Światło z projektora filmowego wydawało się tworzyć współczesną analogię do starych zegarów pokazujących czas odmierzany światłem słonecznym i księżycowym. Sprzeczne pojęcia czasu mierzalnego i subiektywnego, liniowego i nieprzewidywalnego wydały mi się idealnie nakładać na rozumienie czasu w medium ruchomego obrazu - technicznego czasu klatek na sekundę, ujęć, dzieł czy seansów, zestawionego z przeżywaniem dowolnych podróży w czasie i

przestrzeni pod wpływem emocjonalnej iluzji filmowej. Od wtedy myślałam o serii zegarów filmowych.

Moja praca doktorska, pod tytułem *Przestrzenny obraz czasu – cykl rzeźb wideo* obroniona w grudniu 2009 r., jest realizacją tego zamysłu. Składały się na nią prace:

- *12:30* (2009 współpraca Michał Januszaniec) to projekcja wideo na dwustronny okrągły ekran. Obraz wideo również jest okrągły, zrobiony zgodnie z powyższym opisem: rozciągnięte prostokątne kadry filmowe zostały połączone swoimi krótszymi bokami. Elementy poruszają się w środku w sposób liniowy, ale też nieregularny, a czasem zupełnie niezgodnie z ruchem wskazówek zegara. Ten film jest próbą zastanowienia się nad liniowym i nieliniowym postrzeganiem czasu. Czerpie też z moich wcześniejszych doświadczeń z *found footage*, składa się wyłącznie z fragmentów zaczerpniętych z istniejących dzieł filmowych, by zwrócić uwagę widza nie tylko na sam mechanizm powstawania obrazu ruchomego w czasie, ale i na tzw. magię kina czyli subiektywność odbioru dzieł filmowych i czasu ich przeżywania. Po raz pierwszy zegar *12:30* był prezentowany na wystawie *Spojrzenia 2009* (wystawa artystów nominowanych do nagrody Deutsche Banku w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki).
- *Stożek światła* to wideo-obiekt, praca do której sfilmowałam brzeg morza i to co na nim się dzieje. W statycznym kadrze, podzielonym poziomymi liniami styku lądu i wody, a wyżej wody i powietrza, z prawej na lewą i z lewej na prawą przemieszczają się spacerowicze i plażowicze. Pojawiają się ruchy w innych kierunkach, to najczęściej dzieci i ptaki. Obraz ten został zamieniony w okrąg podobnie jak w poprzedniej pracy, tak, że większość ruchów w kadrze odbywała się teraz po kole, i rzucony pionowo z góry na wysoki biały stożek. W ten sposób mogliśmy oglądać pejzaż wideo owinięty wokół stożka chodząc wokół niego. Wideo-obiekt tworzył coś w rodzaju odwrotności panoramy. Podobnie jak w przypadku panoramy widz miał do czynienia z obrazem rozciągniętym poziomo w przestrzeni i okalającym jej fragment, ale w przeciwieństwie do panoramy, widz, by zobaczyć całość pracy, musiał się poruszać w przestrzeni wokół obiektu.
- *Zegar księżycowy* to również projekcja ruchomego obrazu pionowo na stożek. Tym razem jednak niewielki stożek został podwieszony pod sufitem, a projektowanym z dołu obrazem był krążący księżyc w różnych fazach.
- *Zegar słoneczny* był współczesną interpretacją starych zegarów, gdzie cień jest rzucony na nieruchomy obraz, dzięki pionowej wskazówce umieszczonej w przestrzeni projekcji i padającemu światłu projektora.
- seria prac *Pozytywki* to kilkanaście prac pokazujących króciutkie ujęcia (od kilku do kilkudziesięciu sekund) z różnych filmów, zamienione w ten sam sposób, co w innych

*Zegarach* w okrągłe obrazy podobne do cyferblatu prezentowane na wielu monitorach. Do tej serii wybrałam ujęcia w których poruszające się obiekty przemierzają całą drogę od jednej do drugiej strony kadru, dopełniając koła i zachowałam oryginalny dźwięk, który również cyklicznie się powtarzał.

Moja praca doktorska była prezentowana i upubliczniona w pracowni. Chciałam przez taki sposób prezentacji stworzyć wrażenie wizyty w pracowni lub warsztacie współczesnego zegarmistrza, który nie tylko szuka rozwiązań wspomagając się technologiami komputerowymi i filmowymi, ale też stara się uwzględnić różne pojmowanie czasu i przestrzeni. Interesowały mnie współistniejące obecnie koncepcje liniowego mierzalnego czasu newtonowskiego i subiektywnego bergsonowskiego. W swojej pracy pisemnej przywoływałam radykalne zmiany jakie pojawiły się w rozumieniu czasu pod koniec dziewiętnastego i w dwudziestym wieku. Szczególna i ogólna teoria względności Alberta Einsteina, jak i koncepcja czasu przeżywanego i poznania intuicyjnego Henriego Bergsona poszerzyły zestaw pojęć jaki stosujemy wobec doznawania i przeżywania czasu oraz w obliczu czasowości własnej egzystencji. Medium filmowe i dwoiste - mechaniczne i subiektywne - doświadczenie czasu w trakcie obcowania z filmem wydało mi się ważną analogią dla tych problemów. Chciałam też maksymalnie unaocznic widzowi permanentną czasowość ruchomych obrazów filmowych.

#### **4. Autotematyczne praktyki artystyczne**

Czyli co łączy legendy, motyle i dramaty

Praca nad medium filmowym, powtórzeniami i następstwami czasu w relacji do ruchomego obrazu sprawiła, że wróciłam jeszcze raz do materiału znalezionej. Od kiedy pracowałam nad fenomenem jednego aktora odtwarzającego szereg ról filmowych (*wideo found footage Gwiazda*), zaczęłam wiele myśleć o remakach - filmowych powtórzeniach tych samych historii. Intrygowało mnie czemu w naszej kulturze istnieje tak silna potrzeba ponownego filmowania tych samych opowieści. Czy są po temu względy inne niż komercyjne? Czym różnią się od siebie kolejne wersje, a w czym są podobne? W jakim stopniu reżyserzy inspirować się wcześniejszymi ekranizacjami, w jakim pragną stworzyć zupełnie nową wersję, a w jakim po prostu kopiuja poprzednie rozwiązania? Moje pytanie artystyczne i badawcze brzmiało: czy da się zmontować jedną wersję historii ze wszystkich jej ekranizacji? Zmontować tak, by widz mógł ją zrozumieć i by była wystarczająco spójna, żeby chciał ją oglądać?



