

**dr Karolina Breguła**

Tytuł magistra w specjalności fotografia uzyskany 17 listopada 2010 roku w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.

promotor: prof. Józef Robakowski

Tytuł doktora w dziedzinie sztuk filmowych uzyskany 30 czerwca 2016 roku w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi

promotor: prof. Kamil Kuskowski

Od października 2016 na stanowisku adiunkta w Akademii Sztuki w Szczecinie i prowadząca Pracownię Filmu Krytycznego w katedrze Filmu Eksperymentalnego na wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję 9 kanałową instalację filmową pod tytułem *Skwer* jako dzieło aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki.

*Karoline Breguła*

# AUTOREFERAT

# SPIS TREŚCI

Wstęp	4
Rozdział 1	
Twórczość przed doktoratem i praca doktorska	5
Rozdział 2	
Twórczość po doktoracie	15
<i>Biuro budowy pomnika</i>	15
<i>Kto tam</i>	16
<i>Instrumenty do robienia hałasu</i>	17
<i>Skwer</i>	18
<i>Historie sztuki</i>	18
<i>Ćwiczenia i Kolacja w barze przy skwerze</i>	19
<i>Ach Profesorze</i>	20
<i>Uliczny pałac Le tian</i>	21
Rozdział 3	
Skwer – projekt habilitacyjny	25
Opis techniczny	25
Streszczenie	25
Interpretacja autorska	25
Księżniczka	27
Tytuł	29
Gatunek	29
Narracja	30
Miasto jako scena	31
Targowisko Bakalarska	31
Spojrzenie kamery	32
Język	32
Muzyka i dźwięk	33
Instalacja	34
Performatywność kina	35
Ekipa filmowa	35
Plakat	36
Prezentacje <i>Skweru</i>	36
Produkcja	36
Rozdział 4	
Prace w realizacji	
<i>Ćwiczenia z utraty kontroli</i>	39
<i>Burza</i>	39
<i>Kurz</i>	40
Rozdział 5	
Działalność dydaktyczna	42
Zakończenie	46
Bibliografia	47
Źródła internetowe	47
Spis ilustracji	48

## Wstęp

Fundamentalnym motywem konstytuującym mnie jako artystkę są zagadnienia związane ze sztuką współczesną. Metoda, którą stosuję w swojej twórczości, to z jednej strony autoanaliza i przyglądanie się samej sobie jako odbiorczyni sztuki, z drugiej – próba analizy innych odbiorców. Tak postawione zadanie nie może wykluczać również analizy odwiedzanych przez nas instytucji oraz twórczej refleksji nad prezentowanymi tam dziełami. Przedmiotem moich badań, dociekań, a przede wszystkim projektów artystycznych jest zatem sztuka – zarówno jako temat, jak i bohater symboliczny w opowiadanych przeze mnie historiach. W swoich pracach przyglądam się pozycji sztuki w życiu człowieka – funkcjom, jakie spełnia, oczekiwaniom, jakie wobec niej mamy oraz nieprzewidzianym efektom, jakie może dawać. Analizuję też metody pracy instytucji sztuki jako mediatora między dziełem a odbiorcą i sposoby, jakie stosuje, by dotrzeć do widza. Sztuka jest dla mnie również obszarem obserwacji antropologicznych i socjologicznych – interesują mnie związane z nią rytuały i jej rola w spajaniu społeczności. Zajmuje mnie wreszcie związek sztuki z rzeczywistością – korzystny i niekorzystny efekt pracy artystów, naprawcza oraz niszczycielska siła działania twórczego i otwartość sztuki na dialog. Wszystkie te zagadnienia obecne są w mojej szesnastoletniej już praktyce artystycznej w postaci powracających tematów. Pojawiają się one w poszczególnych pracach, często łączą się w różnorodne konfiguracje, co pewien czas wracają też razem, w jednej dużej realizacji. Taką realizacją jest instalacja *Skwer* (2018), która została wskazana jako dzieło aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

W niniejszym autoreferacie staram się prześledzić zagadnienia, które pojawiają się w mojej twórczości od dawna, a które są również bardzo istotnymi składowymi instalacji *Skwer*. Opisuję tu wyłącznie te spośród moich działań, które są ważnym kontekstem dla pracy *Skwer*. W pierwszym rozdziale skrótowo przedstawiam najwcześniejszy etap mojej drogi twórczej – od początku edukacji artystycznej do obrony pracy doktorskiej. Nie opisuję szczegółowo prac powstałych w tamtym okresie, łączę je natomiast tematycznie, by wskazać powracające i splatające się wątki mojej twórczości. Zwracam przy tym uwagę na powtarzające się metody pracy i środki estetyczne, z których korzystam. W rozdziale drugim analizuję wybrane realizacje powstałe po obronie mojej pracy doktorskiej, podkreślając wymienione w poprzednim rozdziale aspekty. Rozdział trzeci poświęcam szczegółowemu opisowi i analizie instalacji *Skwer*, w której skupiają się wcześniejsze obszary moich zainteresowań. W czwartym rozdziale opisuję, jak doświadczenie pracy nad instalacją *Skwer* wpłynęło na moją dalszą twórczość oraz wymieniam prace, które powstały i powstają już po zrealizowaniu projektu. W ostatnim rozdziale przyglądam się mojej pracy ze studentami i uczniami oraz opisuję powiązania pomiędzy moją działalnością dydaktyczną a omawianymi wcześniej twórczymi zainteresowaniami.

## Twórczość przed doktoratem i projekt doktorski

Moim pierwszym istotnym zetknięciem ze sztuką były studia fotograficzne GFU na Folkuniversitetet w Sztokholmie (2000-2002). Ten stosunkowo niedługi czas zdobywania najbardziej podstawowej wiedzy z zakresu fotografii okazał się okresem pierwszego głębszego namysłu nad sensem i rolą sztuki, który towarzyszy mi do dzisiaj i który nieustannie przenoszę na grunt własnej twórczości. Prace przywołujące towarzyszącą mi wówczas swoistą naiwność w kwestii rozumienia sztuki, zaczęły powstawać krótko potem (*66 rozmów o współczesnej sztuce, Nie rozumiem*), a pytania dotyczące tożsamości i funkcji sztuki znajdują odzwierciedlenie również w mojej dojrzałej już twórczości (*Fire-Followers, Cukiernica* czy *Skwer*).

Naukę w Sztokholmie podjęłam z grupą osób, które – podobnie jak ja – nie miały pogłębionej wiedzy z zakresu sztuki. Poprzez wspólne, intensywne eksplorowanie nowego terenu, mieliśmy okazję doświadczyć, jak szeroko rozumiana współpraca pomaga budować relacje międzyludzkie. Z obserwowanych wówczas wspólnototwórczych mechanizmów korzystam dzisiaj we własnej pracy ze społecznościami (*Kto tam* czy *Uliczny pałac Le tian*) i w reżyserskiej pracy z zespołem filmowym (*Obraza, Skwer*).

Podczas studiów stale funkcjonowałam w przestrzeni wielojęzycznej. Obok prowadzonych po szwedzku zajęć na uniwersytecie, w których uczestniczyłam, pracowałam też jako nauczycielka języka angielskiego w wielokulturowej i wielojęzycznej szkole dla dzieci, gdzie na co dzień stykałam się z osobami z Bliskiego Wschodu i Afryki, mówiącymi wieloma różnymi językami. Doświadczane wówczas nieporozumienia pozwoliły mi docenić potencjał tkwiący w utracie kontroli nad znaczeniem wypowiedzianych przeze mnie słów. Dostrzegłam też wtedy, że słuchanie języka nierozumianego lub rozumianego tylko częściowo, ułatwia docenianie fizycznych cech mowy, co wkrótce miało okazać się ważną inspiracją w mojej twórczej pracy (*Kamera wideo, wielojęzyczne filmy Fire-Followers, Skwer*).

Studia w Szwecji dały mi też okazję do głębszego namysłu nad inspirującym mnie wtedy kinem Ingmara Bergmana i Roya Anderssona. Czas spędzony w otwartym na odmienność szwedzkim społeczeństwie, miał zapewne wpływ na mój pierwszy projekt artystyczny zrealizowany po powrocie do Polski. W 2002 roku rozpoczęłam studia w warszawskiej Europejskiej Akademii Fotografii. Będąc jej studentką zrealizowałam swoją pierwszą wystawę indywidualną pod tytułem *Niech nas zobaczą* (2003). Wystawa składała się z trzydziestu portretów par gejów i lesbijek trzymających się za ręce podczas spaceru. Cykl miał na celu przedstawienie stygmatyzowanej grupy w sposób, który odbiegałby od dominującego wówczas ich stereotypowego obrazowania. Wystawa oraz towarzysząca jej prezentacja na ulicach, spowodowały szeroką debatę społeczną. Doświadczenie to uświadomiło mi, jak

skutecznym narzędziem może być sztuka i jak ogromny może mieć wpływ na pozaartystyczną rzeczywistość.

W latach 2005-2010 studiowałam w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi na kierunku fotografia. Moje twórcze zainteresowania skupiały się wówczas wokół zagadnień społecznych (*Dobrzy sąsiedzi*), analizy relacji między dziełem a widzem (*66 rozmów o współczesnej sztuce*) oraz poszukiwania sposobów na poszerzenie grona odbiorców sztuki (*Biuro tłumaczeń sztuki*). Dzięki uczestnictwu w inspirujących zajęciach prowadzonych przez profesora Józefa Robakowskiego, wiele twórczej energii poświęcałam zagadnieniom związanym z medium i jego możliwościami, zadając sobie pytania, jak można wykorzystać narzędzia artystyczne do nawiązania dwustronnego dialogu z widzem (*Kamera wideo*).

W projekcie *Dobrzy sąsiedzi* (2007-2009) zainicjowałam serię sąsiedzkich spotkań i gestów typowych dla ludzi mieszkających w tym samym bloku czy na tej samej ulicy. W swojej pracy przeniosłam te gesty w obszar relacji ludzi będących dla siebie obcymi – wykonując je wobec mieszkańców krajów sąsiadujących z Polską. Cykl był serią zaaranżowanych przeze mnie zdarzeń w przestrzeni miejskiej. Do podobnych działań międzyludzkich powróciłam w projekcie *Pogotowie artystyczne* (2008), a następnie w dwóch projektach partycypacyjnych – *Kto tam* (2016) i *Uliczny pałac Le tian* (2019).

Projekt *Dobrzy sąsiedzi* wymagał ode mnie poznania podstawowych obcojęzycznych zwrotów i posłużenia się z nimi w kontakcie z uczestnikami działania. Obce języki stały się też tematem pracy *Kamera wideo* (2007). W wideoperformancie tym recytuję instrukcję obsługi kamery w wielu językach europejskich, równocześnie tłumacząc jej treść na język gestu przypominający rytualny taniec czy gesty wykonywane przez tłumaczące zasady bezpieczeństwa stewardessy w samolocie. Działanie to wynikało z mojego wcześniejszego już zainteresowania językiem, które w praktyce ewoluowało w kolejnych realizacjach – stworzonych nie tylko w różnych językach, ale i łączących wiele języków w jednym projekcie (*Fire-Followers*, *Skwer*). Za *Kamerę wideo* przyznano mi w 2007 roku drugą nagrodę w konkursie Samsung Art Master.

Podczas studiów w łódzkiej szkole filmowej pozostawałam pod ogromnym wpływem sztuki krytycznej i działań artystów takich jak Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer czy Artur Żmijewski. W 2007 roku ukazał się manifest *Stosowane sztuki społeczne*<sup>01</sup> ostatniego z wymienionych twórców. Tekst ten stał się punktem odniesienia dla wielu moich dalszych działań. Moim fascynacjom artystami, którzy zabierają głos w ważnych debatach społecznych towarzyszyły wątpliwości dotyczące tego, czy ich potencjalnie opiniotwórcze wypowiedzi mają sens w galeriach, w których większość odbiorców i tak podziela punkt widzenia wystawianych

---

01 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, A. Żmijewski, Warszawa 2008, s.16.

twórców. Uważałam, że w ten sposób ich sztuka albo nie spełnia swojego zadania, albo spełnia je w niewystarczającym stopniu. Zaabsorbowana tym problemem, zainteresowałam się krytyką instytucjonalną, edukacją w obszarze instytucji oraz instytucjonalnymi i artystycznymi strategiami wychodzenia poza obszar tradycyjnie rozumianej galerii. Moje najnowsze działania takie jak *Kto tam* (2016), *Uliczny pałace Le tien* (2019) oraz moja praca z publicznością podczas wystawy *Skwer* w sposób naturalny wynikają z tamtych zainteresowań.

W latach 2006-2008 realizowałam takie projekty jak *Mały zawodowy apel*, *Szukaj sztuki* i *66 rozmów o współczesnej sztuce*. W pierwszym z nich, w formie performansu do kamery, wygłosiłam humorystyczny, lecz w istocie bardzo poważny manifest skierowany do twórców kultury, zachęcający ich do komunikowania się z widzem i symbolicznego burzenia ścian galerii. W akcji *Szukaj sztuki* umieściłam w przestrzeni miasta obrazy mające metodą gry ciepło-zimno nakłonić widza do trafienia do galerii. W książce *66 rozmów o współczesnej sztuce* (2007), która była moją pracą licencjacką, realizowaną pod kierunkiem profesora Józefa Robakowskiego, zaprezentowałam cykl wywiadów z osobami niezwiązanymi zawodowo z kulturą. Zaproszeni do projektu rozmówcy to przedstawiciele różnych grup środowiskowych, płciowych, wiekowych i zawodowych. W długich rozmowach z nimi omawiałam wybrane dzieła sztuki, zastanawiając się wspólnie nad ich komunikatywnością i skutecznością. Celem pracy było zdiagnozowanie gustów niezawodowych odbiorców sztuki i próba znalezienia sposobu na tworzenie dzieł ambitnych, a jednak trafiających ze swoimi komunikatami do szerokiej publiczności. Tak postawiony cel okazał się co prawda trudny do zrealizowania, jednak z pracy nad projektem wyniosłam fascynację zagadnieniem rozumienia i nierozumienia sztuki, będącym fundamentem moich obecnych zainteresowań twórczych.

