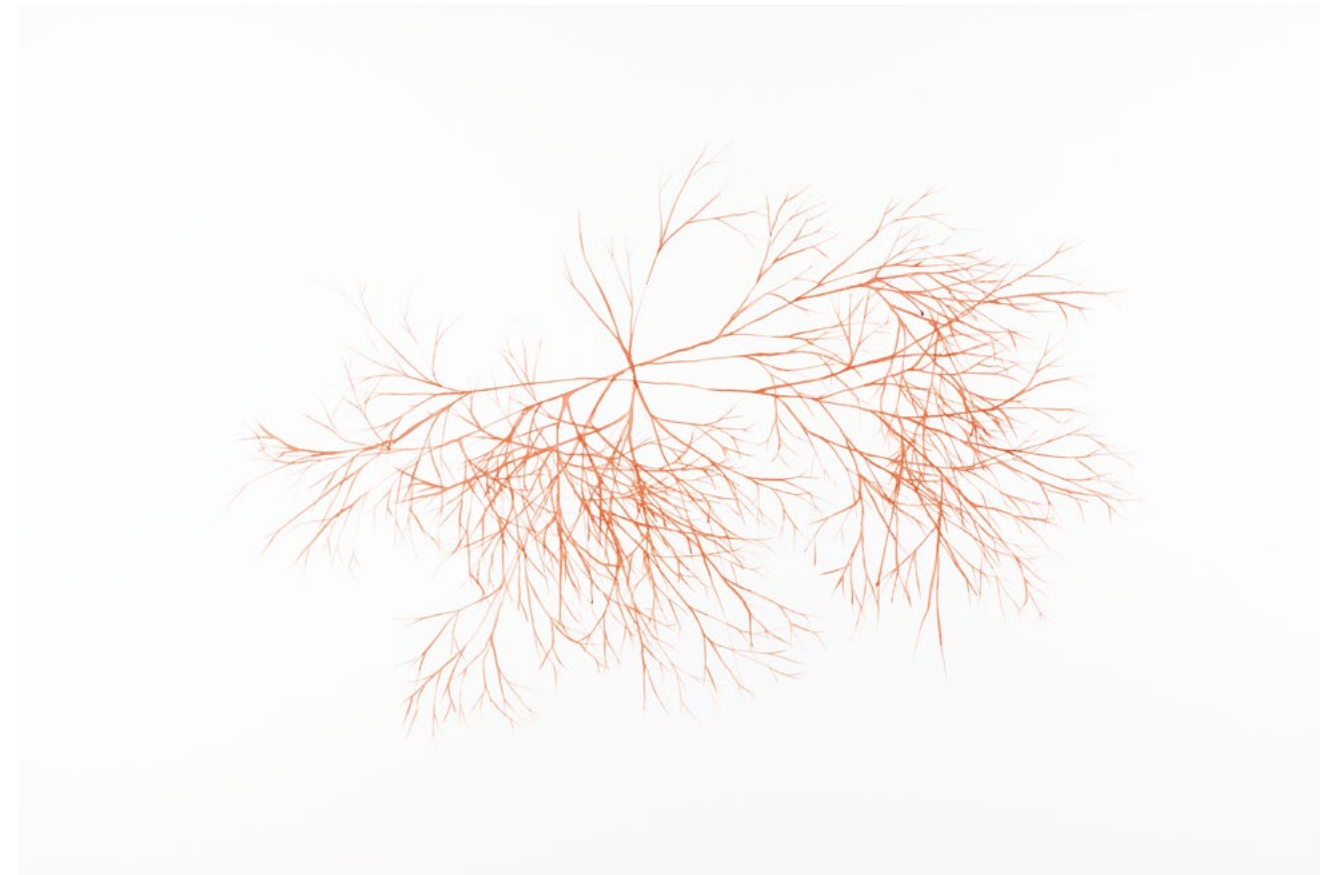


Stanisław Ruksza



bez tytułu, akwarela na płótnie,
100 × 130 cm, 2020 (z kolekcji
PKO Bank Polski), fot. Andrzej Golc

untitled, watercolour on canvas,
100 × 130 cm, 2020 (collection
of PKO Bank Polski), photo Andrzej Golc

s. 8/9:
Nowe kontynenty, akwarela na płótnie,
100 × 120 cm, 2020, fot. Andrzej Golc

p. 8/9:
New Continents, watercolor on canvas,
100 × 120 cm, 2020, photo Andrzej Golc

