

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki

Przeptyw. Osobiste doświadczenie w procesie twórczym

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki

Autorka: mgr Maria Bitka

Promotorka: dr hab. Maria Wrońska

Wrocław 2022

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział 1. Przepływ jako metafora	5
1.1. Woda	5
1.2. Od fizjologii do ekonomii	13
1.3. Krew	17
1.4. Przepływ w psychologii	22
Rozdział 2. Korespondencja	24
Rozdział 3. Osobiste doświadczenie w procesie twórczym	51
3.1. E-mail. Przepływ informacji	53
3.2. Aspekt mediacyjny	58
Podsumowanie	62
Spis ilustracji.....	65
Bibliografia	67

Wstęp

„Przepływ” to podstawowe pojęcie z zakresu kinematyki płynów – w sensie dosłownym oznacza ruch cieczy. Natura płynów jest taka, że są one zasadniczo bezkształtne i pozostają w ciągłym ruchu. Praktycznie nigdy się nie zatrzymują, chyba że zamkniemy je w jakimś pojemniku. Jeśli jednak tego nie uczynimy, będą nieprzerwanie przemierzać przestrzeń i zawsze znajdą sobie drogę, aby poruszać się naprzód – płynąc, ciekąc, sącząc się – po to, aby się ze sobą połączyć, przeniknąć, mieszać. Tytułowy „przepływ” to również bardzo pojemna metafora, odwołująca się zarówno do natury (np. rzeka i woda), człowieka (krwioobieg i płyny ustrojowe), ekonomii (przepływ gotówki i surowców), technologii (przepływ danych przez łącza internetowe), ale również psychologicznej koncepcji *flow*, czy też odnosząca się do przepływu energii między artystą a odbiorcą.

Przedmiotem mojej pracy doktorskiej jest cykl autorskich prac pod wspólnym tytułem *Przepływ*, w skład którego wchodzi: *Mój pierwszy performans* (dokumentacja działania zrealizowanego na żywo), *Remis 2:0* (dokumentacja działania zrealizowanego na żywo), *Potencjał ciepła 1* (performans dokamerowy), *Potencjał ciepła 2* (dokumentacja działania zrealizowanego na żywo), *Niebieskoocy* (performans dokamerowy), *Pozdrowienia z Buenos Aires* (kolaż i realizacja wideo), *W rękawiczkach* (cykl fotografii), *Pieniądze temat rzeka* (tekst napisany na ścianie), *Ofiara* (performans dokamerowy), *Krwawa Mary* (performans dokamerowy i fotografia), *Co widziało drzewo?* (dokumentacja działania zrealizowanego na żywo), *Lazos de sangre/więzy krwi* (realizacja wideo), *Linia Brzegowa* (realizacja wideo).

Dzieliom, które opisuję w rozprawie doktorskiej *Przepływ. Osobiste doświadczenie w procesie twórczym*, towarzyszą teksty w formie e-maili, stanowiące dopełnienie prac wizualnych. Taką formę opisu i dystrybucji swojej sztuki zastosowałam podczas realizacji wystawy pt. *PLATA*, która odbyła się w trakcie pandemii Covid-19 w 2020 roku. Istotnym doświadczeniem, które wpłynęło na moje działania, była półroczna podróż po Argentynie. Pobyt odbył się w trakcie studiów doktoranckich i obejmował studia na Universidad Nacional de las Artes w Buenos Aires oraz pobyt studyjny w La Placie, który ostatecznie doprowadził mnie do zamknięcia cyklu doktorskiego. Ostatnia praca z cyklu pt. *Linia brzegowa*, łączy w sobie poruszone w mojej wypowiedzi artystycznej aspekty przepływu.

Pierwszy rozdział dysertacji, w którym omówiłam wybrane zagadnienia metafory przepływu, składa się z czterech podrozdziałów. W podrozdziale pt. *Woda*, odnoszę się do własnych doświadczeń, a także do koncepcji hydrofenizmu Astridy Neimanis. W pracy pt. *Od fizjologii do ekonomii* przedstawiłam pojęcie przepływu w koncepcji Gillesa Deleuza i Félix'a Guattariego oraz zagadnienia związane z wykorzystaniem w sztuce banknotów. Kolejny podrozdział pt. *Krew* traktuje przede wszystkim o krwi menstruacyjnej, która obok wody stała się dla mnie istotnym medium z którym pracowałam. W tym fragmencie dysertacji odnoszę się do pracy francuskiego historyka Jean-Paula Rouxa, badającego znaczenie krwi w kulturze, oraz do pracy Julii Kristievy *Potęga obrzydzenia*. W kolejnym podrozdziale pt. *Przepływ w psychologii* przytaczam koncepcję *flow* – czyli optymalnego doświadczenia – psychologa Mihály'a Csíkszentmihályi'ego, która stanowiła istotny wkład w mój proces twórczy. Opisując metafory przepływu jako ilustracje, wykorzystuję przede wszystkim prace argentyńskich artystek, które miałam okazję poznać podczas podróży do Ameryki Południowej.

Kolejny rozdział pracy pt. *Przepływ – korespondencja* – to teksty trzynastu e-maili towarzyszących pracom. Trzeci rozdział, zatytułowany *Osobiste doświadczenie w procesie twórczym*, opowiada o procesie twórczym, oraz o zasadności poszerzenia wizualnego zapisu działań performatywnych o teksty. Przy opisie własnych doświadczeń, odnoszę się do estetyki pragmatycznej, spopularyzowanej przez Johna Deweya m.in. w pracy *Sztuka jako doświadczenie*. Rozdział ten składa się z dwu części: pierwsza – *E-mail. Przepływ informacji*, druga – *Aspekt mediacyjny*. W pierwszej części opisuję strategie związane z ruchem sztuki poczty oraz sposób dokumentacji i prezentacji moich prac performatywnych. W swoich rozważaniach posiłkuję się koncepcjami Richarda Schechnera, zawartymi w książce pt. *Performatyka* oraz pracą *Performans* Diany Taylor. W drugiej części trzeciego rozdziału odnoszę się do sposobów korespondencji z odbiorcą i przytaczam odpowiedzi na niektóre z moich e-maili. Ostatnia część dysertacji to podsumowanie, w którym wracam do początku – czyli wodnych metafor wykorzystanych do opisu nurtu doświadczeń. Zaznaczam, że moja praca mieści w sobie zarówno dzieło, jak i osobistą opowieść o nim, w których cielesne doświadczenie staje się medium umożliwiającym dotarcie do uniwersalnych problemów i symboli.

Rozdział 1. Przepływ jako metafora

1.1. Woda

Wody symbolizują ogólną sumę potencjalności; są one *fons et origo*, zbiornikiem wszelkich możliwości wyprzedzają one wszelką formę i podtrzymują całe dzieło stworzenia.

Mircea Eliade¹

Słownik języka polskiego podaje kilka definicji kategorii „przepływu”. Należą do nich: „1. przemieszczanie się cieczy, gazu itp. z jednego obszaru do drugiego; 2. przemieszczanie się kogoś, czegoś, przekazywanie, obieg czegoś; 3. ilość wody przepływającej w jednostce czasu przez określony przekrój poprzeczny rzeki, kanału, rowu; 4. liczba metrów sześciennych cieczy lub gazu przepływających przez przekrój poprzeczny jakiegoś naczynia, rury itp. w ciągu jednej sekundy”².

Wszystkie te znaczenia interesującej mnie kategorii wiążą się z mechaniką płynów, ale mogą być także traktowane bardziej metaforycznie. We wszystkich definicjach pojawiają się elementy takie jak: czas, przestrzeń i proces, któremu poddawane jest „coś” – w fizyce ciecz lub gaz, a w innych sytuacjach np. przemieszczające się towary, powietrze, informacje. Przepływa zarówno krew w żyłach, jak i pieniądze na między kontami, rzeki, przesyłki, surowce strategiczne i myśli. Moja przygoda z kategorią „przepływu” rozpoczęła się od wody.

Doświadczenie wody i rzeki jest dla mnie bardzo istotne jako inspiracja twórcza. Autopsja ta daje mi możliwość spotkania z siłą żywiołu, która ma istotny wpływ na rozwój mojej osobowości. Pierwsze, to doświadczenie pochłonięcia przez żywioł wody. Jako mała – pięcioletnia, może sześciolatka – dziewczynka wpadłam do rzeki, topiłam się w kanale Ulgi – odnodze Odry w Opolu. W gorący czerwcowy dzień, podczas spaceru z dziadkiem, zapragnęłam zamoczyć nogi. Nie tylko ja miałam taki pomysł, więc dziadek,

¹ M. Eliade. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 136.

