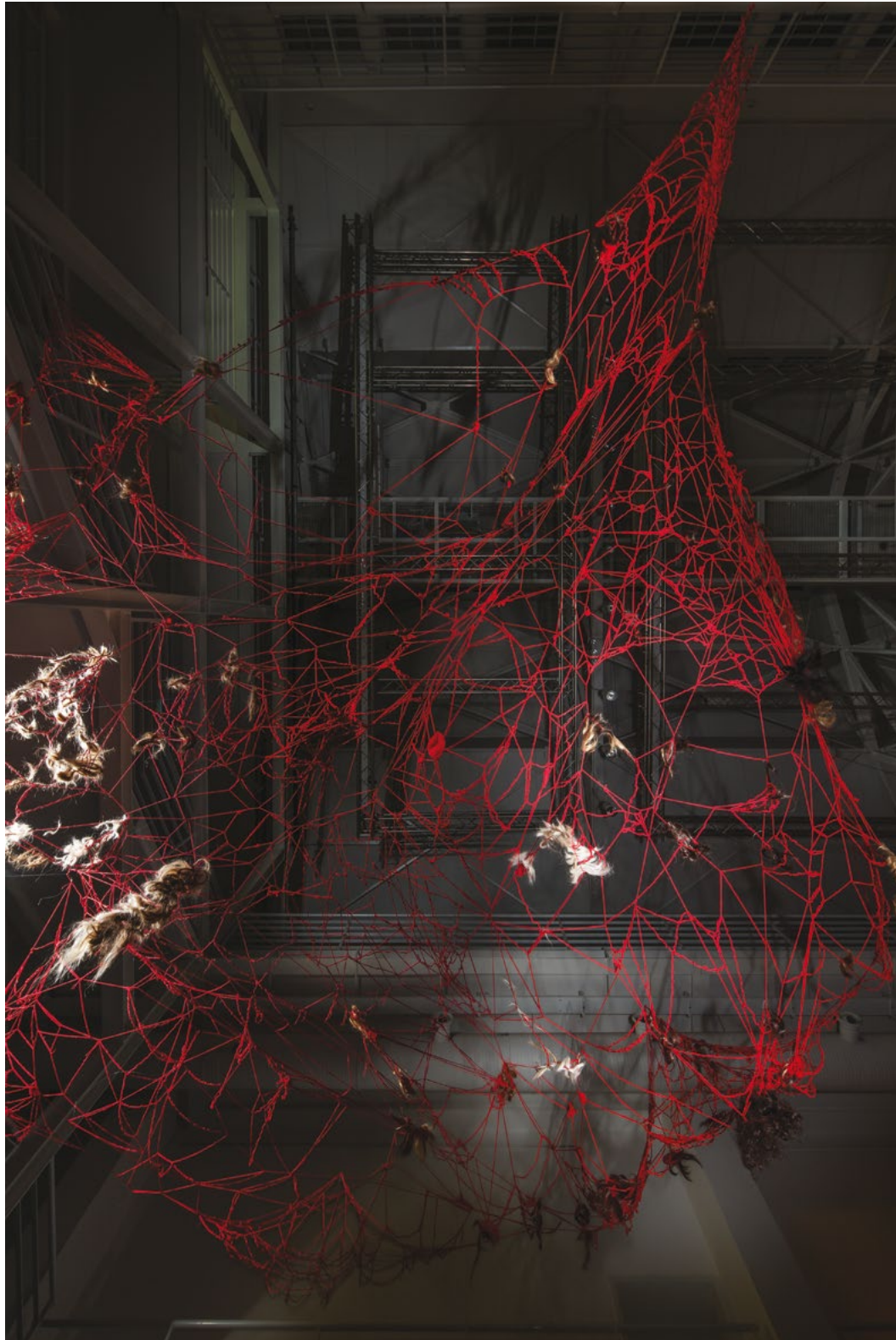




s. 42:
Siostry szelistne, włóczka akrylowa i włosy,
5 × 5 m, współpraca Katarzyna Łygońska, 2020,
dokumentacja wystawy *Krew i cukier. Prace 2000–2020*,
Trafostacja Sztuki w Szczecinie, fot. Andrzej Golc

p. 42:
Shelistne Sisters, acrylic yarn and hair,
5 × 5 m, co-operation Katarzyna Łygońska, 2020,
documentation of the *Blood & Sugar* exhibition.
Works 2000–2020, Trafo Center for Contemporary
Art in Szczecin, photo Andrzej Golc

s. 40/41:
bez tytułu, 1 z serii 12 obrazów, akryl na płótnie,
190 × 300 cm, część pracy dyplomowej
w Gościnnej Pracowni Leona Tarasewicza
w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2001,
fot. Andrzej Golc

p. 40/41:
untitled, 1st in a series of 12 paintings,
acrylic on canvas, 190 × 300 cm, part of the
artist's diploma project in Leon Tarasewicz's
Guest Studio at the Academy of Fine Arts
in Warsaw, 2001, photo Andrzej Golc

