

**DOROTA
BUCZKOWSKA**

**NOT ALL FRAGMENTS
ARE COMPLETE**

Editing: Magda Korcz
Translated by: Frédéric Constant, Jan Szelągiewicz
Proofreading: Krystyna Mazur, Elżbieta Woźniak
Photos by: Aleksandra Buczkowska-Przeździk,
Michał Przeździk-Buczkowski, Mateusz Stępiński,
Justyna Werbel, Anna Konopka, Patrycja Wojtas,
Monika Szalczyńska.

Graphic design: Marcin Lewandowski

Wszystkim autorom i autorkom tekstów
bardzo dziękujemy za możliwość
skorzystania z materiałów i publikacji.

We wish to thank all the authors for the permission
to use their texts and materials.

Nous remercions les autrices et auteurs de nous
avoir accordé l'autorisation d'utiliser leurs textes.

ISBN 978-83-971094-0-7

www.dorotabuczkowska.com
Warszawa, 2024 | Warsaw, 2024

(...) ANNA THEISS	4
THUS SPOKE THE PLANT HERBARIUM	10 28
LEYERS	36
EXPERIENCE OF PRESENCE	46
HEALTH RESORT	66
QUEENDOM TICKLING THE PALATE	80 100
NOT ALL FRAGMENTS ARE COMPLETE PLAIN BILE WOULD COME FROM THE LIVER	112 120
„MATERIALS ARE A VEHICLE. SO IS THE BODY” LENA WICHIERKIEWICZ	128
„TICKLING THE PALATE” KLAUDIA PODSIADŁO	138
A YEAR IN A SANATORIUM	144
ALIBI. AN EXPLORATORY PROJECT	158
INTERROR	174
TWO YEARS IN THE CLOUDS	182
BETWEEN STATES OF MATTER	192
(...) CORINNE CHARPENTIER	208
BIOGRAM	210
KEY EXHIBITIONS	210
MAP	214

Whenever I think back to the works in this series, I feel that the title has been quite subversive, that it deliberately introduced ambiguity. I like ambivalence, which elicits a discomfort in the viewer, sometimes leaving them intrigued, prompts them to think, to ask questions, to interrogate, to take an even closer look at the work. This title definitely introduces some confusion. And the works themselves – the drawings in these series – feature fragments of forms. Their composition is always central and closed, which leaves out any suggestion of incompleteness. And every piece features a “fragment,” situated in a very specific place in the frame, making it clear that there’s absolutely nothing missing.

Excerpt from “Materials Are a Vehicle. So Is the Body,” in: Lena Wicheriewicz, *Carnal Continuum*, exhibition catalog, Wozownia Art Gallery, Toruń, 2014

Kiedy myślę o pracach z tej serii, mam wrażenie, że tytuł był dość przewrotny, celowo wprowadzał niejasność. Lubię niejednoznaczność, która budzi zakłopotanie u odbiorcy, czasem intryguje, pobudza do myślenia, do zadawania pytań, do rewizji, a tym samym bardziej wnikliwego przyjrzenia się pracy. Ten tytuł ewidentnie wprowadzał zamieszanie. A same prace – rysunki z tego cyklu przedstawiają fragmenty formy. Kompozycja zawsze jest centralna i zamknięta, w związku z tym nie sugeruje niekompletności. Za każdym razem był to pewien „fragment”, który zajmował konkretne miejsce w kadrze, nie pozostawiając wątpliwości, że niczego w nim nie brakuje.

Dorota Buczkowska, *Materiał jest wehikułem. Ciało też...* (fragmenty)
rozmowę przeprowadziła Lena Wicheriewicz / *Cielesne kontinuum*,
katalog towarzyszący wystawie w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, 2014

Quand je repense à cette série, j'ai l'impression d'avoir choisi un titre assez trompeur et d'y avoir, à dessein, introduit un certain flou. J'aime l'ambiguïté, celle qui éveille de l'embarras chez le spectateur, qui parfois l'intrigue, l'incite à réfléchir, à poser des questions, à réviser ses jugements et, par là-même, à regarder l'œuvre de façon plus pénétrante. Ce titre introduisait clairement de la confusion, alors que les œuvres mêmes, c'est-à-dire les dessins, représentaient des formes fragmentaires et qu'aucune composition, du fait de son caractère central et clos, ne supposait l'imperfection. Il s'agissait, dans chaque œuvre, d'un « fragment » de forme bien précis, qui occupait une place très concrète dans le cadre et ne laissait aucun doute sur le fait que rien en lui ne manquait.

Extrait de « La matière est un véhicule. Le corps aussi...
Entretien avec Dorota Buczkowska. » Lena Wicheriewicz *Cielesne kontinuum* [*Le Continuum corporel*]: catalogue accompagnant l'exposition à la Galerie d'art Wozownia à Toruń / 2014

An extended organ that anchors the plant in the ground, allowing its stable growth. Even more so – a complex system of tissues carrying life-giving nutrients. In language, “returning to our roots” means getting in touch with what constitutes us, what may be less apparent at first glance but works hidden for the benefit of what is present, visible, in the fore. More often than not, it means a return to the past.

Since the 1980s, French philosophers suggest viewing the world as a rhizome. They say: culture, knowledge, and literature are all nodes in a network of linked flows, a complex system resembling a microcosm of subterranean tendrils, where everything is connected to everything else and each element feeds the others. It is a growing, living machine – non-hierarchical, never subordinate to a single center, but composed of mutually nourishing fragments which could not exist on their own. A machine that continues expanding to cover ever more territory.

Dorota Buczkowska's *Not All Fragments Are Complete* is a visual and textual narrative, looking to penetrate, not so much to the roots, as to the rhizome. Designed like a journey underground, it begins in the current moment and slowly reveals to the traveler the system that undergrids the foundation of art on display today on the walls of galleries, museums, and of the private homes of collectors.

The system, made of linked individual components, which anchors the current work of the artist, is one thing. But the focus of this book is not just the “infrastructure,” that is, the already closed, historical series of Dorota Buczkowska's paintings, illustrations, and sculptures, and their shared elements. The crucial research subject is what this “infrastructure” ultimately serves – the flow, the energy, the movement of the creative element. The artist often uses the term “siphoning” to describe the processes unfolding in the background of her work, adding that “The feed comes from the source, from the earth. That is where the truth lies dormant.” •

Anna Theiss

Długa struktura, która kotwicz roślinę w glebie, umożliwiając jej stabilny wzrost. A jeszcze bardziej – złożony system tkanek, które przewodzą życiodajne składniki. Zejście do korzeni w języku oznacza kontakt z tym, co nas tworzy, co słabiej widoczne na pierwszy rzut oka, a co pracuje na to, co aktualne, widziane, teraźniejsze. Oznacza też, najczęściej, powrót do przeszłości.

Francuscy filozofowie od lat 80. proponują poznanie świata jak analizowanie struktury kłącza. Mówią: kultura, wiedza, literatura to sieć powiązanych przepływów, skomplikowany system przypominający mikrokosmos podziemnych pędów, gdzie wszystko łączy się ze wszystkim, a każdy element zasila pozostałe. To jak rozrastająca się wielka maszyna – niehierarchiczna, niepodporządkowana jednemu centrum, za to złożona z wzajemnie karmiących się strzępków, które nie mogłyby istnieć w pełnym odezwaniu. Taka, która ciągle poszerza swoje terytorium.

Nie wszystkie części są kompletne Doroty Buczkowskiej to złożona z obrazów i tekstów opowieść, która schodzi nie tyle do korzeni, ile do kłączy. Uporządkowana tak jak wyprawa pod ziemię, rozpoczyna się w aktualnym momencie i powoli odkrywa przed podróżnikiem system tworzący podstawę tej sztuki, którą dziś oglądamy na ścianach galerii, muzeów, w domach kolekcjonerów.

Złożony z połączonych elementów system zakotwiczenia, który buduje aktualną twórczość artystki, to jedno. Uwaga w tej książce skupia się jednak nie tylko na „infrastrukturze”, a więc na zamkniętych już, historycznych malarskich, rysunkowych i rzeźbiarskich cyklach Doroty Buczkowskiej i ich elementach wspólnych. Najważniejszym przedmiotem badawczym jest to, czemu ta „infrastruktura” służy – przepływ, energia, ruch pierwiastka twórczego. O procesach odbywających się w tle swoich prac artystka mówi „zasysanie”. „Zasilenie płynie od źródła, od ziemi. To tam drzemie to, co prawdziwe”, dodaje. •

Anna Theiss

Longue structure qui ancre la plante dans le sol et en assure ainsi la croissance. Ou mieux encore : système complexe de tissus qui conduisent les éléments vitaux. Dans le langage courant, aller à la racine signifie entrer en contact avec ce qui nous fonde, avec ce qui, difficile à discerner de prime abord, façonne la réalité actuelle, visible, présente. Le plus souvent, cela signifie aussi revenir au passé.

Depuis les années 80, les philosophes français proposent de lire le monde comme on analyse la structure d'un rhizome. Selon eux, la culture, le savoir et la littérature constituent un véritable réseau de flux, un système compliqué qui rappelle le microcosme des pousses souterraines, dans lequel tout est interconnecté et chaque élément nourrit les autres. C'est comme une vaste machinerie en expansion, aucunement hiérarchisée, dépourvue de point central et unique auquel tout serait subordonné. Une machinerie composée, au contraire, de structures effilochées, qui s'alimentent mutuellement et dont aucune ne pourrait survivre à une mise à l'écart radicale. Une de ces machineries qui étendent sans cesse leur territoire.

Toutes les pièces ne sont pas complètes de Dorota Buczkowska est un récit constitué d'images et de textes, qui « va au rhizome » bien plus qu'à la racine. Organisé comme une expédition souterraine, il part du présent puis éclaire progressivement, au fur et à mesure que se poursuit l'exploration, les fondations d'une œuvre aujourd'hui visible dans les galeries, musées et collections privées.

Si le système d'ancrage complexe qui fonde l'œuvre actuelle de l'artiste a son importance, le présent livre ne se contente pas d'examiner l'« infrastructure ». Plus que les séries de peintures, dessins et sculptures de Dorota Buczkowska déjà closes, plus que les éléments qu'elles ont en commun, ce qui nous intéresse ici, c'est le flux, l'énergie, le mouvement qui animent la création, et que cette « infrastructure » alimente. Pour parler des processus qui sont à l'œuvre derrière, l'artiste utilise le mot « aspiration ». « L'énergie vient de la source, de la terre. C'est là que gît le vrai », ajoute-t-elle. •

Anna Theiss



THUS SPOKE THE PLANT

HERBARIUM

THUS SPOKE THE PLANT



1. no title from *Thus Spoke the Plant series*
oil on canvas
150x145 cm | 2022

Undulating smudges connected by fine tendrils approach each other, engaging and then disengaging to flow further on. The world is flat-shaped, molded from duckweed. It is warm and moist.

One experience reflected in Dorota Buczkowska's *Thus Spoke the Plant* series involves immersing oneself in a murky, muddy pond. The sheer number of life forms inside makes the reality on the surface seem distant, unreal. The soundscape of the water drowns out the shore, leading back to the body and making the sound of the breath that much clearer. The measured pace of the breath moves to the foreground, rendering the body one in a rich host of organisms, a temporary condensation of matter which, incessantly undulating, pulsates between denser and thinner states. Being one with water, which envelops us like soft fabric, removes the familiar weight of our body, makes it lighter. In this state of drift, a space appears for deep listening, for new voices, a pursuit of lost kinship.

The *Thus Spoke the Plant* series grows from the personal experience of the artist, who has spent the past three years away from the monoculture that is the city. In her small town, in the borderland between Romania and Serbia, near the famed archeological site of



2. no title from *Thus Spoke the Plant series*
oil on canvas
60x50 cm | 2022



Lepenski Vir and its Mesolithic sculptures of deities, plant life is always within arm's reach. Woven into the fabric of everyday live, plants provide heat, sustenance, and cure. Gratitude toward them provides Dorota with the impulse to paint.

Her pictures are borne out of a fascination with the subterranean phase of growth. They are a tribute to the vast circulatory system of roots, lichens, sponges, shoots, and rhizomes. The compositions use bluish, greenish, and brownish palettes, resembling cross-sections from geological mockups. In a way, they are landscapes, although inelegant, stripped of symmetry and order, and far from picturesque. An anthropocentric lens may conde-

scendingly render them chaotic. Those are landscapes built with matter undergoing desiccation, wilting, or rotting, that manifests the hypnotizing richness of pulp, oils, nectars, and juices, and reveals the complex processes of substrate fusion and fluid circulation. They are replete with winding shoots and sprouting bulbs, spiderwebs, nests made with dry leaves and twigs, a tapestry of furrows, tunnels, and openings, the remains of labyrinthine dens and burrows making up sweeping subterranean metropolises. Examining their structures, Dorota drafts maps arranged by vegetative seasons, but also reaches into the past, bringing up an-

3. no title from *Thus Spoke the Plant* series
oil on canvas
80x80 cm | 2021



4. no title from *Thus Spoke the Plant* series
oil on canvas
80x70 cm | 2022



5. no title from *Thus Spoke the Plant series*
oil on canvas
40x40 cm | 2022

cient ferns, horsetails, and ground pines, since turned into rough rock and marked by traces of the changing shorelines of primeval seas and riverbeds, by the evidence of ice ages and volcano eruptions.

The muted greens, pale browns, and dusty blues and pinks bring to mind associations with specific auditory experiences. These constitute an archive of earth sounds that could have been captured using hypersensitive microphones placed in layers of soil. The earth only seems silent, but the precise recording instruments, penetrating into the ground, am-

plify the whispers of sprouts pushing through the earth, the murmur of growing mycelium, the movements of insects, the gentle cracks of straining roots, and the life-giving trickle of circulating water. Dorota seems to be hearing all of them incredibly clearly.
(...)

Dorota's interest in soil conceived as a pulsating tissue stems from her earlier pursuits. Their common denominator is the gaze anchored in biology as a science focused on the broadly defined study of living organisms. In her works, Dorota always takes a close look at the body: its flows, its boundaries, and its interior. She treats it as a landscape, not yet fully explored, sprawling under the skin; a

site through which life is experienced. She speaks of the body by creating floors that split underfoot and reveal layers of black powder sunk underneath; by weaving nests from wax shapes resembling molted exoskeletons; by forming sinister clouds from trash bags filled with helium; and by leaving ephemeral sculptures, made of huge sheets of crumpled paper, in the barrenness of the mountains. She consistently captures the body resonating with its surroundings, in a state of temporary condensation but always on the verge of dissolution or disintegration.

From video works and installations that sought to visualize the materiality of the body, she moved on to abstract paintings and drawings. Some were created using beauty products, which allowed her to craft artworks that felt close to the sensation of skin running hot, sticky and fragrant; representations in which portraits blended with shapes that seemed to originate in wildlife.

Pondering how the body spills over into the world, which itself absorbs each and every body, has led her to this latest plant-themed series, with its hypnotizing vision of a seed exploded by the shoot sprouting from the ground up to the light. She was thus led to the point where she decided to give a voice to the plant, which, in her images, is no longer conceived as an object but an asset to be managed, treated with condescension informed by the Biblical directive for humankind to subdue the earth, the directive that ultimately led to the rampant exploitation of the Earth's resources.
(...)

The cycle of rebirth possible due to their mutual dependencies seems crucial to understanding the mechanism underpinning *Thus Spoke the Plant*.

The images feature shapes resembling fingerprints, traces of stroking, touching, and brushing, but also scratching, tearing, and digging.



6. no title
from *Thus Spoke
The Plant series*
oil on canvas
60x50 cm | 2022

7. no title from *Thus Spoke the Plant* series
oil on canvas
60x50 cm | 2022



These more or less violent hand movements always draw a reaction, in the form of slight staining, bluish patches, swirls, ubiquitous streaks and droplets, shudders that provide soft, sheltering warmth at one time, and prickly raspiness at other times. Action and reaction, processes and their consequences, degradation and recovery, decay and reintegration. The states of matter invoked, the collapse, the cumulation, and the dissolution, are all different aspects of the same gravity toward the brown body of the earth, which constitutes the framework for Dorota's observations.

Digging into the earth, delighting in its scent, burrowing deep to make a den: such complete immersion in the soil enables the discovery of the rich variety of processes that take place inside. It lays bare the subterranean landscape split into strata: sediments and accretions, fibers and tissues, aortas and veins. A closer study of its complexity is, ultimately, a heartening look inside one's own body. •

From: Marta Lisok, "All States of Matter" in *Thus Spoke the Plant*, exhibition catalog for *Grounding* (Warsaw: Jednostka Gallery, 2021).



8. no title from *Thus Spoke the Plant* series
oil on canvas
80x60 cm | 2022

THUS SPOKE THE PLANT

Falujące plamy połączone drobnymi pędami zbliżają się do siebie, zazębiają i wypuszczają z objęć po to, by popłynąć dalej. Świat ma płaski kształt ulepiony z rzęsy wodnej. Jest ciepły i wilgotny.

Jednym z doświadczeń, które odbijają się w serii *Thus Spoke the Plant* Doroty Buczkowskiej, jest zanurzenie w błotnistym stawie. Przyglądanie się widocznej tu mnogości form życia sprawia, że rzeczywistość na powierzchni wydaje się odległa, nierealna. Dźwięki wody tłumiące odgłosy dobiegające z brzegu prowadzą do ciała, którego oddech zaczyna być słyszalny bardziej wyraźnie. Jego miarowość wysuwa się na pierwszy plan. Sprowadza nas do jednego z wielu organizmów będących tylko chwilowym scaleniem materii, która, nieustannie falując, zagęszcza się i przerzedza. Jedność z wodą, otulającą jak miękka tkanina, odbiera nam znajomy ciężar ciała. Nadaje lekkość. W tym stanie dryfowania pojawia się miejsce na głębokie słuchanie, przestrzeń na nowe głosy, poszukiwanie utraconego pokrewieństwa.

Seria *Thus Spoke the Plant* wyrasta z osobistego doświadczenia artystki, która od trzech lat żyje z dala od monokultury, jaką jest miasto. Tu, w niewielkiej miejscowości na pograniczu Rumunii i Serbii, niedaleko słynnego stanowiska archeologicznego Lepenski Vir, gdzie odkryto mezolityczne rzeźby bóstw, rośliny są cały czas na wyciągnięcie ręki. Splatają się z codziennością, ogrzewają, karmią, leczą. Wdzięczność wobec nich jest dla Doroty impulsem do malowania.

Tworzone przez nią obrazy rodzą się z fascynacji podziemną fazą wzrostu. Są hołdem dla krwiobiegu korzeni, porostów, gąbek, łodyg i kłączy. To kompozycje utrzymane w sinych, zielonkawych i brązowych odcieniach, przypominające przekroje znane z makiet geologicznych. To w pewnym sensie pejzaże, ale nieeleganckie, bo pozbawione osi symetrii i porządku, dalekie od kategorii malowniczości, w antropocentrycznym

sposobie widzenia pobłażliwie opisywane jako chaotyczne. Zbudowane z materii w procesie usychania, więdnienia albo gnicia, objawiające hipnotyzujące bogactwo miąższu, olejów, nektarów i soków, ujawniające złożone procesy mieszania się substancji, cyrkulacje płynów. Mnóstwo tu wijących się pędów i kielkujących bulw, pajęczyn, gniazd z suchych liści i drobnych gałązek, różnych kanalików, tuneli i otworów, pozostałości po labiryntach kryjówek i nor składających się na niezgłębione podziemne metropolie. Przyglądając się ich strukturze, Dorota tworzy atlas rozpisany na cykle wegetacyjne, ale też sięga w przeszłość, przywołując zmienione w skały pradawne paprocie, skrzypy i widłaki z zapisanymi w nich zmianami linii brzegowych dawnych mórz, szlakami, którymi niegdyś płynęły rzeki, dowodami na zlodowacenia i wybuchy wulkanów.

Użyte w obrazach złamane zielenie, spłowiałe brązy, brudne błękity i róża przynoszą skojarzenia z określonymi wrażeniami słuchowymi. Składają się na archiwum odgłosów ziemi, które mogłoby powstać jako efekt nagrań za pomocą hiperczułych mikrofonów umieszczonych w warstwach gleby. Tylko pozornie panuje tu cisza, precyzyjnie działająca aparatura, wpuszczająca swoje odnóża w głąb ziemi, pozwala nagłośnić dźwięki kielków przebijających się przez ziemię, szumy rozrastającej się grzybni, ruchy owadów, trzeszczenie prężących się korzeni i życiodajne pulsowanie obiegów wody. Dorota zdaje się słyszeć je wszystkie niezwykle wyraźnie. [...]

Zainteresowanie ziemią jako pulsującą tkanką wyrasta z jej wcześniejszych poszukiwań, których wspólnym mianownikiem było spojrzenie zakotwiczone w biologii jako nauce zajmującej się szeroko pojętym badaniem organizmów żywych. W swoich pracach Dorota zawsze pochylała się nad ciałem, jego przypiętymi, granicami, interiozem. Traktowała je jak niezbadany do końca krajobraz, który rozpościę się pod skórą; miejsce, przez które się żyje. Opowiadała o ciele, tworząc pękające pod stopami podłogi z zatopionym w ich wnętrzu czarnym prochem, układała gniazda z woskowych

form przypominających wylinki, projektowała złowróżbne chmury z worków na śmieci wypełnionych helem, a w górskich pustkowiach pozostawiała efemeryczne rzeźby – gigantyczne płachty zmiętego papieru. Konsekwentnie opisywała ciało, rezonujące z otoczeniem, w stanie tymczasowej kondensacji, na granicy rozplątnięcia się czy rozkruszenia.

Od prac wideo i instalacji, które były próbami wizualizacji materialności ciała, przeszła do malarstwa abstrakcyjnego i rysunków. Część z nich wykonywała przy użyciu kosmetyków, które pozwalały jej na tworzenie kompozycji bliskich dotykowi rozgrzanej skóry, lepkich i pachnących; wyobrażeń, w których portrety scalały się z kształtami o przyrodniczej proveniencji.

Namysł nad tym, jak ciało rozlewa się na świat, a świat wchłania każde ciało, doprowadził ją do najnowszych serii roślinnych z hipnotyzującą wizją nasiona rozsadanego przez pęd przebijający się spod ziemi do światła. Do punktu, gdzie postanowiła oddać głos roślinie, która na jej obrazach przestaje być postrzegana jako przedmiot czy zasób do zagospodarowania, o jakim mówi się lekceważąco, zgodnie z biblijnym nakazem głoszącym, by czynić sobie ziemię poddaną; hasłem, które doprowadziło do eksploatacji zasobów Ziemi. [...]

Wpisany w nie cykl odnowy możliwej dzięki wzajemnym zależnościom wydaje się kluczowy dla zrozumienia mechanizmu stojącego za *Thus Spoke the Plant*.

Na obrazach można zauważyć kształty przypominające odciski palców, ślady muśnięć, dotykania, gładzenia, ale też drapania, przedzierania się, wkopywania. Na te mniej lub bardziej gwałtowne ruchy dłoni zawsze pojawia się jakaś reakcja, odpowiedź w postaci drobnego zacieknięcia, zasinienia, wiru, wszechobecnych strużek i kropel, drgania, które przynosi raz miękkie otulenie i rozkoszne ciepło, raz klucie i szorstkość. Działania i wywoływane przez nie reakcje, procesy i ich konsekwencje, zamieranie

i zdrowienie, rozpad i ponowne scalenie. Przywoływane stany materii, zapadania, kumulacji, roztapiania to różne wymiary tego samego ciążenia ku brunatnemu ciału ziemi, które stanowi ramę obserwacji prowadzonych przez Dorotę.

Rozkopywanie ziemi i upajanie się jej zapachem, drażnienie nory, moszczenie się w niej, całkowite zanurzenie w glebie otwiera na bogactwo zachodzących w niej procesów. Objawia podziemny pejzaż rozpisany na warstwy: osady i złogi, włókna i tkanki, aorty i żyły. Pochylenie się nad jego złożonością okazuje się ostatecznie pokrzepiającym patrzeniem we własne ciało. •

Marta Lisok, *Wszystkie stany materii (fragmenty) / Thus Spoke the Plant*, katalog towarzyszący wystawie *Uziemienie* w Galerii Jednostka w Warszawie, 2021

THUS SPOKE THE PLANT

Des taches ondoyantes, reliées par de petites pousses, se rapprochent les unes des autres, s'accouplent puis se disjoignent, avant de nager plus loin. Le monde a une forme plate et la matière dont il est pétri est la lentille d'eau. Il y fait chaud et humide.

Dans sa série intitulée *Thus Spoke the Plant*, Dorota Buczkowska nous immerge dans un étang. La multiplicité des formes de vie qu'on peut y observer rend la réalité de ce qui se passe à la surface particulièrement éloignée et irréelle. Les sons produits par l'eau étouffent les bruits venus de la rive. Ils nous mènent jusqu'à un corps, dont nous pouvons bientôt entendre plus nettement la respiration. Le rythme de celle-ci nous conduit à son tour vers l'un des nombreux organismes dans lesquels se condense, l'espace d'un instant, une matière sans cesse ondoyante, successivement épaisse

et desserrée. En nous enveloppant comme le ferait une étoffe pleine de souplesse, l'eau nous retire la sensation que procure habituellement le poids du corps, et nous confère de la légèreté. Cet abandon permet d'ouvrir de nouveaux espaces, dans lesquels on peut écouter avec attention, percevoir des voix nouvelles, partir à la recherche de quelque parenté perdue.

La série *Thus Spoke the Plant* trouve son origine dans l'expérience personnelle de l'artiste. Cela fait en effet trois ans que Dorota Buczkowska vit éloignée de cette espèce de monoculture que constitue la ville. Là, dans une petite localité située à la frontière entre la Roumanie et la Serbie, non loin du célèbre site archéologique de Lepenski Vir, où ont été découvertes des sculptures de divinités datant du mésolithique, les plantes sont toujours à portée de main. Elles se mêlent à la vie quotidienne, réchauffent, nourrissent, soignent. La reconnaissance que l'artiste éprouve à leur égard est à l'origine de sa peinture.

Les tableaux que Dorota crée naissent de la fascination qu'elle voue à la phase souterraine de la pousse. Ils sont un hommage à l'appareil circulatoire que constituent les racines, les lichens, les éponges, les tiges et les rhizomes. Maintenus dans des teintes bleuâtres, verdâtres et brunes, ces compositions rappellent des maquettes de coupes géologiques. Dans un certain sens, ce sont des paysages, mais des paysages sans élégance, privés de symétrie et d'ordre, éloignés du pittoresque, décrits enfin, d'un point de vue anthropocentrique et non sans indulgence, comme chaotiques. Ces tableaux sont créés avec de la matière en cours de dessèchement, de flétrissement ou de pourrissement. Ils révèlent la richesse fascinante de la pulpe, des huiles, nectars et sucs, et dévoilent les processus complexes par lesquels ces substances se mélangent, ainsi que la façon dont circulent les fluides. On ne compte plus ici les pousses qui rampent, les bulbes en train de germer, les toiles d'araignée, les nids faits de feuilles sèches et de brindilles, les petits canaux, tunnels et orifices, ni les vestiges de réseaux labyrinthiques qui, de ca-

chettes en repaires, révèlent l'existence passée d'immenses métropoles souterraines. En observant ces structures, Dorota crée comme un atlas raisonné des cycles végétaux. Elle remonte aussi le cours du temps, en rappelant du passé les fougères, prêles et lycopodes qui se sont transformés en roche. C'est ici qu'on trouve les témoignages des changements ayant affecté les traits de côtes de mers anciennes, qu'on peut suivre les chemins à la place desquels coulaient des rivières, qu'on peut trouver les traces laissées par les glaciations et les éruptions volcaniques passées.

Les couleurs employées par l'artiste dans ces tableaux, à savoir des verts ternes, des bruns sans éclat, des bleus et des roses souillés, évoquent des impressions sonores précises. Elles forment les archives des sons émis par la terre, celles que des micros hypersensibles auraient pu enregistrer, enfouis à différentes profondeurs. C'est seulement en apparence que règne ici le silence. L'appareillage au fonctionnement très précis qui introduit ses membres dans les profondeurs de la terre, permet d'amplifier les sons produits sous terre : germes en pleine progression dans la glèbe, bruissement du mycélium en développement et des insectes en mouvement, craquements des racines en pleine contraction, pulsation vivifiante de l'eau en train de circuler. L'artiste arrive à percevoir tous ces sons d'une manière incroyablement nette. [...]

L'intérêt de Dorota Buczkowska pour le tissu palpitant qu'est pour elle le sol, provient de ses recherches antérieures. Recherches qui avaient pour dénominateur commun l'attention qu'elle portait de façon très appuyée à la biologie, considérée dans son acception la plus large, à savoir l'étude de tous les organismes vivants. Dans ses œuvres, Dorota s'est toujours penchée sur le corps, ses flux, ses limites, ses espaces intérieurs. Elle l'a traité comme un paysage, mais un paysage qui s'étend sous la peau, pas encore totalement exploré, espace au travers duquel la vie se fait. Pour faire ce récit du corps, elle a fait rompre sous nos pieds des sols dans lesquels avait été coulée de la

poudre à canon. Elle a fabriqué des nids à partir de moules en cire rappelant des mues, créé des nuages menaçants à partir de sacs-pousses emplis d'hélium. Elle a aussi laissé comme sculptures éphémères, dans des zones de montagne désertiques, de gigantesques feuilles de papier froissées. Elle a, d'une manière conséquente, décrit le corps tel qu'il est en résonance avec son environnement, dans un état temporaire, à la limite de la liquéfaction ou de l'effritement.

Si la vidéo et les installations lui avaient permis d'expérimenter la visualisation du corps et de sa matérialité, Dorota a fini par s'en détourner pour se consacrer à la peinture abstraite et au dessin. Pour réaliser une partie de ses œuvres, elle a alors utilisé des produits de maquillage. Les compositions ainsi créées étaient odorantes et quelques peu collantes. Cela permettait à l'artiste de s'approcher de la sensation ressentie au contact d'une peau chaude et vivante. Dans d'autres œuvres réalisées avec la même technique, des visages s'unissaient avec des formes venues du monde de la nature. La réflexion menée par l'artiste sur la façon dont le corps se dilue dans le monde et dont le monde absorbe le corps, l'a conduite à créer de véritables séries végétales. Celles-ci donnent notamment à voir le processus fascinant par lequel une graine se transforme en pousse, avant que cette dernière ne perce la terre pour sortir à la lumière. Par ces tableaux, l'artiste a décidé de redonner véritablement la voix aux plantes. Dès lors, celles-ci ne sont plus perçues comme des objets ou des ressources à exploiter. Ni traitées avec le dédain qu'implique l'injonction biblique d'assujettir la nature, dont on a vu les conséquences sur l'exploitation des ressources terrestres. (...)

Les ondoiements de forme visibles dans ces tableaux reflètent les circulations sans fin par lesquelles se matérialisent les pratiques du don dans les cultures fondées sur les notions de gratitude et de sobriété, et non pas sur celles de conquête, d'exploitation et de profit promues par la pensée occidentale. C'est aux

cultures primitives, à ces communautés dont la vie s'entrelace intimement au cycle de la nature (germination, floraison, fructification) que Dorota emprunte cette idée du respect dû aux plantes. Ici, les végétaux ne sont pas traités comme de la nourriture ou comme un matériau de construction, mais comme des esprits protecteurs, des sœurs et des frères. Leurs récits sont mis au jour avec une certaine solennité, selon un rituel chthonien oublié, qui mêle plusieurs éléments : offrandes des produits de la terre, gestes transgressifs marquant le renoncement à sa propre identité, entrée en résonance avec l'environnement, soumission aux forces dégagées par celui-ci, immersion, descente sous terre, transe apaisante.

Ici résonnent les échos de cérémonies très anciennes. D'abord celles tenues en l'honneur de la Déesse Mère, dans des labyrinthes de pierre obscures et des grottes humides qui ne sont pas sans évoquer l'appareil reproducteur. Puis celles par lesquelles on vénait Dionysos ou bien encore Demeter, déesse de la fertilité et de l'abondance. C'est cette divinité qui apportait l'espoir, assurait la régénération dans le cycle de la matière, ce cycle où rien ne meurt mais où tout se transforme selon un rythme annuel. Dorota se passe de ce décorum mythologique. À la place de divinités oubliées règnent, chez elle, les espèces locales et les cycles bien connus de la végétation. Leur dévoilement dans cette autobiographie végétale se fait par fragments, comme dans un souvenir ou dans un rêve. Extraits des strates oubliées du subconscient, quelque peu flétris et éteints, ils n'ont pas encore pris leur forme définitive.

Ce thème de la régénération et des interdépendances qui la rendent possible est au cœur du cycle *Thus Spoke the Plant*.

Les tableaux de cette série donnent à voir des formes qui ne sont pas sans rappeler des empreintes de doigt, des traces d'effleurement, de palpation, de lissage, mais aussi de grattage, de déchirure, d'enfouissement. À ces interventions plus ou moins violentes des doigts sur la toile, une réponse est toujours apportée : léger

dégoulinement, bleuissement, tourbillon, ruissellements et gouttes, ici et là, ou bien encore tremblement. Voilà qui nous enveloppe avec douceur, nous réchauffe délicieusement, et puis tout aussitôt nous frappe et nous brusque. Actions et réactions, processus et conséquences de ces processus, dépérissement et guérison, désintégration et réunification. Les différents états de la matière mis en lumière par Dorota Buczkowska, qu'ils fassent suite à des processus d'affaissement, de cumulation ou d'évanouissement, reflètent l'intérêt multiple que l'artiste éprouve pour son sujet d'observation : cette terre au corps brunâtre.

Fouiller le sol, s'enivrer de son odeur, y creuser une tanière, s'y frayer un chemin, s'y enfouir complètement : c'est ainsi qu'on peut s'ouvrir à la richesse de la vie et des processus qu'elle abrite. Le paysage qu'elle donne à voir est riche des différents dispositifs qui le composent : sédiments et concrétions, fibres et tissus, aortes et veines. Se pencher sur la complexité d'un tel paysage, n'est-ce pas aussi porter un regard réconfortant sur propre son corps ? •

Extrait du texte « Tous les états de la matière » Marta Lisok / « Ainsi parlait la plante » : catalogue accompagnant l'exposition *Earthing* à la Galerie Jednostka à Varsovie / 2021.

1. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
150x145 cm | 2022

2. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
60x50 cm | 2022

3. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
80x80 cm | 2021

4. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
80x70 cm | 2022

5. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
60x50 cm | 2022

6. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
60x50 cm | 2022

7. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
40x40 cm | 2022

8. bez tytułu z cyklu *Thus Spoke the Plant*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Thus Spoke the Plant*
huile sur toile
80x60 cm | 2022

HERBARIUM



9.

For as long as paper has existed, plants have provided the medium on which images have been drawn and information recorded. In doing so, however, they are stripped of their own form: ground into fibers, dissolved in a solution, and then dried on racks, they become a shapeless mass.

This corresponds to the philosophical view, which has been at the heart of modern culture since Aristotle, that form and content are very separate from the substance on which they are produced. To some extent that is true.

There exists another view, however, that form and substance must agree in order for something of value to be created. Substance can bring something positive to form and animate it. Empty form, meanwhile, is form devoid of substance.

For this display of paper objects, it was decided that the substance will not be marked with form yet.

One potential interpretation suggests that the paper in question is devoid of content. But there's also a different view, one drawing on what Aristotle also said about forms: that there is no such thing as pure form, just as there is no substance without content. If we were to look at a "blank" page in this manner, its



10.



11.

emptiness would dissolve and it would appear to us as what it once was: a plant, now transmuted. Paper is the transfiguration of a plant, at once form and substance, open to new forms.

Another interpretation suggests that form was not abandoned here, only the line. The paper has been colored with extracts from other plants: tobacco, mulberry, coffee, onion, grapes, amorph... In classical esoterics, the color of a plant is a manifestation of its soul, while some languages call fruit distillates by names carrying spiritual associations: in English, they're "spirits" and in German they're called "Geist," which is German for "spirit" or "ghost." Consequently, when having slivovitz, we drink the "spirit of the plum." Here, the color extract meets the plant substance.

One may also believe that this is how the spirit is returned to the plant. •

Mateusz Stachura, "Herbarium."



12.

9.-12. from the *Herbarium* series
sculptures made of plant pulp
variable dimension ca. 40x30x80 cm | 2023-2024



14. from the *Herbarium* series
compositions made of paper
colored with plant extracts
dimension ca. 30x40 cm | 2023



15. from the *Herbarium* series
compositions made of plant pulp
colored with plant extracts
dimension ca. 60x80 cm | 2023

HERBARIUM

Odkąd istnieje papier, rośliny stanowią tę substancję, na której rysuje się obrazy i zapisuje informacje.

Mimo że rośliny są podstawą i nośnikiem wszystkich tych form, zostają przy tym pozbawione własnej formy.

Zmielone na włókna, rozpuszczone w roztworze i następnie wysuszone na czerpakach, stają się bezkształtną masą.

To odpowiada filozoficznemu pogładowi, który od czasów Arystotelesa leży u podstaw nowoczesnej kultury, że forma i treść są dalece niezależne od substancji, na której powstają. Po części to prawda.

Jest jednak i inny pogląd, który mówi, że forma i substancja muszą do siebie niejako pasować, aby powstało coś wartościowego. Substancja może wnieść do formy coś pozytywnego i sprawić, że ta ożyje.

Pusta forma jest właśnie formą bez substancji. W prezentowanej ekspozycji papierowych obiektów zrezygnowano z tego, aby na substancji znaczyć jeszcze formy.

Można to widzieć tak, że papier pozbawiony jest treści. Ale można też sobie przypomnieć, co jeszcze mówił Arystoteles na temat form: że właściwie nie istnieje nic, co jest czystą formą, tak jak nie istnieje substancja bez treści. Jeśli się spojrzy na „czysty” papier w ten sposób, straci on swoją pustkę. Okaże się, że jest tym, czym był wcześniej: rośliną, która zmieniła formę. Papier jest metamorfozą rośliny, formą i substancją jednocześnie, otwartą na nowe formy.

Można również widzieć to tak, że nie zrezygnowano tutaj z formy, lecz tylko z kreski. Papier został zabarwiony wyciągami z innych roślin: tytoniu, morwy, kawy, cebuli, winogron, amorfy... W klasycznej ezoteryce kolor rośliny jest przejawem jej duszy, a zupełnie niezależnie od wszelkiej ezoteryki destylaty z owoców określa się na

przykład w niemieckim słowem *Geist*, czyli duch. Pijąc śliwowicę, pije się więc „ducha śliwki”. Tutaj ekstrakt koloru spotyka substancję rośliny.

Można też wierzyć, że się tego ducha roślinie przez to oddaje. •

Mateusz Stachura / *Herbarium*

HERBARIUM

Depuis que le papier existe, les plantes sont la substance sur laquelle on trace des images et on note des informations.

Autant de formes dont ces plantes sont la base et le support, alors que, dans le même temps, on les prive de leur forme propre.

Successivement broyées jusqu'à la fibre, mises à décomposer dans quelque solution, séchées, elles se transforment en une masse informe.

C'est là une parfaite illustration d'une idée philosophique qui, héritée de l'époque d'Aristote, est au fondement de la culture moderne. Idée selon laquelle la forme et le fond sont véritablement indépendants de la substance sur laquelle ils s'établissent.

Il existe pourtant un autre point de vue: forme et substance doivent suffisamment s'accorder pour que ce qui en résulte soit de qualité. La substance peut ainsi apporter quelque chose de positif à la forme et la rendre plus vivante. Une forme vide est justement une forme sans substance.

Dans cette exposition d'objets en papier, on a renoncé à imposer des formes à la substance. Si on peut considérer ces papiers comme privés de contenu, on peut aussi se rappeler ce qu'Aristote disait encore des formes. En l'occurrence, qu'il n'existe pas de forme propre, pas plus qu'il n'existe de substance sans contenu. Ainsi observée, une feuille de papier vierge

n'est plus vide. Elle s'avère être ce qu'elle était de toute façon auparavant : une plante, mais une plante qui a changé de forme. Le papier est métamorphose, métamorphose d'une plante, forme et substance tout à la fois, ouverte à de nouvelles formes.

On peut considérer que ce à quoi on a renoncé ici, ce n'est pas la forme, mais seulement le trait. Le papier a par ailleurs été coloré avec des extraits d'autres plantes (tabac, mûrier, café, oignon, raisin, faux indigo...).

Or, l'ésotérisme classique fait de la couleur d'une plante une manifestation de son âme. On peut de même, et en dehors de toute tradition ésotérique, évoquer la façon dont on dit « eau-de-vie de fruit » en allemand, à savoir « Geist », c'est-à-dire « esprit ». Boire de l'eau-de-vie de prune, c'est comme boire l'« esprit de la prune ». En faisant se rencontrer ici un colorant naturel et la substance de la plante, on redonne peut-être à celle-ci de cet esprit-là. •

Mateusz Stachura / « *Herbarium* »

9.-12. z cyklu *Herbarium*
rzeźby z masy roślinnej
issu de la série *Herbarium*
série de formes réalisées à partir de végétaux
différentes
dimensions variables env.
40x30x80 cm | 2023–2024

13.-14. z cyklu *Herbarium*
kompozycje z papieru barwionego wyciągami z roślin
issu de la série *Herbarium*
série de formes réalisées à partir de végétaux et colorées
aux extraits de plante
dimensions env.
30x40 cm | 2023

15. z cyklu *Herbarium*
kompozycje z masy roślinnej barwionej
wyciągami z roślin
issu de la série *Herbarium*
série de formes réalisées à partir
de végétaux et colorées aux extraits de plante
dimensions env.
60x80 cm | 2023

LAYERS

LAYERS



16.

Imagine an utterly bizarre collage arithmetic, in which the addition of successive layers does not create an overly bulky structure, but instead each successive layer builds up lightness, minimalism, and a certain arbitrariness. Many of them are translucent, barely touched with color, in shades of white. This is the mechanism that underpins Dorota Buczkowska's new visual sto-

ries. The half-paintings, half-sculptures have been assembled from layered scraps and sheets of paper, but what creates their visual story belongs explicitly to the language of painting – the representations are formed from the contours tracing the edges of the scraps, the colors of the individual layers, the thickness of the pasted fragments. The whole is so intertwined that it



17.



21. from the *Layers* series
sculpture from recycled paper
ca. 60 cm high | 2023

is hard to tell which piece of paper is the background and which plays first fiddle. And as if the puzzles were not enough, the artist also introduces a blue thread connecting the layers, which also resurfaces across the entire collection, resembling a hard-to-read handwritten note in a very secret diary.

Layers features works that are usually small, almost intimate in format, the images resembling – with only a little stretch of the imagination – what we see after peering through a steamed-over viewfinder or the eyepiece of a microscope. In these abstract worlds, the viewer's eye catches glimpses: here and there human figures shine through Buczkowska's formal experiments, elsewhere a microcosm of particles can be seen; in still other places, there are outlines of a landscape. This scrutiny and attempt to look beneath the layers (doomed to failure from the start), to understand what

might have been beneath the image and underpinned its final shape, but which today remains hidden – these are among the great pleasures brought forth by communing with *Layers*.

There is one more dimension of *Layers* that warrants attention – the temporal one. This collection of visual stories is a series of already fixed and halted gestures that created layers of fragments. Each individual piece, however, also constitutes a record of this process – of shifting, peeling, sloughing layers in anticipation of a perfect combination. This pursuit marked the sensitive paper with imperfections: creases, glue stains, and tears. The artist preserved them as traces of the merging of fragments into a whole, and as a lesson that each merger leaves behind the memory of creative effort and craftsmanship. •

Anna Theiss, "Layers."





19.



20.
16.-20. from the Layers series
collage: recycled paper, drawing, watercolor
variable dimensions,
ca. 15x20 cm | 2021–2023

LAYERS

Wyobraźmy sobie zupełnie przedziwną kolażową arytmetykę, w której dodawanie kolejnych płaszczyzn wcale nie tworzy grubej struktury, ale przeciwnie – każda następna warstwa buduje lekkość, umowność, minimalizm. Wiele z nich jest półprzezroczystych, ledwo muśniętych kolorem, w tonacjach bieli. Tak właśnie działają nowe wizualne opowieści Doroty Buczkowskiej. Na wpół malarskie, na wpół rzeźbiarskie obiekty zostały złożone z nakładanych na siebie skrawków i kart papieru, ale to, co tworzy w nich wizualną opowieść, przynależy jednoznacznie do języka malarza – przedstawienia powstają z linii-krawędzi skrawków, koloru kolejnych warstw, grubości wklejanego fragmentu. Całość jest spleciona ze sobą tak bardzo, że trudno orzec, który kawałek papieru stanowi tu tło, a który gra pierwsze skrzypce. Jakby łamigłówek nie było dosyć – artystka wprowadza też łączącą warstwę niebieską linię, która przewija się przez cały zbiór, przypominając trudny do rozczytania odręczny zapissek w sekretnym pamiętniku.

Layers to prace zazwyczaj o małym, niemal intymnym formacie i obrazie przypominającym to, co – znów uzbrojeni w odrobinę wyobraźni – widzimy po zerknięciu przez zaporowany wizjer albo w szkło mikroskopu. Z abstrakcyjnych światów oko widza łowi przebłyski – tu i ówdzie przez formalne eksperymenty Buczkowskiej prześwieca ludzka postać, gdzie indziej widać mikrokosmos drobinek, w jeszcze innych miejscach zarys krajobrazu. To przyglądanie się i próba zajrzenia za warstwy (z góry skazana na niepowodzenie), zrozumienia, co mogło być pod obrazem i pracować na jego ostateczny kształt, a dziś pozostawać wszelako w ukryciu – to jedna z wielkich przyjemności obcowania z tymi pracami.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar *Layers* – ten dostrzegalny w czasie. Zbiór wizualnych opowieści to cykl już zamkniętych i zatrzymanych gestów nakładania na siebie fragmentów. Każda praca jednak jest zarazem zapisem procesu – przesuwania, odklejania,

zdejmowania warstw w oczekiwaniu na idealne połączenie. To poszukiwanie pozostawiło na wrażliwym papierze niedoskonałości: zagniecenia, plamy po kleju, rozdarcia. Artystka zachowała je jako ślady scalania fragmentów w całość i jako lekcję tego, że każde połączenie pozostawia po sobie pamięć twórczego trudu i kunsztu. •

Anna Theiss / *Layers*

LAYERS

Imaginons une arithmétique du collage vraiment extravagante, dans laquelle l'ajout de nouvelles strates ne rendrait pas l'ensemble plus épais, mais au contraire plus léger, conventionnel et minimaliste. Beaucoup de ces strates seraient translucides, légèrement colorées, dans les tons blancs.

C'est ainsi que fonctionnent les nouveaux récits visuels de Dorota Buczkowska.

Si les objets qu'elle a créés, mi-peintures, mi-sculptures, sont constitués de chutes et de feuilles de papier superposées, le récit visuel qui les anime se rattache assurément au langage pictural. Ce sont les lignes formées par les bordures des chutes de papier, la couleur des strates successives et l'épaisseur du fragment collé qui permettent la représentation.

L'ensemble forme un tel enchevêtrement qu'il est difficile de dire quel morceau de papier constitue le fond et quel autre est au premier plan. Comme si tout ceci n'était pas assez énigmatique, l'artiste fait courir entre les différentes strates une ligne bleue. Passant et repassant dans les diverses pièces de la série, cette ligne fait penser à une obscure inscription manuscrite dans quelque journal vraiment très intime.

La série *Layers* se compose d'œuvres aux dimensions réduites, pour ainsi dire intimes. Ce qu'elles offrent au regard rappelle ce qu'on peut

entrevoir, avec un peu d'imagination, à travers un viseur embué ou le verre d'un microscope. De ces mondes abstraits, l'œil du spectateur ne saisit que des éclairs. Aussi les expérimentations formelles de Dorota Buczkowska laissent-elles transparaître une figure humaine ici, quelque microcosme là, et ailleurs encore l'esquisse d'un paysage. Observer ; essayer de voir ce qui se trouve sous telle strate, même si l'entreprise est vouée à l'échec ; tenter de comprendre ce qui a pu non seulement se trouver sous l'image visible, mais travailler aussi à sa forme définitive tout en étant aujourd'hui caché : tout cela participe du plaisir immense à fréquenter les *Layers* créées par Dorota Buczkowska.