² <https://sjp.pwn.pl/sjp/przeplyw;2510916.html> [dostęp: 14.03.2022 r.].

który pilnował też mojego rodzeństwa, zgodził się żebym to zrobiła. Zagłębiałam coraz dalej, wchodziłam coraz głębiej, aż w końcu poślizgnęłam się na omszałym brzegu i znalazłam się pod wodą. Do dzisiaj pamiętam tę mętłą zieloność i uczucie unoszenia się w wodzie – jakbym lewitowała. Pamiętam też ręce dziadka, które wyciągnęły mnie na brzeg i dziwną lekkość ciała, która towarzyszyła mi przez następne dni. Kolejne doświadczenie dotyczy mojego otoczenia – w 1997 roku powódź stulecia zalała mój dom, z dnia na dzień wszystkie moje książeczki, zabawki i ubrania zniknęły pochłonięte przez żywioł. Jako jedenastoletka doświadczyłam pełnej zależności od zjawisk przyrody, u podstaw mojej tożsamości pojawiła się świadomość niestabilności, płynności, ulotności, która – z jednej strony – wiąże się z utratą ale – z drugiej strony – okazuje się nowym początkiem pełnym możliwości.



Maria Bitka, *Koromyślo*, performance, fot. P. Kucik, Opole 2016 r., archiwum autorki

Zanim jeszcze rozpoczęłam studia doktorskie i zgłębianie zagadnienia przepływu, zrealizowałam performans, który odnosi się do moich wspomnień z dzieciństwa, a także do konkretnej przestrzeni w moim rodzinnym mieście. Postanowiłam „ożywić” zapomnianą fontannę, znajdującą się przy pl. Kazimierza w Opolu, przy której często bawiłam się jako mała dziewczynka. Za pomocą wypożyczonego z Muzeum Wsi Opolskiej koromyśła przenosiłam wodę z rzeki do fontanny, i w ten sposób uruchomiłam przepływ między rzeką a uśpioną fontanną. Następnie założyłam foliowy kostium, i stałam się „brakującym” elementem fontanny, przywracając ją tym samym do życia. Działanie to polegało na wylewaniu na siebie wody z rzeki i kierowaniu jej do systemu lejków oraz rurek, które pozwoliły fontannie na chwilę odzyskać dawną świetność. Wodę przenosiłam na własnych barkach przez około dwie godziny. W tym czasie udało mi się przenieść dwanaście

wiader. Początkowo skupiałam się na tym, aby opanować noszenie koromysła, które przypomina wagę. W rezultacie moich działań fontanna przez dziesięć minut funkcjonowała zasilana wodą, którą zaczerpnęłam z tej samej rzeki, do której kiedyś, będąc dzieckiem, wpadłam. W swoim performansie zestawiałam przepływ wody z upływem czasu. Odniosłam się do wspomnienia z mojego dzieciństwa, a poprzez wysiłek fizyczny także do niewidzialnej pracy wykonywanej (zwłaszcza przez kobiety) każdego dnia.



Dokumentacja projektu *Rappers&Sappers*, Brzeg 2015 r., <http://rappersandsappers.blogspot.com/p/nadrze.html> [dostęp:20.04.2022 r.]

Kolejny – związany z rzeką projekt – w którym uczestniczyłam, był częścią programu *Mosty*, inaugurującego ogłoszenie Wrocławia Europejską Stolicą Kultury w 2016 roku. Razem z ośmioma artystkami związanymi z Opolem założyłyśmy drużynę artystyczno-sportową *Saperki* i przyплыnęłyśmy kajakami z Opola do Wrocławia, przywożąc ze sobą najcenniejszy minerał naszej Opolskiej ziemi, czyli cement. Projekt odnosił się do różnorodnych aspektów – połączenia sztuki i sportu, kolektywnej działalności, jak również wykorzystania rzeki jako, drogi transportowej. Pokonując rzekę siłą własnych mięśni, staraliśmy się zwrócić uwagę na mikro i makro skale naszej egzystencji.

Akwatyczne metafory pozwalają opisać wiele zjawisk i łączyć różne – z pozoru odległe – zagadnienia. Fascynacja płynnym żywiołem wody pojawia się w koncepcji hy-

drofeminizmu, przedstawionej w tekście Astridy Neimanis pt. *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*, w którym autorka łączy kategorię „wody” zarówno z kobiecą fizjologią, jak i ze środowiskiem naturalnym, gdzie woda krąży i przeistacza się, zamieniając swój stan skupienia. Staje się ona medium, które łączy, a nie dzieli; rozmywa twarde i raz na zawsze ustalone granice oraz kategorie. Neimanis zauważa, że „woda łączy skalę ludzką z pozostałymi skalami życia, zarówno z niezgłęzionymi, jak i z niezauważalnymi. Wszyscy jesteśmy ciałami z wody, w sensie konstytucyjnym, genealogicznym i geograficznym”³. W tym rozumieniu woda nie stwarza linii podziału, jak rzeka dzieląca dwa brzegi lądu, ale rozumiana jest jako droga, element wodnej sieci oplatającej cały świat. Taka perspektywa odsłania sieć zależności i powiązań na wielu płaszczyznach. Obejmuje ona sprawy mogące się nam wydawać zupełnie odległe, jak: geopolityka, sposób wychowania dzieci, rolnictwo etc. „Nierówności wynikające z neokolonialnej globalizacji podążają szlakami wodnymi w skali zarówno indywidualnej, jak i oceanicznej. Karmienie dzieci rodzi gąszcz pytań, w którym wszyscy się gubimy, przestając być problemem wyłącznie biologicznie zesencjalizowanej, karmiącej piersią kobiety. Tak przepływy globalnej władzy zbiegają się z przepływami biomasy”⁴ – pisze dalej Neimanis. Rakotwórcze toksyny i pestycydy używane do zwalczania chwastów można znaleźć dziś nawet w mleku rdzennych mieszkanek odległej Alaski. Nie zapominajmy, że zarówno nasze ciała, jak i powierzchnia naszej planety, w dwóch trzecich składają się z wody. Wodne połączenia i świadomość roli, jaką wolne rzeki, wnoszą do ekosystemów pobudza artystki-aktywistki do działania. W Polsce problem ten porusza m.in. Cecylia Malik w projekcie *Siostry Rzeki*⁵. Od lat temat ten eksplorują również artyści działający w dorzeczu rzeki Panama i estuarium rzeki La Plata w Argentynie⁶. W stosunku do moich własnych poszukiwań, dotyczących przepływu interesujące wydawały mi się działania argentyńskiego kolektywu artystyczno-badawczego *Rio Memoria (Rzeka pamięci)*. Artystki w korycie rzeki La Plata odnajdują metaforyczne miejsce na styku różnych pojęć i koncepcji. Od kilku lat eksplorują one połączenia rzeka–pamięć–słowo–ciało–terytorium. W swoich działaniach performatywnych, instalacjach, fotografiach i poezji wizualnej Virginia Corda, Paula Doberti i Débora Kirnos łączą różne aspekty wody i przepływu.

³ A. Neimanis, *Hydrofeminizm, albo stawanie się ciałem wodnym*, tłum. S. Królak, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-ciałem-wodnym.html> [dostęp: 10.09.2021 r.].

⁴ Tamże.

⁵ Projekt został szczegółowo omówiony w filmie Cecylii Malik *Siostry rzeki* <https://vod.greenfestival.pl/v/siostry-rzeki,274.html> [dostęp: 10.09.2021 r.].

⁶ Podsumowanie działań prowadzonych od 2009 r. w tym zakresie jest zawarte w książce *La Tierra NO Resistirá (Ziemia się nie oprze)*. Zob. Casa Río, *La Tierra NO Resistirá*, Parque de España, 2019.



Fotoperformans *Pogłosy/Revebraciones* Virginia Corda, Paula Doberti Débora Kirnos

<https://riomemoria.weebly.com/reverberaciones.html> [dostęp: 07.04.2022 r.]