Śmierciopieśń

Polski

English

Deathsong

Gęste czerwone smugi wyglądają na białym płótnie jak ślady rozpaczliwego drapania po murze zakrwawionymi palcami. To wrażenie potęgują duże rozmiary płótna: 190 na 300 centymetrów. Stojąca przed nim kobieta średniego wzrostu może sięgnąć ręką akurat jego górnej krawędzi, a jej rozstawione wzdłuż osi poziomej ręce obejmują obszar około 150 centymetrów. Samo malowanie polega na wielokrotnym zanurzaniu dłoni w farbie, która ma kolor i konsystencję krzepnącej krwi, i ciągnięciu nimi po płótnie, raz za razem, najpierw od góry do dołu, potem coraz dynamiczniej, we wszystkich kierunkach. Aby zagarnąć brzegi i pokryć malarstwem całą płaszczyznę, wystarcza wahadłowe wychylenie bądź niewielki krok w lewo lub w prawo od środka obrazu. Trudniej dosięgnąć dolnej krawędzi, trzeba się przy tym nisko pochylać, kucać lub klęczeć. Dlatego przez dolne partie płócien przebija więcej bieli, a górne są bardziej zagęszczone. Z płótna na płótno coraz ciemniejsze; krew także z czasem czernieje. Płócien jest dwanaście. To dyplom Bogny Burskiej w pracowni Leona Tarasewicza.

The thick red streaks on the white canvas look like traces of desperate scratching on a wall with bloodied fingers. This impression is intensified by the large size of the canvas: 190 by 300 cm. A woman of medium height standing in front of it could just reach the top edge of the canvas with her hand, while if she held out her arms straight out, they would measure some 150 centimeters from fingertip to fingertip. The painting was created by repeatedly dipping both hands into paint that had the color and consistency of coagulated blood, and dragging them along the canvas, again and again, first from top to bottom, ever more energetically, in all directions. In order to reach the far edges of the canvas or to cover the entire surface of the painting while standing directly in front of it, the painter would have had to lean her body from side to side, or take a small step back or to the left or right. It would have been more difficult to reach the bottom edge, as this required crouching or kneeling or bending down low. For this reason the lower parts of the canvas show more white, while the upper parts are more

Zanim go zrobiła, zanim zaczęła pokrywać krwawymi maźnięciami kolejne wielkie płótna, stworzyła rodzaj dziennika: wycięła z podręczników czarno-białe reprodukcje antycznych rzeźb i każdą z nich naznaczyła krwistą czerwinią. Dotyk zwykle był lekki, niewielka interwencja w klasyczne piękno, zakłócenie jego harmonii, a być może próba wydobycia na wierzch ukrytej za nim dramatycznej prawdy. Lub związanie jej z sobą przez zaznaczenie ledwie widocznymi liniami papilarnymi, które personalizują odbiór „nieskazitelnej” piękna, zakłócając jego czystość. W tamtym okresie Burska zaznaczała swój osobisty odbiór świata w taki właśnie sposób. I niemal wszystko, co wówczas wychodziło spod jej ręki, było krwawo zaznaczone. Nawet odlane w żywicy dłonie. Niektóre złożone jak do modlitwy, inne zatrzymane w półgęście, jedne i drugie zabrudzone krzepnącą krwią, jakby przed chwilą zanurzono je w żywym ciele. Mogą być dłońmi lekarzy. Albo morderców. To także praca studencka.

Po dyplomie zaciągała czerwonymi smugami stare tynki kazamatów w warszawskim Forcie Legionów i w ten sam sposób zaznaczała białe ściany Galerii Szarej w Cieszynie, a także ściany i podłogę korytarza w zielonogórskim BWA i w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Tyle że interwencje w dwa ostatnie miejsca nabrały innego wyglądu. Były poniekąd odpersonalizowane, czy może bardziej zobiektywizowane – patrzyło się na nie jak na miejsca niedawnej zbrodni, a nie jak na ślad działalności artysty.

W tym samym okresie, niedługo po dyplomie, robiła „witraże”. Podobnie jak w wypadku dyplomowych płócien i niektórych ścian, tworzyła je, rozprawiając dłońmi po szkle czerwoną farbę. Takim malarstwem pokryła wysokie okna kościoła mariawitów w Pogorzeli pod Warszawą, miejsca jakby podwójnie wyklętego: przez wyjęcie tego zgromadzenia z katolickiej hierarchii oraz desakralizację budynku. Podobne witraże namalowała następnego roku we Frankfurcie nad Odrą. Obie interwencje, tak samo jak wszystkie wcześniejsze, wymagały ciężkiego, fizycznego wysiłku, który można by

densely painted. As we move from canvas to canvas, they grow increasingly dark; blood also blackens with time. There are twelve canvases. This is Bogna Burska’s diploma project from the studio of Leon Tarasewicz.

Before she produced it, before she began covering other huge canvases with bloodstains, she created a kind of diary: she cut out black and white reproductions of ancient sculptures from textbooks and marked each of them with a blood-red fingerprint. The touch was usually a light one, a small intervention in classical beauty, a disruption of its harmony, or perhaps an attempt to bring to the surface the dramatic truth hidden behind it. Or to link it to the artist herself by marking it with barely visible papillary lines that personalized the reception of the images’ “pristine” beauty, disturbing its purity. At the time, Burska marked her personal perception of the world in precisely this manner. Almost everything she made at that time was marked by blood. Even her resin casts of hands, one pair folded as if in prayer, another “caught” in the process of making a gesture, are all stained with blood as if they had just been plunged into a living body. They could be the hands of doctors. Or the hands of murderers. These were also among her student works.

