

Dr hab. Jadwiga Sawicka

Zakład Intermediów

Wydział Sztuki

Uniwersytet Rzeszowski

**Ocena dzieła artystycznego, dorobku dydaktycznego i organizacyjnego Pani dr Bogny Burskiej (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) sporządzona w związku z postępowaniem habilitacyjnym w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne, wszczętym przez Centralną Komisję ds. Stopni i Tytułów w dniu 20 listopada 2015 roku.**

Zleceniodawca recenzji: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Rzeźby i Intermediów, pismem z dn. 23.02.2016 informująca mnie o powołaniu w skład komisji habilitacyjnej w charakterze recenzenta w przewodzie habilitacyjnym Pani dr Bogny Burskiej.

Do zlecenia dołączona została dokumentacja:

- Wniosek o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego
- Dzieło habilitacyjne i jego dokumentacja
- Autoreferat w j. polskim
- Autoreferat w j. angielskim
- Poświadczona kopia dokumentu stwierdzającego posiadanie stopnia doktora
- Kwestionariusz osobowy
- Dokumentacja wizualna dorobku przed i po uzyskaniu stopnia doktora
- Opis działalności dydaktycznej wraz z dokumentacją wizualną
- Opis działalności organizacyjnej
- Spis prac i projektów artystycznych przed i po uzyskaniu stopnia doktora
- Spis wystaw i prezentacji publicznych przed i po uzyskaniu stopnia doktora
- Katalog *Filmy. Bogna Burska* w wersji papierowej i elektronicznej
- Katalog *Opady. Bogna Burska* w wersji elektronicznej

**Informacje o habilitantce**

Bogna Burska urodziła się w 1974 r. w Warszawie. Dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie uzyskała w 2001 r. w Gościnnej Pracowni Leona Tarasewicza. W 2009 roku uchwałą Rady Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych uzyskała stopień doktora sztuki w dziedzinie

sztuk plastycznych, w dziedzinie artystycznej: sztuki piękne, na podstawie przedstawionej rozprawy doktorskiej *Przestrzenny obraz czasu— rzeźby wideo*. Promotorem w przewodzie doktorskim był kw.II st. Wojciech Zamiara, recenzentami: prof. Izabella Gustowska (ASP Poznań) i dr hab. Robert Kaja (ASP) Gdańsk. B. Burska od 2006 roku pracuje na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, najpierw jako asystentka w Pracowni Intermediów prof. Grzegorza Klamana, a od 2012 jako adiunkt. Jest współzałożycielką Warszawskiego Aktywu Artystów WWA

### Ocena dorobku artystycznego

Intermedialność i interdyscyplinarność charakteryzuje twórczość habilitantki od samego początku: posługuje się ona wieloma formami wypowiedzi, tworzy instalacje, realizacje przestrzenne, fotografie, malarstwo, wideo, bada język kina, tworzy filmy found footage, jest również autorką eksperymentalnych tekstów wizualno-dramatycznych.

Po studiach zajmowała ją estetyczna strona cierpienia (cykl fotografii *Życie jest piękne, Algorytm*) oraz motyw krwi (projekt malarski *Witraże*, cykle fotograficzne *Droga*, 2003), *Odwilż* (2003), *Książka* (2004). Motyw krwi pojawia się też w wideo *Małgorzata* (2006) i w instalacji w Galerii Białej (2002); w 2003 r. powstały instalacja i wideo *Arachne* - pierwsza praca z wykorzystaniem zwierząt, oraz cykl fotografii *Kryształ* (2006).

Od roku 2004 Bogna Burska tworzy prace filmowe w technice found footage. Są to m.in. *Deszcz w Paryżu*, cykl *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* (2006-2008) na który składają się trzy części tematyczne: część pierwsza to filmy *Jeszcze raz*, *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo*, *Kawałek jadeitu* i *Materiał znaleziony*, część druga to *Serce tak białe*, *Bóg jest próżny* i *Wiatr*, zaś część trzecia – *Gwiazda*. Jako pracę dokorską w 2009 roku Bogna Burska zrealizowała serię wideo-objektów i instalacji, w tym zegar filmowy.