Podczas pracy nad książką zaczęłam poszukiwać możliwości tworzenia dzieł noszących cechy symboliczne i utylitarne zarazem. W myśl tej idei w 2008 roku zrealizowałam pracę *Pogotowie artystyczne*, która była działaniem zakładającym użycie narzędzi, które na co dzień służą do pracy twórczej, w celu zrobienia czegoś, co może mieć realny wpływ na życie ludzi. Przy pomocy mocno nagrzewających się teatralnych lamp, stworzyłam na jednym z polskich dworców kolejowych ciepły kwadrat, który służyć miał czekającym na pociąg podróżującym ogrzaniu się przed podróżą. Ta krótka jednodniowa interwencja miała być moim humorystycznym głosem w debacie na temat zaangażowania artystów w rzeczywistość. Temat ten nigdy nie przestał mnie interesować. Powrócił on między innymi w realizowanym w 2014 roku filmie *Zupa*, następnie w 2016 w projekcie *Instrumenty do robienia hałasu*, wreszcie w 2017 – w projekcie *Skwer*. Do zagadnienia użyteczności w sztuce nawiązałam ponownie w 2010 roku realizując pracę *Sztuka użyteczna*, która była powtórzeniem znanego z historii sztuki gestu Bruce'a Naumana *Autoportret jako fontanna* (*Self-Portrait as a Fountain*) z 1966 roku. Powtarzane za Naumanem wypluwanie wody, było równocześnie czynnością podlewania kwiatów warszawskich klombów.

W efekcie rozważań rozpoczętych w *66 rozmowach o współczesnej sztuce*, kilka lat później stworzyłam kolejną pracę podejmującą ten temat. *Nie rozumiem* (2009) to performance do kamery, w którym wygłaszam zasłyszane w różnych sytuacjach opinie o sztuce, które przez kilka lat notowałam. Opinie skupiały się wokół niezrozumienia sztuki, przy jednoczesnym zachwycie nad nią. Podobną opinią mógłby zapewne podzielić się bohater stworzonej przeze mnie w 2010 roku wielkoformatowej fotografii pod tytułem *Miłośnik sztuki* (2010). To mężczyzna, który czyta książkę o historii sztuki w sposób odmienny od założonego przez autora, mimo to cieszy się jej lekturą. Fotografia opowiada o wolności interpretacyjnej, która stała się również tematem zrealizowanego w tym samym roku projektu internetowego *Biuro tłumaczeń sztuki* (2010). Projekt ten był agencją, która powstała po to, by tłumaczyć dzieła sztuki na zamówienie. Wszyscy, którzy mieli kłopot ze zrozumieniem dowolnego dzieła sztuki, mogli zwrócić się do biura z prośbą o interpretację. Agencja zrzeszała grono tłumaczy pracujących zawodowo w różnych obszarach zawodowych – oprócz ludzi zajmujących się kulturą, zaprosiłam do projektu fizyków, matematyków i inżynierów. Tłumacze biura proponowali nieoczywiste wyjaśnienia, które odbiegały od tego, co o swoich dziełach mówili sami autorzy. Chciałam w ten sposób stworzyć alternatywę dla „instytucjonalnych prawd” i kanonicznej interpretacji sztuki. *Biuro tłumaczeń sztuki* było moją pracą magisterską, ponownie realizowaną pod kierunkiem profesora Józefa Robakowskiego. Projekt działającego przez rok *Biuro tłumaczeń sztuki* kontynuowałam realizując nieoficjalne oprowadzania po galeriach i muzeach, podczas których tłumaczyłam wystawy w myśl zasad przyświecających *Biuru*.

W 2011 roku, jako ciągle jeszcze aktywna tłumaczka sztuki, zostałam zaproszona do projektu *Żywe Archiwa* realizowanego przez Fundację Archeologia Fotografii. Projekt ten zakładał dialog młodych twórców z materiałami zgromadzonymi w archiwum wybranego opracowywanego przez Archeologię Fotografii artysty. Zaproszono mnie do zrealizowania pracy związanej z dokonaniem fotografki Zofii Chomętowskiej. W ramach swojego działania stworzyłam pracę *Fotografie korekcyjne*, które były przeniesieniem fotografii Zofii Chomętowskiej w przestrzeń miasta i nadanie im tym samym nowych znaczeń.

Doświadczenie pracy w Fundacji Archeologia Fotografii doprowadziło mnie do kolejnych realizacji związanych z archiwami. W 2012 roku zorganizowałam działanie *Rekonstrukcja archiwum Galerii Wschodniej*. Było to performatywne porządkowanie zbiorów fotograficznych galerii, przeprowadzone we współpracy z prowadzącymi galerie i ich stałymi gośćmi, a następnie próba opisanie zdarzeń, które miały miejsce w łódzkiej Galerii Wschodniej, a których dokumentacji nie ma w galeryjnych archiwach. W tym samym czasie zajęłam się galerią elbląskich *Form Przestrzennych*. W 2012 roku zrealizowałam projekt *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, który przybrał formę transdyscyplinarnej konferencji naukowej. Do udziału w niej zaprosiłam badaczy, którzy zgodzili się spojrzeć



na powstałe w wyniku *Biennale Form Przestrzennych* obiekty z punktu widzenia swoich dyscyplin. Wszyscy oni przyglądali się fizycznemu aspektowi rzeźb – ich materialności i fizycznym cechom. Pokłosiem konferencji była publikacja<sup>02</sup> wydana przez wydawnictwo Bęc Zmiana.

Praca nad elbląskimi formami przestrzennymi zainspirowała mnie do stworzenia *Skweru* – opowieści o śpiewającej abstrakcyjnej metalowej rzeźbie. Do doświadczeń pracy nad konferencją sięgam często pracując nad realizowanym właśnie projektem *Ćwiczenia z utraty kontroli*, o którym piszę w rozdziale czwartym. Zapoczątkowane w Elblągu zainteresowanie fizycznością obiektu sztuki realizowałam również w dwóch innych pracach: *Ciasteczka Kippenbergera* (2011) i *Ulica* (2013). *Ciasteczka Kippenbergera* były odpowiedzią na głośne w mediach przypadkowe zniszczenie pracy Martina Kippenbergera<sup>03</sup>, które miało miejsce w Muzeum Ostwall w Dortmundzie. Zniszczenie było wynikiem niezrozumienia dzieła przez służby sprząające muzeum. Znamienny jest fakt, że muzeum, w którym doszło do tego zdarzenia, jest instytucją prowadzoną w myśl teorii zaczerpniętej od Alexandra Dornera<sup>04</sup> – mówiącej, że muzeum to elektrownia, gdzie napięcie wytwarza się podczas spotkania dzieła z odbiorcą. Zniszczenie dzieła znanego niemieckiego twórcy rozumieć można jako rodzaj energetyzującej diagnozy poziomu społecznego rozumienia sztuki. Projektem *Ciasteczka Kippenbergera* postanowiłam złożyć ukłon nieświadomemu, lecz znaczącemu aktowi zniszczenia.

*Ciasteczka Kippenbergera* to jadalna rzeźba, która kształtem i kolorem nawiązuje do zniszczonego elementu dzieła Kippenbergera. Umieszczona w galerii bez instrukcji, stawia widza w sytuacji niepewności – czy zjeść dzieło doświadczając go w pełni, ale narażając się na zarzut zniszczenia, czy pozostać wobec niego biernym, co będzie bezpieczne, jednak nie da pełnej satysfakcji z odbioru dzieła. W następnych latach pracowałam nad projektami *Ulica* (2013), *Fire-Followers* (2013), *Historie Sztuki* (2015), *Cukiernica* (2015) czy wreszcie *Skwer* (2018), które podejmowały temat zniszczenia sztuki. *Ulica* to fotografia nawiązująca do zagadnienia konserwacji sztuki. Została stworzona we współpracy z Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Seulu<sup>05</sup>, które w swojej kolekcji zgromadziło szereg dzieł sztuki nowych mediów, trudnych w utrzymaniu konserwatorskim. Jednym z najbardziej charakterystycznych jest gigantyczna instalacja autorstwa Nam June Paika *The More, the Better* (1988), składająca się z 30 telewizorów, które po latach eksploatacji wymagają ciągłego reperowania. W czasie, kiedy przebywałam w Seulu, pracownicy muzeum

---

02 K. Breguła (red.), *Formy Przestrzenne jako centrum wszystkiego*, Warszawa 2013.

03 *When it Starts Dripping From The Ceiling* Martina Kippenbergera to drewniana konstrukcja, pod którą umieszczony jest luźno stojący czarny pojemnik na kapiącą ciecz. Pojemnik pokryty był punktami przypominającymi plamy. Zniszczenie dzieła, które miało miejsce w 2011 roku, polegało na tym, że służby sprząające muzeum usunęły plamy, uznając ją za brud.

04 Muzeum nawiązuje do Alexandra Dornera: *Nowa instytucja sztuki nie może być jedynie muzeum sztuki, jakim była dotychczas, w ogóle nie powinna być muzeum. Nowa instytucja będzie jak elektrownia, producent nowej energii* (Alexander Dorner, 1893–1957).

05 Jesienią 2013 roku muzeum zmieniło nazwę na Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej (National Museum of Modern and Contemporary Art).

debatowali nad przyszłym losem *The More, the Better*. Jednym z rozważanych scenariuszy było rozmownowanie dzieła i usunięcia go z ekspozycji stałej muzeum<sup>06</sup>. *Ulica* jest symbolicznym obrazem wywiezienia instalacji Nam June Paika z muzeum. Równocześnie zawiera w sobie cytaty z dzieł sztuki koreańskiej. *Ulicę* stworzyłam we współpracy z pracownikami Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej w Seulu, którzy wyszli przed budynek, by zapozować do mojej fotografii. Z podobnej metody skorzystałam realizując wideo *Wyjście* (2013) we współpracy z osobami zatrudnionymi w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, z którymi zrekonstruowałam *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)* Braci Lumière. Analogicznie pracowałam przy realizacji filmów *Obraza* i *Skwer*, stworzonych we współpracy z przedstawicielami lokalnych środowisk twórczych – w Budapeszcie i Tainanie, którzy byli tu nie tylko producentami, ale też aktorami i bohaterami prac.

Synteza wszystkich prowadzonych od początku mojej działalności rozważań nad społeczną rolą sztuki, jej znaczeniami i jej materialnością, stał się mój pierwszy fabularny film zrealizowany w 2013 roku. *Fire-followers* to 48-minutowa opowieść o mieście, którego mieszkańcy boją się sztuki. W związku z tym, że uważają ją za śmiertelne niebezpieczeństwo, postanawiają usunąć ją ze swojego życia. Wywożą poza miasto prywatne kolekcje sztuki, żądają usunięcia publicznych zbiorów z muzeów. Kiedy budynki muzeów pustoszeją, a miasto wolne jest od sztuki, okazuje się, że niepokój pozostaje. Poruszony w *Fire-followers* wątek odrzucenia sztuki, która przywołuje bolesne wspomnienie, powraca w instalacji *Skwer*. Oba projekty są zbiorowymi portretami społeczności, które wolą żyć w fałszu, niż stawić czoła nieprzepracowanym traumom. Strach przed sztuką jest u nich lękiem przed tym, co niewypowiedziane. *Czy uczestniczymy w psychoterapeutycznym seansie? Czy to wszystko jest wyobrażeniem, które ma nas przestrzec? Uspokoić czy zaniepokoić? Wokół tak wiele sztuki... nie wiadomo, co może się zdarzyć...*<sup>07</sup> - pisze prof. Maria Poprzęcka w swoim artykule o *Fire-followers*. Zawarte w nim spostrzeżenie dotyczące opisywanego w moim filmie lęku, mogłyby w równym stopniu dotyczyć *Skweru* czy *Biura budowy pomnika*.

Realizacja *Fire-followers* stała się dla mnie swoistym powrotem do Skandynawii i języków szwedzkiego oraz norweskiego. Zapowiada też moją przygodę z filmem narracyjnym. Film został wyróżniony nagrodą festiwalu Videobrasil w São Paulo.

Jesienią 2013 roku stworzyłam film *Obraza*. Jest on krótką opowieścią o urzędniku opętanym pragnieniem nowoczesności. Mieszkańcy zarządzanego przez bohatera miasta nie chcą zmian, dlatego urzędnik wymusza je podstępem – wprowadza zasady zakazujące tego, czego pragnie. Filmowa narracja prowadzona jest metodą ukrytych znaczeń – podobną do metod

---

06 Yop Jang, *The history and conserving strategy of „The More the Better”* [w:] *How to conserve „The More the Better”* Seul 2012, s. 28  
07 M. Poprzęcka, *Czy sztuka jest łatwopalna?*, katalog wystawy Centrum wszystkiego, Łódź 2013

pracy stosowanych przez twórców w czasie cenzury. Po ten sam sposób pracy sięgnęłam realizując swoje następne filmy – *Biuro budowy pomnika* (2016), *Światłowstręt* (2016) i *Skwer* (2017).

Obraza to moja praca doktorska, obroniona w 2016 roku w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Towarzyszyła jej rozprawa pod tytułem „*Obraza*” – *efekt praktyk cenzorskich w sztuce*. Promotorem pracy był prof. Kamil Kuskowski. Pierwsza wersja filmu pokazana została w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, na wystawie konkursu Spojrzenia 2013, w którym otrzymałam drugą nagrodę.

W 2013 roku stworzyłam wideo pod tytułem *Cukiernica* – performatywne działanie do kamery, w którym niszczę cenną cukiernicę, by jako artystka uwolnić się od ciężaru historii sztuki. To wątek, który powrócił po *Fire-followers*, ale też zapowiadał pracę nad *Historiami sztuki* i *Skwerem*.

*Historie sztuki* to cykl fotografii realizowany od 2015 roku. Przywołuje on przypadkowe i intencjonalne zniszczenia dzieł sztuki, które znamy z historii czy doniesień prasowych. W pracach z tego cyklu, zrealizowanych przed doktoratem, nawiązuję do dzieł Josepha Beuysa, Katarzyny Kobro czy Maurizio Cattelana. Cykl realizuję do dzisiaj, o jego kontynuacji wspominam w rozdziale drugim.

Przed obroną pracy doktorskiej zrealizowałam jeszcze dwa filmy – *Zupę*, *Wieżę*. *Zupa* to opowieść o grupie artystów, którzy jedzą obiad. Za ścianą pomieszczenia, w którym się znajdują, odbywa się remont. Dobiegające z niego niepokojące dźwięki przypominają momentami odgłosy rewolucji, do której zresztą w nieoczywistej rozmowie odnoszą się bohaterowie. Rozważają chęć włączenia się w to, co dzieje się za ścianą. Początkowo planują malowanie transparentów, urządzają nawet zbiórkę pieniędzy na zakup farb. Szybko jednak rezygnują, bo nie mogą znaleźć porozumienia co do estetyki napisów. Temat zaangażowania obywatelskiego twórców kultury, przywołuję w 2016 roku, kiedy po raz pierwszy tworzę opisaną w rozdziale trzecim *Instrumenty do robienia hałasu*. Teatralny styl prowadzenia narracji, który zastosowałam w *Zupie*, pojawiła się też w mojej kolejnej pracy pod tytułem *Wieża* (2016) – pełnometrażowej fabularnej opowieści o grupie ludzi, którzy pragną zbudować wieżę z cukru. To historia utopijnego projektu społecznego i powojennej modernistycznej architektury mieszkaniowej. W 2014 roku projekt został stworzony jako spektakl realizowany we współpracy z Warszawską Operą Kameralną. Dwa miesiące po premierze spektaklu, został on zaprezentowany na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji, w formie performatywnego wykładu<sup>08</sup> wygłoszonego w ramach programu dodatkowego Pawilonu

---

<sup>08</sup> *Potępienie bloku, krytyka modernistycznej architektury mieszkaniowej* – wykład performatywny dotyczący spektaklu *Wieża* i mieszkaniowej architektury modernistycznej w Polsce. Wykład przeprowadziłam we współpracy z krytyczką Agnieszką Sural i śpiewaczką operową Joanną Cortes.

