

Aneta Szylak

Burska: notatki do subiektywnego kodu interpretacyjnego

CZERWIEN

Krew jest motywem, a czerwień kolorem powracającym najczęściej, uparcie penetrującym wybielone kadry jej zdjęć, instalacji i filmów. Wysuwa się na plan pierwszy, drąży. Plastyka tego koloru, to nie tylko funkcja realistyczna i symboliczna w obrazowaniu, ale też jego materialność: lepkość, rozlewność, gęstość. Czerwień zdradza malarskie doświadczenie artystki i po malarsku jest też rozegrana. Nasiąkanie, penetrowanie przez nią lub jej substytuty różnych materiałów dynamizuje obrazy lub spowalnia je. Krew w jej obrazach ruchomych i nieruchomych jest prawdziwa lub nie, ale jej prawdziwość nie ma tu znaczenia, a tylko jej nośność kolorystyczna, substancjalna, symboliczna i narracyjna.

Ma więc ona (czerwień, krew) także funkcję budowania napięcia i opowiadania, wszak potrzebuje czasu, by rozlać się, by wypłynąć z nacięcia, z pęknięcia, z wnętrza ciała, z otwartej rany, z odciętej głowy. Sporo czasu przed podjęciem twórczości wideo, w której krew ma tak istotną funkcję uplastyczniania obrazu, Burska buduje opowieści malując dłońmi na płótnach, oknach kościołów, podłogach i ścianach sal wystawowych. Każda instalacja to wyimaginowana scena zbrodni, ucieczki z miejsca kaźni lub granicznego doświadczenia bólu i przemocy otwierających ciało. Przestrzeń przerażająca, wymuszająca na naszej wyobraźni przewinięcie „filmu” wstecz, do momentu, który mógł tę scenę stworzyć. Nie pokazując ciągu zdarzeń, pozostawia je naszej wyobraźni, każe domyślać się co się tutaj działo i to krew jest tu aktywnym narzędziem opowiadania.

Burska pisze scenariusze, kręci filmy w naszych głowach i w naszych głowach je przerabia, korzystając z tego, co już widzieliśmy, co już wiemy, czego oczekujemy. Zanim zmontowała pierwszy film, już kilka z nich w nas pozostawiła.

Jednocześnie funkcja krwi jest tu ekstremalnie estetyczna i jest to główny paradoks obrazowania u Burskiej. Starannie wycinając z filmów obrazy krwawienia, dokumentując czerwone ślady na śniegu czy malując dłońmi na ścianach, artystka łapie nas w estetyczną pułapkę. Sposób patrzenia na krew czy krwistość farby splątuje lęk i obrzydzenie z delectacją wyabstrahowanym pięknem koloru i materii. A im bardziej nie wiemy, że mamy do czynienia z krwią, jak dla przykładu w makrofotograficznym cyklu *Kryształ* (2005-2006), tym łatwiej nam poszukiwać piękna w ich fraktalnych nieregularnościach. Tu najłatwiej też zauważyć, że Burska bawi się naszymi przyzwyczajeniami, naszymi estetycznymi nawykami, naszymi ukrytymi lękami i pamięcią sposobów obrazowania. *Kryształ* kierują też nasze myśli ku roli fotografii w nauce - a tym samym wnikliwości i precyzji – dwóch istotnych cechach twórczości artystki, które ukrywają się tak dobrze za parawanem zmysłowych, dynamicznych, ekstatycznych, okrutnych, nostalgicznych i patetycznych obrazów, które nam podsuwa.

NAMIETNOŚĆ

W pierwszym filmie *found footage* artystki *Deszcz w Paryżu* (2004), w tej rozpędzającej się jak odrzuto-

wiec opowieści o pożądaniu, scenarię jest wyłącznie tytułowe miasto, rama i tło tak wielu filmowych romanсів. Największą dynamikę mają tu sceny przemocy, okrucieństwa i odrzucenia, do których docieramy po niekąd chronologicznie, po scenach uwiedzenia i zanurzenia się w miłości i ekstazie. Film w istocie opowiada o utracie kontroli nad własnym życiem, o zagrożeniu spowodowanym poddaniu się drugiemu człowiekowi. Złożona ze scen wyciętych z dziesiątków filmów praca jest skompresowanym wprowadzeniem do tego, w jaki sposób film kształtuje wyobrażenia o miłości, namiętności, ryzyku, przekraczaniu granic i nieuniknionej dynamice związków naznaczonych utratą.