Cette série de récits visuels mérite notre attention par une autre de ses dimensions, temporelle en l'occurrence. En effet, si l'action de superposer ces morceaux de papier a bel et bien pris fin, chaque pièce a enregistré en elle des processus plus complexes. L'artiste, désireuse de trouver la composition idéale, a ainsi pu changer de place et décoller des morceaux, enlever certaines strates. Le papier, matière sensible s'il en est, garde la trace de ces tâtonnements. Les froissures, les taches de colle, les déchirures qu'il porte et que l'artiste a sciemment conservées témoignent des synthèses qu'elle a opérées. Et plus généralement de la maîtrise que requiert le difficile processus de création artistique. •

Anna Theiss / « *Layers* »

16.- 20. z cyklu *Layers*
kolaż: papier z recyklingu, farby wodne, rysunek
issu de la série *Layers*
collage : papier recyclé, dessin, aquarelle
różne wymiary, ok.
dimensions variables, env.
15x20 cm | 2021–2023

21. z cyklu *Layers*
rzeźba z papieru z recyklingu
issu de la série *Layers*
sculpture en papier recyclé
wysokość ok.
de hauteur env.
60 cm | 2023

EXPERIENCE OF PRESENCE

EXPERIENCE OF PRESENCE



22. no title
metal forms painted with
oil paint,
exhibition view,
Between, MOS Gorzów
Wielkopolski, 2021
photo by M. Szalczyńska

Jagna Domžalska: Your pictures from the last two, three years show a gradual shift toward a new path. We've been seeing elements of drawing, even a distant suggestion of a figure.

Dorota Buczkowska: When painting, I always feel the call of the line... The challenge is to remain on the side of abstraction. The line has a tendency to seek contour, to seek shape. Contour defines form, imports a narrative, drafts a history. But I avoid definition.

So it's about abstract drawing?

Here and there lines determine borders, but space is to remain open, the arrangement ambiguous. It's the perception of the viewer that attempts to isolate form. I leave the contours deliberately equivocal. The lines suggest, outline shape, but don't determine it – openness is the key to many of my decisions. The less recognizable the signs and the less obvious the forms, the more they activate the imagination of the viewer. The autopilot stops working when configurations are not explicit. The gaze of the viewer produces



23. no title
oil on canvas
100x120 cm | 2020



24. no title
oil on canvas
100x80 cm | 2020

its own order. It's a sort of dialogue that I find more interesting than imposing my own narrative.

Your works, even those that seem to gradually introduce figuration, still gravitate toward abstraction. Perhaps this is what your view of the world around you manifests itself as. One that you don't replicate directly, but instead replicate the state it leaves you in.

Yes. The same applies to my spatial works. The sheet-metal forms, accompanying the images we featured at the *Pomiędzy* [Between] exhibition,¹ are in fact multidimensional painting sketches. They are like a kaleidoscope – once you shift your point of view, the whole composition changes. Fragments of the drawing, of shapes on a crumpled background, rearrange into new meanings. The eye tendentiously seeks out familiar patterns in the image, but the image remains ambiguous and open to interpretation. When trying to name the process of creation and

the concepts behind my recent works, I often think back to connect-the-dots puzzle from my childhood, where you had to connect the numbered scattered dots. By connecting the successive numbers with a line, you created a familiar shape. My work is like that but without the consecutive numbers to lead the viewer to the "correct" answer, the same answer for everyone.

Yes, there is a certain void in these drawings. Something akin to that state between realities, one that you capture in your images by using the color white or by that particular manner of introducing characters into them.

Definitely, yes. The presence of a person in the image is important insofar as it becomes a part of the whole. Its recognizable—or unrecognizable—character is emphasized by the way it is framed in space. I am not interested in portraits.



25. no title
oil on canvas
90x120 cm | 2021

And observing the world?

It's part of my work, but it's not tied unequivocally with its replication.

Well, I imagine your work as involving you responding to impulses and then curiously watching what comes up, what emerges, what you bring out (as in the *Wywoływanie rzeźby* [Bringing Out the Sculpture] exhibition²).

Even sliding a magnifying glass along a single photograph enables you to isolate dozens of abstract compositions. There is no abstract composition that you could not "pull" from the reality around you. The abstract is deeply alluring to me, and it brings me peace. The depth, the luminosity of the color layers, the dynamics of strong gestures, the trembling of delicate contours never ceases to delight me in art.

The theme of an artwork or project is also something inevitable, and in my case very private. It simply is and waits for me to process it. The medium, meanwhile, is a choice, and selecting the appropriate tools and the manner of their use is a profession, covering things like the gesture, the density, the background,



26. no title
metal form painted with oil paint
variable dimensions, ca. 30–50 cm high | 2021

the colors, their saturation, configuration, the quality of the line, its rhythm...

So the way you use your resources changes. I feel like my perception of color has grown more intense. I'm fascinated by color, its nature and ambiguity. How it operates next to other colors, how light affects it. I started doing paper miniatures – something like painting sketches, exercises in color, in experiencing combinations I am not bold enough to see on canvas. In my smaller forms, I work on simplifying compositions and experiment with embracing colors that feel alien. I like this project very much, it gives me a lot of pleasure.

It's very interesting how you approach color or that you approach color at all. Monochrome pieces only seemingly exist outside color, but the opposite is actually true. Plus, in your last series, white also functions as a color.

Of course white is a color – the brightest of them all. Conventionally, it's considered an "expectant" color, a white sheet, an empty notebook, the ground on a canvas. We read it as an empty space to be filled. But the white of the background is, to me, as important as the presence of the rest of the palette in the painting.

Whiteness exudes movement, potential. The whites that you introduce into the *Pomiędzy* series seem to contain an oscillation, a movement back and forth. And a sense of suspension, which permeates the whole exhibition, but in a good way, with, exactly, potential.

It's part of the composition – activating other colors while serving as a sort of silence between individual parts of the composition. It's like the space between words in a haiku.

This is why the white spaces? Recently you've been leaving portions of the canvas uncovered and using whites more frequently.



27. exhibition view, *Between*,
MOS Gorzów Wielkopolski, 2021
photo by M. Szalczyńska

A little bit of both. Yesterday, I went into my studio and covered two paintings with white – which brought me tremendous relief (it wasn't this original, immaculate white, but it was still white paint).

So you painted over existing compositions or painted a fresh canvas white?

I painted over two paintings that were halfway done, covered in a mess of colors and lines...

I noticed that you have returned to a more intense engagement with drawing and work with paper. You seem to be still enthralled by calligraphy, the simplicity of signs.

I love drawing. If I were to ever collect art, I'd collect drawings – and I have a reverent attitude toward manuscripts. Drawing style is as distinctive as handwriting – it says a lot about the author and, contrary to what many people think, it's available to everyone. It's only a question of practice, which we widely tend to abandon around the end of preschool. Handwriting, meanwhile, is practiced over years. Just as the ability to write does not make

us literary writers, basic drawing abilities are not restricted to artists. A line drawn impulsively remains alive and personal – I find other people's drawings and handwritten texts deeply moving.

Those also offer the closest proximity to the artist – their intimate notes, a trace.

What is more, drawing involves close observation and the synchronization of hand and eye. This method of capturing reality seems more direct than the written word, which is subject to specific codes that with time can turn illegible, hermetic, alien. We intuitively sense the symbolic thrust of even the oldest drawings known to humankind, as if they spoke a language for which temporal and geographical distance is less important. The character of the line, the acuity of observation, and composition do not age over millennia or decrease in value.

Learning to draw today, you're learning from a person that scrawled bison shapes on the walls of ancient caves, from

the illustrators illuminating medieval manuscripts, you retrace the strokes of Italian masters, Dürer's plant studies, Chinese seventeenth-century landscapes, the portraits of Repin and Hockney – they all might have a different voice, but they all speak the same language.

Ever since childhood, drawing has been one of my favorite things to do.

There is a lot of drawing in your latest paintings, but they also feature a new style

of painting. Have you noticed when that change first appeared in your work?

Back in 2017, I started seeing some changes in my field of vision: a brightness coming from certain colors – especially white, a glimmering, empty spaces, fractured lines. Because observation is, obviously, deeply tied into my work, these changes began appearing in my work, penetrating into my painting.

So you started to observe intently your, let's call them, "new abilities"?



28. no title
oil on canvas
100x70 cm | 2019



29. untitled diptych
oil on canvas
80x110 cm | 2021

It turned out that I was suffering from a serious condition – the changes were progressing and irreversible. The situation was obviously rather terrifying. So I decided to assimilate it by looking at the process, quite literally. If we can't change something, it's better to accept it and find meaning in it. I try to note what my vision overlays on reality: white blots, local blurriness, broken blood vessels introducing unexpected discoloration.

The brain recognizes the form, although the edges and the shapes overlap, contours disappear and fracture without defining what's closer and what's further away.

Nothing is separate, and the color white is blinding, leaving the image oversaturated and overexposed.

White is starkly present in the *Pomiędzy* series.

The realization that my vision is different did not happen overnight. The paintings from 2017, where the stark whites are present, were not made knowingly yet. The official diagnosis that declared I was losing my eyesight and the ensuing cauterization treatments coincided with a deep personal crisis, which prompted me to reevaluate and make fundamental changes to my life.

And forced specific changes in your lifestyle.

My condition worsened due to years of effort and stress – finally, I hit a wall. Hearing that I will go blind in a year if I don't change my lifestyle

forced me into surrender. That is very difficult. I left Warsaw, left Poland, to live in rather primitive conditions. I left myself behind – everything that was “me” in the sense of the identity we build over the course of our adult lives from meanings, decisions, the values we swear by and hold onto till we drop. But what then? What if we do drop? I surrendered. It’s a strange sensation, to experience the self without this meticulously crafted structure or framework. This was followed by changes, acceptance of the new reality and attempts to impose some sort of order upon it, infuse it with new meaning.

Are you sure this was surrender?

Maybe you were simply forced to take care of yourself and actively work to prevent the condition from growing worse – which is the opposite of surrender?

Yes, most definitely. But I also granted myself the right to be weak – something I have never done before.

In other words, a sort of strength!

Yes. It’s a new way of seeing, but also a new way of looking and being present. It’s also a way of giving space to what was unnamed and unknown. I often ask myself why is the unobvious so disturbing to us? Why and how does it trigger such strong discomfort, along with the unconscious need to seek out a recognizable order, to give names, to make familiar.

So you opened yourself up to it and to new forms in art.

Yes, basically I would like to use drawings to record the reality that exists “before” form. When drawing lines, I attempt to capture reality in itself, before perception classifies it into general, familiar shapes. That’s the difference between “seeing” and “looking” – we experience reality in a formalized, automatic manner, using forms like we use words that have general meanings.

You’re talking now about your next project?

Yes, the series I’m working on now has the working title *Prekonstrukcja* [Preconstruction]. It’s an attempt to document perception reshaped by illness.

This new way of seeing naturally manifests itself in my works, where drawing does define space – limiting it here and there – but nevertheless space remains open. My thinking about the symbolic representation of form draws on the works of such authors as Gilles Deleuze, and his *Difference and Repetition*. I mentioned the process of rebuilding myself. I see the drawings making up the *Prekonstrukcja* series, and the reflection that accompanies the project, as one of the experiences of ordering my new reality, of examining its structure.

It is not suspension, then, but a type of hibernation or perhaps a desire to make more precious the span between the past and the future. You learned to enjoy the present.

First and foremost, my everyday life is now more tailored to my abilities. Doing “less” in this case is a deliberate choice to make space for the void. Up to a certain age, most of us carry with ourselves illusions that tend to entice us with vague promises of the future. I’m happy to have outgrown this lure. The present is here and I love it, appreciate it. Deliberately. •

Jagna Domżańska, “Openness is the Key to Many Decisions. A Conversation with Dorota Buczkowska,” *Postmedium.pl* (2020).

¹ Dorota Buczkowska, *Pomiędzy*, October 2020–January 2021, curator: Jagna Domżańska, Gorzów: Galeria BWA, MOSART.

² Dorota Buczkowska and Michał Smandek, *Wywoływanie rzeźby*, March–April 2018, curator: Jagna Domżańska, Bydgoszcz: Galeria Miejska BWA.



30. untitled diptych
oil on canvas
120x190 cm | 2021

DOŚWIADCZENIE OBECNOŚCI

Jagna Domžalska: Twoje obrazy z ostatnich dwóch, trzech lat pokazują stopniowe obieranie nowej drogi. Pojawiają się elementy rysunku, także odległa sugestia postaci.

Dorota Buczkowska: Malując, zawsze czuję pokusę kreski... Wyzwaniem jest jednak pozostać po stronie abstrakcji. Kreska ma tendencję do bycia konturem, do szukania kształtu. Kontur określa formę, wnosi ze sobą narrację, zarysowuje historię. Ja jednak uchylam się przed definiowaniem.

Czyli chodzi o abstrakcyjny rysunek?

Linie zaznaczają tu i ówdzie granice, ale przestrzeń ma zostać otwarta, układ niejednoznaczny. To percepcja oglądającego próbuje wyłowić formę. Kontury pozostawiam wieloznaczne. Linie sugerują, zarysowują kształt, ale go nie zamykają – otwartość to klucz do wielu decyzji. Im mniej rozpoznawalne znaki, im formy są mniej oczywiste, tym bardziej aktywizują wyobraźnię odbiorcy. Automatyczny pilot przestaje działać, kiedy układy nie są domknięte. Pod spojrzeniem obserwatora rodzi się jego własny porządek. To rodzaj dialogu, który jest dla mnie bardziej interesujący niż narzucanie własnej narracji.

Twoje prace, nawet te, w których powoli pojawia się figuracja, wciąż ciążą w stronę abstrakcji. Być może tak wyczuwa się właśnie Twoje patrzenie na świat, który Cię otacza. Którego może nie odwzorowujesz, ale odwzorowujesz stan, w jaki Cię wprawia.

To samo dotyczy prac przestrzennych. Formy z blachy, towarzyszące obrazom w projekcie, który pokazałyśmy na wystawie *Pomiędzy*¹, to wielowymiarowe szkice malarskie. Są jak kalejdoskop. Kiedy zmieniasz punkt widzenia, zmienia się oglądana kompozycja. Fragmenty

rysunku, kształtów na pogniecionym tle porządkują się w nowe znaczenia. Oko tendencyjnie szuka znajomego ładu w obrazie, ten jednak pozostaje niejednoznaczny i otwarty na interpretację. Gdy próbuję nazwać proces tworzenia i koncepcje ostatnich prac, towarzyszy mi wspomnienie zabawy z dzieciństwa, w której trzeba połączyć rozrzucone na kartce ponumerowane punkty. Łącząc kolejne cyfry kreską, sprawiasz, że pojawia się znajomy kształt. W tym, co robię, brak jednak kolejnych numerów, które prowadziłyby do właściwej odpowiedzi – jednej dla wszystkich.

Tak, w tych rysunkach jest jakaś próżnia. Podobna do tego stanu pomiędzy rzeczywistościami, które uchwytujesz na obrazach dzięki bieli, ale też przez sposób wprowadzania w nie postaci.

Zdecydowanie tak. Obecność postaci w obrazie jest istotna o tyle, o ile staje się częścią całości. Jej rozpoznawalny – lub nie – charakter uwypukla się poprzez sposób osadzenia w przestrzeni. Nie interesuje mnie portret.

A obserwacja świata?

Jest częścią mojej pracy, ale nie wiąże się jednoznacznie z jego odwzorowaniem.

Wyobrażam sobie Twoją pracę tak, że odpowiadasz na impulsy, że sama z zaciekawieniem obserwujesz, co się pojawi, wyłoni, co wywołasz – jak na wystawie *Wywoływanie rzeźby*².

Przesuwając szkło powiększające po jednej tylko fotografii, możesz wykadrować dziesiątki abstrakcyjnych kompozycji. Nie ma takiej kompozycji abstrakcyjnej, której nie można by wyłonić z otaczającej rzeczywistości. Swoją drogą łono w tym kontekście jest bardzo na miejscu. Abstrakcja mnie uwodzi i w niej znajduję spokój. Głębia, świecenie płaszczyzn koloru, dynamika mocnego gestu, drżenie delikatnych kresek zachwyca i porusza mnie, kiedy oglądam sztukę.

Temat pracy czy projektu także jest czymś nieuchronnym, w moim wypadku prywatnym, po prostu jest i czeka na przepracowanie. Medium natomiast jest wyborem, profesją – to wybór narzędzi, świadomy sposób ich użycia. Decyzja o nakładaniu farby. Gest, gęstość, tło, barwa, jej nasycenie, zestawienie, charakter kreski, jej rytm...

Czyli zmienia się to, jak korzystasz ze swoich zasobów.

Mam poczucie, że intensywniej niż wcześniej odbieram kolory. Fascynuje mnie kolor. Jego natura i niejednoznaczność. To, w jaki sposób działa w sąsiedztwie innych barw, jak się zmienia pod wpływem światła. Zaczęłam robić papierowe miniatury – coś w rodzaju szkiców malarskich, ćwiczenia z koloru, z doświadczania połączeń, na które nie mam odwagi na dużym płótnie. Przepracowuję w małych formach upraszczanie kompozycji i eksperymentuję z osławianiem obcych w mojej pracy barw. Bardzo lubię ten projekt, daje mi dużo przyjemności.

To bardzo ciekawe, jak podchodzisz do koloru – czy też że do niego podchodzisz. Monochromatyczne prace z pozoru nie dotyczą koloru, a jest właśnie odwrotnie. Do tego w tym ostatnim cyklu biel również jest kolorem. Jednak.

Oczywiście biel jest kolorem – najjaśniejszym z kolorów. W naszym zwyczajowym odbiorze jest kolorem „oczekującym”, białą kartką, niezapisanym zeszytem, gruntem na płótnie. Czytamy go jako pustą przestrzeń, którą można wypełnić. Biel tła jest dla mnie równie istotna jak obecność innych kolorów w obrazie.

W bieli jest zawarty ruch, potencjał. W bieli, którą wprowadzasz w cykl *Pomiędzy*, jest jakaś wahadłowość, ruch w przód i do tyłu. I zawieszenie, które przenika całą wystawę – ale takie dobre, właśnie z potencjałem.

Jest częścią kompozycji – uruchamia inne kolory i stanowi w pewnym sensie ciszę pomiędzy

elementami kompozycji. Jak przestrzeń pomiędzy słowami w haiku.

Stąd białe pola? Pozostawiasz ostatnio niezagospodarowane fragmenty płótna, częściej malujesz bielą.

Jedno i drugie. Wczoraj weszłam do pracowni i zamalowałam bielą dwa obrazy – poczułam wielką ulgę. To nie jest wprawdzie ta pierwsza, nieskazitelna biel, ale jednak biała farba.

Czyli zamalowałaś istniejące obrazy czy pokryłaś bielą płótna?

Obrazy w pół drogi, zaczęte, z kolorem, bałaganem kresek...

Zauważyłam, że wróciłaś intensywnie do rysowania i do pracy na papierze. Wciąż uwodzi Cię kaligrafia, prostota znaku.

Kocham rysunek. Gdybym zbierała sztukę, na pewno byłby to rysunek – mam nabożny stosunek do rękopisu. Charakter kreski w rysunku jest jak indywidualny charakter pisma, dużo mówi o autorze i wbrew przekonaniom wielu osób jest dostępny wszystkim. To jedynie kwestia praktyki, którą zazwyczaj zarzucamy na etapie przedszkola. Naukę pisania praktykujemy latami. Umiejętność pisania nie czyni z nas literatów, jak bazowa umiejętność posługiwania się rysunkiem nie jest zastrzeżona dla artysty. Kreska postawiona pod wpływem impulsu, pozostaje żywa i osobista – zawsze mnie to porusza, kiedy oglądam cudze rysunki czy ręcznie pisane teksty.

To też najbliższy kontakt z artystą, z jego intymną notatką, śladem.

W rysunku dochodzi jeszcze aspekt obserwacji, synchronizacja oka i ręki. Ten rodzaj zapisu wydaje się bardziej bezpośredni niż słowo pisane, które jest podporządkowane kodom i z czasem może się dla nas stać niezrozumiałe, hermetyczne, obce. Intuicyjnie czujemy symboliczną treść najstarszych rysunków, tak jakby to był język, w którym dystans czasowy

czy geograficzny ma mniejsze znaczenie. Charakter kreski i trafność obserwacji, kompozycja linii na przestrzeni tysiącleci się nie starzeje i nie dewaluje. Jeśli dzisiaj uczysz się rysować, uczysz się od człowieka, który skrobał bizon w grotach, uczysz się od autorów średnio-wiecznych iluminacji, badasz kreskę włoskich mistrzów, zielniki Dürera, chińskie pejzaże z XVII wieku, portrety Riepina czy Hockneya – mówią różnymi głosami, ale jednym językiem. Rysowanie od dziecka było jednym z moich ulubionych zajęć.

W najnowszych pracach malarskich też jest dużo rysunku, ale także nowy sposób malowania. Czy zauważyłaś, kiedy się to pojawiło?

W 2017 roku zaczęłam zauważać zmiany w polu widzenia, jaskrawe świecenie pewnych kolorów, zwłaszcza bieli, migotanie, puste fragmenty, załamywanie się linii. Ponieważ obserwacja siłą rzeczy jest powiązana z moją pracą, zmiany w sposobie widzenia pojawiły się w obrazach, przenikały do tego, jak maluję.

Czyli zaczęłaś się przyglądać z zaciekawieniem swoim, powiedzmy, nowym możliwościom?

Okazało się, że to, jak widzę, jest poważnym problemem – zaburzenia są postępujące i nieodwracalne. Ta sytuacja jest w oczywisty sposób przerażająca. Postanowiłam ją oswajać, przyglądając się temu procesowi w sposób dosłowny. Jeśli nie można czegoś zmienić, lepiej zaakceptować i znaleźć sens. Odnoszę to, co mój wzrok nanosi na obraz rzeczywistości: białe plamy, miejscowe nieostrości. Pęknięcia naczyń krwionośnych wprowadzają nieoczekiwane przebarwienia.

Forma zostaje odczytana dzięki intelektowi, mimo że krawędzie i przestrzeń kształtów się przenikają, kontury urywają i załamują, nie definiując, co jest bliżej, a co dalej. Nic nie jest oddzielne, biel oślepia i przeświecła obraz całości. W cyklu *Pomiędzy* biel jest mocno obecna.

Świadomość, że widzę inaczej, nie przyszła z dnia na dzień – obrazy z 2017 roku, w których pojawia się surowa biel, jeszcze nie były świadome. Diagnoza i świadomość, że tracę wzrok, a także zabiegi wypalające pole widzenia zbiegły się z głębokim kryzysem osobistym, przewartościowaniem i zasadniczymi zmianami w moim życiu.

I wymusiły zmianę stylu życia.

Mój stan zdrowia pogarszał się w wyniku wieloletniego wysiłku i stresu – w końcu stanęłam pod ścianą. Informacja o tym, że oślepnę w ciągu roku, jeśli nie zmienię trybu życia, zmusiła mnie do poddania się. To bardzo trudne. Wyjechałam z Warszawy, wyjechałam z Polski, by zamieszkać w bardzo pionierskich warunkach. Zostawiłam wszystko, co było mną w sensie tożsamości, jaką budujemy w dorosłym życiu ze znaczeń, z decyzji, wartości, w które wierzymy... I których trzymamy się do upadłego. Do upadłego – ale co dalej, jeśli już upadniemy? Podałam się. Dziwne jest doświadczanie siebie bez tej misternie wypracowanej struktury, konstrukcji. Za tym przyszły zmiany, akceptacja nowej rzeczywistości, próba jej uporządkowania, nadania nowego sensu.

Czy aby na pewno się poddałaś? Czy może zostałaś zmuszona do zadbania o siebie i podjęcia aktywnej pracy nad powstrzymaniem choroby, czyli właśnie do niepoddania się sytuacji?

Zdecydowanie. Ale było to przyznanie sobie prawa do słabości, którego dotychczas sobie nie dawałam.

Czyli siła!

Zgadza się, to jest nowy sposób widzenia, ale również patrzenia czy raczej obecności. Na pewno też przyznanie miejsca – przestrzeni – temu, co nienazwane i nieznane. Zadaje sobie pytanie, co nas tak niepokoi w nieoczywistym. Dlaczego i jak uruchamia się w nas ten dyskomfort, podświadoma potrzeba szukania znajomego porządku, nazwania, oswojenia.

Otworzyłaś się na to i na nowe formy w sztuce.

Tak. W zasadzie w rysunkach chciałabym zapisać rzeczywistość, która istnieje przed formą. Stawiając kreski, podejmuję próbę uchwycenia rzeczywistości samej w sobie, zanim percepcja przyporządkuje ją ogólnym, znanym sobie kształtom. Jaka jest różnica pomiędzy widzieć a patrzeć – odbieramy rzeczywistość w sposób sformalizowany, automatyczny, używając form jak słów, które są ogólne.

Mówisz teraz o swoim kolejnym projekcie.

Cykl, nad którym teraz pracuję, wstępnie zatytułowałam *Prekonstrukcja*. Jest to próba zarejestrowania procesu zmienianej przez chorobę percepcji. Ten sposób widzenia pojawia się oczywiście w pracach. Rysunek wyznacza przestrzeń – tu i ówdzie stawia jej granice, jednak pozostaje ona otwarta. Przemyślenia na temat symbolicznej reprezentacji formy odwołują się między innymi do rozważań takich autorów jak Gilles Deleuze w tekście *Różnica i powtórzenie*.

Wspominałam o procesie, w którym odbudowuję siebie. Myślę, że rysunki z serii *Prekonstrukcja* i refleksja, która towarzyszy temu projektowi, to jedno z doświadczeń porządkowania mojej nowej rzeczywistości, badania jej struktury.

To nie jest zawieszenie, a takie trochę zastygnięcie, może chęć dowartościowania chwili między tym, co za Tobą, a tym, co przed Tobą. Nauczyłaś się cieszyć teraźniejszością.

Przed wszystkim jednak moja obecna codzienność jest dostosowana do moich możliwości. „Mniej” jest w tym wypadku świadomym oddaniem miejsca pustce. Większość z nas do pewnego wieku nosi w sobie iluzję, które migoczą jakąś niesprecyzowaną obietnicą przyszłości. Cieszę się, że wyrosłam z tej „błyskotki”. Jest teraźniejszość i kocham ją, doceniam. Świadomie. •

Dorota Buczkowska, *Otwartość to klucz do wielu decyzji / rozmowę przeprowadziła Jagna Domżańska / postmedium.art, 2020*

¹ D. Buczkowska, *Pomiędzy*, wystawa w Galerii BWA, Mosart w Gorzowie Wlkp., grudzień 2020 – styczeń 2021, kuratorka J. Domżańska.

² D. Buczkowska, M. Smandek, *Wywoływanie rzeźby*, wystawa w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy, marzec – kwiecień 2018, kuratorka J. Domżańska.

L'EXPÉRIENCE DE LA PRÉSENCE

Jagna Domżańska : Depuis deux ou trois ans, ta peinture change. Dans tes tableaux apparaissent des éléments dessinés, ainsi que des figures au loin, suggérées.

Dorota Buczkowska : En peignant, j'ai toujours la tentation du trait... Le plus difficile est de rester du côté de l'abstraction. Le trait a tendance à se faire contour, à chercher une forme. Le contour précise la forme, porte en lui un récit, esquisse une histoire. Cette tendance à définir, je préfère, pour ma part, l'esquiver.

Tu fais donc du « dessin abstrait » ?

Les lignes pose des limites ; mais l'espace doit rester ouvert, la composition polysémique. C'est la perception du dessin par le spectateur qui « capture » tant bien que mal la forme. Je laisse les contours plurivoques. Les lignes suggèrent, esquissent une forme mais ne l'enferment pas. De l'importance de l'ouverture aux possibles... Moins les signes sont reconnaissables et les formes évidentes, plus l'imagination du spectateur se trouve stimulée. Nos pilotes automatiques cessent de fonctionner quand la composition n'est pas verrouillée. C'est seulement sous le regard du spectateur qu'une signification propre s'organise. Rendre possible un tel dialogue m'intéresse beaucoup plus qu'imposer mon propre récit.

Tes œuvres, y compris celles dans lesquelles se fait timidement jour la figuration, penchent toujours du côté de l'abstraction. Il me semble que c'est

par ce biais-là que passe ton regard sur le monde environnant. Ce que tu transcris, ce n'est peut-être pas ce monde, mais c'est l'état dans lequel il te met, n'est-ce pas ?

Oui. Et il en est de même pour mes œuvres en trois dimensions. Les formes en tôle qui accompagnent les tableaux montrés dans notre exposition intitulée *Parmi*¹ sont en réalité des esquisses de peintures multidimensionnelles. Elles sont comme des kaléidoscopes. Quand tu changes de point de vue, la composition se transforme. Les fragments de dessins et de formes qui se laissent voir sur ces fonds de tôle froissée produisent, en s'ordonnant à nouveau, de nouvelles significations. L'œil a toujours tendance à chercher dans tout tableau un principe d'organisation qui lui soit familier ; mais au final, c'est l'ambivalence qui persiste, l'ouverture à une multiplicité d'interprétations. Quand je cherche à préciser le processus par lequel je crée, et les idées qui sous-tendent mes dernières œuvres, je pense à ce jeu venu de l'enfance, dans lequel on fait apparaître un dessin en rejoignant au crayon des points numérotés. À cette différence près, que mes œuvres n'imposent pas une succession bien précise de points numérotés et ne mènent à aucune « bonne réponse », à aucune solution qui conviendrait à tout le monde.

Oui, dans ces dessins, il y a effectivement une espèce de creux. Comme il en existe un entre les réalités que tu saisis dans tes tableaux en y introduisant du blanc et des figures.

Exactement. La présence d'une figure dans un tableau n'a d'importance que dans la mesure où elle s'inscrit dans un ensemble. Son caractère reconnaissable (ou pas) est accentué par la façon dont elle s'inscrit dans l'espace. Faire des portraits ne m'intéresse pas.

Et observer le monde ?

Cela fait partie de mon travail ; mais, ce monde, je ne m'oblige pas à le reproduire.

Répondre à des impulsions, observer avec curiosité ce qui surgit, ce qui émerge, ce que tes évocations produisent (comme dans l'exposition *Évocation de la sculpture*) : voilà comment, pour ma part, j'imagine ton travail.

Déplacer un verre grossissant au-dessus d'une photographie suffit à cadrer des dizaines de compositions abstraites différentes. Il n'y a pas de composition abstraite que tu ne puisses « faire émerger » dans la réalité qui t'entoure (la comparaison avec l'utérus ayant tout à fait sa place ici). L'abstraction me séduit et c'est en elle que je trouve la paix. La profondeur, la luminosité des plages de couleur, la vigueur d'un geste décidé, le frémissement que montrent des traits dessinés ou peints avec délicatesse, voilà ce qui me ravit et m'émeut quand je regarde une œuvre d'art. Le thème de l'œuvre, du projet, s'impose à moi. Il est là et ne demande qu'à être travaillé. Le médium, par contre, relève d'un choix, et engage un savoir-faire : quels ustensiles choisir, comment et avec quelle intention s'en servir. Décider d'appliquer de la peinture sur une toile, c'est devoir décider de plein de choses : le geste à avoir, la consistance, le fond, la couleur et son intensité, la composition, le caractère du trait, son rythme...

Autrement dit, la façon dont tu utilises tes propres ressources peut changer.

J'ai le sentiment que je perçois les couleurs de façon plus intensive qu'auparavant. Je suis fasciné par la couleur. Sa nature et son caractère polysémique. La façon dont l'une d'entre elles peut changer au contact d'une autre sous l'effet de la lumière. J'ai commencé à créer des miniatures en papier, qui sont comme des esquisses de peinture, des exercices pour m'entraîner au choix des coloris. Cela me permet de tester les combinaisons de couleurs que je n'ose pas faire sur de grandes toiles. Sur ces petits formats, je travaille à simplifier mes compositions, à apprivoiser les couleurs que je n'avais jusqu'à présent pas utilisées. J'aime beaucoup ce projet. Il me donne beaucoup de plaisir.

Ce qui est très intéressant chez toi, c'est la façon dont tu envisages la couleur. Et même, tout simplement, le fait que tu y accordes de l'importance. On pourrait penser que les œuvres monochromatiques ne sont en rien concernées par la couleur. Or, c'est tout le contraire. Sans parler que, dans cette dernière série, le blanc se trouve traité comme une couleur à part entière.

Le blanc est une couleur, bien sûr : la plus lumineuse de toutes. Dans notre façon habituelle de percevoir les choses, le blanc est une couleur « en attente » de quelque chose : c'est le blanc de la feuille blanche, du cahier sur lequel on n'a encore rien écrit, du fond dont on recouvre la toile de peinture. On considère le blanc comme un espace vide, éventuellement à remplir. Pour moi, dans un tableau, le blanc du fond est aussi essentiel que les autres couleurs qui sont apposées dessus.

Oui, il y a effectivement, contenus dans ce blanc, un mouvement, un potentiel. Le blanc que tu utilises dans la série *Parmi* a d'ailleurs quelque chose d'oscillatoire. On y devine un mouvement de va-et-vient. Et puis vient le moment de la suspension, et c'est le thème de l'exposition. Une suspension certes, mais qui renferme quelque chose de bon, de prometteur.

Le blanc est partie prenante dans l'œuvre. Il met en mouvement les autres couleurs et constitue un espèce de zone de silence entre les différents éléments. Il est comme l'espace qui sépare les mots dans un haïku.

D'où viennent ces plages blanches ? Dernièrement, tu laisses des fragments de toile sans traitement aucun. Mais tu en peins beaucoup d'autres en blanc.

Oui, je fais les deux. Hier, je suis entrée dans mon atelier, j'ai recouvert de peinture blanche deux tableaux et j'en ai ressenti un grand soulagement. Je ne l'ai pas fait avec un blanc vraiment pur, mais c'était tout de même du blanc.

Il s'agissait de tableaux déjà finis, ou bien de toiles encore vierges ?

Des tableaux commencés mais pas encore terminés, avec de la couleur déjà et des traits dans tous les sens.

J'ai remarqué que tu t'étais intensément remise au dessin et au travail sur papier. Calligraphie et simplicité du trait continuent, quelque part, à te séduire.

J'aime le dessin. Si j'avais à collectionner de l'art, ce serait à coup sûr des dessins. J'ai un rapport aux manuscrits qui relève de la « dévotion ». Le dessin est comme la graphie : il dit beaucoup de son auteur. Par ailleurs, à rebours d'une conviction largement partagée, il est à la portée de chacun. Il faut seulement pratiquer, ce que nous arrêtons généralement de faire après l'école maternelle. Nous nous entraînons à écrire pendant des années, sans devenir pour autant des écrivains. De la même façon, savoir, à un niveau basique, se servir du dessin ne devrait pas être réservé aux artistes. Posé sous le coup d'une impulsion quelconque, un trait de crayon restera toujours vivant, personnel. C'est pourquoi je suis toujours émue quand je regarde les dessins ou l'écriture de quelqu'un d'autre.

Regarder un dessin, c'est aussi se tenir au plus près de l'artiste. C'est un peu comme lire ses confidences.

Il y a encore un autre aspect important dans le dessin : celui de l'observation, de la synchronisation de l'œil et de la main. Comme forme d'inscription, le dessin semble plus direct que ne l'est l'écriture, laquelle est assujettie à des codes précis et peut, avec le temps, devenir inintelligible, hermétique, étrangère. C'est intuitivement que nous percevons le contenu symbolique des dessins les plus anciens, comme s'il s'agissait d'un langage auquel la distance temporelle et géographique importait moins. Le caractère du trait, l'exactitude de l'observation et la composition de la ligne ne vieillissent et ne se dévaluent pas au cours des millénaires. Apprendre à dessiner, c'est,

aujourd'hui encore, recevoir des conseils des hommes qui ont orné les grottes préhistoriques de merveilleux bisons, de ceux qui ont créé les enluminures médiévales ; c'est continuer à étudier le trait des maîtres italiens, les études botaniques de Dürer, les paysages chinois du XVII^e siècle, les portraits de Répine et ceux de Hockney. Leurs voix sont diverses, mais tous utilisent le même langage. Depuis l'enfance, le dessin est l'une de mes activités préférées

Le dessin est très présent dans tes peintures récentes, mais je note aussi une nouvelle manière de peindre. Te rappelles-tu quand cette évolution s'est fait jour ?

En 2017, j'ai commencé à remarquer des changements dans mon champ de vision. Certaines couleurs se mettaient à renvoyer une lumière aveuglante, en particulier le blanc ; je voyais des clignotements ; certaines zones restaient vides ; des lignes étaient déviées. L'« observation » étant forcément liée à mon travail, ces changements de perception visuelle ont commencé à avoir des conséquences sur ma peinture, à s'insinuer dans ma façon de peindre.

Ces « nouvelles capacités », tu as commencé à les considérer avec intérêt, n'est-ce pas ?

Mes problèmes de vision se sont avérés particulièrement graves : les troubles constatés vont en s'accroissant et sont irréversibles. J'ai décidé d'appivoiser l'effroi que cette situation a évidemment suscité chez moi, en « observant » son développement de façon très concrète. Quand on ne peut pas changer quelque chose, il vaut mieux l'accepter et y trouver un sens. Je note ce que ma vue met sur la réalité : des taches blanches à certains endroits, du flou à d'autres. La rupture des vaisseaux sanguins conduit à voir certaines couleurs de façon différente et inattendue. Pourtant, c'est bien l'intellect qui lit la forme. Et ce, même si les bords et les formes se chevauchent, si les contours se brisent, si les distances ne se trouvent plus clairement indiquées. Rien n'est « séparé » : le blanc, par exemple, éblouit et remplit de lumière l'image dans son ensemble.

Le blanc est effectivement très présent dans la série *Parmi*.

La conscience de voir autrement n'est pas arrivée du jour au lendemain. Les tableaux de 2017 dans lesquels apparaît un blanc vraiment cru n'étaient pas « conscients ». Le diagnostic qui a confirmé que je perdais la vue et les traitements au laser que j'ai reçus se sont accompagnés d'une grave crise existentielle. Suite à ceci, j'ai procédé à une sorte de bilan et introduit de profonds changements dans mon existence.

Oui, tu as dû changer ton style de vie.

La dégradation de mon état de santé s'explique par des années d'efforts et de stress déraisonnables. À la fin, je me suis retrouvée au pied du mur. Quand j'ai appris que je perdrais la vue au cours de l'année si je ne modifiais pas mon rythme de vie, j'ai dû me résigner. Cela a été très difficile. J'ai quitté la Pologne, j'ai quitté Varsovie, pour aller vivre dans des conditions très rudimentaires. J'ai laissé derrière moi tout ce qui était « moi », cette identité que nous nous construisons à l'âge adulte, à partir des significations, des décisions et des valeurs en lesquelles nous croyons... et auxquelles nous nous cramponnons jusqu'au bout. Mais une fois tombés, que faire ? Je me suis résignée. Faire l'expérience de « soi » sans le secours de cette construction identitaire très élaborée est vraiment étrange. Le temps des changements est alors venu. Il m'a fallu accepter la nouvelle réalité, essayer de lui donner un sens et une certaine cohérence.

Es-tu vraiment certaine de t'être résignée ? Ou bien as-tu plutôt été forcée de prendre soin de toi, d'agir pour arrêter la maladie ? Et donc, justement, de ne pas te résigner.

Oui, c'est tout à fait cela. En même temps, j'ai accepté d'être faible, ce que je n'avais jamais fait jusqu'alors.

Mais c'est une force, ça !

Oui, c'est une nouvelle façon de voir les choses, mais aussi de regarder, ou plutôt d'être présente.

C'est aussi accorder une place, un espace, à ce qui n'est pas nommé ou pas connu. Je me demande ce qui nous inquiète tant dans l'inconnu. Pourquoi et comment s'enclenchent en nous ce malaise, ce besoin inconscient de trouver un ordre qui nous soit familier, de le nommer, de l'appivoiser.

Tu t'es ouverte à tout ceci, mais aussi à de nouvelles formes artistiques.

Oui, ce qui m'intéresse désormais, c'est d'inscrire la réalité dans mes dessins, mais telle qu'elle existe « avant » la forme. En traçant des lignes, je tente de la saisir avant que la perception ne l'attache à des formes générales et familières. Quelle est donc la différence entre « voir » et « regarder » ? Nous percevons la réalité de manière formalisée, automatique, en utilisant les formes de la même manière que nous utilisons les mots qui, par définition, sont génériques.

J'ai l'impression que tu nous parles là de ton prochain projet, n'est-ce pas ?

Oui. *Pré-construction* est le titre provisoire que j'ai donné à la série sur laquelle je travaille actuellement. J'essaie d'y enregistrer les processus suivis par ma perception telle qu'elle est aujourd'hui, c'est-à-dire transformée par la maladie. Cette nouvelle façon de voir transparaît évidemment dans mes œuvres. Même si le dessin définit un espace, c'est-à-dire en pose les limites, cet espace reste ouvert. Réfléchir à la représentation symbolique de la forme amène à se référer à différents auteurs, notamment à Gilles Deleuze et à son livre intitulé *Différence et Répétition*. Les dessins de la série *Pré-construction* et la réflexion qui l'accompagne contribuent à ma reconstruction. Cette nouvelle expérience, parmi d'autres, m'aide à rendre cohérente la nouvelle réalité qui est la mienne, et à en explorer la structure.

En tout cas, le mouvement ne s'est pas arrêté, tout juste un peu figé. Peut-être s'agit-il simplement de donner plus de valeur au temps, à celui qui sépare ce qui est derrière toi de ce qui est devant toi. Tu as appris à profiter du moment présent.

La vie quotidienne qui est la mienne présentement est, surtout et avant tout, adaptée à mes capacités diminuées. Ce « moins » auquel je suis soumise me pousse à accorder une place au vide. La plupart d'entre nous se nourrissent, jusqu'à un certain âge, d'illusions et de vagues promesses d'avenir. Pour ma part, je me suis dé faite de ce « miroir aux alouettes » et je m'en réjouis. Le moment présent est là. Je l'aime et je l'apprécie. Consciemment. •

«De l'importance de l'ouverture aux possibles. Dorota Buczkowska en conversation avec Jagna Domżańska» / postmedium.art / 2020

¹Dorota Buczkowska, «Pomiedzy» [Parmi], décembre 2020 - janvier 2021, Galeria BWA, MOSART, Gorzów ; commissaire d'exposition : Jagna Domżańska

²Évocation de la sculpture. Dorota Buczkowska. Michal Smandek], BWA, Bydgoszcz

22. bez tytułu I formy metalowe malowane farbą olejną widok wystawy *Pomiedzy*, MOS Gorzów Wlkp. I 2021 sans titre I formes métalliques peintes à la peinture à l'huile vue de l'exposition *Between*, MOS Gorzów Wlkp. I 2021 fot. I photo de M. Szalczyńska

23. bez tytułu I olej na płótnie sans titre I huile sur toile 100x120 cm I 2020

24. bez tytułu I olej na płótnie sans titre I huile sur toile 100x80 cm I 2020

25. bez tytułu I olej na płótnie sans titre I huile sur toile 90x120 cm I 2021

26. bez tytułu I forma metalowa malowana farbą olejną sans titre I formes métalliques peintes à la peinture à l'huile różne wymiary, ok 30-50 cm wysokość dimensions variables, env. 30-50 cm de haut I 2021

27. widok wystawy *Pomiedzy*, MOS Gorzów Wlkp. I 2021 vue de l'exposition *Between*, MOS Gorzów Wlkp. I 2021 fot. I photo de M. Szalczyńska

28. bez tytułu I olej na płótnie sans titre I huile sur toile 100x70 cm I 2019

29. dyptyk bez tytułu I olej na płótnie diptyque sans titre I huile sur toile 80x110 cm I 2021

30. dyptyk bez tytułu I olej na płótnie diptyque sans titre I huile sur toile 120x190 cm I 2021

HEALTH RESORT

HEALTH RESORT



31.

Ewa Kozik: Your method involves the exploration of material, its properties, structure, distinctive attributes. In your work, you often draw on both its strengths and weaknesses. What did you learn about glass and porcelain? Was there anything particular in them that you wanted to tap into?

Dorota Buczkowska: Working with matter – experiencing it and cooperating with what it has to offer – is and always will be very important to me. Forming it is for me a response to its character, its physical attributes: how it can be transformed, tamed, how it responds to transformation, how it leads my hand... How matter performs in response to atmospheric conditions, the presence of an audience, aging, and so on, is an integral part of the project. So far, I've mostly used matter that allows me to use a "soft process" for the taming, such as heating, kneading, or sewing.

Glass is different – it is given a form in which it then theoretically remains. Theoretically, because in my work the process entails disintegration, and my role involves reassembling the shattered pieces.

Unless you work with soft glass, which is just being formed.



32.



33.

Unless I work with soft glass, and I form it myself in the glassworks.

Glass and other items that bear either flaws or signs of use are often discarded. To me, it's just a natural consequence of what happens to it. If a crystal glass breaks during a christening or a wake, this gives it new value, new character, new meaning. Naturally, it might no longer be suitable for everyday use, but it is still a perfectly viable resource for artistic work. It is still a thing of beauty, with a history of its own.

My series *Rok w sanatorium* [A Year in a Sanatorium] follows a similar thread. It's a series of drawings made on old photographs that were damaged somewhere in their lifetime, for example in storage, where moisture left them moldy or damaged the emulsion, or when someone, driven by emotion, erased one of the pictured figures.

Scratches, dents, and damage may adversely affect the quality and clarity of documents, but they are still a record of the past, just like the picture itself. My work often sees me follow the flaw, simply accepting the present state, and imparting meaning upon the damage. The ethics of art conservation presumes a variety of approaches to the issue – what's the protocol when a wife learns of her husband's affair several years into the marriage and pecks out the man from the wedding picture with a knife?

Do we restore the photograph to its original condition? I say no. Pictures tell a story, one of overlapping layers of time and events. (...)

The glass works you brought in to the Królikarnia Gallery were already "complete." We arranged them on shelves, and it quickly became apparent that the climate in the greenhouse results in some elements becoming unglued. You fix them back together, and they return to the greenhouse slightly different, while sometimes others take their place. This time around, the process itself also became a part of the exhibition, although somewhat unintentionally.

How matter behaves is always something of a surprise – therein also lies my pleasure. While I always leave a margin for the unforeseen, I enjoy it when my works surprise me. The stains made by the beauty products I draw with seep into the paper, changing shape; the paraffin in *Interror* crumbles underfoot; the swings fly away – some high, some low, etc. I am open to how the process will surprise me. I allow these sculptures to work together with me. Something comes unglued, something cracks – I follow it and look differently at what remains. I take it in hand and transform it into something else, with the form "proposing" something new... The subject remains open.

The process is alive. Change can happen at any stage – and that's what appeals to me.

This is why working with you inspires me. We're taught to treat artworks as something incredibly valuable, which requires attention and care so that nothing gets damaged. But your reaction feels wholly novel to me. You pull artworks from an exhibition to glue them back together and change them. We've said that at least some of these items carry some personal significance to you, associated with some individual story. Despite that, you're not angry when something gets damaged.

My vocabulary does not include the term "damaged." Rather than damaged, an object is simply transformed and still viable to work with or to be freed to continue its existence in one form or another. We can improve its inherent value by taking it under our care and reincorporating it into the creative process. If I'm painting a picture and the next day I realize that I'm not exactly feeling it, I still continue painting – I paint until it's done. (...)

You said that before you hadn't worked with glass because it is, in a sense, final. It is a strong, difficult material to work with, nearly impossible to reshape and modulate without destroying it. Something must have persuaded you to change your mind. Did you first find inspiration in already finished objects you wanted to plumb for their history? Or were you simply interested in glass in itself – you went to a glassworks to create something out of it?

I was collecting objects made out of colored glass outside of my professional pursuits, and one day, as I was rearranging them, I noticed that the process included a lot of similar observations that my illustrations and paintings did – transparency, overlap of colors and reflected lights. Early on, I tried to work with a fusing furnace. Nothing came out of it, but

because I already started sketching a larger project, I decided to go and visit a glassworks.

So initially the plan was to make complete, finished artworks? Nothing was supposed to be glued on or attached later?