Wybrałam historię Elżbiety I. Pomyślałam, że biografia bardzo znanej postaci historycznej jest jednocześnie zbiorem faktów i legendą. Że będzie mi przyjemnie pracować nad opowieścią o losie postaci, którą lubię. Interesowała mnie też potęża kobieta sprawującej z sukcesem władzę w czasach, gdy oddanie spraw państwa w kobiece ręce było niewyobrażalne. Pamiętałam dwa lub trzy filmy o Elżbiecie, ale zaczęłam od lektury kilku jej biografii. Elżbieta I Tudor, królowa Anglii i Irlandii, ostatnia z dynastii Tudorów, znana jako Elżbieta I Wielka, córka Anny Boleyn i Henryka VIII, nazywana Glorianą lub Królową-Dziewicą żyła lat 70, z czego panowała 44. By poślubić jej matkę Henryk VIII stworzył nową religię - Anglikanizm. Elżbieta miała być wyczekiwany synem i następcą tronu, jednak jej żeńska płeć i kolejne poronienia matki stały się przyczyną dla której Henryk VIII skazał Anne Boleyn na śmierć przez ścięcie francuskim mieczem. Dziewczynka musiała przeżyć osierocenie, niesławę i względną biedę, potem śmierć ojca, krótkie rządy Lady Jane Gray, była marionetką w walce o władzę, oskarżana o udział w spiskach na życie swojego młodszego przyrodniego brata Edwarda VI i starszej siostry królowej Marii I Tudor zwanej Krwawą Mary. Elżbieta była podobno zdumiewająco inteligentna, odebrała staranne wykształcenie i prócz angielskiego znała szkocki, francuski, włoski, hiszpański, grecki i łacinę. Tron objęła mając lat 26 i w ciągu kilku lat, między innymi dzięki znajomości języków obcych, zaczęła sprawować realną władzę. Wychowana jako protestantka została anglikańską królową i naczelniczką kościoła anglikańskiego, co było solą w oku katolickiej części Europy. Nauczona okrutnym przykładem starszej siostry Marii I, za której spłonęły na stosach setki „wrogów wiary katolickiej”, nie prześladowała ani katolików i ani innych protestantów. Zakazała jednak publicznego praktykowania ich kultów czyniąc anglikanizm religią państwową. Nigdy nie wyszła za mąż, a rozgrywki matrymonialne były długo ważną częścią jej polityki międzynarodowej i wewnętrznej. Była niezamężną kobietą na tronie państwa zarządzanego wyłącznie przez mężczyzn. Świadoma swojej ambiwalentnej pozycji wyznaczonej przez płeć tworzyła z pełnym wyrachowaniem własny wizerunek Królowej Dziewicy, niepokalanej matki narodu angielskiego i irlandzkiego. Odparła trzy hiszpańskie Armady druzgocąc tym samym morską potęgę Hiszpanii i znacznie osłabiając potęgę religii katolickiej w Europie. Przeżyła niezliczoną ilość spisków na własne życie, a spiskowców karała najbardziej wyrafinowanymi torturami i śmiercią. Uwięziła i straciła swą katolicką rywalkę królową Szkocji Marię I Stuart stając się w ten sposób królobójczynią. Krwawo i bezwzględnie tłumiła powstania w Irlandii i, podobnie jak wszyscy inni monarchowie, prowadziła umiejętne intrygi na wszystkich szczeblach polityki. Zapewniła Jakubowi I, synowi Marii Stuart, bezkrwawą sukcesję tronu po swojej bezpotomnej śmierci, jednocząc tym samym Anglię, Irlandię i Szkocję. Czas jej panowania, angielski

renesans, przyniósł teatr elżbietański i jego najwybitniejszego przedstawiciela Williama Szekspira. Mimo, że ostatnie lata przed śmiercią królowej nie były szczególnie szczęśliwe dla jej poddanych, już w ciągu następnych dwóch dekad okres panowania Elżbiety I nazwano Złotym Wiekiem Anglii i zaczęto tworzyć legendę Królowej Dziewicy. Później snuto setki domysłów na temat jej życia, pisano, że miała wielu kochanków lub że nie miała ich wcale, że była lesbijką, matką Szekspira, a nawet mężczyzną. Wciąż jednak najczęściej przyjmuje się, że pozostała niezamężna mając w pamięci historię swoich rodziców i nie chcąc dzielić się władzą.

Moją *found footage*'ową biografię Elżbiety I Tudor nazwałam *Tysiąc śmierci*. Bohaterowie opowieści rodzą się i umierają w naszych umysłach za każdym opowiedzeniem ich historii. O czasie w którym żyła Królowa mówi się nie bez racji, że ludzkie głowy ścinano wtedy częściej niż główki kapusty. Szafot odebrał jej matkę, potem wielu krewnych i współwyznawców, by w końcu stać się skutecznym narzędziem sprawowania władzy przez nią samą. W jednym filmów Mary Stuart przed wyrokiem śmierci mówi *Nie podlegam prawom Panie. I wolalabym umrzeć tysiąc razy niż uznać się za poddaną*. Uproszczone przez kulturę popularną cytaty z *Juliusza Cezara* Szekspira brzmi: „Tchórz umiera tysiąc razy, bohater tylko raz.”

*Tysiąc śmierci* składa się z 6 samodzielnych części i trwa łącznie 109 minut. Części opowiadają kolejno: o narodzinach Elżbiety i śmierci jej matki, czasie dorastania za panowania jej siostry Marii I i uwięzieniu, koronacji Elżbiety i przejmowaniu przez nią władzy, ostatniej próbie matrymonialnej i konflikcie religijnym, straceniu Marii Stuart i starciu z Armadą oraz w części szóstej o ostatniej miłości i śmierci królowej. Do zrealizowania swojej pracy użyłam filmów i seriali: *Anne of the Thousand Days* reż. Charles Jarrott, *Elizabeth* reż. David Starkey/Mark Fielder, *Elizabeth* reż. Shekhar Kapur, *Elizabeth I* reż. Tom Hooper, *Elizabeth R* reż. Roderick Graham, *Elizabeth: The Golden Age* reż. Shekhar Kapur, *Fire Over England* reż. William K. Howard, *Gunpowder, Treason and Plot* reż. Gillies MacKinnon, *Henry VIII* reż. Pete Travis, *Mary of Scotland* reż. John Ford/Leslie Goodwins, *Mary, Queen of Scots* reż. Charles Jarrott, *Orlando* reż. Sally Potter, *The Other Boleyn Girl* reż. Justin Chadwick, *The Private Lives of Elizabeth and Essex* reż. Michael Curtiz, *Shakespeare in Love* reż. John Madden, *The Six Wives of Henry VIII* reż. Mary Cranitch/ David Starkey, *The Six Wives of Henry VIII* reż. Naomi Capon/ John Glenister, *The Tudors* sezon 2 reż. Michael Hirst, *The Virgin Queen*, reż. Coky Giedroyc, *Young Bess* reż. George Sidney. W postać Elżbiety wcieliły się między innymi: Judi Dench, Glenda Jackson, Helen Mirren, Anne-Marie Duff, Cate Blanchett,

Maisie Smith, Bette Davis, Laoise Murray, Flora Robson, Jean Simmons i gejowska ikona, angielski pisarz i aktor Quentin Crisp.

Pracowałam nad tym filmem ponad półtora roku (2010/2011), między innymi na stypendium Szwajcarskiej Fundacji dla Kultury Pro Helvetia. Najpierw czytałam i zbierałam materiały, potem dzieliłam zebrane filmy na części i sceny, które segregowałam tematycznie zgodnie z ważnymi wydarzeniami w historii królowej. Po odbyciu tego żmudnego procesu przyszedł czas na decyzję jaki scenariusz będzie miała moja opowieść. Jakie materiały i fakty trzeba będzie odrzucić, a jakie zostawić. Stało się oczywiste, że moja praca będzie poszukiwaniem kwintesencji legendy - w spójną logiczną całość mogłam połączyć tylko zgodne ze sobą materiały. Musiałam odrzucić jednorazowe fantazje reżyserów czy scenarzystów i skupić się na tym co podobne. Po jakimś czasie wyodrębniły mi się części tematyczne, i zdarzenia, które trzeba koniecznie pokazać. Bezustannie segregowałam, doбираłam i montowałam sceny, by potem stopniowo czyścić ich treść i zawartość. Staralam się usunąć wszystko, co zbędne choć wielu ulubionych fragmentów było mi bardzo żal. I tak wciąż opowieść wydawała mi się za długa.

*Tysiąc śmierci* pokazałam po raz pierwszy na przeglądzie swoich filmów *found footage* w Kino Labie Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w maju 2011 roku. Bez wątplenia to był najtrudniejszy film jaki zrobiłam. Uporządkowanie legendy, której osnową są prawdziwe wydarzenia, a źródłami królewskie archiwum w Londynie przechowujące listy, dokumenty i teksty wystąpień królowej oraz inne dokumenty epoki, było prawie ponad moje siły. Legenda osobowości, o której bez przesady można powiedzieć, że była jedną z najbardziej wyrazistych postaci zeszłego tysiąclecia wydała mi się prawie nie do zgłębienia. By poznać wszystkie fakty, które znać powinnam przy takim zamierzeniu artystycznym, musiałabym studiować epokę elżbietańską przez bardzo wiele lat. Mit Wielkiej Królowej rósł od jej śmierci, był kanwą powieści i opowiadań. Potem był wielokrotnie przekładany na ekran kina i telewizji, pierwszy film o Elżbiecie I powstał w 1912 r., a w czasie gdy pracowałam nad *Tysiącem śmierci* dwie następne aktorki wcieliły się w jej postać. Dla mnie praca ta była przejawem fascynacji postacią i siłą zbudowanego wokół niej mitu, poszukiwaniem trzonu legendy i beznadziejną próbą odnalezienia oblicza królowej chowającej się za twarzami wielu wspaniałych aktorek. Była też studium narracji jako takiej. Bezustannie analizowałam w jaki sposób w konkretnych dziełach filmowych zostały przeprowadzone losy bohaterki. Szukałam cięć i konstrukcji narracyjnych. Śledziłam wątki i sprawdzałam w jaki sposób ten sam wątek został pokazany w innym filmie. Próbowałam zrozumieć dlaczego konkretnym dziełom zostały przypisane konkretne sposoby budowania opowieści. Dlaczego zrezygnowano z pokazania jednych wydarzeń