Krew i cukier

Polski

English

Blood & Sugar

Wystawa *Krew i cukier. 2000–2021* to największy dotychczasowy pokaz prac Bogny Burskiej, zestawiający najnowsze realizacje, prace dotąd niepokazywane oraz dzieła charakterystyczne dla różnych okresów twórczości artystki. Zarówno wystawa, jak i niniejsza towarzysząca jej książka wymykają się schematowi typowo retrospektywnego, chronologicznego przeglądu prac. Zamiast niego proponują narrację pozwalającą uwypuklić migracje, powroty i transformacje uprawianych przez Burską form i podejmowanych przez nią tematów. Teksty zamieszczone w książce pozwalają spojrzeć na jej sztukę z różnych punktów widzenia, ukazać ją z perspektywy badaczy teatru, sztuk wizualnych czy filmu. Bogna Burska jest artystką wszechstronną, starannie dobierającą formę do przemyślanego konceptu, co często owocuje bardzo zróżnicowanymi pracami, niestroniącymi od ryzyka i otwarcia na błąd. Artystka zdaje się tworzyć na przekór intelektualnemu lenistwu kuratorów przyzwyczajonych do określonej metody twórczej konkretnych artystów, „seryjnie” reprodukujących podobne do siebie prace.

Blood & Sugar: Works 2000–2021 is the largest exhibition to date of works by Bogna Burska. It features both her most recent pieces, on display for the first time, and works typical of different periods in her career. Both the exhibition and the accompanying book are not typical retrospectives, i.e. a chronological review of past works. Instead, they offer a narration highlighting the migrations, returns and transformations in the forms and topics taken up by Burska. The texts featured in the book allow the reader to see her art from various points of view – including from the perspectives of scholars of theater, the visual arts and film. Bogna Burska is a versatile artist, who carefully selects forms well-suited to a realizing a specific, carefully developed concept. This has resulted in her producing a diverse array of works in which she does not shy away from risk and leaves herself open to the possibility of failure. The artist seems to challenge the intellectual laziness of curators, who are too accustomed to artists who “serially” reproduce similar works, using a clearly defined creative method.

Burska posługuje się wieloma formami wypowiedzi: tworzy instalacje, realizacje przestrzenne, fotografie, malarstwo, prace wideo, sztuki teatralne. Jest też pedagogką w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jej twórczość bywa czasem określana jako połączenie sztuki krytycznej z problematyką estetyczną. Nie o szufladkowanie i nazewnictwo tu jednak chodzi, ono bowiem zazwyczaj uśmierza niepokój wywoływany przez sztukę. Sztukę Burskiej można tymczasem porównać do skalpela precyzyjnie wydobywającego spod wierzchniej warstwy istotę problemu czy stłumione emocje. Teksty dramaturgiczne artystki celnie natomiast rozsadzają dominujące dyskursy i trafiają w sedno zagadkowych paradoksów. Tytuł *Krew i cukier* odnosi się do organicznych składowych ciała, a także naprowadza na kwestie związane z jego funkcjonowaniem, nastrojami, siłą i słabością. W końcu – wskazuje także na nierozzerwalne związanie tego, co cielesne, i tego, co kulturowe. Krew przywołuje skojarzenie ze zdrowiem, zbrodnią, życiem, przemocą, płodnością czy ofiarą, cukier zaś kojarzy się z przyjemnością, ale i przesytym, mdłościami, zagrożeniem dla zdrowia.

Dominującym wątkiem we wczesnych, „ekspansywnych malarsko”, pracach Burskiej jest cielesność i percepcja ciała. Artystka zadebiutowała czerwonymi jak zakrzepła krew obrazami, które malowała dłońmi. Wykonywała też obrazy na szkle i tworzone z żywicy odlewy dłoni, barwione na czerwono. Czerwień w jej pracach oznaczać może krew, ale jej symbolika jest bardziej wieloznaczna – kojarzy się z życiem, siłami witalnymi, a także ze śmiercią, przemocą, bólem i kobiecą fizjologią. Burska zestawia to, co piękne, z tym, co powszechnie uważane za brzydkie, odrażające, ohydne.