Yeah. First, I had to experiment around to see what it's like to work with glass. After I created my first glassware at the plant, I felt the pieces were too closed off, too perfect. Once they cool down, the process disappears. I felt discomfort, a sense that they don't sit well with me, that they veer too close to being decoration. I saw the potential in them, but I wasn't entirely satisfied.

And then...

At the glassworks, some of the forms cracked, for some technical reason. I took them with me, because although broken, they were still beautiful. From then on, I was working with pieces that were flawed on the one hand, but on the other open to being a part of a composition not limited by a furnace. Only then did I realize what sort of material I had on hand. I have glass



31., 34. no title I from the *Health Resort* series
glass sculpture | 2016



35.
32., 33., 35. exhibition view, *Health Resort*,
Sculpture Park at the Królikarnia, Warsaw, 2016
photo by P. Wojtas, Piżmak Studio



36. no title from the *Health Resort* series
glass sculpture
variable dimensions, ca. 20–70 cm high | 2016

ware that's been in my family for years, through major events and celebrations, and items that bring up memories of specific points in my life. Some have been with me for decades, others appear for mere moments, but still carry sentimental or practical value... Some of the glass objects that make up *Uzdrowisko* [Health Resort] were made at the glassworks, others were sourced from cupboards and cabinets: my own, my mother's, my sister's; still others were found or brought home from trips, so... it's something really personal, emotional, and human.

In your works, the damage appears a precondition for something new to emerge. "Hurt" glass begins to "overgrow" other glass, the forms become slightly organic and functions dissipate. The scene is somewhat post-apocalyptic: we cannot pour anything into old glasses, put flowers into old vases, drink from wineglasses – this disintegration, however, enables the emergence of new, independent life. Do you want to reverse the fate of these objects?

Maybe not reverse their fate so much as demonstrate that this order that we are so used to is ultimately arbitrary and deeply limiting. Whenever a familiar structure is shaken up or upset, it immediately triggers a panic, alarm bells go off and attention shifts into high gear. The ambiguity that often features in my works involves upsetting the extant order and an attempt to counteract the force of habit and automatic interpretation. We operate according to certain mechanisms, which we rarely verify: we don't examine whether they are true or not, good or not, whether they are ours or imposed from outside. With a change in context, reflexive reception and automatic interpretation are interrupted for a brief moment. This, in turn, mobilizes us to wake up, to truly see for a moment. It's hardest to discern what it is we see. This all fits into the theory of positive disintegration. I am talking about work where the disintegration of a pattern triggers verification, which in turn allows us to see more and better. •

Excerpts from Ewa Kozik, "Health Resort. A Conversation with Dorota Buczkowska", *zwyklyzycie.pl* (2016)

UZDROWISKO

[...]

Ewa Kozik: Twoja metoda pracy to poznawanie materiału, jego właściwości, struktury, szczególnych cech. W swoich pracach wykorzystujesz jego słabe i mocne strony. Czego się nauczyłaś o szkłe i porcelanie, czy było coś szczególnego, co chciałaś z nich wydobyć?

Dorota Buczkowska: Praca z materiałem jest i zawsze była dla mnie bardzo ważna – doświadczenie jej i współpraca z tym, co ma do zaoferowania. Formowanie jest dla mnie odpowiedzią na jej specyfikę, warunki fizyczne. To, w jaki sposób można ją przekształcać, oswajać, w jaki sposób ona odpowiada na przekształcenia, jak prowadzi moje działania... Integralną częścią projektu jest to, jak materia będzie pracowała pod wpływem warunków atmosferycznych, obecności oglądających, starzenia się materiału itp. Do tej pory raczej używałam materii, która pozwala na „miękki proces” osvajania, na przykład ogrzewanie, uciskanie, szycie.

Szkło jest inne – ma formę raz nadaną i w tej formie teoretycznie pozostaje. Teoretycznie – tu proces polega na dezintegracji, a moja rola na ponownym łączeniu kawałków.

Chyba że pracujesz z miękkim szkłem, które jest dopiero formowane.

Chyba że pracuję z miękkim szkłem i formuję je sama w hucie.

Gotowe szkło i obiekty, które mają skazy lub ślady używania, często są wyrzucane. Dla mnie to jest po prostu naturalny skutek tego, co mu się przydarza. Jeżeli kryształowy kieliszek potłukł się w trakcie chrztu czy stypy pogrzebowej, to nadaje mu nową wartość, nowe znaczenie. Oczywiście jako przedmiot użytkowy może już się do niczego nie nadawać, jako materia do pracy twórczej natomiast – jak najbardziej. Nadal jest kawałkiem piękna i ma swoją historię.

Podobny wątek rozwijam od kilku lat w cyklu prac zatytułowanych *Rok w sanatorium*. To seria rysunków na starych fotografiach, które na przykład leżąc latami w wilgoci, w pudłach, dostały pleśni, uszkodziła się warstwa emulsji, albo na których ktoś kogoś zamazał pod wpływem emocji.

Rysy, zagniecenia, zniszczenia odbierają dokumentowi jakość i czytelność, ale jednocześnie są zapisem przeszłości, tak jak samo zdjęcie. Moja praca często polega tylko na podążaniu za skazą, akceptacji tego, co zastane, nadaniu zniszczeniom znaczeń. Etyka konserwatorska zakłada różne podejście do tego tematu – co zrobić, jeżeli parę lat po ślubie żona dowiedziała się o zdradzie i nożem wydrapała na zdjęciu ślubnym pana młodego? Rekonstruować go czy nie? Jestem za tym, by tego nie robić. Zdjęcia opowiadają historię, są obrazem nakładających się warstw czasu i zdarzeń.

[...]

Szklane prace przyniosłaś do Królikarni już gotowe. Ustawiliśmy je na półkach i szybko się okazało, że mikroklimat w szklarni powoduje rozklejanie się niektórych elementów. Sklejasz je z powrotem, niektóre, trochę zmienione, trafiają znów do szklarni, czasem inne zajmują ich miejsce. Tym razem proces, być może trochę bez planowania, również stał się częścią wystawy.

W tym, jak będzie pracowała materia, zawsze zakładałam niespodziankę – na tym polega moja przyjemność. Zostawiam margines na nieprzewidziane, uwielbiam, kiedy prace mnie zaskakują. Plamy z kosmetyków, którymi rysuję, wsiąkają w papier, zmieniając kształty; parafina w pracy *Interror* kruszy się pod stopami; huśtawki odlatują – jedno nisko, inne wysoko itp. Jestem otwarta na to, jak zaskoczy mnie proces. Pozwalam tym rzeźbom na współpracę. Coś się odkleiło, coś pękło, coś zmieniło kształt – idę za tym i patrzę na to, co jest, w nowy sposób. Biorę to do ręki i przekształcam w coś innego, forma „zapropoNOWAŁA” coś nowego... Temat cały czas jest otwarty.

Proces jest żywy. Zmiana może się zdarzyć na kolejnym i na kolejnym etapie – dla mnie jest to pociągające.

Właśnie dlatego praca z Tobą mnie inspiruje. Jesteśmy nauczeni traktować obiekty sztuki jako coś bardzo wartościowego, coś, do czego podchodzimy z opieką i uwagą, by nic się nie zniszczyło. Ale Twoja reakcja jest dla mnie zupełnie nowa. Zdejmujesz obiekty sztuki z wystawy, sklejasz, zmieniasz. Mówimy o tym, że przynajmniej część z tych przedmiotów ma dla Ciebie wagę personalną, jest związana z indywidualną historią. Mimo to nie jesteś zła, że coś się niszczyło.

Dla mnie w ogóle hasło „zniszczyło się” nie istnieje. Po prostu zmieniło swoją formę i dalej możemy z tym pracować albo dać temu wolność, niech będzie takie albo niech będzie inne. Możemy to dowartościować, biorąc pod opiekę i włączając znowu w proces twórczy. Jeśli maluję obraz i następnego dnia uznam, że nie mam do niego przekonania, po prostu maluję dalej, maluję do skutku.

Powiedziałaś, że wcześniej nie pracowałaś ze szkłem, bo jest w pewnym sensie ostateczne, jest twardym, trudnym materiałem. Bez niszczenia nie daje się go zmieniać, modułować. Coś jednak skłoniło Cię do zmiany zdania. Czy najpierw zainspirowałaś się już skończonymi obiektami i chciałaś wydobyć ich historię? Czy po prostu zainteresowało Cię szkło jako takie, pojechałaś do huty i chciałaś coś z niego stworzyć?

Kolekcjonując nieprofesjonalnie kolorowe szklane obiekty i ustawiając je sobie dla przyjemności, zauważyłam, że jest w tym dużo podobnej obserwacji jak w moich rysunkach czy w malarstwie – transparentność, przenikanie kolorów, nakładanie refleksów światła. Na początku próbowałam pracować z piecem fusingowym. Nic mi z tego nie wyszło, ale ponieważ zaczęłam

już szkicować większy projekt, postanowiłam pojechać do huty.

Czyli najpierw miały to być Twoje prace od początku do końca? Nic nie miało być doklejane, dostawiane?

Tak. Najpierw trzeba było poeksperymentować, by zobaczyć, jak się pracuje ze szkłem. Kiedy w hucie powstały pierwsze obiekty, miałam poczucie, że są one właśnie zbyt zamknięte, zbyt doskonałe. Po wystygnięciu nie ma w nich już procesu. Czułam dyskomfort, że nie są w zgodzie ze mną, że są za blisko tej delikatnej granicy z dekoracją. Widziałam w nich potencjał, ale nie do końca czułam satysfakcję.

I wtedy...

W trakcie pracy, w hucie, niektóre formy popękały. Ze względów technicznych. Zabrałam je ze sobą, bo mimo że potłuczone, były piękne. W tym momencie zaczęła się praca z elementami, które z jednej strony są ułomne, a z drugiej – otwierają się na to, by stanowić część kompozycji nieograniczonej pracą w piecu. Wtedy dotarło do mnie, jakim materiałem dysponuję. Mam szkła, które były w rodzinie od dawna, które uczestniczyły w różnych świętach, celebracjach albo przypominają mi jakieś momenty w życiu. Niektóre są ze mną przez dziesięciolecia, inne pojawiają się na chwilę, mają wartość sentymentalną albo praktyczną... Część szkielek, które składają się na *Uzdrowisko*, jest z huty, część – wyjęta z szafek: moich, mamy, siostry, niektóre zostały znalezione czy przywiezione z podróży. A zatem jest to bardzo osobiste, emocjonalne i ludzkie.

U Ciebie niszczenie wydaje się być po to, aby mogło powstać coś nowego. „Zranione” szkło zaczyna „porastać” inne szkło, formy przybierają postać organiczną, a to, co kiedyś pełniło funkcję, zatracają ją kompletnie. To trochę postapokaliptyczny obraz: nie możemy już nic nalać do dawnych szklanek, wstawić roślin do dawnych wazonów, napić się z kieliszków – następuje rozkład, ale też powstaje nowe,

niezależne życie. Chcesz odwrócić los przeznaczony tym przedmiotom?

Może nie tyle odwrócić, ile pokazać, że porządek, do którego jesteśmy przyzwyczajeni, to rzecz umowna i bardzo ograniczająca. Jeżeli się w znajomej strukturze wydarzy jakiś ferment, błąd, to natychmiast budzi panikę, włącza się alarm i wzmaga uwaga. Dwuznaczność, częsta w moich pracach, polega właśnie na zaburzeniu porządku i na tym, by wybić na chwilę z przyzwyczajień, z automatycznej interpretacji. Mamy pewne mechanizmy, nie weryfikujemy ich i nie zastanawiamy się, co jest prawdą, a co nie, czy to jest dobre, czy nie, czy to jest nasze, czy cudze, wyuczone. Zmiana kontekstu powoduje, że mechaniczny odbiór i automatyczna interpretacja przez moment przestają działać. To mobilizuje, aby na chwilę się obudzić, by przez chwilę widzieć naprawdę. Najtrudniej jest zobaczyć to, co się widzi. To wszystko mieści się w teorii dezintegracji pozytywnej – właśnie o takiej pracy mówię, gdy pewien schemat zostaje zdeintegrowany po to, aby dzięki weryfikacji zobaczyć lepiej i bardziej.

[...] •

Dorota Buczkowska, *Uzdrowisko* (fragmenty) / rozmowę przeprowadziła Ewa Kozik / zwyklezycie.pl, 2016

VILLE D'EAUX

[...]

Ewa Kozik : Ta metoda de travail consiste d'abord à bien connaître la matière avec laquelle tu vas travailler : ses propriétés, sa structure, caractéristiques propres ; ses points forts et ses points faibles, que tu vas mettre à profit tout pareillement. Qu'avais-tu appris à propos du verre et de la porcelaine, avant de les travailler ? Y avait-il quelque chose de particulier que tu voulais tirer d'eux ?

Dorota Buczkowska: Travailler avec la matière est et a toujours été très important pour moi :

l'éprouver, faire avec ce qu'elle a à donner. Lui donner une certaine forme, c'est, selon moi, répondre à ses spécificités et caractéristiques physiques. Il s'agit de savoir de quelle manière on peut la transformer, l'appivoiser, comment elle va répondre à ces transformations et guider le travail... La façon dont elle va elle-même évoluer sous l'effet des conditions atmosphériques, de la présence du public ou de son propre vieillissement fait pleinement du projet. Jusqu'à présent, j'ai plutôt utilisé des matières qui pouvaient s'appivoiser par le biais de « processus doux » : chauffage, modelage, couture.

Avec le verre, c'est différent. Il a une forme qui lui a été assignée une fois pour toutes, et il restera a priori dans cette forme. Je dis « théoriquement » car il peut aussi subir un processus de désintégration ; et mon rôle consiste alors à en réunir les morceaux.

À moins que tu travailles avec du verre encore mou, tout juste mis en forme.

Oui, à moins que je travaille avec du verre encore mou, et que je le modèle dans une verrerie.

En tout cas, je déroule ce fil depuis quelques années dans le cadre d'une série d'œuvres intitulée *Une année au sanatorium*. Il s'agit de dessins réalisés sur des photographies anciennes. Lesquelles ont pu rester de longues années à l'humidité, dans des boîtes, et se couvrir ainsi de moisissures. À moins que leur couche photosensible se soit détériorée. Ou bien encore que quelqu'un se soit défoulé dessus en les couvrant de gribouillages.

Si des rayures, des plis et des dégradations ont amoindri la qualité de conservation et la lisibilité du document, ils constituent aussi une empreinte du passé, au même titre que la photographie elle-même. Mon travail consiste souvent à marcher à la suite de ce qu'on peut appeler ces tares, à accepter l'existant, à donner un sens aux dégradations commises. L'éthique de la conservation suppose une autre approche. Supposons ainsi que, après quelques années de mariage, une femme, apprenant certaines in-

fidélités conjugales, prend sa photo de mariage et la découpe avec des ciseaux pour enlever le jeune marié ? Faut-il rétablir l'effigie manquante ? Pour ma part, je pense que non. Les photographies racontent une histoire, couches superposées de temps et d'événements.

Tu as apporté tes œuvres en verre déjà « prêtes » au musée de Królikarnia, et nous les avons disposées dans la serre où elles devaient être exposées. Il s'est vite avéré que le microclimat de cet espace faisait se décoller certains éléments. Tu les as recollés, après quoi certains objets, quelques peu changés, ont repris leur place dans la serre, quand d'autres ont cédé la leur. Dans ce cas, un nouveau processus, pas vraiment prévu au départ, s'est immiscé dans l'exposition.

La façon dont la matière va travailler rend les surprises toujours possibles, et c'est justement ce qui me réjouit. C'est pourquoi je laisse toujours respirer mes œuvres. Pour que vienne s'y loger l'imprévu. J'adore être surprise par mes propres créations. Par exemple, les taches faites par les produits cosmétiques que j'utilise pour dessiner, peuvent pénétrer dans le papier et en changer la forme. La paraffine utilisée dans le projet *Interreur* se casse sous les pieds. Les balançoires que j'ai créées s'envolent ; certaines restent assez bas, d'autres montent plus haut. Je suis vraiment prête à me laisser surprendre par de tels processus, et laisse les sculptures coopérer avec moi. Quelque chose s'est décollé, une autre s'est brisée, une autre encore s'est déformée : je suis le mouvement et je regarde ce qu'il en est, avec un nouveau regard. Je prends l'objet dans mes mains et je le transforme selon ce que sa forme m'a « proposé » de nouveau. Tout est toujours possible. Il s'agit d'un processus vivant. Le changement peut advenir à chaque étape ; et c'est justement ce par quoi je suis attirée.

Autant de raisons pour lesquelles travailler avec toi m'inspire particulièrement. On nous a appris à traiter les objets

d'art comme ayant une grande valeur, à s'en approcher avec précaution pour ne pas les détériorer. D'une exposition, tu peux retirer des objets, les recoller, les remplacer par d'autres. Une partie d'entre eux au moins a une valeur toute particulière à tes yeux, se rattache à ton histoire personnelle. Et pourtant, leur détérioration ne te met pas en colère.

Pour moi, le mot « détérioration » ne veut rien dire du tout. L'objet ne s'est pas détérioré : il a simplement changé de forme. Cela n'empêche pas de continuer à travailler avec lui. Ou alors de lui accorder la liberté. Qu'il soit donc ce qu'il est, sous cette forme ou sous une autre. On peut aussi le revaloriser en en prenant soin, et en l'intégrant à nouveau dans le processus de création. Si je peins un tableau et que, le lendemain, je ne le trouve pas convaincant, je continue à peindre, jusqu'à obtenir un résultat qui me satisfasse.

[...]

Tu as dit que tu n'avais pas travaillé le verre plus tôt parce qu'il avait en lui quelque chose de définitif, qu'il s'agissait d'un matériau dur, difficile. En effet, il faut vraiment qu'il soit détruit pour se laisser changer. Quelque chose t'a cependant fait évoluer à son égard. Comment cela s'est-il passé ? Est-ce que ce sont des objets en verre concrets qui t'ont inspirée et dont tu aurais voulu retrouver l'histoire ? Ou bien tout simplement le verre t'a-t-il intéressé en tant que tel, ce qui t'aurait incité à te rendre dans une verrerie pour le travailler directement ?

En collectionnant, en amateur, des objets en verre colorés et en les manipulant pour mon propre plaisir, j'avais remarqué qu'ils pouvaient partager avec mes dessins et ma peinture à la transparence, certaines qualités touchant à la pénétration des couleurs, aux reflets de la lumière. J'ai d'abord essayé de travailler avec un four fusing, mais cela n'a rien donné. Cela dit, comme j'étais déjà sur un projet plus ambitieux, j'ai décidé de travailler en verrerie directement.

Si je comprends bien, tu as d'abord eu pour ambition de créer des pièces directement au four. Elles devaient en sortir déjà finies. Rien ne devait être ajouté dessus, y compris par collage, n'est-ce pas ?

Oui. Il m'a d'abord fallu expérimenter, pour voir comment le verre se travaillait. Quand les premiers objets sont sortis du four, j'ai eu le sentiment qu'ils étaient trop fermés sur eux-mêmes, trop parfaits. Le refroidissement du verre avait bloqué tout processus en eux. Je ressentais un certain malaise, à constater que ces objets n'étaient pas en accord avec moi, qu'ils s'approchaient trop du domaine de la décoration. Je voyais en eux un certain potentiel ; mais je n'étais pas pleinement satisfaite.

Et alors...

Au cours de leur fabrication à la verrerie, certains objets se sont, pour des raisons techniques, crevassés. Je les ai pris avec moi, bien que brisés, car je les trouvais beaux. À partir de ce moment, j'ai travaillé des éléments qui certes étaient imparfaits, mais pouvaient faire partie d'une composition dont le processus de création ne se limiterait pas à l'utilisation du four. C'est alors que j'ai véritablement pris conscience de tout le matériau dont je disposais. En particulier de pièces en verre qui étaient dans ma famille depuis longtemps et que nous utilisions à l'occasion de fêtes et de célébrations. Certaines m'accompagnent depuis des décennies, d'autres ne font qu'un passage dans ma vie. Elles ont une valeur sentimentale ou bien purement pratique... Une partie des pièces exposées dans le cadre de *Ville d'eaux* proviennent directement de la verrerie, d'autres ont été tirées de nos armoires familiales : les miennes, celles de ma mère, de ma sœur. Certaines ont été trouvées ou rapportées de voyage... Autant dire que tout ceci est très personnel, émotionnel et humain.

Chez toi, la détérioration semble advenir pour que quelque chose de nouveau puisse apparaître. Une pièce de verre

« blessée » en fait une autre ; les objets revêtent des formes organiques ; et ce qui autrefois remplissait une fonction précise, la perd complètement. Voilà une image quelque peu postapocalyptique : on ne peut plus rien verser dans les anciens verres, ni disposer des fleurs dans des vases donnés, ni boire dans les verres. Quelque chose a été dissolu, mais une vie nouvelle et indépendante émerge. Tu veux donc renverser le destin de ces objets ?

Renverser, peut-être pas..., mais j'aime montrer que l'ordre auquel nous sommes habitués est avant tout le résultat de conventions. Et que, pour dire la vérité, cet ordre nous empêche grandement. Il suffit que quelque ferment inconnu commence à agir dans une structure familière, qu'une erreur s'y produise, pour qu'aussitôt cela provoque la panique, fasse retentir les alarmes et accroisse notre vigilance. L'incertitude dont sont souvent remplies mes œuvres, consiste justement à perturber l'ordre existant et à nous arracher un instant à ces habitudes, à ces interprétations automatiques. Nous fonctionnons selon certains mécanismes, mais nous ne les vérifions pas. Nous ne nous interrogeons pas sur ce qui est vrai, et ce qui ne l'est pas ; sur ce qui est bon, et ce qui est mauvais ; sur ce qui est à nous, et ce qui nous est étranger ou bien nous a été enseigné. Un simple changement de contexte, et c'est notre perception mécanique, notre interprétation automatique des choses, qui cesse de fonctionner. Voilà qui doit nous encourager à nous réveiller, à regarder les choses en face, même un instant, car le plus difficile est bien de voir ce qu'on voit. La théorie de la désintégration positive, dans le cadre de laquelle s'inscrit cette démarche, encourage à désintégrer les schémas établis et à mener les évaluations nécessaires, tout ceci pour, au final, voir mieux et plus.

[...] •

**Fragments de l'interview « Ville d'eaux.
Ewa Kozik en conversation avec
Dorota Buczkowska » / *zwyklezycie.pl* / 2016**

31., 34. bez tytułu z cyklu *Uzdrowisko*
rzeźba szklana | 2016
issu de la série *Ville d'eaux*
sculpture en verre | 2016

32., 33., 35. widok wystawy *Uzdrowisko*
MNW Królikarnia, Warszawa | 2016
vue de l'exposition *Ville d'eaux*,
MNW Królikarnia, Varsovie | 2016
fot. I photo de P. Wojtas, Piżmak Studio

36. bez tytułu z cyklu *Uzdrowisko*
rzeźby szklane
issu de la série *Ville d'eaux*
sculpture en verre
różne wymiary, wysokość ok 20–70 cm
dimensions variables, env. 20–70 cm de haut | 2016

QUEENDOM

TOTEM

ECOSYSTEM

80
—

BACK AT THE RIVER'S EGDE

TICKLING THE PALATE

81
—

QUEENDOM



Ewa Tatar: What are you working on right now?

Dorota Buczkowska: This project called *Królestwo* [Queendom], featuring paintings first and foremost, but also collages, illustrations, and woodworks. I'm very happy with the title, as it defines my realm, emphasizes its wholeness. It's a personal geography and an ecosystem spanning entire species, subspecies, and even subkingdoms. Organisms and organs.

How do you build it all? How do you bring these new species to life?

Very intuitively and matter-of-factly. There is no doubt as to what fits the overall theme and what doesn't. All the pieces displayed as part of *Królestwo* have a fleshy, dense feel. The process involves intense use of color, gesture, and a certain excess. Even paper-bound works are very dense, drawing-wise.

37.

Before we get down to the details, could you give us a broader view of your current projects?

One feature my recent works share, for example those displayed last winter at the Starter Gallery, is fluidity. In their different ways, they explore the process of change, while each one touches upon a different basic sphere of life.

They speak of returning to the place where the current flows; of returning from, let's say, "the dark side," to its light counterpart. They allude to the cyclical nature of my own passage into the darker realm within my self, the subconscious, where inner transformation takes place, as do rituals and confrontations with emotions which carry me into successive stages of maturity. That was the subject of my exhibition *Wracam na brzeg rzeki* [Back at the River's Edge], which focused on my personal experience.

Including love.

The piece in question was a three-meter drawing, an electrocardiogram created in collaboration with the Portuguese graphic artist João Vilhena. The ECG leads intended for one heart were instead connected to two, creating a function in the form of a joint drawing produced in the course of a sexual act. It was an attempt to describe, using a technical lens, something that typically eludes description, such as love and ecstasy, which are here captured with the line.

That display also featured a sort of amorphous projection, a type of pulsation...

In a dark space, a video was shown – more a projection of light than film. Water at night, and a play of illusions, create sensations of fluidity, of pulsation. There are murmurs and the gentle sound of lapping, but it's impossible to tell whether it's a lake, a river, or a sea. We see a vague rectangle – like a window backlit by the moon. In front of it sits a wooden polychrome sculpture. Its silvery surface catches and reflects the soft glow of the projection, creating an impression that it penetrates the image on the wall.

You are trying for similar effects at the Tarnów exhibition, attempting to build it with painterly strokes.

Here, gestures and color are essential for me. Entering the gallery, we immerse ourselves in *Królestwo* – its intensity and lavishness. The works on display are intense and disturbing – if they weren't, I would feel unsatisfied [laughs]. In my view, the exhibition carries a clearly positive message. And even though it draws on a whole range of emotions, they all manage to weave together. The wooden sculptures might be the most disturbing – they have odd faces, but they are ultimately familiar, hanging like trophies, elements of armor, shells, or antlers.



38.



41. Totem
sculpture made of butter
170 cm high | 2014

Modified, they fully accept the forms they have “brought” along. My *Królestwo* is about love and death... about taming anxiety and going deep inside. Color is a carrier for emotions. I have clearly separated the works in which black is dominant – those are currently on display at the Platan Gallery in Budapest. The exhibition, called *Doświadczenie obecności* [Experience of Presence], shows a process that changes every day, although it stems from the inspirations that have always accompanied me. At the BWA Gallery in Tarnów, I want to speak of the territory that my work operates in, of the constitutive parts that complete and complement one another in a symbiosis.

Your paintings seem to have changed recently. There's a lot of transparency on your canvas, along with splendid painterly effects...

Thank you. I owe the knowledge of the craft and the ability to use different techniques to my studies in art conservation. It all depends on what binding material you use, the kind of paintbrush, paint density, the specific sequence of layers, on whether you add more oil or more turpentine, or use a paintbrush dipped in water for oil paint – every time you obtain something else, it's like playing with techniques.

You also paint roots.

Yes, I impregnate them with resin and cover them with several coats of paint, treating them like classic polychrome sculptures. I like this collection a lot – some people say the roots look like a conference of birds, while others suggest they resemble underwater creatures.

What's your process for working with wood?

The first stage is selection.

You come across them, right?

Yes, I have this forest where I like to look for new ones.

What kind of a forest?

A woodland reserve on the outskirts of Warsaw, which I found three years ago while searching for an appropriate place for a photographic project. I needed water; I glanced at the map and off I went. To me, old-growth forests are magical, like something from a fairy tale. The huge trees make you lose your sense of scale. When their canopies start to rustle, the sound can be deafening. When branches fall to the ground, or when a tree comes down during a storm, it's as if someone shook out the contents of some forest treasure chest. There are polypores lying around, hornet and bird nests, all of them fallen out from inside. I go there at different times of day, different times of the year; that's where I rebuild my strength. A lot of the energy of that forest can be found in the *Królestwo* project. There, I feel as if I have entered my natural habitat. Literally enchanted by that place, I started to bring those treasures back home.

How do you choose them?

The process of searching and selection is the first stage. The color coats are then applied, layer after layer. Old wood absorbs paint differently in different places. With the repeated coating you obtain depth – with colors peeking

from beneath one another. You must remember that they are not merely stumps with branches chopped off. They are “found objects,” affected by animals, insects, fungi, even the weather, such as rain or lightning. The first sculptures I found had been gnawed at by beavers. Their texture was fabulously sculpted with teeth marks, they had fascinating shapes, their own energy and ambiguity, which I liked a lot. I painted them over and strengthened their structure. I am attracted by the primeval nature of these objects, but I am also amused by certain associations with folklore or indeed with our native root-carving art. (...)

You have used organic substances in your art before. Some of your displays would even change their state throughout the exhibition.



39.

My older works evolved too, but in different ways. Paraffin cracked and crumbled, forms filled with helium flew away or collapsed. There was also a piece made of butter. In this last case, I was interested not in destruction but instead in the butter's softness, fluidity, and smell – the total sensuality of the material, which is, to some extent, unpredictable. That piece is not exactly a sculpture, but rather a phenomenon that can be interpreted through references to traditional rituals and ceremonies connected with prosperity or fertility. Some cultures still make butter sculptures; in Poland, an echo of these rituals can be found in the Easter butter lamb prepared for the Holy Saturday food basket.

How did that butter behave? Its smell must have been changing...

It smelled beautiful! To many, it brought up images of their childhood, pies, and home. It was a very nice, creamy, albeit a little cloying smell. The piece also had a very beautiful color: oxidation turned it more and more yellow, enhancing its three-dimensionality. Contrary to expectations, the butter was not so much melting as falling off in soft bits, changing its shape. The context, different cultural references are crucial here; still, what fascinates me is the very presence and sensuality of material on that scale, a slippery warm organism which, after I have given it some frame, changes its form and concentration in a way that surprises even myself. Generally, the essence of the work is this unknown portion of the process of change inscribed in the nature of matter. This is another one of my pieces that has a life of its own; to some extent, it could be read as a performance, if you consider the stage of constructing the form – my work with sticks of butter. For rather prosaic reasons, it was the cheapest cooking butter sold in large bricks. In the future, I would like to cast the form as a whole, rather than lump the pieces together.

(...)

Queendom also features your drawings made with beauty products – or rather collages made from these pieces.

They have been made in the past three years, from rejected works I cut up and rearranged. The strokes overlap, as do the blots. But what's important here is their multilayered nature. I was inspired by something that had accompanied me since childhood: an old German medical encyclopedia, featuring an image of this lady with an angelic face. It was one of those anatomical drawings that you can fold out to peer into the colorful body of the model, and to readjust all her insides. Before I grew up, I had torn off all the elements because it was my favorite book. I refused to eat unless I could play with it. My drawings feature movable details inspired by that German book, attached or glued on, but never flat, always protruding a little, suggesting the presence of structured layers, creating a certain space. The case was similar in the *Anatomia rodzinna* [Family Anatomy] series. In one of my recent series, called *Sanatorium* [Sanatory], I go back to old photographs, also family ones. Working with my inner life, I must deal with my ancestors, deal with the emotional heritage. *Anatomia rodzinna* is a form of inner check-up.

In the past, you examined your relations with your mother and sisters, who are also artists.

I think the large series of works called *Cyrkulacja* [Circulation] touched upon that subject. A more literal exploration of my close relationships could be found in my exhibition *Moja matka nie jest boska* [My Mother Is Not Blessed]: it featured two soft inflatable chairs filled with liquid and connected with an umbilical cord. This is a returning motif, but less explicit here. Generally speaking, I am now closer to trying to understand life than to analyzing theories. My everyday life exerts such a strong pressure on me that at the moment I value most what is close to me: trust in myself, my own development, and maturity •

Excerpts from Ewa Tatar, "Fine Arts, Creative Vigilance, and Living Organisms. A Conversation with Dorota Buczkowska," in *Queendom*, exhibition catalog (Tarnów: BWA Gallery, 2014).



40.
37.-40. from the *Queendom* series
polychrome wood objects
variable dimensions, ca. 30x50 cm | 2014

KRÓLESTWO

Ewa Tatar: Nad czym teraz pracujesz?

Dorota Buczkowska: Projekt *Królestwo* to przede wszystkim malarstwo, rysunki kolażowe i drewno. Bardzo mnie cieszy tytuł wystawy. Określenie mojego terytorium, zakreszenie pełni. Osobista geografia i ekosystem, który zawiera gatunki, podgatunki i ich podkrólestwa. Organizmy i organy.

W jaki sposób to budujesz, jak powołujesz do życia kolejne gatunki?

Bardzo intuicyjnie i bardzo konkretnie. Nie ma wątpliwości, co może się tu znaleźć, a co nie. Mięsiistość, w pewnym sensie gęstość to cechy prac, które pokazuję w ramach *Królestwa*. Wszystko budowane intensywnym kolorem, gestem, przepychem. Nawet to, co na papierze, jest bardzo gęste w sensie rysunkowym.

Zanim przejdziemy do szczegółów, opowiedz szerzej o swoich aktualnych poszukiwaniach.

Cechą wspólną ostatnio tworzonych prac, na przykład tych pokazywanych zimą tego roku na wystawie w Galerii Starter, jest płynność. W różny sposób pokazują one proces zmian, każda z nich dotyka innej z podstawowych sfer życia. Opowiadają o powrocie do miejsca, gdzie płynie nurt. Powrocie z – nazwijmy to – ciemnej strony na jasną. Odnoszą się do cykliczności, z jaką wchodzę w mroczny obszar siebie, w podświadomość, gdzie odbywają się wewnętrzne przemiany, rytuały, konfrontacje z emocjami, dzięki czemu przechodzę w kolejne fazy dojrzałości. O tym była wystawa *Wracam na brzeg rzeki*, poprzez którą opowiadałam o swoim doświadczeniu.

Na przykład miłosnym.

To był trzymetrowy rysunek – elektrokardiogram zrobiony wspólnie z portugalskim artystą, rysownikiem João Vilheną. Elektrody

przeznaczone dla jednego serca były podłączone do dwóch. Powstała wypadkowa w formie wspólnego rysunku tworzonego podczas aktu seksualnego. To praca, która w sposób techniczny próbuje opisać coś, czego generalnie opisać się nie da; miłość, stan uniesienia zostają ujęte kreską.

Pojawiła się tam też amorficzna projekcja, rodzaj pulsowania...

W ciemnej przestrzeni pokazane było wideo, które jest raczej projekcją światła niż filmem. Woda nocą, zabawa w iluzję daje odczucie płynności, pulsowania. Słyszysz szum i falowanie, ale nie możesz powiedzieć, czy to jezioro, morze, czy rzeka (nawet to nie jest do końca czytelne). Widzimy niewyraźny prostokąt... Jak okno z nocnym światłem księżyca. Przed nim stoi polichromowana drewniana rzeźba. Jej lekko srebrna powierzchnia łapie i odbija miękką poświatę projekcji, sprawia wrażenie, jakby przenikała obraz na ścianie.

Podobne efekty próbujesz uzyskać na tarnowskiej wystawie. Starasz się ją budować malarską smugą.

Tu najważniejszy jest dla mnie gest, kolor. Wchodząc do galerii, zanurzamy się w *Królestwo*, jego intensywność i przepych. Wszystkie prace są intensywne i niepokojące – inaczej czułabym niedosyt. [*śmiech*] Ta wystawa ma dla mnie zdecydowanie pozytywny przekaz. I choć jest tu komplet emocji, to wszystkie „tańczą” razem. Myślę, że najbardziej niepokojące mogą być rzeźby z drewna, mają dziwne oblicza, ale są oswojone i wiszą jako trofea, fragmenty zbroi, wydumuszki, poroża. Zmodyfikowane, choć z pełną akceptacją dla ich form, które „przyniosły” ze sobą. *Królestwo* to opowieść o miłości, o śmierci... O oswajaniu lęku i podążaniu w głąb. Kolor jest nośnikiem emocji. Zdecydowanie oddzieliłam prace, w których dominowała czerń – są pokazywane aktualnie w galerii Platan w Budapeszcie. Wystawa *Doświadczenie obecności* pokazuje proces, który każdego dnia jest inny, choć wychodzi od inspiracji, jakie mi towarzyszą

od zawsze. W BWA w Tarnowie chcę mówić o terytorium, po jakim porusza się moja twórczość, o elementach składowych, które się kompletują, dopełniają w symbiozie.

Ostatnio malujesz trochę inaczej. Na płótnach jest mnóstwo przezroczystości, wspaniałych efektów malarskich...

Dziękuję. Znajomości technik i rzemiosła zawdzięczam studiom konserwacji malarstwa. Zależy na przykład, jakiego spoiwa użyjesz, jaki jest gatunek pędzli, gęstość farby, kolejność nakładania, czy dodasz więcej oleju, czy więcej terpentyny, czy do farby w oleju weźmiesz pędzel zamoczony w wodzie... Za każdym razem używasz czegoś innego, taka zabawa z warsztatem.

Malujesz też korzenie.

Impregnuję żywicą i maluję wielowarstwowo. Traktuję je jak klasyczną rzeźbę polichromowaną. Bardzo lubię ten zbiór – niektórzy mówią, że wyglądają jak gabinet ptaków, inni, że przypominają podwodne stwory.

W jaki sposób pracujesz z drewnem?

Pierwszy etap to wybieranie.

Ty je spotykasz, prawda?

Tak, mam taki las, w którym je zbieram.

Co to za las?

Rezerwat przyrody na obrzeżach Warszawy, który znalazłam trzy lata temu, gdy szukałam pleneru do projektu fotograficznego. Potrzebna mi była woda, spojrzałam na mapę i pojechałam. Starodrzew jest dla mnie magiczny, jak z baśni. Olbrzymie drzewa. W takim miejscu zupełnie zaburza się skala. Gdy szumią ich korony, dźwięk jest ogłuszający. Gdy spadają gałęzie, kawałki czy drzewo przewróci się w trakcie burzy, to tak, jakby ktoś rozpruł czy wytrząsnął jakiś leśny skarbiec. Wokół drzewa leżą huby, gniazda szerszeni, gniazda

ptaków. Wszystko wypada ze środka. Jeżdżę tam o różnych porach dnia i roku, regeneruję się w tym lesie. Dużo jego energii jest w projekcie *Królestwo*. Tam się czuję, jakbym weszła w swoje środowisko naturalne. Dosłownie oczarowana tym miejscem, zaczęłam przynosić z niego skarby.

Jak je wybierasz?

Proces wybierania i szukania jest pierwszym etapem. Kolory są nakładane warstwowo, wiele razy. Stare drewno różnie wchłania. Dzięki wielokrotnemu nakładaniu farby powstaje głębia – pod jednym kolorem gdzieś spod spodu świeci inny. Trzeba też pamiętać, że to nie są pierńki, które ktoś obrabiał i już. To obiekty znalezione, obrobione przez zwierzęta, owady, grzyby, przez zjawiska atmosferyczne – deszcz, pioruny itp. Pierwsze rzeźby, które znalazłam, były obgryzione przez bobry. Mają fantastycznie wyrzeźbioną zębami fakturę, bardzo ciekawe kształty, własną energię i niejednoznaczność, którą lubię. Maluję je i wzmacniam strukturę. Pociąga mnie ta pierwotność, ale też bawią odniesienia do folkloru czy właśnie naszej rodzimej korzenioplastyki. [...]

Już wcześniej sięgałaś do substancji organicznych. Były one prezentowane w stanie skupienia, który ostatnio zaczął ewoluować w trakcie wystaw.

Starsze prace też ewoluowały, ale w inny sposób. Parafina pękała, kruszyła się, formy wypełnione helem odfrunęły lub opadały. Była też praca z masłem. W wypadku masła bardziej niż destrukcja interesowały mnie miękkość, płynność, zapach – totalna zmysłowość materiału, który jest w jakimś stopniu nieprzewidywalny. Nie nazywam tej pracy rzeźbą, raczej zjawiskiem, które można odczytywać poprzez odniesienia do tradycyjnych obrzędów, ceremonii związanych z dobrobytem czy płodnością. Do tej pory w niektórych kulturach robi się rzeźby z masła, u nas reminiscencją takich rytuałów jest choćby maślany baran w święconce.

Jak zachowywało się to masło? Na pewno zmieniał zapach...

Pięknie pachniało! U większości osób zapach budził skojarzenia z dzieciństwem, z ciastem, z domem. Bardzo miły, kremowo-mdławny zapach. Praca miała też piękny kolor – utleniając się, żółkła... To uwypuklało jej trójwymiarowość. Wbrew pozorom masło okazało się nie tyle rozplątać, ile odpadać miękkimi kawałkami, zmieniając kształt. Kontekst, różne odniesienia kulturowe są tu istotne, nie mniej fascynuje mnie sama obecność i sensualność materiału w tej skali, śliski, ciepły organizm, który po tym, jak nadałam mu pewne ramy, zmienia formę i skupienie w sposób dla mnie samej zaskakujący. Generalnie istotą pracy jest cała niewiadoma dotycząca procesu zmian wpisanych w charakter materii. To kolejna z moich prac, które żyją własnym życiem, trochę performance, jeśli wziąć pod uwagę fazę budowania formy, czyli mojej pracy z bryłami masła. Z przyczyn prozaicznych było to najtańsze, gastronomiczne masło sprzedawane w dużych bryłach. W przyszłości chciałabym odlać formę jako całość, a nie montować ją z kawałków, bo te trzeba specyficznie układać, by struktura była stabilna i by nie pękało, nie ześlizgiwało się z siebie. Choć w Katowicach montaż wystarczył. Nie było żadnych problemów technicznych, masło pięknie rozpadło się na początku. W sposób kontrolowany. Wielu zmian później nie było. Dotrwało do końca wystawy. Z tamtego doświadczenia powstał pomysł przedłużenia tarnowskiej sytuacji malarskiej w postaci parafinowych wylinek. Z nich też coś wyszło, jak z drewna. Intryguje mnie ciągły proces wchodzenia, wychodzenia, rozmnażania się, zmiany, obumierania itd.

[...]

Do Królestwa zaprosiłaś też wspomniane już rysunki kosmetykami, a raczej powstałe na ich podstawie kolaże.

Powstały w ciągu ostatnich trzech lat na bazie odrzuconych prac, które ciąłam i ponownie montowałam. Kreski, plamy nakładają się

na siebie. Ważna jest ich wielowarstwowość. Inspiracją było coś, co towarzyszy mi od dziecka: stara niemiecka encyklopedia medyczna z rysunkiem pani o anielskim obliczu. Był to rysunek anatomiczny, z gatunku tych, które się rozkłada – można otwierać kolorowe wnętrza modelki, przekładać jej wszystkie kiszki. Zanim dorosłam, urwałam wszystkie elementy, bo była to moja ulubiona książka, jedyna, przy której godziłam się coś zjeść. W moich rysunkach są właśnie inspirowane niemiecką książką ruchome detale, doczepione czy doklejone, ale nie na płasko, lekko odstające, sugerujące warstwowość, która ma strukturę, tworzy pewną przestrzeń. Podobnie było w cyklu prac *Anatomia rodzinna*. W ostatnim czasie robiłam też cykl *Sanatorium*, w którym sięgnęłam do starych zdjęć, również rodzinnych. Pracując ze swoim życiem wewnętrznym, trochę muszę się mierzyć z przodkami, ze spadkiem emocjonalnym. Anatomia rodzinna to taki przegląd wewnętrzny.

Wcześniej również brałaś na warsztat relacje ze swoją mamą i siostrą, które także są artystkami.

Sądzę, że duży cykl prac zatytułowanych *Cyrkulacja* dotyczył tego tematu. Na pewno w dosłowny sposób o bliskich relacjach mówiła praca, którą przygotowałam na wystawę *Moja matka nie jest boska*: dwa miękkie, dmuchane fotele wypełnione cieczą i połączone pępowiną. To wątek, który wraca, ale mniej dosłownie. Generalnie jestem teraz bliżej rozumienia życia niż analizowania teorii. Moja codzienność wywiera na mnie tak silną presję, że w tej chwili najbardziej cenię sobie to, co jest blisko – zaufanie do siebie, własny rozwój i dojrzałość. •

Dorota Buczkowska, *Plastyka, kreatywna czujność i żywe organizmy* (fragmenty) / rozmowę przeprowadziła Ewa Tatar / tekst towarzyszący wystawie *Królestwo* w BWA Tarnów, 2014

ROYAUME

Ewa Tatar : Sur quoi travailles-tu actuellement ?

Dorota Buczkowska : Je travaille sur un projet intitulé *Royaume*. C'est avant tout de la peinture, des collages réalisés à partir de dessins, et enfin du bois. Le titre de cette exposition me satisfait beaucoup. Définition de mon territoire, définition du plein. Géographie personnelle et écosystème rassemblant espèces, sous espèces et leurs propres sous-royaumes. Organismes et organes.

Comment construis-tu ce Royaume ? Comment donnes-tu vie à de nouvelles espèces ?

De façon très intuitive et très concrète. Il n'y a aucun doute sur ce qui peut se trouver ici, et sur ce qui ne peut pas s'y trouver... Les œuvres que je montre dans le cadre de *Royaume* se distinguent par leur caractère charnu et, dans un certain sens, consistant. Coloris intense, mouvement, magnificence : voilà les ingrédients de toutes ces œuvres. Même celles sur papier sont marquées, du point de vue du dessin, par une forte densité.

Avant que nous n'entrons dans les détails, peux-tu nous en dire plus sur tes recherches actuelles ?

Ce qui rassemble les œuvres que j'ai récemment créées, par exemple celles montrées cet hiver à la Galerie Starter, c'est la fluidité. Elles montrent, de différentes façons, par quel processus se font les changements, chacune touchant à une dimension essentielle de la vie. Elles racontent un certain retour, un retour là où le flux s'écoule. Un retour qui se fait en passant du « côté sombre » à la clarté. Ces œuvres font référence au caractère cyclique de mes expériences : entrée dans la part sombre de moi-même, dans le subconscient, là où se font les mutations intérieures, où sont menés les rituels,

là où l'on se confronte aux émotions ; et puis, grâce à cela, passage par de nouvelles phases de maturité. C'était le sujet de mon exposition intitulée *Je reviens au bord de la rivière*, où je faisais le récit de ma propre expérience.

... y compris amoureuse.

Tu veux sans doute parler d'un dessin de trois mètres de longueur, qui était en réalité un électrocardiogramme réalisé en commun avec l'artiste et dessinateur portugais Joao Vilhena. Les électrodes, prévues pour un seul cœur, ont été branchées sur nos deux cœurs. L'enregistrement effectué pendant que nous faisons l'amour a donné une sorte de dessin dont nous sommes véritablement les deux auteurs. C'est une œuvre qui essaie, par un biais technique, de décrire ce qui ne se laisse généralement pas décrire. L'amour et l'exaltation s'y trouvent exprimés par des traits.

Étaient également projetées là-bas des images sans forme bien précise. Une sorte de pulsation...

Une vidéo était effectivement projetée dans le noir, qui relevait plus d'une projection lumineuse que d'un film. De l'eau, la nuit. Un jeu d'illusion qui donne une sensation de fluidité et de pulsation. Tu entends un bourdonnement, comme une ondulation, mais tu ne peux pas dire s'il s'agit d'un lac, de la mer ou d'une rivière. Tout cela est peu lisible. Nous voyons un rectangle aux formes floues... Comme une fenêtre, avec une lumière nocturne, celle de la lune. Devant ce rectangle se tient une sculpture en bois polychrome. Sa surface légèrement argentée capte et reflète la douce clarté de la lumière projetée, donnant l'impression de pénétrer l'image sur le mur.

Tu essaies d'obtenir des effets similaires dans l'exposition présentée à Tarnów, mais cette fois-ci par le biais de la peinture.