Po doktoracie powstały filmy found footage *Remake* (2009), *Tysiąc śmierci* (2010/2011, premiera w Kino Lab, CSW Zamek Ujazdowski), *Bitwa pod Grunwaldem (Obok. Polska-Niemcy 1000 lat historii w sztuce. Martin Gropius Bau, Berlin, 2011)* powstały też dwa inne zegary filmowe: *Zegar dla Podgórze* (projekcja w przestrzeni publicznej dla festiwalu ArtBoom w Krakowie, 2013) i *Zegar dla Katowic* (2016), a także projekcja w przestrzeni publicznej *Rój* (Sopot, 2011) i żywa instalacja *Świerszczyki* (Galeria Gablotka, Kolonia artystów, Gdańsk, 2011).

Efektom udziału Bogny Burskiej w Projekcie Metropolis było wideo *Pieski* (pokazane w Muzeum Śląskim w Katowicach, 2015) oraz żywa instalacja *Co jedzą rusalki* (CSW Kronika Bytom, 2013).

W 2012 powstała pierwsza sztuka teatralna habilitantki, *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*. Tekst został opublikowany w *Dialogu*, a czytanie performatywne miało miejsce w Zachęcie-Narodowej Galerii Sztuki i w Instytucie Teatralnym (2015, Warszawa). Powstały także trzy inne teksty, *Bitwa Warszawska 2014*, (czytanie performatywne w czasie Festiwalu WWB6, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2013)

i spektakl wizualno-teatralny *Przyjemna i pożyteczna*, (Teatr Na Plaży, Festiwal Artloop 2015, Sopot), *Stołek* (publikacja w: *Dialog* nr 7/8 lipiec/sierpień w 2015 r. ). W zrealizowanych tekstach Burska była także reżyserką i odpowiadała za stronę wizualną. Kolejnym działaniem w przestrzeni publicznej było *Wszystko*, akcja z tekstem, (Festiwal Arteria, Częstochowa 2015).

Twórczość habilitantki w okresie po doktoracie jest kontynuacją dotychczasowych zainteresowań (filmy found footage). Coraz większe znaczenie zyskują praktyki interdyscyplinarne łączące różne dziedziny sztuki i nauki. Osiągnięcia artystyczne Bogny Burskiej zarówno przed jak i po uzyskaniu doktoratu są spektakularne i wnoszą znaczący wkład w rozwój współczesnej sztuki; w okresie po doktoracie wykazała się habilitantka istotną aktywnością artystyczną: w sumie po doktoracie zrealizowała 4 duże projekty interdyscyplinarne, miała 13 indywidualnych wystaw i projekcji, brała udział w 56 wystawach zbiorowych i opublikowała 3 własne teksty. Wystawy, czytania performatywne i indywidualne projekcje filmów Bogny Burskiej miały miejsce w ważnych ośrodkach galeriach w kraju i za granicą.

Dokładny spis wystaw znajduje się w załączonej dokumentacji.

### **Ocena dzieła artystycznego.**

Dziełem habilitacyjnym przedstawionym przez Bognę Burską są następujące prace artystyczne: film found footage *Tysiąc śmierci* (2010/2011), żyjąca instalacja *Co jedzą rusałki?* (2013) i tekst dramatyczny *Gniazdo. Sztuka o tym jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować* (2013) oraz jego realizacja w postaci czytań performatywnych w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki i Instytucie Teatralnym w Warszawie (2015).

Chociaż pierwszą narzucającą się obserwacją jest różnorodność użytych mediów, przekraczanie granic dyscyplin (film, literatura, teatr), kryterium wyboru zakłada spójność, autorka określa je bowiem jako „autotematyczne” — każda z tych prac to „refleksja na temat sztuki w języku sztuki”.