Estuarium rzeki La Plata to szczególne miejsce. Ujście rzeki nie jest typowe. W tej rozległej delcie dwóch rzek (Parany i Urugwaju) miesza się woda słodka ze słoną. Tutaj też znajdował się port, do którego przybywali imigranci z Europy i skąd eksportowane były drogie kruszce do Starego Świata. To także przestrzeń, która zarówno dzieli, jak i łączy – rozdziela Argentynę i Urugwaj, ale przepłynięcie jej trwa znacznie krócej niż podróż lądowa. To przestrzeń walki o wpływy nad danym terytorium. To przestrzeń, która w dwudziestym wieku stała się również cmentarzem⁷. Błotnista woda w kolorze kawy skrywa niejedną tajemnicę. Tak opisują ją same artystki: „Dno rzeki Río de La Plata jest lepkie i gęste. Ma swój własny przepływ, przelew, który łączy ją z Oceanem Atlantyckim, mieszając słodką i słoną wodę. To wydzielinę naszego miejsca w świecie, śluz, który się destyluje i przelewa. Nasze ciała są przesiąknięte tą lepkością. Nasze zróżnicowane ciała, nasze ciała, które pragną akceptacji, nasze ciała, które walczą o to, by nie

⁷ Do rzeki La Plata w czasach dyktatury wojskowej junty z samolotów zrzucano osoby związane z opozycją polityczną zagadnienia te opisane są m.in w reportażach Artura Domasławskiego (zob. A. Domasławski, *Gorączka latynoamerykańska*, Warszawa 2014) oraz w pracy Naomi Klein (zob. N. Klein, *Doktryna szoku*, tłum. H. Jankowska, T. Krzyżanowski, K. Makaruk, Warszawa 2014).

czuć się wtłoczone w narzucony im schemat, nasze ciała, które zapraszają inne ciała, nasze ciała, które obejmują tych, którzy zostali żywcem wrzuceni do ich wód”⁸. Co ciekawe, analogiczne zapiski zanotowałam sama, będąc nad brzegiem La Platy, nie znając jeszcze twórczości tego kolektywu. Artystki myją ręce błotem z dna rzeki, wyławiają z niej różne przedmioty, które następnie stają się częściami instalacji. W tej szczególnej rzece zanurzają (dosłownie) teksty i wyławiają (z nich) nowe znaczenia; gęsta jak wydzieliny ciała woda na wszystkim zostawia swój ślad. W trakcie pandemii artystki realizowały jeden ze swoich projektów w Centrum Kultury Kirchner w Buenos Aires. W szklanych naczyniach umieściły wyłowione z rzeki obiekty. W trakcie najdłuższego *lockdown*’u na świecie ich instalacji nikt nie oglądał, kiedy w końcu przestrzeń wystawiennicza została otwarta, praca wyglądała już inaczej.



Debora Kirnos prezentuje dokumentację i archiwum artystek, fot. M. Bitka, archiwum autorki

Woda wyschła, zostawiając na szklanych ściankach naczyń osad – warstwy pamięci. Artystki rozwijają, kontynuują i pogłębiają swój projekt. Najnowsza realizacja to krótkie

⁸ Tekst dostępny na stronie internetowej artystek <https://riomemoria.weebly.com/atracutes-de-miacute.html> [dostęp: 10.09.2021 r.]: *La densidad del lecho del Río de la Plata es viscoso y espeso. Tiene un flujo propio, un derrame que lo conecta con el Océano Atlántico, entremezclando aguas dulces y saladas. Se trata de las propias secreciones de nuestro lugar en el mundo, de la mucosidad que destila y se desborda. Nuestros cuerpos son atravesados por esta viscosidad. Nuestros cuerpos diversos, nuestros cuerpos que piden ser aceptados, nuestros cuerpos que luchan por no sentirse invadidos por los mandatos impuestos, nuestros cuerpos que invitan a otros cuerpos, nuestros cuerpos que contienen a aquellos que fueron arrojados vivos en sus aguas.* Przekład na język polski: M. Bitka.

wideo-performanse, w których zaproszeni artyści i artystki składają ofiarę rzekom które płyną w ich sąsiedztwie⁹.

Pochodząca z Meksyku Teresa Margolles w swoich pracach upamiętnia ofiary przemocy, a raczej ślad, który pozostał po ich ciałach. Nośnikiem pamięci i historii okrucieństwa w pracach *Vaporisation* (*Wyparowanie*) i *En el aire* (*W powietrzu*) również jest woda.



Teresa Margolles, *Vaporisation* <http://www.somamagazine.com/a-world-apart/> [dostęp: 07.04.2022 r.]

W obu przypadkach jest to szczególna woda – ta którą myto zwłoki w kostnicy. Autorka skupia się przede wszystkim na przemocy, która dotyka kobiet w krajach Ameryki Południowej i Środkowej. W książce *Trup – od biologii do antropologii* – wnikliwie analizującej zarówno biologiczne aspekty rozkładu ciała, jak i liczne tradycje pogrzebowe różnych kultur – w rozdziale dotyczącym żywiołów, Louis-Vincent Thomas pisze, że „zmarli pogrzebani w obdarzonej atrybutami płodności Ziemi-Matce, mają się tam zregenerować i odrodzić w świecie przodków. Tę samą żeńską wartość przypisuje się także wodzie, symbolowi życia i odrodzenia [...] symbolizm ten obecny w najstarszych tradycjach zanurzania trupów (w wodzie), [...] nawet jeśli wynika z konieczności, odsyła do

⁹ <https://riomemoria.weebly.com/sentir.html> [dostęp: 07.04.2022 r.].

mitów o przodkach”¹⁰. W przywołanym fragmencie autor wskazuje na połączenia między ziemią, wodą, kobiecością i przodkami – a dalej również – pamięcią. Pojawia się tu ambiwalentna symbolika wody, która może oznaczać zarówno śmierć, jak i odrodzenie; tutaj woda, która powinna oczyszczać, niesie ze sobą brud śmierci. Prace Teresy Margolles mimo wagi tematu nie epatują okrucieństwem; są subtelne i delikatne w formie. W pracy pt. *Vaporization* woda zostaje zmieniona w mgłę, która wypełnia pomieszczenie, zacierając granice widzialności; w *En el aire* woda jest budulcem, z którego powstają bańki mydlane unoszące się w galerii. W obu pracach pojawia się jeszcze jeden żywioł – powietrze, w którym znika woda. Podobnie stało się z ciałami wielu nigdy nie odnalezionych meksykańskich kobiet. Dopóki widz nie wie skąd pochodzi woda, realizacje nie wzbudzają kontrowersji. Dopiero ta świadomość wytrąca odbiorcę z równowagi.



Teresa Margolles *En el aire*, <https://www.latinamericanart.com/en/artwork/en-el-aire-in-the-air/> [dostęp: 07.04.2022 r.]

¹⁰ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001, s. 78.

1.2. Od fizjologii do ekonomii

„Podążanie za naszymi zbiornikami – ciałami – wodnymi, wzdłuż ich nitek i dopływów, jest podróżą poza rozszczepienie i połączenie zróżnicowanych płciowo ludzkich ciał: włączamy się w zawile układy ciał i wszelkiego rodzaju przepływy – ciał nie tylko ludzkich, ale także innych: zwierzęcych, roślinnych, geofizycznych, meteorologicznych i technologicznych; przepływy nie tylko wodne, ale także przepływy władzy, kultury, polityki i ekonomii”¹¹.

Posługiwanie się metaforą przepływu w celu połączenia procesów fizjologicznych z procesami społecznymi, kulturalnymi i ekonomicznymi, pojawia się w filozoficznej koncepcji Gillesa Deleuza i Félix’a Guattariego. „Pragnienie nie ustaje w łączeniu ciągłego przepływu z obiektami częściowymi, które ze swojej istoty są podzielone i dające się dzielić. Pragnienie wywołuje przepływ, płynie i przecina. [...] Worek owodniowy i kamica nerkowa; przepływ włosów, przepływ śliny, przepływ spermy, kału i moczu jest wytwarzany przez obiekty częściowe stale przecinające go inne obiekty częściowe, które same wytwarzają przepływ”¹². Akt przepływu w koncepcji filozoficznej łączy się z niemożliwym do zaspokojenia pragnieniem, ciągłym dążeniem od–do, między jednym a drugim obiektem częściowym, które właśnie z powodu przepływania/przecinania nie mogą osiągnąć pełni. Jest jedną z energii, które podtrzymują bezustanną produkcję i konsumpcję. Produkcja oraz konsumpcja pojmowane są tu bardzo szeroko, zastosowane metafory: ciała bez organów, maszyn pragnących, natury jako produkcji tworzą cały alternatywny język do opisu skomplikowanej dwudziestowiecznej i dzisiejszej rzeczywistości. W pewnym stopniu ilustruje to praca argentyńskiego artysty Andreasa Pini’ego pt. *Pragnienie śliny (Sed de saliva)*.