Na drugim biegunie znajduje się *Kawałek Jadeitu* (2006-2007), złożony z fragmentów *Lolity*, *Chińskiej szkatułki* i *Skazy* połączonych postacią głównego męskiego bohatera Jeremy'ego Ironsa. To opowieść o złudzeniu, jakie towarzyszy pożądaniu, niszczących kosztach jego zaspokojenia i ostatecznie rozczarowującym rozstaniu. Co ciekawe, o ile *Deszcz w Paryżu* pokazuje kobietę jako ofiarę i jest skonstruowany tak, jakby się z nią utożsamiał, tak *Kawałek Jadeitu*, w którym splataną narrację obsesyjnej pieśni miłosnej zza ekranu prowadzi mężczyzna, operuje mitem niemożliwego uczucia do kobiety w zasadzie nieosiągalnej. Nie tylko dlatego, że dotyczy miłości ograniczonej przez kulturowe zakazy, albo geopolityczne bariery, ale także, że dotyczy kobiety ostatecznie emocjonalnie niedostępnej. Niemożliwe i zakazane miłości trwają w tym filmie bez końca, a ich opowieść jest modlitwą niespełnienia, bo gdy utracone, pozostawiały po sobie niemożliwą do wypełnienia pustkę. Miłości, których największą katastrofą było spełnienie, bowiem ono w samym pożądaniu się nie zawiera i po jego realizacji nic już nie jest możliwe. Pożądanie tak opisane ma swój zdarzeniowy sens w niespełnieniu i tu, w polu współczesnego filmu, odbywają się zapasy z paradygmatem romantycznym.

CIĘCIE

Żeby powstał nowy film, z innego filmu trzeba ciąć. Obraz raz przez kogoś zmontowany Burska pracownice nie na nowo, abstrahując z kontekstu te same postaci, metody, sceny, powtarzalne motywy. Lub też inaczej, pozostawia tylko to, co w opowiadaniu historii lub kon-

cepcji postaci jest tożsame, sklejające się w ciąg odtwarzanej wciąż tej samej opowieści powiązanej postacią aktora i jego *emploi*. Artystka jest cierpliwą tropicielką schematów narracyjnych, powtarzających nieustannie tę samą historię. Burska więc „otwiera filmy” nadając im nową potencjalność, opowiadając nam niejako o samym kinie. Wykrwawia je przy tym spokojnie, metodycznie, cierpliwie.

To rozczłonkowywanie historii i składanie ich na nowo znowu w pewnym sensie kojarzy się z tym, jak artystka fotografuje pozszywane po amputacji kończyny zestawiając je ze zbliżeniami kwiatów piwonii, ich mięsistych, dziwnie zagęszczonych płatków przypominających gojącą się tkanę (*Życie jest piękne, Algorytm*, 2002). Znowu zastanowić się tu należy, co to znaczy coś otworzyć, ściąć, zobaczyć od środka i zbudować z tego nowy porządek, lub też spostrzec porządek, jakiego się nie spodziewaliśmy.

W wideo *Małgorzata* (2006) Burska filmuje swoją twarz, szyję i dekolt w owalnej, złotej ramie lustra. Tworzy naszyjnik z „nacięć” sztyletem na dekolcie, gdzie korale krwi układają się w kołę. Czynność jest dokonywana powoli, tak jakby istotnie była nakładaniem makijażu, czynnością przyozdabiania. Manifestuje estetyczny wymiar cierpienia i jego fetyszyzację w sztuce. Stosuje dla osiągnięcia tego efektu trick filmowy, bo jej prace nie są dokumentem doświadczenia bólu, ale analizą sposobów jego obrazowania.