Polskiego. W 2016 roku, w nieco zmienionej wersji, spektakl przerodził się w film fabularny. *Wieża*, która jest musicaliem operowym, była moim pierwszym projektem, w którym istotną rolę odgrywa muzyka. Kompozytorką muzyki do *Wieży* jest Ela Orleans. Doświadczenie realizacji filmu muzycznego dało mi odwagę do stworzenia instalacji *Skwer*, która nie tylko jest zestawem filmów, gdzie ważnym elementem jest muzyka, ale i jest dialogiem między dziewięcioma osobnymi ścieżkami dźwiękowymi. Za scenariusz do filmu *Wieża* otrzymałam nagrodę Jantar 2016 na 36. Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych Młodzi i Film.



*Ciasteczka Kippenbergera, 2011*



*Ulica, 2013*



*Obraza, 2013*



*Dobrzy sąsiedzi, 2007-2009*



*Miłośnik sztuki, 2010*



*Fotografie korekcyjne, 2010*

## Twórczość po doktoracie

Większość moich prac to długoterminowe i złożone działania, których realizacja zajmuje nawet parę lat. Z tego powodu często pracuję nad kilkoma projektami równocześnie – kiedy jeden z nich jest we wstępnej fazie koncepcyjnej, inny realizuję intensywnie, a jeszcze inny podlega już postprodukcji. Po ukończeniu prac nad dziełem doktorskim *Obraza*, realizowałam opisane w poprzednim rozdziale filmy *Wieża* i *Zupa*, które premierę miały jeszcze przed obroną mojej pracy doktorskiej. W oczekiwaniu na obronę doktoratu, pracowałam nad projektem *Biuro budowy pomnika*.

### **Biuro budowy pomnika**

*Biuro budowy pomnika* to opowieść o grupie ludzi pochodzących z miejsca, które przestało istnieć. Ponieważ stracili dom, tymczasowo zamieszkali w przeznaczonym do rozbioru opuszczonym betonowym budynku. Nie wiadomo kim są bohaterowie filmu, ani co dokładnie zdarzyło się w ich życiu. Wiadomo jednak, że utrata domu odmieniła ich los i wpłynęła na relacje między nimi. Raz zdają się być rodziną, innym razem – zupełnie obcymi ludźmi. Zagubieni, bezskutecznie próbują porządkować swoją codzienność tylko sobie zrozumiałymi rytuałami, które tworzą iluzję ich dawnego życia i mają pomóc im na nowo zdefiniować swoją tożsamość. Jedna z bohaterek zbiera ludzkie zęby. Wie, że kiedy zgromadzi kolekcję, która odwołuje się do wspólnej tradycji i zbiorowych sentymentów, będzie w stanie z jej pomocą na własny sposób opowiedzieć historię swojej społeczności. Poprzez nową narrację historyczną, będzie mogła przejąć władzę nad zbiorowymi emocjami pozbawionego korzeni społeczeństwa.

Film mówi też o mieście i zmianie funkcji architektury. Wszystkie oglądane tu przestrzenie odwracają swoje oryginalne funkcje – dawny szpital pełni rolę dworca autobusowego, a miejski basen zmieniony jest w gabinet lekarski.

Oryginalnie projekt powstał w dwóch wersjach – jako instalacja jedno- i trzykanałowa. Film realizowałam na zaproszenie szkockiej Market Gallery, która zaprezentowała go w wersji jednokanałowej, w formie indywidualnej wystawy podczas festiwalu Glasgow International, krótko przed obroną mojego doktoratu. Wersja trzykanałowa była wtedy jeszcze w realizacji i zaprezentowana została kilka miesięcy po obronie doktoratu, na wystawie *Common Affairs*<sup>09</sup> w Deutsche Bank KunstHalle w Berlinie.

---

<sup>09</sup> *Common Affairs* była wystawą, która prezentowała prace wybranych artystów związanych z konkursem Spojrzenia.

W 2017 roku otrzymałam za *Biuro budowy pomnika* nagrodę Złoty Pazur na 41. Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni. W tym samym roku praca była również pokazywana między innymi na festiwalu FilmPOLSKA w Berlinie, w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, w centrum sztuki Polymer Factory w Tajpej w Tajwanie czy Instytucie Fotografii Fotoaura w Tainanie w Tajwanie. W 2017 roku praca trafiła do kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki i została pokazana na tamtejszej wystawie *The Best Gallery. Nowości w kolekcji*.

### **Kto tam**

W 2016 roku zostałam zaproszona do udziału w projekcie *Wrocław wejście od podwórza*<sup>10</sup>, będącym cyklem działań artystycznych na wybranych wrocławskich podwórkach. Mieszkańcom wybranego dla mnie podwórka znajdującego się w dzielnicy Ołbin, zaproponowałam realizację partycypacyjnego serialu przypominającego serial telewizyjny. Pomysł został przyjęty i w lipcu 2016 roku zamieszkałam we Wrocławiu, by we współpracy z mieszkańcami kilku bloków stworzyć koncepcję serialu, a następnie wspólnie pracować nad wszystkimi etapami jego produkcji. Nasza praca przebiegała intensywnie, tak jak ma to miejsce w klasycznych produkcjach telewizyjnych. Pracowaliśmy w trybie trydniowym – pierwszego dnia pisaliśmy scenariusz, drugiego dnia go realizowaliśmy, trzeciego dnia trwał montaż i postprodukcja, by wieczorem można było obejrzeć gotowy 10-minutowy odcinek. Produkowaliśmy dwa odcinki tygodniowo. W każdą środę i sobotę organizowaliśmy pokazy – zawsze w tym samym miejscu, w zaaranżowanym na podwórkowej górcie plenerowym kinie. Widzami byli nie tylko twórcy, ale i sąsiedzi z okolicznych podwórek.

Dynamicznie powstająca serialowa opowieść mówiła o potworze, który mieszka w osiedlowej górcie. Potwór żywi się kluczami, a zatem mieszkańcy, w obawie, że pozbawieni kluczy, nie będą mogli dostać się do swoich domów, zaczynają współpracować.

Praca na planie filmowym, dając różnorodne i intensywne doświadczenia, sprzyja budowaniu i cementowaniu relacji między członkami społeczności. Zaproponowałam kuratorce projektu *Wrocław wejście od podwórza*, Natalii Romaszkan, tak wymagający typ działania, ponieważ wydawało mi się, że natura pracy nad filmem może doskonale odpowiedzieć na zapotrzebowania wrocławskiego projektu, który miał w założeniu służyć tworzeniu wspólnot. Film stał się dla mnie użytecznym narzędziem – podobnie jak w 2008 roku takim narzędziem stały się lampy teatralne w projekcie *Pogotowie artystyczne*. Wspólnototwórczy efekt projektu okazał się być sukcesem. Jedna z mieszkanek podwórka przy wrocławskim Ołbinie powiedziała: *My tu mieszkamy po 20–30 lat. I przez cały ten czas w większości znaliśmy się tylko z widzenia – nawet*

---

10 Projekt *Wrocław wejście od podwórza* od 2016 funkcjonuje pod zmienioną nazwą *Sąsiadujemy*.



nie znaleźliśmy swoich imion, czasem nawet nie mówiliśmy sobie „dzień dobry”. Dzięki pracy z Karoliną poznaliśmy się. Teraz ze sobą rozmawiamy, odwiedzamy się w domach. Jak idę przez podwórko, dzieci krzyczą do mnie na powitanie. To niesamowita zmiana. Praca nad tym serialem odmieniła nasze podwórko<sup>11</sup>.

Praca nad *Kto tam* przywróciła mi – jako artystce i prywatnie – ogromną wiarę w sprawczość sztuki, w którą na pewnym etapie swojej twórczości zwątpiłam. *Sztuka jest stanem spotkania*<sup>12</sup> – mówi Nicolas Bourriard. O prawdziwości tych słów przekonywałam się, obserwując, jak samo tylko bycie razem i realizacja zadania, które sobie wyznaczyliśmy, dawała nam jako grupie poczucie wytwarzania wartości. Każdego dnia pracy nad serialem z satysfakcją obserwowałam, że to, co robimy jest ważne nie tylko dla lokalnej społeczności, ale i dla mnie jako artystki.

Serial *Kto tam* został zaprezentowany w ramach wystawy *Nic o was bez nas*, będącej częścią programu Kongresu Kultury 2016, który odbył się w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Podczas wystawy odbyło się spotkanie autorskie, w którym udział wzięła większość najbardziej zaangażowanych współautorów serialu *Kto tam*. W tym samym roku projekt został pokazany na wystawie *Czyń lub giń* warszawskiej galerii lokal\_30, a w 2018 roku w cyklu filmowym prezentowanym przez Gdańską Galerię Miejską.

W efekcie doświadczeń wyniesionych z realizacji *Kto tam*, w 2018 roku zaczęłam pracować nad projektem *Uliczny pałac Le tian*, będącym kolejnym długoterminowym działaniem o podobnie wspólnotowym charakterze.

### **Instrumenty do robienia hałasu**

*Instrumenty do robienia hałasu* to obiekty grające, tworzone z pozostałości po wystawach i z odpadów z produkcji sztuki znalezionych w pracowniach artystów. Każdy z nich jest inny, bo robione są z przypadkowych materiałów. Instrumenty służą do ulicznych demonstracji – wyrażania sprzeciwu lub zadowolenia. Moją intencją nie jest przekonanie odbiorców do uczestnictwa w konkretnym typie demonstracji, zależy mi raczej na przekonaniu ich do manifestowania osobistych poglądów i zabierania głosu. Poprzez *Instrumenty do robienia hałasu* chcę symbolicznie przekuć to, co było wystawą sztuki, w obiekt realnego zaangażowania obywatelskiego. Instrumenty wystawiane są w galeriach, skąd widzowie mogą je wypożyczyć, jeśli tylko zapewnią, że będą używali ich zgodnie z ich przeznaczeniem. Po znikających z wystawy instrumentach pozostaje symboliczna pusta przestrzeń, która świadczy o aktywności sztuki poza galerią.

<sup>11</sup> *Ja po rzeźbach nie płacę*, Z. Derlacz, A. Rayzacher (red.), Warszawa 2017, s. 128.

<sup>12</sup> N. Bourriard, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 46.

*Instrumenty do robienia hałasu* są nie tylko zachętą do aktywności, ale i refleksją nad sprawczością sztuki. Nie wyglądają jak narzędzia rewolucji – przypominają raczej infantylne dziecięce grzechotki, a wydawane przez nie dźwięki są w większości ciche i delikatne. Dorota Jarecka tak napisała o instrumentach: *Instrumenty protestu z przerobionych instrumentów sztuki to zgrabna metafora potencjału protestu, jaki tkwi w samej sztuce. Ironiczna, a właściwie szydercza*<sup>13</sup>.

Do tej pory powstały cztery serie instrumentów. Każda z nich przed wystawą została użyta do koncertu zagranego w przestrzeni publicznej. Koncerty wykonywałam sama albo zapraszałam do nich muzyków. Na instrumentach grali na przykład artysta wykonujący muzykę noise Jared Xu czy improwizatorzy muzyczni Alice Hui-Sheng Chang i Nigel Brown.

Pierwsza seria instrumentów stworzona została w Galerii Arsenał na moją indywidualną wystawę *Remont, słowo wstrętne jak karaluch* (2016). Kolejne edycje zaprezentowane były na mojej indywidualnej wystawie *Skwer (Square)* w Fotoaura Institute of Photography w Tainanie (2017) oraz na zbiorowych wystawach: *Alternativa* w Centrum Sztuki Wyspa w Gdańsku (2016), *De-mo-kra-cja* w Galerii Labirynt w Lublinie (2016), *Po wiecu* w Galerii Studio (2016) w Warszawie i *Ucieczka z kina Wolność (Escape from the Liberty Cinema)* w Galerii Saalbau w Berlinie (2017). Zużyte czy zniszczone instrumenty, które zostają mi zwrócone, a nie nadają się już do użytku, ponownie otrzymują rangę dzieła sztuki i przekazywane są do kolekcji Galerii Studio.

Obecnie trwa praca nad kolejną, największą dotąd edycją *Instrumentów do robienia hałasu*, która w kwietniu 2019 roku zaprezentowana zostanie w Muzeum Sztuki Współczesnej w Tajpej (MOCA) w Tajwanie, jako część wystawy grupowej *Żywy dźwięk (Living sound)*.

## **Skwer**

Od końca 2016 roku do wiosny 2018 realizowałam *Skwer* – dziewięciokanałową instalację filmowo-dźwiękową, którą wskazałam jako dzieło aspirujące do spełnienia warunków określonych w ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Szczegółowo opisuję ją w trzecim rozdziale niniejszego autoreferatu.

## **Historie sztuki**

*Historie sztuki* to cykl fotograficzny, który opisuję w rozdziale pierwszym. Zaczęłam realizować go w 2015 roku. W tym samym roku zaprezentowałam go też po raz pierwszy. Od tamtej pory kontynuuję prace nad nim. W 2016 roku uczestniczyłam w programie rezydencji artystycznej w Taipei Artist Village. Stworzyłam w tym czasie kilka fotografii nawiązujących do znanych

---

13 D. Jarecka, *Wiele hałasu po coś. Instrumenty biowładzy w sztuce Karoliny Breguły*, [w:] *Ja po rzeźbach nie płacę*, Z. Derlacz, A. Rayzacher (red.), Warszawa 2017, s. 46.

w Tajwanie zniszczeń sztuki – do omawianego szeroko przypadkowego uszkodzenia barokowego obrazu Paolo Porpory, któremu winien był 12-letni chłopiec czy do pocięcia obrazu w akcie sprzeciwu wobec rządowej cenzury, dokonanego na własnym obrazie przez tajwańskiego artystę Qin Song'a.