Ce qui est le plus important pour moi ici, c'est le geste, la couleur. En entrant dans la galerie,

nous nous immergeons dans *Royaume*, dans son intensité et sa magnificence. Toutes les œuvres présentées ici sont à la fois intenses et inquiétantes. Si ce n'était pas le cas, je me sentrais insatisfaite (rires). Il est certain que cette exposition contient pour moi un message positif. Bien qu'il s'y trouve des émotions diverses, ce sont des émotions qui « dansent » ensemble. À mon avis, les pièces qui peuvent éveiller le plus d'inquiétude sont les sculptures en bois, étranges figures. Pourtant, elles ont été en quelques sortes apprivoisées : qu'il s'agisse de trophées, de pièces d'armures, de coquilles d'œuf vides ou de bois de cervidé, elles ont été suspendues au mur. Transformées, mais avec un respect total pour leur forme, pour la forme qu'elles ont « apportée » avec elles. *Royaume* est un projet qui parle de l'amour, de la mort... De la façon d'apprivoiser la peur et d'aller au plus profond des choses. Comme la couleur est le support de l'émotion, j'ai résolument mis à part les œuvres dans lesquelles le noir dominait. Elles sont actuellement exposées à la Galerie Platan à Budapest. L'exposition *Expérience de la présence* met en lumière un processus qui diffère chaque jour, certes, mais qui trouve sa source dans les inspirations qui ont toujours été les miennes. Dans l'exposition à la Galerie BWA de Tarnów, je veux parler du territoire dans lequel se meut mon travail, d'éléments qui se complètent les uns les autres et font symbiose.

Dernièrement, tu peins d'une façon un peu différente. Tes toiles sont pleines de transparence, de merveilleux effets picturaux...

Merci. Je dois mes connaissances techniques et artisanales à mes études en conservation-restauration de peintures. Chaque chose peut avoir son importance : le liant que tu utilises, le type de pinceau, la consistance de la peinture, l'ordre dans lequel les différentes couches sont appliquées, la proportion d'huile et d'essence de térébenthine, l'utilisation ou non d'un pinceau imbibé d'eau pour peindre à l'huile... À chaque fois, tu obtiens quelque chose de différent : c'est vraiment amusant !

Tu peins aussi des racines.

Je les imprègne de résine et je les peins par couches. Je les traite comme des sculptures polychromes classiques. C'est une série que j'aime beaucoup. Certains disent qu'elle ressemble à un cabinet ornithologique. D'autres que cela leur rappelle des créatures sous-marines.

Comment travailles-tu le bois, exactement ?

La première étape, c'est de sélectionner les morceaux.

Tu tombes dessus par hasard, c'est ça ?

Oui. Enfin, je les ramasse dans une forêt bien précise, tout de même.

Tu peux nous en dire plus sur cette forêt ?

C'est une réserve naturelle dans les environs de Varsovie. Je l'ai trouvée il y a trois ans, en cherchant un décor naturel, avec de l'eau, pour un projet photographique. Je l'ai repérée sur une carte et j'y suis allée. Pour moi, les vieux arbres ont quelque chose de magique, comme dans les contes. Ils sont immenses. Dans de tels lieux, les échelles ne sont plus les mêmes. Quand les cimes des arbres bruissent au vent, leur bruit est assourdissant. Quand des branches ou des morceaux de bois tombent, ou bien quand la foudre fait tomber un arbre, c'est comme si on ouvrait ou secouait un coffre-fort. Tout autour se trouvent alors dispersés des polypores, des nids de frelons et des nids d'oiseau. Tout cela tombe du cœur même de la forêt. Je m'y rends à différents moments de l'année, à différentes heures de la journée. Je m'y régénère. *Royaume* contient une grande part de l'énergie de cette forêt. Je me sens là-bas comme si je rentrais dans mon milieu naturel. C'est littéralement enchantée par ce lieu que j'ai commencé à en rapporter ces trésors de bois.

Comment les choisis-tu ?

Tout commence par le processus de sélection

et de recherche. Après quoi les couleurs sont appliquées dessus, par couches. Or, tous les bois anciens n'absorbent pas les couleurs de la même façon. Grâce à la superposition de nombreuses couches de peinture, on peut créer un fond, qui permet de faire rayonner une couleur située au-dessous d'une autre. Rappelons également qu'il ne s'agit pas de tronçons de bois que quelqu'un aurait découpés, mais d'objets trouvés, dont la forme a été façonnée par des animaux, des insectes, des champignons et par les phénomènes atmosphériques (pluie, foudre, etc.). Ainsi, les premiers morceaux que j'ai trouvés avaient été, de façon tout à fait fantastique, transformés en sculptures par les castors qui les avaient rongés. Tout cela donne aux morceaux que je trouve des formes très curieuses, une énergie qui leur est propre, et un caractère énigmatique qui ne me déplaît pas. Ensuite, je les peins et j'en renforce la structure. Ce qui m'attire, c'est ce caractère primitif ; mais les références au folklore ou bien encore à nos traditions locales en matière de sculpture sur racine me réjouissent aussi.

Avant cela, tu t'étais déjà servie de substances organiques. L'état dans lequel elles étaient exposées était celui auquel elles étaient parvenues après s'être elles-mêmes transformées au fil des expositions.

Mes œuvres plus anciennes se transformaient effectivement, mais d'une autre manière. La paraffine se fendait et s'effritait ; les ballons remplis d'hélium s'envolaient ou bien retombaient au sol. Il y a eu aussi cette œuvre faite dans du beurre. Dans ce dernier cas, ce qui m'intéressait, plus que l'idée de destruction, c'était la mollesse de cette matière première, la faiblesse de sa consistance, son odeur : un matériau tout en sensualité et en quelque sorte imprévisible. Cette œuvre, je ne la qualifie pas de sculpture, mais plutôt de phénomène. Un phénomène qu'il est possible de lire en le rapportant à certains rites, aux cérémonies traditionnelles liées à la prospérité et la fécondité. Jusqu'à nos jours, dans certaines cultures, on fait des « sculp-

tures » en beurre. Dans la nôtre, on trouve une réminiscence de ces rituels dans le beurre moulu en forme d'agneau qu'on fait bénir à l'église pour les fêtes de Pâques.

Comment ce beurre a-t-il tenu dans le temps ? Son odeur a dû changer...

Il sentait tellement bon ! Pour la plupart d'entre nous, l'odeur du beurre fait penser à l'enfance, aux gâteaux, à la maison. Il s'agit d'une odeur très agréable, à la fois crémeuse et un peu fade. L'œuvre avait aussi une très belle couleur et, sous l'effet de l'oxydation, prenait une teinte jaune soutenue... Cela accentuait son caractère sculptural. Alors qu'on s'attendait à ce qu'il fonde, le beurre, après avoir ramolli, s'est plutôt morcelé, modifiant ainsi la forme de l'œuvre. Ce qui m'a fasciné ici, autant que le contexte et les références culturelles, c'est la présence même et la sensualité du beurre comme matériau utilisé à cette échelle : un organisme insaisissable et tiède, qui, une fois que je lui eus assigné certaines limites physiques, a changé de forme et de consistance d'une façon qui m'a tout à fait surprise. L'essence d'une œuvre réside généralement dans la part immense d'incertitude qui porte sur le processus de transformation inhérent à la matière. Cette œuvre a été l'une de celles qui ont vécu de leur propre vie. Elles s'est même apparentée à une performance si on prend en compte la phase de construction purement formelle, pendant laquelle j'ai travaillé les mottes de beurre. Pour des raisons tout à fait prosaïques, il s'agissait du beurre le moins cher possible, vendu en grosses mottes. Plutôt que de construire un tel objet en le montant morceau par morceau, ce qui devrait être fait d'une manière spécifique pour assurer la stabilité de l'ensemble, éviter qu'il ne se fissure et glisse de lui-même, je préférerais utiliser, à l'avenir, un moule et y couler toute la matière. Même si à Katowice le montage s'est révélé satisfaisant. Il n'y a eu aucun problème technique, le beurre se disloquant d'une très belle façon au début. Maîtrise assurée. L'œuvre, ensuite, n'a pas beaucoup évolué. Et ça a tenu le coup ainsi jusqu'à la fin de l'exposition. De cette expérience est née l'idée de prolonger celle, picturale, de Tarnów

en créant des mues en paraffine. De ces dernières aussi, d'autres choses sont nées, comme d'autres choses sont nées du bois. Entrée, sortie, reproduction, transformation, dépérissement... : le processus ininterrompu qui relie tous ces moments m'intrigue.

[...]

Tu as intégré dans *Royaume* des dessins créés à l'aide de produits de maquillage, ou plutôt des collages réalisés à partir de ces dessins.

Ces collages ont été réalisés au cours des trois dernières années, à partir de travaux que j'avais rejetés, que j'ai découpés et que j'ai remontés. Traits et taches se superposent. La multiplicité des couches est importante. Ce qui m'a inspirée, c'est quelque chose qui m'accompagne depuis l'enfance : une vieille encyclopédie médicale allemande, qui comportait le dessin d'une dame au visage angélique. Il s'agissait d'un dessin anatomique, de ceux qui se déplient : tu peux ouvrir l'intérieur du modèle, intérieur qui est coloré, et changer de place tous les intestins. Encore enfant, j'avais arraché tous les éléments. Il faut dire que c'était mon livre préféré, le seul au côté duquel j'acceptais de manger. Dans mes dessins, il y a justement, inspirés par ce livre allemand, de petits éléments mobiles. Ils y sont accrochés ou collés, mais pas à plat. Au contraire, ils se détachent légèrement du support pour suggérer l'idée de superposition, une superposition

maîtrisée qui crée un espace particulier. Il en a été ainsi dans le cycle *Anatomie familiale*. Ces temps derniers, j'ai créé une série intitulée *Sanatorium*, où j'ai eu recours à de vieilles photographies, y compris des photographies de famille. En travaillant sur ma propre vie intérieure, il me faut bien, un peu, me mesurer à mes ancêtres, à l'héritage émotionnel. Créer *Anatomie familiale*, c'était me soumettre à une espèce d'examen intérieur.

Mais tu avais déjà abordé la question de tes relations avec ta mère et ta sœur, artistes elles aussi...

Tout la série *Circulation* y faisait référence, à vrai dire. L'une des œuvres que j'ai préparées pour l'exposition intitulée *Ma mère n'est pas divine* en parlait même très directement. On y voyait deux fauteuils gonflables remplis de liquide et reliés par un cordon ombilical. Ce thème général revient encore dans mon travail, mais de façon moins directe. Entre la compréhension de la vie et l'analyse théorique, je me tiens désormais plus près de la première. La vie quotidienne exerce sur moi une telle pression que ce que je goûte le plus en ce moment, c'est ce qui touche à l'intime : la confiance en moi, mon propre développement, la maturité. •

Extraits de l'entretien « Les arts plastiques, l'attention créatrice et les organismes vivants. Ewa Tatar en conversation avec Dorota Buczkowska » / texte accompagnant l'exposition *Royaume* au BWA Tarnów / 2014

37.-40. z cyklu *Królestwo*
obiekty z drewna polichromowanego
issu de la série *Royaume*
sculpture en verre
różne wymiary, ok.
dimensions variables, env.
30x50 cm | 2014

41. *Totem*
rzeźba z masła
Totem
sculpture en beurre
wysokość
hauteur :
170 cm | 2014

42., 43. bez tytułu z cyklu *Ekosystem* kolaż
issus de la série *Ecosystème* collage 100x80 cm | 2014

44. bez tytułu z cyklu *Back at the River's Edge*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Je reviens au bord de la rivière*
huile sur toile
150x100 cm | 2014

45. bez tytułu z cyklu *Back at the River's Edge*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Je reviens au bord de la rivière*
huile sur toile
150x100 cm | 2014



42.



43.
42. - 43.
no title from the series *Ecosystem*
collage
100x80 cm | 2014



44. no title from the series
Back at the River's Edge
 oil on canvas
 150x100 | 2014



45. no title from the series
Back at the River's Edge
 oil on canvas
 150x100 cm | 2014

TICKLING THE PALATE



46. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
100x80 cm | 2013

*[...] as in images we awake,
Within the very object that we seek,*

—Wallace Stevens

The images that surround us naturally include images of ourselves. Our everyday reality is filled not just with what we see around us, but also with our representations: photographs, sometimes drawings, mirror images. All these self-portraits share a common thread: they are mediated by way of a mechanism unfamiliar to our own bodies, enabling the production of a likeness that is plausible and yet consistently perceived by our very selves as uncanny, uncomfortable, and essentially alien. Who has not felt the twinge of embarrassment at looking at a picture or a video of themselves?

What do we actually mean when we say that we “see ourselves”? Does looking at our own image presume a sort of inevitable dualism, a split between the seeing self and the seen self, between body and mind? After all, it is our bodies that we use to perceive the world around us and we don’t stop being a body when looking at something, including our very body itself. But how do I conceive of a picture of myself when it is but a thin slit between my own body and itself, a slit enabling me to see myself? What do pictures produced by this delicate touch of the body against itself look like?



47. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
100x80 cm | 2011
The ING Polish Art Foundation Collection



48. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
100x80 cm | 2013

The paintings of Dorota Buczkowska seem to be immersed in a macrocosm of images featuring bodies in the act of self-representation, biased, unmediated, and elusive. Walter Benjamin once wrote that “to the extent that one grasps a painting, one does not in any way enter into its space; rather, this space thrusts itself forward. [. . .] It opens up to us in corners and angles in which we believe we can localize crucial experiences of the past; there is something inexplicably familiar about these spots.” These niches, openings, crannies from which these images emerge are fragments of our somatic whole, elements of its life. While we see with our eyes, that does not mean that vision is the sole source of images (including those of ourselves) that appear in our minds. Every touch of our body, its every movement, every brush against its smallest part might trigger images, provoke emotions, unlock memories, awaken expectations, inspire fantasies, feed speculation, or in any other way inflect our perception of our own existence.

If we were to compare Buczkowska’s paintings to music, we could say that it’s not the melody that is most important about it, but rather all the constitutive elements of sound, the minutiae making up its physical uniqueness. The pictures involve a complex game of touch, because they comprise integral traces of the brush moving across the canvas, a micro history of their creation. They also feature some curious feats of light, as the drying of successive layers of paint and its visual effects are exploited deliberately, as a means of expression. Colors also experience some fascinating adventures, seeing as their presence is always intimately intertwined with the form of their application, resonating at times with sweeping brush strokes, and at other times with thick blots. Color arrangements likewise elude easy categorization, always hiding some peculiar, dialectical surprises that introduce foreign elements into seemingly coherent palettes.



49. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
80x70 cm | 2013



50. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
100x80 cm | 2013



51. no title from the *Tickling the Palate* series
oil on canvas
80x80 cm | 2013

Nearly every picture in this series features a single figure in the center. But neither the figure nor the backdrop of the painting offer any introduction to more recognizable registers of representation. The backdrop, although seemingly uniform at first glance, gleams with myriad shades, repeatedly revealing new characteristics and subverting its neutrality in the process. It feels oddly reminiscent of light we experience in dreams, whose source and nature we often find ourselves unable to pin down. The backdrop also unendingly – although subtly – resonates with the figure appearing against it, suggesting a dynamic, almost organic relationship between the two.

The figures themselves are unlike anything else. They seem to bring forth those images of our body that emerge and exist within it. This appears to be an attempt to capture, in painterly representation, the shape of emotions or memories in the moment of their surfacing, when, emerging from our bodies, they manifest their existence to flesh and become one of its organs. The depiction conceives them not as objects, but instead renders them in the process of becoming, framing the intimate dynamics of the emergence of pictures within our bodies or the moments when our bodies become, in and of themselves, incompletely formed images. This is why they appear as dynamic, diverse, and subtle as our own sensations, speculations, and perceptions can be.

So alive that they sometimes seem endowed with their own corporeality.

The artistic strategy of Dorota Buczkowska might be considered an attempt at introspection without a narcissist strain, insight turned inward but moving beyond the worn tracks of autobiography, without the risk of self-seduction. It is akin to contemplating one's own image, with the surface of the water from the myth of Narcissus replaced here with the canvas. To discern one's own image there, one has to look with more than just one's eyes. Perhaps this is the source of the peculiar and yet unwavering authority of these images, resembling the one that Benjamin once attempted to define. "Just as a sequence of images is set in motion inside a man as his life comes to an end – unfolding the views of himself under which he has encountered himself without being aware of it – suddenly in his expressions and looks the unforgettable emerges and imparts to everything that concerned him that authority which even the poorest wretch in dying possesses for the living around him." It seems that the authority of these images will not fade too soon. •

Paweł Mościcki, "Images No Bleaker Than We" in *Tickling the Palate*, exhibition catalog (Warsaw: Starter Gallery, 2016)

¹ Wallace Stevens, "Study of Images I," in: *The Collected Poems* (New York City, NY: Alfred A. Knopf, 1971), 463.



52. no title from the series *Tickling the Palate*
oil on canvas
60x50 cm | 2013

ŁASKOTANIE PODNEBIENIA

[...] *Wszak budzimy się w obrazach
We wnętrzu przedmiotu, którego szukamy*
Wallace Stevens¹

Pośród obrazów, którymi się otaczamy, nie brak oczywiście obrazów nas samych. Naszą codzienność wypełnia nie tylko to, co widzimy wokół siebie, ale też nasze własne przedstawienia: zdjęcia, czasem rysunki, lustrzane odbicia. Tego rodzaju autoportrety łączy zapośredniczenie przez obcy naszemu ciału mechanizm, pozwalający uzyskać podobiznę wiarygodną, ale zarazem często uznawaną przez nas samych za osobliwą, niewygodną, w gruncie rzeczy obcą. Kto z nas nie czuł lekkiego zażenowania wobec własnego zdjęcia albo nagrania wideo?

Co w zasadzie mówimy, gdy stwierdzamy, że widzimy samych siebie? Czy oglądanie własnego obrazu zakłada pewien rodzaj nieuchronnego dualizmu, rozdziału między mną widzącym a mną widzianym, ciałem i umysłem? A przecież to za pomocą ciała postrzegamy wszystko i przyglądając się czemukolwiek – również własnemu ciału – nie przestajemy nim być. Jak jednak myśleć o obrazie mnie samego, gdy jest on jedynie cienką szczeliną pomiędzy moim ciałem a nim samym, szczeliną umożliwiającą mi oglądanie samego siebie? Jak wyglądają obrazy wywołane tym delikatnym muskaniem ciała o siebie?

Malarstwo Doroty Buczkowskiej wydaje się zanurzać w uniwersum obrazów, w których ciało samo się przedstawia, w sposób nieobiektywny, niezapośredniczony i nieuchwytny. Walter Benjamin stwierdził kiedyś, że „oglądając obraz, wcale nie wnikamy w jego przestrzeń, lecz raczej to ona się wybija, zrazu w określonych miejscach. Otwiera się przed nami w winklach i kątach, w których, jak mniemamy, możemy zlokalizować bardzo ważne doświadczenia z przeszłości; w miejscach tych jest coś w niewyjaśniony sposób znajomego”. Te zakamarki, otwory, zaułki, z których wyłaniają się obrazy,

są fragmentami naszej cielesności, elementami jej życia. Z pewnością widzimy za pomocą oczu, ale wcale nie znaczy to, że oczy są jedynym źródłem obrazów (również obrazów nas samych) pojawiających się w naszych głowach. Każde dotknięcie ciała, poruszenie lub muśnięcie jego drobnej części może wywoływać w nas obrazy, sprowokować uczucia, poruszyć wspomnienia, rozbudzić oczekiwania, rozbudować fantazje, pomnożyć domysły albo w jakikolwiek inny sposób zmienić tonację odczuwania własnej egzystencji.

Gdyby chcieć porównać malarstwo Buczkowskiej do muzyki, można by powiedzieć, że najważniejsza nie jest w nich linia melodyczna, ale wszystko to, z czego składa się dźwięk, wszystkie drobiazgi, które określają jego fizyczną wyjątkowość. Na tych obrazach toczy się złożona gra dotyku, ponieważ ich integralną część stanowią ślady przesuwania pędzla po płaszczyźnie płótna, mikrohistoria ich powstawania. Toczą się tu również ciekawe perypetie światła, ponieważ tryb wysychania kolejnych warstw farby i jego efekty wizualne używane są świadomie jako środek wyrazu. Również kolory przeżywają tutaj fascynujące przygody, skoro ich obecność zawsze intymnie splata się z formą ich nakreślenia, rezonuje raz z zamasyowaną kreską, innym razem z gęstą plamą. Same zestawienia kolorów też nie poddają się łatwo zaszeregowaniu, zawsze kryjąc w sobie osobliwą, dialektyczną niespodziankę wpisującą obcy element w pozornie spójną tonację.

Niemal na każdym obrazie z tego cyklu znajduje się, w centrum, jedna figura. Ale zarówno ona, jak i tło obrazu nie wprowadza nas w łatwo rozpoznawalne rejony przedstawienia. Tło bowiem, choć na pierwszy rzut oka wydaje się jednolite, mieni się różnymi odcieniami, raz za razem zdradzając nowe właściwości i podważając tym samym swoją neutralność. To jakby tło przywołujące światło w niektórych marzeniach sennych, którego źródła ani natury często nie potrafimy nazwać. Jest ono jednocześnie tłem nieustannie, choć subtelnie rezonującym z pojawiającą się na nim figurą, co sugeruje ich dynamiczne, niemal organiczne powiązanie.

Same figury, niepodobne do niczego, wydają się przywoływać obrazy naszego ciała, jakie rodzą się i trwają w nim samym. To jakby próba ujęcia w malarskim przedstawieniu kształtu emocji lub wspomnień w momencie, gdy się zjawiają, gdy, pochodząc z ciała, dają mu o sobie znać i dołączają do jego organów. Nie przedstawia się ich tutaj jako rzeczy, ale raczej pokazuje pewien ruch ich wyłaniania się, intymną dynamikę zjawiania się obrazów w ciele albo też momenty, gdy staje się ono, samo dla siebie, rodzajem nie w pełni uformowanego obrazu. To dlatego wydają się one tak dynamiczne, różnorodne i subtelne, jak potrafią być nasze własne odczucia, przypuszczenia czy postrzeżenia. Tak żywe, że czasem wydają się wyposażone w coś na kształt własnej cielesności.

Strategię artystyczną Buczkowskiej można by nazwać próbą introspekcji bez narcyzmu, badania siebie poza kolejinami autobiografii, bez ryzyka samouwiedzenia. To jakby pochylenie się nad własnym obrazem, tyle że taflę wody z mitu o Narcyzie zastąpiło tutaj płótno. Aby dostrzec w nim własny obraz, trzeba umieć patrzeć nie tylko oczami. Być może stąd bierze się osobliwy, choć niezachwiany autorytet tych obrazów, podobny do tego, który próbował nazwać kiedyś Benjamin. „We wnętrzu człowieka”, pisał, „z biegiem życia uruchamia się ciąg obrazów – widoków jego własnej osoby, wśród których on, nie postrzegając tego, spotykał się sam ze sobą – tak i w jego mimice, spojrzeniach odkrywa się nagle coś niezapomnianego i wszystkiemu, co go dotyczyło, udziela autorytetu, jakim nawet najżałośniejszy łotr jest dla otaczających go żywych”. Wydaje się, że autorytet tych obrazów nie zblaknie zbyt szybko. •

Paweł Mościcki, *Obrazy nie bardziej wyblakłe od nas / tekst towarzyszący wystawie Łaskotanie podniebienia w Galerii Starter w Warszawie, 2016*

¹ W. Stevens, *Studium obrazów* [w:] tegoż, *Złote popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 2008, s. 79

CHATOUILLEMENT DU PALAIS

« [...] *comme en des images,
Nous nous éveillons au sein
de l'objet cherché* »
Wallace Stevens¹

Parmi les images qui nous entourent, beaucoup, évidemment, nous représentent. Si notre quotidien est rempli de ce que nous voyons autour de nous, il l'est aussi de nos propres effigies : photographies, dessins parfois, images réfléchies par le miroir. Les autoportraits de cette espèce ont en commun de nous être donnés par le biais d'un mécanisme indépendant de notre propre corps. Ils sont fidèles, certes ; mais nous les trouvons aussi étranges, embarrassants, et pour tout dire étrangers à nous-mêmes. Qui ne s'est jamais senti légèrement gêné en se regardant en photo ou en vidéo ?

Quand nous disons que « nous nous regardons », que disons-nous, au fond ? Regarder sa propre image, est-ce inévitablement opposer le moi-regardant et le moi-vu, le corps et l'esprit ? Pourtant, c'est bien par l'intermédiaire du corps que nous percevons toute chose : ne cessant jamais d'être un corps, quoi que nous observions, y compris notre propre corps. Comment penser la possibilité d'une image de soi, si celle-ci n'est rien d'autre que ce mince interstice ? que cet interstice entre mon corps et lui-même ? que cet interstice qui me permet de me regarder moi-même ? À quoi ressemblent les images nées de cet effleurement du corps par lui-même ?

La peinture de Dorota Buczkowska semble plonger dans tout un univers d'images. Celles dans lesquelles le corps même se représente, c'est-à-dire d'une manière non objective, directe et insaisissable. Walter Benjamin a écrit : « Il m'a semblé, dans la mesure où on saisit un tableau, qu'on ne pénètre absolument pas dans son espace ; bien plutôt, cet espace se porte en avant, d'abord à différents endroits bien précis. Il s'ouvre à nous dans les angles

et les coins où nous croyons pouvoir localiser des expériences très importantes du passé ; il y a quelque chose d'inexplicablement connu à ces endroits »². Ces recoins, trous et replis d'où surgissent les images, sont des fragments de notre corporalité, des éléments de sa vie. S'il est vrai que nous voyons grâce à l'œil, cela ne signifie pas que l'apparition des images dans nos têtes (y compris des images de nous-mêmes) procède uniquement de lui. Il suffit que notre corps soit touché, qu'une de ses infimes parties soit mise en mouvement ou effleurée, pour que surgissent en nous des images ; pour que des sentiments particuliers se trouvent suscités, des souvenirs mis en branle, des espoirs réveillés, certaines extravagances déployées, les possibles multipliés ; pour que, d'une quelconque autre manière, nous ressentions différemment notre propre existence.

Si l'on voulait comparer la peinture de Dorota Buczkowska à de la musique, on pourrait dire qu'elle se distingue moins par sa ligne mélodique que par tout ce dont se compose sa tonalité, tous les détails qui rendent celle-ci matériellement singulière. En elle le toucher s'adonne à un jeu complexe. Les traces laissées par le mouvement du pinceau à la surface de la toile écrivent la micro-histoire de chaque tableau et en font partie intégrante. La lumière donne également lieu à des phénomènes intéressants. Les effets visuels produits par le séchage des différentes couches de peinture sont ainsi utilisés par l'artiste, de façon consciente, comme moyen d'expression. Dans ces tableaux, les couleurs aussi traversent des expériences fascinantes. Intimement liées au dessin même, elles résonnent tantôt avec un trait vigoureux, tantôt avec une tache à la consistance épaisse. Rétives à toute classification, les combinaisons de couleurs utilisées cachent toujours en leur sein quelque surprise d'ordre dialectique, inscrivant le moindre élément étranger dans une tonalité en apparence unie.

Si chaque tableau de cette série, ou presque, contient une effigie en son centre, celle-ci ne nous conduit pas dans les contrées familières de la représentation. Pas plus que ne le fait

d'ailleurs l'arrière-plan. Uniforme à première vue, celui-ci a en réalité des reflets changeants, ce qui lui fait sans cesse avouer de nouvelles qualités et démentir sa propre neutralité. Il est alors comme les arrière-plans de certains rêves, qui font se lever une lumière dont il est impossible de préciser la source ni la nature. En même temps, il résonne continuellement, et subtilement, avec l'effigie du devant, entretenant avec elle un lien dynamique, presque organique.

Ces effigies, qu'on ne peut identifier à rien de précis, semblent évoquer des images de nos corps, telles qu'elles y naissent et s'y perpétuent. C'est comme si, en les peignant, on essayait de fixer, dans leur forme même, les émotions et les souvenirs au moment exact où, surgissant de notre corps, ils se font connaître de lui et se joignent à ses organes. Ces effigies ne sont pas représentées comme des choses. Ce qui compte plutôt, ici, c'est de montrer le mouvement dont elles naissent, la dynamique intime qui fait surgir les images dans nos corps, les moments où le corps devient pour lui-même une sorte d'image, pas tout à fait formée encore. C'est pourquoi ces effigies semblent si vigoureuses, si diversifiées et si pleines de nuances, comme peuvent l'être nos sentiments, nos hypothèses et nos perceptions. Elles apparaissent si vivantes qu'elles semblent parfois pourvues d'une sorte de corporalité propre.

On pourrait qualifier la démarche artistique de Dorota Buczkowska de tentative d'introspection, mais sans narcissisme, et d'autoanalyse, mais une autoanalyse qui échapperait aux ornières de l'autobiographie et au risque d'auto-sédution. Ce serait comme se pencher au-dessus de sa propre image, l'eau présente dans le mythe de Narcisse étant remplacée par la toile. Pour y voir sa propre image, il faut savoir regarder, mais pas seulement avec les yeux. C'est peut-être de là que vient l'autorité, singulière et ferme, de ces tableaux. Une autorité pareille à celle que Walter Benjamin chercha un jour à qualifier en parlant de l'homme mourant : « De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images — visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans

s'en rendre compte, il s'est lui-même rencontré —, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables »³. Il semble que l'autorité de ces tableaux ne soit pas près de pâlir. •

Paweł Mościcki «Des images pas plus décolorées que nous» / texte accompagnant l'exposition *Chatouillement du palais* à la Starter Gallery de Varsovie / 2016

¹ Traduit par Gérard Mourier : mapage.noos.fr/gmurer0001/autumn_2.htm#Étude%20d'images%20

² Walter Benjamin, *Journal de Moscou*, traduit par Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1983, p. 61.

³ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » traduit par Pierre Rusch, in, *Œuvres*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010, p. 130.

46. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
100x80 cm | 2013

47. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
Kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
Collection de la Fondation ING pour l'art polonais
100x80 cm | 2011

48. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
100x80 cm | 2013

49. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
80x70 cm | 2013

50. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
100x80 cm | 2013

51. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
80x80 cm | 2013

52. bez tytułu z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
olej na płótnie
sans titre, issu de la série *Chatouillement du palais*
huile sur toile
60x50 cm | 2013

NOT ALL FRAGMENTS ARE COMPLETE

STRUCTURE

112

PLAIN BILE WOULD
COME FROM LIVER

113

NOT ALL FRAGMENTS ARE COMPLETE

"Every picture is a picture of the body. Every work of visual art is a representation of the body. To say this is to say that we see bodies even where there are none, and that the creation of a form is to some degree also the creation of a body."

James Elkins, *Pictures of the Body*.¹

This series is about intimacy and bodily materiality. In Dorota Buczkowska's *Nie wszystkie części są kompletne* [Not All Fragments Are Complete], illustrations are dominated by mysterious shapes resembling organs or body parts. They also feature geometric polyhedrons – seemingly more precise models of these organic figures. All of them lay themselves bare to the viewer like objects in a medical atlas, their smallest veins and crevices on full display; gentle traces of a colored pencil. Why are not all parts complete? A part is a fragment of a greater whole; a part does not stand on its own, it exists only in relation to something else. Incompleteness might imply the inability to refer to the broader whole, or a lack thereof. In this sense, every image, in its incompleteness, is a complete unity – it cannot refer to anything other than itself. Its lack, therefore, is planned from the very start; a planned absence of reference. What then about bodily materiality, which the drawings so actively call up?

The aforementioned relationship between body and illustration is not only visual, but material as well. The colorful shades and contours were

created with beauty products used daily for makeup; this gesture is intended to simultaneously be intimate and introduce distance. The distance is constructed on a formal level, by stripping traditional means and tools of painting of their *raison d'être* and replacing them with a fragment of everyday reality. The intimacy, meanwhile, lies in the proximity of that extracted fragment to the body; applied in the morning, it disappears, gradually, throughout the day, before being replaced with a new one. Makeup is, in a sense, a game played with painting; it pertains both to the individual and to the broader gesture – to a ritual replayed by a certain "whole." Everyday reality is constituted by a range of similarly repeated gestures; Lauren Berlant wrote that the intimacy of everyday life is defined by contradictory needs; people want to be both vulnerable and all-powerful, caring and aggressive, known and unfamiliar. To think of intimacy is, in other words, to pass judgment on what we were like, on how we live and how we conceive of a life that carries more meaning than the life lived by the majority. Crafting a form is, to some extent, crafting a body. •

Zofia Maria Cielątkowska, "Not All Fragments are Complete" in *Not All Fragments Are Complete*, exhibition catalog (Polish Institute in Düsseldorf, 2013).

¹ James Elkins, *Pictures of the body: Pain and Metamorphosis* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), 1.

53. from *Structure* series
sculpture made of the authors cut-up
clothes in latex skin
dimension ca. 200x60x60 cm | 2011–13





54. from the *Structure* series
sculpture made of the artist's clothes,
cut and packed into a latex skin
dimension ca. 150x60x60 cm | 2011–2013



55.



56.

55.-56. from the *Structure* series
sculpture made of the artist's clothes, cut and
packed into a latex skin; in the process of cracking
dimension ca. 60x100 cm | 2011–2013

NIE WSZYSTKIE CZĘŚCI SĄ KOMPLETNE

Każdy obraz jest obrazem ciała. Każda praca należąca do sztuk wizualnych, jest reprezentacją ciała. Oznacza to, że widzimy ciała, nawet jeśli ich nie ma, i że tworzenie formy jest w pewnym stopniu tworzeniem ciała.

James Elkins, *Pictures of the Body*¹

To cykl o intymności i cielesności. W rysunkach Doroty Buczkowskiej *Nie wszystkie części są kompletne* dominują tajemnicze kształty przypominające fragmenty ciała czy organów. Pojawiają się też geometryczne wielościany – jakby bardziej precyzyjne modele tych organicznych figur. Wszystkie prezentują się oku widza na podobnej zasadzie, na jakiej studiujemy obiekty w atlasie medycznym, możemy zobaczyć ich najdrobniejsze żyłki i zakamarki; delikatne pociągnięcia kredki. Dlaczego nie wszystkie fragmenty są kompletne? Fragment jest częścią całości; coś, co jest fragmentem, nie istnieje samo, tylko w odniesieniu do czegoś innego. Niekompletność może oznaczać niemożliwość odniesienia do całości albo też brak takiej całości. W tym sensie każdy obrazek w swojej niekompletności jest skończoną jednością – nie może odnosić się do niczego innego niż tylko do samego siebie. Jego brak jest brakiem zaplanowanym na samym początku; zaplanowanym brakiem odniesień. Co więc z cielesnością, którą te szkice tak żywo przywołują?

Wspomniany związek rysunków z ciałem istnieje nie tylko na poziomie wizualnym, lecz także na materialnym. Kolorowe cienie i kontury powstały z kosmetyków używanych na co dzień do makijażu; ten gest jest jednocześnie dystansujący i intymny. Dystans buduje się na poziomie formalnym, przez odebranie tradycyjnym narzędziom malarskim ich racji bytu i zastąpienie ich fragmentem codzienności. Intymny, bo ten wyrwany fragment jest najbliższy ciału; nakładany rano, w ciągu dnia powoli

zanika, zanim znów pojawi się nowy. Makijaż jest w pewnym sensie grą z malarstwem; odnosi się zarówno do indywidualnej osoby, jak i do ogólnego gestu – rytuału powtarzanego przez pewien „ogół”. Codziennność składa się z wielu podobnych powtarzanych gestów; jak pisała Lauren Berlant, intymność codziennego życia jest kreślona przez sprzeczne potrzeby; ludzie chcą być onieśmieleni i wszechmocni, troskliwi i agresywni, znani i nierozpoznawalni. Pomyśleć o intymności to inaczej ocenić, jacy byliśmy, jak żyjemy i jak możemy sobie wyobrazić życie mające więcej sensu niż to, którym żyje większość. Tworzenie formy jest w pewnym stopniu tworzeniem ciała. •

Zofia Maria Cielątkowska, *Nie wszystkie części są kompletne* / tekst towarzyszący wystawie *Nie wszystkie części są kompletne* w Instytucie Polskim w Düsseldorfie, 2013

¹ J. Elkins, *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*, Stanford University Press, California 1999, s. 1.

TOUS LES FRAGMENTS NE SONT PAS COMPLETS

« *Toute image est une image de corps. Toute œuvre appartenant au domaine des arts visuels est une représentation du corps. Cela signifie que nous voyons des corps même s'il n'y a pas de corps, et que la création d'une forme est en quelque sorte la création d'un corps* ».

James Elkins, *Pictures of the Body*¹

C'est un cycle sur l'intimité et la corporalité. Les dessins de Dorota Buczkowska rassemblés sous le titre *Tous les fragments ne sont pas complets* sont dominés par des formes mystérieuses, qui rappellent des fragments de corps ou d'organes. Des polyèdres y apparaissent aussi, qui pourraient être des maquettes, plus précises, de ces figures organiques. Tout ceci

se présente à l'œil du spectateur de la même manière que les corps à étudier dans un atlas d'anatomie : ici aussi les veines et les détails les plus petits sont visibles, rendus par de délicats coups de craie. Mais pourquoi dire que tous les fragments ne sont pas complets ? Par définition, un fragment est la partie d'un tout. Un fragment n'existe donc pas par lui-même, mais seulement par rapport à quelque chose d'autre. Par ailleurs, si l'absence de complétude peut signifier l'impossibilité de se rapporter à un tout existant, elle peut aussi indiquer que ce tout lui-même n'existe pas. Considérée de ce point de vue, chaque image est une unité finie : elle ne peut être rapportée à rien d'autre qu'à elle-même. Et cette carence en références extérieures l'accompagne comme telle depuis l'origine. Dans ces conditions, que dire de la corporalité suggérée de façon si vivante par ces esquisses ?

Le lien, évoqué ci-dessus, entre les dessins de Dorota Buczkowska et le corps, existe non seulement au niveau visuel, mais aussi matériel. Les ombres et les contours réalisés en couleur l'ont été avec des produits cosmétiques utilisés quotidiennement pour le maquillage. Un geste qui associe mise à distance et intimité. Mise à distance, à un niveau formel, car les outils traditionnels de la peinture sont privés de leur raison d'être et remplacés par un élément du quotidien. Intimité, car cet élément arraché à la vie quotidienne touche au corps de très près : appliqué sur le visage le matin, il s'efface progressivement dans le courant de la journée, avant que n'apparaisse autre chose encore. Le maquillage constitue en quelque sorte un jeu avec la peinture. Il se rapporte aussi bien à une pratique individuelle qu'à un geste rituel partagé par le plus grand nombre. Notre quotidien est ainsi rempli de gestes similaires et répétés. Comme l'a écrit Lauren Berlant, l'intimité de la vie quotidienne est déterminée par des besoins contradictoires : les gens veulent être à la fois intimidés et tout-puissants, attentionnés et agressifs, connus et protégés de la possibilité d'être identifiés. Réfléchir à l'intimité nécessite de regarder autrement qui nous avons été, comment nous vivons, et comment

nous pouvons imaginer une vie qui ait plus de sens que celle vécue par la plupart des gens. La création d'une forme est en quelque sorte la création d'un corps. •

Zofia Maria Cielątkowska *Tous les fragments ne sont pas complets* / Texte accompagnant l'exposition *Tous les fragments ne sont pas complets* à l'Institut polonais de Düsseldorf / 2013

¹ James Elkins, *Pictures of the body: Pain and Metamorphosis*, Stanford University Press, California, 1999, p. 1. [livre non traduit en français].

53. z cyklu *Struktura*
rzeźba z pociętych ubrań artystki zapakowanych w lateks
Issue de la série *Structure*
sculpture réalisée à partir de vêtements de
l'artiste découpés
rozmiar ok.
dimensions env.
200x60x60 cm | 2011–2013

54. z cyklu *Struktura*
rzeźba z pociętych ubrań artystki zapakowanych w lateks
Issue de la série *Structure*
sculpture réalisée à partir de vêtements de
l'artiste découpés
rozmiar ok.
dimensions env.
150x60x60 cm | 2011–2013

55-56. z cyklu *Struktura*
rzeźba z pociętych ubrań artystki opakowanych
w lateksową skórę; w trakcie procesu pęknięcia
Issue de la série *Structure*
sculpture réalisée à partir de vêtements de l'artiste
découpés, latex; processus d'éclatement en cours
rozmiar ok.
dimensions env.
160x100 cm | 2011–2013

PLAIN BILE WOULD COME FROM THE LIVER



According to ancient beliefs, humans and other living creatures are linked to the four elements: fire, earth, air and water, which – say the teachings of Hippocrates and Galen – are in turn connected to bodily fluids, called humors: yellow bile, black bile, blood, and phlegm. Their levels were said to affect human wellbeing, and disease was seen as a manifestation of disruption in humor balance. They were also believed to define personal temperament (choleric, melancholic, sanguine or phlegmatic), pointing to the psychosomatic, inseparable interdependence of flesh and spirit. Consequently, temperament – conceived as a mixture of Hippocratic fluids – is on the one hand biologically predetermined, and on the other determines one's specific personality type.

57. Dorota Buczkowska's drawings link physiology with psyche and the flows of emotions with the flows of bodily fluids; they explore various somatic, sensual, emotional, and mental spaces. Arranged in a kind of a tableau – a collection typical of academia or the natural sciences – they imperceptibly shift form from abstract to organic, figurative, and fantastical. Still they manage to preserve their full autonomy and a certain inward-boundedness, stemming from immense concentration and a centripetal force, pushing the viewer ever deeper toward the invisible center. Their materiality – density





60.



59.

61.



62.



63.



57.-63. from the *Plain Bile Would Come from the Liver* series
series of drawings made with make up products
ca. 40x30 cm | 2012

and saturation coexisting with a measure of transparency – stem from the materials used: colorful makeup products. Filtering some light, they resemble X-rays of undefined emotional organs, clusters, knots, and fractures. The materiality of the dense tissue of the drawings blends with the corporeality of both the forms and the artistic gesture itself, with the unmediated relationship of touch, the moments of contact between the applied color and living, warm skin. For a brief moment, the blackness of dense lines brings to mind the delicate movement of eyelashes; the deep pink – the contour of the lips; the beige – the cheekbones covered with a thin powder of rouge. All of it, however, is already shapeless, dissolved into abstract twirls and blots, with the afterimage resembling the sensuality of the body, ambiguous emotions, intensified presence, and emptiness.

Ill-defined and balancing at the edge of recognizability, the fragments seem close, intimate, natural, but at the same time artificial and separated, like dead cells, secretions already cut off from the living circulations and structures of the human body. Like in a laboratory, they are subject to observation and analysis – not cold and detached, but carried out in the spirit of empathy, underpinned by the need to find in these scraps our own missing, lost, decayed, but still potentially active, vital substances. •

Kaja Pawełek, "Plain Bile Would Come From the Liver" in *Plain Bile Would Come From the Liver*, exhibition catalog (Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2012).

ŻÓŁĆ ZWYKŁA BRAŁA SIĘ Z WĄTROBY

Według starożytnych nauk człowiek i inne żywe istoty powiązani są z czterema żywiołami: ognia, ziemi, powietrza i wody. Te z kolei, według teorii Hipokratesa i Galena, łączą się z płynami lub tzw. humorami: żółcią zwykłą, czarną żółcią, krwią i flegmą. Ich proporcje w organizmie wpływają na stan fizyczny, a zakłócenia wywołują chorobę. Wyznaczają także temperament (choleryczny, melancholijny, sangwiniczny lub flegmatyczny), wskazują na psychosomatyczną, nierozzerwalną współzależność ducha i ciała. Temperament, mieszanina Hipokratesowych soków, ma więc z jednej strony podłoże biologiczne, z drugiej – określa indywidualny typ psychiczny.

Rysunki Doroty Buczkowskiej odwołują się do powiązania fizjologii z psychiką i łączenia przepływów emocji z przepływami płynów ustrojowych; badają przestrzenie fizyczności, zmysłowości, uczuć i umysłu. Ułożone w rodzaj tableau, niemal naukowej czy przyrodniczej kolekcji, niepostrzeżenie przechodzą od form abstrakcyjnych w organiczne, figuratywne i fantastyczne. Zachowują przy tym całkowitą autonomiczność i wsobność, wynikającą z ogromnej koncentracji i energii dośrodkowej, a kierującą widza gdzieś w głąb – dalej i dalej, w kierunku niewidzialnego centrum. Ich materialność – gęstość i nasycenie przy jednoczesnej transparentności – wynika z zastosowanych materiałów: kolorowych kosmetyków do makijażu. Przepuszczając światło, przypominają zdjęcia rentgenowskie bliżej nieokreślonych organów emocjonalnych, zagęszczeń, splotów, pęknięć. Materialność gęstej tkanki rysunków łączy się z cielesnością zarówno form, jak i samego gestu artystycznego, z bezpośrednią relacją dotyku, momentami styku koloru z żywym i ciepłym naskórkiem. Na moment czerni zagęszczonych kresek przywodzi podświadomie na myśl delikatny ruch rzęs, głęboki róż – kontur ust, beż – kości policzków, na których

połyskuje warstwa różu. Wszystko jest już jednak bezkształtne, rozplywa się w abstrakcyjne kłębki i plamy, przywołuje powidoki zmysłowości ciała, niejednoznaczne emocje, zintensyfikowaną obecność i pustkę.

Niedopowiedziane, balansujące na granicy rozpoznawalności fragmenty wydają się bliskie, intymne, naturalne, lecz zarazem sztuczne i odseparowane, jak martwe komórki, wydzieliny odłączone od pulsujących życiem cyrkulacji i struktur ciała. Niczym w laboratorium, poddawane są obserwacji i analizie, jednak nie z perspektywy chłodnej i zdystansowanej, ale bliskiej współodczuwaniu i odszukiwaniu w tych strzępkach, własnych brakujących, utraconych, obumarłych, ale może także wciąż potencjalnie aktywnych substancji życiowych. •

Kaja Pawełek, *Żółć zwykła brała się z wątroby* / tekst towarzyszący wystawie *Żółć zwykła brała się z wątroby* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2012

LA BILE PROVENAIT DU FOIE

Si l'on se réfère aux savants de l'Antiquité, tout homme ou être vivant est relié à quatre éléments : le feu, la terre, l'air et l'eau. Selon Hippocrate et Galien, ces éléments sont eux-mêmes reliés à des substances liquides, appelées humeurs : la bile, la bile noire, le sang et le flegme. La proportion de ces humeurs dans l'organisme influe sur l'état de santé physique, et tout déséquilibre est à l'origine de maladies. À chaque humeur correspond un tempérament précis (nerveux, mélancolique, sanguin ou lymphatique), ce qui indique l'interdépendance existant de façon indissoluble, et sur un mode psychosomatique, entre le corps et l'esprit. Si le tempérament a des fondements biologiques, déterminé qu'il est par le mélange des liquides hippocratiques, il détermine aussi le type psychique de chaque individu.

Les dessins de Dorota Buczkowska renvoient aux liens existant entre physiologie et psychisme, entre flux des émotions et flux des liquides biologiques. Ils explorent les territoires de la condition physique, de la sensorialité, des sentiments et de l'esprit. Composés à la manière de tableaux, voire de pièces de collection scientifiques ou naturalistes, ils transforment subrepticement des formes abstraites en formes organiques, figuratives et fantastiques. Pourvus d'une forte densité intérieure et habités par une énergie centripète immense, ils acquièrent un caractère à la fois autonome et autocentré, qui fait entrer toujours plus profondément en eux le spectateur et le mène vers leur centre invisible. Leur matérialité (épaisseur et saturation, en même temps que transparence) provient des produits de maquillage utilisés par l'artiste. En laissant passer la lumière, ils font penser à des radiographies : celles qui représenteraient des organes émotionnels, des épaississements, des réseaux et des fêlures indéfinis. Le dessin de Dorota Buczkowska constitue comme un tissu épais. La richesse de cette matérialité va de pair avec la corporalité des formes dessinées et du geste artistique lui-même. Avec le toucher dans son immédiateté, quand la couleur entre en contact avec un épiderme chaud et vivant. Alors, pour un moment, les traits noirs et épais du dessin nous font penser, sans que nous y prenions

garde, au mouvement délicat des cils ; les traits rouge profond au contour de la bouche ; les traits beiges aux pommettes couvertes de fard à joues. Rien pourtant n'a de forme précise. Tout se dissout en pelotes et en taches abstraites. La sensualité du corps, les émotions ambivalentes, la présence et le vide intenses : voici ce à quoi tout, par le biais d'images rémanentes, appelle ici.