### **Co jedzą rusałki**

Instalacja została zrealizowana w 2013 r. w CSW Kronika w Bytomiu. W jednym z pomieszczeń galerii stworzona została wylęgarnia motyli; zgodnie z opisem była to instalacja „żyjąca”: żyła od kwietnia do września, tyle ile trwał cykl życia, czyli przepoczwarczanie się gąsienic Rusałek i poczwarki Zmierzchnic. W oddzielnym od widzów białą siatką pokoju umieszczone zostały terraria, w których dojrzewały larwy i poczwarki, a także kwitnące rośliny, których nektarem odżywiały się motyle. W trakcie trwania wystawy poczwarki były regularnie dokarmiane - stąd też tytuł, będący grą ze skojarzeniami z niematerialnymi, bajkowymi rusałkami i konkretnymi zabiegami, które mają na celu podtrzymanie (a właściwie uzyskanie) transformacji, która i dla laika i etymologa (choć w różnym stopniu) sprawia wrażenie magii lub cudu.

Podobną kombinacją konkretności, wiedzy oraz nieprzewidywalności i magii charakteryzuje się według Bogny Burskiej proces twórczy, który w każdej chwili może zostać przerwany i porzucony, jego delikatność i nieprzewidywalność bardzo przypominały mi delikatne fazy życia owada”. Autorka dodaje: *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.*

Dla porządku warto zauważyć, że wspomniana praca była częścią retrospektywy Hirsta w Tate Modern (w 2012) i była to rekonstrukcja z instalacji (na dwóch piętrach budynku, w którym poprzednio mieściło się biuro podróży) z 1991 r. *White Paintings and Live Butterflies* (na piętrze) oraz (piętro niżej) *In and Out of Love (Butterfly Paintings and Ashtrays)*. Na piętrze motyle wylądowały się z gąsienic przymocowanych do białych płócien, żywiły się kwiatami i wodą z cukrem, kopolowały, składały jajka i umierały. Piętro niżej martwe motyle pojawiały się przyklejone do farby na

monochromatycznych płótnach. Hirst tak komentował swoją pracę: *instalacje na dwóch piętrach to próba porównania życia i sztuki, wariacka próba, zważywszy, że w końcu i tak obie instalacje to sztuka*<sup>1</sup>.

Tak więc autotematyczny wątek był tu również obecny, nawet w bardzo dosłowny sposób. Bardziej istotna (i ciekawsza) wydaje się być inna różnica, jaką jest znaczenie kontekstu miejsca. Instalacja *Co jedzą rusałki* powstała na zaproszenie Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu oraz fundacji Imago Mundi, w ramach Projektu Metropolis; trwający trzy lata ambitny międzynarodowy program stawiał sobie za zadanie stworzenie współczesnego portretu Górnego Śląska i Zagłębia. Do udziału zaproszono artystów wizualnych i dźwiękowych oraz teoretyków, „traktujących sztuki wizualne jako narzędzie poznawcze, a nie realizujące przyjętą tezę czy wyobrażenia. Podczas powstawania prac szczególny nacisk położony był na działania ze społecznościami lokalnymi”<sup>2</sup>.

Tak też było podczas powstawania tej pracy: motylarnia w Kronice powstała we współpracy z entomolożką-amatorką z Chorzowa, i ze Śląskim Towarzystwem Entomologicznym w Bytomiu; dla mieszkańców istotne było wspomnienie motylarni w ogródku działkowym założonej przez zapalonego entomologa, który prowadził w niej działalność edukacyjną dla dzieci i młodzieży. Do pracy wybrane zostały motyle występujące na terenie Górnego Śląska.

Dla Bogny Burskiej impulsem było stworzenie kontrastu dla stereotypu śląskiego postindustrialnego miasta, ponurego i zaniedbanego, stereotypowo odległego od obrazów natury, zieleni i zwierząt.