na korzyść innych. Sprawdziałam to na poziomie budowy i montażu scen oraz w makro skali konstrukcji całej opowieści. W końcu sama musiałam podjąć podobne decyzje dyktowane przez rodzaj znalezionej i wyselekcjonowanego materiału. Sądząc po reakcjach widzów i krytyki mój cel został mniej więcej osiągnięty - powstała zrozumiała historia jednej bohaterki o wielu twarzach, którą da się oglądać i coś w rodzaju studium legendy. Ja sama nauczyłam się wiele o tajnikach opowiadania historii, choć Królowa pozostała dla mnie tajemnicą.

Następną pracę po doktoracie realizowałam na zamówienie. Zainspirowana konstrukcją *Tysiąca śmierci* kuratorka wystawy *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* Anda Rottenberg zamówiła u mnie film *found footage* łączący filmy pokazujące bitwę pod Grunwaldem. Początkowo miałam poważne wątpliwości, ponieważ nie mogłam sobie przypomnieć innych filmów pokazujących tę bitwę poza sławnymi *Krzyżakami* Aleksandra Forda (1960). Ale zaczęłam szukać i, choć nie znalazłam pełnometrażowych produkcji z tym motywem, okazało się, że istnieje wiele amatorskich filmów pokazujących bitwę. Co ciekawe do zrobienia wielu z nich użyto fragmentów ścieżki dźwiękowej z filmu Forda, jasne było też, że autorzy sugerowali się przebiegiem bitwy pokazanym w filmie. Zebrałam animacje poklatkowe, m. in. zrobione przy użyciu klocków Lego, zapisy rekonstrukcji bitwy odbywających się co roku na polach Grunwaldu, montaże filmowe próbujące wykorzystać zdjęcia z rekonstrukcji jako zdjęcia bitwy, animacje 3D, zapisy gier komputerowych, czasem przeprowadzanych tak by odtworzyć przebieg bitwy, czasem tak by wygrać, reklamy klocków do zabawy i litewskiej wódki, spoty reklamujące niedawne 600-lecie bitwy, animacje i teledysk, który również powstał na rocznicę bitwy. Użyłam też fragmentów serialu *Alternatywy 4* w którym znany obraz Matejki jest wnoszony do mieszkania w bloku i materiału pokazującego jak tworzono wersję 3D tego obrazu. Ostatecznie mój *found footage* trwa 19 minut, byłam niezwykle dumna bo zawisł w przestrzeni w której prezentowano inne obrazy odnoszące się do relacji polsko-krzyżackich i sławnej bitwy. Ostatecznie *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki z przyczyn konserwatorskich na wystawę w Berlinie nie dojechała, zamiast niej pokazano tam wykonaną haftem krzyżykowym kopię bitwy.

Tym razem poszukiwałam spójnego obrazu nie postaci, a wydarzenia historycznego. Podobnie jak w *Tysiącu śmierci* miałam do czynienia zarówno z faktami jak i z legendą. Ale po raz pierwszy pracowałam z materiałami stworzonymi przez nie-profesjonalistów: fascynatów, rekonstruktorów, graczy czy też fanów. Miałam wrażenie, że wiele z tych amatorskich filmów powstało z nostalgii, marzenia o „wielkim zwycięstwie”. Tym samym

myślę, że ten film spełnia moje wcześniejsze założenia pracy z materiałem znalezionym rozumianej jako pracę ze wspólnymi społecznymi fantazjami.

W tym czasie zostałam poproszona o zrobienie dwóch nowych zegarów filmowych. Po zrealizowaniu pracy doktorskiej i pokazaniu pierwszego zegara 12:30 w holu Zachęty Narodowej Galerii Sztuki powzięłam plan zrobienia serii zegarów przeznaczonych do pokazywania w przestrzeniach publicznych. Zegar 12:30 zawisł w holu Narodowej Galerii Sztuki podobnie jak wieszano zegary w halach dworcowych, na ratuszach czy w innych miejscach użyteczności publicznej. Myślałam o serii prac, dedykowanych miejscom, które mogłyby potrzebować refleksji o czasie. Tym razem jednak chciałam by owe zegary były zrobione z filmów pochodzących z miejsc, w których są pokazywane. Pierwsze zaproszenie dostałam do Krakowa, miałam zrealizować i pokazać zegar w ramach Festiwalu Artboom, którego edycja w roku 2013 odbywała się w dzielnicy Podgórze. Zdecydowałam wraz z kuratorem Stanisławem Rukszą, że sfilmujemy Podgórze i jego codzienność. Rejestrowałam ulice, ruch uliczny, pieszych, panoramy placów, sportowców na małym stadionie klubowym. Podróżowaliśmy tramwajami nagrywając widok z okien i głos lektora oznajmiającego kolejne przystanki. Widoki rzeki i mostów, różnych pór dnia i nocy. Ostatecznie wyżej opisanym sposobem zamieniłam ruchome obrazy w okręgi i zmontowałam *Zegar dla Podgórza*, który trwa 21 min. Został pokazany jako projekcja na Placu Niepodległości w czerwcu 2013 roku. Pokazywany nocami, jako projekcja na bruk, którym wyłożony jest plac, wydawał się być rozwinięciem projektów zegarów księżycowych i słonecznych. Przechodzącym mieszkańcom dzielnicy czasem kojarzył się też z... UFO. Pewnie z uwagi na swoją, na pierwszy rzut oka, tajemniczą formę i okrągły świetlisty kształt.

Do zrobienia drugiego zegara zostałam zaproszona przez Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu oraz fundację Imago Mundi, które wspólnie prowadzą Projekt Metropolis podejmujący próbę zmierzenia się ze stereotypowym wizerunkiem Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, dążący do stworzenia współczesnej ikonografii regionu. Projekt miał otwierać dyskusję artystów wizualnych i dźwiękowych, traktujących sztukę jako narzędzie poznawcze. Tym razem zdecydowałam się sięgnąć do istniejących już materiałów, udostępniono mi archiwa regionalnej telewizji TVP Katowice. Wybierałam z materiałów archiwalnych powstałych od lat '60, które dokumentują życie Śląska w dwóch planach: nad i pod ziemią. Widoki życia miast i ulic, hałd, budynków kopalni przeplatają się z obrazami pracujących pod ziemią górników i różnych poziomów kopalni – rytm wyznacza

tempo wydobywania i transportu węgla. Zegar ma być wspomnieniem tętniącego życiem w latach gospodarczej prosperity regionu, który w ostatnich dwóch dekadach przeszedł dramatyczną transformację. Materiały archiwalne zostaną uzupełnione współczesnymi obrazami Śląska, z którego pejzażu zniknęła już ogromna ilość szybów kopalnianych i hałd, a także zapadających się w wyniku szkód górniczych kamienic. Ważne jest też dla mnie uchwycenie zmian społecznych regionu w którym niebezpieczna dla zdrowia i życia, ale powszechnie dostępna, praca została zastąpiona powszechnym bezrobociem. Myślę, że obrazy czasu i zmian są bardzo adekwatne w narracji o współczesnym Śląsku. Patronat nad powstaniem pracy objęła TVP Kultura, *Zegar dla Katowic* powstanie i zostanie pokazany w przestrzeni miejskiej Katowic najprawdopodobniej w 2016 roku.