Ważnym elementem twórczości artystki jest aranżowanie wnętrza poprzez drobne, niepokojące interwencje oraz komponowanie mozaikowych układów barwnych, często przybierających postać estetycznych krwawych fotografii. Utrzymane w tym duchu prace dotyczą kwestii opresyjności, przemocowego charakteru mitów, cienkiej granicy między tym, co uwodzące i odrażające – abiektem i pięknem. W pracy *Arachne* (2003) widzimy włochatego ptasznika wędrującego po wytwornie udekorowanym kobiecym buduarze. W *Algorytmie* (2002) zestawione zostały fotografie rozkwitających roślin i amputowanych kończyn. Na wczesnych obrazach, w instalacjach, pracach opartych na ingerencji w przestrzeń kluczową rolę odgrywa z kolei farba imitująca rozbryzgującą się krew lub zalewająca korytarze i pokoje. Ten dramatyzm widać też w filmowych realizacjach artystki, umiejętnie wykorzystujących sugestywnie budowane napięcie. W ostatnim czasie Burska powróciła do malarstwa. W abstrakcyjnych, poetyckich obrazach akwarelowych o baśniowych tytułach *Śmierciopieśń*, *Inni ludzie*, *Kraken* czy *Zła krew* (wszystkie powstałe w 2020 roku) artystka pozostaje w kręgu problematyki organicznej. Estetyczną dominantą tych prac jest czerwień krwi i róż ciała. Widzimy na nich delikatne formy przypominające gałęzie, komórki ciała czy rozlewające się subtelne plamy. O ile wielkoformatowe prace dyplomowe z 2001 roku emanowały pewną drapieżnością czy agresją, o tyle najnowsze wydają się wyciszone, choć z wyczuwalnym podskórnym niepokojem, nerwem. Zdają się być osadzone gdzieś między malarstwem zen a abstrakcyjną Szkołą Pacyfiku.

In her art, Burska makes use of many forms of artistic expression: this includes installations, spatial realizations, photographs, paintings, video works and theater plays. She is also a professor at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Her work is sometimes described as a combination of critical and aesthetically oriented art. These labels, however, are not meant to serve as a means for pigeonholing her work, however, since such labels tend to assuage the anxiety caused by art. In contrast, Burska's art can be compared to a scalpel that precisely extracts the essence of a problem or suppressed emotions from under the surface layer. The artist's plays, on the other hand, keenly deconstruct dominant discourses to get to the heart of puzzling paradoxes. The title *Blood & Sugar* refers to organic components of the body, and hints at issues related to its functioning, moods, strengths and weakness. Finally, it also points to the inextricable link between the corporeal and the cultural. Blood evokes associations with health, crime, life, violence, fertility and sacrifice, while sugar is associated with pleasure, but also excess, nausea and health risks.

Carnality and the perception of the body were dominant motifs in works from Burska's early "expansive painting" period. The artist debuted with paintings she painted with her hands using a red color that resembled clotted blood. She also has made paintings on glass and resin casts of her hands, both of which were colored red. Red in her works can mean blood, but its symbolism is more ambiguous – it is associated with life, vital forces, but also with death, violence, pain and female physiology. Burska juxtaposes the beautiful and what is generally considered ugly, repulsive, hideous.

A dominant element in the artist's work is the arrangement of interiors through small, disturbing interventions and composing mosaic-like arrangements of color, often in the form of aesthetically engaging, "bloody" photographs. The works produced in this vein address the issue of oppression, the violent nature of myths, the thin line between the seductive and the repulsive – the abject and the beautiful. In her work *Arachne* (2003), we see a hairy bird-eating tarantula, wandering through an exquisitely decorated woman's boudoir. In *Algorithm* (2002), photographs of blossoming plants and amputated limbs are juxtaposed. In her early paintings, installations and other works based on spatial interventions, a key role is played by paint that imitates blood splattering or flooding corridors and rooms. Such dramatic effects can also be seen in the artist's film productions, where she skillfully employs a suggestive building of tension. Burska has recently returned to painting. In her abstract, poetic watercolor paintings with fairy tale-like titles, *Deathsong*, *Other People*, *The Kraken* and *Bad Blood* (all made in 2020), the artist has remained within the realm of organic issues. The dominant aesthetic in these works is the red of blood and the pink of flesh. We see in them delicate forms resembling branches, body cells or subtle, spreading stains. While her large-format diploma works from 2001 emanated a certain predatory or aggressive quality, the latest works seem more subdued, though with a palpable undercurrent of anxiety and nervousness. They seem to be located somewhere between Zen painting and the abstract works of the Pacific School.