Ciekawsza niż autotematyczny wątek wydaje się też inna inspiracja. Jak pisze autorka: *inspirowało mnie banalne zdziwienie - patrząc na motyla, niezwykle trudno jest sobie wyobrazić, że niedawno był gąsienicą*. Chociaż wątek autotematyczności jest dla Bogny Burskiej bardzo ważny, to właśnie refleksje o *zbieżności procesu hodowania motyla z procesem powstawania i prezentowania dzieła sztuki* brzmią banalnie, a wymagający nakładu pracy, koncentracji i uwagi fakt rekonstrukcji procesu hodowli motyla, banalny nie jest. Uwaga o banalności refleksji nie jest zresztą zarzutem, bo właśnie dzięki udanej rekonstrukcji procesu (w skali 1:1, jak Borgesowska mapa, przywoływana także w autoreferacie) możliwe jest autentyczne przeżycie, a tym samym umożliwienie tego „banalnego zdziwienia” na nowo, bez pośrednictwa słów.

Ciekawe jest także „szukanie pierwocin muzeum” jako gabinetu osobliwości, gdzie *Pokazywano (...) wszystko, co mocno przykuwa uwagę, dziwne, szczególne, czasem bardzo piękne albo bardzo brzydkie*. Poprzez przeniesienie larw, poczwerek i motyli w nienaturalny (dla nich) kontekst galerii, na nowo przykuwają one naszą uwagę, na pewnym etapie brzydkie/dziwne (larwy i poczwarki), na innym dziwne, potem piękne, a na każdym etapie — szczególne. Możliwość dostrzeżenia i przeżycia na nowo tej szczególności to zaleta *Rusałek*.

Trzeba także poruszyć jeszcze jeden aspekt tej pracy: Bogna Burska tak pisze o tej i innych pracach (*Arachne, Świerszczyki, Rój, Pieski*), w których używała obrazów zwierząt: *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*.

Takie postawienie sprawy nie budzi sprzeciwu, gdy chodzi o prace wykorzystujące fragmenty filmów przyrodniczych (*Rój*), dźwięk (*Świerszczyki*), lub funkcjonujące jako wideo rejestrujące zachowania zwierząt (szczekające psy w *Pieskach*, pajak ptasznik wędrujący po atlasowej pościeli w *Arachne*). W przypadku „żyjącej instalacji” jest jednak inaczej.

W pierwotnym założeniu motyle miały być wypuszczone na wolność - w rzeczywistości *po drodze większość motyli umarła*. Śmierć jest tu więc obecna i nie można wykluczyć możliwości, że śmierć motyli została spowodowana sztucznymi warunkami, w których przyszło im żyć. Powraca więc pytanie — które nie przysłoby do głowy wiktoriańskim łowcom motyli — o prawo do zadawania takiej śmierci. Pytania nie zadawał także skądinąd wrażliwy esteta i entomolog-entuzjasta, Vladimir Nabokov: motyl może być metaforą (w jego opowiadaniu *Boże narodzenie z*

<sup>1</sup> <http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/1991/in-out-love>

<sup>2</sup> Materiały organizatorów.

1925 roku, piękna ćma niespodziewanie wyłaniająca się z poczwarki w jakiś sposób przynosi ulgę ojcu, szalejącemu z rozpacz po śmierci syna), ale jest przede wszystkim obiektem do schwytania, przyspilenia i skatalogowania. Gdy 70 lat później w *Pierścieniach Saturna* W.G Sebald opisuje hodowlę jedwabników czy połów śledzi, jest to także metafora, ale w opisie jest empatia, a tym samym groza wywołana arbitralnością ludzkich decyzji w kwestii losów zwierząt. Jest kwestią otwartą, czy śmierć obecna w „żyjącej instalacji” dodaje jej egzystencjalnej głębi, czy czyni ją trudną do zaakceptowania. Być może pojawienie się takiego pytania jest już wartością.