Jednym z powracających wątków w mojej pracy są próby wprzęgnięcia zwierząt w proces powstawania sztuki. Nie zrobiłam takich prac wiele, jednak wprowadzenie żywego i przez to na swój sposób nieprzewidywalnego elementu w proces pracy twórczej, zawsze wydawał mi się bardzo interesujące. Nie łączę jednak tych swoich projektów z prądem w sztuce zwanym bio-artem, ponieważ moje prace nie skupiają się na problematyzowaniu biologiczności i procesów życiowych. Raczej wprowadzają element żywy wraz z jego procesualnością i przywoływanymi przez konkretne zwierzęta czysto ludzkimi skojarzeniami. Pierwszą taką prace zrobiłam niedługo po studiach w 2003 roku - instalacja *Arachne* powstała na wystawę sztuki kobiet *Biały Mazur* w Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie. W odgradzonej od reszty galerii dużą szybą przestrzeni powstał pokój, kobiecy buduar, w którym stało łóżko, toaletka, szafka nocna i mały telewizor. W tej przestrzeni sfilmowałam wraz z Michałem Januszańcem pająka Ptasznika czerwono-nogiego, który przemierzał uważnie wszystkie jego zakamarki - łóżko i szparę za nim, kąty za meblami, chodził po bibelotach, a nawet lustrze. Film ten był odtwarzany w małym telewizorze, można było go oglądać w odbiciu lustra przez szybę z wnętrza galerii lub z zewnątrz, z chodnika przy budynku, przez okno. Większość widzów była przekonana, że pająk cały czas ukrywa się w pokoju, w jakimś ciemnym i niedostępnym dla oka miejscu. Moją intencją było oczywiście nawiązać do mitu o Arachne, niepokornej prządcy, którą Atena zamieniła w pająka tkającego swoje sieci. Chciałam też połączyć kobiecy kicz ze stereotypowym kobiecym lękiem, który przybiera postać wielkiego pająka. Naturalna uroda i spokój tych zwierząt przysły mi z pomocą - pajęczycy, której odwłok miał około 7 cm., a razem z nogami jej wielkość przekraczała 20 cm., wyglądała jak puchate piękne zwierzę. Jej długie brązowe, pomarańczowe i białe włosy przywodziły raczej skojarzenia z ssakami niż pajęczakami. Ptaszniki czerwono-nogie są bardzo spokojnym gatunkiem i nie było łatwo

było namówić ją do zwiedzania różowego buduaru. W końcu, gdy zdecydowała się chodzić, jej ruchy okazały się delikatne, powolne i precyzyjne. Nie kojarzyły się w żaden sposób z czymś, co może budzić lęk. Dopiero gdy w pewnej chwili podbiegła, poczułam krople potu spływające mi po plecach. Moja własna arachnofobia dała o sobie znać. Spotkanie z wielkim, choć zaskakująco pięknym i delikatnym, pająkiem w intymnej kobiecej przestrzeni było w swej istocie spotkaniem ze wstrętem i lękiem, którego przyczyna jednocześnie może fascynować. Film z instalacji stał się osobną pracą, znalazł się w kolekcjach państwowych i prywatnych, jest pokazywany do dziś.

W 2011 roku postanowiłam znowu zrobić pracę ze zwierzętami. Zaproszono mnie do przygotowania swojej ekspozycji w Galerii Gablotka na terenie Stoczni Gdańskiej. Galeria Gablotka została stworzona w gablocie służącej kiedyś do wywieszania ogłoszeń, w budynku, którego wiele pomieszczeń zostało obecnie przeznaczonych na pracownię artystyczne. Sama miałam tam swoje miejsce do pracy, byłam członkinią stoczniowej społeczności artystów i przygotowanie własnej ekspozycji do Gablotki było dla mnie ważne. Płaska przeszklona przestrzeń kojarzyła mi się z akwariem lub terrarium. Postanowiłam umieścić w środku rośliny i żywe świerszcze. Podobnie jak w przypadku większości akwariów to też postanowiłam ozdobić i kierując się najprostszymi skojarzeniami poprosiłam kuratorów o wycinki z erotycznych pisemek. Ostatecznie wybrane części zdjęć erotycznych, pokazujących raczej idiotycznie, nienaturalnie upozowane fragmenty ciała niż seksualność, ozdobiły terrarium dla świerszczy. Do gablotki włożyliśmy mikrofon podłączony do dużych głośników ustawionych na zewnątrz na korytarzu. W ten sposób świerszcze grały „na cały regulator”. Trop skojarzeń przy budowaniu tej małej pracy sięgał czasu studiów, gdy w mojej pracowni prowadzonej przez prof. Leona Tarasewicza stało terrarium dla świerszczy i zestaw martwych natur w kasetonach, które profesor komponował z najbardziej zaskakujących elementów. Świercze miały zwyczaj konkurować głośnością swoich dźwięków z otoczeniem, rozmawiającymi studentami, a przede wszystkim grającym radiem. Czasem było je słychać przy wejściu na Wydział Malarstwa o dwa poziomy niżej. Tutaj, w budynku w którym pracowało czasem kilkudziesięciu artystów i który bez wątpienia był kulturotwórczym ważnym punktem na mapie Trójmiasta, sztucznie wzmocniona muzyka świerszczy przywoływała tamte wspomnienia. Praca *Świerszczyki* wprowadzała też nastrój, kojarzący się jednak bardziej z ciepłym latem niż świerszczem za kominkiem, i skupiała uwagę artystycznej społeczności, która wymieniała się opieką nad owadami.

Następną realizacją była projekcja wielkoformatowa *found footage Rój*, powstała na zamówienie programu Otwartego Kurortu Kultury i była pokazana na dziesięciopiętrowym bloku w Kamiennym Potoku w Sopcie latem 2011 r. Zmontowana z krótkich fragmentów filmów przyrodniczych i fabularnych pokazujących roje nocnych owadów, połączona ze ścieżką dźwiękową złożoną z cykania świerszczy i podobnych odgłosów. Dźwięki prawie niezauważenie nakładały się na otoczenie splatając się z odgłosami letniej nocy na peryferiach kurortu. Księżyc świecący na bloku i powiększone, przez co nierealne, obrazy owadów jednocześnie pasowały do miejsca i nadawały mu niezwykłości. Chociaż w tej pracy nie obserwowałam żywych zwierząt, wydaje się ona łączyć moją fascynację formami zwierzęcego życia i znalezionymi obrazami filmowymi.

Dwa lata później zdecydowałam się pracować z innymi owadami - motylami. Zostałam ponownie zaproszona przez Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu oraz fundację Imago Mundi, również w ramach Projektu Metropolis, do zrealizowania drugiej pracy w obszarze łączącym sztukę i śląski region. Od czasu realizacji *Tysiąca śmierci* dużo zastanawiałam się nad metodami, których używają artyści do przeprowadzania refleksji na temat sztuki w języku sztuki. Dzięki zastosowaniu swoich artystycznych narzędzi ich refleksja ma inną formę i skalę komunikatywności niż zwyczajowa krytyka sztuki czy akademicki dyskurs. Postanowiłam założyć w CSW Kronika motylarnię. Trochę początkowo na przekór śląskim postindustrialnym nieekologicznym stereotypom, a trochę dlatego, że uderzyła mnie wtedy zbieżność procesu hodowania motyla z procesem powstawania i prezentowania dzieła sztuki. Byłam akurat niedługo po napisaniu dramatu *Gniazdo* o środowisku sztuki współczesnej i wątki autotematyczne w sztuce niezwykle mnie interesowały. Badania zaczęłam od Bytomia i czytania o motylach, które występują w tym regionie. Na początku dowiedziałam się, że to właśnie w Bytomiu zostało założone w 1992 r. Śląskie Towarzystwo Entomologiczne, które swoje zjazdy odbywa w Filii Muzeum Górnośląskiego w tym mieście. Poprzez Muzeum nawiązałam kontakt z jego przedstawicielami i wraz z kuratorem Stanisławem Rukszą udaliśmy się na jedno ze spotkań towarzystwa. Zaprezentowaliśmy tam swój projekt utworzenia motylarni w galerii i poprosiliśmy o fachową pomoc i radę. Ostatecznie zaczęłam współpracę z panią Katarzyną Klois, zapaloną entomolożką z Chorzowa, z zawodu pielęgniarką. Najpierw starałam się ustalić jakie motyle mogłabym hodować w Kronice, planowaliśmy gatunki lokalne, które po skończeniu projektu moglibyśmy wypuścić na wolność. Z Panią Kasią wybrałyśmy dwa pospolite i piękne motyle dzienne - Rusałki i Cytrynki oraz rzadki u nas, częściej występujący w Europie Południowej, spektakularny największy gatunek wśród