Burska sięga też po inne media, które na wystawie tworzą formalne i znaczeniowe relacje z pozostałymi pracami. Tkanina *Siostry szelistne* (2020) stworzona wspólnie z Katarzyną Łygońską przypomina owłosioną pajęczynę – pułapkę, zestawioną ze wspomnianym już filmem *Arachne*; rzeźby *Diamenty* (2020) wykonane z cukru i włosów skomponowane zostały z kolei z żywicznymi odlewami dłoni.

Na wystawie prezentowane są też niepokazywane dotąd prace Burskiej nawiązujące do sztuki starożytnej, czasu kształtowania się kluczowych dla kultury zachodniej mitów i pojęć dotyczących tragedii losu. W autorskiej technice cukrografii powstały kruche matryce i odbitki ukazujące starożytne przedstawienia mitu dionizyjskiego, zaczerpnięte z pozostałości antycznych waz. Prace *Menady na mulach fallicznych przybywające na biesiadę*, *Labirynt z obramowaniem meandrycznym*, *Miłosne igraszki mulów*, *Wielka Bogini na górze czy Dziewczę na huśtawce* (2019–2020) wskazują na ulotność i kruchość pragnień. Słodkich, ale podobnie jak matryce z cukru ulegających szybkiej destrukcji. W dionizyjskim nienasyceniu kryje się jednak nieklamana, wyzwalamąca ulga, pragnienie istnienia w stanie bez przeszłości i przyszłości, bez obietnicy sankcji bądź nagrody.

„Kim jest Dionizos? Bogiem urzeczenia i przerażenia, dzikości i błogiego wyzwolenia, bogiem szalonym, którego pojawienie się wprawia ludzi w obłęd, bogiem, który już przez samo poczęcie i narodziny oznajmia o tajemniczości i sprzeczności swej istoty”¹ – pisał Walter Otto, a w innym miejscu pytał: „Bóg oszalały! Bóg, do którego istoty szaleństwo należy! Co przeżywali i widzieli ludzie, którym musiała się narzucać monstrualność tego wyobrażenia?”². Wiedza na temat miejsca i struktury dionizyjskiego kultu jest, co zrozumiale, najmniej uporządkowana.

Burska has also turned to other media which in the exhibition display formal and semantic relations with the remaining works. The textile work *Shelistne Sisters* (2020), made in collaboration with Katarzyna Łygońska, resembles a hairy spider web – a trap, juxtaposed with the previously mentioned film *Arachne*; the sculpture *Diamonds* (2020), made of sugar and hair, paired in a composition with resin casts of hands.

The exhibition also features never-before-seen works by Burska that allude to ancient art, a time when myths and notions about the tragedy of fate that would become important elements of Western culture were being formed. Burska’s “sugargraphy” technique used to create fragile matrices and prints depicting ancient representations of the Dionysian myth, taken from the remnants of ancient vases. Works such as *Maenads on Phallic Mules Arriving at a Feast*, *Labyrinth with a Meandering Frame*, *Love Games of Mules*, *Great Goddess on a Mountain or Maiden on a Swing* (2019–2020) point to the transience and fragility of desire. They are sweet, but like the sugar matrices, fragile and easily destroyed. However, hidden within such Dionysian insatiability is a genuine, liberating sense of relief, a desire to exist in a state without past or future, without the promise of sanction or reward.

“Who is Dionysus?”, asks Walter Otto rhetorically: “The god of ecstasy and terror, of wildness and of the most blessed deliverance – the mad god whose appearance sends mankind into madness – gives notice already, in his conception and birth, of his mysterious and paradoxical nature.”¹ Elsewhere he adds: “A god who is mad! A god, part of whose nature it is to be insane! What did they experience or see – these men on whom the horror of this concept must have forced itself?”² Knowledge about how and where Dionysian worship was practiced is understandably poorly organized.



1 Walter F. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt a. Main 1939; cyt. za: Karl Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezmieszczalnego*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 123.