After graduating, she applied red streaks to the old plaster of the casemates at Fort Legionów in Warsaw, and marked in the same way the white walls of the Galeria Szara in Cieszyn, the walls and floor of the corridor at the BWA in Zielona Góra and the Ujazdowski Castle in Warsaw. Her interventions at these last two sites, however, were different in appearance. They were in some sense “de-personalized”, or perhaps we could say, “objectivized” – they looked more like the scene of a recent crime than traces of artistic activity.

During this same period, shortly after graduation, she also made “stained-glass windows”. As in the case of her diploma canvases and some of her works on walls, she created these by spreading red paint on glass with her hands. She used this type of painting to cover



Arachne, video, 5 min. 3 s., 2003

Arachne, video, 5 min. 3 s., 2003

uznać za transfigurację jej osobistego cierpienia. Albo, w wymiarze bardziej uniwersalnym, wzięcia na siebie i zobiektywizowania doznawalności cierpienia w ogóle.

Tak można odbierać długie serie jej fotografii, w większości inscenizowanych, lecz noszących znamiona rejestracji „przypadkowo” odkrytych śladów jakiegoś zdarzenia. Mogą to być świeże krwawe plamy na skrzącym się śniegu lub rozmywane podczas odwilży; spływające po szybie podczas deszczu; zabierane przez płynącą wodę lub wraz z nią krzepnące w bogate wzory „malowane mrozem” na cienkich taflach lodu. Nie wszystkie łatwo zauważyć, lecz każdy budzi skojarzenie z czymś okaleczeniem. A właściwie z potencjalnym faktem ingerencji w ciało, naruszenia żywej tkanki, co wywołuje zarówno ciekawość, jak i lęk podobny do tego, jaki odczuwa się na widok świeżej rany nawet wówczas, gdy mamy do czynienia z ratującą życie operacją na sali szpitalnej. To zresztą też rejestrowała. A potem rozwijała w formie przeestetyzowanych narracji, zderzając drastyczne, „chirurgiczne” kadry z fotografiami kwitnących na czerwono roślin lub pływających w akwarium czerwonych rybek. Albo przeciwstawiała rytm pooperacyjnego gojenia się kikuta nogi procesowi kwitnienia: od świeżej rany, do zagojonej resztki nogi; od rozwiniętego kwiatu peonii do zielonego pączka.

Mamy w tych pracach do czynienia z radykalnym i drastycznym gestem naruszenia panującego w sztuce tabu, związanego z bezpośrednim odwołaniem się do krwi i – pośrednio – cierpienia. Pod tym względem jej twórczość można włączyć do krytycznego nurtu polskiej sztuki, którego fala wezbrała w połowie lat 90. Opinię publiczną zaszokowały wtedy zwłaszcza prace Artura Żmijewskiego i Katarzyny Kozyry, którzy pokazali między innymi kalekie ludzkie ciała. Były to gesty odsłaniające problemy związane z niepełnosprawnością, ukryte za niewidzialną zasłoną milczenia wynikającego ze społecznej hipokryzji. Burska wyszła z innej pracowni. I choć zgadzała się z ogólnym przesłaniem nurtu krytycznego, o czym świadczy współpraca z jego przedstawicielami w ramach założonego przez nią Warszawskiego Aktywu Artystów, jej wybory podyktowane były odmiennym postrzeganiem sposobu prowadzenia społeczno-artystycznego dyskursu. Za zamkniętymi i opieczętowanymi społeczną złączył milczenia drzwiami artystka dostrzegła bowiem nie tylko kalectwo, ale i wszechobecną przemoc.

Do zwrócenia na nią uwagi nie wystarczały jej środki obiektywizujące autorską narrację, takie jak aparat fotograficzny czy nawet kamera. Albo pędzel malarski. Potrzebny był bezpośredni, fizyczny dotyk, pozostawienie osobistego śladu. Przynajmniej w pierwszym okresie twórczości. Być może chodziło o terapeutyczne wyrzucenie z siebie niezabliźnionych traum. Albo o postawienie widzowi przed oczami czegoś, czego w zasadzie nie widać w przestrzeni publicznej, z czym społeczeństwo nie obcuje od zakończenia wojny.

Od tamtego bowiem czasu przemoc i krew przestały być widzialną na zewnątrz codziennością i na wiele dekad wycofały się na obszar prywatny. Lecz nie znikły – było o tym powszechnie wiadomo. Media, które się nimi syciły, oszczędzały społeczeństwu drastycznych widoków. Mając służyć jako lustro

the high windows of the Mariavite church in Pogorzela near Warsaw, a place cursed twice over: by the congregation having been expelled from the Roman Catholic Church and the church building itself having been desacralized. The following year, Burska painted similar stained-glass windows in Frankfurt on the Oder. Both interventions, like those before them, required a strong, physical effort that could be seen as a transfiguration of the artist’s personal suffering. Or, on a more universal level, as her participation in and objectification of the experience of suffering in general.

This is how we can see her long series of photographs, most of which were staged but bear traces of some event registered “by accident”. These include fresh bloody stains on glistening snow or being washed away during a thaw; or running down a window pane in the rain; being swept away by flowing water or solidifying with it, forming rich patterns “painted with frost” on thin sheets of ice. Not all of them are easy to notice; nevertheless, each evokes associations with someone having been wounded. Or, to be more exact, some potential transgression of the body, the violation of living tissue, evoking both curiosity and fear, similar to that which one feels at the sight of a fresh wound, even when we are dealing with a life-saving operation in a hospital room. She recorded this, as well. And then she developed these images into aesthetic narrations, juxtaposing drastic, “surgical” frames with photographs of plants blooming red or red fish swimming in an aquarium. Or she juxtaposed the rhythm of the post-operative healing of a leg stump with the process of a flower blossoming: from a fresh wound to the healed remains of the leg; from a fully developed peony blossom to a green bud.