Ces pièces à l'exécution inachevée, plus ou moins reconnaissables, nous semblent familières, intimes, naturelles et, dans le même temps, absolument artificielles et mises à distance, comme le seraient des cellules mortes ou des sécrétions n'ayant plus part aux pulsations d'un corps vivant. Comme dans un laboratoire, elles sont soumises à l'observation et à l'analyse ; mais pas d'une façon froide et distante. L'expérience, ici, a plus à voir avec le partage d'un ressenti. À travers ces structures effilochées, c'est à la découverte de nos propres substances vitales que nous partons : des substances vitales manquantes, perdues, à demi-mortes, ou bien peut-être encore capables d'être activées. •

Kaja Pawełek « *La bile provenait du foie* » / texte accompagnant l'exposition *La bile provenait du foie* au Centre d'art du Château Ujazdowski à Varsovie / 2012

57.-62. z cyklu *Żółć zwykła brała się z wątroby*
rysunki wykonane kosmetykami do makijażu
Issue de la série *La bile provenait du foie*
série de dessins sur papier réalisés avec des
produits de maquillage
ok. l env. 40x30 cm | 2012

MATERIALS ARE A VEHICLE. SO IS THE BODY

(...)

Dorota Buczkowska: Sensory experience is foundational in my work. The most important process unfolds somewhere deeper but is filtered by the body. The materials I use often present some organic trace at one level of their reception or another. And I don't mean form but matter itself. Take the balloon-adorned swing... We would be hard-pressed to find anything bodily about, but the rubber of the balloons has an incredibly tactile feel. It's high-quality latex with a film of talcum. To the touch, it feels like human skin, delicate and flexible. The rubber seems white, but stretched out it grows paler and thinner, appearing flesh-toned. Paraffin is another bodylike material – soft and warm... Truth be told, most of the materials I ended up using required some degree of “soft” intervention, like warming paraffin or sewing wool together. These were mediations with the material, rather than a struggle. The tactic of my work resembles domestication, rather than destruction such as hewing stone or wood in traditional sculpture – I'm completely uninterested in this sort of contact. I don't recall ever using violence against matter.

Lena Wichierkiewicz: The classic repertoire of sculptural efforts seems aggressive.

Indeed. It usually involves some form of violence toward the material, intended to produce a desired shape. I prefer to act through touch, through stretching, compression, the sort of effort that plays well with the natural, physical properties of the material. Revealing these properties, I see them as value added and make them crucial elements of the project. Helium floats away, tensed rubber wears out and snaps

over time, which situates this work within a continuous process of change. The paraffin crumbles under the feet of the visitors, the gunpowder has a specific scent, as do the beauty products used for the drawing, while the greasy blots grow larger soaking into the paper. The fact that I cannot entirely foresee the trajectory of the processes and reactions also brings added value. I enjoy this unpredictability very much.

Using beauty products for illustrations is another deeply bodily gesture.

Yes, it's a very direct bodily engagement. This work unequivocally brings handsome and ugly together: meaty, repulsive corporeality with beautiful colors, fine pigments, and pleasant scents. This affects a number of senses, as cosmetics are often made of attractive materials, carry scents, often even a sheen. The pigments in beauty products are richer and much more interesting than paint. They're also oilier, soaking into the paper and leaving it looking like skin. Everything is pretty and pleasant, but on the other hand there's the form that elicits revulsion, bringing up connotations with entrails, something we usually read as disturbing or distressing. In these drawings, the physiological pink of the foundations or the lip gloss connotes something sitting under a thin layer of skin, something we usually don't like to confront.

This is exactly my concern: the body is fascinating, but at the same time disturbing. Which is why most of our treatments of it involve ways of mollifying it, making it aesthetically pleasing. As if we're trying to conceal the body itself, and especially that which what lies disturbingly under our skin.

Because it reminds us of dying. We realize that death is just beneath the skin, which is almost unbearably close. That you don't need much to wound the flesh and leave it incapable of familiar functions. The line between the two is very thin and we don't like to be reminded of that, consciously or otherwise. Every symptom of change in our body leaves us distressed. In many, injuries produce a sense of fear mixed with disgust.

We're perhaps distressed also by the fact that the body eludes us, escaping the control that our minds and will are trying to impose upon it. Yet many of the body's functions remain beyond our consciousness and are wholly automated. The body leaves us uneasy, because we're scared of losing control over it, over its impulses...

Circling back to the drawings – the corporeality that was merely a metaphor in other works is much more real here. The paper absorbs the oils, and the “life” of the drawing continues to unfold long after I finish it. Organic processes like these usually carry a considerable degree of unpredictability. I like to watch how drawings change without my input and what direction these changes move in. They can be truly surprising sometimes. At the *Łaskotanie podniebienia* [Tickling the Palate] exhibition, there is a set of works that seem to comprise an edition, but they actually don't, because every print is different. The prints were made on paper, using oil paints and a wax stamp. The oily liquids left the drawing changing throughout the process. The day after I made the prints, they looked completely different – the drawing remained, but everything else around it was a whole different story. Each sheet of paper is also a little different, and I'm wondering what the pieces will look like down the line. It's fascinating. Honestly, paper as a material has this pleasant quality about it, a gentleness backed by a measure of firmness, in the sense of a certain irreversibility. It can be torn, crumpled, smudged – and all these traces will be more or less permanent.

And the painting you've been dabbling in recently? Do you also see it as a “bodily medium”?

Least of all, I guess. Or maybe I don't have the necessary distance yet. I'm still moving around intuitively, driven by some sort of impulse. I paint, but I can't verbalize it yet, can't see ahead. I allow myself to be led. But I've worked in a similar manner before, even in projects that seemed to have an underlying concept from the beginning. Take, for example, *Inter-ror*, which used gunpowder and paraffin. The idea begun with a fascination with paraffin. But it was only after I created the first large board based on this idea (which I had to make before I could move to crafting the “floor”), only with the finished product in hand I could “name” it, “describe” it. Sometimes I simply let myself be led by matter...

...and hands.

Yes. Materials are a vehicle. So is the body. I came across a wax tablet in a store once and the tactile feel of it swept me off my feet. It was similar with using beauty products to draw, and now with painting. When I start working, at some level I cut my mind off from my body, and let my senses and hands take over. Naturally, at some point, I need to take a dispassionate look and assess what the work looks like, what the composition still needs, and that requires reconnecting with the intellect. Gesture is important to me in painting, contact at the level of painting's matter: color with color, light, subsequent layers... I don't have any need for representation in painting. At present, I'm not really interested in representing anything aside from the painterly matter, aside from the relationship of colors, the effects of texture, and the interplay of color and brush stroke, specifically their quality and expressiveness. And light. One thing that eludes me in painting, while being possible in paper drawing, is oily transparency, achievable in painting through techniques that use layers of foundation and glazing. That is most interesting to me right now and brings me a lot of joy.

It's also very sensual. As is the way you talk about it.

To me, sensuality is... well, not exactly the "sense" of it, because it doesn't happen at the rational level, but it drives my actions. Looking for a title for the exhibition showcasing my painting, I finally settled on *Łaskotanie podniebienia*. It contains a certain ambiguity, because we don't know whether the eponymous tickling is pleasant or not. It speaks to a specific type of touch or an internal sensation. At present, the base of my work is experiencing various emotions and seeking them in the body. It's definitely a less dark time for me, and I hope this state of affairs will continue, although some have already been asking me questions like: "Hey, what happened to this darkness of yours?" I also wanted the title of the show to signal something veering closer to pleasure.

My reading of the title treads along similar lines.

The drawings I made with beauty products alluded to bile, to human physiology, and ancient medical theories that linked bodily fluids to moods and character traits. This deep thrust into the "guts" definitely created feelings of unease. But here, in the painting, the focus is on touch. It's also, to a degree, an internal sensation, but it's no longer dabbling in guts. I also feel that these new works have a more optimistic tone. And they're being read as such. I've heard things along the lines of: "Oh, finally some color," "Look at all the light," or "Such positive energy," so I think that it's actually true.

To me, your earlier works were inferential, in the way we make inferences about the weather: we observe symptoms and then use these observations to describe it. That's also what we do with the body: we look at it, look at what it goes through, what it reveals (and I don't mean medical symptoms here, more something like observation based on impressions),

and try to read it accordingly. That's the kind of process I see in your works.

Often, we lack enough distance to ourselves or connection with our own body to realize what it's trying to communicate. We ignore it, unwilling to hear it; sometimes we're not ready. Some things accumulate in the body for years and before it actually starts signaling that there's a problem, the baggage is already staggering. To put things in order requires readiness, work, and engaging with something that often overwhelms us, which we have not had the courage to confront for a very long time. My works often feature symptoms... Some impulses tend to manifest themselves in work before they reveal themselves in life. I am often able to decipher in my efforts the tendencies that drive my everyday life.

Additionally, sometimes the symptoms themselves communicate a variety of things.

Yes, which is why when it comes to interpretation, I don't like to explicitly, unambiguously name things. The title is always very important to me, unless there isn't one – then its lack is what's important. I always try to keep it open, a metaphor that leaves space for the viewer, without forcing my own interpretation upon them. I believe this enables the viewer to engage authentically with the artwork. The viewers' openness varies; perception draws on experience, on consciousness, and on the state of body and soul, in short, on the sensory-level inputs. Which is why forcing a specific interpretation on the viewers kills any chance for personal experience.

(...) •

Lena Wichierkiewicz, fragments of the interview "Materials Are a Vehicle. So Is the Body. An Interview with Dorota Buczkowska," "*Carnal continuum*": catalog accompanying the exhibition at the Wozownia Art Gallery in Toruń, 2014.

MATERIAŁ JEST WEHIKUŁEM. CIAŁO TEŻ...

[...]

Dorota Buczkowska: W pracy odbiór sensoryczny jest dla mnie bazą. To, co najistotniejsze, dzieje się gdzieś głębiej, jest natomiast filtrowane przez ciało. Materiały, których używam, bardzo często mają w sobie coś organicznego na różnym poziomie odbioru. Nie chodzi mi o formę, ale o samą materię. Na przykład huśtawka z balonami... Trudno powiedzieć o niej, że jest cielesna, za to guma, z której były zrobione balony, jest niesamowita w dotyku. To bardzo dobry gatunkowo lateks, zabezpieczony talkiem. W kontakcie fizycznym ten materiał jest jak skóra, ma taką aksamitność, delikatność i elastyczność. Guma jest niby biała, ale jeśli ją bardzo mocno naciągnąć, robi się blade-przeźroczyste, w cielistym odcieniu. Innym podobnie cielesnym materiałem jest parafina – miękka, ciepła... Właściwie większość tworzyw, których używałam, wymagało „miękkiej” współpracy, jak na przykład ogrzewanie parafiny czy zszywanie wełny. To były mediacje z tworzywem, nie walka. Taktyka mojej pracy przypomina raczej oswajanie materiału niż niszczenie, jak, dajmy na to, obłupywanie kamienia czy drewna w tradycyjnej rzeźbie – ten rodzaj kontaktu w ogóle mnie nie interesuje. Nie przypominam sobie, abym stosowała przemoc wobec materii.

Lena Wichierkiewicz: Klasyczne rzeźbiarskie działania wydają się agresywne.

Tak, zwykle odbywa się to poprzez jakąś formę przemocy wobec materiału, by uzyskać pożądaną kształt. Ja wolę działać przez dotyk, przez rozciąganie, ściskanie, tego rodzaju aktywność, która współgra z naturalnymi, fizycznymi cechami tworzywa. Eksponując

właściwości materiału, traktuję je jako walor i czynię z nich istotny element projektu. Hel odfruw, naciągnięta guma z czasem pęka, dzięki czemu praca jest w ciągłym procesie zmian. Parafina kruszy się pod stopami zwiedzających, czarny proch ma specyficzny zapach, zresztą kosmetyki użyte do rysunków też, a tłuste plamy zajmują coraz większy obszar papieru, w który z czasem wsiąkają. Walorem jest również to, że nie do końca mogę przewidzieć proces zmian i reakcji. Tę nieprzewidywalność bardzo lubię.

Takim bardzo cielesnym gestem jest użycie kosmetyków do stworzenia rysunków.

To niezwykle bezpośrednio cielesne działanie. W tej pracy jednoznacznie spotyka się brzydkie z ładnym: mięsna, odrażająca cielesność z pięknym kolorem, z dobrym pigmentem, z miłym zapachem. To działa na różne zmysły, ponieważ kosmetyki robione są z atrakcyjnych materiałów, mają zapach, często także połysk. Pigment w kosmetykach jest bogatszy, dużo ciekawszy niż farba. Do tego tłustość, która sprawia, że papier, nasącza się nią, przypomina skórę. Wszystko jest ładne i przyjemne, a z drugiej strony jest forma, która budzi odrazę, która kojarzy się z wnętrznościami, z czymś, co odbieramy zazwyczaj jako niepokojące. W tych rysunkach zazwyczaj róż podkładów czy błyszczku budzi skojarzenia z czymś, co jest pod cienką warstwą skóry, z czym najczęściej nie lubimy się konfrontować.

To właśnie mnie zastanawia: ciało jest fascynujące, ale jednocześnie – niepokojące. Dlatego większość naszych zabiegów wobec ciała jest skierowana

ku temu, by je obłąkawić, uczynić atrakcyjnym estetycznie. Jakbyśmy samo ciało, a szczególnie to, co znajduje się pod skórą i co jest niepokojące, chcieli w pewien sposób ukryć.

Bo się kojarzy ze śmiercią. Uświadamiamy sobie, że pod skórą, tak blisko, czai się śmierć. Że niewiele potrzeba, by ciało zranić i by ono przestało funkcjonować w znany nam sposób. Granica jest bardzo cienka. Świadomie czy nieświadomie, nie lubimy tego, nie lubimy o tym sobie przypominać. Każda oznaka, że coś się zmienia w ciełe, budzi w nas niepokój. Uraz ciała u wielu ludzi powoduje lęk pomieszany z odrazą.

Myślę, że niepokoiły się także tym, że ciało nam się wymyka, wymyka się kontroli umysłu i woli. Przecież wiele jego funkcji pozostaje poza świadomością, dzieje się bezwiednie. Ciało nas niepokoi, ponieważ boimy się utraty kontroli nad nim, nad jego impulsami...

Wracając do rysunków – cielesność, która w innych pracach była metaforą, w ich wypadku jest realna. Papier wchłania tłuszcz, a to życie rysunku dzieje się długo po tym, jak został przeze mnie skończony. Taki organiczny proces jest zazwyczaj do końca nieprzewidywalny. Lubię obserwować, jak rysunki się zmieniają już bez mojego udziału i w jakim kierunku następują zmiany. Czasem jest to dla mnie zaskoczeniem. Na wystawie *Łaskotanie podniebienia* jest zestaw prac, które są edycją, choć właściwie nią nie są, ponieważ każda odbitka jest inna. Zostały zrobione farbą olejną na papierze, do odbitek użyłam matrycy z wosku. Płynny, tłusty materiał sprawił, że rysunek bardzo się zmienił w trakcie pracy. Następnego dnia po zrobieniu odcisków prace wyglądały całkiem inaczej, rysunek się zachował, ale wszystko, co działało się dookoła, to zupełnie inna historia. Każda kartka papieru jest całkiem inna, jestem też ciekawa, jak to będzie żyło dalej. Dla mnie jest to fascynujące. W ogóle papier jako materiał ma w sobie coś bardzo przyjemnego, taką delikatność, ale również stanowczość – w sensie

nieodwracalność działań. Drze się, gniece, brudzi – wszelkie ślady są w zasadzie trwałe.

A malarstwo, które się teraz pojawiło? Czy je też postrzegasz jako „medium cielesne”?

Chyba najmniej. Chociaż może jeszcze nie mam dystansu... Jeszcze poruszam się intuicyjnie, idę za jakimś impulsem. Maluję, ale jeszcze nie potrafię sobie tego zwerbalizować, nie potrafię też przewidzieć. Daję się prowadzić. Z tym że działałam w ten sposób także wcześniej, nawet w takiej pracy, w której wydaje się, że koncepcja była od początku. Myślę na przykład o projekcie *Interror* bazującym na parafinie i czarnym prochu. Pomysł zaczął się od fascynacji materiałem – parafiną. Ale dopiero po zrobieniu opartej na tym pomyśle dużej płyty – zanim bowiem wykonałam podłogę, powstała płyta – dopiero gdy miałam gotową realizację przed sobą, mogłam ją nazwać, opisać. Czasem jest tak, że pozwalałam się prowadzić materii...

...i dłoniom.

Tak. Materiał jest wehikułem. Ciało też. Znalazłam w jakimś sklepie tabliczkę woskową i dotyk, kontakt z tym materiałem, mnie uwiódł. Podobnie było z rysowaniem kosmetykami, teraz jest z malowaniem. Przystępuję do pracy i w jakimś sensie na poziomie umysłu się odcinam, pozwalam działać zmysłom i ręką. Oczywiście, w pewnym momencie muszę spojrzeć chłodnym okiem i ocenić, jak praca wygląda, czego potrzebuje kompozycja, i to jest intelektualne. W malowaniu ważny jest dla mnie gest, kontakt na poziomie materii malarskiej: kolor z kolorem, światło, kolejne warstwy... Zupełnie nie mam potrzeby przedstawienia w malarstwie. W tej chwili w ogóle mnie nie interesuje reprezentowanie czegośkolwiek poza samą materią malarską, poza relacją kolorów, działaniem na siebie faktury, tego, w jaki sposób barwa i ślad pędzla spotykają się ze sobą, ich jakość, wyrazistość. I światło. To, co jest możliwe na papierze, tłusta przeźroczystość, której nie mogę uzyskać na płótnie, jest do osiągnięcia dzięki technice olejnej, poprzez

użycie warstw podkładu i laserunków. To jest dla mnie najbardziej interesujące i sprawia mi wielką przyjemność.

Ale też sensualne. Sensualny jest również sposób, w jaki o tym opowiadasz.

Myślę, że dla mnie sensualność jest... nie mogę powiedzieć, że sensem, bo to nie dzieje się na poziomie racjonalnym, ale motorem działania. Szukając tytułu dla wystawy, na której pokazuję malarstwo, zdecydowałam się na *Łaskotanie podniebienia*. Ten tytuł dotyka dwuznaczności – nie wiadomo, czy to łaskotanie jest przyjemne, czy nieprzyjemne. Mówi o pewnym rodzaju dotyku, a także o doznaniu wewnętrznym. W tej chwili bazą w pracy jest dla mnie doświadczanie różnych emocji, szukanie ich w ciełe. Zdecydowanie mam mniej mroczny czas. Żywię nadzieję, że on będzie trwał, chociaż niektórzy z niepokojem pytają: „Gdzie jest twój mrok?”. W tytule mojej wystawy miałam też ochotę na zasygnalizowanie czegoś, co jest bliższe przyjemności...

Mnie również się to tak kojarzy.

Jeszcze w rysunkach kosmetykami było sięganie do żółci, do fizjologii, do dawnych teorii medycznych łączących płyny wewnętrzne organizmu z nastrojami i charakterem. Takie głębokie sięganie do „flaków”, które zdecydowanie budziło niepokój. Tu natomiast – w malarstwie – jest dotyk. On też jest w pewien sposób wewnętrzny, ale nie polega już na grzebaniu we wnętrzościach. Czuję, że te nowe prace mają coś optymistycznego i tak są odbierane. Słyszałam dużo głosów: „Ojej, wreszcie kolor”, „Ile światła”, „Jaka pozytywna energia”, więc myślę, że tak jest.

Twe wcześniejsze prace były, tak to odbieram, w pewnym sensie pogodowo-wrażliwe, w taki sposób, w jaki wnioskujemy o pogodzie: obserwujemy symptomy i na ich podstawie próbujemy o niej opowiadać. Podobnie jest z ciałem: często patrzymy na nie, na to, co się z nim dzieje, co ono

ujawnia – nie myślę tu o objawach w medycznym sensie, ale bardziej o obserwacji wrażeniowej – i próbujemy to odczytywać. Taki proces widzę w Twoich pracach.

Często nie mamy na tyle dystansu albo wręcz kontaktu ze swoim ciałem, by zdać sobie sprawę z tego, co ono nam komunikuje. Ignorujemy, nie mamy ochoty go słuchać, czasem nie jesteśmy na to gotowi. Pewne rzeczy gromadzą się w ciełe przez lata i zanim ono zacznie sygnalizować problem, ten bagaż jest już bardzo duży, a zrobienie z tym porządku wymaga gotowości, pracy, spotkania z czymś, co nas przerasta, z czym nie mieliśmy odwagi się konfrontować przez długi czas. W moich pracach bardzo często pojawiają się symptomy... Zwykle pewne impulsy ujawniają się wcześniej w projektach, niż materializują się w życiu. Często jestem w stanie odczytać w tym, co robię, tendencje, które wywierają wpływ na moją codzienność.

Dodatkowo bywa tak, że te same symptomy mogą komunikować różne rzeczy.

Tak. Dlatego jeśli chodzi o interpretację prac, nie lubię niczego nazywać dosłownie, jednoznacznie. Tytuł jest dla mnie zawsze bardzo ważny, chyba że go nie ma – wówczas istotny jest jego brak. Zawsze staram się, aby był otwarty, by był metaforą, która zostawia przestrzeń odbiorcy, nienarzucający mojej interpretacji. Myślę, że to ułatwia oglądającemu wejście w autentyczny kontakt z pracą. Gotowość odbiorcy jest różna, percepcja bazuje na doświadczeniu, na świadomości, stanie ducha i ciała – odbiorze na poziomie zmysłów. Dlatego narzucenie bardzo konkretnej interpretacji zabija możliwość osobistego doświadczenia. [...] •

Dorota Buczkowska, *Materiał jest wehikułem. Ciało też...* (fragmenty) / rozmowę przeprowadziła Lena Wicherkiewicz / *Cielesne kontinuum*, katalog towarzyszący wystawie w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, 2014

LE MATÉRIAU EST UN VECTEUR. LE CORPS AUSSI...

(...)

Dorota Buczkowska : La perception sensorielle est à la base de mon travail. Si l'essentiel se passe quelque part en profondeur, il reste filtré par le corps. Les matériaux que j'utilise ont très souvent quelque chose d'organique en eux, et ce à différents niveaux de perception. Je ne parle pas de la forme, mais de la matière même. Si on prend l'exemple de la balançoire avec les ballons, il est difficile de dire qu'elle avait quoi que ce soit de corporel. Par contre, le caoutchouc avec lequel étaient faits les ballons donnait, au toucher, une incroyable sensation. Il s'agissait d'un latex d'excellente qualité, protégé par du talc. Le toucher, c'était comme toucher une peau. Il était à la fois velouté, délicat et élastique. Si on l'étirait très fortement, il perdait sa couleur quasi blanche pour prendre une teinte pâle et transparente, dans une nuance chair. Douce et chaude, la paraffine est elle aussi « corporelle ». La plupart des matériaux que j'ai utilisés nécessitaient que j'établisse avec eux une relation de douceur. C'est ainsi que j'ai chauffé de la paraffine ou bien encore cousu de la laine. Dans tous les cas, il s'agissait d'une « médiation », pas d'une lutte. En général, ma tactique relève plus d'un apprivoisement que d'une détérioration. Avoir des relations avec la matière du type de celles qu'implique la taille de la pierre ou du bois, ou bien encore la sculpture traditionnelle, ne m'intéresse pas du tout. Je ne me souviens pas avoir jamais fait preuve de violence vis-à-vis de la matière.

Lena Wichierkiewicz : Les procédés techniques de la sculpture classique paraissent effectivement agressifs.

Oui. Pour obtenir la forme désirée, on procède généralement de manière violente. Moi, je préfère agir par le toucher, en étirant, en malaxant. Ce genre d'intervention s'accorde beaucoup mieux avec les caractéristiques naturelles et physiques du matériau. En mettant ainsi au premier plan ses propriétés, je leur accorde la valeur qu'elles méritent et en fait des éléments essentiels du projet. L'hélium fait s'envoler ; le latex, quand on l'étire, finit par éclater. Voilà qui inscrit l'œuvre dans un processus sans cesse évolutif. La paraffine, s'effrite sous les pas des visiteurs ; la poudre noire que j'utilise a une odeur bien spécifique, tout comme d'ailleurs les produits cosmétiques utilisés dans mes dessins. Les taches grasses s'étendent sur le papier et s'y imprègnent progressivement. Ce qui donne de la valeur à cette démarche, c'est qu'il m'est, jusqu'à la fin, impossible de savoir par le biais de quels changements et de quelles réactions va se faire l'œuvre.

L'utilisation de produits de maquillage pour dessiner a quelque chose de très « corporel ».

C'est un « acte corporel » extraordinairement direct. Il est tout à fait clair que ce travail fait se rencontrer le laid et le beau : la corporalité dans ce qu'elle a de répugnant et de commun avec la viande, d'un côté, et la beauté d'une couleur, la qualité d'un pigment, le caractère plaisant d'une odeur, de l'autre côté. Tout cela agit au niveau de différents sens, car non seulement les produits de maquillage ont souvent des textures intéressantes, mais ils sentent également bon et brillent à nos regards. Les pigments qui entrent dans leur composition sont beaucoup plus riches qu'une simple peinture. Leur onctuosité fait ressembler le papier qui s'en imprègne à

la peau. Voilà qui est certes beau et agréable, mais qui fait également penser aux viscères, à ce qui est généralement perçu comme inquiétant, et qui, par suite, répugne. Dans ces dessins, le rose « chair » du fond de teint ou du brillant à lèvres évoque ce qui se trouve sous la couche, si fine, de notre peau. Ce à quoi nous n'aimons pas, le plus souvent, être confrontés.

C'est justement ce qui m'interroge. Le corps est à la fois fascinant et inquiétant. Raison pour laquelle la plupart des interventions que nous opérons sur lui ont pour objectif de l'apprivoiser, de le rendre attrayant d'un point de vue esthétique. Comme si nous voulions d'une certaine façon « cacher » le corps même, et en particulier ce qui, se trouvant sous la peau, nous inquiète.

Oui, parce que cela nous fait penser à la mort, dont nous réalisons qu'elle est véritablement à l'affût sous notre peau. Nous nous rendons compte qu'il faut vraiment peu de choses pour blesser le corps, pour que celui-ci cesse de fonctionner de la façon dont nous sommes habitués. Voici une frontière bien mince. Consciemment ou inconsciemment, nous n'aimons pas cela, et nous n'aimons pas nous en souvenir. Chaque signe montrant un quelconque changement dans notre corps, nous rend anxieux. Chez beaucoup de personnes, subir une quelconque lésion provoque un mélange de peur et de dégoût.

À mon avis, ce qui nous inquiète également, c'est que le corps nous « échappe », échappe au contrôle de notre esprit et à notre volonté. Nombre de ses fonctions restent en-dehors de notre conscience. Le corps nous inquiète parce nous craignons d'en perdre le contrôle, de ne pas maîtriser ses impulsions...

Pour revenir aux dessins, je dirais que la corporalité qui n'était qu'une métaphore dans mes autres travaux, est devenue réelle dans leur cas. Le papier absorbe le gras et cela fait que le dessin « vit » longtemps après que je l'ai moi-

même terminé. En général, un tel processus, d'ordre organique, reste imprévisible jusqu'à la fin. J'aime observer la façon dont les dessins se transforment en-dehors de mon intervention, et la direction que prennent ces changements. Parfois, ce qui se passe me surprend. Dans l'exposition *Chatouillement du palais*, certaines œuvres relèvent d'un travail d'édition, même si chaque épreuve est en réalité différente. Ces épreuves ont été faites à la peinture à l'huile, sur du papier ; et pour les produire, j'ai utilisé une matrice en cire. Ce matériau liquide et gras a fait que le dessin s'est beaucoup modifié par la suite. Le lendemain de la reproduction, les épreuves semblaient déjà tout autres. Le dessin s'était conservé, mais beaucoup de choses s'étaient passées tout autour ; et là, c'est une tout autre histoire ! Chaque feuille de papier étant tout à fait unique, je suis curieuse de la façon dont tout cela va continuer à vivre. Pour moi, c'est vraiment fascinant. D'une manière générale, le papier a en lui, en tant que matériau, quelque chose de très agréable : une grande délicatesse et, en même temps, une certaine fermeté, dans le sens où il n'autorise pas à revenir en arrière. Déchirures, froissements, salissures : en principe, toutes ces traces resteront.

Et la peinture, qui vient de faire son apparition dans ton travail... : la considères-tu comme un « médium corporel » ?

Probablement très peu, pour dire la vérité. À moins que je n'aie pas encore assez de distance pour en juger... Avec la peinture, j'agis encore par intuition et je suis une certaine impulsion. Je peins, mais je ne parviens pas encore à verbaliser ce travail, ni à le prévoir. Je me laisse conduire. À vrai dire, c'était déjà ma façon de faire, même pour des œuvres où il semblait que tout était conçu d'avance. J'ai par exemple à l'esprit le projet intitulé *Interreur*, pour lequel j'ai utilisé de la paraffine et de la poudre explosive. Son origine réside dans ma fascination pour la matière qu'est la paraffine. C'est seulement après en avoir réalisé une plaque — avant qu'il y ait eu un « sol » en

paraffine, il y a eu une plaque —, c'est une fois que j'ai eu cette réalisation sous les yeux, que j'ai pu la « nommer », la « décrire ». Il m'arrive parfois de me laisser guider par la matière...

... et par les doigts.

Oui. Le matériau est un vecteur. Et le corps aussi. Un jour, j'ai trouvé dans un magasin une tablette de cire. Je l'ai touchée et le contact avec ce matériau m'a séduite. Il en a été de même quand j'ai utilisé des produits de maquillage pour dessiner, et maintenant avec la peinture. Quand je me mets au travail, je mets en quelque sorte mon esprit de côté, et je laisse mes sens et mes mains agir. Bien sûr, à un moment donné, il me faut regarder d'un œil froid et juger l'aspect que l'œuvre prend, ce dont a besoin la composition ; et cette phase-là est bien « intellectuelle ». Mais ce qui importe vraiment pour moi dans la peinture, c'est le geste, le contact avec la matière picturale : la juxtaposition des couleurs, la lumière, la succession des couches... En peinture, je me passe aisément de l'idée de représentation. Actuellement, je ne suis absolument pas intéressée par la représentation de quoi que ce soit. Seuls me passionnent la matière picturale, la relation des couleurs entre elles, l'effet de texture, la façon dont la couleur et la trace laissée par le pinceau se rencontrent, la qualité de leur effet, leur expressivité. Et la lumière. Ce qu'il est possible d'obtenir sur du papier, c'est-à-dire une certaine transparence onctueuse, je ne peux l'obtenir sur une toile, à moins d'utiliser la technique de la peinture à l'huile, en particulier celle de la sous-couche et du glacis. Voilà ce qui m'intéresse le plus et qui me donne véritablement du plaisir.

Tout ceci est aussi très sensuel. Toi-même, tu en parles avec sensualité.

Je crois que, pour moi, la sensualité relève... je ne peux pas dire « de la signification » car cela ne se passe pas à un niveau rationnel, mais, en tout cas, que la sensualité est un moteur de l'action. J'ai choisi d'intituler l'exposition où je montre mes peintures *Chatouillement du palais*.

Ce titre est ambigu car on ne sait pas si ce chatouillement est agréable ou non. Il évoque un certain type d'expérience tactile, mais aussi de sensation « intérieure ». Faire l'expérience de différentes émotions et aller les chercher dans le corps, voilà ce qui est au fondement de mon travail à l'heure actuelle. Je suis dans une période décidément moins sombre. J'espère qu'elle va durer, même si certains me demandent avec inquiétude : « Où sont passées tes ténèbres ? ». Dans ce titre d'exposition, *Chatouillement du palais*, j'avais envie d'indiquer quelque chose qui soit plus de l'ordre du plaisir...

Je dois dire que j'ai cette même association d'idées.

Les dessins réalisés avec des produits de maquillage faisaient encore référence à la bile, à la physiologie, aux anciennes théories médicales qui établissaient une relation entre les liquides biologiques, d'une part, et l'humeur ou le caractère, d'autre part. Une plongée dans les « tripes » qui éveilla certainement de l'inquiétude. Ici, dans la peinture, c'est le toucher qui est au centre. Lui aussi relève en quelque sorte de « l'intérieur », mais il ne s'agit plus de « fouiller dans les entrailles ». Je sens un certain optimisme dans ces nouvelles œuvres, et c'est d'ailleurs ainsi qu'elles sont perçues. En entendant à leur propos des réactions du style « Oh, enfin de la couleur ! », « Comme il y a de la lumière ! », « Quelle énergie positive ! », j'en conclus qu'il en est vraiment ainsi.

Il me semble que la réception de tes premières œuvres s'est en quelque sorte un peu faite à la manière des prévisions météorologiques : on observe des signes, et puis on essaie d'en tirer des conclusions. Il en est d'ailleurs ainsi avec le corps. Nous observons souvent notre corps, ce qui s'y passe, ce qu'il révèle — je ne pense pas ici aux symptômes dans un sens médical, mais plutôt aux résultats d'une « observation sensorielle » — et nous tentons de déchiffrer tout ceci. Je vois se dérouler un processus semblable dans tes œuvres.

Nous n'avons souvent pas assez de distance, ou au contraire pas suffisamment de proximité avec notre propre corps, pour nous rendre compte de qu'il nous communique. Nous l'ignorons, nous n'avons pas envie de l'écouter. Parfois aussi, nous n'y sommes pas prêts. Certaines choses s'accumulent en nous au fil des ans ; et avant que notre corps commence à nous signaler qu'il y a là un problème, ce bagage en nous est déjà bien gros. Mettre de l'ordre dans cette situation nécessite d'être prêt à le faire, de travailler, d'aller à la rencontre de ce qui nous dépasse, de ce à quoi nous n'avons pas eu le courage, pendant longtemps, de nous confronter. Dans mes œuvres apparaissent très souvent des symptômes... Il arrive souvent que les impulsions attendent de s'être manifestées dans mes projets pour se matérialiser dans ma vie. C'est au travers de mes projets artistiques que je déchiffre véritablement ce qui influence mon quotidien.

Par ailleurs, il arrive que des symptômes semblables soient interprétés différemment.

Oui. C'est la raison pour laquelle je n'aime pas, en matière d'interprétation, nommer les choses de façon littérale et univoque. Le titre a toujours pour moi une grande importance. À moins qu'il n'y en ait pas, et alors c'est son absence même qui est essentielle. Je m'efforce toujours de choisir un titre ouvert, une métaphore qui laisse de l'espace au spectateur, un titre qui n'impose pas mon interprétation personnelle. Il me semble que cela permet d'entrer en contact avec l'art de façon plus authentique. La disposition à percevoir une œuvre change en fonction des personnes. La perception est basée sur l'expérience, la conscience, l'état dans lequel se trouvent l'esprit et le corps, la réception au niveau sensoriel. C'est pourquoi imposer une interprétation très précise annihile la possibilité de l'expérience personnelle.

[...] •

Extraits de « La matière est un véhicule. Le corps aussi... Entretien avec Dorota Buczkowska. » / Lena Wichierkiewicz *Cielesne kontinuum* «Le Continuum corporel»: catalogue accompagnant l'exposition présentée à la Galerie d'art Wozownia à Toruń / 2014

TICKLING THE PALATE

Dorota Buczkowska fashions a narrative around the relationship between humankind and its environment, weaving together a reflection on our perceptions, emotions, natural and physical processes and phenomena, as well as that which is uncertain and which is palpable in reality. She permeates her work with concepts such as: the unpredictable, the uncontrolled, and the illusory.

The artist interrogates and strives toward a representation of the transformation and evolution of matter, of the intrinsic forces that govern the lives of beings and natural cycles. She is keenly interested in both the becoming and the destruction, without beginning or end, a relentless flux portrayed through closed systems which often constitute the subjects of her works.

Dorota Buczkowska eagerly draws on the interplay of ambivalence; in her works, she combines intuition, science, and nature; the universal with the personal; collective memory with individual experience. Her works often elicit a sense of lability, because they are typically imbued with a measure of uncertainty. They tend to be organized or arranged into structures that are rickety, unpredictable – disturbing even, while seeming naive, airy, and fragile. Buczkowska's works are shapeless and graceful, both anatomical and poetic.

The artist employs a variety of forms and techniques (video, installations, graphic design, photography, illustration), often relying on unorthodox combinations of materials and media (ice, gas, artificial fog, wax, butter, beauty products, explosives, latex, plastic bags, tree branches, etc.) and mixing up photographs from family archives with her own drawings.

Some of Buczkowska's installations have taken the form of happenings, in which she includes sculptures and objects that could change appearance and shape over time, deteriorate, or even dematerialize during the

visits of participant-viewers, under the influence of weather, or due to chemical processes of decomposition. The metamorphoses that she tries to capture, also in her video works, often manifested in the interplay between truth and falsehood, are fully accepted by the artist and are an integral part of her works. Buczkowska seeks to elicit in the viewer a state of vigilance and thus mobilize their perception. This approach can be found in *Huśtawka* (Swing, 2008, 2011), in which the eponymous swing is unexpectedly lifted by two balloons toward the uncertainty of heaven; and *Infekcja* (Infection, 2008, 2010, 2014), an assemblage of helium-filled trash bags, which inevitably change their appearance over the course of the display. The idea of an organic transformation is also reflected in *Struktury* (Structures, 2008, 2013), featuring latex spheres filled with scraps of clothing and furs belonging to the artist, which split open over time, releasing strangely shaped organisms. Even more disturbing are insect nests made of wax, perfumed with essential oils and mixed with explosives, imperceptibly deforming in room temperature. *Interror* (2008, 2010, 2011) – the title a portmanteau of “interior” and “terror” – has a sharper political thrust, asking questions about the history and memory of a nation: the visitors walk on slabs of artificial marble, made of paraffin and gunpowder (saltpeter, sulfur, and charcoal), which is deformed by their very footsteps and gradually turns into a minefield.

At the Jola Sidi Gallery, Dorota Buczkowska showed the latest series of her paintings, called *Łaskotanie podniebienia* (Tickling the Palate, 2013). The series – lighthearted, bright, and sensual – prominently draws on the artist's skills as an art conservator and her ability to use old-fashioned painting techniques. It also features a link between artificial, unreal forms and nature, as well as a state of transformation: an elusive transitional stage between forms taking shape and decomposition.

The pictures are accompanied by several drawings and collages from the *Ekosystem* series (Ecosystem, 2013), in which the artist draws on and “recycles” her own old works. Like plates pulled from an imaginary encyclopedia of nature, they portray mutated, shapeless organisms or fluid, gleaming, sometimes fuzzy substances, ever sublime and boasting the artist's graceful style. The organic, mutable aspect of these drawings was produced thanks to the bold idea of using makeup products, which slowly seep into the paper, enabling time to reveal the unexpected, with the oily blots lending

the paper the texture of transparent skin... And always this clinical need to lay bare the internal transformations, to dig deep through layers of the subconscious and confront emotions produced by her art. Dorota Buczkowska invites us to engage in introspection, to tame our fears of the unknown, our discomfort, and even our disgust; to attempt to tickle our palate, which – although difficult – might elicit sensations that are both joyful and unpleasant. •

Klaudia Podsiadło, *Tickling the Palate*, exhibition catalog (Paris: Jola Sidi Gallery, 2015)

ŁASKOTANIE PODNEBIENIA

Dorota Buczkowska tworzy narrację wokół relacji między człowiekiem a jego środowiskiem. Snuje refleksję dotyczącą naszej percepcji, naszych emocji, a także procesów i zjawisk przyrodniczych i fizycznych, tego, co wątpliwe, i tego, co namacalne w rzeczywistości. Wprowadza do swojej twórczości pojęcia takie jak: nieprzewidywalne, niekontrolowane, iluzoryczne.

Bada i dąży do reprezentacji procesu transformacji i ewolucji materii, sił wewnętrznych i ich metamorfoz, praw, które rządzą istotami i cyklami w przyrodzie. Interesuje ją stan stawania się i destrukcji, bez początku i bez końca, bezustanny ruch, ukazany za pomocą układów zamkniętych, które należą do częstych tematów jej prac.

Dorota Buczkowska chętnie czerpie z gry ambivalencji; łączy w swoich działaniach intuicję, naukę i przyrodę, to, co uniwersalne, z tym, co osobiste, pamięć kolektywną i doświadczenie jednostkowe. Jej realizacje wywołują często poczucie niestabilności, ponieważ chętnie nadaje im niejednoznaczny status. Bywają zorganizowane lub przybierają formę konstrukcji chwiejnych, czasem nieprzewidywalnych, wręcz – niepokojących, pod pozorem naiwności, lekkości i kruchości. Jej prace są nieforemne i pełne wdzięku, anatomiczne i poetyckie zarazem.

Artystka korzysta z dużej różnorodności form i technik (wideo, instalacje, grafika, fotografia, rysunek), łącząc często zaskakujące materiały (lód, gaz, sztuczna mgła, wosk, masło, kosmetyki, materiały wybuchowe, lateks, worki plastikowe, gałęzie drzew itd.) i chętnie mieszając fotografie z rodzinnymi archiwów z własnymi rysunkami.

Część instalacji realizuje w formie happeningów, włączając w nie rzeźby, przedmioty, które z biegiem czasu mogą zmienić wygląd i kształt, niszczyć, a nawet – zdematerializować się podczas wizyt widzów-uczestników, pod wpływem zmian atmosferycznych albo w związku z chemicznymi procesami rozkładu materii. Procesy przemian, które stara się uchwycić również w swoich realizacjach wideo, często w formie gry między fałszem a prawdą, są w pełni akceptowane przez artystkę i stanowią integralną część jej prac. Buczkowska dąży do wywołania u widza stanu czujności i w ten sposób mobilizuje jego percepcję. Tak jest w przypadku pracy *Swing* (*Huśtawki*, 2008, 2011) – huśtawki uniesionej niespodziewanie przez dwa balony ku niewiadomej nieba; a także w *Infection* (*Infekcja*, 2008, 2010, 2014) – formie stanowiącej asamblaż z napelnionych helem worków na śmieci, które nieuchronnie zmieniają swój wygląd w czasie trwania wystawy. Idea metamorfozy

CHATOUILLEMENT DU PALAIS

**Klaudia Podsiadło / tekst towarzyszący
wystawie *Łaskotanie podniebienia*, Galeria Jola
Sidi, Paryż, 2015**

Avec toujours la même nécessité clinique de mettre à nu une mutation intérieure, de creuser les zones de l'inconscient, de se confronter aux émotions qu'elle convoque. Dorota Buczkowska nous invite à une introspection, à apprivoiser la peur de l'inconnu, le malaise ou même la répulsion et à essayer de chatouiller notre palais, exercice difficile mais qui nous fera vivre des émotions aussi réjouissantes que dérangeantes. •

**Klaudia Podsiadlo, texte accompagnant
l'exposition *Chatouillement du palais* (Jola Sidi
Gallery, Paris, 2015)**

A YEAR IN A SANATORIUM

A YEAR IN A SANATORIUM



Fable

*Then I looked down and saw
the world I was entering, that would be my home.
And I turned to my companion, and I said Where
are we?*

And he replied Nirvana.

And I said again But the light will give us no peace.

Louise Glück¹

It is hard to say whether photography is dead or alive. Some believe it can reanimate that which is dead and put to death that which is alive. Yet, the life of photography itself is something else. Repeatable gestures and poses, the familiar scenes of childhood and travels, people looking as if they are alive – frozen still in their poses, like insects in amber: in a photograph, all of these elements elicit affect and provoke a reaction in the viewer. Dorota Buczkowska, however, seems to find photography's power elsewhere and taps into its deepest source. Rather than focus on depiction, she ignores it, and employs touch to dig inside the picture and reach its inner layers – those of the photograph itself as an object, a small piece of feeble matter. Feeble as it may be, this is where its incendiary potential lies. A picture is an animate substance, in which countless processes silently occur.

64.



65.



66.



67.

Buczkowska's project, called *Rok w sanatorium* [A Year in a Sanatorium], started with photographs picked from street vendors' boxes. Browsing through their collections in search of old postcards, the artist would sometimes find discarded photographs among the assorted bric-a-brac. On the one hand, those images were very clear, featuring easily recognizable poses and gestures and making up distinct stories or configurations; on the other, they were separated from their context, often disfigured, slightly torn or scratched. Buczkowska uses similar damage to the photographic matter – which, importantly, is not merely a side effect of the whims of chemical processing, but reaches to that very material layer – as her starting point. Creases, stains, and holes are consequently subjected to her artistic interventions, therapeutic but disturbing. The artist often succumbs to the temptation to pull apart slight tears, to peer into cracks and crevices (from which some horrible and disgusting things might creep out...), to pick scabs, and tear off band-aids. She applies ink or crayon masks, and then scratches the surface with abrasive paper, changing the structure and appearance of the material...

This is how Buczkowska describes the meaning behind these treatments:

disturbing the predictable order of the photographs captures the attention of the audience

and broadens the representation of the person depicted in the image to incorporate an additional dimension (physical, mental, emotional, and spiritual). This is how I transpose individual states of mind – trauma, darkness, and fears – into the sphere of the visible. With those visual interventions, people in the pictures become actors in my narrative, and I can use metaphors to tell a more universal story than that of just one person, something that resonates with the emotions of the modern audience.²

(...)

Anna Theiss' text miniatures ironically correspond with Buczkowska's intention of abandoning the distinct nature of an individual story; they become a kind of survival manual, as ineffective as any other guidebook in the world. The miniatures were the product of the artists' journey to the Norwegian fjords, where they worked together on the local photography archive Sogn og Fjordane in Leikanger (www.sfj.no; <https://www.flickr.com/photos/fylkesarkiv/>). This effort was slightly different from the beginnings of *Rok w sanatorium* because this time Buczkowska had to confront the inviolability of an archive – an institution premised precisely on the myth of uniqueness. Norwegian photographs are not ownerless, they are a protected public good, so an intervention could take place only at the level of a reproduction. Alongside visual effects,



Buczkowska's works also feature attempts to escape into another form: duplication of digital reproductions brings to these works a certain lightness, a lesser weight than that required to manipulate a sheet of paper. There appear doppelgängers and twins, faceless silhouettes, and figures of both artists, introduced into the scenery of the Norwegian fjords. The digital journey into the past unfolds. The fjords themselves are not represented, as much as the matter that forms them, namely water in various physical states. Once again, the camera focuses not on the view, but on its substance.

This is not the first time Dorota Buczkowska found herself drawn to colder climes – earlier examples include her project *Dwa lata w chmurach* [Two Years in the Clouds] from ten years back, based on the story of a polar expedition in a hot air balloon.³ Its three participants did not survive or even reach the pole, but the photographs documenting their quest were found with their bodies. From the struggle to survive captured in those images, the artist drew out the beauty of a liminal experience and the balance between life and hibernation in a space where the body functions in a completely different manner than usual. If we conceive this usual function as the standard, then this state of dysregulation could be considered something akin to somatic insanity.

The Norwegian fjords, which Buczkowska explored together with Anna Theiss, hide other secrets about which the archives stay silent. The pictures stored inside are meticulously protected, with the effort verging on lockdown. The stories, especially of women, trapped within, in poses and gestures, have never been told. While the text hints at them, the photographs – both the refashioned old ones and the new ones, which engage the former in a game of associations – intensify the sense of repetitiveness and synchrony of fates.

As a whole, *Rok w sanatorium* is founded on a distorted temporality. In a single gesture of intervention, Buczkowska crosses out both the figure as a sign of individual presence and the narrative as an organized story. The chronology based on individual months turns out to be deceiving; months get lost and repeated – we don't even know when any of them happened or whether they have happened at all.

(...)

(...)

In this practice, dual movement occurs: on the one hand, it extracts the unknown from the familiar, and on the other, it tames the unfamiliar. For Buczkowska, the starting point involves provoking cognitive uncertainty, a sensation that stems from the discrepancy between what

we see and experience and our own cognitive frames, as well as the fact that these frames are based on simple dichotomies. Meanwhile, Buczkowska is like a shaman, a figure communing with ghosts or, in this case, perhaps more precisely, with the spirit (essence) of experience. She invites us to visit the reality in which different aspects of the world: physical, sensual and existential, are not juxtaposed or separated, but constitute one entity. Physical, scientific, existential, and spiritual experience converge. The artist proves that she possesses knowledge about nature and its processes, is able to control them, but also knows that they cannot be entirely controlled – the life of matter is always a surprise. Buczkowska prepares us for this surprise and pops it open. She uses knowledge, but at the same time she visualizes it in a poetic form that presents an alternative, unknown side of phenomena and processes – and the sensual beauty hidden within. The artist sensitizes us to terror and disgust, knocks us out of anesthesia and triggers disquiet by revealing the inextricable knot of substance and affect. The world is not a home, the world is an effort concealed from our eyes, a multiplication and proliferation of forms, including those dangerous and unpleasant.