europijskich motyli Zmierzchnicę trupią główkę, która swą nazwę zawdzięcza rysunkowi przypominającemu czaszkę na plecach i inną ćmę Niedźwiedziówkę. Ważne było by przeprowadzić motyle przez jak najdłuższy cykl - od gąsienic, przez poczwarki aż po piękne imago. Zaopatrzyłam się w stosowne lektury, hodowlarki - terraria o odpowiednio małych dziurkach w obudowie, wreszcie dzięki pomocy Pani Kasi w gąsienice Rusalek i poczwarki Zmierzchnic. Należało też stworzyć owadom odpowiednie pomieszczenie, ze służą w wejściu i stałym dostępem świeżego powietrza. Na motylarnię został przeznaczony mały pokój w galerii, w donicach zasadziłam w nim kwitnące rośliny, po wylegnięciu się motyli dostarczałam też regularnie kwitnące rośliny cięte. Pokarmem miał być ich nektar, słodkie owoce i specjalnie przyrządzany przez entomologów płyn z rozcieńczonego miodu do karmienia Zmierzchnic. Tak powstał też tytuł projektu *Co jedzą rusałki?*, który gra na skojarzeniu nazwy motyla z mityczną i niecielesną istotą, którą ciężko posądzić o tak prozaiczną czynność jak jedzenie. Zwierzęta się przepoczwarzyły, puchate i żarłoczne gąsienice zamieniły w poczwarki, dogłądane i zwilżane poczwarki w końcu stały się motylami. Widzowie mogli wchodzić do motylarni po najwyżej kilka osób, by przypadkiem któregoś z owadów nie skrzywdzić. Pierwsza Zmierzchnica wyległa się 21 maja 2013 r. i dość szybko okazało się, że choć ćmy chętnie siadają na swoim ulubionym kwitnącym Ligustrze, to bardzo mało jedzą. Inny entomolog amator, znajomy Pani Kasi przychodził by je karmić. Obserwowałam ten proces, choć sama nie miałam odwagi brać motyli w ręce - bałam się, że nie byłabym dość delikatna. Proces trwał do września, po drodze większość motyli umarła. Okazało się też, że motylarnia na Śląsku nie jest wcale takim oderwanym od rzeczywistości pomysłem - kilkanaście lat temu zapalony śląski entomolog sam założył motylarnię na swojej działce rekreacyjnej, prowadził w niej między innymi działalność edukacyjną dla dzieci młodzieży. Mnie interesowała przede wszystkim analogia między procesem, którego wraz z pracownikami galerii i widzami byłam świadkiem. Muzea sztuki i przyrody, a nawet ogrody zoologiczne, mają wspólnego przodka - gabinety osobliwości. Pokazywano tam wszystko co mocno przykuwa uwagę, jest dziwne, szczególne, czasem bardzo piękne albo bardzo brzydkie. Po bardzo długim czasie instytucje zaczęły się rozwijać, specjalizować. Stały się również, a w wielu miejscach przede wszystkim, publiczne. Zarządzanie nimi, tworzenie konkretnych sposobów wystawiania i prezentacji czy kontaktu z widzem stało się dziedziną nauki i studiów - muzealnictwem. Jednocześnie proces pracy artysty - nie mająca jednoznacznego źródła pierwsza inspiracja, proces twórczy, który w każdej chwili może zostać przerwany i porzucony, jego delikatność i nieprzewidywalność bardzo przypominały mi delikatne fazy życia owada. Ostateczny efekt - ostateczny tylko z punktu widzenia ludzi,

którzy szczególnie cenią sobie piękne skrzydła imago - też jest delikatny i nietrwały. Dla motyla imago to jedna z faz życia, niektóre z nich nie posiadają nawet układu pokarmowego, bo ich misją jest tylko polecieć i się sparzyć. Ostateczny efekt pracy artysty, dzieło, bywa też nietrwałe, ulotne i krótko pokazywane. Jest delikatne, podatne na interpretacje i łatwo zapadające w niepamięć.

Byłam świadoma oczywiście analogii z pracą Damiena Hirsta, który w londyńskiej Tate w 2003 r. wystawił salę pełną tropikalnych niezwykle kolorowych i dużych motyli. Praca ta spotykała się z krytyką ekologów, którzy uznali, że owadom w jego pracy dzieje się krzywda - nie miały odpowiednich warunków i często się kaleczyły. W Kronice jednak wystawialiśmy przede wszystkim nie motyle, a proces ich hodowli, szukając drogi do pierwocin muzeum i skojarzeń z procesem twórczym, który w każdej chwili może się zakończyć fiaskiem. Inspirowało mnie banalne zdziwienie - patrząc na motyla niezwykle trudno jest sobie wyobrazić, że niedawno był gąsienicą. Proces przepoczwarczenia się gąsienicy wewnątrz poczwarki w imago jest dobrze przestudiowany, ale wciąż ma dla naukowców tajemnice. Ostatecznie procesy życiowe, choć obserwowalne i opisywalne, zawsze niosą w sobie tajemnicę - pytanie o spirytus movens, siłę sprawczą i celowość. Podobnie jak przejawy ludzkiej sprawczości i twórczości.

Ostatnią pracę w której ważną rolę odrywa element żywy zrealizowałam również w ramach Projektu Metropolis w tym roku. Szukając materiału do śląskiego filmowego zegara zaczęłam filmować ujadające za płotami i furtkami bytomskich domów psy. Tuż przed otwarciem wystawy podsumowującej Projekt Metropolis, otwierającej też nowo wybudowany budynek Muzeum Śląskiego w Katowicach, powstał pomysł przywitania widzów w Muzeum ujadającymi psami. Powstało krótkie i proste wideo *Psy* w którym przypadkowo spotkane psy ujadają prosto w obiektyw kamery - prosto na widza. Podobnie jak wtedy, gdy zwiedzamy nieznane nam ulice lub mamy odwiedzić nowy, obcy dom. Widzowie nowej instytucji kultury zostali dosłownie i przenośni obszczekani, film został umieszczony na przeciw schodów w wejściu do muzeum. Ta praca nie zawiera elementu żywego, nie jest procesualna i powstała jako odprysk innego projektu, łączy się jednak z wcześniej opisanymi dziełami inspiracją nieokiełznanym i zawsze zaskakującym zwierzęcym życiem.

W 2012 roku napisałam pierwszą sztukę teatralną *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*. Pisanie było moją „praktyką osobistą” od bardzo dawna, ale nigdy nie traktowałam go jako części zawodowej pracy

artystycznej i nie myślałam o publikowaniu. Tym razem pierwszy impuls by w sztuce oddać głos artystom wizualnym wciągnął mnie tak bardzo, że napisałam pełnowymiarowy tekst dramatyczny. *Gniazdo* jest tragikomedią dziejącą się w świecie sztuki współczesnej, wszystkie postacie są groteskowe, przerysowane, a język sztuki celowo często chowski i kompromitujący zarówno świat o którym mówi, jak i swoją własną formę. Pretekstem fabularnym dla rozwinięcia artystycznej krytyki środowiska sztuki współczesnej jest absurdalna sytuacja wystawiania sztuki współczesnej bez prądu. Tekst tworzy karykaturalny obraz typów ludzkich, ról zawodowych i zachowań społecznych w zamkniętych środowiskach twórczych. Ironia, groteskowy język, wyraziści bohaterowie oraz absurd całej sytuacji mają ułatwić zobaczenie niebezpiecznego miejsca, w którym otwartość definicji i bogata wieloznaczność dyskursywnych pojęć pozwalają na porzucenie wszelkiej celowości działań, autorefleksji i uczciwości intelektualnej czy zawodowej. Jest to też dramat postaci, które uwikłane we własne role, nie potrafią z nich wyjść bez względu na okoliczności. Przymus bycia zauważonym zmusza bohaterów do paradoksalnego pokazywania się w ciemnościach i paraliżuje jakikolwiek zdrowy odruch buntu czy choćby ucieczki. Jesteśmy w miejscu, w którym można zrobić cokolwiek bez żadnych zamierzeń, a następnie zalakierować to niezrozumiałym tekstem krytycznym. To opowieść o świecie, w którym całkowity brak punktów odniesienia sprawia, że nie ma znaczenia czy cesarz jest nagi czy odziany, bo po ciemku i tak tego nie widać. *Gniazdo* jest też po prostu złośliwie wykrzywionym portretem artystów, kuratorów, krytyków i innych zamieszanych w pole sztuki zawodów. Postacie wiodące to: Stary i Wielki Artysta, Młoda Artystka, Artystka Feministka, Artysta Krytyczny, Kurator, Dyrektorka, Techniczni, Gospodyni (salonu), Lolek (krytyk), Profesor (Akademii Sztuk Pięknych), Korzeń (artysta intelektualista).