In these works we are dealing with a radical and drastic violation of a taboo in art, connected with direct references to blood and – indirectly – suffering. In this respect, her work can be included in the critical current of Polish art, a wave of which appeared in the mid-1990s. Public opinion was then particularly shocked by the works of Artur Żmijewski and Katarzyna Kozyra, who showed, among other things, crippled human bodies. These gestures revealed disability-related problems that were hidden behind an invisible veil of silence grounded in social hypocrisy. As a student, Burska came out of a different studio environment than Kozyra and Żmijewski. Although she agreed with the general message of the critical trend, as shown by her collaborations with representatives of it, in her work within the Warsaw Artists Activist Group, which she founded, her choices were dictated by different views concerning the way social and artistic discourse should be conducted. She perceived not only disability, but also ubiquitous violence as issues that were being hidden behind closed doors, doors which were remained sealed thanks to a conspiracy of silence in society.

In order to draw attention to this, the most common means of objectivizing an authorial narrative – such as a camera, a film camera, or even a paintbrush – seemed insufficient. What was needed was direct, physical contact, some kind of personal mark, at least in the early period of this work. Perhaps this provided a means for therapeutically working through unhealed traumas. Or, putting before the eyes of the viewer something that was not

rzeczywistości, cenzurowały (i nadal cenzurują) sposób jej relacjonowania, zapewne z przyczyn „etycznych” i „estetycznych”, cokolwiek miałyby to znaczyć. Lecz opisy czy obrazy przemocy wystarczy włożyć w cudzysłów fikcji i powyższe bariery znikają. Niezliczone powieści kryminalne oraz filmy pełne są najbardziej wymyślnych scen przedstawiających przemoc i gwałt. Naturalnie, filmy robią to lepiej, pokazują bowiem to, czemu nie jest w stanie sprostać nasza wyobraźnia jedynie w oparciu o lekturę. Lecz i jedno, i drugie kanalizują zapewne jakieś społeczne potrzeby, mają bowiem ogromne powodzenie. Bogna Burska przyjrzała się dokonywanemu przez światowe kino procesowi meblowania masowej wyobraźni i zaczęła tworzyć własne filmy sklejane z dziesiątków fragmentów wyjętych z głośnych produkcji. Odkryła wówczas, że przemoc, gwałt i krew są bardzo często związane z seksem. Zderzając jedno z drugim, filmy nie tylko wychodzą naprzeciw oczekiwaniom widzów, lecz także kreują jej podprogowe potrzeby. Takie właśnie konkluzje można wyczytać z jej pierwszego defabularyzowanego filmu *found footage* zatytułowanego *Deszcz w Paryżu*.

Niejako na marginesie pracy nad pierwszym filmem artystka stworzyła swój własny minihorror *Arachne*. Najpierw zaaranżowała zapożyczony z amerykańskiej estetyki, typowy kobiecy „buduar”, do którego wpuściła ogromnego ptasznika. Następnie sfilmowała wędrówki włochatego pająka po pościeli i drobiazgach ustawionych na toalecie. Właściwie nic poza tym się nie działo, lecz całość wywoływała uczucie trwogi podobne do tego, które towarzyszy nam, gdy oglądamy filmowe sceny przygotowujące do „najgorszego”, co może się za chwilę zdarzyć.

W późniejszym okresie Burska kilkakrotnie wracała do tematyki związanej ze zwierzętami, wykorzystując fragmenty filmów przyrodniczych (*Rój*), dźwięk (*Świerszczyki*) czy rejestrując zachowania zwierząt (*Pieski*). Robiła to raczej z pozycji obserwarki, badaczki sprawdzającej jak reagujemy na niektóre gatunki, jak one dają o sobie znać bądź jakie wywołują w nas skojarzenia. Inaczej było z żywą instalacją *Co jedzą rusałki?* (CSW Kronika w Bytomiu, 2013), która stała się dla artystki pretekstem do autotematycznej refleksji na temat procesu tworzenia dzieła. W galerii stworzona została wylęgarnia „eksponowana” od kwietnia do września, a więc w okresie równym długości cyklu życia motyli z gatunku rusałek i zmierzchnic. W trakcie trwania wystawy larwy motyli były regularnie dokarmiane (stąd tytuł), a ich przeobrażenie najpierw w stadium poczwarki, a potem w dojrzałego owada odbywało się w specjalnie stworzonych warunkach. W nazewnictwie fachowym postać dorosła owada nosi nazwę „imago”. Image. Obraz, wizerunek, wyobrażenie. Piękno zrodzone ze swojego przeciwieństwa w wyniku długiego procesu przemian. Nie zawsze uwieńczonych powodzeniem. Jak w sztuce. Jednak w tym wypadku pojawia się pytanie, czy eksperymentowanie na żywych organizmach, nawet pod nadzorem fachowców, jest etyczne. A zatem, czy etyczne jest hodowanie jedwabników? I dalej – zwierząt w ogóle?

Praca *Arachne* została zaprezentowana na wystawie *Biały mazur* w Berlinie w 2004 roku. Uczestniczyło w niej osiem młodych polskich artystek, w większości eksponujących postawę feministyczną. Swoją instalacją Burska

really visible in public space, something that society had avoided dealing with since the end of the war.