The butter installation/sculpture is emblematic of this approach. Buczkowska described it as follows:

[s]till, what fascinates me is the very presence and sensuality of material on that scale, a slippery warm organism which, after I have given it some frame, changes its form and concentration in a way that surprises even myself.⁴

The goal of a sanatorium stay is to maintain the results of treatment or to alleviate the symptoms of chronic diseases. Buczkowska is more interested in the latter: chronic boredom, fear, exhaustion, disgust, the chronic malaise of the spirit. *Rok w sanatorium* is a record of similar states and, at the same time, a possible antidote. With the skill of a tightrope walker, the artist manages to keep herself, and us, toying the line between life and necrosis, substance and its essence, sensual experience and affect,

disgust and delight; and, at the same time, reminds us that the line does not separate, but stretches out between them. •

Excerpts from Iwona Kurz, "Shadow-Writing: the Poetry of Matter. Dorota Buczkowska and 'A Year in a Sanatorium'" in *Rok w sanatorium* [A Year in a Sanatorium] (Warsaw: Archeology of Photography Foundation, 2016)

¹ Louise Glück, *Poems 1962–2021* (New York City, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2012), 485.

² From: informational materials about the project *długie życie fotografii* [Long Life for Photography].

³ Czarna Gallery, January 22–March 3, 2007.

⁴ Ewa Tatar, "Plastyka, kreatywna czujność i żywe organizmy: z Dorotą Buczkowską rozmawia Ewa Tatar" ["Fine Arts, Creative Vigilance, and Living Organisms. Ewa Tatar in Conversation with Dorota Buczkowska,"] <http://magazynsum.pl/rozmowy/plastyka-kreatywna-czujnosc-i-zywe-organizmy-z-dorota-buczkowska-rozmawia-ewa-tatar>.



63.-69. from the *A Year in a Sanatorium* series collage, drawing on photography variable dimensions | 2013

ROK W SANATORIUM

Baśń

Wówczas spojrzałam w dół i zobaczyłam świat w który wchodzi i który miał być moim domem.

Obróciłam się do mego towarzysza i zapytałam: Gdzie jesteśmy?

A on odpowiedział: Nirwana.

A ja odezwałam się znowu: Ale światło nie przyniesie nam pokoju.

Louise Glück (przeł. Julia Hartwig)¹

Trudno właściwie powiedzieć, czy fotografia jest martwa, czy żywa. Przypisuje się jej zdolność do ożywiania tego, co martwe, i uśmiercania tego, co żywe. To jednak nie to samo, co życie fotografii. Powtarzalne gesty i pozy, oswojona sceneria dzieciństwa i podróży, ludzie jak żywi – ludzie zastygli w pozach, muchy utopione w bursztynie: wszystko to staje się na zdjęciu zapalnikiem afektu. Prowokuje poruszenie oglądających. Dorota Buczkowska, jak się zdaje, odnajduje tę siłę gdzie indziej, wydobywa raczej jej głębokie źródło. Nie skupia się na przedstawieniu, omija je wzrokiem, posługuje się dotykiem, grzebiąc we wnętrzu zdjęcia, sięgając do jego wewnętrznych warstw – do zdjęcia jako rzeczy, niewielkiego kawałka słabej materii. Słabej, lecz to właśnie ona kryje w sobie ten zapalny potencjał. Zdjęcie to substancja żywa, w której zachodzą niezliczone ciche procesy.

Projekt Buczkowskiej – zatytułowany *Rok w sanatorium* – zaczął się od zdjęć wyjmowanych z pudeł ulicznych sprzedawców; poszukując starych pocztówek, artystka znajdowała na antykwarycznych straganach również osierocone fotografie, z jednej strony czytelne, pozwalające na rozpoznanie pów i gestów, układające się w jakieś historie i konfiguracje; z drugiej zaś wyrwane z kontekstu, często ze skazą, z naddarciem lub blizną. Podobne uszkodzenia materii zdjęcia – co ważne, wynikające nie z kaprysów procesu fotochemicznego, lecz dotykające tej właśnie warstwy materialnej – Buczkowska

wykorzystuje jako punkt wyjścia. Zagięcie, plama, dziura ulegają w efekcie jej artystycznej interwencji, tyle terapeutycznej, ile prowokującej niepokój. Artystka ulega pokusie rozerwania naderwanego, zajrzenia w szczelinę (mogą z niej wyleźć rzeczy straszne i obrzydliwe...), zerwania strupa czy plastra, nakłada maskę z tuszu lub kredki, papierem ściernym zdziera powierzchnię, zmienia fakturę i wygląd materiału...

Sens tych zabiegów opisuje tak:

Zaburzenie przewidywalnego porządku zdjęć budzi czujność oglądającego, poszerza obraz postaci ze zdjęcia o jej inny wymiar (fizyczny, mentalny, emocjonalny i duchowy). W ten sposób przenoszę w sferę widzialnego stan ducha i emocje – traumę, mrok, lęk. Dzięki graficznym interwencjom postaci ze zdjęć stają się aktorami w mojej opowieści, dzięki czemu, używając metafory, mogę opowiedzieć coś bardziej uniwersalnego niż historia tej jednej osoby, coś, co rezonuje z emocjami współczesnego widza². [...]

Z intencją zerwania z konkretem indywidualnej historii ironicznie korespondują tekstowe miniatury Anny Theiss, tworzące rodzaj poradnika przeżycia, nieskutecznego jak wszystkie poradniki świata. Powstały one w wyniku wyprawy artystek w norweskie fiordy. Wspólnie pracowały nad lokalnym archiwum fotograficznym Sogn og Fjordane w Leikanger (sfj.no; flickr.com/photos/fylkesarkiv/). To nieco inna praca niż w wypadku początków *Roku w sanatorium*, ponieważ tu Buczkowska musiała się zmierzyć z nietykalnością archiwum – instytucji, która opiera się właśnie na micie wyjątkowości. Zdjęcia norweskie nie są bezpieczne, są publicznym dobrem chronionym, więc interwencja w nie mogła się jedynie dokonać na poziomie reprodukcji. Pojawiają się na nich nadal efekty graficzne, ale też podejmowane są próby ucieczki w inną formę: w duplikowanie cyfrowych reprodukcji, co nadaje tym pracom pewną lekkość, ciężar mniejszy niż wynikający z działania na papierowym kartoniku. Pojawia się gra w sobowtóry i bliźniaczość, wyłaniają się sylwetki bez twarzy, a figury obu artystek zostają

wprowadzone w scenerię norweskich fiordów. Trwa cyfrowa wyprawa w przeszłość. Same fiordy nie tyle są przedstawiane, ile prezentowana jest tworząca je materia – woda w różnych stanach skupienia. Znów: aparat skupia się nie na widoku, lecz na jego substancji.

Dorotę Buczkowską już wcześniej ciągnęło w chłód – by przypomnieć jej projekt *Dwa lata w chmurach* sprzed niemal dziesięciu lat, zrealizowany na kanwie historii o polarnej wyprawie balonem³. Jej trzem uczestnikom nie udało się przeżyć ani nawet dotrzeć na biegun, ale przy ich ciałach znaleziono zdjęcia dokumentujące ich podróż. Z zapisanej tam walki o przetrwanie artystka wydobyła piękno doświadczenia granicznego, balansu pomiędzy życiem a hibernacją, w przestrzeni, w której ciało i jego funkcje życiowe działają zupełnie inaczej niż na co dzień. To stan szczególny, cielesnego szaleństwa – jeśli rozumieć przez nie stan rozregulowania procesów życiowych określanych jako norma. Norweskie fiordy, które artystka eksplorowała z Anną Theiss, kryją w sobie inne tajemnice. Archiwa o nich milczą. Zdjęcia są w nich pieczołowicie chronione, ale to ochrona na granicy zamknięcia – uwięzione w nich, w pozach i gestach, historie, zwłaszcza historie kobiet, nie zostały nigdy opowiedziane. Poradnik je sugeruje, a zdjęcia, zarówno stare po interwencji, jak i nowe, podejmujące z nimi grę skojarzeń wzmacniają poczucie powtarzalności i synchronii losów.

Cały *Rok w sanatorium* opiera się na zaburzonej czasowości. W tym samym geście interwencji Buczkowska przekreśla i figurę, jako znak indywidualnej obecności, i narrację, jako uporządkowaną opowieść. Także chronologia oparta na poszczególnych miesiącach okazuje się zwodnicza, miesiące gubią się i powtarzają – nie wiemy też, kiedy te miesiące się zdarzyły.

Czy w ogóle?

[...]

W tej praktyce dokonuje się zatem podwójny ruch: z jednej strony wydobywania nieznanego z tego, co znane, z drugiej – oswajania tego,

co obce. Punktem wyjścia dla Buczkowskiej jest wywołanie niepewności poznawczej, poczucia, które rodzi się z różnicy pomiędzy tym, co widzimy i czego doznajemy, a ramami naszego poznania. Również dlatego, że opierają się one na prostych dychotomiach. Dorota Buczkowska tymczasem, niczym szamanka – w rozumieniu figury komunikującej się z duchami, w tym wypadku, może trafniej, z duchem (istotą) doświadczenia – zaprasza do rzeczywistości, w której różne wymiary świata: fizyczny, zmysłowy i egzystencjalny nie są sobie przeciwstawione ani od siebie oddzielone, lecz stanowią jedność. Doświadczenie fizyczne, naukowe, i egzystencjalne, duchowe spotykają się. Artystka dowodzi, że dysponuje wiedzą o naturze i jej procesach, potrafi je kontrolować, ale też wie, że kontrolować ich do końca nie można – życie materii jest zawsze niespodzianką. Buczkowska na tę niespodziankę przygotowuje i otwiera. Wykorzystuje wiedzę, ale jednocześnie unaocznia ją w formie poetyckiej ukazującej inną, nieznaną stronę zjawisk i procesów – i kryjące się w nich zmysłowe piękno. Wyczula na grozę i odrazę, wybija z anestezji, budzi niepokój, odstawiając nierozzerwalny splot substancji i afektu. Świat nie jest domem, świat jest ukrytym dla oczu działaniem, namnażaniem się i rozrastaniem form, także niebezpiecznych i nieprzyjemnych.

Emblematyczna dla tej postawy jest wykonana przez Buczkowską instalacja/rzeźba z masła, o której artystka mówiła:

Fascynuje mnie sama obecność i sensualność materiału w tej skali, śliski ciepły organizm, który po tym, jak nadałam mu pewne ramy, zmienia formę i skupienie w sposób dla mnie samej zaskakujący⁴.

Celem pobytu w sanatorium jest utrzymanie wyników leczenia – lub łagodzenie objawów w chorobach przewlekłych. Dorotę Buczkowską interesuje raczej to drugie: przewlekłe znudzenie, przestraszenie, zmęczenie, obrzydzenie, trwała choroba ducha – *Rok w sanatorium* jest zapisem podobnych stanów i jednocześnie antidotum na nie. Z wprawą linoskoczka artystka utrzymuje siebie – i nas – na linii między życiem i obumieraniem, substancją i jej istotą,

doświadczeniem zmysłowym i afektem, odrazą i zachwytem, przypominając, że lina ich nie dzieli, lecz rozciąga się pomiędzy nimi. •

Iwona Kurz, Cieniem-pisanie: poezja materii. Dorota Buczkowska i „Rok w sanatorium” (fragmenty) / Fundacja Archeologii Fotografii, 2016

¹ Cyt. za: J. Hartwig, *Dzikie brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*, Sic!, Warszawa 2003, s. 165.

² Cyt. za: materiały informacyjne o projekcie *Długie życie fotografii*.

³ Galeria Czarna, 22 stycznia – 3 marca 2007.

⁴ D. Buczkowska, *Plastyka, kreatywna czujność i żywe organizmy*, rozmowę przeprowadziła E. Tatar, magazynsum.pl/rozmowy/plastyka-kreatywna-czujnosc-i-zywe-organizmy-z-dorota-buczkowska-rozmawia-ewa-tatar.

UNE ANNÉE AU SANATORIUM

Fable

*Alors j'ai regardé vers le bas et j'ai vu
Le monde dans lequel j'entrais et qui serait
ma maison.*

*Et je me suis tourné vers mon compagnon
et lui ai demandé Où sommes-nous ?*

Il m'a répondu : Nirvana.

*Et j'ai repris la parole : Mais la lumière ne nous
donnera pas la paix.*

Louise Glück

Il est particulièrement difficile de dire si la photographie relève de la mort ou bien de la vie. On parle en effet d'elle comme capable de redonner vie à ce qui est mort, mais aussi de donner la mort à ce qui est vivant. La vie même de la photographie n'a cependant rien à voir avec ces considérations. Ce qui, sur une photographie, enflamme l'affect, met en mouvement le spectateur, ce sont les gestes et les poses répétés, les décors familiers de l'enfance et du voyage, les gens comme s'ils étaient en vie, c'est-à-dire figés dans certaines poses, mouches noyées dans l'ambre. Ce pouvoir de la photographie, Dorota Buczkowska semble s'en approcher par un autre moyen, en cherchant la source profonde. L'artiste ne met pas la représentation au centre de son attention,

n'y porte même pas le regard. Par contre, c'est du toucher qu'elle se sert, fouillant à l'intérieur même de la photographie, en atteignant les couches profondes. La photographie n'est plus alors qu'une chose, petit morceau de matière fragile. Fragile mais seule à même de cacher en son sein le pouvoir d'enflammer. La photographie est une substance vivante, où se préparent en silence d'innombrables processus.

Le projet de Dorota Buczkowska intitulé *Une année au sanatorium* tire son origine des photographies qu'elle a trouvées en cherchant de vieilles cartes postales dans un marché aux puces. Des photographies orphelines, lisibles par certains aspects (poses et gestes identifiables, faisant récit) et pourtant arrachées de leur contexte, avec des défauts, des déchirures, des cicatrices. Ces dégradations matérielles, qui ne résultent pas d'un processus photochimique capricieux, mais qui touchent à la couche proprement matérielle de la photographie — cela a son importance —, Dorota Buczkowska en fait un point d'entrée. Le pli, la tache, le trou : c'est à ce niveau qu'elle fait porter son geste artistique, source de guérison autant que d'angoisse. Elle cède à la tentation de déchirer complètement ce qui n'était qu'échancré, de regarder dans la crevasse (là d'où peuvent sortir des choses horribles et terrifiantes...), d'enlever la croûte ou le cataplasme. Elle ajoute un voile d'encre ou de craie, fait disparaître la couche supérieure de la photographie avec du papier abrasif, modifie la texture et l'aspect du matériau...

Elle-même décrit ainsi le sens de ces interventions :

« Mettre à bas l'ordre prévisible qui régit les photographies réveille la vigilance du spectateur, enrichit d'une dimension nouvelle (physique, mentale, émotionnelle, spirituelle) l'image qu'on peut se faire de telle figure photographiée. C'est ainsi que je transfère dans la sphère du visible un état d'esprit et des émotions : traumatisme, noirceur, peurs. Ces interventions graphiques transforment les personnes photographiées en véritables acteurs de mes récits. Je peux ainsi, par le biais de métaphores, raconter des histoires plus universelles que ne le sont les leurs propres, des histoires qui résonnent avec les émotions du spectateur contemporain ».¹

[...]

À cette intention de rompre avec le concret

de l'histoire individuelle correspondent, sur un mode ironique, les textes-miniatures d'Anna Theiss. Ces textes, qui créent une sorte de guide de survie, inefficace comme tous les guides, trouvent leur origine dans un voyage que les deux artistes ont effectué ensemble dans les fjords norvégiens. Elles y ont notamment travaillé sur le fonds d'archives photographiques Sogn og Fjordane conservé à Leikanger (www.sjf.no ; <https://www.flickr.com/photos/fylkesarkiv/>). Ce travail s'est révélé quelque peu différent de celui mené au commencement du projet *Une année au sanatorium*, Dorota Buczkowska ayant dû se mesurer là au caractère intouchable de l'archive, quand celle-ci, reconnue pour son caractère exceptionnel, fait figure de véritable institution. Comme ces photographies de Norvège ne sont pas en déshérence mais constituent un bien public protégé, la seule intervention autorisée dessus ne pouvait se faire qu'au niveau de leurs reproductions. Si l'artiste y a fait apparaître certains effets graphiques déjà utilisés, elle a aussi tenté d'en renouveler la forme. La reproduction numérique, utilisée ici, donne à ces nouvelles pièces une légèreté que l'impression sur carton ne permettait pas d'obtenir. L'artiste y joue aussi avec l'idée de sosie, de gémellité ; des silhouettes sans visage y surgissent ; les deux artistes elles-mêmes se trouvent introduites dans le décor des fjords norvégiens. Et l'expédition numérique vers le passé, de continuer ainsi... Ce qui est montré, ce ne sont pas tant les fjords que l'élément qui y joue un rôle majeur, à savoir l'eau, dans ses différents états physiques. À nouveau, la représentation n'est plus au centre de l'attention. Seulement la substance.

Il suffit de rappeler un projet d'il y a presque vingt ans, intitulé *Deux années dans les nuages*, inspiré par l'histoire d'une expédition polaire en ballon². Si les trois membres de celle-ci n'avaient pas atteint le pôle ni survécu, on avait retrouvé auprès de leurs corps des photographies documentant leur voyage. De la lutte pour survivre dont témoignait cette documentation, l'artiste avait dégagé la beauté de l'expérience-limite, du rapport entre vie et hibernation, tels que vécus dans un environnement où le fonctionnement du corps et les fonctions vitales changent du tout au tout. Un état de folie proprement singulière, corporelle, si on entend par le mot « folie » la dérégulation des processus vitaux considérés

comme normaux.

Les fjords de Norvège, que l'artiste a explorés avec Anna Theiss, cachent en leur sein d'autres mystères, dont les archives ne parlent pas. Si ces photographies sont protégées avec un immense soin, cette protection s'apparente à un enfermement. Les histoires qui y sont emprisonnées, comme elles peuvent l'être dans des poses et des gestes, n'ont jamais été racontées, en particulier celles des femmes. Le guide composé par Anna Theiss en suggère l'existence. Quant aux photographies (aussi bien les anciennes, sur lesquelles Dorota Buczkowska est intervenue, que les récentes), elles sont avec elles dans un jeu de correspondances, d'association d'idées. Ce faisant, elles renforcent l'impression de répétition et de synchronie des destins.

L'ensemble d'*Une année au sanatorium* est fondé sur une temporalité en désordre. Dans un seul et même mouvement, Dorota Buczkowska biffe à la fois la figure comme signe de présence individuelle, et la narration comme récit ordonné. La chronologie, basée sur la succession des mois, s'avère également trompeuse : les mois s'égarent, se répètent. Nous ne savons pas quand les mois ont pris place. Sont-ils seulement advenus ? [...]

La pratique artistique de Dorota Buczkowska se caractérise par un double mouvement. Il s'agit à la fois d'extraire de l'inconnu ce qui était connu, et d'apprivoiser ce qui était étranger. Pour elle, tout part de l'incertitude cognitive, sentiment qui naît du décalage existant entre ce que nous voyons et ressentons, d'une part, et les limites de notre connaissance, d'autre part, mais aussi du fait que les dichotomies qui les sous-tendent ne sont que trop simplistes. Telle une chamane — dans le sens de figure communiquant avec les esprits et, dans ce cas, avec l'esprit (l'essence) de l'expérience —, l'artiste nous invite à rejoindre une réalité dans laquelle les différentes dimensions du monde (physique, sensuelle et existentielle) ne sont ni opposées les unes aux autres, ni séparées, mais forment un tout. Différents types d'expérience s'y rencontrent : physique et scientifique, existentielle et spirituelle. L'artiste nous montre que si elle connaît la nature et ses processus, et parvient à les contrôler, elle sait aussi qu'il est impossible de les maîtriser totalement, la vie de la matière étant imprévisible. Aussi nous

prépare-t-elle à accueillir cette surprise. C'est sous une forme poétique, à même de nous montrer la face inconnue des phénomènes et des processus, tout aussi bien que la beauté sensuelle qui s'y cache, qu'elle nous transmet également son savoir. Elle nous fait ressentir l'épouvante et la répugnance, nous sort de l'anesthésie dans laquelle nous nous trouvions, réveille les angoisses, révèle l'entrelacement indissoluble de la substance et des affects. Le monde n'est pas une maison. Le monde est action, une action cachée à nos regards, une multiplication et un développement des formes, y compris des formes dangereuses et désagréables.

Emblématique de cette conception est l'installation / sculpture que Dorota Buczkowska a faite dans du beurre et dont elle parle ainsi :

« Ce qui m'a fasciné ici, autant que le contexte et les références culturelles, c'est la présence même et la sensualité du beurre comme matériau utilisé à cette échelle : un organisme insaisissable et tiède, qui, une fois que je lui eus assigné certaines limites physiques, a changé de forme et de consistance d'une façon qui m'a tout à fait surprise »³.

L'objectif d'un séjour en sanatorium est de maintenir les effets d'un traitement, ou bien

d'amoindrir les symptômes d'une maladie chronique. C'est plutôt à ce deuxième champ que s'intéresse Dorota Buczkowska : celui de l'ennui chronique, de l'effroi, de la fatigue, du dégoût, de la persistante maladie de l'âme. *Une année au sanatorium* est l'enregistrement de ces états-là, et en même temps un antidote contre eux. Véritable équilibriste, l'artiste se maintient, et nous maintient, sur la ligne qui sépare la vie et le dépérissement, la substance et son essence, l'expérience sensuelle et l'affect, l'aversion et le ravissement. Une ligne qui, nous rappelle-t-elle, n'est pas une ligne de partage entre des mondes opposés, mais une ligne qui se faufile entre eux. •

Extraits du texte « Ombro-graphie: la poésie de la matière. Dorota Buczkowska et *Une année au sanatorium* » Iwona Kurz / Fondation Archéologie de la Photographie / 2016

¹ Citation tirée du texte de présentation du projet *La longue vie de la photographie*

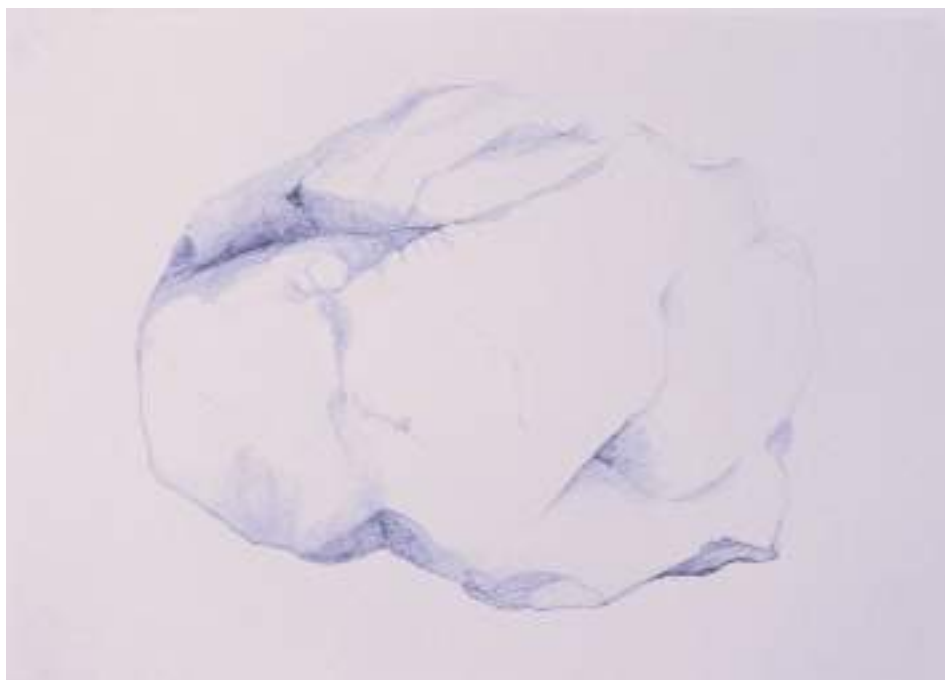
² Galerie Czarna, 22 janvier–3 mars 2007.

³ « Les arts plastiques, l'attention créatrice et les organismes vivants. Entretien avec Dorota Buczkowska, par Ewa Tatar ».

ALIBI.

An Exploratory Project

ALIBI. An Exploratory Project



70. from the *Alibi. An Exploratory Project* series
stone drawing
100x180 cm | 2011

In 1970, Larry Gottheim recorded a simple film – an 11-minute-long shot of fog clearing from a hillside. Watching *The Fog Line*, we might get the impression that nothing is happening, as the picture is nearly still and feels more like a photograph than a movie. Opening on a mostly white frame, the picture gradually changes,



71. exhibition view, *Apnea*, TRAFO, Szczecin, 2014 | photo
by J. Werbel

and after a while we can see the mountain and roaming horses. The movie was shot with a special lens that flattens the image and framed by a pair of high-voltage power lines creating a reference point for the viewer. It is the audience that can both create and finish the work in the process of looking. Writing about *The Fog Line*, Raymond Foery called it,

a wonderful piece of conceptual art, a stroke along that careful line between wit and wisdom – a melody in which literally every frame is different from every preceding frame (since the fog is always lifting) and the various elements of the composition – trees, animals, vegetation, sky, and, quite importantly, the emulsion, the grain of the film itself – continue to play off one another as do notes in a musical composition. The quality of the light – the tonality of the image itself – adds immeasurably to the mystery and excitement as the work unfolds, the fog lifting, the film running through the gate, the composition static yet the frame itself fluid, dynamic, magnificently kinetic.¹

Similar shots can be found some forty years later in Dorota Buczkowska's *La montagne blanche* (2007) and the *Alibi* project (2010). At first glance, the two films differ only slightly from *The Fog Line*, mostly in terms of pixels, colors, and resolution. But is the difference re-

ally based on technical considerations alone? Looking at Buczkowska's body of work all the way from her beginnings, we can see a lengthy period of artistic focus on what I would simply call "circulation." Those "circulatory" projects always feature some kind of flow, motion, rotation, and repetitiveness occurring on different levels. The concept manifests itself in a variety of ways, even in titles – one example being *Cyrkulacje* [Circulations], a 2004 collection of drawings, showing complicated installations or figures, with various elements precisely combined together. *Transfuzja* [Transfusion] (2008) is an example of the concept manifested in form, featuring two transparent blow-up chairs linked together with a cord and filled with a blood-like liquid. A red pipe traversing a building in the 2003 *Aorta* is the concept manifested in material, while *Maison des Poisons* (2005), featuring a group of drawings of fish-shaped installations with viscerally linked organs and tubes, manifests the concept through shape. Then again, the concept is revealed through recurrence in *Urodziny* [Birthday] (2004), where



72. from the *Alibi. An Exploratory Project* series
exhibition view, *Apnea*, TRAFO, Szczecin,
2014 | photo by A. Konopka

fetus-shaped candies are scattered across the floor. Structure represents the concept in *Klimatyzacja* [Climatization] (2006), which features a combination of animation, film, and image to present weather maps with their distinct circular patterns and shapes.

What is circulation exactly? Something with no end and no beginning, with no straight lines; a constant motion or becoming, a state of being, a level, repetition with variation, an idea, a method of artistic work, where change occurs. A circulation is marked by a fear of the constant, the unchanging, or at least a dread of stability; it is also a place for the unexpected. The present seems fluid and uncertain, because we only have a moment to catch it. A circulation also implies a presumed hope (or fear) that nothing exists forever and that change is inherent to even the smallest thing. If everything is in flux, are we – as the perceiving subject – the point of reference, the crucial element required to finish the work? Circulation conceived as an artistic method brings to mind Merleau-Ponty's theory of perception, in which "the perceived object is infused with a secret life, and perception as a whole disintegrates and reforms ceaselessly. We should only command an abstract essence of the conscious, and only as long as we refrain from following the actual movement through which consciousness resumes its own operations at any given moment, focusing and concentrating on identifiable objects, gradually shifting from 'seeing' to 'knowing,' and achieving a unity of its own."²

This unity is more felt than known. The residue accruing gradually in our memory forms the foundation of images, with both individual and general correlations, something between representation and object, to borrow from Bergson. Images may exist without being perceived, and may also be present without being offered – the otherness of presence with respect to representation is what makes matter visible. For Bergson there is a difference between reality and representation. *L'image présente*, or objective reality, isn't the same as the representation of the image, as the latter does not affect other

images. Conceived in this manner, representation is the possibility of isolation. But is it really? Traditional, rational thinking framed in conceptual binaries sacrifices the excluded elements and rejects the margins of thinking. But this excluded part – whatever it is – leaves a trace. And to find all the lost traces, we would have to think along lines running contrary to oppositional thinking. We would have to learn to see what's in the margins.

Buczkowska's circulation period slowly gives way to something different. *Interror* (2008) terrifies us with its cold and precisely measured process of building a bomb. As suggested by the prefix "in-", the destruction threatened by the bomb is directed not outward, but inward. And the tension made inevitable a blowup – which eventually happened, strongly and completely with the 2008 installation *Entre l'état de la matière*: with a snapped rope hanging from the ceiling, and a sort of balloon, a sphere, on the floor with the other end of the rope attached. There's nothing in the piece that could be saved: no movement, no repetition, no circulation. It's all there – done and irreversible. The viewer can only assume the position of a silent witness to the tragedy that unfolded beyond their perception and their time. What we see is merely the past – somehow accepted and familiar. From this piece on, circulation reappears as such, but not as an existing object or an artistic method, rather as an echo of the past, like a melody stuck in our heads that we don't know how or why it got there. Later works, such as the latex sculpture featuring bubble-like organic shapes, boast more precision, determination, and consequence than just mere coincidence. To the touch, the aforementioned sculpture is at once repulsive and soft. This ambiguity imbues the piece with a dual thrust, rendering it both inviting and detached. *Plamy* [Stains] (2010) has a similar ambiguity; erotic yet disturbing, the installation features a display of white shirts on which pornographic scenes are painted in red wine. Wine brings to mind a certain playfulness and leisure time, but here, on the white shirts, the first association one has is blood. Any pain evoked does not originate



73.-75. from the *Alibi. An Exploratory Project* series
photography
40x30 cm | 2010

74.



76. from the *Alibi. An Exploratory Project* series
video | 2010



77. from the *Alibi. An Exploratory Project* series
exhibition view, *Apnea*, TRAFO, Szczecin,
2014 | photo by J. Werbel

from these stains, however, but rather the overwhelming scale of the installation prompts us to reframe the erotic from something intimate, personal, and individual, into something generalized. Perhaps it is a source of pleasure the same way that drinking wine is. In the 2009 *Listy miłosne (encefalogramy orgazmu)* [Love Letters (Orgasm Electroencephalograms)], there is only the line, with no excitement; just pure, unadulterated process. Here, love and climax – and I’m not sure whether they’re not framed as one and the same – may be experienced in a strictly technical way. This particular period in Dorota Buczkowska’s oeuvre, which started with *Entre l’état de la matière*, I would call “rational diffusion.” It still carries a trace or a memory of circulation, but circulation doesn’t exist as the work itself or a theme, but, again, merely an echo. Behind the rational there is hidden a careful and detailed analysis and effort, a sort of deliberate structure, which we cannot fully comprehend, but we know exists. Because in spite of rational assumptions, the effect is anything but rational, and instead fractures meaning into a multitude of margins and points, meaning is also diffuse. There is no central or dominating meaning – they all function together on different levels and in hierarchies.

Larry Gottheim shot *The Fog Line* in 1970 in an era of conceptual art and experiments with the camera. When I watch this short film, I get the impression that it is somehow self-referential and says more about method and the aesthetics of the period than the shots making it up. Buczkowska’s films, *La montagne blanche* (2007), *The Fog Line* and the *Alibi* project are all more felt than specifically about something. They do not bear the burden of having to play with conceptualism or new techniques. New contexts also change the scope of interpretation.

The *Alibi* project is situated fully within the “rational diffusion” period. What we see is not happening here, but somewhere else: in one still shot, a stone suddenly moves with the current of the stream. Polystyrene-like snow falls in the high mountains and then a fog fills the screen with an all-encompassing white. You have to be really careful to locate in this absent structure a place for the observer. Representation in Buczkowska’s film does neither reflect nor complement the image of reality, rather it dissolves in the image, creating another layer –

in the final stage, a layer indistinguishable from what is considered natural. The mythical order of representation and beginning is abolished: we observe one layer put over another, with the camera simply silently present. Was there anyone behind it? Or were they somewhere else?

Art history tells the story of human vision and conceives the act of looking as a recurring narrative of domination. To break this cycle, we need to learn to look differently. All the various frames used by Buczkowska – be it films, drawings, or empty visualizations – propose a new method of perception, one aligned with Merleau-Ponty’s views on how nothing is more difficult than knowing precisely what it is we’re seeing. First, one needs to learn to look. As it is impossible to forget or erase the dominating discourse in which we exist, we can – or rather have to, living as we do in this multilayered reality – find something that can resist this model. Even without a source image, we have to find something that is, if not true, then at least important for us. Sketches of a rock may be a representation of either paper or rock. Polystyrene snow carried by the gusting wind appears strikingly real, leaving us unsure of not only what is elsewhere, but also of what is here and now. In Buczkowska’s works, time transmutes from a line to a circle, not because of repetition, but rather because there is no possibility to precisely situate the viewer. Space thus becomes infinite – unconfined to the frame of the unspecified here, it expands to cover place as a whole, as well as reflection over place and its attendant gaze. Vision circles back to us and by looking we are made present. The contemporary reconceptualization of mimesis does not commence in reality, but in the structure of vision and its relationships. The nature/culture dichotomy repeated and sustained by rational discourse, does not disintegrate within the dialectical interplay of these concepts, but rather along the interstices. The natural and the artificial lose their bearing on what we actually see; the natural has the structure of the artificial and vice versa. We cannot fully comprehend the logic or the template of transformation – all that we can do is to be present toward the

picture. This simple aesthetic and apparent obviousness are both beautiful and yet terrifying. Who will write the new history of sight? •

Zofia Maria Cielątkowska “*Alibi. An Exploratory Project*” in *Research Project*, exhibition catalog (Warsaw: Studio Gallery, 2011)

¹ <https://lightcone.org/en/film-6759-fog-line>
[access date 15.01.2024].

² Maurice Merleau-Ponty *Phenomenology of Perception*, (London: Routledge, 2013), 38.

70. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
rysunek kamienia
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
dessin sur pierre
100x180 cm | 2011

71. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
widok wystawy *Apnea*, TRAFO, Szczecin | 2014
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
vue de l'exposition *Apnée* à TRAFO, Szczecin | 2014
fot. / photo de J. Werbel

72. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
widok wystawy *Apnea*, TRAFO, Szczecin | 2014
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
vue de l'exposition *Apnée* à TRAFO | 2014
fot. / photo de A.Konopka

73.-75. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
fotografia
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
photographie
40x30 cm | 2010

76. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
video | 2010
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
vidéo | 2010

77. z cyklu *Alibi. Projekt badawczy*
widok wystawy *Apnea*, TRAFO, Szczecin | 2014
issu de la série *Alibi. Projet de recherche*
vue de l'exposition *Apnée* à TRAFO, Szczecin | 2014
fot. / photo de J. Werbel

ALIBI. Projekt badawczy

W 1970 roku Larry Gottheim nakręcił prosty film: na jedenastominutowym ujęciu mgła powoli osuwa się z gór. W *Fog Line* właściwie nic się nie dzieje; kadr jest prawie nieruchomy i mamy wrażenie, że oglądamy raczej fotografię niż film. Początkowo całkowicie biały obraz stopniowo się zmienia i po chwili jesteśmy w stanie dostrzec górę i spacerujące konie. Film został nakręcony za pomocą specjalnej soczewki spłaszczającej obraz i przez pryzmat podwójnej linii drutów wysokiego napięcia, które tworzą punkt odniesienia dla widza. W procesie patrzenia to widz może stworzyć i skończyć pracę. Raymond Fory tak napisał o *Fog Line*: „To piękny przykład sztuki konceptualnej, coś pomiędzy bystrością a mądrością, melodią, w której, dosłownie rzecz ujmując, każda rama różni się od poprzedniej (jako że mgła ciągle opada). Jak różne elementy kompozycji – drzewa, zwierzęta, roślinność, niebo – tak również bardzo ważna emulsja, ziarno samego filmu, kontuuje faworyzowanie jednych nad innymi, podobnie jak robi to zapis muzyczny utworu. Specyficzny charakter światła, ale też paleta barw samego obrazu, niezmiennie pogłębiają tajemniczość i emocjonalny ładunek rozwijającego się dzieła: unoszącej się mgły, przewijającego się filmu, kompozycji statycznej choć złożonej z klatek płynnych, dynamicznych, niebywale wręcz kinetycznych [...]”¹.

Podobne ujęcie możemy odnaleźć w pracach Doroty Buczkowskiej – *La montagne blanche* (2007) i w projekcie *Alibi* (2010). Na pierwszy rzut oka pomiędzy tymi dwoma filmami a *Fog Line* jest niewielka różnica oparta na pikselach, kolorach czy rozdzielczości. Czy rzeczywiście tylko kwestia techniki decyduje o różnicy? Patrząc na twórczość Doroty Buczkowskiej od jej początków, można dostrzec pewne cechy wspólne dla okresu, który nazwałabym po prostu *cyrkulacją*. W tych *cyrkulacyjnych* projektach zawsze był jakiś rodzaj przepływu, ruchu, rotacji, powtarzalności, pojawiający się na różnych poziomach. Mogło to być coś tak dosłownego jak tytuł (*Cyrkulacje*, 2004; rysunki przedstawiające

skomplikowane instalacje czy postaci z różnymi, ściśle ze sobą powiązanymi elementami), forma (*Transfuzja*, 2008; dwa przeźroczyste dmuchane krzesła złączone ze sobą rurką i wypełnione wyglądającą jak krew substancją), materiał (*Aorta*, 2003; czerwona rura przechodząca przez budynek), kształt (*Dom ryb*, 2005; rysunki ukazujące instalacje o rybich kształtach, z wewnątrz powiązanymi organami i rurkami), powtarzalność (*Urodziny*, 2004; cukierki przypominające płód, rozrzucone w dużej ilości na podłodze) czy struktura (*Klimatyzacja*, 2006; animacje, filmy i obrazy pokazujące mapy meteorologiczne wraz z ich cyrkularnymi liniami i kształtami).

Czym właściwie jest cyrkulacja? Czymś bez początku i końca, bez linii prostej, ciągłym ruchem czy stawaniem się, stanem, poziomem, powtórzeniem z różnicą, ideą, metodą pracy artystycznej, ze zmianą. W cyrkulacji zawarty jest strach w stosunku do wszystkiego, co stałe, albo przynajmniej niechętnie uczucie do stabilności; też miejsce na przypadek. Mamy tylko chwilę, aby przyjrzeć się teraźniejszości, stąd jawi się ona zawsze jako płynna i niepewna. Cyrkulacja to też domniemana nadzieja (lub strach), że nic nie istnieje na zawsze, że zmiana wpisana jest w każdą drobną rzecz. Jeśli wszystko znajduje się w cyrkulacji, czy jesteśmy – jako postrzegający podmiot – punktem odniesienia, istotnym elementem, aby ukończyć pracę? Cyrkulacja jako metoda artystyczna przypomina koncepcję percepcji Merleau-Ponty’ego, w której „postrzegany przedmiot zanurzony jest w sekretnej życiu, a percepcja jako jedność rozpada się i ponownie powstaje. Powinniśmy mieć tylko abstrakcyjną treść świadomości, tak długo, jak długo wstrzymujemy się od pójsia za aktualnym ruchem, przez który świadomość ponawia w każdej chwili własne operacje, skupia, koncentruje się na identyfikowalnym obiekcie, stopniowo przechodzi od »widzieć« do »wiedzieć« i osiąga jedność własnego życia”².

Ta jedność jest raczej odczuwana niż rozumiana. Materiał zostawiany stopniowo w naszej pamięci formuje bazę obrazów z jednocześnie indywidualnym i generalizującym odniesieniem, jako coś pomiędzy reprezentacją a rzeczą –

mówiąc w Bergsonowskiej terminologii. Obrazy mogą istnieć bez bycia postrzeżeniami, mogą być również obecne bez bycia danymi – inność obecności względem przedstawienia czyni materię widoczną. Dla Bergsona *l’image presente* czy inaczej obiektywna rzeczywistość nie byłaby tym samym co przedstawienie obrazu, jako że to ostatnie nie ma wpływu na inne obrazy. Przedstawienie jest więc możliwością izolacji. Czy rzeczywiście? Tradycyjne, racjonalne myślenie w konceptualnych opozycjach czyni z wykluczonej części ofiarę i odrzuca tym samym marginesy myślenia; ale wykluczona część – cokolwiek nią jest – zostawia ślad. Aby odnaleźć ślady, należałoby zacząć myśleć w sprzeczności do opozycyjnego myślenia, nauczyć się widzieć w marginesach.

Okres cyrkulacji stopniowo się zmienia. *Interror* (2008) faktycznie terroryzuje wraz ze swoim zimnym i precyzyjnym odmierzaniem – procesem tworzenia bomby. Destrukcja, jak wskazuje nam to prefiks in- nie jest nakierowana na zewnątrz, ale do wewnątrz. Napięcie musiało w końcu zostać rozładowane. Pękło – z silnym i całkowitym zaangażowaniem w instalacji *Entre l’état de la matière* (2008). To, co widzimy, to urwana lina zwisająca z sufitu i rodzaj balonu, kuli leżącej na ziemi z jej oderwanym fragmentem. Nie ma nic, co można by dodać do tej pracy, nic, co można by ocalić: żadnego ruchu, żadnego powtórzenia, żadnej cyrkulacji. Wszystko jest tu – dokonane i nieodwracalne. Widz jest tylko w pozycji milczącego świadka zdarzeń tragedii, która wydarzyła się poza jego wzrokiem i czasem. To, co tu, to tylko przeszłość – w jakiś sposób zaakceptowana i oswojona. Poczynając od tej pracy, cyrkulacja jako taka jest obecna, ale nie jako egzystująca rzecz czy metoda artystyczna, a raczej echo przeszłości, melodia, która czasem tkwi w głowie i nie wiemy ani skąd, ani dlaczego. Późniejsze prace, takie jak lateksowa rzeźba o bąblowym, organicznym kształcie, mają w sobie więcej precyzji, determinacji i konsekwencji niż przypadku. Wspomniana praca, dotknięta, jest jednocześnie obrzydliwa i miękka. Ta ambiwalencja daje jej podwójne znaczenie – zapraszające i dystansujące. *Plamy* (2010) również posługują się dwuznacznością;

białe koszule umieszczone na ścianie z malunkami scen pornograficznych wykonanych czerwonym winem mają w sobie coś niepokojąco erotycznego. Wino przywołuje czas relaksu, ale tu, na białych koszulach, pierwsze skojarzenie związane jest z krwią. Ból nie płynie jednak stąd. To raczej rozmiar i ilość całej instalacji, która pozwala nam zapomnieć o erotyczności jako intymnej, personalnej i indywidualnej i robi z niej rzecz w ogóle – być może jest źródłem przyjemności na tej samej zasadzie, na jakiej pijemy wino. W *Listach miłosnych (encefalogramach orgazmu)* (2009) jest tylko linia – żadnej ekscytacji, sam proces. Miłość i orgazm (nie jestem pewna, czy nie ma pomiędzy nimi znaku równości) mogą być doświadczane w sposób czysto techniczny. Ten artystyczny okres Doroty Buczkowskiej, który zaczął się wraz z *Entre l’état de la matière*, nazwałabym racjonalnym rozproszeniem. Obecne jest w nim ciągle uczucie czy pamięć po cyrkulacji, jednak nie istnieje ona jako praca, główny motyw, ale wspomniane echo. Za racjonalnym kryje się ostrożna, dokładna analiza i praca, pewien rodzaj zaplanowanej struktury, którą nie do końca jesteśmy w stanie zrozumieć, ale wiemy o niej, że istnieje. Rozproszeniem, ponieważ pomimo racjonalnych domniemań i założeń efekt wcale nie jest racjonalny, ale rozbija znaczenie na wielość marginesów i punktów; nie ma znaczenia głównego czy najważniejszego, funkcjonują one wspólnie na różnych poziomach i w hierarchiach.

Larry Gottheim nakręcił *Fog Line* w czasie dominacji sztuki konceptualnej i eksperymentów z kamerą. Kiedy patrzę na ten fragment, mam wrażenie, że w pewnym sensie jest on autoreferencyjny i więcej mówi o metodzie i czasie, w którym został nakręcony, niż o ujęciu jako takim. Filmy Doroty Buczkowskiej, *La montagne blanche*, *Fog Line* czy *Alibi*, są natomiast bardziej odczuwane niż o czymś. Nie ma w nich ciężaru gry z konceptualizmem i nową techniką. Nowy kontekst zmienia również możliwości interpretacji.

Projekt *Alibi* należy całościowo do okresu *racjonalnego rozproszenia*. To, co widzimy, nie dzieje się tu, tylko *gdzie indziej*: w nieruchomym kadrze kamień nagle płynie z prądem rzeki,

styropianowy śnieg pada w wysokich górach, mgła zapelnia ekran wszechogarniającą bielą. Trzeba być bardzo uważnym, aby w tej nieobecnej strukturze znaleźć miejsce dla tego, kto obserwuje; przedstawienie w tym filmie Doroty Buczkowskiej nie jest odwzorowaniem rzeczywistości ani jej dopełnieniem, zatapia się w obrazie i tworzy kolejną warstwę – w końcowym stadium nierozróżnialną od tego, co zwykle się uważać za naturalne. Mityczny porządek reprezentacji i początku zostaje zniesiony: obserwujemy kolejne warstwy nakładane na siebie z milczącą obecnością kamery. Czy za nią ktoś stał? Czy był gdzie indziej?

Historia sztuki opowiada historię wzroku i sposobu patrzenia jako powtarzanej narracji dominacji. Aby ją przerwać, należałoby się nauczyć patrzeć inaczej. W różnorodnych ramach pokazywanych przez artystkę: filmach wideo, rysunkach, pustej wizualizacji, zawarta jest nowa metoda percepcji zgodna z myślą Merleau-Ponty'ego, że nie ma nic trudniejszego, niż wiedzieć naprawdę, co się widzi. Najpierw trzeba się nauczyć patrzeć. Zapomnieć ani pozbyć się istniejącego dyskursu nie możemy, ale możemy, a nawet musimy w wielu warstwach nakładającej się coraz to nowszej rzeczywistości znaleźć coś, co jej się oprze, coś, co mimo braku źródłowego obrazu okaże się choć na chwilę, jeśli nie prawdziwe, to ważne dla nas. Szkice skał mogą przedstawiać papier lub skałę. Biały styropian rozwiewany na wietrze do złudzenia przypomina śnieg i tracimy pewność, nie tylko co do tego, co *gdzie indziej*, ale również do tego, co *tu*. W pracy Buczkowskiej czas przesuwają się z linii do okręgu, ale nie ze względu na powtarzalność, a bardziej na brak możliwości zaznaczenia miejsca i punktu, w którym widzę właśnie się znajduje. Przestrzeń w ten sposób staje się nieograniczona – nie koncentruje się tylko w kadrze bliżej niesprecyzowanego *tu*, ale rozciąga na miejsce w ogóle, na refleksję o miejscu i przynależnemu mu spojrzeniu. Wzrok powraca do nas i my, patrząc, stajemy się obecni. Współczesne przepisywanie *mimesis* nie rozpoczyna się w rzeczywistości, ale w samej strukturze wzroku i jego zależnościach. Dychotomia natury i kultury powielana i utrzymywana przez racjonalny dyskurs nie

rozpada się już w dialektycznej grze pojęć, ale wzdłuż spoin. To, co naturalne i sztuczne, traci sens wobec tego, co się widzi; naturalne ma strukturę sztucznego i na odwrót. Nie jesteśmy w stanie podać ani zrozumieć logiki i matrycy przekształceń, pozostaje nam tylko stać się obecnym wobec obrazu. Prosta estetyka i pozorna oczywistość ma w sobie coś pięknego i jednocześnie absolutnie przerażającego. Kto napisze nową historię wzroku? •

Zofia Maria Cielątkowska, *Alibi. Projekt badawczy / tekst towarzyszący wystawie Projekt badawczy w Galerii Studio w Warszawie, 2011*

¹ <https://lightcone.org/en/film-6759-fog-line> [data dostępu 15.01.2024].