Tekst został opublikowany przez pismo *Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej* w nr 9. 2013 r. jako pierwszy polski dramat poświęcony środowisku sztuki współczesnej. Został też wydany w formie książki przez CSW Kronika w 2013 r. Spotkał się z dość żywym i pozytywnym oddźwiękiem w moim środowisku zawodowym i sprawił, że zaczęłam myśleć o tekście jako ważnym medium w obszarze intermediiów, interdyscyplinarności. Uświadomiłam sobie, że tekst dramatyczny, to w istocie nic innego jak tylko przestrzenna forma tekstu.

Następnym tekstem również powstał w relacji do sztuki, na zamówienie Stanisława Rukszy, kuratora wystawy *Twoje miasto to pole walki* prezentowanej w ramach festiwalu Warszawa W Budowie 6. *Miasto Artystów* przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Wystawa dotyczyła sposobów w jakie ekonomia i polityka stwarzają przestrzeń miejską.

Oraz mechanizmu zwrotnego - tego w jaki sposób owa ukształtowana przestrzeń stwarza obywateli i nasze rozumienie rzeczywistości. Mój jednoaktowy tekst dramatyczny został osadzony w przestrzeni Warszawy. Na jej przyszlých ruinach spotykają się Subiekt - polski potransformacyjny przedsiębiorca, Radiosłuchaczka - starsza już słuchaczka Radia Maryja, Feministka - kobieta próbująca walczyć o swoją emancypację i Artysta Zaangażowany Społecznie - młody jeszcze chłopak prezentujący radykalnie lewicowe poglądy, Młody Powstaniec - dziecko, które zeszło z pomnika na warszawskiej starówce oraz Żyd, który śpi i nigdy się nie budzi. Przyczyna zburzenia miasta nie jest znana, a kilka zupełnie od siebie różnych osób próbuje urządzić swoje życie korzystając z pozostałych artefaktów, wygrzebanych przedmiotów i własnej pomysłowości. Musząc koegzystować i wzajemnie się wspierać, kłócą się ciągle o światopogląd i wartości. Tekst został przeczytany i zinterpretowany przez aktorów w Muzeum Sztuki Nowoczesnej na finisażu festiwalu. Przeczytany w przestrzeni muzeum i wystawy zyskał trójwymiarową wizualną formę, został niejako nałożony na przestrzeń i zbudował następną warstwę znaczeń ekspozycji.

Kolejny mój tekst dramatyczny *Stółek* próbuje spotkać wizualność z teatrem, łącząc w spójny strukturalnie sposób tekst dramatyczny z obrazami i przedmiotami, którym przydaje znaczenie pełnoprawnych protagonistów i protagonistek opowieści. *Stółek* to historia o relacjach międzyludzkich, w których strony wzajemnie się urzeczawiają i uczłowiczają w zależności od własnych umiejętności i dysfunkcji. Część postaci została zastąpiona przedmiotami, projekcjami lub postacie te nie są fizycznie obecne, mimo że aktorki mają „do nich” - czyli do przypisanych im pustych miejsc - grać. Dramat opowiada o rodzinie, w której mężczyźni zostali „urzeczowieni” lub są w dosłownym sensie nieobecni. Kobiety, połączone więzami krwi poprzez mężczyzn, usiłują rozwiązywać codzienne problemy, a w końcu spotykają się wszystkie by odnaleźć najmłodszego członka rodziny. To opowieść o rodzinie, w której ani kobiety ani mężczyźni nie poradzili sobie z przypisanymi przez kulturę rolami. Mężczyźni stojąc na patriarchalnym piedestale „ponad” sprawami codziennymi z czasem stali się bierni i niemi jak rzeczy, obrazy czy puste miejsca. Kobiety pchane koniecznością krzątaństwa, kontroli i dbania o innych przejęły całą aktywną stronę życia. Matka z jednej strony jest zła na bierność i słabość synów i męża, z drugiej swoją nadopiekuńczością nie dopuszcza jakiegokolwiek możliwości zmiany ról. Przede wszystkim zaś usiłuje „wrobić” w ten porządek młodsze kobiety, oczekując by kontynuowały tradycję. Język tekstu nawiązuje do ludowego romantyzmu i popkulturowego banału, pokazuje formy jakie przypisujemy kobiecym wyznaniom miłości i frustracji. Sztuka *Stółek* została

opublikowana w *Dialogu* 7/8 2015, w przyszłości planuję jej rozwinięcie w intermedialną pracę w której wizualność i przestrzenność współlistnieje z tekstem dramatycznym i grą aktorską.

Praca - akcja *Wszystko* zrealizowana w 2015 roku na zaproszenie Festiwalu Arteria w Częstochowie jest również pracą opierającą się na tekście. Polegała na przepisaniu wszystkich słów i zdań jakie wypowiedane są przez kobiety w 2. części filmu Jerzego Hoffmana *Potop*, osnutej między innymi wokół obrony częstochowskiego klasztoru. Teksty wraz z time kodami napisałam kredą na chodniku w Alei Henryka Sienkiewicza autora *Potopu*. Umieszczenie tekstów z adaptacji filmowej książki w alei jego imienia wiodącej przez park na Jasną Górę jest pewnego rodzaju dopełnieniem cyklu, zamknięciem się drogi jaką w kulturze odbywają znane wątki, motywy, cytaty czy obrazy. *Wszystko* jest inspirowane testem Bechdel - test ten „ma swoje źródło w komiksie *Dykes To Watch Out For* amerykańskiej pisarki i rysowniczkii Alison Bechdel, gdzie jedna z postaci oświadcza, że chodzi tylko na filmy, w których występują co najmniej dwie kobiety, te dwie kobiety ze sobą rozmawiają i rozmawiają o czymś innym niż o mężczyznach.” ([https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel\\_test](https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel_test)) W moim projekcie jednak nie ma oczywiście szans na znalezienie między-kobiecych dialogów niezwiązanych ze stereotypowymi rolami przypisywanymi płciom. Można jedynie zebrać wszystko co kobiety w ogóle mówią, by zmierzyć ilością wersów i jakościowo opisać ich obecność w tej fundacyjnej narracji narodowej.