Artystka przygląda się cierpieniu, pragnieniu, okrucieństwu z kognitywną precyzją, pracuje na tym, co w kinie podkorowe, programujące widza, układając materiał we wzory i porządki. Spojrzenie ma chłodne, analityczne, choć na ekranie kłębią się emocje. Kataloguje, indeksuje, szuka logicznych związków i algorytmów. Domaga się spojrzenia na to, czego się boimy raz jeszcze w akcie poszukiwania estetyki poza kanonem ograniczonym naszym lękiem. Ale wskazuje też, że kino jest rodzajem starannie zaplanowanej procedury, która ma wywoływać w nas umiejętnie zaplanowane emocje.

TKACTWO

Budowa opowieści odbywa się tu często poprzez intensyfikację najbardziej ekscytujących momentów, z poszczególnych

filmów, tych, na które naprowadza nas narracja: kulminacji kompletnego pierwotnego dzieła. Burska zagęszcza je, tkając nową, choć niby znaną nam historię. To jakby kompresja danych upakowanych na relatywnie małym „nośniku”, jakim w tym wypadku jest film przeznaczony do wyświetlania w galerii. Dane są uporządkowane w plikach wątków, postaci i tematów, nie zaś oryginalnych tytułów i ścieżek. Każda z jej prac to ujawnienie tych danych, wyciek tajemnic budujących magię kina, odrzucenie jego mitotwórczej potęgi, ale też porwanie i spożytkowanie jego zdolności uwodzenia.

Greckie słowo *arachne* oznacza pajaka i stanowi nazwę systematyczną gatunku, a wykształceni w mitologiach kojarzymy analogiczny tytuł wideo Burskiej (2003) z historią artystki zamienionej za karę w pajaka. Była ona tkaczką tak doskonałą, iż zaczęła głosić, że jest w tym rzemiośle lepsza niż bogini mądrości Atena. Twierdziła, że nie bogom, a sobie samej zawdzięcza biegłość i talent i wreszcie rzuciła bogini wyzwanie na artystyczny pojedynek. Gdy stanęły do krosien, Bogini utkała tkaninę piękną, przedstawiającą wzniosłe sceny z życia bogów. Ziemianka jednak utkała tkaninę o najdoskonalszym splocie, pod każdym względem wybitną i to ona została oceniona jako lepsza. Jednak jej praca przedstawiała rozwiązanie życia Zeusa, łączącego się ze śmiertelniczkami pod postacią byka, łabędzia i złotego deszczu. Atena swym gniewem doprowadziła Arachne do samobójstwa, a następnie przywróciła jej życie w postaci wiecznej tkaczki – pajaka.

Mit Arachne możemy dziś interpretować na nowo jako opowieść o zmiennym spojrzeniu na funkcje sztuki i o wolności artystki, a także tej wolności kosztach. Praca Burskiej w formie nadnaturalnej projekcji kroczącego po buduarowej przestrzeni włochatego pajaka kieruje więc nasze myśli ku nieprzewidywalnemu i nieposłusznemu kobiecemu podmiotowi. Ku temu co jest, a co nie jest uprawnione do bycia przedstawionym. Wstręt i lęk wymieszane w arachnofobii, która przy tej pracy na myśl przychodzi pierwsza, mogą być odczytywane, nie tylko na poziomie podświadomego indywidualnego lęku, ale też i tego, jaki jest kulturowy potencjał przedsta-

wienia i tego, czy przedstawienie ma być apologetyczne i wzniosłe, jak w tkaninie Ateny, czy też ujawniające i krytyczne jak u Arachne.

Przywołując Arachne kobietę-pajaka wkraczamy w zestawianą przez Burską galerię historycznych, mitycznych, a także stereotypowych kobiecych postaci, których typologię buduje kultura, w tym także kino: Elżbieta - dziewicza królowa, Margot, Gretchen, Małgorzata, nimfetki i *femmes fatales*, bohaterki erudycyjnej kultury Zachodu. Ale tym mitologicznym przywołaniu powiedzmy też, że kobieta ta jest to najczęściej biała, głównie heteroseksualna, doskonale piękna bohaterka masowej wyobraźni. Niczym nanizane na sznurek korale postaci te są częścią hegemonicznej roli Zachodu w kształtowaniu wyobrażenia o kobiecie.

