

1. Osobliwa ciecz

Blut ist ein ganz besonderer Saft (krew to całkiem osobliwa ciecz) – rzecz Mefistofeles w *Fauście* Goethego. Rzeczywiście, krew przyciąga i odpycha ludzki wzrok, budzi lęk i czułość. Cóż za potencjał symboliczny! Krew jest przecież symbolem ofiary, męczeństwa i odkupienia – ale i wojny, morderstwa, pożywienia zmarłych¹. W krwawym kontinuum śmierć spleta się z życiem, zbrodnia z ofiarą, odkupienie ze zdradą. Widok krwi budzi lęk, ale i czułe skojarzenie z płodnością i witalną, sprawnie działającą machinerią ciała. Krew jako ciecz jest jednocześnie święta i tabu, jest elementem boskim, esencją żyjącego organizmu, jest też przeklętym sokiem wydzielanym przez otwarte jamy ciała. Krew Chrystusa i krew menstruacyjna, krew kozła ofiarnego i krew pępowinowa – ileż możliwości, dramatów i zagadek!

Bogna Burska znajduje upodobanie w używaniu organicznych cieczy, substancji stale podlegających fizycznym przemianom: krzepnących, parujących, rozpuszczających się. Na liście tej znajdują się: krew (zastępowana najczęściej czerwoną farbą), czasem też woda, śnieg, para wodna (chmury). Artystka buduje swój świat z tych prostych elementów, dbając o kompozycyjną dyscyplinę, tak aby nie zakłócić klarowności, by nie utraciły one swego ogromnego potencjału interpretacyjnego. Dlatego też nadaje swoim pracom proste tytuły, nie rozpraszając uwagi widza, nie zwodząc go obrazami w labirynt introwertycznych omamów i impulsów. Jej słownik siłą rzeczy składa się z bazowych słów-kluczy: droga, książka, tatuaż, deszcz, odwilż, ornament etc.

W pracy *Algorytm* z 2002 roku Bogna Burska zestawiała ze sobą 12 kolorowych fotografii – gojący się kikut ludzkiej kończyny skonfrontowany został z obrazami kwitnącej piwonii. Stworzony został algorytm estetycznego wykluczenia. Ciało „kwitło” tym intensywniej im bardziej było okaleczone, bliższe szpitalnego zabiegu, otwarcia ciała. Tymczasem piękno jakim uwodził kwiat stawało się w dwójnasób podejrzane – kolejne etapy rozwoju rośliny zaprezentowane zostały w odwróconej kolejności, od pełnego rozkwitu do zielonego pączka. Czerwień kwiatu stawała się boleśnie obecna, zanikając zbliżała oko widza do śmierci. Kwiat nie chował się w głąb, lecz zasklepił swe ciało w bliźnie. Owe piękno, przemycane w pracach Burskiej – naturalne, nie wyrachowane, w porażający sposób obecne w każdym niemal procesie organicznym (płacz, gojenie się rany, poród etc.), ukazuje się w całej swej prostocie i brutalności.

Taktyka minimalistycznej, wizualnej szczerości została zastosowana ze szczególną konsekwencją w pracy *Odwilż* (2003). Widok jest dość drastyczny: topniejący śnieg obnaża brzydotę służowatej, krzepnącej substancji. W tym przypadku potencjalna odraza oglądającego znajduje usprawiedliwienie – artystka zastosowała ludzką krew². Rozlana na śniegu substancja tworzy organiczne struktury, draży płytkie korytarze, tworzy skrzepy. Posługując się ludzką krwią, niejako na przekór biblijnej klątwie (*Ktokolwiek wylał krew człowieka, będzie wylana krew jego*, Genesis 9,6), artystka odbiera jej magiczną, rytualną siłę, a z drugiej strony dokonuje jej ostatniego uwznioślenia, „podniesienia”. Burska uczyniła to z substancją, utrwaloną w ludzkim umyśle jako złowrogie prorocтво, osławiony sakrament ludom ginącym z niewoli i głodu. Dopóki krew płynie w ludzkich arteriach jest symbolem życia, ale „oswobodzona” z ciała, znajdująca ujście na zewnątrz (z pomocą podstępного noża mordercy, żyłki w dłoniach samobójcy czy wojennej kuli) staje się natychmiast eliksirem śmierci, przeklętym fluidem ciała. Użycie prawdziwej ludzkiej krwi budzi więc lęk – jak wszystko, to co było wcześniej elementem ludzkiego organizmu. Kilka lat wcześniej z problemem wykorzystania „ludzkiego surowca” zmierzyła się meksykańska artystka Teresa Margolles. W pracy *Entierro* (*Pochówek*) z 1999 roku użyła zwłok dziecka, zakonserwowanych w minimalistycznej rzeźbie-sześciu. Ta radykalna praca powstała na wyraźne życzenie matki, która chciała „unieśmiertelnić” zmuflifikowane ciało dziecka, niemal jak w staroegipskim obrzędzie. Nie chciała by zwłoki trafiły do szpi-