¹¹ A. Neimanis, *Hydrofeminizm...*, dz. cyt.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017, s. 9.



Andres Pina, *Pragnienie śliny*, kadr z pracy wideo <https://andrespina.com.ar/Sed-de-saliva> [dostęp: 07.04.2022 r.]

Przy elegancko zastawionym i teatralnie oświetlonym – niczym barokowy obraz – stole, widzimy grupę aktorów/performerów zastygłych prawie bezruchu. Kompozycja przywodzi na myśl ostatnią wieczerzę lub dziwne laboratorium. Na stole przykrytym białym obrusem widzimy chleb i wino, przedmioty, których symbolika może nawiązywać do chrześcijańskiej tradycji ofiarnego stołu. Uczestnicy tej dziwnej uczyty są połączeni ze sobą i z innymi obiektami za pomocą rurek lub sznurków, przez które przesączają się ślina i wino. Postacie stają się jakby częściami gigantycznej maszyny, tracą swoją podmiotowość, są przekąźnikami. Patrząc na taką transfuzję płynów (zwłaszcza w dobie pandemii) można poczuć obrzydzenie, jednak jest to na swój sposób fascynujące. Płyny sączą się w dosłowny sposób, ale razem z nimi przesączają się też znaczenia. Praca nie ma wyraźnego początku ani końca, jakbyśmy widzieli stopklatkę z filmu albo ożywiony obraz. *Pragnienie* okazuje się nie do zaspokojenia.

Pragnienie to także niepochoamowana konsumpcja. Płynne metafory mogą odnosić się również do języka finansów – przelew, płynność finansowa, sformułowania takie jak: mieć „forsy jak lodu” czy „tonąć w długach”. Związki sztuki z ekonomią to bardzo

rozległy temat, z jednej strony odnoszący się do rynku sztuki i zależności między artystą, mecenasem oraz instytucją¹³, a z drugiej strony odwołujący się do ekonomii w ogóle. Tematy związane z ekonomią i przepływem gotówki zainteresowały mnie w związku z moim półrocznym pobytem w Argentynie. Bazując na swoich doświadczeniach i obserwacji kraju, który dwadzieścia lat temu zbankrutował, zrealizowałam własną pracę – kolaż zatytułowany *Pozdrowienia z Buenos Aires*. W pracy – pocztówce w formie mapy – nadałam banknotowi stu peso kształt nawiązujący do rzeki La Plata. „Nawet najbardziej uduchowiona sztuka powstaje w jakimś materialnym środowisku [...]. Można by zatem sądzić, że wolność artystyczna i gospodarcza pozostają w trwałej niezgodzie. Tak jednak nie jest. W moim przekonaniu jedna warunkuje drugą, choć ten mechanizm jest inny w każdej epoce. Jak kiedyś, tak i dziś musimy rozwiązać problem mediacji między wolnością artystyczną i gospodarczą. Nie są one wobec siebie przeciwstawne, ale nie są też zbieżne” – pisał Jerzy Hausener¹⁴.



Federico Zuckerfelr, *Hacer dinero (Robienie pieniędzy)*, detal, fot. M. Bitka, archiwum autorki

¹³ Zagadnieniom relacji ekonomii i sztuki została poświęcona wystawa *Ekonomia w sztuce* w krakowskim MOCAKu, którą podejmuje je również towarzyszący wystawie katalog.

¹⁴ J. Hausner, *Sztuka, ekonomia i komunikacja*, [w:] *Ekonomia w sztuce*, red. M. Kozioł, D. Piekarska, M. A. Potocka, Kraków 2013, s. 65.

Niestabilna sytuacja bankrutującej Argentyny stworzyła wiele napięć, ale mimo tych niedogodności, paradoksalnie, stała się inspiracją dla twórców. Ekonomiczny krach rodzi pytania o podstawowe warunki egzystencji i o to, jak w takim systemie społeczno-politycznym może odnaleźć się artysta. Jedną z prób postawienia tych pytań należy do Federica Zukerfelda, który w 2002 roku „zesłał” na mieszkańców pogrążonego w kryzysie Buenos Aires deszcz pieniędzy, tym samym realizując projekt *Robienie pieniędzy* (*Hacer dinero*). Artysta przeznaczył swoje stypendium na wyprodukowanie fałszywych banknotów. Z jednej strony można zobaczyć 100 dolarów, a z drugiej banknot o nominale 00 peso nawiązujący w swojej formie do 100 peso. Fałszywe pieniądze artysta wykorzystywał w różnoraki sposób: zrzucał je z dachu wieżowca, zostawiał w walizkach na ulicy, tak aby znaleźli je przypadkowi ludzie. Zatrudnił również aktorów, których działania polegały na odgrywaniu scenek, podczas których zderzali się na przejściu dla pieszych z przechodniami w taki sposób, żeby z rąk wypadała walizka z „drogocenną” zawartością. Stawiało to widza – przypadkowego przechodnia – w zaskakującej sytuacji. Działanie artysty można odczytywać jako refleksję nad istotą pieniądza i jego ukonstytuowaniem poprzez umowę społeczną. Na swojej stronie internetowej Zukerfeld zadaje następujące pytania: „Co to właściwie jest falsyfikat? Czy nie każdy banknot jest falsyfikatem? Jaka jest różnica między jednym a drugim papierem? Kto nadaje prawdziwą wartość kawałkowi papieru?”¹⁵. W kraju, w którym pieniądz z dnia na dzień zmienia wartość, te pytania okazały się bardzo zasadne.



Federico Zukerfeld, *Robienie pieniędzy* (*Hacer dinero*), dokumentacja performansu
<https://www.flickr.com/photos/zukerfeld/with/1196402912/> [dostęp: 07.04.2022 r.]

¹⁵ <https://zukerfeld.wordpress.com/hacer-dinero-make-money/> [dostęp 19.02.2022 r.].

1.3. Krew

Kolejny aspekt przepływu, który pojawił się w moich twórczych poszukiwaniach, to przepływ krwi. Co miesiąc wypływa ze mnie około 100 ml krwi, cyklicznie przypomina mi to o mojej cielesności, organiczności i śmiertelności. Krew menstruacyjna to płyn fizjologiczny, który niesie ze sobą potężny ładunek symboliczny. O symbolice krwi pisał francuski historyk, Jean-Paul Roux. Ta wydzielina towarzyszy człowiekowi od samych początków życia. „Związana z narodzinami – zauważa Roux – nieodłączna od nich – inaczej bywa tylko w mitach, lecz i tam bezkrwawe narodziny stanowią rzadkość – krew jest zarazem nieodłączna od śmierci. Podobnie jak z krwią dzieje się ze wszystkimi parami zjawisk, które następują jedno po drugim i głoszą wielką dychotomię wszechświata. Jednakże podczas gdy dzień i noc, ciepło i zimno, męskość i żeńskość, suchość i wilgotność, jawa i sen, wysiłek i odpoczynek są wyraźnie rozdzielone, krew wymyka się tej regule, będąc w sobie samej tym, co gdzie indziej jest dwojgiem. Stanowi przykład nieznośnej zbieżności przeciwieństw”¹⁶. Krew menstruacyjna w wielu kulturach uznawana jest za nieczystą, co sprawia, że ambiwalentny charakter krwi uwydatnia się jeszcze bardziej. Menstruacja w wielu kulturach i religiach była tematem tabu, łączyła się z wykluczeniem miesiączkującej kobiety z danej społeczności oraz szeregiem zakazów, często bardzo surowych, obejmujących ją i jej najbliższych. Niektóre z nich praktykuje się również dzisiaj¹⁷. Dlaczego krew menstruacyjna wywołuje tyle kontrowersji, burzy porządek, wywołuje obrzydzenie? Zagadnieniu wstępu poświęcona jest *Potęga obrzydzenia* Julii Kristievy. Autorka zwraca uwagę, że otwory w ciele wyznaczają współrzędne styku zewnątrz z wnętrzem, tego, co należy do mnie i tego, co poza mną, co jest mi obce. Otwory wiążą się też z ryzykiem zanieczyszczenia. Według Kristievy przedmioty zanieczyszczające można podzielić na dwa typy: ekskrementalne i menstruacyjne. Pierwsza grupa związana jest ze zgnilizną, chorobą, śmiercią, i wiąże się z niebezpieczeństwem z zewnątrz tożsamości. W tej sytuacji „ja” zagrożone przez „nie-ja”. Z kolei „krew menstruacyjna przedstawia niebezpieczeństwo płynące z wewnątrz tożsamości”¹⁸ (społecznej lub płciowej); zagraża relacji między płciami w społeczeństwie jako

¹⁶ J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994, s. 30.