### **Ćwiczenia i Kolacja w barze przy skwerze**

Podczas wspomnianego wyżej pobytu rezydencyjnego w Azji, rozpoczęłam realizować swoje prace w Tajwanie i od tego czasu regularnie tam wracam. Pracuję głównie w Tainanie, mieście na południu kraju. To specyficzne miejsce, daleko od artystycznego centrum. Artyści, kuratorzy i krytycy mieszkają tam w oddaleniu od dużych instytucji i głównych narzędzi finansowania sztuki. Stworzyli oni własny, alternatywny system oparty na byciu razem, wspieraniu się i wspólnej pracy. Istotną częścią tożsamości wielu tainańskich artystów jest bycie częścią lokalnej społeczności. W 2017 i 2018 roku stworzyłam dwie prace zrealizowane w toku trwającego ciągle poznawania środowiska artystycznego Tainanu.

Latem 2017 roku przez cztery miesiące pracowałam nad zdjęciami do instalacji *Skwer*. Równocześnie na potrzeby pracy nad filmem, uczyłam się podstaw języka mandaryńskiego. W tym samym czasie lokalni artyści organizowali grupową wystawę swoich prac, do której zostałam zaproszona. W swojej pracy na wystawę postanowiłam połączyć ćwiczenie pisania chińskich znaków z moim stopniowym poznawaniem artystycznej sceny Tainanu. W ten sposób zaczął powstawać realizowany do dzisiaj cykl prac pod tytułem *Ćwiczenia*, w których zapisuję imiona i nazwiska artystów, kuratorów i historyków sztuki z Tainanu. Od 2017 roku, co kilka miesięcy powtarzam pracę tworząc nową listę, wzbogaconą o nowo poznane osoby. Cykl pisany jest nieudolnie kaligrafowanymi znakami, które z miesiąca na miesiąc w widoczny sposób sprawiają mi coraz mniejszą trudność. Będąc zapisem moich postępów w nauce języka, projekt jest jednocześnie kroniką środowiska artystycznego w Tainan. Kontynuowany przez wiele lat, może w moim przekonaniu zyskać wartość historyczną. Tymczasem już teraz ma charakter środowiskowego krytycznego mapowania – z mojej kroniki można wywnioskować bowiem nie tylko z kim spędzam czas, ale też kto jest obecny w życiu wspólnoty, a kto jest pomijany. Kolejne osoby poznaję dzięki znajomościom, które już zawarłam, *Ćwiczenia* wskazują przez to na system środowiskowych zależności.

*Kolacja w barze przy skwerze* to film zrealizowany specjalnie na wystawę *Wyjście z centrum* w białostockiej galerii Arsenał. Wystawa miała być prezentacją artystów, którzy pracują poza Polską. Jej kuratorka, Agata Chinowska, poprosiła mnie o realizację dotyczącą mojej aktywności w Tainanie. Postanowiłam zrealizować wideo opowiadające o trudno ujmowalnej naturze pracy w tym miejscu. Na jedną ze wspólnych kolacji z przyjaciółmi zabrałam leżącą u znajomej nieużywaną kamerę super8, znaną przez nią w przeznaczonym do

rozbiórki, popularnym kiedyś centrum handlowym. Włożyłam do niej rolkę filmu i zaprosiłam wszystkich do zagrania ze mną w filmową grę. Każda siedząca przy stole osoba miała spojrzeć przez obiektyw na innych. Filmować wolno było tylko wtedy, kiedy wszyscy zapomnieli, że są obserwowani przez kamerę. Żeby dla wszystkich starczyło taśmy, można było kręcić nie dłużej niż siedem sekund. Kiedy ujęcie było gotowe, trzeba było przekazać kamerę wybranej osobie. Nie wiedzieliśmy czy kamera działa i czy zarejestrował się na niej jakiś obraz.

*Kolacja w barze przy skwerze* jest pracą o kolektywnym autorstwie obrazu. Podzielenie filmu na kilkusekundowe fragmenty, z których każdy ma innego autora, ma opowiadać o wspólnotowej atmosferze panującej w Tainanie. Nie wiadomo tu, kto trzyma kamerę i kto odpowiedzialny jest za poszczególne fragmenty filmu. Metodą realizacji *Kolacja* przypomina filmowe działania kolektywne Warsztatu Formy Filmowej. O tworzonych w ten sposób filmach George Clark pisze: *Ograniczenie czasu trwania pojedynczej składki było drogą do podważenia uprzywilejowanej ekspresji i autorstwa oraz stworzenia prac reprezentowanych dla wielu punktów widzenia*<sup>14</sup>. Poprzez różnorodne punkty widzenia i spojrzenie na wszystkich oczyma każdego, *Kolacja* jest również zapisem bio-mechanicznym na wzór tych tworzonych przez Józefa Robakowskiego. Tak jak u tego twórcy, kamera stała się tu przedłużeniem ludzkiego ciała – jest okiem i ręką kolejno każdego z bohaterów. W ten sposób oglądanie filmu jest fizycznym doświadczeniem uczestnictwa w tytułowej kolacji. Poprzez patrzenie oczyma autorów, doświadcza się ich fizyczności – ich oddechu i dynamiki ruchów ich dłoni.

Skwer, przy którym mieści się bar z tytułu filmu, jest tym samym miejscem, przy którym realizowałam zdjęcia do swojej instalacji.

Praca, prezentowana przy użyciu tradycyjnego projektora, z taśmy 8mm przywiezionej z Azji, miała stać się materializacją tego, co ulotne.

### **Ach Profesorze**

Jako studentka profesora Józefa Robakowskiego, zrealizowałam pod jego opieką wiele prac studenckich i dwie dyplomowe. Pod jego artystycznym przewodnictwem przeszłam też wieloletni proces twórczego dojrzewania. Dzisiaj, osiemnaście lat po rozpoczęciu studiów w łódzkiej szkole filmowej, po latach refleksji i wewnętrznych konfliktów, Profesor nadal pozostaje moim wielkim mistrzem, a jego filozofia sztuki nieustannie stanowi dla mnie punkt odniesienia.

*Ach Profesorze* to wideoperformans, w którym jako dojrzała artystka i uważna odbiorczyni prac Józefa Robakowskiego, opowiadam o swoim zmieniającym się przez lata stosunku do mistrza – o ciekawości, zachwycie, znużeniu, wątpliwościach, buncie, oburzeniu, wreszcie akceptacji,

<sup>14</sup> G. Clark, *Zapewniamy kontakt z polską awangardą artystyczną* [w:] M. Kuźmicz, Ł. Ronduda (red.), *Warsztat Formy Filmowej*, Warszawa 2017, s. 322.

szacunku, zrozumieniu i trosce. Wideo jest dla mnie swoistą formą autoterapii – wyzwalamia się spod artystycznych wpływów charyzmatycznego nauczyciela.

Praca stworzona została tak, by formalnie nawiązywać do filmów takich jak *Moje Videomasochizmy* (1989) czy *Samochody, samochody!* (1985). Równocześnie jej forma w dużej mierze zdeterminowana jest ograniczeniami technicznymi – została zrealizowana zepsutą kamerą, która w wyniku upadku podczas realizacji istotnych dla mnie zdjęć, przestała działać, tracąc funkcję rejestrowania filmów. W okrzyku przerażenia „pomocy profesorze!”, sięgnęłam po stosowaną przez Robakowskiego strategię zawierzenia ograniczeniom sprzętu. *Posiłkując się „kreatywnością maszyny” próbował wyjść poza antropocentryczne ograniczenia tradycyjnie pojętego podmiotu twórczego – pisze o Robakowskim Łukasz Runduda<sup>15</sup>, cytując wypowiedź artysty: „Urządzenia, którymi dokonuję mechanicznego zapisu [...] dzięki swojej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajnionych w skomplikowanej rzeczywistości zjawiskach”<sup>16</sup>. Inspirowana strategią Robakowskiego i Warsztatu Formy Filmowej, postanowiłam uszkodzonym w wyniku wypadku sprzętem zrealizować od dawna planowany filmowy hołd dla Profesora.*

Praca premierowo pokazana została w ramach wydarzenia *Festiwal filmów o sztuce Arton Review* realizowanego przez Fundację Arton, którego kuratorką była Marika Kuźmicz. Pokaz odbył się w Muzeum Narodowym w Warszawie w listopadzie 2018 roku.

### **Uliczny pałac le tian**

*Uliczny pałac Le tian (Lu tian Le tian)* to praca zrealizowana między czerwcem 2018 a lutym 2019 na zaproszenie Madou Sugar Industry Art Triennial. Madou to miasto w południowym Tajwanie. Przez długie lata jego ekonomię napędzała nieistniejąca już, jedna z największych fabryk tajwańskiego przemysłu cukrowniczego, dzięki której Madou było stosunkowo dobrze prosperującym miastem. Ze względu na swoje badania, o których szerzej piszę w rozdziale piątym, zainteresowałam się w Madou lokalną kulturą chodzenia do kina. Jak wiele tajwańskich miast i miasteczek, od lat 50. do lat 80. działało tu kilka kin. Jednym z nich był słynny Electric Princess House, którego wspomnienie przywołał Hsiao-Hsien Hou w swojej etiudzie z cyklu *Kocham kino* (2007)<sup>17</sup>. Odwiedziwszy opuszczony i kompletnie zniszczony Electric Princess House, próbowałam dowiedzieć się czegoś o czasach jego świetności. Ponieważ okazało się, że historia lokalnych kin jest w niewielkim stopniu udokumentowana<sup>18</sup>, postanowiłam zebrać wspomnienia związane z dawną lokalną kulturą filmową. Interesowały mnie obyczaje i budynki kin – te już nieistniejące, te, które przetrwały lecz zmieniły funkcję oraz te,

15 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awandarda*, Warszawa 2009, s. 281.

16 J. Robakowski, *Zapisy biologiczno-mechaniczne*, [w:] R. Kluszczyński, *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, Warszawa 2000, s. 80

17 Pięciominutowy film, który został stworzony jako część projektu *Kocham Kino*, zrealizowanego przez Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes w 2007 roku, na 60-lecie festiwalu. Do stworzenia krótkich filmów o kinie zaproszenie otrzymało trzydziestu znanych reżyserów filmowych. *Electric Princess House* był jednym z krótkich dzieł stworzonych na tę okazję.

18 Jedyna dostępna publikacja na temat kin w regionie Madou to *Kina Nanxun* autorstwa Gui-Lan Chen i Zhao-Ci Wang, Tainan 2009). Publikacja jest opisem infrastruktury kinowej, nie daje jednak pełnego obrazu obyczajów związanych z chodzeniem do kina.

które pozostały, ale nie są w tej chwili użytkowane. Zgromadziwszy mnóstwo wspomnień sięgających aż do czasów okupacji japońskiej, zaprosiłam dwóch tajwańskich artystów Zong-Yuana Tiana i Wen-Zhanga Tsaia oraz mieszkańców Madou do wspólnego zaprojektowania nowego letniego kina, które w założeniu miało mieć cechy wszystkich – często sprzecznych ze sobą – zebranych w toku wywiadów wspomnień. Kino, które powstało w efekcie wspólnej pracy, ma cztery różne typy podłóg, wiele rodzajów krzeseł dla widowni, plakaty na wzór tych pamiętanych przez dawnych widzów i wyświetla filmy, które wspominają najstarsi mieszkańcy Madou. Kino stanęło na zaniedbanym kawałku ziemi, przy zatłoczonym i mało przyjaznym mieszkańcom rogu ulic. W czasach okupacji japońskiej mieścił się tam klub, wokół którego toczyło się nocne życie miasta. W latach 50. znajdowało się tam też znane kino na wolnym powietrzu. *Uliczny pałac Le tian* tymczasowo zagospodarował więc nieużywaną przestrzeń dawnej rozrywki, którą na co dzień zajmuje dziki parking. Służy do wieczornych pokazów kinowych, prezentacji teatralnych, wykładów oraz zwykłych spotkań sąsiedzkich. Program pierwszego miesiąca działalności kina powstał we współpracy artystów i mieszkańców. W momencie, kiedy piszę ten tekst, ciągle jeszcze trwa wystawa Madou Sugar Industry Art Triennial. Po jej zakończeniu, nasz obiekt kinowy zostanie przeniesiony na sąsiednią działkę i mieszkańcy miasta będą tworzyli jego program sami, bez wsparcia instytucji.

Nazwa kina *Uliczny pałac Le tian* (w języku chińskim *Lu tian le tian*) to wynik błędnego zapamiętania nazwy jednego z dawnych kin w Madou – „kino optymizm” (letian) zamiast „kino uliczne” (lutian). Ze względu na to, że nie znaczenie, a brzmienie tych wyrazów wpłynęło na wybór nazwy kina, postanowiliśmy w języku angielskim i polskim zachować człon *le tian* nieprzetłumaczony.

Podobnie jak realizowany przeze mnie w 2016 roku projekt *Kto tam*, praca nad *Ulicznym pałacem Le tian* wyzwoliła niezwykłą falę entuzjazmu i energię wśród uczestników przedsięwzięcia. Spowodowała odświeżenie i wzmocnienie starych relacji pomiędzy mieszkańcami Madou, wpłynęła też na nawiązanie nowych znajomości i na zainteresowanie młodego pokolenia wspomnieniami dziadków. Kino stało się popularnym miejscem spotkań.

Wspólnototwórcza siła projektu nie jest jedyną wartością *Ulicznego pałacu Le tian*. Historia tajwańskich kin jest czymś wiele więcej niż tylko historią budynków. I-Ling Hsiao w swoich refleksjach nad archiwum rafinerii cukrowej w Madou pisze, że jest ono (...) *nie tylko ważnym archiwum historii przemysłu cukrowniczego, ale i alternatywną formą dla pisania współczesnej historii Tajwanu*<sup>19</sup> – podobnie moim zdaniem można czytać historię przemysłu kinematograficznego i sieci tajwańskich kin. Świadczą one nie tylko o postępie przemysłu, technologii i obyczajach związanych z konsumpcją kultury, ale i o zmieniających się politycznych i ekonomicznych zależnościach Tajwanu.

---

19 I-Ling Hsiao, „*Undiluted Historical Materilas*”: *Perspectives on Machia Sugarcane Factory Archive* [w:] Chun-Ta Chiu, Mu-Jung Chiu (red.), *Migratory Matters. Rememory and Reworking in Mattau*, (wyd. Tainan Xian Zhengfu, 2009) Madou 2017.