## Tysiąc śmierci

Bogna Burska jest artystką bardzo wszechstronną; nawet pobieżny przegląd spisu jej wystaw i projektów daje pojęcie o różnorodności mediów, którymi się posługuje; tym lepiej pozwala to ocenić autoreferat. W tej różnorodnej twórczości filmy found footage, które habilitantka robi od 2004 roku, stanowią grupę prac najbardziej rozpoznawalnych, często pokazywanych, omawianych i analizowanych przez uznane autorytety zarówno wśród kuratorów i krytyków sztuki, jak i filmoznawców (m.in. Łukasz Ronduda, Małgorzata Radkiewicz, Kuba Mikurda, Aneta Szytak, Stanisław Ruksza). Ich teksty znalazły się w publikacji monograficznej *Bogna Burska. Filmy* wydanej przez Instytut Sztuki Wyspa w 2014. Opiswane i analizowane są strategie artystyczne Bogny Burskiej: np. de-fabularyzacja – wycinanie poszczególnych ujęć z ciągów fabularnych i znaczeniowych i układanie w kolekcje motywów. A także re-fabularyzacja – wycinanie fragmentów filmowych z ciągów fabularnych i zestawianie ich w nowe, alternatywne fabuły<sup>3</sup>. Przykładami pierwszej strategii byłyby takie filmy jak: *Deszcz w Paryżu*, *Serce tak białe*, *Wind*, drugiej zaś: *Gwiazda*, *Kawałek jadeitu*, *Bardzo zły sen Hrabiego Monte Christo* czy *Remake*.

*Tysiąc śmierci*, czyli zmontowane sceny z wielu filmów o Elżbiecie I, składające się na rodzaj alternatywnej biografii, byłoby więc re-fabularyzacją. Film, wykonany we współpracy z montażystą Januszańcem, składa się z 6 autonomicznych części, które opowiadają o kolejnych etapach życia Elżbiety I.

Piotr Krajewski w eseju o kinie found footage<sup>4</sup> mówi, że „kino obrazu zawłaszczonego z innych filmów”, „kino bez filmowania” bierze się z jednej strony z fascynacji filmem, a z drugiej jest wyrazem nieufności i krytycyzmu wobec kultury obrazu. Omawiając początki tej praktyki, przytacza film *Rose Hobart* (1936-1939) Josepha Cornella - jako przykład fascynacji - przemontowany film *East of Borneo*, z którego wycięte zostały wszystkie sceny, gdzie nie występowała aktorka Rose Hobart. Pierwszym przykładem krytycyzmu jest pochodząca z 1927 roku *Upadek dynastii Romanowów*, Esfir Schub, która przekształciła materiały filmowe operatora ostatniego cara w krytykę reżymu.

Czy *Tysiąc śmierci* jest kombinacją fascynacji i krytycyzmu? Czy jeden z tych czynników przeważa? Bogna Burska mówi o swojej bohaterce, że ją lubi, że interesowała ją *potężna kobiety sprawującej z sukcesem władzę w czasach, gdy oddanie spraw państwa w kobiece ręce było niewyobrażalne*. Bardziej jednak interesowała ją fascynacja widzów mitem Wielkiej Królowej, niż ona sama, jest to według określenia autorki „studium legendy”, sposoby w jakie ona sama i te same fakty z życia były pokazywane przez różnych reżyserów w różnych czasach.

Filmoznawczyni Małgorzata Radkiewicz uznaje *Tysiąc śmierci* za przykład subwersywnych działań<sup>5</sup> *gdzie schematyzm historycznego zapisu zostaje przełamany poprzez wprowadzenie wielości zróżnicowanych wizerunków i inscenizacji. Ta pozorna multiplikacja głównych postaci i scenerii rozbija spójność oraz zwartą konstrukcję kronikarskiego przekazu, narzucającego jeden określony punkt widzenia*.

Jak wyjaśnia Bogna Burska jest to też konsekwencja pracy nad *Gwiazdą*, gdzie jeden aktor (Al Pacino) odtwarzał wiele ról filmowych, tworząc nową narrację.

<sup>3</sup> Kuba Mikurda, *Krytyczne deja vu – o filmach Bogny Burskiej* [w:] *Filmy. Bogna Burska*. Gdańsk 2014.

<sup>4</sup> Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku, remiks, sampling, scratching... o kinie found footage*. [w:] Widok. WRO Art Reader. Od kina absolutnego do filmu przyszłości. Wrocław 2009.