After the war ended, violence and blood ceased to be outwardly visible parts of daily life, retreating into the private sphere for many decades. But they had not disappeared – this was common knowledge. The media, which thrived on both, spared the public drastic images. Since they were supposed to serve as a mirror of reality, the media censored (and continue to censor) the way they reported on violence, motivated no doubt by both “ethical” and “aesthetic” reasons, whatever that might mean. But when we put descriptions and images of violence onto the pages of fiction the above-mentioned barriers disappear. Countless crime novels and movies are full of the most imaginative scenes depicting violence and rape. Films naturally do this more effectively because they can show what our imagination is incapable of processing graphically from the written word. Yet, the popularity of violence in both fiction and film indicate that both are channels for addressing some kind of social needs. Bogna Burska observed the process by which world cinema was fuelling the mass imagination and began to create her own films pieced together from dozens of fragments taken from well-known productions. She discovered that violence, rape and blood were very often associated with sex. By juxtaposing one with the other, films were not only able to meet the expectations of the audience, but also created subliminal needs in viewers. Such conclusions can be drawn from Burska’s first defictionalized found footage film, entitled *Rain in Paris*.

As a side-project produced during work on her first film, Burska created her own mini-horror – *Arachne*. She first set up a typical woman's “boudoir”, drawing on American aesthetics, then placed in it a large tarantula. Next, she filmed the hairy spider wandering among bedclothes and trinkets placed on a dressing table. Nothing else happened, but the whole thing evoked a feeling of dread similar to the one that accompanies us when we watch film scenes preparing us for the “worst”, which is just about to take place.

Burska later returned several times to animal-related topics, using fragments of nature films (*Swarm*), sound (*Crickets*), and recordings of animal behavior (*Dogs*). In these works, she tended to take the position of an observer, a researcher studying how we react to certain species, how they make themselves known, and what associations they evoke in us. The live installation *What Do Nymphs Eat?* (Kronika CCA in Bytom, 2013) provided an opportunity for the artist to reflect on the creative process itself. A hatchery was set up in the gallery and “exhibited” from April to September, i.e. for a period equal to the length of the life cycle of butterflies and moths. During the exhibition, butterfly larvae were regularly fed (hence the title), and their transformation first into a chrysalis, and then into an adult insect, took place in a specially constructed environment. In specialist nomenclature, the adult form of the insect is called an “imago”, i.e. *image*. Beauty born from its opposite in a long process of transformation. One that is not always successful. Like in art. However, in this case the question arises whether experimenting on living organisms, even under the supervision of professionals, is ethical. Is it ethical to raise silkworms? And – to go a step further – animals in general?

wpisała się poniekąd w ten nurt, pozostawiła sobie jednak margines na wybrzmienie humorystycznej warstwy tej pracy. A zatem zdystansowała się w pewnym stopniu od toczącego się wówczas dyskursu feministycznego. Z jej ówczesnej postawy wynikała konkluzja, że, owszem, kobiety są bardzo częstymi ofiarami przemocy, lecz niektórym z nich ta rola bardzo odpowiada, gdyż lokuje je w dekoracyjnych ramach uświęconego tradycją wizerunku zalęknionej i skrzywdzonej niewinności.

Światowe kino najchętniej przenosi i utrwała ten właśnie model, przeciwstawiając mu czasem negatywnie nacechowaną figurę niosącą same nieszczęścia „kobiety fatalnej”. Oba te klasyczne modele Burska podważa w swoim (również de-fabularyzowanym) filmie *Małgorzata*. Postać jej bohaterki jest pomyślana jako piętrowo budowana synteza niemal kanonicznych bohaterek kilku znanych utworów: królowej Margot z filmu Patrice’a Chéreau, Małgorzaty z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa i – przede wszystkim – z *Fausta* Goethego. Wciela się w nią sama artystka. Jej twarz jest okolona klasyczną owalną ramą. Szyję zdobi „sznur koralów” ułożonych z kropli krwi sączących się z własnoręcznie nacinanej skóry. Tak właśnie można sobie wyobrazić zachowanie Małgorzaty, gdyby w sposób syntetyczny przeanalizować motywacje i postawy wszystkich wspomnianych wyżej protagonistek w sytuacjach wyznaczonych przez ramy kulturowego kanonu. Natomiast *found footage* *Serce tak białe* wychodzi od szekspirowskiej Lady Makbet (przefiltrowanej przez prozę Javiera Maríasa) i niemal dosłownie spływa krwią.

Fascynacja artystki sposobem funkcjonowania kobiecych mitów dała o sobie znać również w re-fabularyzowanym filmie *Tysiąc śmierci*. Zarysowana w nim alternatywna biografia Elżbiety I staje się tłem podskórnej, wynikającej z samej struktury tej pracy, ekspozycji permanentnego zainteresowania, jakim cieszyła się (i cieszy) angielska królowa. Materiał *found footage* jest skonstruowany tak, że na pierwszy plan wysuwa się dyskurs toczący się nie tyle wokół postaci brytyjskiej królowej, ile wokół schematów jej

Burska’s work *Arachne* was presented at the *Biały Mazur* [*White Mazurka*] exhibition in Berlin in 2004. Eight young Polish artists took part, most of whom represented a feminist standpoint. Though her installation fit within this trend, its humorous overtones reflected a certain sense of liberty with which she approached it. In this sense, she distanced herself, to a certain extent, from the mainstream of the period’s feministic discourse. Her stance at the time resulted from her conclusion that, yes, women are very frequently victims of violence, but some are perfectly willing to assume this role because it places them within the decorative frame of the time-honored image of a frightened and wronged innocence.