talnej utylizacji, złożyła je więc na „ołtarzu sztuki”. Użycie ludzkiej krwi przez Bognę Burską wydaje się mieć podobny charakter: rytuału, który jest jednocześnie uwzniośleniem symbolu, jak i oswajaniem lęku. Skonfrontowanie bieli z czerwienią budzi też inne skojarzenie: z biblijnym zakazem łączenia krwi z mlekiem. Bóg przestrzega Noego *Lecz nie będziecie jedli mięsa zwierzęcia z duszą jego, to jest krwią jego* (Genesis. 9,4) a *każdy, kto by jadł krew, zginie z ludu swego* (Lev. 7,27). Krew to osobliwa ciecz! Tą semantyczną roszadę można by kontynuować w nieskończoność.

2. Przekleństwo miejsca

Wbrew pozorom sztuka Bogny Burskiej nie dotyka rzeczywistości w sposób bezpośredni. Bywa, że prace te interpretuje się poprzez dyskurs krytyczny, osadzenie w polskim historyczno-społecznym kontekście. Sztuka ta mówi jednak więcej o sile obrazu i pułapkach postrzegania i pamięci w ogóle, niżeli o indywidualnych dramatach i narodowych lękach. Szczególnie intrygująco wyglądają związki sztuki Burskiej z psychoanalityczną analizą zagadek *pamięci* architektury.