<sup>5</sup> Małgorzata Radkiewicz, *Gry z przemieszczającymi się kadrami*[w:] *Filmy. Bogna Burska*. Gdańsk 2014.



Interesują ją emocje widzów, dlatego też używa filmów z głównego nurtu, ponieważ w ten sposób może odwołać się do zbiorowej wyobraźni widzów, którzy rozpoznają widziane kiedyś kadry. Rozpoznają także aktorów i tym samym będą w stanie umieścić w czasie, może nawet bez odwoływania się do znanych twarzy, rozpoznając — mniej lub bardziej precyzyjnie — styl obrazowania typowy dla czasów, w których filmy powstały. Mario Praz pisząc (m.in.) o fałszerstwach artystycznych, które w swoich czasach wydawały się doskonałe, a w następnych wiekach zdradzały oczywiste ślady estetycznych gustów współczesnej fałszerzom epoki, zauważa: *Donatello w 1930 roku wydaje się całkiem inny niż tenże Donatello w 1870 roku. Każde pokolenie ma swój własny pogląd na temat tego, co warto naśladować, i każdy, kto w 1870 roku z powodzeniem podrabiał Donatella, spostrzeże, że jego imitacje nie wytrzymują krytyki ekspertów w roku 1930.*<sup>6</sup>

Oprócz estetyki jest także kwestia narracji i decyzji, jakie wydarzenia pokazać, bo pomimo korzystania z tych samych historycznych źródeł, to narrator decyduje, jaką wersję historii chce opowiedzieć. Lista filmów i seriali, które artystka wielokrotnie obejrzała i przeanalizowała, jest długa; praca nad filmem zajęła jej półtora roku. Burska pisze, że poszukiwała „kwintesencji legendy”, a więc do swojego filmu włączała tylko zgodne ze sobą materiały, odrzucając „jednorazowe fantazje reżyserów czy scenarzystów”. Stworzenie spójnej opowieści z setek fragmentów, które pokazują różne społeczne fantazje na temat królowej, wymagało wielu trudnych decyzji i żmudnej pracy; Burska ocenia, że jest to najtrudniejszy film, jaki do tej pory zrobiła. Od swojej premiery w Kinie Lab w CSW Zamek Ujazdowski w 2011 roku film był wielokrotnie pokazywany (m.in. w Bunkrze Sztuki w Krakowie) i według relacji autorki spotykał się z pozytywną reakcją widzów; został także doceniony przez krytykę.

Ciekawym kontrastem dla *Tysiąca śmierci* jest następna praca o podobnej konstrukcji: *Bitwa pod Grunwaldem* powstała przy okazji wystawy *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (i jest montażem materiałów pokazujących bitwę, a raczej tę wersję bitwy, którą pokazuje najśłynniejszy chyba polski film historyczny: *Krzyżacy* Aleksandra Forda z 1960). Różnorodność tych, w większości amatorskich, materiałów: animacje poklatkowe z udziałem klocków Lego, animacje 3D, spoty reklamujące 600-lecie bitwy, teledysk, zapisy wideo rekonstrukcji bitwy — to także świadectwo fascynacji legendą, ale w groteskowym, z racji tej formalnej różnorodności, wydaniu.

## Gniazdo

Tragikomedia o sztuce współczesnej *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować* powstała w 2012 r. Tekst został opublikowany przez pismo *Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej* w nr 9. 2013 r. jako pierwszy polski dramat poświęcony środowisku sztuki współczesnej. (Nb. w 2015 r. *Dialog* nr 7/8 lipiec/sierpień zamieścił eksperymentalny tekst wizualno-dramatyczny Bogny Burskiej pt. *Stółek*, a więc *Gniazdo...* nie było odosobnionym incydentem, przyjętym do druku na zasadzie osobliwości). Oprócz wymienionych, Bogna Burska jest autorką tekstu, koncepcji wizualnej i reżyserii w dwóch innych projektach interdyscyplinarnych, a są to: *Bitwa Warszawska 2014* (czytanie performatywne w czasie Festiwalu WWB6, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014) i *Przyjemna i pożyteczna* (spektakl wizualno-teatralny, Teatr Na Plaży, Festiwal Artloop 2015, Sopot).