World cinema eagerly conveys and perpetuates this model, sometimes contrasting it with the negatively marked figure of the “femme fatale” who brings only misfortune. Burska challenged both of these classical models in her (likewise defictionalized) film *Margaret*. Its heroine represents a storied synthesis of almost canonical figures from several well-known works: Queen Margot from Patrice Chéreau’s film, Margarita from Bulgakov’s *The Master and Margarita*, and – above all – Margaret from Goethe’s *Faust*. She is played by the artist herself. Her face is surrounded by a classical oval frame, and her neck is decorated with a “string of beads” made of drops of blood oozing from her own cut skin. This is how one could imagine Margaret’s behavior if one were to analyze synthetically the motivations and attitudes of all the above-mentioned female protagonists in situations that are typical within the framework of the cultural canon. On the other hand, the found footage film *A Heart So White* takes its cue from Shakespeare’s Lady Macbeth (filtered through Javier Marías’ prose), with blood literally almost flowing in the work.

The artist’s fascination with the way women’s myths function was also evident in her re-fictionalized film *A Thousand Deaths*. The alternative biography of Elizabeth I outlined in the film becomes the background for a sub-



Małgorzata, video,
6 min. 33 s., 2006

Margaret, video,
6 min. 33 s., 2006



zdjęcie ze spektaklu *Tisiphone i Alekto*,
tekst i reżyseria Bogna Burska, kostiumy
Pola Tyszowiecka, w tle rzeźba Anisha Kapoora
Blood Cinema, spektakl w ramach wystawy
Krew. Łączy i dzieli, Muzeum Historii Żydów
Polskich POLIN, Warszawa, 2017,
fot. Magda Starowieyska

photo from a performance of *Tisiphone and Alekto*,
script and direction Bogna Burska, costumes Pola
Tyszowiecka, in the background Anish Kapoor's
sculpture *Blood Cinema*, performed as part of the
Blood. Uniting & Dividing exhibition, Museum of the
History of Polish Jews POLIN, Warsaw, 2017,
photo Magda Starowieyska

przedstawiania oraz społecznych fantazji związanych ze sprawowaną przez nią władzą. Natomiast w *Bitwie pod Grunwaldem*, filmie stworzonym na wystawę *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat sąsiedztwa w sztuce*, artystka śledzi zniewalające wyobraźnię schematy patriotycznego myślenia. Odtwarzane zarówno przez „bitewnych” rekonstruktorów, jak i przez licznych filmowców-amatorów kluczowe sceny tej „narodowej epopei” zostały zapożyczone z filmu Aleksandra Forda *Krzyżacy* i do nich ograniczone, zakrzepły więc „na zawsze” w sposobie re-reprezentacji tego historycznego wydarzenia.

Zdaje się, że zabieranie głosu w sprawach związanych ze społecznym funkcjonowaniem kultury przez cytowanie i „re-mastrowanie” gotowych utworów w pewnym momencie przestało artystce wystarczać. Jej uwaga kolejny raz przesuwa się na zmianę warsztatu. Malarka staje się dramatopisarką. Niektóre utwory pisze w sposób staromodny, wierszem, posługuje się zatem zupełnie innym niż dotychczas językiem wypowiedzi. Następnie reżyseruje swoje przedstawienia bądź tworzy z nich słuchowiska. Jednak polem prezentacji jej twórczości pozostaje galeria. To wyraźny sygnał, że nie mamy do czynienia ze zmianą zawodu, ale z rozszerzeniem wachlarza środków wyrazu, dzięki czemu łatwiej jest przedstawić złożoność własnej wypowiedzi. Artystka dotyka w ten sposób między innymi rozmaitych klisz funkcjonujących zarówno w zbiorowej świadomości, jak i w zbiorowej wyobraźni.

Jedną z tych klisz, którą Burska rozbiła przez karykaturalne przeeksponowanie, jest zmitologizowana specyfika życia artystycznego. Przedstawienie *Gniazdo* ośmiesza relacje panujące między artystą a zespołem profesjonalistów, których rolą jest obsługa dzieła powstającego na potrzeby wystawy. Inne utwory z tego gatunku trzymają się podobnej konwencji, tropią jednak i wskazują absurdalność w innych dziedzinach życia społecznego. W *Bitwie warszawskiej* Burska bierze na warsztat emblematyczne dla polityki historycznej, zakrzepłe w swojej schematyczności figury takich „bohaterów” jak „harczerz” czy „stara powstanka”. W *Buncie Głuchych* subwersywnie

tle display, stemming from the structure of the work itself, of people's long-standing fascination with the English queen. The found-footage material has been assembled in such a way that the discourse concerns not so much the figure of the British queen herself as the patterns used in her representation and the social fantasies associated with her rule. Meanwhile, in the *Battle of Grunwald*, a film created for the exhibition *Side by Side. Poland-Germany. 1000 Years of Art & History*, the artist traces the patterns of patriotic thinking and how they captivate the imagination. Reenacted by both re-enactors and numerous amateur filmmakers, key scenes in this “national epic” were borrowed from (and limited to those in) Alexander Ford's *Knights of the Teutonic Order*; they have thus “permanently” shaped the way this historic event can be represented in the future.