*Biuro budowy pomnika, kadr z filmu, 2016*



*Kto tam, kadr z filmu, 2016*



*Instrumenty do robienia hałasu, 2013*



Historie sztuki, 2016



Ach Profesorze, kadr z filmu, 2018



Uliczny pałac Le tien, 2019



## Skwer – projekt habilitacyjny

### **Opis techniczny**

*Skwer* to wielokanałowa instalacja filmowo-dźwiękowa, składająca się z dziewięciu projekcji prezentowanych symultanicznie na oddzielnych ekranach. Filmy trwają 6, 9 i 12 minut, a całość instalacji składa się z 72 minut. Projekt stworzony został do zaprezentowania w specjalnie zaaranżowanej przestrzeni, w której widz staje się zarazem performerem. Istotną częścią projektu jest, stworzone poza salami projekcyjnymi, miejsce spotkań i rozmów, gdzie goście galerii mogą odpocząć i porozmawiać. Instalacji towarzyszy ręcznie namalowany plakat autorstwa Zhan-Fa Yana.

### **Streszczenie**

*Skwer* to opowieść o społeczności zamieszkującej trudną do zidentyfikowania okolicę – niewielkie azjatyckie miasto, na którego placu znajduje się krzak kryjący w sobie zapomnianą przez wszystkich rzeźbę. Uśpiony przez długie lata obiekt zaczyna nagle komunikować się z przechodniami. Najpierw cicho nuci, potem coraz głośniej śpiewa. Na początku jego śpiew jest dla mieszkańców miasteczka rozrywką i źródłem radości. Z czasem, kiedy staje się głośniejszy, zaczyna być powodem złości i konfliktów. Słowa śpiewane przez rzeźbę brzmią zawsze tak samo: chciałabym zadać wam pytanie. Mieszkańcy miasta nie interesują się jednak tym, co rzeźba próbuje im przekazać. Są zainteresowani wyłącznie jej atrakcyjnym głosem i piękną melodią jej pieśni. Nawet wtedy, kiedy rzeźba zaczyna śpiewać głośnie, a potem krzyczeć, mieszkańcy ignorują jej słowa. Zamiast wysłuchać pytania, wolą usunąć przeraźliwie krzyczący obiekt sztuki. Zanim jednak udaje im się to zrobić, śpiew jest już tak głośny, że uniemożliwia funkcjonowanie w mieście. Mieszkańcy uciekają. Pytanie, które chciała zadać rzeźba nigdy nie pada.

Opowieść o skwerze w malowniczym azjatyckim miasteczku co jakiś czas przerywana jest krótkimi fragmentami będącymi relacją z polskiego targowiska. Obserwujemy tu biegnącą bohaterkę, ubraną w strój księżniczki, która bezskutecznie próbuje znaleźć wyjście z bazaru. Coraz bardziej zmęczona i zmarznięta, wygłasza do kamery desperacki monolog, w którym dzieli się swoim poczuciem bezsilności.

### **Interpretacja autorska**

Wielki krzak stojący przy skwerze kryje rzeźbę, która po latach milczenia odżywa się, by zabrać głos w bliżej nieokreślonej ważnej sprawie. Z fragmentarycznych rozmów

bohaterów rozumiemy, że przypadkiem przetrwała ona systemowe niszczenie pomników, które miało miejsce w przeszłości. Sami bohaterowie nie pamiętają, lub nie chcą pamiętać, czy obiekt dalej znajduje się w krzaku. Kiedy rzeźba ujawnia się i próbuje nawiązać z nimi kontakt, zachowują się, jakby jej obecność była naturalna. Jednak tylko do czasu, kiedy okazuje się, że próbuje ona zmusić ich do refleksji nad przeszłością.

*Skwer* jest opowieścią o nieprzepracowanej traumie, która wypierana ze zbiorowej świadomości, staje się uniemożliwiającym dalsze funkcjonowanie obciążeniem. Każda wspólnota ma na swoim koncie wypierane ze społecznej pamięci bolesne zdarzenia. *Skwer* nie mówi o konkretnej historii, jest opowieścią uniwersalną. Azjatycki kontekst może sugerować, że jest to opowieść o latach białego terroru w Tajwanie<sup>20</sup>, czy czasach rewolucji kulturalnej w Chinach. Jednak możemy również rozumieć ją jak odniesienie do wielu innych bolesnych historycznych zdarzeń z dowolnego miejsca w świecie. *Ukryta w krzaku rzeźba mogłaby być śladem żydowskiej pamięci, pozostałością po Niemcach czy Mazurach, dekomunizowanym właśnie pomnikiem czy ulicą imienia jakiejś działaczki. Także w Polsce w reakcji na powracające widma przeszłości zadające nam, współczesnym, nie zawsze wygodne pytania, powstała plejada ruchów społecznych zbijających kapitał polityczny na walce z „pedagogiką wstydu” i widmami przeszłości”*<sup>21</sup> – napisał Jakub Majmurek w recenzji *Skweru*.

Rzeźba pamięta coś, co zdarzyło się dawno, a czego mieszkańcy miasteczka wolą nie przywoływać. Milczą, tymczasem ból i nieporozumienia nawarstwiają się, tworząc podstawę do konfliktów, których nie będzie się już dało rozwikłać, a w dalszej perspektywie – do nienawiści i wojen. W końcowych scenach *Skweru* niepokój związany z rzeźbą zostaje wykorzystany przez liderkę społeczności – tyrankę, która korzysta z historycznych zaszłości, by bez skrępowań przejąć władzę. Ubrana w strój przypominający wojskowy mundur, kobieta powtarza, że rzeźba jest zła i niebezpieczna oraz obiecuje społeczności ochronę w zamian za wierność i lojalność wobec siebie. Idźcie za mną – krzyczy. Ludzie bezmyślnie maszerują za nią, wymachując flagami i ucząc się na pamięć słów nienawiści wobec rzeźby, której nigdy nie widzieli i której istnienie nie jest nawet pewne. Ich ruchy zaczynają przypominać charakterystyczną choreografię znaną z ekspresyjnego początku *Olimpiady* Leni Riefenstahl (*Olimpia*, 1938). Krótco potem, na sąsiednim ekranie instalacji, oglądamy wysportowanego znajomego księżniczki z warszawskiego targowiska. Skacze on w górę i w dół – jakby nieudolnie próbował naśladować sportowców z dalszej części propagandowego filmu Riefenstahl.

---

20 Stan wojenny utrzymywany w Tajwanie przez ponad 38 lat (1949-1987), zwany również czasem białego terroru, wprowadzony przez rządzącą partię Komingtang w celu zatrzymania działań opozycjonistów. Początek okresu białego terroru wyznacza Incydent 228 (28 lutego 1947) – brutanie sfłumniomy protest antyrządowy, podczas którego w ciągu jednego dnia zabitych zostało tysiące cywilów.

21 J. Majmurek, *Karolina Breguła, Skwer*, „Szum” 2018, nr 21, s. 168.

W ostatnim fragmencie instalacji dowiadujemy się, że krzak, w którym kryje się rzeźba, obrzucany jest kamieniami. Podczas gdy część zatroskanych mieszkańców wspólnoty próbuje go chronić, inni uciekają.

### **Księżniczka**

Śpiewająca rzeźba, która przywołuje to, czego mieszkańcy miasta nie chcą pamiętać, staje się niewygodna. *Dlaczego chcesz zadać pytanie? Dlaczego nie możesz po prostu pięknie śpiewać?* – pyta jeden z bohaterów *Skweru*. Podobnie jak inni mieszkańcy miasta, chce, by sztuka (rzeźba) dostarczała mu wyłącznie radości i przyjemnych doznań estetycznych. Kiedy ta pragnie swoim śpiewem poruszyć niewygodną kwestię, zaangażować się w debatę nad istotnym społecznie tematem, zostaje odrzucona.

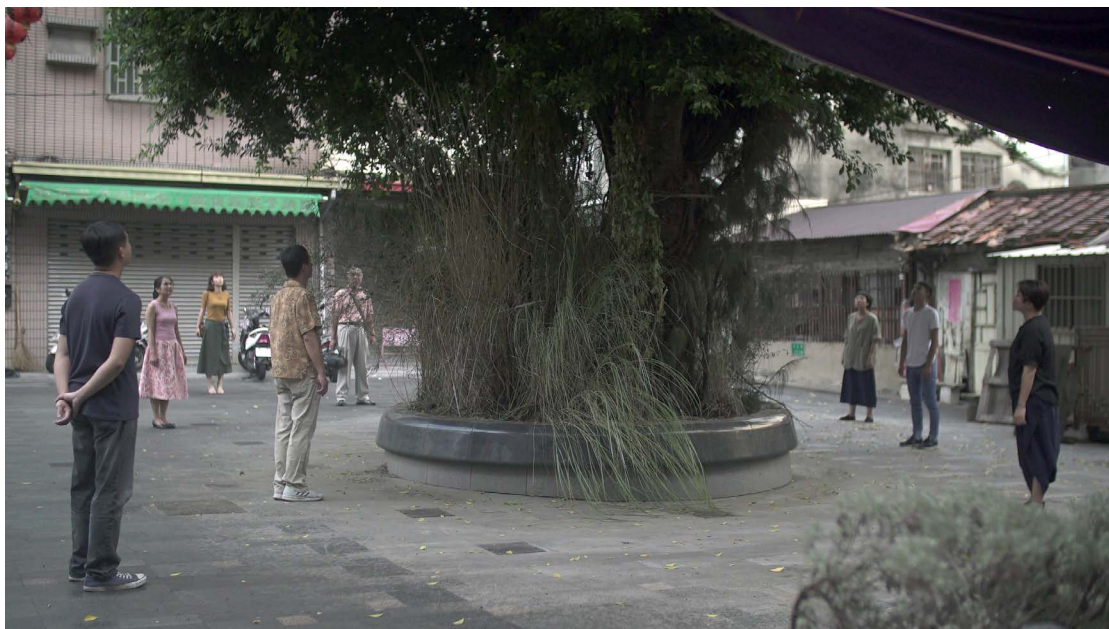
Tworząc azjatycką część *Skweru*, starałam się, by była ona opowieścią malarską i satysfakcjonującą estetycznie – podobnie jak satysfakcjonujący jest piękny śpiew rzeźby. Równocześnie jednak zależało mi, by oglądający projekt widzowie doświadczyli estetycznego dysonansu, jaki jest udziałem bohaterów opowieści. By to osiągnąć, wprowadziłam fragmenty przedstawiające biegającą po targowisku Księżniczkę. To niedługie przerywniki, których zadaniem jest wyrwanie widza z magicznej atmosfery bajkowego azjatyckiego miasta i przeniesienie go do chłodnej, paranoicznej przestrzeni wijących się korytarzy, na końcach których znajduje się trudny do pokonania płot.

Księżniczka, w której rolę wcieliłam się sama, jest zdesperowaną i przerażoną postacią, którą obserwujemy w wiecznym biegu. Na początku wydaje się, że to bieg ku śpiewającej rzeźbie, szybko jednak rzeźba przestaje być istotna, a bieg zmienia się w niemożliwą ucieczkę. W pewnym momencie zmęczona Księżniczka obraca ku sobie kamerę. Spoglądając w oczy widzom, wygłasza monolog, w którym opowiada o swojej niezrealizowanej potrzebie działania. Dzieli się niepokojem związanym z własną bezczynnością i dręczącymi ją pytaniami dotyczącymi tego, jak być aktywną. W swoich wynurzeniach jest naiwna i żałośnie patetyczna. Mówi o odczuciach, które są udziałem każdego człowieka, jednak zdają się one być tak zwykłe i oczywiste, że nie zasługują na swoje miejsce w sztuce, a nawet w zwykłej rozmowie. Tragiczny monolog Księżniczki, a więc mój własny autorski performance do kamery, jest opisem sytuacji artystki, która wierzy, że poprzez sztukę mogłaby działać skuteczniej, lecz wobec przytłaczającej ją rzeczywistości, czuje się obezwładniona. Mówi, że jest bezużyteczna. W jej monologu nie pada słowo sztuka, by mógł on być rozumiany uniwersalnie i można się było z nim zidentyfikować.

Sceny z udziałem Księżniczki stworzone zostały zupełnie inną metodą niż reszta projektu. Praca kamery jest tutaj nerwowa i chaotyczna, a jej spojrzenie naprzemiennie reprezentuje



Bohaterka, która pierwsza usłyszała śpiew rzeźby, *Skwer*, kadr z filmu, 2018



Mieszkańcy miasta słuchający rzeźby, *Skwer*, kadr z filmu, 2018



Księżniczka, *Skwer*, kadr z filmu, 2018

punkt widzenia samej bohaterki i zewnętrznego obserwatora, którym jest ujawniony w jednej ze scen operator Robert Mleczko. Niekończący się bieg zmęczonej Księżniczki, prowadzone przez nią rozmowy, jej rozpaczliwy monolog, wreszcie klaustrofobiczna atmosfera targowiska i wymagająca od widza odporności praca kamery, mają wywołać u odbiorców niechęć wobec *Skweru* – dokładnie taką samą, jakiej doświadczają jego bohaterowie wobec krzyczącej rzeźby. Moją intencją było doprowadzenie widzów do momentu, kiedy – za bohaterami *Skweru* – z oburzeniem zapytają: dlaczego nie możesz po prostu pięknie śpiewać?

Partie z targowiska w *Skwerze* mogą być traktowane jak rodzaj zapisków na marginesach filmu; kontekstualizacji, która boleśnie przywraca nas na grunt rzeczywistości.

### **Tytuł**

W języku mandaryńskim skwer i plac jest tym samym słowem: guangchang. Tytułowy skwer, podobnie jak plac czy rynek, oznacza miejsce spotkań społeczności. To przestrzeń wymiany i budowania wspólnotowych doświadczeń, ale również miejsce niepokoju, demonstracji i walk. *Skwer*, z języka angielskiego, w którym film często jest pokazywany, to również kwadrat, a więc abstrakcyjna forma, często kojarzona ze sztuką nowoczesną, przez co przywoływać może wyobrażenie, jak wygląda ukryta w krzaku rzeźba.

### **Gatunek**

*Skwer* jest instalacją składającą się z filmów różnorodnych pod względem gatunkowym. Dominującą formą jest tu opowieść fabularna, z której skorzystałam dla przedstawienia historii o śpiewającej rzeźbie. Opowieść ta podzielona jest krótkimi fragmentami odbiegającymi stylistycznie od reszty projektu. Ich zadaniem jest zbijanie widza z tropu, sugerowanie kontekstów i znaczeń oraz nadawanie instalacji cech przestrzeni doświadczenia fizycznego, o którym piszę więcej w części *Performatywność kina*.

Najczęściej pojawiającym się odstępstwem od formy fabularnej są fragmenty będące performansem do kamery, realizowanym na warszawskim targowisku. Występująca w nich Księżniczka odwraca kamerę ku sobie, by w popularnej dzisiaj stylistyce selfie, spojrzeć w oczy widza i tym samym stworzyć autotematyczny kontekst dla *Skweru*. Więcej o znaczeniu mojego performansu pisałam w części *Księżniczka*.