¹⁷ O zagadnieniu menstruacji w kulturze na przestrzeni wieków podejmuje zob. II rozdział pracy pt. *Krew* J.-P. Roux.

¹⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 70.

całości. „Moc krwi” pochodzi z wnętrza kobiety, wypływając z jej ciała, uwidacznia procesy fizjologiczne, przekracza cienką barierę rozgraniczającą to, co prywatne od tego, co publiczne, kwestionuje dychotomiczny podział na wewnętrzne i zewnętrzne.

W latach siedemdziesiątych artystki związane z ruchem feministycznym wykorzystywały krew jako narzędzie do walki o równouprawnienie. W 1970 roku pionierka sztuki feministycznej, Judy Chicago, przetworzyła zdjęcie tamponu w plakat pod tytułem *Red Flag* i zaprezentowała instalację pt. *Łazienka menstruacyjna*, która w groteskowy sposób uwidoczniła zjawisko menstruacji. Mimo działań artystycznych¹⁹ podejmowanych od ponad pięćdziesięciu lat, tabu krwi menstruacyjnej w dwudziestym pierwszym wieku ciągle jest obecne; nawet w tak powszechnej formie, jak reklama podpasek (poza pojedynczymi wyjątkami) pojawia się niebieski płyn. Krew menstruacyjna lub odniesienie się do niej, wykorzystywane są w różnych celach i w zróżnicowany sposób. Obecnie coraz więcej artystek i aktywistek podejmuje ten temat. Z jednej strony jest to wyraz afirmacji kobiecości, podkreślenie związku z cyklicznością natury, co można zobaczyć m.in. w twórczości amerykańki, Vanessy Tieght, która od około dwudziestu lat realizuje projekt *menstrala*²⁰ i swoją krwią maluje dekoracyjne formy floralne. Więcej podobnych przykładów, można znaleźć w internetowych zbiorach Muzeum menstruacji²¹, które w wirtualnej przestrzeni od lat dziewięćdziesiątych gromadzi artykuły i materiały wizualne poświęcone menstruacji i higienie. Z drugiej strony są to również działania, które w pewien sposób kontynuują strategie zaangażowanych artystek z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku.

Natacha Voliakovski, performerka pochodząca z Argentyny, porusza w swoich pracach temat opresji na wielu płaszczyznach, w tym kontroli nad kobiecym ciałem. Artystka w performansach wykorzystuje własną krew, a także krew pozyskaną z innych źródeł²². W pracy pt. *Waga niewidzialnego* uwidacznia skalę nielegalnych aborcji. Artystka „pierze” białą koszulę we krwi, wykorzystując miarkę czterysta mililitrów – to tyle ile krwi traci kobieta podczas aborcji farmakologicznej. Swoje działanie powtarza dwadzieścia sześć razy – liczba ta powiązana jest ze statystyką dotyczącą przerywania ciąży

¹⁹ Więcej przykładów i omówienie tego zagadnienia można znaleźć w artykule D. Rode pt. *Obrazy złej krwi. O kilku feministycznych przedstawieniach menstruacji*. Zob. *Wydzieliny*, red. K. Jachymek, M. Major, Gdańsk 2019.

²⁰ <https://www.vanessatiegs.com/menstrala/> [dostęp: 10.03.2022 r.].

²¹ Internetowy zbiór wielu prac poruszających temat menstruacji można znaleźć na stronie Muzeum Menstruacji <http://www.mum.org/> [dostęp: 10.03.2022 r.].

²² W opisaney w tym tekście pracy *Waga niewidzialnego*, autorka posłużyła się krwią świń.

w Argentynie. Statystycznie taka liczba aborcji została wykonana w trakcie trwania performansu. W pracy powstałej podczas pandemii *Hacer la sangre algo público* już za sprawą samego tytułu (*Upublicznianie krwi*) również sytuuje swoją miesiączkę na styku tego, co prywatne i publiczne

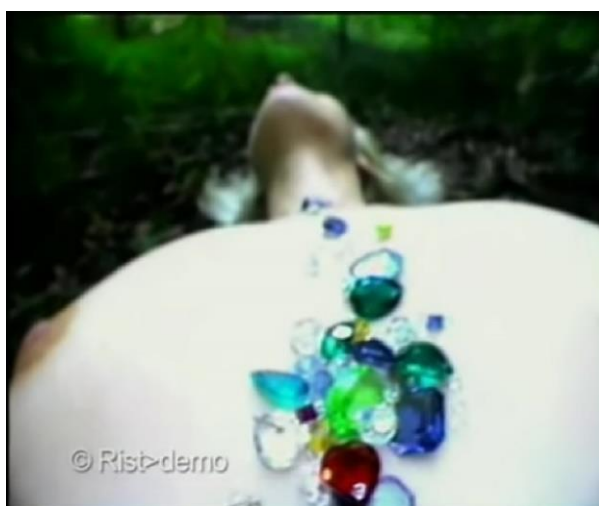


Natacha Voliakovsky, *Waga niewidzialnego*, <https://natachavoliakovsky.com/> [dostęp: 20.04.2022 r.]



Natacha Voliakovsky, *Upublicznienie krwi / Hacer la sangre algo público*, <https://natachavoliakovsky.com/> [dostęp: 20.04.2022 r.]

Artystka, w której pracach także pojawiła się krew menstruacyjna, to Pipilotti Rist. Jej wielokanałowe, immersyjne, pełne kolorów multimedialne instalacje pozwalają odbiorcy zanurzyć się w subiektywnym świecie, w miejscu gdzie przyroda, człowiek, makro- i mikroświaty przenikają się nawzajem. W pracy pt. *Blood Room* z 1993 roku widzimy ciało kobiety, a na nim drogocenne kamienie. Przesuwająca się kamera rejestruje obraz z bardzo bliska, drogocenna ścieżka kamieni zmienia się w zakrwawioną podpaszkę. Ciało, po którym spływają strugi krwi, unosi się w kosmicznej przestrzeni. Dwu i pół minutowe psychodeliczne wideo prezentowane jest jako projekcja na podłodze, co zmienia perspektywę i pozwala przyglądać się doświadczeniu menstruacji.



Pipilotti Rist, *Blood Room*, kadry z wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>
[dostęp: 08.04.2022 r.]

W moich pracach zestawiam traconą w naturalnym procesie krew menstruacyjną z prze-
laną na skutek przemocy (lub heroicznej decyzji) krwią bohaterów i ofiar. „Krew sama
w sobie jest znakiem gwałtu. Krew menstruacyjna kojarzy się w dodatku z aktywnością
seksualną i wynikającą z niej zmaza: zmaza jest jednym ze skutków gwałtu, a z całym
tym zespołem łączy się nierozdzielnie poród. Czyż nie jest on rozdarciem, ekscysem wy-
kraczającym poza ustalony porządek rzeczy? Czyż nie jest przebraniem miary, bez któ-
rego przejście od nicości do życia byłoby niemożliwe, tak samo zresztą jak przejście od

życia do nicości?”²³ – takie refleksje pojawiają się w pracy Georges’a Bataille’a pt. *Erotyzm*. Autor wskazuje na związki krwi menstruacyjnej zarówno z narodzinami, płodnością i seksualnością, jak również z przemocą i śmiercią. Krew jest tą jakością, która nie daje się łatwo poddać binarnej logice przeciwstawień dobre–złe. W moich pracach zestawiałam ją również, ze światem roślin – kwiatów, drzew i splątanych korzeni, które stają się świadkami moich krwawych historii. Rośliny odnoszą się zarówno do aspektu płodności i życiodajności, jak i do procesu umierania i odradzania się, który jest nieodłącznym elementem przyrody. Do sieci zależności między mną a światem, którego jestem częścią – światem, w którym wszystko przepływa. Swoje działania sytuuję w określonych miejscach o szczególnym znaczeniu historycznym i przyrodniczym – rezerwat przyrody na Górze św. Anny w województwie opolskim i ekosystem rzeki La Plata. Krew fascynuje mnie również ze względu na swoją estetyczną jakość; intensywny czerwony kolor zestawiony z bladym ciałem, naturalną strukturą, bielą czy zielenią.