It seems that speaking out on issues related to the social functioning of culture by quoting and “re-mastering” ready-made pieces at some point ceased to be sufficient for Burska. Her attention once again shifted to changing her artistic toolbox. The painter thus became a playwright. She writes some of her works in the old-fashioned way – in verse – and thus using a completely different language of expression than previously. She later directs her plays or creates radio plays out of them. However, the primary space where her work is presented remains the gallery. This is a clear signal that we are not dealing with a change in profession, but with an expansion of the range of means of expression, making it easier to present the complexity of one's own expression. Thus, the artist touches upon, among others things, various clichés functioning both in our collective awareness and in the collective imagination.

One of these clichés, which Burska shatters through caricatured over-exposure, is the mythologized specificity of artistic life. The performance *The Nest* ridicules the relationship between the artist and the team of professionals whose role is to handle works that will be placed on exhibition. Other works written by her in



Tyzifone i Alekto, film, 51 min.,
Bogna Burska / Ewa Hevelke / Michał Januszaniec,
kostiumy Pola Tyszowiecka, Warszawa, 2017
(film zrealizowany przy wsparciu Muzeum Historii
Żydów Polskich POLIN)

Tisiphone and Alekto, film, 51 min.,
Bogna Burska / Ewa Hevelke / Michał Januszaniec,
costumes Pola Tyszowiecka, Warsaw, 2017
(film realised with support from the Museum
of the History of Polish Jews POLIN)

podnosi marginalizowaną dotychczas grupę osób niesłyszących do rangi najbardziej uprzywilejowanych, a język migowy czyni najbardziej uniwersalnym językiem świata.

W złożonej warsztatowo produkcji, zrealizowanej dla Muzeum POLIN w związku z wystawą *Krew. Łączy i dzieli*, artystka powraca do wątków związanych z krwią. Nie eksponuje już jednak obecności przemocy w popkulturze. Sam tytuł *Tyzifone i Alekto*, nawiązujący do imion dwóch Erynii, jasno wskazuje na to, że artystka sięga głębiej, do mitologii greckiej, a otwierający pracę dialog cofa nas do biblijnej księgi Genesis. W tym „międzypokoleniowym” działaniu performatywnym symboliczna „kropla krwi” przemieszcza się między powiazanymi czerwona nicią i pozostającymi w ciągłym ruchu „Eryniami” zrodzonymi z krwi wykastrowanego Uranosa. Wszystko przecinane jest wyznaniemi dotyczącymi toksycznych relacji rodzinnych oraz opowieścią współtwórcy wielu filmów Burskiej Michała Januszańca na temat ukrywanych przed światem, koligacyjnych splotów przodków narratora. Całość nie tylko obnaża natręctwa związane z pojęciem pokrewieństwa i dziedziczeniem cech, lecz wydobywa drżące w społeczeństwie i ugruntowane na postnorymberskim podglebiu, eugeniczne przeświadczenia o hierarchii ras. Absurd takiego myślenia podkreśla chór wyśpiewujący naukowe opisy funkcjonowania krwi w organizmie człowieka. Przy okazji warto zauważyć, że tę produkcję poprzedzał głośny Czarny Marsz, który ujawnił potencjał kobiet, tytułowych Furii – niestrudzonych mścicielek z pracy Burskiej. A potwierdzeniem ich siły stały się masowe manifestacje polskich kobiet jesienią 2020 roku.

Przysłowiowe „więzy krwi”, obecne niegdyś w tytule projektowanych przez Katarzynę Kozyrę i szybko ocenianych billboardów, zaczęły się u Burskiej symbolicznie materializować. Najpierw ujawniły się w wyżej opisanym projekcie, a po pewnym czasie przybrały formę ogromnej, robionej na szydełku tkaniny, z wyglądu przypominającej pajęczą sieć utknaną z czerwonych (oczywiście) nici i zapewne

a dramatic genre adhere to a similar convention; however, they track and point out absurdities in other areas of social life. In *Battle of Warsaw*, Burska takes on the figures of such “heroes” as wartime scouts or now-elderly women who had taken part in the Warsaw uprising, figures which are emblematic of historical politics and have become fossilized within a schematic narrative structure. In *Revolt of the Deaf* she subversively elevates the thus-far marginalized group of deaf people to the rank of the most privileged, and makes sign language the universal language of the world.

In a complex production made for the POLIN Museum in connection with the exhibition *Blood: Uniting & Dividing*, the artist returned to blood-related themes. However, she was no longer focused on exposing the presence of violence in pop culture. The title *Tisiphone and Alekto*, referring to the names of two of the three Erinyes (Furies), clearly indicates that the artist is reaching back in time – to Greek mythology but also to the Bible, with the opening dialogue referencing the Book of Genesis. In the play’s “intergenerational” performative action, a symbolic “drop of blood” moves between the Erinyes – who originally came into being from the blood spilled during the castration of Uranus, and who onstage are connected by a red thread and in constant motion. All of this is interspersed with confessions of toxic family relations and a story told by Michał Januszaniec, co-author of many of Burska’s films, about the marital entanglements kept hidden away from the world by the narrator’s forebears. The film as a whole not only exposes certain obsessions with the notion of kinship and inherited traits, but also reveals eugenic convictions about racial hierarchy deeply rooted in post-Nuremberg society. The absurdity of such thinking is emphasized by the choir singing scientific descriptions of how blood functions in the human body. It is worth noting that this production was preceded by the famous Black March in Poland, which revealed the potential of women – the titular Furies, who are tireless avengers in Burska’s

nawiązującą do wcześniejszej o kilkanaście lat *Arachne*. Tyle że dzisiaj nie chodzi już o jej staroświecki „efekt pająka” rodem z filmów grozy. I nawet nie o nawiązanie do słynnej ogromnej rzeźby Louise Bourgeois. Domyślna „pajęczycza-wampir” Burskiej zastawia raczej sieć-pułapkę utkaną ze splotów historycznych przesądów i spadającą na „niegrzeczne” lub „źle urodzone” kobiety. Mnogość jej ofiar mogą nam sugerować wplecione w tkaninę pukle włosów.