KOLOFON

Uzdolniona tkaczka Arachne zamieszkiwała w Jonii, w mieście Kolofon, którego nazwa miałaby oznaczać miasto na skraju, na końcu. I mówi się także, że stąd też nazwa strony redakcyjnej książki – kolofonu właśnie. To tam znajdujemy zapisy o prawach autorskich. A teraz właśnie, trzymając w ręku jej książkę zastanawiać się możemy nad kwestią kobiecego autorstwa.

Pisanie sztuki *Gniazdo*. *Sztuka o tym, jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować*, którą Burska już skończyła i opublikowała (2013) jest naturalną wypadkową właściwych jej sposobów kontroli nad narracją. *Gniazdo*, jest umiejętnym odbiciem jej daru obserwacji, który jak się okazuje nie dotyczy tylko kina, ale też literatury i życia środowiska artystycznego. Czerpie w tym wypadku nie z zasobu obrazów kina, ale z frazy poematu narodowego, z mitotwórczej funkcji teatru i jego literatury. Jeśli język *Gniazda* wydaje się być ramotą z półki lektur szkolnych to dlatego, że Burska znowu chciała zagrać kolejną konwencją. Poemat narodowy w końcu miał budzić sumienia, podnosić z marazmu, a jego napuszony język dodawać wzniosłości, więc choć sarkastyczna w swoim wyrazie sztuka ta wzywa o zmianę. Burska manifestuje więc tu swoją umiejętność samplowania różnorodnych zasobów kultury choć po raz pierwszy tak jasno i wyraźnie dokonuje poprzez dzieło sztuki nie tylko rozbiór opowiadania historii, ale zasluchania języka

świata sztuki. Świat ten przedstawiony jest jako wielka niemożliwość, nieustający stan zagrożenia, chwiejny kapitał wartości rynkowych, postaw politycznych, finansowych niemożności, instytucjonalnych katastrof i celebrytizmu. Burska montuje tę sztukę z rewelacyjnie opisanych typów postaci świata sztuki, zaobserwowanych sytuacji i jest to poniekąd zbliżone do tego, jak wyodrębnia schematy opowieści filmowych tyle, że tym razem w konwencji *dramatis personae*.

Tu nagle nachodzi mnie myśl, że obszarem aktywności i analizy artystki jest tak naprawdę manipulacja, niejako autotematyczne zawiśnięcie na funkcji sztuki odciskającej ślady w naszej pamięci i podświadomości. Burska manifestuje swoją podmiotowość jako tej, która śledzi, wyodrębnia, przemieszcza konwencje sztuki, gdzie dokonuje feministycznej afirmacji tej-która-kontroluje-opowiadaną-historię, historię, którą wcześniej opowiedzieli inni. Autotematyczność *Gniazda* podbija dodatkowo obecność feministycznego podmiotu w jej sztuce, performuje jej kontrolę bez bezpośredniej deklaracji. Reżyser znika w tłumie sobie podobnych mężczyzn nadzorujących filmowe obrazy i narracje, bo choć niewidoczna, obecna staje się artystka pozostająca dominującą tropicielką ich śladów. Skoro to mężczyźni w przeważającej większości konstruują obrazy kobiet i obrazy swoich związków z kobietami, projektując w umyśle odbiorczyń i odbiorców swoje fantazje, oczekiwania i lęki, Burska rozdrabnia te obrazy, tworzy z nich nowe zapisy, niepodporządkowane obowiązkowi opowiedzenia historii do końca, odkrywa sposoby opowiadania o miłości nieszczęśliwej, o namiętności, o bohaterstwie i o sztuce, pokazując nam zestaw poruszających scen jako zestaw dostępnych środków, których można używać na rozmaite, nieciągłe i niekanoniczne sposoby. Dlatego *kolofon*, strona redakcyjna, podkreśla tę możliwość jako rodzaj osobistej autoryzacji *écriture feminine* - tej, która przecina wątki historii, którą już znamy i ponoć dlatego ją lubimy. Tak jak w kinie.