Maria Bitka, *Rodzina*, fotografia, archiwum autorki

W realizacjach wideo, performansach dokamerowych i fotografiach (poza pierwszą z tej serii prac, stworzoną pod wpływem impulsu bez wcześniejszych przygotowań) dużą wagę przywiązuję do jakości formalnych: klasycznej kompozycji, oświetlenia, dbałości

²³ G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 60.

o detal. Informacja, że w pracy została wykorzystana krew menstruacyjna pojawia się dopiero na koniec. Rodzi to napięcie pomiędzy fascynacją a obrzydzeniem. Jest to podobna strategia, jaką w swoich pracach stosuje opisana wcześniej Teresa Margolles, w której wizualna sfera wywołuje zachwyt, a świadomość tego, że w pracy wykorzystane zostały ludzkie wydzieliny, może wywołać wstręt.

1.4. Przepływ w psychologii

Pojęcie przepływu do języka psychologii wprowadził węgiersko-amerykański psycholog, Mihály Csíkszentmihályi. W jego koncepcji przepływ to stan optymalnego funkcjonowania i doświadczania, do którego wszyscy dążymy. W swojej książce pt. *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia* autor opisuje interesujące mnie pojęcie w następujący sposób: „»Przepływ« to słowo, jakim ludzie opisują stan swojego umysłu, kiedy świadomość jest harmonijnie kierowana i kiedy chcą nadal robić to, co aktualnie robią, dla czystej satysfakcji wykonywania tej czynności”²⁴. Csíkszentmihályi w swojej pracy wskazuje na sfery życia oraz aktywności, dzięki którym można osiągnąć tytułowy stan, określany jako przepływ (*flow*). Autor zaznacza, że niektóre aspekty życia ludzkiego – takie, jak gry, sport, sztuka – są bardziej predestynowane do doświadczania stanu optymalnego doświadczenia. Stan ten jest osiągalny nawet w dramatycznych okolicznościach – takich, jak pobyt w więzieniu – czy podczas monotonnej pracy w zakładzie produkcyjnym. Jednym z najważniejszych warunków do osiągnięcia *flow* jest odpowiednie dozowanie bodźców, zadań i celów, w taki sposób, aby znaleźć harmonię pomiędzy niepokojem a nudą. To stan, który pozwala zatopić się w działaniu i znaleźć przyjemność w pracy i aktywności, zarówno fizycznej, jak i umysłowej.

Praca Csíkszentmihályi’ego i jego koncepcja mogą wydać się w pewnym stopniu naiwne, ale miały pozytywny wpływ na jakość mojego życia i doświadczania – są one więc istotne z perspektywy twórczej. Przy pracy nad moimi projektami zaczęłam stosować się do rad amerykańskiego psychologa, który opisuje je w następujący sposób: „w pewnych działaniach twórczych, gdzie nie ma wyznaczonego z góry celu, konieczne jest wypracowanie sobie silnego poczucia tego, co ma się zaimar zrobić. Malarz może nie mieć wyobrażenia, jak powinien wyglądać ukończony obraz, kiedy jednak malowanie

²⁴ M. Csíkszentmihályi, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, tłum. M. Wajda-Kacmajor, Taszów 2005, s. 22.

osiąga pewien etap, musi wiedzieć, czy to właśnie chciał osiągnąć. Malarz, który prawdziwie cieszy się malowaniem musi mieć wewnętrzne kryteria »dobra« i »zła«, by po każdym pociągnięciu pędzla określić, czy było ono sensowne czy nie. Bez takich wewnętrznych wskazówek nie sposób doświadczyć przepływu”²⁵.

Na połączenie kategorii „przepływu” i „zabawy” w kontekście sztuk performatywnych uwagę zwraca również inny badacz, Richard Schechner. W swojej pracy pt. *Performatyka: wstęp* autor zauważa: „Obecnie ów »przepływ« wszedł już do potocznego języka angielskiego. *Go with the flow* (pójść z prądem/przepływem) oznacza tam nie tylko »robić to, co inni«, lecz także stopić się z czynnością, którą się właśnie wykonuje. [...]Przepływ następuje kiedy bawiąca się osoba jednoczy się z zabawą. »Taniec mnie tańczył«. Zarazem przepływ może być skrajną samoświadomością, jeśli w pełni panuje się nad aktem zabawy. Te dwa z pozoru sprzeczne, aspekty przepływu są w istocie tym samym. W każdym przypadku roztapia się granica między wewnętrznym »ja« psychicznym a spełnianą właśnie czynnością”²⁶. Tworzenie w stanie przepływu to zatem doświadczenie stopienia się z własnym dziełem i działaniem, przenikanie i połączenie świadomej aktywności z intuicyjnym podążania za przeczuciem.

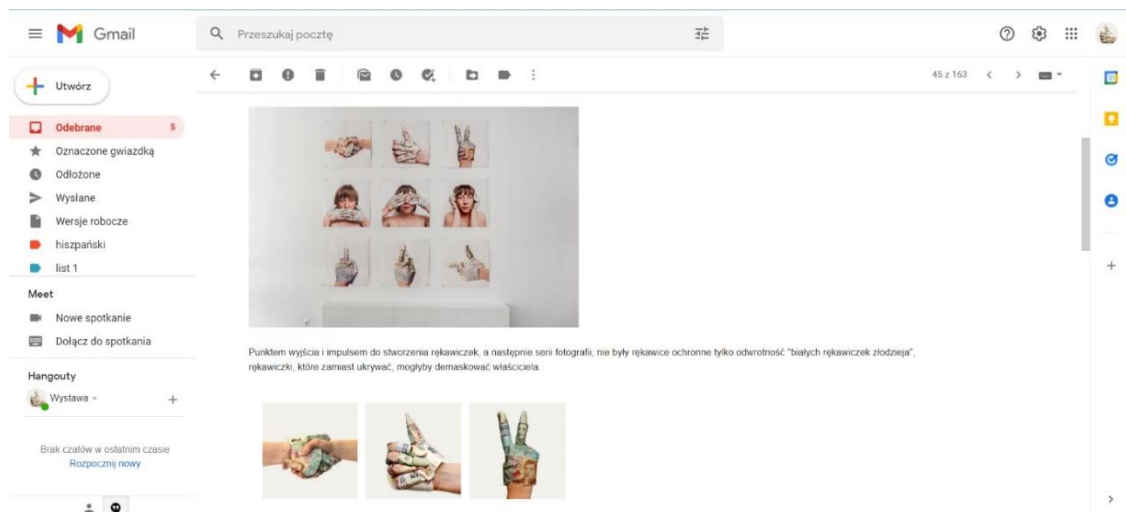
Swoje działania zaczęłam od doświadczenia z wodą, co było swojego rodzaju kontynuacją wcześniejszych realizacji związanych z rzeką. Początkowo zafascynowała mnie sama mokra, niedająca się określić, niestabilna materia. Stopniowo kierując się radami zaczerpniętymi z koncepcji Csíkszentmihályi’ego, postanowiłam zatopić się w działaniu i zobaczyć dokąd zaprowadzi mnie podążanie za intuicją i tworzenie w stanie przepływu. Wykonując moje realizacje, nie narzucałam sobie wyraźnych założeń, doświadczałam stanu *flow*, mając jednak na uwadze szeroki zakres znaczeniowy związany z przepływami. Ten eksperyment przeprowadzony na sobie pozwolił mi zaczerpnąć z głębin własnej podświadomości i wydobywać na powierzchnię zaskakujące dla mnie samej treści.

²⁵ Tamże, s. 107.

²⁶ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 118.

Rozdział 2. Korespondencja

Rozdział ten zawiera opisy prac w formie e-maili. Część z nich została wysłana do widzów wystawy pt. *PLATA*, prezentowanej w Galerii Aneks GSW w Opolu, a część powstała jako dopełnienie prac wizualnych. Wysłane maile to: *Pieniądze temat rzeka*, *Pozdrowienia z Buenos Aires* i *W rękawiczkach*. Teksty zachowują formę listu, każdy opatrzonej datą i lokalizacją. Dwie daty i dwie lokalizacje pojawiają się tylko w przypadku, gdy praca została wykonana w innym miejscu i czasie, niż napisany i wysłany tekst. To istotne dookreślenie w kontekście pracy.