Na początku 2015 roku zostałam zaproszona do udziału w festiwalu sztuk wizualnych Artloop odbywającym się w Sopocie, tegoroczna edycja nosiła tytuł *Nocna zmiana* i miała dotyczyć życia kurortu i jego nocnej strony. Zdecydowałam kontynuować wątek relacji sztuk wizualnych z teatrem, napisać monodram i zrealizować go jako intermedialne przedsięwzięcie artystyczne łączące doświadczenie performance i instalacji z obszaru sztuk wizualnych, teatralną ekspresję aktorki oraz tekst dramatyczny. Do partnerskiej współpracy zaprosiłam aktorkę Klarę Bielawkę, z którą pracowałam już przy czytaniu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Postanowiłam napisać tekst o pracy sezonowej w kurorcie, ostatecznie opowiada on o różnych rodzajach źle płatnej pracy, która pozwala przeżyć z dnia na dzień, ale nie daje nadziei na poprawę losu czy choćby małe oszczędności. Główne wątki sezonowej pracy w Sopocie w nocnej dyskoteci oraz w sopockim Grand Hotelu przeplatają się z pracą nauczycielki, pracownicy akademickiej, wakacyjnej pracy w Europie Zachodniej, pomocy domowej w Anglii, kelnerki w warszawskich barach i pracą

ukraińskich imigrantek w Polsce. Główna bohaterka i narratorka opowiada historię sześciu sióstr, z których każda usiłuje sobie poradzić z rzeczywistością dojrzałego polskiego kapitalizmu. Przygotowując się do pisania tekstu rozmawiałam z pracownicami i pracownikami sezonowymi z różnych miejsc w Polsce i za granicą, starałam się zebrać różnorodne historie. Tytuł *Przyjemna i pożyteczna* odnosi się bezpośrednio do pracy, ale nawiązuje też do przytaczanej w tekście powieści Jane Austen *Rozważna i romantyczna*, opowiada o zderzeniu wiary w edukację i sprawiedliwość społeczną z polskimi realiami gospodarczymi. Mówi też o dorastaniu, uczuciach i marzeniach o czasie wolnym.

Monodram został pokazany w Teatrze na Plaży w Sopocie, gdzie tył sceny otworzyłyśmy na plażę. Zrezygnowałyśmy ze scenografii na korzyść prawdziwego ogródka kawiarnianego, plaży i morza widocznych za pustą sceną, tym samym wpisując spektakl raczej w artystyczną tradycję *site specific* niż myślenie scenograficzne. Oświetliłyśmy proporcjonalnie całość sceny rezygnując z teatralnych efektów oświetleniowych, nie ukrywając teatralnego „osprzętu”, a spektakl odbył się w porze nadchodzącego zmierzchu, gdy plaża wolno ciemnieje i zapalają się kolorowe lampki w ogródku baru. Uświadamiając sobie, że jedyną relacją pracy na jaką patrzy widz spektaklu jest praca aktorki, zdecydowałyśmy, że tekst opowiadający o zmęczeniu musi pokazać prawdziwe zmęczenie ciała. Klara Bielawka korzystała z jednej strony ze swoich aktorskich umiejętności przywoływania i odtwarzania emocji, a z drugiej sukcesywnie wprawiała swoje ciało w powtarzalny ruch, bieg i skoki, które stopniowo coraz bardziej utrudniały jej mówienie. Struktura tekstu została zainspirowana bajką Hansa Christiana Andersena *Mała syrenka*, aktorka od pewnego momentu nosi bardzo wąską srebrzystą niby-wieczorową spódnicę, która upodabnia ją do syreny, jednocześnie krępując ruchy i zwiększając wysiłek. Praca z realnym zmęczeniem ciała, przeciwnie do konieczności przeprowadzenia spektaklu do końca, sprawiła, że ta realizacja wpisuje się w tym samym stopniu w tradycję działań performerów z pola sztuk wizualnych jak i ról aktorskich w spektaklu teatralnym. W moim rozumieniu *Przyjemna i pożyteczna* korzysta z tradycji obu dziedzin - sztuki wizualnej i teatru w podobnym stopniu stając się interdyscyplinarnym działaniem intermedialnym.

Ostatnią moją realizacją były dwa czytania performatywne napisanej w 2012 r. tragikomedii o sztuce współczesnej *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*. Jedno z nich odbyło się w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, a drugie w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Zamierzenie spotkania tego tekstu z przestrzeniami galerii i teatru było kontynuacją moich

intermedialnych i interdyscyplinarnych artystycznych poszukiwań. Tekst dramatyczny rozumiany jako zdarzenie w przestrzeni miał zostać sprawdzony w dwóch obszarach o innych tradycjach budowania znaczeń i narzędzi poznawczych.

Role zostały przydzielone 9 aktorom, tak by żaden nie musiał wystąpić w scenie sam ze sobą. W Zachęcie akt 1. sztuki w którym artyści, kurator, dyrektorka wraz z technicznymi montują wystawę, a na końcu gaśnie światło, został przeczytany w górnej sali na wprost klatki schodowej. Trwała tam właśnie wystawa nominacji do nagrody Deutsche Banku dla najciekawszego młodego polskiego artysty *Spojrzenia 2015*, a przedstawione na niej konceptualne instalacje *I nieopisany kontur* Alicji Bielawskiej i *Turba, Turbo* i *Arena* Izy Tarasewicz stały się bardzo dobrą przestrzenią dla tekstu traktującego o współczesnych i trudno zrozumiałych dla zwykłego widza dyskursach artystycznych. Akt 1. kończył się zgaszeniem światła, a aktorzy wraz z publicznością przeszli na klatkę schodową, gdzie pokazane zostały dwie następne sceny - pisanie przez Artystę Krytycznego manifestu i jego rozmowy z chórem oraz otwarcia wystawy. Otwarcie z udziałem Dyrektorki, Kuratora, Sponsora, Ambasadora i Ministerki odbyło się dokładnie w ten sam sposób i w tym samym miejscu, w którym zawsze otwierane są wystawy w tej instytucji, wpisując tym samym role aktorów w rzeczywiste miejsca i postacie znane wszystkim bywalcom galerii. Część aktorów wcieliła się w widzów z trudem radzących sobie z wystawą pokazywaną w ciemności. Dwie następne sceny zostały pokazane na parterze wśród obiektów tworzących wystawę *Ogrody* (kuratorka Magda Godlewska-Siwerska). Rozmowę w luksusowej nadmorskiej willi Starego i Wielkiego Artysty aktorzy przeczytali stojąc w obrębie pracy *Ogrody niepamięci* Pawła Matyszewskiego, na którą składało się oczko wodne, rośliny i skalny ogródek. Scena ostatnia w salonie o intelektualnych aspiracjach u Gospodyni w sali wystawienniczej z obrazem *Majaki* Pawła Matyszewskiego i rzeźbami *Bez tytułu* Małgorzaty Niedzielko i *Moja wanienska* Marzanny Morozewicz, przypominającej ostatecznie swoim wystrojem salon mieszczkański. Czytanie performatywne *Gniazda* rezygnuje ze scenografii, korzysta z zastanych przestrzeni, bieżących wystaw i tworzących je prac. W ten sposób, podobnie jak wcześniejsza realizacja *Przyjemnej i pożytecznej*, wpisuje się w tradycję artystyczną *site specific* - korzystania i adaptacji do realnie istniejących przestrzeni. Nałożenie tekstu o pracy w obszarze współczesnych sztuk wizualnych na wystawy sztuki współczesnej jest rodzajem testu adekwatności dramatu do rzeczywistości, którą opisuje. Przypisanie scen kolejnym salom galerii stworzyło unikalną sekwencyjną dramaturgię. Aktorzy biorący udział w czytaniu musieli też zmierzyć się z trudnością pracy poza teatrem, w różnorodnych przestrzeniach o często trudnej akustyce,

wobec stworzonych przez artystów obiektów. Wielu z nich nazwało później to doświadczenie unikalnym i rozwijającym.

Drugie czytanie *Gniazda* odbyło się dwa dni później w Instytucie Teatralnym. Tym razem tekst dramatyczny miał być przedstawiony klasycznie - na niedużej scenie teatru. Pierwsza scena pierwszego aktu została pokazana jako projekcja dokumentacji filmowej z czytania w Zachęcie. Druga i trzecia przeczytana przez aktorów na tle projekcji pokazującej techniczny montaż wystawy sprzed 10 lat. Fragmenty tekstu odbywające się w ciemności były przeczytane przy pomocy światła z osobistych telefonów komórkowych aktorów, co dało bardzo prosty, ale niespodziewanie ciekawy estetycznie efekt. Scenie otwarcia wystawy towarzyszyła projekcja rejestracji wernisażu w Zachęcie, widz mógł konfrontować tekst i postacie aktorów z realnymi obrazami. Po czytaniu odbyła się dyskusja o relacjach między sztukami wizualnymi a teatrem, w której wzięli udział kuratorzy, krytycy teatralni i artyści łączący w swoim dorobku obie dziedziny sztuki.