*Gniazdo...* zostało wydane w formie książki przez CSW Kronika w 2013 r. w starannym opracowaniu graficznym Macieja Salomona, gdzie archaizowana forma strony tytułowej i układu typograficznego skonstruowana jest z kolażowymi ilustracjami, w humorystyczny sposób przedstawiającymi postaci występujące w sztuce. Są to m.in. Artysta Stary i Wielki, Artysta Krytyczny, Artystka Feministka, Młoda Artystka, Kurator, Krytyczka, a także chór technicznych i zdezorientowana publiczność. Sztuka jest satyrą na funkcjonowanie świata artystycznego. Przerysowane, stereotypowe postaci celebrytów i puste gesty, a groteskowe sytuacje zdają się potwierdzać najgorsze podejrzenia co do niejednej wystawy współczesnej sztuki...

---

<sup>6</sup> Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jakiel, Warszawa 1981, s.39-40.

Chociaż Bogna Burska od początku swojej drogi twórczej używa różnych mediów (m.in. wideo, instalacja, malarstwo, fotografia), to wypowiedź w formie dramatu może wydawać się zmianą najbardziej radykalną. Dla niej samej jest to jednak konsekwentny rozwój, bo — jak pisze w autoreferacie — oprócz intermedialności zawsze interesowała ją interdyscyplinarność. Podkreśla też, że *interdyscyplinarność rozumiana jako połączenie dyscyplin artystycznych, wraz z ich obszarami teoretycznymi i nawykami interpretacyjnymi, wydaje się być wciąż rzadka i niedostatecznie rozpoznana*.

Korespondencje pomiędzy sztukami wizualnymi i literaturą to intrygujący obszar dla badaczy, kuratorów i samych artystów; żeby ograniczyć się tylko do ostatnich lat, trzeba wspomnieć zakrojony na szeroką skalę projekt Joanny Zielińskiej i Davida Maroto *The Book Lovers*<sup>7</sup> poświęcony zjawisku powieści pisanych przez artystów wizualnych, z odsłonami w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (konferencja w 2013) i w Cricotece (wystawa *Czytać jak książkę* w 2015 r.). Dokładniej, chodzi o *pojawienie się powieści jako nowego medium w sztukach wizualnych*. Jak zauważają kuratorzy: *W ciągu ostatnich piętnastu lat coraz więcej artystów pisze powieści jako część projektów artystycznych, stosując bardzo różne strategie (...) Wielu artystów nie traktuje powieści w sposób tradycyjny. Narracja opowiadana tekstem znajduje swoje rozwinięcie w działaniu performance, w formie rzeźby, malarstwa czy filmu wideo*<sup>8</sup>.

Uwagi kuratorów dotyczą prozy; forma dramatyczna jest chyba rzadkością - oprócz Witkacego, trudno mi znaleźć inny przykład (choć oczywiście nie pretenduję do roli eksperta); potwierdzonym ewenementem jest autotematyczność, co podkreślili redaktorzy Dialogu.

Istotnym spostrzeżeniem, które wydaje się dotyczyć zarówno obiektów badań projektu *The Book Lovers* i Bogny Burskiej jest „kryterium przestrzenności” przyjęte przez J. Zielińską i D. Maroto przy wyborze książek do kolekcji (ostatecznym celem jest stworzenie kolekcji powieści pisanych przez artystów wizualnych) dla Muzeum M HKA, Muzeum Sztuki Współczesnej w Antwerpii). Bogna Burska pisze w autoreferacie: *Uświadomiłam sobie, że tekst dramatyczny to w istocie nic innego jak tylko przestrzenna forma tekstu*. Jako praca habilitacyjna wskazany został tekst *Gniazda...* oraz jego dwie performatywne realizacje: w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki i na scenie Instytutu Teatralnego (obydwie w 2015 roku), a zamierzenie by skonfrontować tekst z przestrzenią galerii i teatru jest dla habilitantki bardzo ważne, bo każde z nich wnosi w interpretację i odbiór tekstu i nowe — niewerbalne — znaczenia.