W filmach pojawiają się również dwie kilkuminutowe formy dokumentalne. W jednej z nich obserwujemy życie tainańskiej ulicy, gdzie swój warsztat ma znany malarz Zhen-Fa Yan, tworzący plakat do wystawy *Skwer*. Kilkuminutowy fragment przedstawiający proces malowania obrazu, ma przenieść widza w wycinek rzeczywistości, w której pracowałam i pracuję w Tajwanie, żeby urealnić to miejsce. Moją jedyną autorską ingerencją w tę część, było zaaranżowanie spotkania mistrza Yana z aktorką, która zagrała w *Skwerze* rolę autorytarnej

liderki. Widzimy ją tutaj niejako poza rolą. W części fabularnej *Skweru*, jej filmowym kostiumem była między innymi jej własna bluzka. Na potrzeby partii dokumentalnej, poprosiłam ją, żeby do spotkania na ulicy założyła to samo ubranie – tym razem wystylizowane na jej własny, codzienny sposób. Wprowadziłam ten inscenizowany element w dokumentalny fragment, jako dodatkowe formalne odstępstwo w i tak wyróżniającej się estetycznie warstwie. Tym sposobem przypominam, jak cienka granica dzieli rzeczywistość od spektaklu, jak bardzo – jak przekonuje Guy Debord<sup>22</sup> – wszystko może być rozumiane jako inscenizacja. To samo zasugerowałam zapraszając malarza Yana do wcześniejszej sceny fabularnej, w której pojawia się jako on sam i patrzy na teatralnie wyreżyserowaną przeze mnie sytuację.

Inną sceną, która odcina się od fabularnych epizodów *Skweru*, jest relacja z ćwiczeń gimnastycznych znajomego Księżniczki z targowiska. Bohater ten zagrany został przez mistrza wschodnich sztuk walki Nama Buia Ngoca. Pochodzący z Wietnamu, a mieszkający w Warszawie Bui Ngoc znany jest nie tylko lokalnej społeczności wietnamskiej, ale też wszystkim polskim miłośnikom wschodnich sztuk walki. Podobnie jak Zhen-Fa Yan – znany mieszkaniec Tainanu, Nam Bui Ngoc jest rozpoznawalną postacią w Warszawie<sup>23</sup>. Scena jego ćwiczeń została przeze mnie zainscenizowana, a następnie sfilmowana bez reżyserskich ingerencji. Z dokumentacji ćwiczeń, montażysta Stefan Paruch zmontował sekwencję inspirowaną *Olimpiadą* Leni Riefenstahl – zarówno jej częścią dokumentującą zawody sportowe, jak i jej ekspresyjnym początkiem, z którego cytat stał się łącznikiem pomiędzy opowieścią fabularną, a sportowym występem Buia Ngoca.

Ostatnim odstępstwem od formy fabularnej jest fragment stylizowany na spektakl teatralny. Bohaterowie tej części stoją na scenie i ćwiczą role, nagrane na kasety magnetofonowe. Scena ta jest refleksją nad kulturą nienawiści i gniewu, która towarzyszy naszemu codziennemu życiu i która napędza coraz większe konflikty społeczne. Ponownie nawiązując do Deborda, próbuję sprowokować pytanie, na ile nasz gniew i strach generowane są przez rzeczywistość, a na ile są swoistym spektaklem, który z naszym nieświadomym udziałem inscenizuje pragnący konfliktu reżyser?

## **Narracja**

Każdy z dziewięciu filmów w *Skwerze* to oddzielny epizod. Kolejne części stworzone zostały tak, by mimo iż są niezależne, łączyły się w jedną spójną historię. Każdy rozgrywa się w innym miejscu i grany jest przez innych aktorów. Jedyne, co łączy ze sobą wszystkie filmy, to miejsce, gdzie nakręcony został tytułowy skwer – niewielki plac, na środku którego stoi krzak z ukrytą rzeźbą. Pomiedzy poszczególnymi epizodami umieściłam łączniki narracyjne, które budują między nimi relacje. Opowieść *Skwer* nie ma głównych bohaterów. Bohaterem

---

22 G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2016.

23 J. Hamera, *Niech żyje Nam. Historia mistrza*, Warszawa 2016.

jest tu zbiorowość, w każdym epizodzie objawiająca się nowymi postaciami. Sąsiadujące ze sobą części łączy jeden bohater – w każdym filmie pojawia się więc postać, którą znamy już z epizodu poprzedniego. Ponieważ zależało mi na utrzymaniu atmosfery niepewności dotyczącej tego, czy opowiadana przeze mnie historia to jedna spójna, czy wiele niezależnych opowieści, postanowiłam, że bohaterowie łączący epizody będą grani przez różnych aktorów, noszących przypisane do bohaterów kostiumy. Role są więc tutaj przyporządkowane nie do konkretnych aktorów, lecz do kostiumów. Poza migrującymi pomiędzy poszczególnymi fragmentami opowieści kostiumami, zastosowałam również przemieszczające się w analogiczny sposób rekwizyty – klatkę z ptakiem, magnetofon kasetowy.

### **Miasto jako scena**

Większość *Skweru* nakręcona została w Tainanie na południu Tajwanu. Część scen stworzyłam też na warszawskim targowisku Bakalarska. Mimo że moja opowieść zrealizowana została w Polsce i w Tajwanie, nie czyni ich ona bohaterem projektu. Jak we wszystkich moich wcześniejszych filmach, miasto jest dla mnie sceną, na której inscenizuję swoją opowieść. Wybrałam Tajwan, by skorzystać z jego zachwycającej mnie od lat niezwyklej malarskości, którą miałam okazję obserwować w wielu filmach reżyserów zafascynowanych tajwańskimi ulicami Edwarda Yanga (*Historia z Tajpej*, 1985, *YiYi*, 2000) i Hsiao-Hsien Hou'a (*Miasto smutku*, 1989, *Córka Nilu*, 1987) albo niezwykle wrażliwego na tajwańskie wnętrza reżysera Ming-Liang Tsai'a (*Goodbye Dragon Inn*, 2003, *Dziura*, 1998). Mimo że dobrze znam krajobraz azjatyckiego miasta, kiedy oglądam filmy tych twórców, dają się uwieść ich miejskim obrazom, które sprawiają wrażenie nierzeczywistych. Decyzję o realizacji projektu w Tajwanie podjęłam dla osiągnięcia podobnego efektu. *Film, niezależnie od tego, gdzie był kręcony, jest uniwersalny. Wykracza poza historie konkretnych miejsc*<sup>24</sup>. - napisał o *Skwerze* pracujący w Chinach i w Polsce krytyk Karol Sienkiewicz.

### **Targowisko Bakalarska**

Precyzyjnie wybrane do filmu fragmenty miasta pełnią nie tylko rolę tła dla opowiadanych historii, ale poprzez swoje symboliczne znaczenie, mogą również poszerzać pole rozumienia projektu. Tak stało się w przypadku miejsca wybranego do scen, w których gra Księżniczka. Targowisko Bakalarska, gdzie zostały nakręcone, to miejsce założone przez wietnamskich kupców, którzy pracowali na warszawskim Jarmarku Europa, działającym w latach 1989–2008 na Stadionie Dziesięciolecia. Podobnie jak dawny Jarmark Europa, Bakalarska to kulturowy i językowy tygiel, gdzie spotkać można mieszkańców wszystkich niemal kontynentów. Na homogenicznej kulturowo mapie Warszawy, Bakalarska jest miejscem wyjątkowym. Uważam ją za jedno z najwspanialszych punktów w Warszawie i często tam bywam.

---

24 K. Sienkiewicz, *Nie mogąc zapomnieć*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7747-nie-mogac-zapomniec.html> (dostęp: 12.01.2019).

W rzeczywistości targanej strachem przed obcym, przy każdorazowej wizycie w tym miejscu, odnawia się mój wewnętrzny konflikt – ten sam, który stał się przyczynkiem do rozpoczęcia pracy nad *Skwerem*. Z tego powodu najbardziej osobiste sceny projektu postanowiłam zainscenizować właśnie tam.

### **Spojrzenie kamery**

Autorem zdjęć i operatorem kamery w projekcie jest Robert Mleczo, *Skwer* jest piątym zrealizowanym wspólnie z nim projektem. W czasie naszej siedmioletniej już współpracy, zdołaliśmy stworzyć wspólną charakterystyczną estetykę obrazu, która pozostaje rozpoznawalna, mimo zmian wprowadzanych w poszczególnych projektach. Zawsze staramy się, by obraz w naszych filmach był równocześnie bajkowo odrealniony i niepodważalnie realistyczny. Pozbawiony operatorskich sztuczek i emocjonalnie beznamiętny, wydaje się być zarazem ciepły i hipnotyzujący. Efekt ten zawdzięczamy chłodnemu analitycznemu przyglądaniu się temu, co prawdziwie ludzkie – doświadczonym wieloletnim użytkowaniem wnętrzem i przedmiotom, kostiumom pochodzącym z prawdziwych szaf i niezepsutych aktorskimi trickami twarzom. Obraz uchwycony kamerą Mleczo dostosowuje się do znalezionych dla filmu miejsc: obrazy przepływają leniwie – tak, jak toczy się życie w wybranych przeze mnie lokalizacjach i mają stonowane ciepłe barwy – tak jak kolory wyblakłej od intensywnego tajwańskiego słońca scenografii.

Stylistycznym wyjątkiem są sceny z warszawskiego targowiska. W założeniu pod każdym względem kontrastować miały one z obrazami z tajwańskiej ulicy, dlatego kamera porusza się tu chaotycznie, a pochodzący z niej obraz ma chłodne i brudne barwy.

### **Język**

Fabularna część *Skweru* (廣場) nakręcona została głównie w języku mandaryńskim. Niektórzy bohaterowie tej części mówią też w języku tajwańskim. Rzeźba ukryta w krzaku śpiewa po mandaryńsku, jednak robi to głosem japońskiej kompozytorki, dla której mandaryński jest nieznanym językiem, co sprawia, że śpiew rzeźby brzmi obco. Księżniczka mówi po polsku, znajduje się jednak w wielojęzycznej przestrzeni. Towarzyszący jej w biegu znajomy mówi po polsku z silną melodią pochodzącą z rodzimego wietnamskiego, a w salonie piękności, w którym zaczyna się część zainscenizowana na targowisku, słuchać wietnamskojęzyczne rozmowy.

Chiński, który jest głównym językiem *Skweru*, jest w wielu miejscach na świecie synonimem języka niezrozumiałego. Chińszczyzna to mowa, której nie sposób się nauczyć. Korzystając z niej, *Skwer* staje się opowieścią pochodzącą z najodleglejszego świata – miejsca „za górami, za lasami”.



*Skwer* jest moim piątym obcojęzycznym projektem filmowym. Przygotowując się do realizacji takich filmów, staram się przynajmniej częściowo opanować język kraju, w którym zamierzam pracować. Przed przystąpieniem do zdjęć do *Skweru*, przez rok intensywnie uczyłam się języka mandaryńskiego. Tak krótka nauka nie daje mi możliwości pełnego komunikowania się z aktorami, daje jednak umiejętność powtórzenia dialogów i szansę zrozumienia melodii języka, która jest dla mnie bardzo ważna. Ze względu na kolejne projekty w Tajwanie i w Chinach Kontynentalnych, nie zaprzestałam nauki, przez co chiński jest dzisiaj moim trzecim językiem obcym, który opanowałam już w stopniu komunikatywnym i który ciągle poznaję.

Poprzez pracę w odrobinę oswojonym, lecz ciągle obcym języku, pozbawiam się kontroli nad tekstem własnego scenariusza i znaczeniami zawartymi w sposobie gry aktorskiej. Decyduję się na taką metodę pracy, ponieważ zależy mi na swoistej niewygodzie – i w procesie tworzenia, i w późniejszym odbiorze. W przeciwieństwie do języka dobrze znanego, który jest oczywisty i dla większości widzów transparentny, obcy język jest elementem, nabierającym cech niemal fizycznych. W rozprawie doktorskiej o swoich doświadczeniach pracy nad filmem w języku węgierskim napisałam w następujący sposób: *Dla widza nieznanego języka, a więc nie słyszącego w nim znaczeń, język staje się melodią. Węgierski, poprzez swoją twardość i połamany rytm, zdaje się przybierać cechy materialne. Za każdym razem, kiedy aktor mówi, mamy niewygodną świadomość fizyczności mowy. Język staje się tu jakby rekwizytem – jak odpadająca klamka, szklanka wody czy trawa w donicy*<sup>25</sup>.

## **Muzyka i dźwięk**

Autorką ścieżki dźwiękowej do *Skweru* jest Weronika Rażna, współpracująca ze mną od pierwszego filmu. Kompozytorką i wykonawczynią pieśni rzeźby jest japońska artystka Manami Kakudo, którą zaprosiłam do współpracy przy *Skwerze* ze względu na jej wcześniejsze utwory, brzmiące jak śpiew wyobrażonej przeze mnie rzeźby – harmonijnie i dysharmonijnie, kojąco i niepokojąco. Oprócz momentów, kiedy słyszymy śpiew rzeźby, nie postuguję się w *Skwerze* tradycyjnie rozumianą muzyką. Mimo to film pozostaje niezwykle muzyczny w nieoczywisty sposób – rytm odmierzany jest w nim dialogami, montażem obrazu czy wypowiedzianymi przez aktorów słowami. Melodia ich różnych języków, odgłosy tajwańskiego miasta czy trzaski w trzymanym przez biegnącą księżniczkę mikrofonie, składają się na muzykę mojego obrazu.

Prezentowane na dziewięciu ekranach filmy tworzą równocześnie instalację dźwiękową. Dialogi w oglądanych symultanicznie poszczególnych epizodach stworzone są tak, by na początku nie nakładały się na siebie. Głosy nucącej i śpiewającej rzeźby z poszczególnych

---

<sup>25</sup> K. Breguła, *Obraza – efekt praktyk cenzorskich w sztuce*, niepublikowana praca doktorska napisana w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera, pod kierunkiem prof. J. Robakowskiego, Łódź 2016, s.22.

filmów łączą się tu w harmonijny chór, rzeźba pięknie śpiewa – jak z zachwytem mówią bohaterowie. W miarę jak śpiew rzeźby w filmowej opowieści staje się bardziej nerwowy, instalacja również traci swoją harmonijność. Śpiew rzeźby z różnych filmów zaczyna być coraz bardziej krzykliwy, by końcu stać się nieprzyjemną dla ucha kakofonią nakładających się dialogów i fałszów.