Instalacja Bogny Burskiej zrealizowana w 2002 roku w galerii Biała, ujawniała scenograficzny przepych tej sztuki, a także zdolność do opowiadania mrocznych, bolesnych historii. W galerii, ucharakteryzowanej jako mieszkanie, znajdowało się dziecięce łóżko. Pościel zbryzgana została krwią. Oddech widza przyspieszał, zaczynały pojawiać się niepokojące wyobrażenia. Nagle znajome *intérieur* staje się polem manipulacji – obraz z typowego wnętrza mieszkalnego przekształca się w przerażającą trójwymiarową fotografię z miejsca zbrodni. Jest to sztuka tworzenia modeli rzeczywistości o diabolicznej sile, budzenia demonów minimalnymi środkami. Artystka nie musi używać prawdziwej krwi ani też odoru zwołok, by wyostriżyć uwagę widza. Taktkę Burskiej w tym wypadku odnieść można do działalności amerykańskiej policjantki i badaczki Frances Glessner Lee. W latach trzydziestych ubiegłego stulecia poświęciła się ona budowaniu osobliwych miniaturowych domków dla lalek. Modele te bazowały na zbrodniach, jakie popełniano w Chicago przełomu XIX i XX wieku, mieście skrywającym wówczas niejedną plugawą tajemnicę. Domki te miały pomóc detektywom w rozwiązywaniu zagadek kryminalnych, stąd ich oszałamiająca precyzja. Na podłodze leży rozsypany cukier, w popielniczce są niedopałki, na szafkach leżą przewrócone zabawki. Frances Glessner Lee nazywała tę strategię *The Nutshell Studies of Unexplained Death* (dosł. studia nad niespodziewaną śmiercią w łupinie orzecha)³. Konwencja zabawy małej dziewczynki w dom, została przekształcona w makabryczny teatrzyk śmierci. Siła, która umożliwia przywoływanie dawnych wydarzeń za pomocą ich substytutów (zarówno rozbryzganej czerwonej farby u Burskiej jak i lalek-trupów u Glessner Lee), leży w *pamięci* architektury. Nie bez przyczyny w psychoanalizie zwraca się coraz większą uwagę na psychoaktywne nieomal funkcje przestrzeni, traktując ją jako jeden z elementów detektywistycznej układanki. Anthony Widler pisał: *Przestrzeń należy zbadać w każdym szczególe, jeśli chcemy ją wykluczyć. Jeśli analiza ujawni ukryte źródło neurotycznych lęków, znów okazuje się nim mieszkanie, okno, ulica – przestrzeń sama w sobie, jako impuls wzbudzający początkowy atak. (...) Przestrzeń prywatna i publiczna, z ich niepewnymi granicami, jest zatem, jeśli nie przyczyną, to upostaciowieniem lęku. Okazuje się więc, że przestrzeń od razu wystarczająco silnie zaznacza swą obecność, by stać się głównym podejrzanym, a jak wiemy od Sherlocka Holmesa, biorąc freudowski model za przypadek do zbadania, wyeliminowanie oczywistego winowajcy z kręgu podejrzanych wymaga subtelnej detektywistycznej roboty. Śledzenie tropów zbrodni, przerażających zagadek z przeszłości, wiąże się także z innymi pracami Bogny Burskiej: białym korytarzem po którym, jak przypuszczamy, przeczłogać się mogła ofiara zbrodni brocząca krwią (*bez tytułu*, 2001), opuszczonym buduaem, gdzie spaceruje ogromny pająk (*Arachne*, 2003) czy też zapomnianym miejskim fortem, gdzie na tynku znaleźć możemy krwawe ślady (*bez tytułu*, 2001). Dyskutowana zarówno przez psychologów, jak i historyków pamięć architektury stała się w XX wieku prawdziwym przekleństwem. Bolesna pamięć ścian, starych mebli, piwnic jest jak nigdy nie gojąca się blizna, która raz po raz odnawia się i krwawi. W zagadnieniu to wpisują się także interwencje Burskiej związane z architekturą sakralną. Podczas dwóch realizacji – Kościół Mariawitów w Pogorzeli (2002) i Friedenskirche we Frankfurcie nad Odrą (2004) – artystka nawiązała do najlepszych chrześcijańskich tradycji artystycznego przedstawiania tematu męki i cierpienia. Witraże pokryte malarskimi zaciekami z czerwonej farby stały się abstrakcyjną opowieścią o męczeństwie, winie i odkupieniu. Krwawiące świątynie stały się także przypomnieniem mrocznych rozdziałów z historii Chrześcijaństwa. Bolesnym stygmatem architektonicznym.*

3. Zatarł oka i serca

Fotograficzne prace Bogny Burskiej wydają się mieć swoją temperaturę i zapach. Widzowi udziela się nieprzyjemne uczucie zanurzania dłoni w lepkiej, drażniącej substancji. Artystka z chirurgiczną biegłością doszkuje kolejne elementy: na pozór znajome, kryjące jednak pułapki i zasadzki dla oka. Ból neutralizowany jest hipnotyczną ornamentalizacją (*Ornamenty* 1-3, 2002), brutalna szczerość fotografii maskowana bywa intrygującymi zestawieniami i mimikrą (cykl *Życie jest piękne*, 2002), w sterylnych światach dochodzi do olśniewających wizualnie tragedii (*Droga*, 2003). Gra została podjęta. Należy patrzeć, ale nie zdradzać oznak fascynacji. Analizować, ale ostrożnie i bez pośpiechu. Kiedy zostaniemy już wciągnięci w tę osobiwą rozgrywkę, zaczniemy odnajdować manifestacje piękna w najmniej oczekiwanych miejscach. Czasem będziemy tym faktem przerażani i zażenowani, np. zdając sobie sprawę z niezaprzeczalnej urody niektórych aktów terrorystycznych. Istnieją uporczywe, bezwzględne obrazy, które panoszą się w umyśle. Zatrują go, dręczą i osłabiają.