Byłam obecna przy czytaniu w Zachęcie, więc z całym przekonaniem mogę potwierdzić obserwacje Bogny Burskiej dotyczące roli jaką odegrał budynek: zmieniające się tła wystaw, a zwłaszcza fizyczne przemieszczanie się wraz z aktorami do kolejnych pomieszczeń, pozwoliły doświadczyć tego miejsca na nowo, zobaczyć je jako stały element, na którego tle i w którego kontekście, odbywają się groteskowe (i małostkowe), lecz przemijające dramaciki, przekonująco odegrane przez znakomitych, moim zdaniem, aktorów. Szczególnie przekonująca była scena otwarcia odegrana na majestatycznych schodach, gdzie akumulacja pustych gestów i pustostowania osiągnęła swoje apogeum. Inscenizacja czytania w Instytucie Teatralnym wykorzystywała nagrania z Zachęty, w tym scenę z otwarcia.

Sztuka jest złośliwa, ale zabawna, i wypada zgodzić się z opinią Stanisława Rukszy o środowiskowym słuchu i poczuciu humoru autorki<sup>9</sup>. Moje zastrzeżenia dotyczą języka, a właściwie rymowanej formy, chociaż jest to zabieg w pełni zamierzony, wybrany właśnie ze względu na swoją kiczowatość: *Za to już na przykład nie przejmowałam się jakością rymów, bo wydawało mi się, że rym, gramatyczny czy nie, z definicji jest czymś nieco głupim, jakby popsuciem języka. Tak właśnie miało być*<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> <http://www.thebooklovers.info/THE-BOOK-LOVERS>.

<sup>8</sup> <http://magazynszum.pl/rozmowy/konferencja-the-book-lovers>

<sup>9</sup> Stanisław Ruksza, *Postowie. Sztuka Bogny Burskiej a gniazdo świata sztuki*, [w:] *Gniazdo. Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*, eksperymentalny tekst wizualno-dramatyczny, CSW Kronika, Bytom 2013.

<sup>10</sup> Justyna Jaworska, Rozmowa z Bogną Burską. „Dialog”, nr 9/2013.

Trudno polemizować z takim postawieniem sprawy, rymy zresztą zostały zaakceptowane przez redakcję Dialogu, z uznaniem wyraża się o nich prowadzący rozmowę z Burską dziennikarz: *Forma jest uderzająca. (...) dawno już nie czytałem czegoś takiego. Twoja forma najpierw odrzuca, ale potem wchodzi się w tę strukturę. Forma staje się akceptowalna i przeźroczysta*<sup>21</sup>. W teorii można się z tym zgodzić, ale w praktyce rymy sprawiają, że forma dominuje nad treścią, pojawia się przewidywalność i monotonia. Wydaje się, że potencjał „częstochowskich rymów” byłby lepiej wykorzystany, gdyby kwestie rymowane pojawiały się rzadziej i miały swoje dramaturgiczne uzasadnienie.

### **Konkluzja**

Po zapoznaniu się z autoreferatem i dokumentacją pracy artystycznej i dydaktycznej pani Bogny Burskiej po uzyskaniu doktoratu, z całym przekonaniem stwierdzam, że jej osiągnięcia artystyczne są wybitne i wnoszą znaczący wkład w rozwój współczesnej sztuki; w tym okresie wykazała się też ona istotną aktywnością artystyczną. W związku z powyższym stwierdzam, że osiągnięcia artystyczne, dydaktyczne i przedstawione dzieło habilitacyjne dr Bogny Burskiej spełniają wymagania art.16 ustawy z dn. 14.03.2003 (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytułach oraz o stopniach naukowych i tytułach w zakresie sztuki stawiane kandydatom do stopnia doktora habilitowanego.

*Juditha Nank*

---

<sup>21</sup> Arek Gruszczyński, Ciemne gniazdo, Notes na 6 tygodni, nr 89/Grudzień2013-Styczeń 2014.