## Instalacja

*Skwer* stworzony został do prezentacji w specjalnie zaprojektowanej przestrzeni, która przy każdej wystawie, ze względu na inne warunki przestrzenne galerii, wymaga nowej aranżacji. Premierowa prezentacja *Skweru* odbyła się w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, którego przestrzeń wystawiennicza składa się z pięciu sal oraz łączącej je rotundy. Sale potraktowałam jako przestrzeń projekcji, a rotundę jako punkt spotkań i rozmów – miejsce odpowiadające tytułowemu skwerowi.

Salę projekcyjną zostały wyłożone miękkim dywanem w czerwone kwiatowe wzory. Na podłodze położone zostały wygodne poduchy, również obłożone materiałem w kwiaty. Można było usiąść na jednej z nich, lub ułożyć sobie z nich legowisko i oglądać filmy w pozycji leżącej. Odbiorcom z mojego pokolenia tego typu poduszki przypominały wystrój mieszkań babć i dziadków. Wywoływały w ten sposób skojarzenie z wzornictwem, którego nie lubimy, a nawet którego wstydzimy się w rodzinnych domach. Równocześnie jednak sprawiały, że przestrzeń galerii zdawała się być przytulna. Podobnie jak przed wejściem do większości polskich i tajwańskich domów, trzeba tu było zdjąć buty i zostawić je na specjalnie przygotowanym regale. Prosząc widzów o zdjęcie butów<sup>26</sup>, zamierzałam wywołać u nich sprzeczne odczucia – chciałam, by na wystawie poczuli się bezpiecznie jak w domu, jednocześnie zależało mi na tym, by oglądając wystawę na bosaka czuli się obnażeni i bezbronni<sup>27</sup>. Dwa przeciwstawne doznania odwoływać się miały do bezustannie w *Skwerze* zderzanych dwóch odmiennych estetyk – ciepłej i przyjemnej estetyki opowieści o mieście ze śpiewającą rzeźbą oraz chłodnej i niewygodnej estetyki wideoperformancu Księżniczki z targowiska.

Przejścia pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami Królikarni były otwarte, przez co w każdym miejscu widać było perspektywę dwóch następnych sal, wypełnionych ekranami. Poszczególne filmy zostały w instalacji ułożone w taki sposób, że w różnym stopniu zrozumiała była sugerowana kolejność oglądania. W pierwszych dwóch salach widz nie miał co do niej żadnych wątpliwości. Oglądał tutaj pierwsze trzy filmy, będące w warstwie dźwiękowej harmonijną opowieścią muzyczną, w której rzeźba śpiewa spokojnym i delikatnym głosem, a dialogi bohaterów komponują się z jej pieśnią. W kolejnych dwóch salach porządek historii

---

<sup>26</sup> Osoby, które nie chciały zdejmować butów, mogły nałożyć stare muzealne ochraniacze, które nakłada się na buty.  
<sup>27</sup> Odczucia towarzyszące zdejmowaniu butów zależą od kontekstu kulturowego wystawy. Ze względu na inne znaczenia, które sugerowałaby prośba o zdjęcie butów, japońska prezentacja projektu pozbawiona była tego elementu.

stawał się mniej czywisty, a połączona ścieżka dźwiękowa z kilku filmów, powodowała u widza dyskomfort. Ostatnia sala instalacji dawała doświadczenie mniejszej kakofonii obrazu i dźwięku, za to utrzymywała widza w nieprzyjemnym napięciu poprzez ostatni epizod opowieści, w którym bohaterowie uciekają przed nieznośnym krzykiem, niosącym się przez miasto.

Wspólnie z kuratorką Królikarni Agnieszką Tarasiuk, z którą tworzyłam aranżację wystawy, w rotundzie pałacu Królikarni umieściliśmy osiem foteli, krzesła i stół, przy którym można było napić się ciepłej herbaty, przejrzeć książki, które czytałam podczas realizacji *Skweru* oraz porozmawiać o wrażeniach z wystawy. Tutaj też odbywały się cotygodniowe dyskusje, które tworzyły program towarzyszący wystawie.

### **Performatywność kina**

Dzięki licznikowi czasu umieszczonemu przed pierwszą salą projekcyjną, widzowie wchodzili na wystawę w grupach. Wspólnie zasiadali na poduchach i oglądali film, by potem razem wstawać i przenosić się przed kolejny ekran. W tym samym czasie inna grupa widzów zmieniała miejsce przy dwóch kolejnych projekcjach. To grupowe przemieszczanie się z miejsca na miejsce sprawiło, że widzowie stawali się niejako częścią instalacji, a choreografia ich ruchu była dla innych oglądających dodatkowym spektaklem. Ekranu umieszczone były nisko, poduchy dla publiczności leżały na podłodze. Dla nisko siedzących widzów, osoby stojące i przechodzące między ekranami, zdawały się stać na podwyższeniu, być niejako na scenie. Stojącemu widzowi natomiast, widziana z góry przestrzeń galerii wypełnionej nisko osadzonymi ekranami i siedzącymi przed nimi widzami, miała przypominać widziany z wzniesienia krajobraz.

Już na etapie realizacji filmu, myślę o metodzie ich późniejszej prezentacji. Zastanawiam się, czy widz ma oglądać je na stojąco czy na siedząco, czy ma usiąść na twardym krześle, czy na miękkim fotelu, czy ma być blisko innych oglądających i odczuwać ich obecność czy ma mieć dla siebie dużo własnej przestrzeni. Zastanawiam się też nad tym, czym stanie się oglądający mój projekt widz w oczach reszty publiczności, w jaki sposób wpłynie na choreografię wystawy. W instalacji *Skwer* chciałam, by widz zdawał się być przedłużeniem obrazu filmowego – by siedział przed ekranem sennie jak bohaterowie filmu siedzą przed krzakiem, czekając na śpiew rzeźby; następnie by przechodził od ekranu do ekranu, jak miotająca się po targowisku Księżniczka.

### **Ekipa filmowa**

Autorem zdjęć do *Skweru* jest Robert Mleczek, autorką dźwięku – Weronika Raźna, montażystą – Stefan Paruch. Twórcy ci stanowią zespół, z którym regularnie współpracuję od

2013 roku. Aktorami w *Skwerze* są niezawodowi aktorzy, mieszkańcy Tainanu. Film powstał przy współpracy produkcyjnej środowiska twórczego Tainanu, opisanego w rozdziale drugim, skupionego wokół Instytutu Fotografii Fotoaura. Środowisko artystyczne Tainanu sportretowane zostało w ostatniej scenie *Skweru*, w której mieszkańcy miasta uciekają przed nieznośnym krzykiem rzeźby. Scena ta jest elementem filmowej opowieści, jej dodatkowym zadaniem jest jednak ujawnienie osób, które miały ogromny wpływ na powstanie filmu. Ostatnia scena ma więc być swoistym rodzajem sygnatury artystów Instytutu Fotografii Fotoaura.

### **Plakat**

Wystawie towarzyszy plakat stworzony przez Zhan-Fa Yana, znanego w Tajwanie 65-letniego mistrza tajwańskich ręcznie malowanych plakatów filmowych<sup>28</sup>, aktywnego nieprzerwanie od 48 lat. Jego studio mieści się przy jednej z głównych ulic miasta, obok ciągle działającego najstarszego kina w mieście. Studio mistrza Yana jest częścią tożsamości Tainanu i celem wycieczek miłośników kina. Zaprosiłam mistrza Yana do stworzenia plakatu mojej wystawy, by oddać hołd tajwańskiej tradycji filmowej oraz samemu twórcy i tysiącom jego dzieł.

### **Prezentacje *Skweru***

Premierowa prezentacja *Skweru* miała miejsce w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Muzeum Narodowym w Warszawie, w formie mojej indywidualnej wystawy. Druga prezentacja pracy miała miejsce w Tokyo Photographic Art Museum, podczas Yebizo Festival for Art and Alternative Visions, którego kuratorką jest Keiko Okamura. Kolejne potwierdzone prezentacje odbędą się podczas festiwalu filmowego Images w Toronto w kwietniu 2019, w Kyoto Art Center w maju 2019, na Alchemy Film Festival w Szkocji w maju 2019 oraz w ramach Singapore Biennale w listopadzie 2019.

### **Produkcja**

*Skwer* realizowany był we współpracy produkcyjnej z Instytutem Fotografii Fotoaura (Fotoaura Institute of Photography) w Tainanie, w Tajwanie. Projekt powstał dzięki rocznemu stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na 2017 rok oraz przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza i wydziału kultury miasta Tainan.

---

28 <http://www.bbc.com/travel/gallery/20181107-the-last-film-poster-painter-of-taiwan> (dostęp: 12.01.2019).



Plakat projektu Skwer stworzony przez Zhan-Fa Yana



Praca na planie filmowym podczas zdjęć do projektu Skwer, 2017



Wystawa Skwer w Muzeum Rzeźby w Królikarni, 2018

## Rozdział 4

### Prace w realizacji

Po ukończeniu pracy nad instalacją *Skwer*, rozpoczęłam przygotowania do realizacji kilku powiązanych ze sobą projektów, które swoją premierę będą miały na przełomie 2019 i 2020 roku.

#### **Ćwiczenia z utraty kontroli**

*Ćwiczenia z utraty kontroli* to książka artystyczno-naukowa, na którą składać się będą opowiadania, scenariusze filmowe, fragmenty dzienników i relacji z badań oraz artykuły naukowe. Książka będzie kolekcją splecionych ze sobą refleksji nad daleko idącymi efektami zniszczeń powodowanych czynnikami atmosferycznymi jak tajfuny i trzęsienia ziemi. Jej celem będzie uchwycenie i analiza momentu niestabilności i niepewności, będącego udziałem mieszkańców budynków, dzielnic i całych miejscowości, które uległy zniszczeniu i przechodzą wymuszoną transformację. Zamiarem zaproszonych do projektu badaczy będzie przyjrzenie się jednostce wobec życiowego zachwiania i opisanie stanu filozoficznej utraty kontroli.

Żyjemy w świecie transformacji politycznych, intensyfikacji konfliktów zbrojnych, kryzysów ekonomicznych i niebezpiecznie postępujących zmian klimatycznych. Odczucie niepewności i utraty kontroli nad własną rzeczywistością jest doświadczeniem milionów ludzi na świecie, które prawdopodobnie będzie się to pogłębiało. Chcę swoim projektem zadać pytanie o to, ile możemy się nauczyć ze stanu nierównowagi i jaka jest wartość nierozumienia własnej sytuacji i utraty panowania nad nią.

*Ćwiczenia z utraty kontroli* to artystyczny projekt badawczy, który realizuję w Międzynarodowym Instytucie Badań nad Kulturą (International Institute for Cultural Studies) w ramach mojego pobytu badawczego na uniwersytecie Chiao Tung (National Chio Tung University) w Hsinchu w Tajwanie. Do pracy nad nim zaproszeni zostali badacze z ośrodków naukowych w Tajwanie, Hongkongu oraz Chinach Kontynentalnych. Pomimo swojej poetyckiej struktury literackiej, książka będzie spełniać wymagania publikacji naukowej. Jej wydanie planowane jest na koniec 2019 roku.

#### **Burza**

*Burza* będzie trzykanałową instalacją filmową opowiadającą o grupie ludzi mieszkających w nadmorskiej miejscowości. W miasteczku jest piękna pogoda, tymczasem widoczna z jego portu odległa wyspa doświadcza trwającego wiele dni niszczycielskiego sztormu.

Bohaterowie *Burzy* przychodzą na brzeg morza, by obserwować szalejące w oddali pioruny. Wiedzą, że któregoś dnia burza może nadejść również do nich i czekają na ten moment z niepokojem połączonym z ekscytacją.

Film realizowany jest we współpracy z Instytutem Fotografii Fotoaura w Tainan, z którym wcześniej pracowałam nad projektem *Skwer*. Zdjęcia zaplanowane zostały na jesień 2019 roku.

### **Kurz**

*Kurz* to krótkometrażowy film o dwóch kobietach mieszkających w starej, przeznaczonej do rozbiórki dzielnicy. Ponieważ ich budynek ma wkrótce zostać wyburzony, wszyscy sąsiedzi zdążyli się już wyprowadzić. Kobiety decydują się jednak pozostać w swoim mieszkaniu. Bohaterki spędzają czas w opuszczonym wielopiętrowym budynku i przez okno obserwują pracujące wokół niego buldożery.

Pracując nad projektem, równocześnie zajmuję się badaniem tak zwanych miejskich wiosek w Chinach<sup>29</sup>. Działanie rozpoczęłam podczas swojego pobytu rezydencyjnego w OCAT w chińskim Shenzhen jesienią 2018 roku. Zdjęcia zaplanowane są na koniec 2019 roku w tym samym miejscu.

---

<sup>29</sup> Miejskie wioski (urban villages) to typowe dla chińskich miast grupy starszych zabudowań otoczonych nowoczesnymi budynkami. Położone na ziemiach należących do dawnych farmerów, często wyłączone są z planów zagospodarowania miast. Miejskie wioski to miejsca przeludnione i będące schronieniem dla ubogiej części społeczeństwa. Obecnie stopniowo likwidowane.





Budynki przeznaczone do wyburzenia, Shenzhen, Chiny, 2018



Budynki przeznaczone do wyburzenia, Shenzhen, Chiny, 2018



Budynek uszkodzony w trzęsieniu ziemi, Chiayi, Tajwan, 2018

## Działalność dydaktyczna

W 2007 roku rozpoczęłam pracę ze studentami, łącząc swoje zainteresowania artystyczne z przekonaniem, że to, co najważniejsze w sztuce, rodzi się poprzez wymianę myśli i wiedzy. Pierwsze przeprowadzone przeze mnie zajęcia dotyczące sztuki odbyły się w Warszawskiej Szkole Reklamy, gdzie z różną regularnością pracowałam do 2014 roku. Zajęcia te dotyczyły współczesnej fotografii, pracy nad projektami fotograficznymi i sztuki w przestrzeni publicznej.

Od ponad dziesięciu lat prowadzę też jednorazowe warsztaty, wykłady i spotkania autorskie na uczelniach w Polsce i za granicą, między innymi w Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie, National Yang-Ming University i Kaohsiung Normal University of Education w Tajwanie, Vienna Art Academy w Austrii. Przeprowadziłam również wiele wykładów i warsztatów o podobnym charakterze w galeriach i muzeach, między innymi w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Narodowym Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Seulu w Korei Połudnowej i w OCAT Shenzhen w Chinach.