Sztuka Bogny Burskiej jest więc również opowieścią o wypieraniu zdarzeń z pamięci, o okłamywaniu własnego mózgu, który karmi się z rozkoszą i zachłannie coraz mocniejszymi bodźcami. Powidoki, obrazy oglądane kątem oka, wyświetlane na ścianie za naszymi plecami – to nerwica naszych czasów. Mamy kłopoty z koncentracją, kamimy zmysły odpadami, powtórzeniami, jesteśmy nieustannie głodni obrazów. Stajemy się współwinni.

Burska kilkakrotnie odniosła się do zagadnienia wizualnej reprezentacji przemocy w mediach, np. w instalacji *Salon telewizyjny* (Galeria Narodowa Zachęta, 2004) i kompozycji fotograficznej *Deszcz* (2003). Artystka odnosi się do „krewi digitalnej” rozbryzganej na migocących ekranach telewizyjnych, niedotykanej, przenoszonej (cud!) za pomocą kabli i anten. To krew wszechobecna, obłapiająca nasze oczy, pokrywająca świat delikatną cielesno-różową mgiełką. W daleki od moralizatorstwa sposób, Bogna Burska zwraca uwagę na dwuznaczną etycznie rolę widza uczestniczącego w powszechnie dostępnych spektaklach przemocy. Anna Jagiełło pisała o realizacji *Salon telewizyjny*: *Dzięki prostemu zabiegowi udaje się zbudować na krótką chwilę dziwną sytuację, w której widz traci poczucie swojego miejsca. Staje się „ekranem” projekcji i nie wiadomo już, po jakiej jest stronie, czy jest ofiarą, oprawcą czy tylko świadkiem. Strzały wzmagają poczucie zagrożenia i chaosu. Zagubiony widz znajduje się w centrum emitowanych wydarzeń, nieprzygotowany zarówno na czynne uczestnictwo, jak i na świadomość bycia bierną przestrzenią projekcji.* Dramatyczną intensywność ma także *Deszcz*, praca Burskiej z 2003 roku. Kilkadziesiąt fotografii przedstawia deszcz na szybie i krew na ekranie telewizyjnym BBC. Zestawienie to budzi skojarzenia z rosą, której przez długie wieki przypisywano boskie pochodzenie („pot nieba”), traktując ją jako życiodajną łaskę. „Krwawa rosa” to jednak symboliczny prognostyk rzezi, zwiastun mordu. Komu jest przeznaczona ta apokaliptyczna wróżba? Widzowi? „Reżyserowi” widowiska?

Trudno czuć się dobrze z tymi obrazami sam na sam. Oko zmuszane jest do patrzenia. Szarpani współczuciem, odrazą i fascynacją, brniemy w bolesno-rozkoszny rytuał widzenia i zamykania oczu, dostrzegania i okłamywania samych siebie. Nakazuje to dociekliwy umysł. Zachowujemy się jak małe dziecko, które patrzy a jednocześnie wzdraga się i zakrywa dłońmi oczy. To wzajemna obserwacja, mierzenie sił i wyszukiwanie słabych stron. Gra między wykluczającym okiem i wykluczonym obrazem. Miłością i nienawiścią. Jak ujął to William Shakespeare w jednym z sonetów⁵:

*Oko i serce w zatarł śmiertelny się wdały
Oto jak dzielić zdobyc Twojego widoku
Oko chce wydrzeć sercu widzialne udziały
Serce na ów monopol nie pozwala oku.*

1. Patrz: Władysław Kopaliński *Słownik mitów i symboli*, Warszawa 2001

2. Po raz pierwszy Bogna Burska zastosowała ludzką krew podczas wystawy *Cultural Territories* (we współpracy z Małgorzatą Lisiewicz) w Galerie für Zeitgenössische Kunst, w Lipsku, 2003

3. Patrz: Corinne May Botz *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, Nowy Jork 2004

4. Anthony Widler *Psychoanalysis and space w: Bewitched, Bothered and Bewildered. Spatial Emotion in Contemporary Art & Architecture*, Zürich/ Gdańsk 2003

5. Sonet 46., William Shakespeare *Sonety* (w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka), Kraków 2003