Wystawa *PLATA* w skrzynce e-mailowej

Styczeń 2019, Opole

Mój pierwszy performans

„W przestrzeniach takich jak labirynt przekraczamy nieustannie jakieś granice, podróżujemy w nich naprawdę, nawet jeśli cel jest tu tylko symboliczny, i dzieje się to wszystko w całkiem innym rejestrze aniżeli myślenie o podróży czy oglądanie obrazków miejsc do których pragnęlibyśmy się przenieść”²⁷.



Maria Bitka, *Mój pierwszy performance*, dokumentacja, fot. I. Ilczenko, archiwum autorki

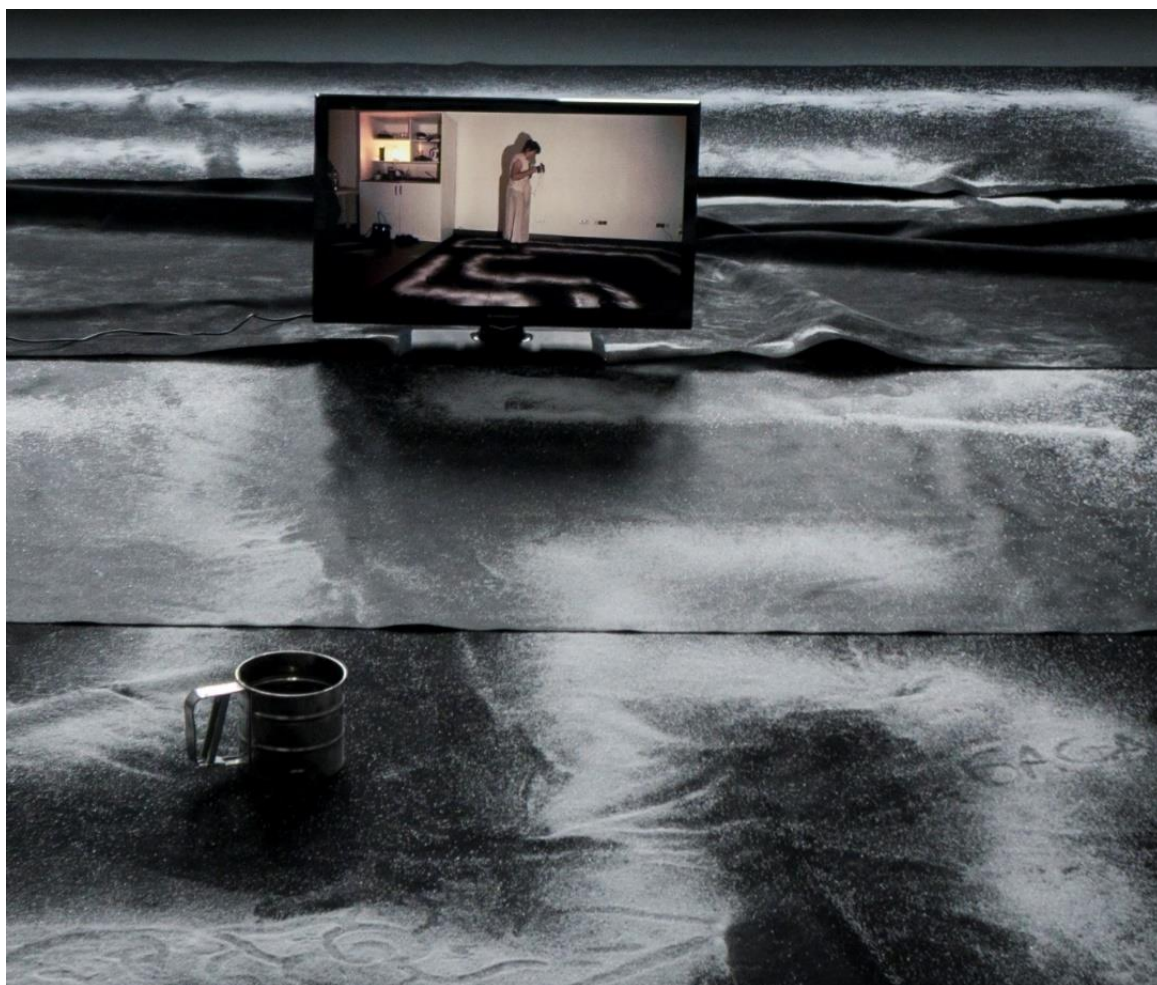
Inspirując się pojęciem labiryntu, doskonale ujętym w książce *Zew włóczęgi* Rebekki Solnit, wykonałam *Mój pierwszy performance* na początku 2019 roku w Opolu, w Galerii A4 na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Opolskiego. Działanie to jest odtworzeniem i przekalowaniem mojego pierwszego wspomnienia, które z perspektywy czasu uznałam/rozpoznałam za swój pierwszy performans. W mojej pamięci zdarzenie to rysuje się następująco: mam trzy latka, jestem sama w kuchni. Na blacie stoją plastikowe solniczki, które swoim kształtem imitują pomidory i wydają wspaniały dźwięk – obie solniczki pięknie grzechoczą. Odwracam je. Na podłogę sypie się sól, solniczka-grzechotka grzechocze

²⁷ R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018 r, s. 111.

przy moim uchu, a w wytartym linoleum widzę wyobrażony labirynt. Chodzę po nim, a swoją trasę oznaczam solą. Do kuchni wchodzi moja prababcia i mówi „Szczęść Boże”.

Przeniosłam to działanie z domowej, intymnej przestrzeni kuchni – serca domu – do przestrzeni oficjalnego odbioru sztuki – galerii. Odtworzone, trochę nieporadne i nieświadomione gesty dziewczynki, stały się świadomie przeprowadzonym performansem. Przetworzone wspomnienie przeniosłam po raz kolejny, tym razem z rzeczywistości pozaartystycznej do internetowej mailowej skrzynki.

Labirynt, który usypałam jako mała dziewczynka i jako dorosła kobieta, to ten sam labirynt, droga do nieznannej głębi, którą nadal przebywam – magiczne miejsce, w którym przenikają się przestrzeń i czas. Moją drogę oznaczam solą, minerałem o licznych zastosowaniach i złożonej symbolice, solą która oczyszcza i konserwuje.



Maria Bitka, *Mój pierwszy performans*, ekspozycja, fot. M. Bitka, archiwum autorki

Czerwiec 2018 r., Wrocław

Remis 2:0

W ramach wystawy *cytat/dialog/relacja/interakcja* nawiązałam do Pracy Zbigniewa Warpechowskiego *Remis* i powtórzyłam gesty performerera, żywą rybę zastępując projekcją. Posłużyłam się interfejsem pozwalającym na interakcję z komputerem poprzez medium, jakim jest woda. Swój performans, który dla mnie był źródłem inspiracji, autor opisuje tak: „wyjawszy żywego pstrąga z wody, kładłem go na stole, a sam zanurzałem głowę w akwarium, trzymając ją tam do kresu możliwości. Popelniłem błąd, nie zdając sobie sprawy z żywotności ryby, która trzepocząc się na stole, spadała z niego na podłogę, przez co ulegała zamroczeniu. Powiniennem zdjąć akwarium ze stołu i kontynuować na podłodze. Niestety w takich okolicznościach umysł nie pracuje krytycznie ani refleksyjnie. Po kilku zmianach – ryba w wodzie – głowa w wodzie – zakończyłem performance, zostawiając rybę w akwarium”²⁸.



Maria Bitka, *Remis 2:0*, dokumentacja fot. L. Leń, archiwum autorki

²⁸ Z. Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998, s. 78.

Planując działanie, chciałam postawić akwarium na stole a projektor zamocować przy suficie tak, aby projekcja idealnie wypełniła akwarium Jednak performans odbył się na podłodze, a projektor umiejscowiony był z przodu. Podłączona kablami do sprzętu, zanurzając i wynurzając głowę czułam, że prowadzę nierówną walkę z cyfrowym pstrągiem, który nigdy się nie podda. Wdech i wydech zapętlone, w nieskończoność, zmaganie fizjologii z technologią mogłoby trwać bez końca... zakończyłam performans, zostawiając wyświetlaną rybę w akwarium.