Od 2016 roku prowadzę Pracownię Filmu Krytycznego w katedrze Filmu Eksperymentalnego na wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

Wszystkie prowadzone przeze mnie działania dydaktyczne są nierozzerwalnie związane z moją pracą twórczą. W obu stosuję podobną metodę pracy i wyznaję tę samą filozofię sztuki. Program pracowni filmu krytycznego opiera się na doświadczaniu współpracy, wymianie umiejętności i wiedzy oraz wspólnym poznawaniu sztuki i dyskusji o niej. Studenci pracowni realizują własne projekty filmowe związane przede wszystkim z lokalną problematyką. Staram się zachęcać ich do tego, by swoje realizacje artystyczne poprzedzali gruntownym przygotowaniem badawczym. Oprócz działań indywidualnych i realizowanych w małych grupach, prowadzimy też projekty kolektywne, w których uczestniczą wszyscy skupieni wokół pracowni studenci oraz takie, które realizowane są we współpracy z osobami mieszkającymi i pracującymi w najbliższym sąsiedztwie Placu Orła Białego, przy którym mieści się akademia.

Tradycyjnie, proces twórczy wymaga skupienia, często więc nie ma w nim miejsca na wspólnotowość i czerpania radości z bycia w grupie. Jako artystka i wykładowczyni staram się jednak, by realizacja filmów była dla mnie i dla moich współpracowników przestrzenią do satysfakcjonującego współbycia, wymiany, uczenia się od siebie i inspirowania się nawzajem. Staram się realizować tę filozofię nie tylko w moich projektach partycypacyjnych

(*Uliczny pałac le tian, Kto tam*) czy w akacjach (*Dobrzy sąsiedzi, Rekonstrukcja archiwum Galerii Wschodniej*), ale również w grupowej pracy nad filmami. Jako wykładowczynie współpracę traktujemy jako metodę nawiązywania bliższej relacji ze studentami oraz sposób na pokazanie im, jak poprzez działanie artystyczne można nawiązać pogłębioną więź z otoczeniem. Wspólna praca jest w koncepcji mojej pracowni rozumiana jako coś więcej niż grupowy wysiłek, który służy osiągnięciu artystycznego celu. Pracę w zespole uważamy za cel sam w sobie.

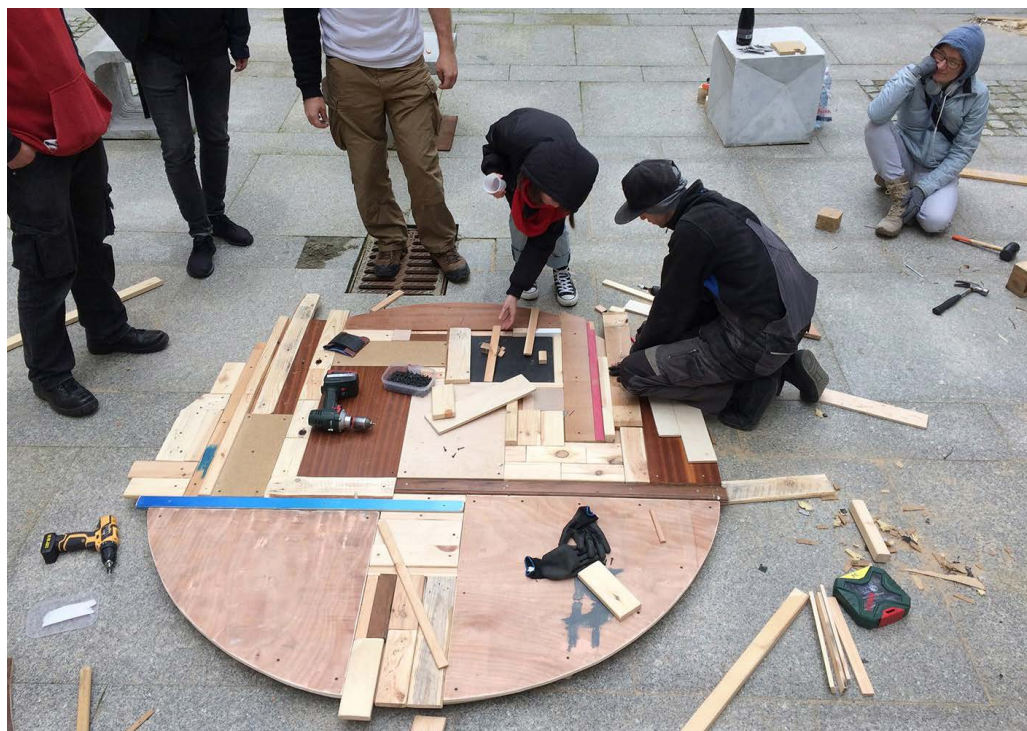
Wspólne działania osób skupionych wokół pracowni dotyczą realizacji zadań artystycznych i wspólnego doświadczania efektów naszej pracy.

Jesienią 2017 roku zrealizowaliśmy partycypacyjny projekt, którego ideą było stworzenie stołu do sąsiedzkich spotkań. To duży okrągły mebel, który zrobiony został z niewielkich kawałków drewna, przyniesionych przez uczestników projektu – studentów i sąsiadów z pl. Orła Białego. Stół został wspólnie wymyślony, zaprojektowany i wykonany. Celem projektu była realizacja zadania wymagającego umiejętności, których nie miał żaden z uczestników projektu. Gotowy stół stał się istotnym elementem całorocznego cyklu spotkań sąsiedzkich, które organizowaliśmy w różnych punktach mieszczących się wokół naszego placu. Dokumentacja z realizacji stołu została zaprezentowana na spotkaniu w szczecińskiej galerii Trafostacja Sztuki, podczas Forum Przyszłości Kultury w październiku 2017. Po roku użytkowania, podczas przerwy wakacyjnej, stół został pokazany na wystawie w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Stół do dzisiaj pełni funkcję najważniejszego mebla w naszej pracowni i jest miejscem spotkań i dyskusji w pracowni.

Jednym z istotnych ćwiczeń, które zrealizowałam ze studentami, była próba stworzenia grupowego projektu filmowego w nietypowej strukturze organizacyjnej, zakładającej podejmowanie wszystkich decyzji twórczych przez cały, kilkunastoosobowy zespół filmowy. Wypracowane w ten sposób dzieło, nie okazało się wprawdzie satysfakcjonujące pod każdym względem, jednak zaowocowało niezwykle wartościowym doświadczeniem procesu negocjowania komunikatów, znaczeń i metod pracy oraz czerpania zadowolenia z zawierania kompromisów.

Od początku swojego istnienia, pracownia filmu krytycznego organizuje coroczne sąsiedzkie kino plenerowe. Kino aranżowane jest na trawniku na środku placu – między budynkiem akademii a sąsiadującymi z nią kamienicami i blokami. W pokazach uczestniczą nie tylko studenci i sąsiedzi, ale i goście, którzy przychodzą na pokazy z innych części miasta. W programie kina prezentowane są filmy zrealizowane przez studentów – te związane ze Szczecinem, ale również te stworzone we współpracy z sąsiadami.

Od lutego 2019 roku pracuję ze studentami z kilku tajwańskich uczelni nad długoterminowym projektem badawczym, dokumentującym budynki nieistniejących już kin. Studenci w małych grupach przyglądają się wybranym kinom, dokumentują je i opisują ich historię, by następnie podczas wspólnych spotkań seminaryjnych podzielić się efektami swoich badań z pozostałymi uczestnikami projektu. Wyniki działań badawczych zamierzamy opublikować w formie książki, która powstanie, kiedy zgromadzone zostaną dane dotyczące wszystkich kin w Tajwanie.



Praca nad partycypacyjnym stołem, październik 2017



Plakat cyklicznego kina plenerowego, maj 2018



Praca nad filmem realizowanym z sąsiadami, maj 2018

## Zakończenie

Dzisiaj, kiedy myślę o mojej dalszej pracy artystycznej, najistotniejszym zadaniem jest dla mnie pogłębianie relacji pomiędzy sztuką a nauką. Moim twórczym pragnieniem jest współpraca w transdyscyplinarnych zespołach i realizacja projektów, których wyniki będą dla naukowców i artystów w równym stopniu satysfakcjonujące. Zależy mi na zaangażowaniu w działania, w których sztuka służyć będzie jako narzędzie do wytwarzania i wymiany wiedzy. Inną obecnie niezwykle dla mnie ważną problematyką jest szeroko rozumiana współpraca. Bycie razem, współdzielenie odpowiedzialności i współautorstwo nie tylko uważam za ciekawe zjawisko w obszarze sztuki i wartościową dzisiaj metodę pracy artystycznej, ale wierzę również, że w realizowanych w ten sposób działaniach artystycznych wypracowywać można modele myślenia wspólnotowego, które uczestnikom projektu służyć będą również w innych, pozaartystycznych obszarach życia. Kolejną znaczącą dla mnie aktualnie kwestią jest dalsze poszukiwanie formy dla przestrzennej prezentacji filmu i tworzenie instalacji, w które widz nie tylko się zanurza i ich doświadcza wieloma zmysłami, ale również współtworzy przestrzeń i jej znaczenie.

Tematem wynikającym z wyżej wymienionych fascynacji i łączącym moje aktualne zainteresowania artystyczne i naukowe, jest również *kinoznawstwo* – zakładające nie tylko oglądanie filmu jako czynność wspólnotową i łączącą ludzi, ale również inspirującą współpracę i wymianę myśli z architektami, archiwistami i kinomanami z różnych kręgów kulturowych.

Cele, jakie zatem stawiam sobie na najbliższe lata, to pogłębiona praca badawcza, poszukiwanie nowych metod współtworzenia i eksperymentowanie z przestrzenną prezentacją filmu, przy jednoczesnej czujnej obserwacji codziennej rzeczywistości i nieustannym filozoficznym namyśle nad nią. Wszystkie te zadania planuję realizować zarówno we własnej twórczości, jak i w pracy ze studentami.

## Bibliografia

Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

Breguła Karolina, *Obraza – efekt praktyk cenzorskich w sztuce*, niepublikowana praca doktorska napisana w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera, pod kierunkiem prof. J. Robakowskiego, Łódź 2016.

Breguła Karolina (red.), *Formy Przestrzenne jako centrum wszystkiego*, Warszawa 2013.

Chen Gui-Lan, Wang Zhao-Ci, *Kina Nanxun*, Tainan 2009.

Clark George, *Zapewniamy kontakt z polską awangardą artystyczną* [w:] M. Kuźmicz, Ł. Ronduda (red.), *Warsztat Formy Filmowej*, Warszawa 2017.

Debord Guy, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2016.

*Ja po rzeźbach nie płaczę*, Z. Derlacz, A. Rayzacher (red.), Warszawa 2017.

Hamera Julia, *Niech żyje Nam. Historia mistrza*, Warszawa 2016.

Hsiao I-Ling, „*Undiluted Historical Materilas*”: *Perspectives on Machia Sugarcane Factory Archive* [w:] E. Chun-Ta Chiu, Mu-Jung Chiu (red.), *Migratory Matters. Rememory and Reworking in Mattau*, Tainan 2017.

Jang Yop, *The history and conserving strategy of „The More the Better”* [w:] *How to conserve „The More the Better”* Seul 2012.

Jarecka Dorota, *Wiele hałasu po coś. Instrumenty biowładzy w sztuce Karoliny Breguły* [w:] *Ja po rzeźbach nie płaczę*, Z. Derlacz, A. Rayzacher (red.), Warszawa 2017.

Majmurek Jakub, *Karolina Breguła, Skwer*, „Szum” 2018, nr 21.

Poprzącka Maria, *Czy sztuka jest łatwopalna?*, katalog wystawy Centrum wszystkiego, Łódź 2013.

Robakowski Józef, *Zapisy biologiczno-mechaniczne* [w:] R. Kluszczyński, *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, Warszawa 2000.

Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awandarda*, Warszawa 2009.

Żmijewski Artur, *Stosowane sztuki społeczne* [w:] tegoż (red.), *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008.

## Źródła internetowe

<http://www.bbc.com/travel/gallery/20181107-the-last-film-poster-painter-of-taiwan> (dostęp: 12.01.2019).

Sienkiewicz Karol, *Nie mogąc zapomnieć*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7747-nie-mogac-zapomniec.html> (dostęp: 12.01.2019).

## Spis ilustracji

Karolina Breguła, <i>Ciasteczka Kippenbergera</i> (2011), fot. archiwum Galerii Arsenał.	13
Karolina Breguła, <i>Ulica</i> (2013).	13
Karolina Breguła, <i>Obraza</i> (2013), kadr z filmu.	13
Karolina Breguła, <i>Dobrzy sąsiedzi</i> (2007-2009).	14
Karolina Breguła, <i>Miłośnik sztuki</i> (2010).	14
Karolina Breguła, <i>Fotografie korekcyjne</i> (2010), fot. Karolina Breguła, 2010.	14
Karolina Breguła, <i>Biuro budowy pomnika</i> (2016), kadr z filmu.	23
Karolina Breguła i mieszkańcy wrocławskiej dzielnicy Ołbin, <i>Kto tam</i> (2016), kadr z filmu.	23
Karolina Breguła, <i>Instrumenty do robienia hałasu</i> (2013), fot. Karolina Breguła, 2013.	23
Karolina Breguła, <i>Historie sztuki</i> (2016).	24
Karolina Breguła, <i>Ach Profesorze</i> , kadr z filmu, 2018.	
Karolina Breguła, Zong-Yuan Tian, Wen-Zhang Tsai i mieszkańcy.	24
Madou, model <i>Ulicznego pałacu Le tien</i> (2019), fot. Karolina Breguła, 2018.	24
Karolina Breguła, <i>Skwer</i> , kadr z filmu (2017).	28
Karolina Breguła, <i>Skwer</i> , kadr z filmu (2017).	28
Karolina Breguła, <i>Skwer</i> , kadr z filmu (2017).	28
Plakat projektu <i>Skwer</i> (2018), autor: Zhan-Fa Yan	37
Praca na planie filmowym podczas zdjęć do projektu <i>Skwer</i> , fot. Karolina Breguła, (2016).	37
Wystawa <i>Skwer</i> w Muzeum Rzeźby w Królikarni, fot. Bartosz Górka, 2017.	38
Wystawa <i>Skwer</i> w Muzeum Rzeźby w Królikarni, fot. Bartosz Górka, 2017.	38
Wystawa <i>Skwer</i> w Muzeum Rzeźby w Królikarni, fot. Bartosz Górka 2017.	38
Budynki przeznaczone do wyburzenia, Shenzhen, fot. Karolina Breguła, 2018.	41
Budynki przeznaczone do wyburzenia, Shenzhen, Chiny, fot. Karolina Breguła, 2018.	41
Budynek uszkodzony w trzęsieniu ziemi, Chiayi, Tajwan, fot. Karolina Breguła, 2018.	41
Praca nad partycypacyjnym stołem, Szczecin, fot. Karolina Breguła, 2017.	45
Plakat cyklicznego kina plenerowego, projekt plakatu: Patrycja Kuracińska, 2017.	45
Praca nad filmem realizowanym z sąsiadami, Szczecin, fot. Karolina Breguła, 2018.	45