² M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, 2013, s. 38.

ALIBI. Projet de recherche

En 1970, Larry Gottheim tournait un film à la facture épurée : une prise de onze minutes donnait à voir une nappe de brouillard se dissiper progressivement d'une colline. Dans *The Fog Line*, rien ne se passe à proprement parler, le cadre est quasi immobile, si bien que nous avons l'impression de regarder une photographie plutôt qu'un film. L'image, totalement blanche au départ, change progressivement. Au bout d'un moment, nous sommes en mesure d'apercevoir la colline et des chevaux qui s'y promènent. Le film a été tourné avec une lentille spéciale qui aplatit l'image. Celle-ci est par ailleurs vue à travers le prisme d'une double ligne de fils à haute tension, qui constitue un point de référence pour le spectateur. C'est ce dernier qui, par le fait de regarder, peut créer et achever l'œuvre. Pour Raymond Foery, *The Fog Line* est « un bel exemple d'art conceptuel, quelque chose entre esprit et sagesse, une mélodie dans laquelle chaque image diffère littéralement de la précédente, du seul fait que le brouillard est en train de se dissiper. Les divers éléments de la composition (arbres,

animaux, végétation, ciel), mais aussi l'émulsion photographique et le grain de la photographie, jouent les uns par rapport aux autres, comme dans une œuvre musicale. La qualité de la lumière et la tonalité de l'image contribuent de façon évidente au mystère et à l'excitation que nous ressentons au fur et à mesure que le brouillard se lève et que le film se déroule. La composition est statique, mais le cadre fluide et dynamique, magnifiquement cinétique... »¹.

On peut trouver quelque chose de similaire dans deux films de Dorota Buczkowska, le premier intitulé *La montagne blanche* (2007), et le second faisant partie du projet *Alibi* (2010). À première vue, la seule chose qui les distingue du film *The Fog Line* a trait aux pixels, aux couleurs ou bien encore à la résolution. Mais la différence tient-elle seulement à ces considérations techniques ? De l'œuvre de Dorota Buczkowska, on peut dégager une période que j'appellerais « Période de la circulation », précisément caractérisée. Les projets de cette époque avaient en effet toujours à voir avec l'idée d'écoulement, de mouvement, de rotation, de répétition, et ce à des niveaux différents. Cela pouvait être très clair dès le titre, comme dans *Circulations* (2004), projet qui rassemblait des dessins représentant des dispositifs complexes, accompagnés d'éléments reliés les uns aux autres. Cela pouvait se manifester au niveau de la forme, comme dans *Transfusion* (2008), où deux chaises gonflables de couleur transparente, remplies d'un liquide faisant penser à du sang, étaient reliées entre elles par un tuyau. D'autres fois, c'était au niveau du matériau utilisé, comme dans *Aorte* (2003), projet dans lequel un tuyau rouge parcourait l'intérieur d'un bâtiment. Ou bien encore au niveau de la forme ; ainsi du projet *Maison des poissons* (2005), dont les dessins représentaient des installations en forme de poissons, avec les organes et les canaux intérieurs afférents. L'idée de circulation se traduisait parfois dans la multiplicité ou le caractère répétitif de tel élément, comme dans l'œuvre intitulée *Anniversaire* (2004), où des bonbons rappelant des fœtus étaient éparpillés en grand nombre sur le sol. Enfin, parfois, c'était l'œuvre

qui donnait directement à voir des circulations. Le projet *Climatisation* (2006) présentait ainsi, sous forme d'animations, de films et d'images, des données météorologiques matérialisées par des lignes ondulées.

De quoi parle-t-on réellement quand on parle de circulation ? De quelque chose sans commencement ni fin, qui ne connaîtrait pas la ligne droite, d'un mouvement continu, ou bien encore d'un devenir, d'un état, d'un niveau, d'une répétition plus ou moins fidèle, d'une idée, d'un changement, d'un procédé artistique. La circulation inclut l'idée de crainte par rapport à tout ce qui est constant, ou tout au moins une certaine aversion pour la stabilité. C'est aussi en elle que survient l'accident. Or, nous ne disposons que d'un très court instant pour saisir le moment présent. C'est pourquoi celui-ci apparaît toujours sous une forme liquide et incertaine. La circulation, c'est aussi l'espoir (ou la crainte) supposé que rien n'est immortel, que le changement est inscrit dans la moindre des choses. Si tout est pris dans des flux de circulation, les sujets sensibles que nous sommes peuvent-ils servir de point de référence et constituer un élément essentiel pour finir l'œuvre ? La circulation comme procédé artistique rappelle la conception de la perception chez Merleau-Ponty : « L'objet perçu est animé d'une vie secrète et [...] la perception comme unité se défait et se refait sans cesse. Nous n'aurons qu'une essence abstraite de la conscience tant que nous n'aurons pas suivi le mouvement effectif par lequel elle ressaisit à chaque moment ses démarches, les contracte et les fixe en un objet identifiable, passe peu à peu du " voir " au " savoir " et obtient l'unité de sa propre vie »².

Cette unité est ressentie, plus que véritablement comprise. La matière déposée progressivement dans notre mémoire constitue un fonds d'images qui se rapportent à la fois à l'individu et au global, et qui se situent quelque part entre la représentation et la chose, pour reprendre la terminologie utilisée par Bergson. Les images peuvent exister sans être perçues, être pleinement présentes sans être données. La différence entre la présence et la représentation rend la matière visible. Pour Bergson, l'« image présente », autrement

dit la réalité objective, différerait de l'image représentée, dans le sens où celle-ci n'a pas d'influence sur les autres images. Représenter reviendrait à séparer. Mais en est-il vraiment ainsi ? Pour le savoir, il faut partir à la recherche des traces laissées par des conceptions situées « à la marge », celles-là mêmes que la raison, en fonctionnant par le biais d'opposition conceptuelles, a rejetées. Cela nécessite de rompre avec le mode de pensée traditionnel, fondé sur l'exclusion, et d'apprendre à regarder sur les côtés.

Relevant jusqu'alors de la « période de la circulation », le travail de Dorota Buczkowska change progressivement. C'est en particulier le cas avec le projet *Interreur* (2008), qui intègre en son sein le processus de fabrication d'une bombe, un processus froid, précis et calibré. Un projet qui terrorise véritablement. Comme l'indique le préfixe « in- », le projet de destruction, ici, n'est pas dirigé vers l'extérieur, mais bien vers l'intérieur. La tension née de l'incertitude attachée à la circulation ne pouvait rester, en effet, à un tel niveau. Il fallait la faire retomber. Elle éclata à la faveur d'une installation particulièrement forte et engagée, intitulée *Entre l'état de la matière* (2008). On y voit une corde rompue, suspendue au plafond, et une sorte de ballon ou de sphère, reposant au sol, à côté du morceau de corde arraché. Il n'y a rien à ajouter à cette œuvre, ni rien à en sauver : aucun mouvement, aucune répétition, aucune circulation. Tout est là, accompli et irréversible. Le spectateur se trouve mis dans la position d'un témoin silencieux, et dans aucune autre. Il constate qu'un événement tragique est survenu, qui s'est déroulé hors de sa vue, dans une temporalité qui n'était pas la sienne. Ce qui se donne à voir ici, c'est du passé et seulement du passé, accepté et apprivoisé en quelque sorte. Si l'idée de circulation en tant que telle est bien présente dans cette œuvre, elle ne s'y déploie plus en direct, ni même au titre de procédé artistique. Elle y apparaît plutôt sous la forme d'un écho venu du passé, d'une mélodie qui s'installe dans la tête sans que nous sachions pourquoi, ni d'où elle vient. Les œuvres ultérieures ont un caractère précis, déterminé et logique, plus que fortuit. C'est notamment le cas d'une sculpture en latex, en forme de vésicule, qui se révèle à la fois dégoûtante et délicate au

toucher. Cette ambivalence lui donne deux caractères opposés : engageant d'un côté, repoussant de l'autre. L'œuvre intitulée *Taches* (2010) joue également sur une certaine ambiguïté. On y voit, accrochés au mur, des chemisiers blancs, sur lesquels des scènes pornographiques ont été peintes au vin rouge. Le vin, qui évoque habituellement le temps du repos et de l'abandon, appelle ici, du fait de son association aux chemisiers blancs, une autre image, celle du sang. Sans qu'aucune douleur ne s'ensuive pour autant. C'est plutôt la dimension même de l'installation qui nous fait détacher l'érotique de la sphère intime, personnelle et individuelle, pour en faire quelque chose de plus général. Après tout, l'érotisme constitue peut-être un plaisir à goûter selon les mêmes règles que le vin. Quant au projet intitulé *Lettres d'amour (encéphalogrammes de l'orgasme)* (2009), il donne à voir une simple ligne : ici, aucune excitation, seulement le processus. L'amour et l'orgasme, entre lesquels je ne suis pas certaine qu'il ne faille pas mettre un signe d'égalité, peuvent s'expérimenter sur un mode purement technique. Cette période du travail artistique de Dorota Buczkowska qui commence avec le projet *Entre l'état de la matière* pourrait, selon moi, être appelée « Période de la dispersion rationnelle ». Si le sentiment et la mémoire de la circulation n'en sont pas exclus, celle-ci n'y existe pas en tant que phénomène à l'œuvre ou que motif principal, mais seulement comme un écho venu du passé. J'appellerai cette nouvelle période « période de la dispersion rationnelle » pour les raisons suivantes. « Dispersion » parce que, malgré la rationalité supposée de la démarche et des principes, l'effet final n'est nullement rationnel : la signification de l'œuvre se disperse en une multitude ; aucune ne s'impose ; toutes fonctionnent simultanément, à différents niveaux et échelons. « Rationnelle », parce que derrière ces œuvres se cachent non seulement un travail d'analyse précautionneux et précis, mais aussi une structure plus ou moins élaborée, que nous ne sommes pas en état de comprendre totalement, mais dont nous savons qu'elle existe.

Larry Gottheim a tourné *The Fog Line* en pleine période de domination de l'art conceptuel et expérimental. Quand je regarde ce film, j'ai

l'impression qu'il est en quelque sorte autoréférentiel, qu'il nous parle plus de la méthode utilisée et de l'époque à laquelle il a été tourné, que de la prise de vue en tant que telle. Ce type de jeu conceptuel et expérimental ne pèse pas sur les films de Dorota Buczkowska que sont *La montagne blanche*, *Fog Line* et *Alibi*, ce qui les rend plus enclins à être ressentis. Un changement de contexte qui fait également évoluer le champ interprétatif. Le projet *Alibi* appartient pleinement à la « période de la dispersion rationnelle ». Ce que nous y voyons ne se passe pas ici, mais « ailleurs » : filmée dans un cadre immobile, une pierre se met brusquement à suivre le courant d'une rivière ; une neige de polystyrène tombe sur un paysage de haute montagne ; le brouillard remplit l'écran de blanc. Il faut être très attentif pour, dans un projet à la structure aussi lâche, faire une place à celui qui regarde. Dans ce film de Dorota Buczkowska, la représentation n'est pas la reproduction de la réalité, ni son accomplissement, mais une plongée dans l'image même. Il s'y crée alors une nouvelle strate, impossible, au final, à distinguer de ce qu'on considère habituellement comme naturel. L'ordre qui, depuis la nuit des temps, organisait les rapports entre la représentation et la chose représentée, est aboli. À la place, une caméra à la présence silencieuse nous donne à voir un empilement de strates. Quelqu'un se tenait-il derrière ? Ou bien ce quelqu'un était-il « ailleurs » ?

Pour interrompre le récit, dominateur et sans fin, qui fait de l'histoire de l'art une histoire du regard et de la façon de regarder, il faudrait apprendre à regarder autrement. Les diverses œuvres de Dorota Buczkowska (films vidéo, dessins, visualisation vide, c'est-à-dire sans représentation) ont été conçues selon une nouvelle conception de la perception, faisant sienne la pensée de Merleau-Ponty selon laquelle il n'y a rien de plus difficile que de voir vraiment ce qu'on voit. Il faut donc d'abord apprendre à regarder. Certes, nous ne pouvons oublier ni nous débarrasser du discours existant ; mais nous pouvons, et même nous devons trouver, dans les strates nombreuses et complexes d'une réalité sans cesse renouvelée, ce qui résistera à celle-ci. Ce qui, malgré l'absence d'image originelle et

même pour un instant, se révélera, sinon véritable, du moins important pour nous. Selon le regard qu'on adoptera, une esquisse de rocher pourra ainsi représenter soit du papier, soit un rocher. De même, du polystyrène blanc dispersé dans les airs sous l'effet du vent pourra ressembler, à s'y méprendre, à de la neige. C'est ainsi que nous perdons toute certitude de ce qui est non seulement « ailleurs », mais encore « ici même ». Dans l'œuvre de Dorota Buczkowska, le temps qui passe forme non plus une ligne, mais un cercle, ceci non pas parce qu'il se répéterait, mais plutôt parce qu'il est impossible de dire exactement où le spectateur se trouve. L'espace, en effet, n'a plus de limites. Il sort du cadre déterminé par la proximité avec un quelconque « ici ». Il se déploie en une véritable réflexion sur la notion de lieu et sur le regard qui lui est attaché. La faculté de voir nous est rendue ; et c'est en regardant que nous devenons nous-mêmes pleinement présents. La *mimésis* contemporaine ne commence pas par se réaliser dans la réalité, mais dans le regard et dans ce qui en découle. La dichotomie entre nature et culture, telle que répétée et entretenue par le discours rationnel, se désagrège non plus sous l'effet d'une dialectique jouant avec les concepts, mais parce ces deux notions se soudent désormais l'une à l'autre. La différence entre naturel et artificiel perd son sens quand il est question de ce qu'on voit. Le naturel a la même structure que l'artificiel, et inversement. Nous ne sommes pas en mesure de relater ni de comprendre la logique et la matrice de ces mutations. Nous pouvons seulement devenir pleinement présents à l'image. L'esthétique telle qu'elle est ordinairement conçue et la prétendue évidence de son discours sont à la fois remarquables et absolument effrayantes. Qui donc écrira une nouvelle histoire du regard ? •

Zofia Maria Cielątkowska « Alibi. Projet de recherche » / texte accompagnant l'exposition : *Projet de recherche* à la Studio Gallery de Varsovie / 2011

¹ <https://lightcone.org/en/film-6759-fog-line> [date d'accès 15.01.2024].

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 48.

INTERROR

MARBLE

NEST

INTERIOR



78. from the *Interror (Nest)* series
video recording of bomb production 50' | 2008

(...)

Buczkowska's works never impose their own meanings on anyone. The *Huśtawki* [Swings] series offers a sign that is both strong and fleeting. These perhaps best known of the artist's works carry within them a passage from one sense into another, a strange contradiction. The eponymous swings are carried through the air by balloons – but the latter are often black and resemble heavy stones rather than bubbles of thin foil filled with a light gas. Plus, black-toned foil has sinister connotations. Cadavers are packed into large black bags, but we prefer not to think about it. The direct testimony of our sense of vision tells a contradictory story: light – heavy. They float but shouldn't. And why is the swing flying through the sky – this symbol of childhood, coyness, seduction, rest, and careless vacationing? Why is it suddenly so remote, like an elusive dream, and why is it black (although some of them are white)?

Whenever something eludes vision, imagination comes into play. This is the territory plumbed by Dorota Buczkowska, situated somewhere between seen and sensed, but also suggested and imagined. Despite its title, the *Interror* series offers no clear connotations with terror, no obvious touchpoints with politics, contemporary events, news items, in other words: with everything that feeds modern



79. from the *Interror (Marble)* series
marble-like floor made of paraffin, with explosive compounds mixed in
variable dimensions | 2012
photo by M. Przeździk

everyday life. At a deeper level, it undoubtedly draws on these areas, but it is ultimately a product of the collision between the private, introvert world and its outside counterpart. Each of the works making up the *Interror* series contains at least two contradictory semantical layers. This prompts a degree of unease during their viewing, although it proves hard to pin down and locate the specific emotion. The artist does not conceal that her works were not created with innocent materials; on the contrary, she is explicit they can be used toward sinister ends. It all began with round objects, arranged in a cluster mounted on a wall, bearing a strong resemblance to an insect nest, but filled with explosive. In another piece in the series, they form something akin to pimples or growths on the wall – symptoms of an ailment, but one affecting inorganic matter, a part of the building. An earlier work involved small bars, resembling chocolate, placed in plastic bags along with descriptions of the materials they were crafted from, using online instructions for homemade explosives. Consequently, the bars offered a contrast of delicious appearance and dangerous contents, and submitting to the sensuous temptation to taste them could (theoretically, at least) cost you your life.

Interror is an example of contemporary art that seems to require a supplement, an explanation. But does it actually require it? The artist allows the possibility of interpretation performed without the knowledge of additional meanings, thus recasting them as a generous complement, a layer that may remain undiscovered while providing the work itself with a certain aura. The viewer communes with mysterious objects: aesthetically appealing, formally sparse, their exterior betraying little of their application. The pleasant experience of art is marred by some vague sensation, but the source of discomfort remains elusive, hard to identify. Nevertheless, *Interror* might very well be consumed through sensation alone. The series remains open to a variety of readings. •

(...)

Excerpts from Magdalena Ujma, "Interror. Internal Barrage," in: *Interror*, exhibition catalog (Warsaw: Galeria Czarna, 2008)



80. from the *Interior (Nest)* series
paraffin wax
ca. 120x60 cm | 2013
photo by J. Więclaw



81. from the *Interior (Marble)* series
marble-like floor made of paraffin, with explosive
compounds mixed in
variable dimensions | 2012
photo by M. Przeździk

78. z cyklu *Interior (Gniazdo)*
zapis wideo produkcji bomb 50' | 2008
de la série *Interior (Nid)*
enregistrement vidéo de la production d'une bombe
50' | 2008

79. z cyklu *Interior (Marmur)*
imitująca marmur podłoga wykonana z parafiny
i materiałów wybuchowych
issu de la série *Interior (Marbre)*
marbre – sol semblable à de la paraffine et des
composés explosifs
wymiary różne / dimensions variables | 2012
fot. / photo de M. Przeździk

80. *Interior (Gniazdo)*
instalacja z parafiny
issu de la série *Interior (Nid)*
cire de paraffine
ok. / env. 120x60 cm | 2013
fot. / photo de M. Przeździk

81. z cyklu *Interior (Marmur)*
imitująca marmur podłoga wykonana z parafiny
i materiałów wybuchowych
issu de la série *Interior (Marbre)*
marbre – sol semblable à de la paraffine et des
composés explosifs
wymiary różne / dimensions variables | 2012
fot. / photo de M. Przeździk

INTERROR

[...]

Prace Buczkowskiej nie narzucają nikomu swoich znaczeń. *Huśtawki* to znak jednocześnie mocny i ulotny. Te najbardziej chyba znane prace artystki niosą w sobie przechodzenie jednego sensu w drugi, dziwne zaprzeczanie sobie. Huśtawka niesiona jest przez balony, ale balony mogą być czarne i wyglądają raczej jak głązy, coś cięższego niż folia wypełniona gazem. A przy tym czarna folia kojarzy się bardzo nieprzyjemnie. Zwłoki są pakowane w wielkie czarne worki, ale o tym wolimy nie myśleć. Świadek wzroku mówi zatem o dwóch sprzecznych rzeczach: lekkie – ciężkie. Unoszą się, a nie powinny. I dlatego huśtawka odlatuje w przestworza – ten symbol dzieciństwa, kokieterii, wabienia i uwodzenia, wypoczynku i beztroskich wakacji? Dlaczego jest niedostępny jak marzenie i dlaczego czarny (choć jest też wersja biała)?

Jeśli nie da się czegoś zobaczyć wyraźnie, zaczyna pracować wyobraźnia. Ten właśnie obszar penetruje Dorota Buczkowska, lokujący się na granicy między zobaczonym a przecutym, ale też zasugerowanym i wyobrażonym. Cykl *Interror*, mimo tytułu, nie oferuje więc rzeczy kojarzących się wprost z terrorem, nie ma oczywistych punktów wspólnych z polityką, ze współczesnymi wydarzeniami, z newsami medialnymi, słowem: z tym, czym żyje dzisiejszy świat. Na głębszym poziomie niewątpliwie z nich czerpie, lecz powstał z kolizji prywatnego, introwertycznego świata ze światem zewnętrznym. Każda z prac *Interroru* zawiera co najmniej dwie zaprzeczające sobie warstwy znaczeniowe. Powoduje to niepokój przy ich oglądaniu, chociaż trudno uczucie nazwać i zlokalizować. Artystka nie zatrzymuje dla siebie wiadomości, że prace powstały z materiałów, które nie są niewinne, przeciwnie – nie ukrywa, że można ich użyć dla złych celów. Zaczęło się od kulistych obiektów, które, skupione w grono, zawisły na ścianie i kojarzyły się raczej z gniazdem owadów, wypełnione jednak były materiałem wybuchowym. W innej pracy tworzyły jakby krosty czy narośle na ścianie – jakieś znaki choroby, dręczącej jednak substancję martwą, część budynku. Jeszcze wcześniejsza praca to płytki wy-

glądające jak czekoladowe, które, umieszczone w plastikowych woreczkach, zostały uzupełnione o opisy materiału, a powstały według znalezionych w Internecie recept na to, jak domowym sposobem skonstruować bombę. Niosły zatem kontrast smakowitego wyglądu i groźnej zawartości, a za ulegnięcie pokusie łakomstwa, czyli ulegnięcie zmysłowej zachciance, można było (przynajmniej teoretycznie) zapłacić życiem.

Interror to przykład sztuki współczesnej, która wymaga dodatku, wytłumaczenia. Czy jednak rzeczywiście wymaga? Artystka dopuszcza możliwość interpretacji dokonanej bez wiedzy o dodatkowych sensach, tak więc stają się one jakby hojnym uzupełnieniem, warstwą, która może pozostać nieodkryta, a która otacza pewną aurą samo dzieło. Widz obcuje z tajemniczymi przedmiotami, które są estetyczne, oszczędne formalnie i których strona zewnętrzna nie zdradza zastosowania. Miłe wrażenie kontaktu ze sztuką psuje nieokreślone przecucie, lecz rozpoznać źródło dyskomfortu nie jest łatwo. Niemniej *Interror* można odbierać, poprzestając na odczuciu. Cykl pozostaje otwarty na różne odczytania.

[...] •

Magdalena Ujma, *Interror. Wewnętrzne bombardowanie (fragment)* / tekst towarzyszący wystawie *Interror* w Galerii Czarna w Warszawie, 2008

INTERREUR

[...]

Les travaux de Dorota Buczkowska ne dictent leur signification à personne. Les *Balançoires*, qui sont sans doute ses œuvres les plus connues, ont un caractère à la fois fort et léger. Elles portent en elles la possibilité de se voir attribuer différentes significations et même, curieusement, de se voir contredites.

Si la balançoire est bien portée par des ballons, ceux-ci peuvent être de couleur noire. Ce qui les fait plutôt ressembler à des rochers, en tout cas à des objets bien plus lourds que de grands ballons

remplis de gaz. Par ailleurs, le plastique noir fait penser à des choses très peu agréables.... En particulier aux grands sacs dans lesquels sont mis les cadavres. Autant de choses auxquelles nous préférons ne pas penser.

Ce que nous constatons visuellement relève de deux qualités opposées : le léger et le lourd. Ces balançoires s'élèvent effectivement dans les airs, alors qu'elles ne devraient pas pouvoir le faire. Et puis pourquoi donc s'envolent-elles si haut et si loin, elles qui sont le symbole de l'enfance, de la coquetterie, du marivaudage et de la séduction, du repos et des vacances insouciantes ? Pourquoi restent-elles donc inaccessibles, comme dans un rêve ? Et pourquoi donc cette couleur noire (même s'il en existe une version en blanc) ?

Quand on ne voit pas clairement quelque chose, l'imagination commence à travailler. C'est justement cet espace-là que Dorota Buczkowska pénètre. Pour cela, elle se place à la frontière entre le vu et le pressenti, entre le suggéré et l'imaginé.

Malgré son titre, la série intitulée *Interreur* ne propose rien qui se rapporte directement à la terreur. On n'y trouve pas de points communs évidents avec la politique, ni avec des événements actuels, ni avec ce qui fait l'actualité dans les médias, en un mot rien qui concerne ce dont se nourrit le monde d'aujourd'hui. Si la série puise sans aucun doute dans tout cela à un niveau plus profond, il est d'abord né de la collision entre le monde privé et intérieur, d'une part, et le monde extérieur, d'autre part.

Chaque pièce du cycle *Interreur* contient au moins deux strates de signification contradictoires. Cela n'est pas sans créer une certaine angoisse quand on les observe, même si c'est un sentiment difficile à préciser. L'artiste ne cache pas que ces œuvres ont été créées à partir de matériaux qui sont loin d'être innocents et qui peuvent être utilisés à des fins méprisables.

Tout a commencé par des objets sphériques qui, amassés en grappe, pendaient au mur. On aurait dit des nids d'insectes ; mais c'était ignorer qu'ils

étaient remplis d'un matériau explosif. Dans une autre œuvre, ces mêmes boules formaient des sortes de pustules ou d'excroissances sur le mur, signes de quelque maladie touchant à la substance, pourtant inerte, du bâtiment.

Une œuvre plus ancienne encore donnait à voir de petites plaques ressemblant à des tablettes de chocolat. Introduites dans de petits sacs en plastique, elles étaient accompagnées d'une sorte de notice, mais pas de n'importe laquelle, puisqu'il s'agissait en réalité de conseils trouvés sur Internet pour fabriquer artisanalement une bombe. Ces tablettes étaient ainsi porteuses d'un contraste très fort, entre leur aspect appétissant, d'une part, et la dangerosité de leur contenu, d'autre part. Pour avoir cédé à la tentation d'une friandise, autrement dit à un désir d'ordre sensuel, on pouvait, au moins théoriquement, perdre la vie.

La série *Interreur* semble être représentative de cet art contemporain qui nécessite un complément, une explicitation. Et pourtant, en a-t-il vraiment besoin ? Dorota Buczkowska part du principe qu'on peut interpréter une œuvre sans avoir connaissance de toutes ses potentielles significations. Pour elle, celles-ci ne constituent qu'un généreux complément : une strate qui peut demeurer cachée, tout en entourant l'œuvre d'une certaine aura.

Le spectateur de la série *Interreur* est mis en contact avec des objets mystérieux, esthétiques, sobres du point de vue formel, et dont l'aspect extérieur n'indique en rien l'utilisation qui en est faite. L'impression agréable que procure le contact avec l'art est gâchée par un obscur pressentiment, et par un embarras dont on a du mal à préciser la source. Cependant, rien n'interdit d'aborder cette série en se contentant de la ressentir. Elle reste ouverte à de multiples interprétations.

[...] •

Extraits du texte « *Interreur. Un bombardement intérieur* » Magdalena Ujma / texte accompagnant l'exposition *Interror* à la Galeria Czarna de Varsovie / 2008

TWO YEARS IN THE CLOUDS

SWINGS
INFECTION

TWO YEARS IN THE CLOUDS



82. *Swing (White Swing)*
photographic documentation of a
performance, plastic, helium
photo courtesy of the Biennale of Lorne Sculpture, Australia
2011 | photo M. Stepiński

(...)

Jakub Śwircz: When crafting your works, do you presume a whole-body reception?

Dorota Buczkowska: Yes, scale is important to me, as is the ability to situate one's own body within the framework of a piece. One example can be found in my *Huśtawka* [Swing], which must be at least six meters tall, because otherwise it wouldn't make enough of an impression. It must be a hulking object, impossible to pick up and carry, but still held aloft by balloons and ready to float away at any moment.

Where did the idea for *Huśtawka* come from?

A childhood dream about flying that I had for years. When I was little, I kept asking my parents to attach dozens of balloons to a box I was sitting on, pleading with my mom to catch me if I were about to clip the chandelier on my way up and away. I practiced flying in myriad ways: I jumped from trees holding balloons and umbrellas. I really wanted to fly away and dreams like that came to me often.

So the piece with the swing floating away, it's something like a dream come true?



83. from the *Two Years in the Clouds* series
acrylic on canvas | 2007

The moment I first brought it to life was metaphysical. I don't have anything aside from a measly picture from that first time, there's no other documentation, and the swing detached too early and flew on over the woods. It was a hypnotizing moment for me, and the audiences feel similarly, every time. They are witnessing something special, and it draws great reactions from both kids and adults. I believe the piece provides a very pleasant experience.

It's interesting that you mention childhood dreams, as I was about to ask you about unrestrained effort, unshackled by rigor, that we usually associate with childhood. A little naive, but deeply intuitive and richly emotional. Do you cultivate that sort of inner child within you?

Yes, and I make a point of nurturing and protecting it. Although many say that everything's been done in art already, to me, the childhood world remains a rich vein of unique insights, full of inimitable experience, which is why I have repeatedly tried to tap into it. It's my treasure vault and I must protect it. It's where I find freedom and approval for acting intuitively. Naturally, some rules must be observed, like having enough helium to make the swing float and fly.

Do you believe in the life of material objects?

Not in the magical sense, but I do believe that they have a complexity about them, and they are subject to myriad processes. What I do with them in my work involves minor shifts or softening some barriers to make them more interesting for the viewers, less obvious, centering those processes that we tend to ignore. When you're a kid on a swing, you'll often hear your parents half-jokingly say something along the lines of "You better not fly away." And that's precisely what my *Swing* does, it flies away. We tend to expect floors to be sturdy and safe, and in *Parafina* [Paraffin], it is brittle and flecked with explosive powder instead.

So you exploit the "spitefulness of inanimate objects"?

I let them surprise us, that's all. •

Fragments of an interview by Jakub Śwircz,
"Relations of Touch. A Conversation with
Dorota Buczkowska," *kikimora.com* (2013)



84. Infection / installation made of plastic bags filled with helium 5x4m | 2008



85. *Swing (Black Swing)*
photographic documentation
of a performance, plastic, helium | 7 m high
2008 | photo M. Stępiński

DWA LATA W CHMURACH

[...]

Jakub Śwircz: W Twoich pracach często powtarza się kolisty ruch i kształt, cyrkulacja. Choćby w cyklu *Sanatorium*, złożonym ze starych zdjęć, po których rysujesz. Skąd on się bierze, jak się zaczyna? Wygląda to jakby, forma pączkowała.

Dorota Buczkowska: Nie sądziłam, że jest to również w *Sanatorium*. We wcześniejszych pracach kolistą formę wiązała się z procesem życia, wykluwaniem, jak mówisz – pączkowaniem i przemijaniem. Koło jest formą silnie związaną z czasem. W *Żółci...* też pojawia się okrąg przez sam fakt centralnej kompozycji, z której nie mogłam się uwolnić. W *Sanatorium*, rozpoczętym w wyniku międzynarodowej współpracy, w ramach której artyści wymieniali się pocztówkami z własnymi rysunkami, jak w dziecięcej zabawie w uzupełnianie, zainteresowała mnie dziwność zebranego zbioru. Natrafiłam na niego u jednego z handlarzy starymi zdjęciami. Sama nazwa kojarzy się z czymś do uleczenia, poprawienia, ale też z czasem spędzonym inaczej, z dala od codziennego życia. Krok po kroku, wybierając z przepastnego zbioru, nanosiłam na zdjęcia kolejne plamy barw, kształty, reagowałam na to, co mnie zaintrygowało w danym zdjęciu.

Przypomina to XIX-wieczną zabawę elit w łapanie duchów za pomocą fotografii. Wydaje się, że znów materiał jest tu Twoim partnerem.

Rzeczywiście można skojarzyć to z ektoplazmą i wielokrotną ekspozycją. Ja tę nową materię nanoszę na znalezione zdjęcia, pozwalam jej rosnąć i subtelnie przenieść się poza kadr, na passe-partout. Jest to moja reakcja dotykowa na dany obraz, czasem straszny, czasem śmieszny.

Mam wrażenie, że Twoje prace są tworzone z myślą o wyobraźni, pobudzając zmysły,

pobudzasz zarazem wyobraźnię. Jak wiele miejsca jej zostawiasz?

Dla mnie to ważna część współpracy z odbiorcą, wyobraźnia to przestrzeń dla niego. Z tego powodu moje prace są zawsze niedopowiedziane, pozbawione jednoznacznego wskazania. Dawanie odpowiedzi to zabicie pracy. Dlatego też poruszam się w nieostrościach: parafina, która udaje marmur, czy plamy, które okazują się obrazami.

Wydaje się, że zarówno materiałowi, jak i odbiorcy dajesz dużo przestrzeni. Pozwalasz im ze sobą współpracować, tak jakby to było zadanie aktorskie, w którym obie strony muszą na siebie reagować.

Nawiązujesz tu do mojego doświadczenia teatralnego. Występowałam przez krótki czas w Teatrze Akademii Romana Woźniaka. Miałam wtedy okazję do kolejnego przećwiczenia relacji pomiędzy ciałem a emocjami. I pewno to pozostało w mojej pracy – zmieniające się kształty obiektów, ich specyficzne życie, zachęcając do złożonych reakcji odbiorców.

Tworząc prace, zakładasz ich odbiór całym ciałem?

Tak, skala jest dla mnie ważna, możliwość odniesienia swojego ciała do pracy ma dla mnie znaczenie. Przykładem niech będzie *Huśtawka*, która nie może być mniejsza niż sześć metrów, bez tego nie da się wytworzyć odpowiedniego wrażenia. To musi być duży, niemożliwy do uniesienia obiekt, który utrzymuje się w powietrzu dzięki balonom i może w każdej chwili odlecieć.

A skąd pomysł na *Huśtawkę*?

To mój sen z dzieciństwa, który przez wiele lat mi towarzyszył. Śniłam o lataniu. Kiedy byłam małą, wielokrotnie prosiłam rodziców, by pompowali dziesiątki balonów i przyczepiali je do pudełka, w którym siedziałam. Prosiłam tylko mamę, aby mnie ratowała, gdybym, odlatując, miała zahaczyć o żyrandol. Ćwiczeń z latania było mnóstwo: skakałam z balonami

czy parasolem z drzew. Naprawdę chciałam odlecieć. Takie sny miałam wielokrotnie.

Czyli praca z odlatującą huśtawką to spełnienie snów?

Moment, w którym wreszcie ją zrealizowałam, był metafizyczny. Z pierwszego razu nie mam, prócz jednego marnego zdjęcia, żadnej dokumentacji, huśtawka odczepiła się za wcześniej i poleciała nad lasami. Dla mnie to był hipnotyzujący moment, zresztą za każdym razem dla publiczności jest podobnie. Dzieje się coś wyjątkowego, wspaniale reagują na nią zarówno dzieci, jak i dorośli. Sądzę, że jest bardzo przyjemna w odbiorze.

Ciekawe, że mówisz o śnie z dzieciństwa, właśnie chciałem Cię zapytać o dziecięce, nieograniczone rygorami działanie. Trochę naiwne, mocno intuicyjne, pełne emocji. Zachowujesz w sobie takie wewnętrzne dziecko?

Bardzo staram się je pielęgnować i strzec. Jeśli mówi się, że w sztuce już wszystko było, to dla mnie pokładem unikatowych treści zawsze będzie ten świat z dzieciństwa, pełen niepowtarzalnego doświadczenia, i dlatego staram się do niego wielokrotnie sięgać. To jest mój skarbiec, którego muszę pilnować. Tam odnajduję swobodę i przyzwolenie na intuicyjne działanie. Oczywiście trzeba pamiętać o pewnych zasadach, na przykład by huśtawka miała hel do latania.

Wierzysz w życie przedmiotów?

Na pewno nie w sensie magicznym, ale sądzę, że są skomplikowane i podlegają procesom. To, co z nimi robię w swojej pracy, to drobne przesuwanie, czasami zmiękczenie granic, dzięki czemu stają się ciekawsze w odbiorze, nieoczywiste, ujawniające te procesy, których zwykle nie dostrzegamy. Kiedy jesteś mały i bujasz się na huśtawce, słyszysz od rodziców, żebyś nie odleciał. Moja *Huśtawka* właśnie odlataje. Od podłogi zwykle oczekujemy, że będzie solidna i bezpieczna, a tu w *Parafinie* jest ona krucha i zabarwiona prochem wybuchowym.

Korzystasz ze „złośliwości rzeczy martwych”.

Pozwalam im nas zaskoczyć. •

Dorota Buczkowska, *Relacje dotykowe* (fragment) / rozmowę przeprowadził Jakub Śwircz / kikumora.com, 2013

DEUX ANNÉES DANS LES NUAGES

[...]

Jakub Śwircz : En créant des œuvres, pars-tu de la supposition que c'est tout le corps qui va les percevoir ?

Dorota Buczkowska: Oui, l'échelle est d'une grande importance pour moi. La possibilité de rapporter son corps à l'œuvre a une réelle signification. À titre d'exemple, on peut prendre ma *Balançoire*. Si elle ne faisait pas au moins 6 mètres, elle ne produirait pas l'impression recherchée. Il doit s'agir d'un objet de grande taille, impossible à soulever. S'il se maintient dans les airs et peut à tout moment s'envoler, c'est grâce à des ballons.

D'où t'est venue l'idée de créer cette *Balançoire* ?

C'est un rêve que je faisais enfant et qui m'a accompagnée pendant de longues années : je rêvais ni plus ni moins que je volais. D'ailleurs, petite, je demandais souvent à mes parents de gonfler des dizaines de ballons et de les accrocher à une petite caisse, dans laquelle je m'asseyais. La seule chose que je demandais à ma mère, c'était de me secourir si jamais, en s'envolant, la caisse venait à accrocher le lustre. Je m'exerçais beaucoup à voler. Par exemple en sautant d'un arbre, après m'être accrochée à des ballons ou à un parasol. Je voulais vraiment m'envoler. C'était une chose dont je rêvais très souvent.

En créant cette œuvre, tu as en quelque sorte réalisé ton rêve...

Oui, le moment où elle a enfin vu le jour a été proprement métaphysique. À part une photographie de médiocre qualité, rien ne documente plus le premier envol, quand la balançoire s'est détachée plus tôt que prévu, et a volé au-dessus des bois. J'étais vraiment hypnotisée par ce moment, comme le public continue d'ailleurs de l'être à chaque fois. Ce qui se passe alors est exceptionnel. Les réactions des enfants comme des adultes sont merveilleuses. La réception de cette œuvre se fait sur le mode du plaisir.

Il est vraiment intéressant de t'entendre évoquer les rêves de ton enfance.

Je voulais justement t'interroger sur l'activité telle qu'elle se manifeste chez l'enfant, c'est-à-dire indépendante de toute discipline stricte. Un peu naïve, très intuitive, pleine d'émotion. Cet enfant existe-t-il toujours en toi ?

J'essaie de toutes mes forces d'en prendre soin et de veiller sur lui. S'il est souvent dit que l'art ne peut plus rien produire de nouveau, il existera toujours pour moi un gisement de nouveautés, en l'occurrence ce monde venu de l'enfance, riche d'une expérience absolument unique. Je m'efforce de le retrouver très régulièrement. C'est mon trésor et je dois veiller sur lui. Avec lui, je me sens libre et autorisée

à agir selon mon intuition. Ce qui n'affranchit évidemment pas de toute règle. Dans ce cas, par exemple, il a fallu prévoir de l'hélium pour faire s'envoler la balançoire.

Tu crois en la vie des objets ?

Certainement pas dans un sens magique ; mais je les considère comme complexes et soumis à des processus divers. Ce que je fais avec eux dans mon travail, c'est de les soumettre à un menu déplacement, parfois à un assouplissement des limites auxquelles ils sont soumis. C'est alors qu'ils gagnent en intérêt à nos yeux, qu'ils perdent de leur évidence, révélant des processus auxquels nous n'avons habituellement pas accès. Quand tu es petit et que tu te balances sur une balançoire, tu entends tes parents te dire de ne pas t'envoler. Ma *Balançoire*, elle, justement s'envole. Autre exemple : nous attendons généralement du sol qu'il soit solide, alors que dans *Paraffine*, il est fragile et teinté de poudre explosive.

On peut dire que tu profites de la perversité des objets inanimés.

En tout cas, je leur donne la possibilité de nous surprendre. •

Fragments de l'entretien « Relations tactiles. Conversation avec Dorota Buczkowska »
Jakub Śwircz / kikimora.com / 2013

82. *Huśtawka (White Swing)*
 dokumentacja fotograficzna performance'u, folia, hel
 zdjęcie z Biennale of Lorne Sculpture, Australia I 2011
Balançoire (White Swing)
 documentation photographique de la performance,
 plastique, hélium
 photo de : Biennale de Lorne Sculpture, Australie I 2011
 fot. / photo de M. Stępiński

83. z cyklu *Dwa lata w chmurach*
 akryl na płótnie
 Issue de la série *Deux années dans les nuages* :
 acrylique sur toile
 50x70 cm I 2007

84. 84. *Infekcja* / instalacja z plastikowych worków
 wypełnionych helem
Infection / installation constituée de sacs plastiques
 remplis d'hélium
 5x4m / 2008

85. *Huśtawka (Black Swing)*
 dokumentacja fotogra
 ficzna performance'u, folia, hel
Balançoire (Black Swing)
 documentation photographique de la performance,
 plastique, hélium
 wysokość 7m / 7m de haut I 2008
 fot. / photo de M. Stępiński

BETWEEN STATES OF MATTER

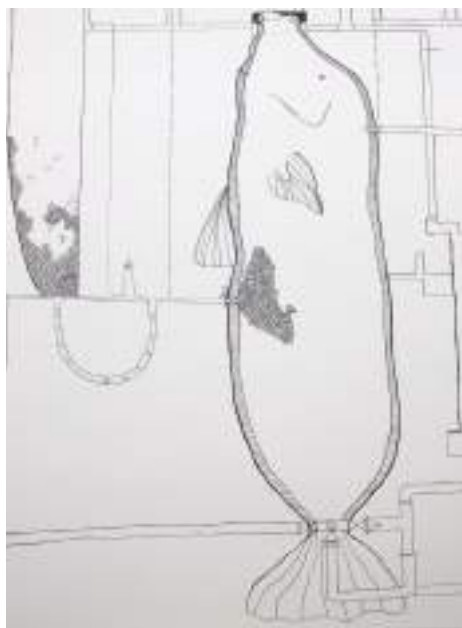
CIRCULATION

FISH HOUSE

DEW POINT

TO TAME

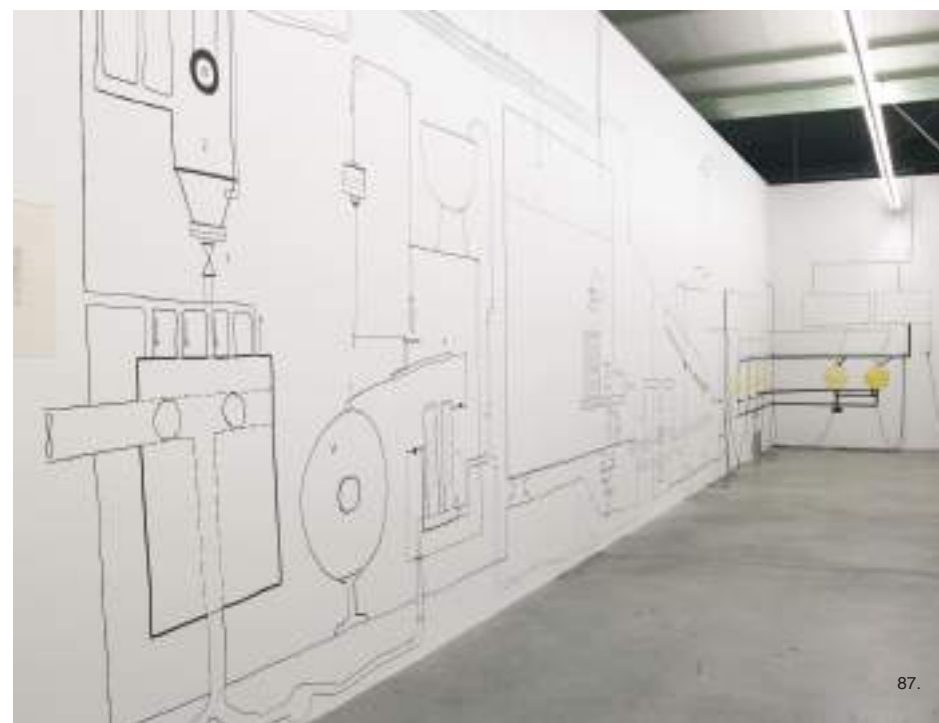
BETWEEN STATES OF MATTER



86.

We can trace the aesthetic origins of Dorota Buczkowska's art back to her 2003 graduation piece, *Granat* [Pomegranate], prepared in Grzegorz Kowalski's studio at the Warsaw Academy of Fine Arts. The several-minute-long clip, filmed in her typical slowed-down, sleepy manner, portrays a girl dressed in white, passionately peeling the eponymous fruit. She's obsessively playing with the seeds and lets the red juice flow down her legs. With that static, but highly expressive and hypnotizing scene, Buczkowska identified the key drivers which would from then on occupy her imagination: to reveal, to scrape out, and scrutinize that which is hidden from view; not to accept what is visible on the surface, but instead to search deeper. This is what underpins her repeated attempts to explore the contents, to drive down to the core of matter. It's as if the artist was recreating the gesture of a curious child picking up a stone to reveal ant nests, swarms of bugs, and even dead small animals.