Moim zamierzeniem było skonfrontowanie własnego tekstu z dwoma przestrzeniami, w których tradycje konstruowania znaczeń w sztukach wizualnych i teatrze każą nam inaczej rozumieć artystyczne gesty i przypisywać im inne znaczenia. Różnorodna, jasna i złożona przestrzeń galerii umożliwiła mi zastosowanie strategii bliskiej instalacji i *site specific*. Nieduża, czarna, skupiona przestrzeń teatru, gdzie aktor i widz mają ściśle wyznaczone i ograniczone przestrzenie, kazała szukać innych środków wyrazu i sięgnąć po projekcje wideo. Moje wrażenie jest takie, że mimo trudnej akustyki, w Zachęcie dramat stał się ciekawszy, bardziej wielopoziomowy dzięki skojarzeniom powstającym między tekstem a dziełami sztuki i architekturą. Ważna też była możliwość odtworzenia, przy użyciu groteskowego tekstu, rytuału otwarcia w miejscu mu przypisanym przez tradycje instytucji.

Jako swoją pracę habilitacyjną chciałabym wskazać film *found footage Tysiąc śmierci* (109 min., 2010/2011), żyjącą instalację *Co jedzą rusałki?* (CSW Kronika, 2013) oraz tekst dramatyczny *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować* (*Dialog* 9.2013) i jego dwie realizacje w formie czytań w przestrzeni wystaw Zachęty Narodowej Galerii Sztuki i na scenie Instytutu Teatralnego w Warszawie (2015). Ich wspólnym mianownikiem jest autotematyczność, czyli działanie artysty polegające na wskazywaniu na konkretne problemy w sztuce za pomocą własnych wypowiedzi artystycznych. Autotematyczne prace artystyczne, posługując się językiem sztuki starają się ją kontekstualizować lub zmieniać. Może to być świadome dążenie do rozbicia zastanych kanonów formalnych, ale też komentowanie konkretnych zjawisk z



obszaru sztuki, rozwijanie ich, uwidacznianie lub poddanie krytyce. W dużym uogólnieniu do tak pojętych działań należy zaliczyć spektrum postaw dwudziestowiecznej awangardy i neo-awangardy, które kolejno i świadomie podważały zastane paradygmaty artystyczne, ważną pozycją teoretyczną na ten temat jest *Powrót Realnego: Awangarda u schyłku XX wieku* Hala Fostera (1996). Praktyczne działanie autotematyczne nie tylko pozwala artystom wypowiadać się na temat własnych problemów artystycznych i zawodowych w najwłaściwszy dla nich sposób, ale umożliwia też natychmiastowe wprowadzenie swoich wypowiedzi w obieg myśli i dyskusję w polu sztuki. W przypadku refleksji czysto teoretycznej najczęściej czas między jej powstaniem, a realną interakcją ze światem produkcji sztuki jest dość długi. Inną zaletą takiego działania jest możliwość zastosowania sposobów wypowiedzi najbliższych poruszanemu tematowi - zaangażowania języka sztuki do poruszenia problemów sztuki, co może zwiększyć zrozumiałość danego problemu w środowisku artystycznym. Jako znane przykłady takich działań z obszaru sztuki i teatru można przywołać na przykład film czy też wideo *Mondo Veneciano* Antoine Pruma, cykl prac *Mistrzowie* Zbigniewa Libery, *Księżca* Karola Radziszewskiego i Doroty Sajewskiej, *America Is Not Ready For This* Karola Radziszewskiego, performance *Veronique Doisneau* Jeroma Bela czy bardzo znany tekst dramatyczny *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Luigi Pirandello.

Moje prace wskazane jako osiągnięcie habilitacyjne *Tysiąc śmierci*, *Co jedzą rusałki?* oraz tekst i czytania *Gniazda* pokazują różne aspekty autotematyczności w sztuce, są też pracami interdyscyplinarnymi. Jako artystkę interesowało mnie poruszanie ważnych problemów dotyczących pracy i funkcjonowania w polu sztuki lub filmu stosując narzędzia artystyczne z jednej dyscypliny artystycznej wobec drugiej lub „pożyczając” metody działania nauk przyrodniczych i używając ich w obszarze galerii. W *Tysiącu śmierci* wolność „pożyczania” materiału od innych charakterystyczna dla strategii sztuki współczesnej, od *ready made* przez kolaż aż po *found footage*, została wykorzystana do analizy medium filmowego i struktur budowania powszechnie znanych opowieści. *Co jedzą rusałki?* wykorzystywało wiedzę z zakresu biologii, praktyki entomologów i hodowców owadów, zazwyczaj używane w ogrodach zoologicznych czy motylarniach, do stworzenia innej perspektywy patrzenia na proces powstawania i wystawiania dzieł sztuki, na pracę artysty i instytucję muzeum lub galerii. Tekst dramatyczny *Gniazdo* używa języka teatru do krytyki środowiska zajmującego się sztuką współczesną i pokazuje go w krzywym zwierciadle groteski. Performatywna realizacja tekstu, poprzez czytania w galerii i

teatrze, pozwoliła również sprawdzić, jak te same treści zachowują się w przestrzeniach odmiennie nacechowanych znaczeniowo.

Moim obecnym obszarem zainteresowań są praktyki interdyscyplinarne łączące różne dziedziny sztuki. Możliwość pracy z aktorami w przestrzeniach galerii sztuki współczesnej otworzyła mi zupełnie nowe pola dla skojarzeń, podobnie jak patrzenie na teatr z perspektywy sztuk wizualnych stwarza nowe intermedialne narzędzia pracy. Interdyscyplinarność i intermedialność, rozumiane jako łączenie różnych mediów (technologii, technik i materiałów) w ramach jednego dzieła sztuki, jest ważnym i dość powszechnym zjawiskiem w sztuce współczesnej. Ale interdyscyplinarność rozumiana jako połączenie dyscyplin artystycznych, wraz z ich obszarami teoretycznymi i nawykami interpretacyjnymi, wydaje się być wciąż rzadka i niedostatecznie rozpoznana. Taką pracę na styku dziedzin ludzkiej myśli, próby łączenia odrębnych tradycji, można też nazwać poszukiwaniem granic sztuki.

Bogna Burska



#### Bibliografia:

część 1.

Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007

Kostarczyk, Ewa, *Neuropsychologia bólu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół nauk, Poznań 2003

Roux, Jean-Paul, *Krew: Mity, symbole, rzeczywistość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994

Shakespeare, William, *Makbet*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998

Toman, Rolf, *Gotyk. Architektura - Rzeźba - Malarstwo*, Konemann, Koln 2000

część 2.

Borges, Jorge Luis, *Nowa antologia osobista*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Borges, Jorge Luis, *Twórca*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998

Carroll, Lewis, Ray Dyer, red. *Sylvie and Bruno with Sylvie and Bruno Concluded: An Annotated Scholar's Edition 1–2*. Kibworth: Trouvador 2015

Wright, Stephen, *W stronę leksykonu użytkownika*, Bęc Zmiana, Warszawa 2014

część 3.

Buchowski, Michał, *Kultura wobec czasu*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2008

Evers, Liz, *Historia Czasu*, Bellona, Warszawa 2014

Klein, Stefan, *Czas. Przewodnik użytkownika*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009

część 4.

Bal, Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012

Bal, Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2

Barkham, Patrick, *Damien Hirst's butterflies: distressing but weirdly uplifting*, The Guardian, 2012 <http://www.theguardian.com/environment/2012/apr/18/damien-hirst-butterflies-weirdly-uplifting>

Belsey, Andrew and Catherine Belsey, *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, C. 1540-1660*, Reaktion Books, London 1997

Foster, Hal, *Powrót Realnego: Awangarda u schyłku XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012

Grzybowski, Stanisław, *Elżbieta Wielka*, Ossolineum, Wrocław 2009

Neale, John Ernest, *Elżbieta I*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981

Popczyk, Maria, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008

Ronald, Susan, *Elżbieta I. Królowa piratów*, Bellona, Warszawa 2009

Rostański, Krzysztof, *Przyroda województwa katowickiego*, Kubajak 1997

Shakespeare, William, *Juliusz Cezar*, Znak, Kraków 2000

Starkey, David, *Elżbieta I. Walka o tron*, Amber, Warszawa 2008