2 Cyt. za: tamże, s. 126.

1 Walter F. Otto, *Dionysus: Myth and Cult*, trans. R.B. Palmer, Bloomington, Ind. 1965, p. 65,

2 Ibid, p. 136.

Dziewczę na huśtawce
z serii *Rysunki z cukru*,
obiekt z masy cukrowej, 2019
fot. Andrzej Golc

Maiden on a Swing
from the series: *Sugar Drawings*,
sugar paste object, 2019
photo Andrzej Golc

Miłosne igraszki mulów
z serii *Rysunki z cukru*,
obiekt z masy cukrowej, 2019,
fot. Andrzej Golc

Love Games of Mules from
the series: *Sugar Drawings*,
sugar paste object, 2019,
photo Andrzej Golc

Wątek starożytny wystawy dopełniony został zeszytem z czasów studenckich i zreprodukowanymi z niego slajdami ukazującymi białe greckie rzeźby z okresu klasycznego, zachlapanie czerwona farbą. To naznaczenie czerwienią dotyka początku „białego kłamstwa” starożytnej greckiej architektury i rzeźby, a jednocześnie wskazuje na hipokryzję leżącą u podstaw zachodniej cywilizacji. Stereotypowa „dostojność” antycznych świątyń i fantazmat uświęconej przeszłości nie przystaje do przemocowej funkcji religii – determinującej całokształt życia, rozdzielającej role społeczne i domagającej się hołdu lub ofiary. Ówczesne budowle i rzeźby pokryte były pstrokatymi kolorami, freskami, a najsłynniejsze „cuda” Fidiasza to próżna błyszcząca chryzelefantyna. Zdobione rzeźbami antyczne ołtarze spływały potem i krwią zmęczonych, kroczących w upale po stromym zboczu, owiec i wołów, które ciągnięto w procesji panatenajskiej, by następnie zamęczyć rękami kapłanów. Biel, która nie była białą, ociekała krwią na marmurowe posadzki, zalewała białe schody. Zachodnia kultura dosłownie wyrasta z ofiary i przemocy. Wzniosły tragizm losu łączy się z okrutną kaźnią.

Burska analizuje język filmowego przekazu, jego relacje do obrazu i wpływ na wyobraźnię widza. Od 2004 roku tworzy filmy *found footage*, ukazujące mechanizmy powstawania i obrazowania współczesnych narracji kulturowych. Artystka koncentruje się w nich przede wszystkim na analizie metod narracyjnych i sposobów reprezentacji wykorzystywanych przez kino, które jest współczesnym nośnikiem mitów, w silny sposób konstruujących dzisiejszą wyobraźnię. Do tego rodzaju „organizowania” i oddziaływania mitów odnosiły się także jej wcześniejsze prace – już w nich dostrzec można początki zainteresowania artystki narracyjną strukturą mitycznych opowieści.

Prezentowany na wystawie film *Tysiąc śmierci* stanowi próbę rekonstrukcji biografii angielskiej królowej Elżbiety I, zwanej Wielką. Materiał został złożony z fragmentów dwudziestu filmów fabularnych przedstawiających jej historię, a także z innych filmów dotyczących dziejów Anglii. W chronologicznej narracji przyjętej przez artystkę postać królowej jest cały czas w centrum akcji i obrazu. Otoczenie Elżbiety zostało sprowadzone do koniecznego minimum, umożliwiającego czytelność przebiegu historii. Świadomie zachowana została anachroniczna struktura narracji o „pani i władczyni”, stawiająca postać w centrum opowieści, która wprowadzona została zamiast powszechnych dziś narracji akcentujących ideologiczne „urządzenia” i warunki polityczno-ekonomiczne wpływające na wypadki dziejowe. W tak poprowadzonym przebiegu opowiadania Burska celowo wprowadza na arenę dziejów kobiety, do niedawna wyłączane z powszechnej historii. Wiele miejsca w skompilowanej biografii Elżbiety I zajmują więc także inne bohaterki: jej matka Anna Boleyn, siostra Maria I Tudor czy królowa Szkocji Maria Stuart. Uwagę zwraca wyraźnie emancypacyjny wątek tych biografii. Burska sama zresztą stwierdziła, że *Tysiąc śmierci* to „portret kobiety, która przekroczyła granice ustanowione przez kulturę, i która bez wątplenia może być nazwana jedną z najbardziej interesujących osobowości minionego tysiąclecia”.