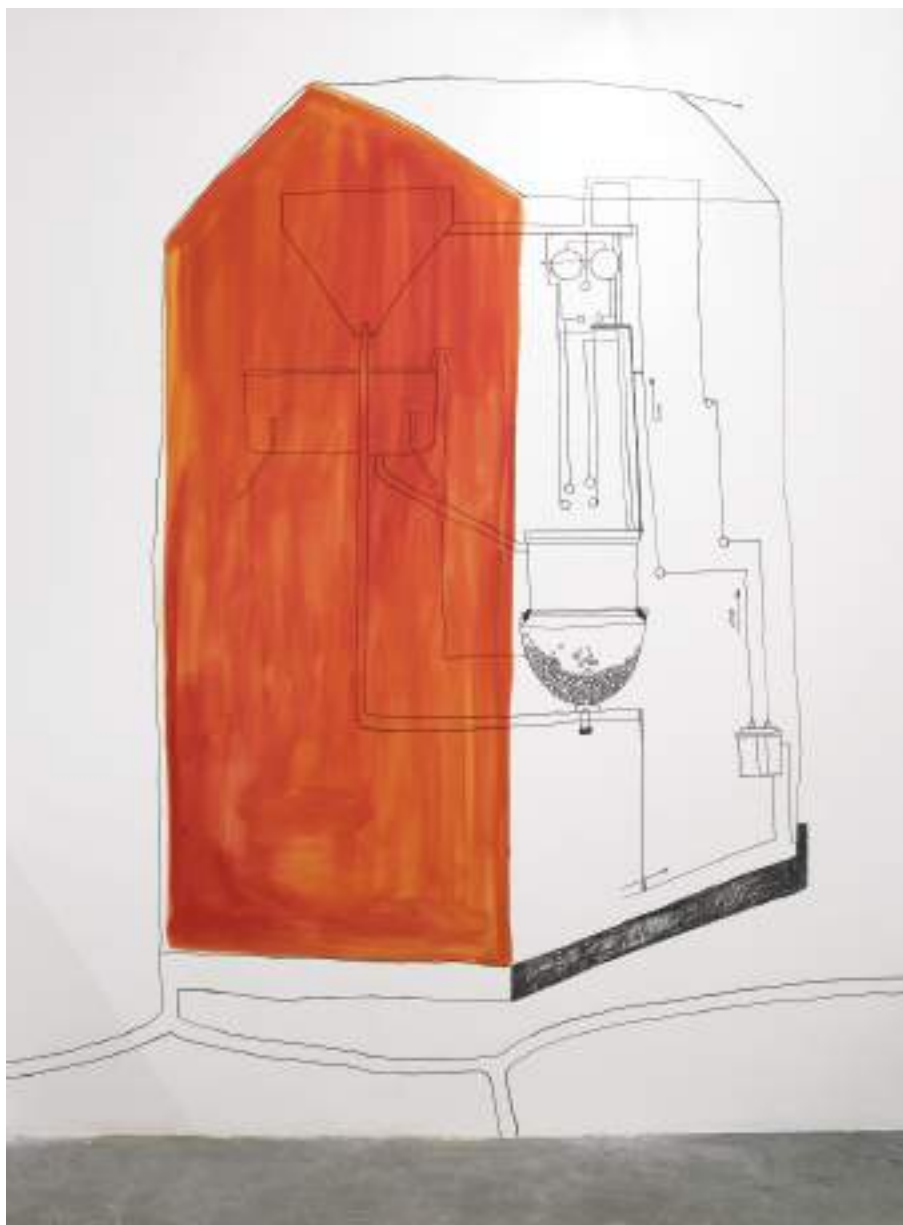
As the status of the body has always hypnotized her, Buczkowska is constantly trying to draft makeshift maps of its insides, and doggedly transposing them onto canvas, as parts of her installations, art objects, drawings, and videos. The effort ignores anatomical principles and is driven



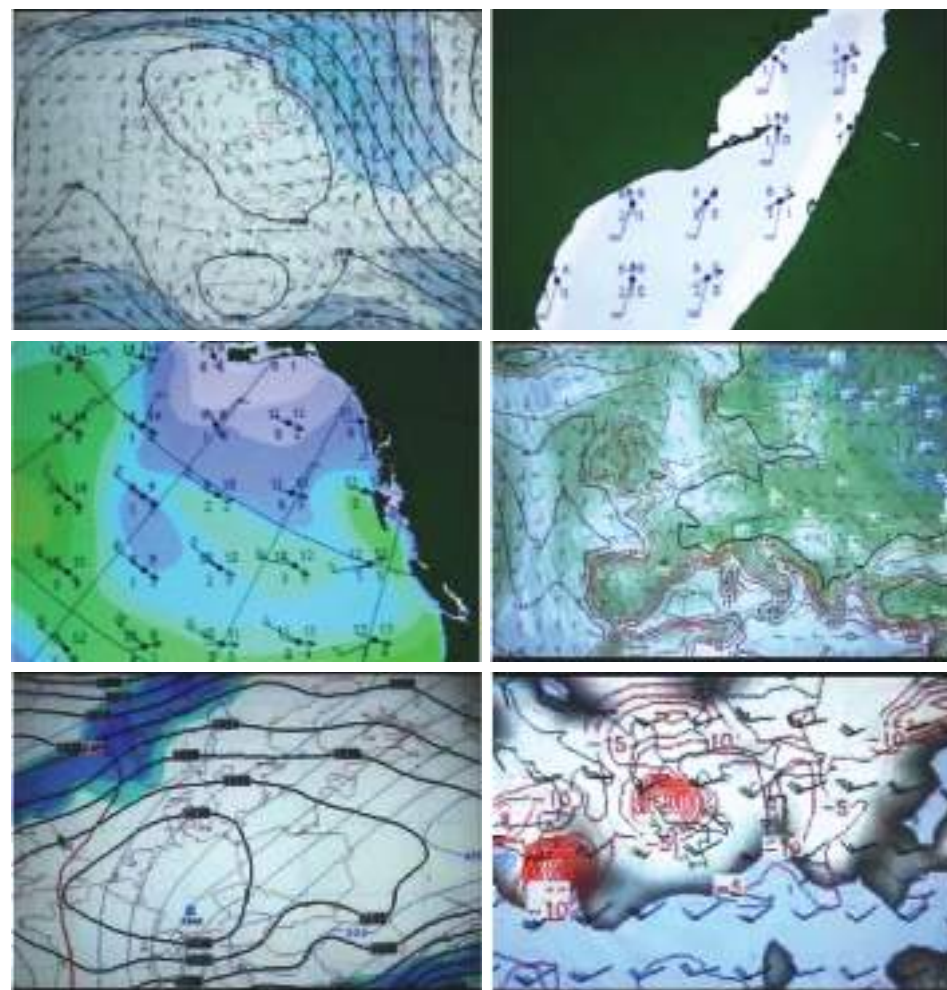
87.



88.
86.-88. from the *Fish House* series
mural
exhibition view, *Transitional Conditions*,
CRAC, Sète, 2008



94. from the *Fish House* series
mural
exhibition view, Transitional Conditions, CRAC, Sète, 2008



95. *Climatization*
video animation | 2006



solely by her own intuition and ideas. In her work, Buczkowska wanders like a sleepwalker around the house-body, tirelessly burrowing through it and mapping its layers. The rituals she undertakes at her exhibitions could collectively be conceived as a sort of microgeology. The form flows restlessly here, looking for a place to fill. The medium is irrelevant. Focused on the circulation of substances, on shifting states of matter, on dripping, filling up, Buczkowska senses that the motion animating the house-body can stop at any moment. Which is why she's trying to interrogate what is fluid and mutable within it.

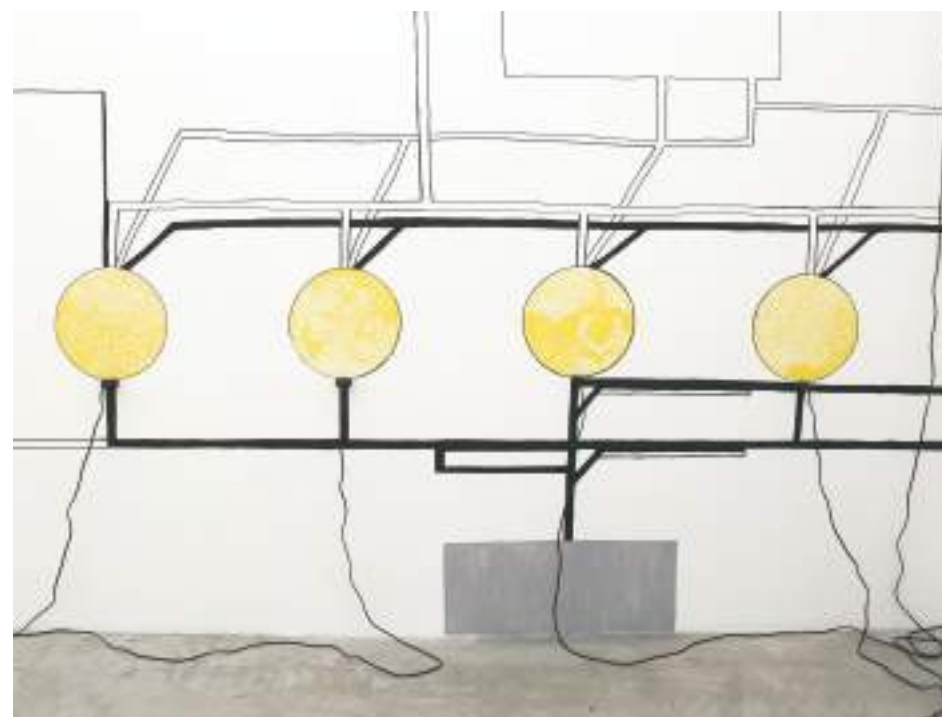
According to her logic of circulation, we are not individuals separate from our environment. We are embedded in a space which requires relentless attempts to escape inertia. That which does not move grows ossified, detached, and useless. The inertia of matter is a sin, which needs to be overcome again and again.

In the 2005 video called *Ptak* [Bird], Buczkowska shows a boy carrying the eponymous animal, holding it by one of its open wings. He awkwardly reproduces the movement now

beyond the bird's capacity, as if trying, through his own persistent motion, to pass on the strength the bird is lacking. From time to time, the boy looks around, looking for help that does not and will not come. The falcon is dead, unable to draw on and receive the salutary motion.

In the 2005 video *Punkt rosy* [Dew Point], an annoying bird sound can be heard in the background as a red spot grows ever closer to the viewer. The eponymous point emerges from a foggy landscape, but never reaches the edge of the frame. Instead, it is stopped by the artist at a safe distance, which does not allow for its identity to be revealed. It could turn out to be a figure dressed in red, an exotic animal, at worst someone potentially dangerous. Buczkowska does not dispel our fears, thus putting our patience to test. The red spot materializing before our eyes never becomes distinct enough to be able to frighten us or calm us down. It is forever going to flow down slowly from nondescript emptiness.

In another work, the artist follows motion in animated weather maps (the 2006 *Climatization* video). She traces the shifting pressure systems, wind, and precipitation, against



89.-91. from the *Fish House* series
mural
exhibition view, Transitional Conditions, CRAC, Sète, 2008



92. no title from the *ToTame* series
video 1'49" | 2005

a backdrop of seemingly dirty sound effects. Spilling water, bubbling, crackling, sped-up meteorologist's commentary, and the sheer concentration of sound intimate a sinister prognosis. The artist tries to capture impending changes before they turn dangerous, as if the act of looking could in itself prevent the looming disaster, making familiar what is unpredictable. Another one of Buczkowska's efforts is called *Interror*. The name is a portmanteau, but sounds vaguely familiar, deliberately evoking connotations brought forth by the words "terror" but also "interior," the latter denoting inland territory. In the context of Buczkowska's interests, it is an ideal term for the endlessly examined body conceived as matter that sooner or later reveals the intruder, the inner terrorist beyond the control of either intellect or will. The ominous title introduces the artist's site-specific piece, in which a gallery floor was covered with liquid paraffin; after the mixture set, the artist drew grooves in the paraffin and filled them with gunpowder (a mixture of saltpeter, sulfur and charcoal), making the white surface look like marble. As for the walls, Buczkowska adorned them with clusters of red paraffin balls filled with black gunpowder. Cozily lining the interior with wax elements, the artist laid a trap. Susceptible to warmth and evoking associations with the softness of the body, the paraffin concealed a dormant danger. Space becomes a bomb, waiting for the fuse to be lit.

Significantly, regardless of the creeping anxiety, the artist never lets any of these forms come close to the point of exploding. She always halts the accumulated tensions at the very last moment. The images of violating the existing order generated by the artist are suspended just in time. The desired change hangs in the air, never completely materializing.

(...) •

Fragments of Marta Lisok, "Temporary Shelter" in *Queendom*, exhibition catalog (Tarnów: BWA Gallery, 2014).



93. no title from the *Dew Point* series
video 4'20" | 2005



96. *To Tame*
video 5'49 | 2004



96. *Pomegranate*
video diptych | 2003

POMIĘDZY STANAMI MATERII

Estetycznych korzeni twórczości Doroty Buczkowskiej można szukać już w jej pracy dyplomowej *Granat* z 2003 roku, przygotowanej w pracowni Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W tym kilkunastuminutowym wideo w typowy dla siebie spokojny, senny sposób sportretowała ubraną na białą dziewczynkę, która z zapamiętaniem obiera owoc granatu. Obsesyjnie bawi się jego pestkami i pozwala, by czerwony sok spływał jej po udach. Tą statyczną, ale wyrazistą, hipnotyzującą sceną wskazała główne punkty, które będą zajmowały jej wyobraźnię. Odstąpić, wydrapać, wyskubać i obejrzeć ukryte przed wzrokiem. Nie zgadzać się na to, co widać na powierzchni, szukać głębiej – to podejmowane przez nią ciągle na nowo próby pokazywania zawartości, docierania do miąższu. Jakby artystka odtwarzała dziecięcy gest ciekawskiego podnoszenia kamieni, pod którymi ukazywały się mrowiska, rojowiska robaków i padliny.

Być może dlatego, że status ciała z założenia jest dla niej czymś hipnotyzującym, Buczkowska ciągle wykreśla prowizoryczne mapy jego wnętrza, które z uporem i wytrwałością od lat kolekcjonuje na płótnach w ramach instalacji, obiektów, rysunków i wideo. Robi to poza zasadami prawidłowości anatomicznych, wyłącznie na bazie własnych przeczuć i wyobrażeń. W swojej twórczości jak lunatyczka krąży po domu-ciele. Niestrudzenie przekopuje się i oznacza jego kolejne warstwy. Rytuały, które podejmuje na wystawach, można by nazwać mikrogeologią. Forma przelewa się tu niespokojnie i szuka sobie miejsca. Medium nie ma znaczenia. Buczkowska skupia się na obiegu substancji, zmianach stanu skupienia, na cieknięciu, napełnianiu. Przeczują, że ożywiający dom-ciało ruch może ustać w każdej chwili. Dlatego stara się zbadać to, co w nim płynie, zmieniające się.

Zgodnie z jej cyrkulacyjną logiką nie jesteśmy jednostkami rozdzielonymi z otoczenia. Tkwią

w przestrzeni, która wymaga ciągłego przełamania bezwładu. To, co się nie rusza, nie drga, jest zaskorupiałe, oddzielne i bezużyteczne. Bezruch materii jest grzechem, który trzeba ciągle od nowa pokonywać.

W wideo *Ptak* z 2005 roku Buczkowska pokazuje chłopca, który niesie tytułowe zwierzę, trzymając je za rozciągnięte skrzydło. Odtwarza niezgrabnie ruch, który nie może się już stać udziałem ptaka. Jakby przez własne uporczywe przemieszczanie się przekazywał mu brakującą siłę. Od czasu do czasu chłopiec rozgląda się wokoło, szukając pomocy, która nie nadejdzie. Sokół jest martwy. Zbawienny ruch nie może zostać mu użyczony ani udostępniony.

Z kolei w wideo *Punkt rosy* z 2005 roku drażniący dźwięk wydawany przez ptaka towarzyszy zbliżającej się do widza czerwonej plamie. Tytułowy punkt wyłania się z zamglonego pejzażu, ale ostatecznie nigdy nie dochodzi do krawędzi kadru. Zostaje przez artystkę zatrzymany w bezpiecznej odległości, niepozwalającej na ujawnianie swojej tożsamości. Mógłby się okazać ubraną na czerwono postacią, egzotycznym zwierzęciem, w najgorszym wypadku kimś potencjalnie niebezpiecznym. Buczkowska nie rozwiewa naszych obaw, wystawiając tym samym naszą cierpliwość na próbę. Krystalizująca się na naszych oczach plama czerwieni nigdy nie staje się na tyle wyraźna, by mogła przerazić albo uspokoić. Powoli, ciągle od nowa, będzie spływać z nieokreślonego pustkowi.

Innym razem artystka tropi ruch w animowanych mapach pogody (wideo *Klimatyzacja*, 2006). Rejestruje zmieniające się układy ciśnienia, wiatru, opadów. Ważne są zabrudzone dźwięki towarzyszące tym procesom. Wylewająca się gwałtownie woda, bulgotanie, trzeszczenie, odtwarzane w przyspieszonym tempie głosy komentarzy meteorologa w takim zagęszczeniu nie wróżą nic dobrego. Artystka stara się uchwycić nadciągające zmiany, zanim staną się niebezpieczne. Tak jakby samo patrzenie było sposobem na zapobieżenie nadciągającej katastrofie, oswojeniem tego, co nieprzewidywalne. Tytułem jednej ze swoich prac

czyni słowo *Interior*. Określenie to nie istnieje w języku polskim ani w żadnym innym, jednak wydaje się znajome. Stoi blisko nie tylko słowa *terror*, ale i *interior* – oznaczającego terytorium położone w głębi lądu. W kontekście zainteresowań Buczkowskiej jest idealnym określeniem na przeszukiwane i badane bez końca ciało rozumiane jako materia, wcześniej czy później ujawniająca intruza, wewnętrznego terrorystę, nad którym rozum i wola nie mogą zapanować. Żłowiejszy tytuł zapowiada pracę *site specific* – w jej ramach podłoga galerii wylana została parafiną, w której artystka wyłobiła rowki i wysypała w nie proch strzelniczy (mieszanek saletry, siarki i węgla), w ten sposób upodobiła białe płyty do marmuru. Na ścianach zawieszono zostały skupiska czerwonych wadmuszek – parafinowych kulek z czarnym prochem. W ten sposób Buczkowska, przytulnie wyścieliwszy wnętrze woskowymi elementami, przygotowała swoistą pułapkę. W reagującej na ciepło parafinie, przywołującej skojarzenia z miękkością ciała, tkwi uśpione niebezpieczeństwo. Przestrzeń staje się bombą, która tylko czeka na odpalenie lontu.

Co znaczące, bez względu na poziom niepokoju, artystka nie pozwala żadnej formie ze swoich prac dojść do momentu wyładowania. Zawsze zatrzymuje wszystkie spiętrzenia napięcia w ostatnim momencie. Generowane przez nią obrazy przekroczenia dotychczasowego porządku zostają w porę zawieszane. Upragniona przemiana wisi w powietrzu i nigdy do końca się nie spełnia.

[...] •

Marta Lisok, Tymczasowe schronienie (fragmenty) / tekst towarzyszący wystawie Królestwo w BWA Tarnów, 2014

ENTRE LES ÉTATS DE LA MATIÈRE

Les racines esthétiques de l'œuvre de Dorota Buczkowska sont à chercher dans son travail de fin d'études intitulé *Grenade*. Daté de 2003, il avait été préparé à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, au sein de l'atelier de Grzegorz Kowalski. Dans cette vidéo de quelques minutes, l'artiste montrait, sur un rythme ralenti et somnolent qui lui était spécifique, une jeune fille habillée de blanc, en train de peler rageusement une grenade. La jeune fille s'amuse de façon quelque peu compulsive avec les grains du fruit, et laisse le jus rouge couler le long de ses cuisses. Par ce plan fixe, par cette scène expressive et fascinante, l'artiste indiquait les principaux motifs qui allaient occuper son imagination. Dévoiler, gratter, arracher et regarder ce qui était caché à la vue. Ne pas se contenter de ce que la surface laisse voir, mais aller en profondeur. Dorota Buczkowska tente sans cesse de montrer le contenu des choses, d'aller jusqu'à leur chair même. Comme si elle reproduisait ce geste que font les enfants quand ils soulèvent avec curiosité une pierre pour y découvrir quelque fourmilière, amas de vers ou charogne.

C'est peut-être parce qu'elle trouve le corps fascinant par principe que Dorota Buczkowska ne cesse d'en cartographier en quelque sorte l'intérieur. Ces cartographies toutes provisoires, elle les accumulent, avec obstination et persévérance, depuis des années, sous forme de toiles, d'installations, d'objets, de dessins et de vidéos. Elle procède sans tenir compte des normes anatomiques, mais seulement sur la base de ses intuitions et des représentations qui sont les siennes. Telle une somnambule dans sa propre œuvre, elle erre dans une « maison-corps ». Elle y creuse infatigablement son chemin et en désigne ainsi les différentes strates. Les rituels qu'elle suit dans le cadre de ses expositions peuvent être considérés comme de la micro-géologie. Ici, la forme se répand dans une forme d'agitation, se cherchant une place ; le medium n'a pas d'importance. Dorota Buczkowska concentre son attention

sur la circulation des fluides, les changements de densité, sur l'écoulement, le remplissage. Elle pressent que le mouvement qui anime la « maison-corps » peut cesser à tout instant. C'est pourquoi elle cherche à examiner ce qui est liquide et changeant en lui.

Selon cette logique circulatoire, les individus que nous sommes ne sont pas séparés de leur environnement, mais implantés dans un espace qui nécessite que l'inertie soit sans cesse rompue. Ce qui ne se meut pas, ne palpite pas, s'encroûte, s'isole, devient inutile. L'immobilité de la matière est un péché qu'il faut sans cesse vaincre.

Dans la vidéo intitulée *Oiseau* (2005), Dorota Buczkowska montre un garçon tenant un oiseau par le bout des ailes. Il reproduit maladroitement le mouvement qui ne peut plus venir de l'animal même. Comme si, par le mouvement qu'il réalise avec opiniâtreté, il pouvait lui transmettre l'énergie manquante. De temps en temps, le garçon regarde autour de lui, à la recherche d'un soutien qui n'arrivera pas. Le faucon est mort. Aucun salut ne peut lui être accordé, ni même mis à sa portée.

Dans la vidéo intitulée *Point de rosée* (2005), on voit une tache rouge se rapprocher, accompagnée du bruit irritant émis par un oiseau. Le point dont il est question dans le titre surgit d'un paysage empli de brouillard, mais n'atteint finalement jamais le bord du cadre. Il est maintenu par l'artiste à une distance suffisante pour ne pas que sa nature exacte soit révélée. Il pourrait s'agir d'un personnage habillé en rouge, d'un animal exotique, ou bien, pire, d'une personne dangereuse. En ne dissipant pas nos craintes, Dorota Buczkowska met notre patience à l'épreuve. Cette tache rouge qui se cristallise sous nos yeux n'a jamais un contour suffisamment net, ni pour nous effrayer, ni pour nous rassurer. Elle recommencera, dans une sorte de mouvement perpétuel, à surgir lentement du même vide imprécis.

Une autre fois encore, dans la vidéo intitulée *Climatisation* (2006), l'artiste traque les mou-

vements qui animent les cartes météo. Elle enregistre ainsi les changements touchant à la pression atmosphérique, aux vents, aux précipitations. Les bruits confus qui accompagnent ces processus sont particulièrement importants. Eau se déversant avec violence, gargouillement, craquement, commentaires du météorologue diffusés à un rythme accéléré : tout cela, dans un environnement aussi chargé, n'augure rien de bon. L'artiste essaie de se saisir des changements à venir avant qu'ils ne deviennent dangereux. Comme si le seul fait de regarder était un moyen de se prémunir contre la catastrophe à venir, d'apprivoiser ce qui reste imprévisible.

Une autre œuvre de Dorota Buczkowska s'intitule *Interreur*. Si ce mot n'existe pas en polonais, ni dans aucune autre langue, il paraît familier. Se rapprochant à la fois des mots « terreur » et « intérieur », il s'applique bien aux fouilles et recherches que l'artiste consacre au corps. Le corps, cette matière qui dévoile tôt ou tard la présence, en son sein, d'un intrus, véritable terroriste de l'intérieur, que ni la raison ni la volonté ne peuvent maîtriser. Le caractère funeste de ce titre trouvait sa transcription dans la façon dont l'artiste utilisait le lieu d'exposition même. Le sol de la galerie était en effet recouvert d'une couche de paraffine, dans les fissures de laquelle avait été répandue de la poudre à canon (mélange de salpêtre, de soufre et de charbon), ce qui la faisait ressembler à du marbre. Sur les murs avaient été suspendus des amas de boules de paraffine creuses, de couleur rouge, remplies de poudre à canon elles aussi. En utilisant un élément ci-reux comme la paraffine, qui réagit à la chaleur et n'est pas sans rappeler la mollesse du corps, Dorota Buczkowska semblait vouloir rendre agréable le lieu d'exposition. C'était en réalité un piège. La paraffine en question renfermait un danger en puissance. L'espace devenait lui-même une bombe. Une bombe qui n'attendait plus qu'une chose : que la mèche fût allumée.

Fait significatif entre tous, l'artiste ne tient aucunement compte du niveau de crainte qu'elle suscite, et interdit aux formes nées de ses

expérimentations de se dissoudre entièrement et de faire ainsi retomber la pression. Au contraire, elle arrête la surenchère juste avant que tout n'éclate. Les images qu'elle avait elle-même créées pour que l'ordre existant fût dépassé sont mises en suspens. Le désir de transformation reste suspendu dans les airs et ne sera jamais comblé.

[...] •

Extraits du texte : «Refuge provisoire»
Marta Lisok / texte accompagnant l'exposition
Royaume au BWA Tarnów / 2014

86.-88. z cyklu *Dom ryb*
mural
widok wystawy *Stany przejściowe*, CRAC, Sète | 2008
Fresque murale issue de la série *Maison des poissons*,
présentée dans le cadre de l'exposition *Etat de transition*
CRAC, Sète | 2008

89.-91. z cyklu *Dom ryb*
tusz na papierze
Encre sur papier issue de la série *Maison des poissons*
50x65 cm | 2005-2008

92. bez tytułu z cyklu *Oswajanie*
video 1'49" | 2005
sans titre, issu de la série *Apprivoisement*
vidéo 1'49" | 2005

93. bez tytułu z cyklu *Punkt rosy*
video 4'20" | 2005
sans titre, issu de la série *Le point de rosée*
vidéo 4'20" | 2005

94. z cyklu *Dom ryb*
mural
widok wystawy *Stany przejściowe*, CRAC, Sète | 2008
Fresque murale issue de la série *Maison des poissons*,
présentée dans le cadre de l'exposition *Etat de transition*
CRAC, Sète | 2008

95. *Klimatyzacja*
animacja video | 2006
Climatisation
animation vidéo | 2006

96. *Oswajanie*
video 5'49" | 2004
Apprivoisement
vidéo 5'49" | 2004

97. *Granat* video dyptyk | 2003
Grenade diptyque vidéo | 2003

The work of Dorota Buczkowska requires considerable attention from the viewer. The sheer variety of motifs and techniques that populate her efforts may cause apprehension. Forms that are physical, deliberately disturbing, sometimes even morbidly corporeal appear alongside figures that are delicate, minimalist, like the image of fog or balloons flying away.

From a formal standpoint, her drawings, illustrations, and especially videos, often represent disparate worlds. Sometimes, it's a seemingly awkward contour, a thick stroke on an illustration, a pattern too firmly stamped against a background, and at other times it's a barely perceptible motion of animation in a still frame.

The consistency of these projects can easily elude us: this diffusion can be perhaps explained by the fact that the work of Dorota Buczkowska is premised on the real, feeding on and developing thanks to the real. Reality provides her with inspiration and material. Without defining the final form a priori, the artist allows the project to continue at will, in a close relationship with its environment. The richness of figures and sensations imbues the work with additional expressiveness.

Some themes reappear regularly across her oeuvre: the body and its organic nature, treated with the freedom specific to Eastern Europe that the artist hails from. Circulation is another recurring motif: the movement of fluids within the body juxtaposed with fluids that animate landscapes or hydraulic structures. Incorrectly drawn, false diagrams of non-existent objects imitate genuine blueprints. They seem to be an attempt at understanding what they portray inside. They are as a game in which we seek to master elements arranged into a specific configuration, or at least to maintain an illusion of control.

Red points traveling down the inside of a "vein," clumping together, melding, and disappearing, only to begin the journey anew. The unexpected ballet of a man carrying a dead bird of prey, with its wings spread in vain.

There is a lot of vulnerability and a profound gentleness in these images, emerging ceaselessly, more or less discreetly, with greater or lesser violence and embodiment. If we were to isolate a common denominator linking these works, one good choice would be the fluidity that inhabits them: a trace of life, the essence of movement, both elusive and vulnerable to disappearance. Although the medium for life, fluidity can also be the medium for death; it might result in the complete disappearance of things. These images seem to remind us that movement, although the foundation of existence, might still cease. Similar findings pertain to nature and its phenomena: wind carries, fog obscures, ice melts.

Using the medium of the image, Dorota Buczkowska strives to create a brief additional moment that could bring us the illusion of control, of power, of understanding; a moment that offers us the desire to appropriate, to preserve the sensation, while simultaneously measuring, as if with eyes closed, its ultimate insignificance. •

Corinne Charpentier, April 2005
Directrice de Fri-Art à Fribourg

Twórczość Doroty Buczkowskiej wymaga od odbiorcy wyjątkowej uważności. Różnorodność motywów i technik, które mnożą się w kolejnych pracach, może wprowadzać w zakłopotanie. Formy fizyczne, świadomie niepokojące, czasem wręcz chorobliwie cielesne, pojawiają się obok figur lekkich, minimalnych jak obraz mgły czy odlatujących balonów.

Rysunki, grafiki, a przede wszystkim prace wideo od strony formalnej reprezentują często różne światy. Raz jest to pozornie nieporadna kreska grafiki, gruba linia rysunku, ślady zbyt mocno odciśnięte na podłożu, kiedy indziej ledwo dostrzegalny ruch animacji w zatrzymanym kadrze.

Spójność takich projektów łatwo może umknąć naszej uwadze: rozproszenie można tłumaczyć tym, że twórczość Doroty Buczkowskiej bazuje na rzeczywistości, karmi się nią, dzięki niej rozwija. Rzeczywistość jest inspiracją i materiałem. Nie definiując a priori ostatecznej formy, autorka pozwala, by projekt żył własnym

życiem w ścisłej relacji z otoczeniem. Dzięki bogactwu figur i odczuć praca zyskuje dodatkową ekspresję.

Niektóre motywy powracają regularnie: na przykład ciało i jego organiczność, traktowane ze swobodą, jaką spotyka się w kulturze Europy Wschodniej, z której artystka pochodzi. Powracającym motywem jest cyrkulacja: przepływy płynów w ciele, zestawione z tymi, które organizują pejzaże lub konstrukcje hydrauliczne. Nieprawidłowo narysowane, fałszywe schematy nieistniejących obiektów udają rysunki techniczne. Są jak próba zrozumienia tego, co przedstawiają we wnętrzu. Jak gra, w której chcielibyśmy zapanować nad układem danych elementów lub co najmniej zachować iluzję jej kontroli.

Czerwone punkty przemieszczają się we wnętrzu „żyły”, zlepiają się, zrastają i zanikają, by na nowo rozpocząć wędrówkę. Niespodziewany balet mężczyzny niosącego martwego drapieżnego ptaka o skrzydłach rozpostartych na próżno.

Jest w tych obrazach wiele wrażliwości, ogromna delikatność, która ujawnia się nieustannie, mniej lub bardziej dyskretnie, z większą lub mniejszą przemocą i ucieleśnieniem.

Jeśliby szukać wspólnego mianownika dla tych prac, byłaby nim płynność, która je wypełnia: ślad życia, esencja ruchu, jest również tym, co może się ulotnić i zniknąć. Płynność jako nośnik życia jest jednocześnie nośnikiem śmierci, może prowadzić do całkowitego zaniku rzeczy. Te obrazy zdają się nam przypominać, że ruch jest istotą bytu i może ustać; podobne spostrzeżenia dotyczą zjawisk natury: wiatr unosi, mgła zaciera, lód topnieje.

Dorota Buczkowska stara się stworzyć poprzez obraz tę krótką, dodatkową chwilę, która daje nam złudzenie kontroli, władzy, rozumienia. Pragnienie przywłaszczenia sobie, utrwalenia tego wrażenia, odmierzając równocześnie, jak z zamkniętymi oczami, jego znikomość. •

Corinne Charpentier,
dyrektor Fri Art Kunsthalle Freiburg
kwiecienia 2005

Le projet que développe Dorota Buczkowska ne se dévoile qu'à force d'attention ; la multiplicité des motifs et des traitements qui peuplent ce travail pourrait en brouiller l'appréhension. Volontiers physique, charnel,

confinant parfois au morbide, il peut aussi se décliner en figures légères, minimales, images de brouillard ou de ballons s'évanouissant. Les traitements formels, essentiellement vidéos, gravures et dessins, n'appartiennent pas toujours au même univers, qu'ils soient des traits de gravure presque gauches, des dessins un peu épais, des lignes un peu trop appliquées sur leurs supports, ou des images à peine animées en plan fixe où le mouvement se fait imperceptible. La cohérence d'un tel projet échapperait alors aisément : cette dissolution apparente s'explique peut-être par le fait que le travail de Dorota Buczkowska se nourrit du réel, se développe selon lui, sans intention définie a priori, sans souci de réaliser une idée ou un projet de départ. Une profusion de figures et de sensations habite et anime ce travail. Quelques motifs y réapparaissent régulièrement : celui du corps, de l'organique, traité avec une liberté qui appartient peut-être un peu plus aux pays de l'Europe de l'Est dont l'artiste est originaire. Les circulations : celle des liquides corporels, mises en relation avec celles qui habitent les paysages ou quelques constructions hydrauliques. Des schémas faussement techniques, maladroits ou imaginaires. Comme un effort pour comprendre, ce qui se passerait là-dedans. Comme on jouerait à maîtriser les éléments, ou pour le moins, à en cultiver l'illusion. Des points rouges qui évoluent à l'intérieur d'une sorte de veine, s'agglutinent et disparaissent - recommencent. Le ballet incongru d'un homme qui vient de ramasser un rapace mort, aux ailes déployées pour plus rien. Il y a beaucoup de fragilité dans ces images, une grande vulnérabilité qui fait sans cesse surface, plus ou moins discrètement, avec plus ou moins de violence ou d'incarnation. S'il fallait désigner un dénominateur commun à ces images, ce serait cette fluidité qui les habite : signe de la vie, essence du mouvement, elle est aussi celle qui peut s'évanouir : facteur de la vie comme facteur d'absence, elle peut mener à la disparition des choses. Ces images semblent nous rappeler qu'il y a dans les êtres mêmes, un mouvement qui pourrait bien disparaître. Même constat dans les éléments naturels : le vent emporte, le brouillard efface, la glace fond. Dorota Buczkowska chercherait alors par l'image, à créer ce petit moment supplémentaire où l'on cultive l'illusion de maîtriser, de posséder, de comprendre. Le désir de s'approprier ou de fixer. Tout en en mesurant, mais comme avec les yeux fermés, la vanité. •

Corinne Charpentier, Directrice de Fri-Art
à Fribourg, Avril 2005

BIO

DOROTA BUCZKOWSKA

Born in Warsaw, Poland, 1971.

A graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, she is one of the most important artists in Poland. She was a student in the class of prof. Grzegorz Kowalski at the Faculty of Sculpture of The Academy of Fine Arts in Warsaw (1999–2003), and also studied at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the same academy (1991–1998), and at Gender Studies at the University of Warsaw (2002).

Her internship in the prestigious Centre National des Art Plastiques Villa Arson in Nice (2002–2003), along with several exhibitions – at the Polish Institute in 2003, at the CRAC in Sète in 2008, at Le Fresnoy in 2009, and at the Fondation

d'entreprise Pernod Ricard the in 2011 – put her on the map of the arts in France. Dorota Buczkowska uses different means of expressions: painting, drawing, graphics, sculpture, video, photography and installations. In her works she often looks into subjects of the perception of corporeality and biology of the body, which she depicts in a metaphorical way, sometimes tinged with surrealism and poetic subtlety. She employs metaphors grounded in physiology, representing abstract shapes that suggest biological structures, processes of circulation, and in general living organisms interrelated in a kind of ecosystem in which color, gesture, light, and matter are combined in different textures and formations.

She lives and works in Romania.

GRANTS & RESIDENCES:

- 2011** Award at the Biennale Lorne Sculpture, Lorne, (AU)
- 2011** Pro Helvetia CRIC Sierre Center, (CH)
- 2010** Pollock-Krasner Foundation Grant
- 2007** Residence in Tel – Aviv, The Polish Season in Israel, (IL)
- 2005** Artist in Residence, Center for Contemporary Art, Synagogue of Delme (FR)
- 2004** Artist in Residence, Bundeskanzleramt – Federal Chancellery, Wien (A)
- 2003** French Scholarship in Centre National des Arts Plastiques Villa Arson, Nice (FR)

WORKS IN COLLECTIONS:

- Zachęta National Gallery of Art
- The ING Polish Art Foundation
- PKO Bank Polski Art Collection
- Museum of Sculpture Glaskasten Marl
- The State Gallery of Lower Austria
- MoBy Museums of Bat Yam
- Raffles Europejski Art Collection, Warsaw

DOROTA BUCZKOWSKA

Urodzona w Warszawie w Polsce w 1971 roku.

Jedna z czołowych artystek polskich, ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Rzeźby, w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego (1999-2003). Studiowała również na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP (1991-1998), a także na Gender Studies na Uniwersytecie Warszawskim (2002).

Dzięki stażowi w prestiżowym Centre National des Art Plastiques Villa Arson w Nicei (2002-2003) i wielu wystawom – w Instytucie Polskim (2003) w CRAC w Sète (2008), Le Fresnoy (2009), Fondation d'entreprise Pernod Ricard (2011) – znalazła się na artystycznej mapie Francji.

Dorota Buczkowska posługuje się różnymi środkami wyrazu: malarstwem, rysunkiem, grafiką, rzeźbą, wideo, fotografią i instalacjami. W swoich pracach często podejmuje tematy percepcji cielesności i biologii ciała, które przedstawia w sposób metaforyczny, niekiedy zabarwiony surrealizmem i poetycką subtelnością. Używa metafor, które mając swoje źródła w fizjologii, reprezentują abstrakcyjne kształty, sugerując struktury biologiczne, procesy krążenia i ogólnie żywe organizmy powiązane ze sobą w rodzaj ekosystemu, w którym kolor, gest, światło i materia są połączone w różne tekstury i formacje.

Mieszka i pracuje w Rumunii.

GRANTY I REZYDENCJE:

- 2011** Nagroda na Biennale Sztuki w Lorne (AU)
- 2011** Pro Helvetia CRIC Sierre Center (CH)
- 2010** Grant Pollock-Krasner Foundation
- 2007** Rezydencja w Tel Awiwie, The Polish Season in Israel, (IL)
- 2005** Artystka rezydentka, Centrum Sztuki Współczesnej, Synagoga Delme (FR)
- 2004** Artystka rezydentka, Bundeskanzleramt – Urząd Kanclerski, Wiedeń (A)
- 2003** Francuskie stypendium w Centre National des Arts Plastiques Villa Arson, Nicea (FR)

PRACE W ZBIORACH:

- Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
- Fundacja Sztuki Polskiej ING
- Kolekcja Sztuki PKO Banku Polskiego
- Muzeum Rzeźby Glaskasten Marl
- Muzeum Narodowe Dolnej Austrii
- MoBy Museums of Bat Yam
- Kolekcja Sztuki Raffles Europejski, Warszawa

DOROTA BUCZKOWSKA

Née en Pologne, à Varsovie, en 1971.

Dorota Buczkowska est l'une des principales artistes contemporaines polonaises. Elle est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, dont elle a suivi les cours de la Faculté de Conservation et de Restauration des œuvres d'art (1991-1998), puis de la Faculté de Sculpture, au sein de l'atelier du professeur Grzegorz Kowalski (1999-2003). Elle a par ailleurs suivi une formation en Gender Studies à l'Université de Varsovie (2002). Un stage à la prestigieuse Villa Arson à Nice (2002-2003) et une série d'expositions (à l'Institut Polonais en 2003, au CRAC de Sète en 2008, au Fresnoy en 2009, et à la Fondation d'entreprise Ricard en 2011) ont introduit Dorota Buczkowska dans le paysage artistique hexagonal.

Dorota Buczkowska utilise différents moyens d'expression : peinture, dessin, gravure, sculpture, vidéo, photographie et installations. Ses travaux traitent souvent, sur un mode métaphorique parfois teinté de surréalisme et d'une subtile poésie, de la perception du corps et de ses dimensions biologiques. Les métaphores qu'elle puise dans les réalités physiologiques font naître des formes abstraites. Elle suggère ainsi l'existence de structures biologiques, de processus circulatoires et, plus largement, d'organismes vivants en lien les uns avec les autres. L'écosystème ainsi créé fait vivre en une multitude de textures et de combinaisons la couleur, le trait, la lumière et la matière.

Dorota Buczkowska vit et travaille en Roumanie.

BOURSES ET RÉSIDENCES :

- 2011** Prix à la Biennale d'art de Lorne (Australie) Centre Pro Helvetia, Sierre (Suisse)
- 2010** Bourse de la Fondation Pollock-Krasner
- 2007** Résidence à Tel-Aviv, lors de la Saison Polonaise en Israël
- 2005** Artiste en résidence au Centre d'art contemporain Synagogue de Delme (France)
- 2004** Artiste en résidence au Bundeskanzleramt, à Vienne (Autriche)
- 2003** Bourse à la Villa Arson, à Nice (France)

LES ŒUVRES DE DOROTA BUCZKOWSKA SE TROUVENT DANS LES COLLECTIONS SUIVANTES :

- Galerie nationale d'art Zachęta
- Fondation de l'art polonais ING
- Collection artistique de PKO Bank Polski
- Musée de sculpture de Glaskasten Marl
- Musée national de la Basse-Autriche
- MoBy Musées de Bat Yam
- Collection d'art de Raffles Europejski, Varsovie

KEY EXHIBITIONS

SOLO

- 2022** *Uziemienie* [Grounding] [Se brancher à la terre], **Jednostka Gallery**, Warsaw
- 2021** *Pomiędzy* [Between] [Parmi], **Municipal Art Center**, Gorzów Wielkopolski
- 2020** *Obecność* [Presence] [Présence], **BWA Olsztyn**
- 2018** *Wywoływanie rzeźby. Dorota Buczkowska, Michał Smandek* [Bringing Out the Sculpture. Dorota Buczkowska, Michał Smandek] [Évocation de la sculpture. Dorota Buczkowska. Michał Smandek], **BWA Bydgoszcz**
- 2017** *Pensjonaty* [Guest Houses] [Pensionnats], **BWA Zielona Góra**
- 2016** *Malarstwo* [Painting] [Peinture], **Rodríguez Gallery**, Poznań
- 2015** *Emulsja* [Emulsion] [Émulsion], **Archeology of Photography Foundation**, Warsaw
- 2014** *Królestwo* [Queendom] [Royaume], **BWA Tarnów**
- The Experience of Presence* [L'expérience de la présence], **Platan Gallery**, Budapest
- Apnea* [Apnée], **TRAFO**, Szczecin
- Wracam na brzeg rzeki* [Back at the River's Edge] [Je reviens au bord de la rivière], **Starter Gallery**, Warszawa
- 2013** *Łaskotanie podniebienia* [Tickling the Palate] [Chatouillement du palais], **Starter Gallery**, Warszawa
- Nie wszystkie części są kompletne* [Not All Fragments are Complete] [Toutes les pièces ne sont pas complètes], **Polish Institute**, Düsseldorf
- 2012** *Nicht alle Teile sind vollständig* [Nie wszystkie części są kompletne] [Not All Fragments are Complete] [Toutes les pièces ne sont pas complètes],

- Skulpturenmuseum Glaskasten**, Marl
- Żółć zwykła brała się z wątroby* [Plain Bile Would Come From the Liver] [La bile provenait du foie], **Project Room, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art**, Warsaw
- 2011** *Nie wszystkie części są kompletne* [Not All Fragments are Complete] [Toutes les pièces ne sont pas complètes], **Czarna Gallery**, Warszawa
- 2010** *Replikantki* [Replicants] [Répliquantes], **BWA Katowice**
- 2009** *Under the Bridge*, **Liverpool Biennale**
- 2008** *Transitional Conditions* [État de transition] **Centre Régional d'Art Contemporain Occitanie, Sète**
- Interror* [Interreur], **Czarna Gallery**, Warsaw
- 2007** *Dwa lata w chmurach* [Two Years in the Clouds] [Deux années dans les nuages], **Czarna Gallery**, Warsaw
- Cyrkulacje* [Circulations], **ŻAK Gallery**, Berlin

GROUP

- 2023** *Écologies intimes* [Intimate Ecologies], **Irène Laub Gallery** Bruksela
- 2020** *Female Fame*, **Skulpturenmuseum Glaskasten**, Marl
- 2017** *Everybody Anybody*, **Galerie Steinek**, Vienna
- Co z tą abstrakcją?* [What's Up with Abstraction] [Et alors, cette abstraction ?], **Stefan Gierowski Foundation**, Warsaw
- Krew łączy i dzieli* [Blood Separates and Brings Together] [Le sang rassemble et sépare], **POLIN Museum of the History of Polish Jews**, Warsaw
- 2016** *Odejście* [Departure] [Départ], **Bielska Jesień, BWA Bielsko-Biała**
- Jak przeżyć uczuciową burzę nad wodą*

[Surviving an Emotional Storm by the Water], part of *Żywe Archiwa* [Living Archives] [Comment survivre à une tempête émotionnelle sur l'eau]. Dans le cadre de l'opération *Żywe archiwa* [Archives vivantes], **Archeology of Photography Foundation**, Warsaw

- 2014** *O powstawaniu i ginięciu* [On Emergence and Disappearance] [L'émergence et la disparition], **BWA Katowice**
- Warsaw Photo Days, **Kordegarda**, Warsaw
- 2012** www.eyes-on.at, **Fotogalerie**, Vienna
- Jestem prawie na każdej wystawie* [I'm at Almost Every Exhibition] [Je suis presque à presque à], **National Art Gallery**, Warsaw
- Happiness is a Warm Gun*, **Rizzordi Art Foundation**, Saint Petersburg
- 2011** *Lorne Sculpture 2011. Biennale of Contemporary Sculpture*, **Lorne curated by_vienna, Galerie Steinek**, Vienna

WANI, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, Paris

Miłość do tego, co naturalne [Love for the Natural] [L'amour pour ce qui est naturel], **Arsenal Gallery**, Poznań

- 2010** *Podróż wokół czaszki* [Journey Around the Skull] [Voyage autour du crâne], **Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art**, Warsaw
- Paris Photo 2010
- 2009** *Factory*, **MoBY – Bat Yat Museum of Art**, Tel Aviv
- Moving Images in Public Space*, **Videospread**, Amsterdam
- Videos Europa*, **Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains**, Tourcoing
- 2008** *Efekt czerwonych oczu* [Red Eye Effect] [Effet yeux rouges], **Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art**, Warsaw
- Galeria Starmach**, Krakow
- 2006** *Punkt rosy* [Dew Point] [Le point de rosée], **Raster Gallery**, Warsaw

THUS SPOKE THE PLANT

2-28 SERIES OF PAINTING

2023/SCULPTURES

HERBARIUM

PAPER

RECYCLING - PAPER AS A MATERIAL FROM PLANTS - WHITE NEUTRAL MATTER
RECYCLING PLANT ESSENCE

LAYERS

2019-24

SCULPTURES

PAPER

PROCESS - EMPTY REPRODUCED SCENES
HOLDS PROTECTIVE AREA

EXPERIENCE OF PRESENCE

2019/20

SCULPTURES (METAL FORMS)

PAPER LIKE (METAL SHEETS)

DECONSTRUCTION OF THE FORM
INSTABILITY IN THE FIELD OF VIEW
PERSONAL HISTORY OF PROCESS
(WHITE/EMPTY AREAS IN THE PICTURE)

HEALTH RESORT

2012

SCULPTURES (GLASSHOUSE)

RECYCLING INSTABILITY
COLOGES OF GLASS
CONSTRUCTION/DECONSTRUCTION

QUEENDON

2014/16

SCULPTURES

BUTTER HAPPENING
WOOD FORMS

TOTEM

INSTABILITY
PROCESS - CONSTRUCTION/DECONSTRUCTION

2014
2014
2014
2013

SCULPTURES
DRAWINGS
PAINTING
PRINTING

ECOSYSTEM
BACK AT THE RIVER'S EDGE
TICKLE THE PALETTE

PAPER

RECYCLING OF DRAWINGS
INSTABILITY (ON STAINS)
OLD WOOD FROM NATURE

NOT ALL FRAGMENTS ARE COMPLETE

2012/13

SCULPTURES

(MAKE UP COSMETICS)
PLAIN BLUE HOUND COME FROM THE LIVER

PAPER

INSTABILITY
PROCESS (STAINS ON PAPER)

SANATORY

2013/23

SCULPTURES

WOOL TEXTILE - CLOTHES
STRUCTURE

RECYCLING (CLOTHES) PROCESS

SANATORY

2013/23

SCULPTURES

WOOL TEXTILE - CLOTHES
STRUCTURE

RECYCLING (CLOTHES) PROCESS

ALibi EXPLORATION PROJECT

2011

SCULPTURES

VIDEO
PHOTO
SCULPTURES

RECYCLING AS A
PROCESS - CONSTRUCTION/DECONSTRUCTION

INTERIOR

2008/12

SCULPTURES

MARBLE PARAFFIN FLOOR
PARAFFIN BOMBS NEST

INSTABILITY
CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION
PROCESS

TWO YEARS IN THE CLOUDS

2006/11

SCULPTURES

SWINGS
INFECTION

PROCESS OF DESTRUCTION
THE CO-RENTERS THE PROCESS

BETWEEN STATES OF WATER

2004

SCULPTURES

CIRCULATION
FISH'S HOUSE
DEN POINT
TO TAKE

RECYCLING - FOUND FOOTAGE, MUSIC

PROCESS THUS FORMATION
INSTABILITY

PAPER
PARAFFIN
TANNIN A

TWO YEARS ULEAISE
TWIGLIEG OBSERVE

CHECK MATERIALU -> WHAT IS PROPOSE
(reaction in studio
Temperature
Wetness
Wetness
etc.)

OHED - also idea RAYU

WITH COLOR