Powrót do symboliki krwi, znaczony przez te dwie prace, znalazł nieoczekiwaną pointę w postaci powrotu do klasycznego malarstwa. Wczesną wiosną 2020 roku artystka wyjechała na gościnne wykłady do Porto. Podczas spaceru w parku zobaczyła czerwoną ziemię i kałuże, w których odbijały się korony drzew. Zrobiła serię zdjęć. Wszystkie były utrzymane w rdzawym kolorystyce. Jak sama mówi, ta rdzawa tonacja znów skojarzyła jej się z krwią. Ponownie sięgnęła do malarstwa. Tym razem płótna były znacznie mniejsze, sposób pracy mniej „organoleptyczny”, farba o rzadszej konsystencji, akwarelowa. Wylana na płótno, niemal jak w drippingu, układa się w bezforemne plamy. Dopiero one prowokują do dalszych interwencji. Niektóre rozwijają się w delikatne zarysy bezlistnych koron drzew, choć mogą to być również cienkie żyłkowania przypominające rysunek zgrubień na liściach, ich „unerwienie”. Albo schemat naczyń włosowatych u ssaków. Cztery z nich tworzą serię zatytułowaną *Śmierciopieśń* – nawiązującą tytułem do imienia z kreskówki dla dzieci *Jak wytresować smoka*. Trzy z nich są pozbawione żyłkowań, rozlane na płótnie plamy tuszu przenikają się w nich z nieregularnymi, drobnymi formami, które wyglądają jak komórki żywej tkanki pod mikroskopem. Tak jakby krew przestała wylewać się na zewnątrz i powróciła do swych naturalnych naczyń.

Wszystkie te obrazy Burska namalowała podczas pierwszej fali pandemii nowej grypy, od kwietnia do lipca 2020 roku. Nie można wykluczyć, że niesione przez wirusy zagrożenie dla życia było jednym z dodatkowych powodów, dla których artystka powróciła do malarstwa. Rozwijane na jej płótnach „tkankowe” kształty mogą się z tym wiązać. Ale nie muszą, jeśli powstrzymamy się od założenia, że artystka uznaje za jeden wielki organizm cały gatunek ludzki czy nawet całą ożywioną przyrodę.

Wirus jest formą istnienia białka. Jak każde życie. Lecz jedynie człowiek próbuje mu nadawać dodatkowy sens.

listopad 2020

work. The mass protests led by Polish women in the fall of 2020 provided confirmation of their strength.

Proverbial “blood ties”, once featured in the titles of billboards designed by Katarzyna Kozyra and quickly censored, started to materialize in Burska’s art. They first appeared in the project described above, and later took the form of an enormous, crocheted figure resembling a spider web woven out of red (obviously) yarn, a seeming reference to her *Arachne*, created almost two decades earlier. Except that today the goal is not the old-fashioned “spider effect”, taken straight from horror movies. It is not even a reference to the famous huge sculpture by Louise Bourgeois. Rather, Burska’s “vampire spider” lays out a trap-web woven out of historical superstitions concerning “naughty” or “badly born” women. The number of women who have been her victims is suggested by the many locks of hair woven into her body.

Burska’s return to the symbolism of blood, signified by these two works, led to an unexpected outcome in the form of a return to classical painting. In the early spring of 2020, the artist traveled to Porto for a series of guest lectures. While walking in a city park, she was struck by the red soil and how the crowns of trees were reflected in puddles. She took a series of photographs, all of which shared the same rusty color scheme. She later said that this rusty tone made her think of blood again. So once again she turned to painting. This time the canvases were much smaller, the working method less “organoleptic”, the paint thinner, more watercolor-like. When poured onto the canvas, in a manner akin to drip painting, the paint formed asymmetrical blotches. These then inspired further interventions by the artist. Some were developed into delicate outlines of leafless tree crowns, while others resembled drawings of the thin, raised veins on leaves, their so-called “innervation”. Or the pattern of capillaries in mammals. Four of them form a series called *Deathsong* – the title referring to a name from the children’s cartoon *How to Train Your Dragon*. Three of them are veinless, with the ink stains spilled on the canvas intermingling with irregular, tiny forms that look like the cells of living tissue under a microscope. It is as if the blood has stopped pouring outward and returned to its natural vessels.

Burska painted all these paintings during the first wave of the Covid-19 pandemic, from April to July 2020. It cannot be ruled out that the threat to life posed by the virus was among the things that motivated the artist to return to painting. The “tissue-like” shapes unfolding on her canvases may be a reflection of this. But they don’t have to be, if we resist making the assumption that the artist considers the entire human species, or even all of animated nature, to be one big organism.

A virus is a form of protein existence. Like all life. But only humans try to inscribe additional meaning to it.

November 2020