This classical ancient theme in the exhibition is complemented by a notebook from Burska’s student days and slides reproduced from it showing white Greek sculptures from the classical period, splashed with red paint. This staining of red touches on the beginning of the “white lie” of ancient Greek architecture and sculpture, while also pointing to the hypocrisy underlying Western civilization. The stereotypical “stateliness” of ancient temples and the phantasm of a hallowed past are incompatible with the violent, controlling function of religion – determining all of life, creating divisions in social roles, and demanding tribute or sacrifice. The buildings and sculptures of the time were covered with motley colors, frescoes. The most famous “wonders” of Phidias were his haughty, glittering chryselephantine statues. Ancient sculpture-decorated altars streamed with the sweat and blood of weary sheep and oxen, which were pulled up the altar’s steep slope in the heat during the *Panathenaia* festival to be slaughtered at the hands of the priests. The white was not white as blood flowed onto the marble floors, and spilled down the white staircases. Western culture has literally grown out of sacrifice and violence. The sublime tragedy of fate is combined with cruel torments.

Burska analyses the language of the filmic message, its relation to the image and its impact on the viewer’s imagination. Since 2004 she has been making found footage films that reveal the mechanisms responsible for the creation and representation of contemporary cultural narratives. In these films, the artist concentrates, above all, on analyzing the narrative methods and means of representation used in the cinema, and how it acts as a modern-day source of myth-making with a strong impact on the construction of the contemporary imagination. The artist’s investigations into the “organization” and influence of myths was also present in her earlier works, where one can already discern the beginnings of Burska’s interest in the narrative structure of mythical stories.

The film *A Thousand Deaths*, featured at the exhibition, attempts to reconstruct the biography of Queen Elizabeth I of England, sometimes called Elizabeth the Great. The material was assembled from fragments of twenty feature films presenting the story of the queen, as well as from other films concerning the history of England. In the chronological narrative adopted by the artist, the figure of the queen is constantly at the center of the on-screen action. The events surrounding Elizabeth have been reduced to the minimum required to make the course of the story legible. The anachronistic narrative structure of her as “a Lady and a Sovereign”, and thus putting her figure at the center of the story, was consciously preserved. This was employed in lieu of now-common narratives emphasizing the ideological “devices” and the political and economic conditions that drove historical events. In the course of the story, Burska deliberately introduces women into the arena of history, women who until recently had been excluded from popular history. Thus significant space in the biography of Elizabeth I she compiled is taken up by

W pracy wideo *Małgorzata* (2006) obserwujemy z kolei kobietę (samą artystkę) nacinającą sobie szyję i tworzącą w ten sposób kształt krwawego naszyjnika. Artystka odniosła się do archetypicznej, przeklętej postaci, nawiązując do trzech kobiet: Gretchen (ukochanej Fausta), Margot (królowej Francji) i Małgorzaty (z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa).

Jak pisze Hayden White w eseju *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, „umiejętność wyobrażenia sobie zbioru wypadków jako należących do tego samego porządku znaczeniowego wymaga jakiejś metafizycznej zasady. [...] Innymi słowy, wymaga obecności «podmiotu» wspólnego dla wszystkich odniesień rozmaitych zdań rejestrujących wystąpienie «zdarzeń». Jeśli taki podmiot istnieje, to jest nim «Pan», którego «lata» uważane są za przejawy Jego potęgi, sprawiającej, że wydarzenia mają miejsce”³. Potrzeba centralnej zasady organizującej dyskurs, który jest jednocześnie „realistyczny i posiada strukturę narracyjną”. Jest nią zwykle postać świętego, władcy-demiurga, którego działanie uzasadnione jest dziejową koniecznością. W filmach Burskiej przekornie spaja ją postać Małgorzaty lub Elżbiety, deklarującej: „Tu jest tylko jedna Pani”, „Żaden mężczyzna nie będzie mną rządził”, „Niech lękają się tyrani”. Ten feministyczny gest, podany nie wprost, ale podskórny i cielesny, pokazuje emancypacyjny potencjał sztuki Burskiej. Podobny temat artystka podejmuje w pracach *Gwiazda* (2006/2008) czy *Bardzo zły sen hrabiego Monte Christo* (2006/2007), gdzie z kolei twarz tego samego aktora daje filmowe życie różnym bohaterom.

Jestem ogromnie ciekawy, w którą stronę podąży sztuka Bogny Burskiej, bez wątpienia bowiem potrzeba zmierzenia się z nieznanym poprowadzi ją w stronę nowych, zaskakujących doświadczeń. To nastawienie na eksperyment widoczne jest również w pracy pedagogicznej Burskiej. Pomysł realizacji Pracowni Prób i Błędów, służącej wspólnemu poszukiwaniu wiedzy, to otwarta forma „odszkolniania” tradycyjnego

other heroines: her mother Anne Boleyn, her sister Mary I Tudor, and Queen Mary Stuart of Scotland. Attention is drawn to the clearly emancipatory thread in these biographies. Burska herself stated that *A Thousand Deaths* is “a portrait of a woman who crossed the boundaries set by culture, and who can undoubtedly be called one of the most interesting personalities of the past millennium.”

In the video work *Margaret* (2006), we observe a woman (the artist herself) cutting her own neck in the shape of a bloody necklace. The artist here refers to the archetypal figure of, the cursed woman, embodies in three individuals: Gretchen (Faust’s beloved), Margot (Queen of France) and Marguerite (from Bulgakov’s *The Master and Margarita*).

As Hayden White writes in his essay *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*: “the capacity to envision a set of events as belonging to the same order of meaning requires a metaphysical principle. [...] In other words, it requires a ‘subject’ common to all of the *referents* of the various sentences that register events as having occurred. If such a subject exists, it is the ‘Lord’, whose ‘years’ are treated as manifestations of His power to cause the events which occur in them.”³ There is a need for a central organizing principle for discourse that is both “realistic and narratively structured”. This is usually the figure of a saint or a ruler-demiurge whose actions are justified by historical necessity. In Burska’s films this is provocatively tied together by the figure of Margaret or Elizabeth, declaring: “There is only one Lady here”, “No man will rule me”, “Let tyrants be feared”. This feminist gesture, not expressed explicitly, but in an instinctive, sensual manner, shows the emancipatory potential of Burska’s art. A similar topic is explored in *Shooting Star* (2006/2008) and *A Very Bad Dream of the Count of Monte Cristo* (2006/2007), where the face of the same actor brings a variety of characters to life on the screen.

I am extremely curious about which direction Bogna Burska’s art will take next. Undoubt-



Tysiąc śmierci, video found footage, 109 min., konsultacje Michał Januszaniec, 2010/2011

A Thousand Deaths, found footage video, 109 min., consultation Michał Januszaniec, 2010/2011

³ Hayden White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 157.

³ Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, "Critical Inquiry", vol. 7, no. 9, 1980, p. 19.

formatu akademii sztuki, ufundowanego na pojęciu mistrzostwa. Nieobawiające się pomyłki, przypadku i chaosu sięganie ku „niewiadomemu rezultatowi” jest warte uwagi zwłaszcza dziś, w dobie rewolucji komunikacyjnej, która wywiera bezpośredni wpływ na zmiany społeczne. Inwestycja w błąd i niewiadomą rodzi nadzieje na przyszłość. Skoro unikanie pomyłek wymaga dziś mniejszego wysiłku (programy korektorskie, powszechnie dostępne wzorce i informacje), to staje się zarazem coraz bardziej trywialne i oczywiste. I w tym sensie być może nieprawdziwe, choć narzucane przez dominujące dyskursy ekonomiczne i polityczne czy reżim mody. Błędy i usterki mogą jawić się w tym świecie jako dowody wiarygodności i autentyczności.

edly, the need to explore the unknown will lead her to new, surprising experiences. This experimental approach is also visible in Burska’s pedagogical work. Her idea for a Studio for Trials and Errors as a platform for shared searches for knowledge would represent an open-ended forum for “de-schooling” the traditional format of Polish art academies, founded on the concept of artistic mastery. This requires an openness to making mistakes, to chance and to chaos. Efforts to achieve as-yet “unknown results” are worthy of attention, especially today, an era in the midst of a communication revolution that is having a direct impact on the shape of society. Investments in error and uncertainty offer hope for the future. Since avoiding mistakes nowadays requires less and less effort from us (proofreading programs, widely available templates and information), such “effort” is viewed today as a trivial issue and generally taken for granted. In this sense, it may be untrue, but imposed on us by dominant economic and political discourses or fashion regimes. Errors and faults can appear in such a world to be evidence of credibility and authenticity.



Kraken 2, akwarela na płótnie,
100 × 130 cm, 2020,
fot. Andrzej Golc

Kraken 2, watercolor on canvas,
100 × 130 cm, 2020,
photo Andrzej Golc