Luty 2019 r., Prószków

Potencjał ciepła

Siedzę na polu w szaro-białym błękitcie, w czarnej sukience, pode mną złota, ułożona w trójkąt materia, wyglądająca trochę jak góra, oddziela mnie od śniegu i lodu. Rozpinam sukienkę – otwieram tę ciekawą granicę między moim bezbronnym ciałem, a przeszywającym zimnem. Biorę do ręki lód, kładę go na piersi. Muszę wziąć głęboki oddech, czuję klucie w klatce piersiowej, z ust unosi się para. Utrzymuję zbrylony śnieg takim gestem, jakbym trzymała przytulone do piersi dziecko. Spodziewałam, się że moje ciepło sprawi, iż lód w okamgnieniu się rozpuści i strugi wody popłyną po mojej piersi. Tak się nie stało. Czuję się jak Królowa Śniegu z zamrożonym sercem. Skóra robi się czerwona, ręka coraz bardziej nieruchoma, jakby sama zamarzała. Przez chwilę boję się, że już na zawsze przestanę ją czuć. Stan skupienia zmienia się powoli. To raczej ja przemarzam niż moje ciepło topi lód, on jednak powoli zaczyna topnieć, mięknać, znikać – rozpluwać się. Czas płynie inaczej – odmierzają go krople topiącego się na moim sercu lodu.

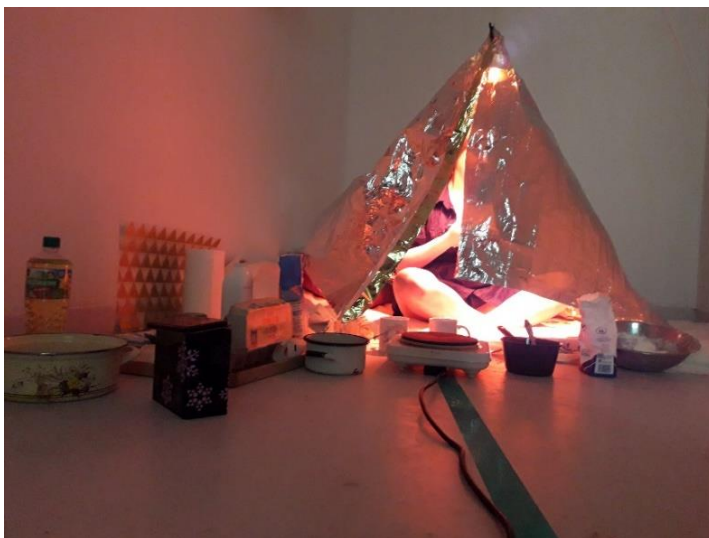


Maria Bitka, *Potencjał ciepła*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki

Luty 2019 r., Wrocław

Potencjał ciepła

Siedzę na miękkim materacu w czerwonym świetle żarówki grzewczej. Włączam elektryczną kuchenkę, na chwilę robi się ciemno – prąd wysadził korki, udaje się to opanować. Do wrocławskiej galerii MD_S zaczynają przychodzić goście, wszyscy mówią szeptem. Mieszam drożdże z cukrem, ciepło mojej dłoni sprawia, że zaczynają pomału ożywać, podnoszę ręce do góry, wprost pod ciepłe (dosłownie i w przenośni), czerwone światło. Drożdże pączkują i rosną, ręce powoli opadają przyciągane siłą grawitacji, w końcu nie mam siły ich utrzymać, przekładam pączkujące drożdże do miski i zagniatam ciasto. Ciasto drożdżowe wyrabia się długo i z czułością, kiedy osiąga już odpowiednią konsystencję, rozpinam sukienkę i kładę masę na piersi, trzymając ją w analogiczny sposób jak wcześniej zlodowaciały śnieg. Do żarówki przypinam złoto-srebrny koc ratunkowy – powstaje grzewczy czerwony namiot. Siedzę w bezruchu, a ciasto pączkuje na mojej piersi, czuję spokój i coraz bardziej osłabiające mnie ciepło. Trwa to długo, ponad godzinę widzowie przychodzą i wychodzą, wszyscy mówią szeptem, jakby trwało jakieś nabożeństwo, albo w namiocie spało dziecko, którego nie można zbudzić. Ciasto w końcu podwaja swoją objętość i przychodzi czas na następny etap działania. Dzielę ciasto na małe kulki. Część z nich nadal rośnie na moim ciele, a część rozdaję osobom z publiczności, każdy, kto chce, swoim ciepłem „karmi” jednego małego pączka. Na koniec wydaję instrukcje, a widzowie zmieniają się we współtwórców i smażą pączki. Jemy je wspólnie, siedząc w ciepłym świetle żarówki.



Maria Bitka, *Potencjał ciepła*, dokumentacja performance, fot. Z. Jaroszewicz, archiwum autorki

Maj 2019 r., Opole

Niebieskoocy

Nie pamiętam dokładnie kiedy to było, ale chyba będąc w liceum dowiedziałam się o psychologicznym o eksperymencie nauczycielki Jane Elliott, zatytułowanym *Niebieskoocy*. Kontrowersyjny eksperyment został przeprowadzony w szkole podstawowej, w której pracowała Elliott. Polegał on na tym, że klasa została podzielona na uprzywilejowaną i defaworyzowaną grupę, w zależności od koloru oczu. Dzieci bardzo szybko weszły w role agresorów i ofiar, poprzez to działanie uruchomił się mechanizm dyskryminacji²⁹. Kiedy zostałam zaproszona do udziału w wystawie pt. *Pokolenia* (z okazji sześćdziesięciolecia szkoły do której uczęszczałam, a do której po latach „wróciłam” jako nauczycielka), chciałam przygotować pracę związaną z patrzaniem i postrzeganiem – myślałam o tym, że to w dużej mierze dzięki nauce w Liceum Plastycznym nauczyłam się wnikliwie przyglądać rzeczywistości. Drugi wątek, który chciałam podjąć, to szkoła jako instytucja, która jest swoistym laboratorium społecznym. Uczenie się w niej to czas transformacji i rozwoju osobowości. Okres liceum to trudny i bolesny, a jednocześnie fascynujący czas dojrzewania. Refleksje odnośnie systemu edukacji i rodzinnej relacji, a także nawiązanie do eksperymentu Elliott, stały się dla mnie inspiracją do realizacji mojego performansu, jego przebieg wyglądał następująco.



Maria Bitka, *Niebieskoocy*, dokumentacja performansu, fot. P. Kucik, archiwum autorki

²⁹ Film dokumentalny pt. *Niebieskoocy* z roku 1996 w reżyserii Bertrama Verhaaga pokazuje przebieg eksperymentu, w którym udział wzięli dorośli.

Siedzę przy stoliku jak przy szkolnej ławce, o asystowanie mi poprosiłam moją mamę, to ona trzyma lusterko, w którym się przeglądam. Jest to „lusterko weneckie” – ja widzę swoje odbicie, a moja mama przez szybkę widzi moje zmagania. Moja mama i ja nosimy to samo imię, co często staje się źródłem pomyłek i nieporozumień, mieszkamy w tym samym mieście, pracujemy w tej samej szkole; czasami zastanawiam się, czy jestem sobą, czy może jej odbiciem? Z plecaka wyciągam soczewki kontaktowe. Po raz kolejny proszę o pomoc. Tym razem kogoś z publiczności. Podchodzi jedna z uczennic i instruuje mnie, w jaki sposób powinnam zakładać soczewki. Robię to pierwszy raz przed publicznością. Nie wychodzi mi. Wszyscy na mnie patrzą, a ja nie umiem wsadzić palca w otwarte oko, dotknąć tego, co boli, aby w ten sposób stać się kimś innym. Po długich zmaganiach w końcu udaje mi się założyć soczewki. Z oczu płyną łzy, zacierają kontury, rozmywają obraz. Ostrość widzenia wraca po założeniu dwóch różnych soczewek. Jedno oko jest brązowe, a drugie niebieskie. Kolor oczu nic nie zmienia w obrazie, który widzę, zmienia za to mój obraz, jest rodzajem maski, ingerencji w moją tożsamość.



Maria Bitka, *Niebieskoocy*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki

Październik 2019 r., Buenos Aires / Marzec 2020 r., Opole

Pieniądze temat rzeka

Praca to tekst napisany na ścianie, który stanowił część wystawy *PLATA* prezentowanej w Galerii Aneks GSW w Opolu. Treścią tego tekstu był e-mail wysłany z Argentyny w październiku 2019 roku do mojej rodziny i przyjaciół. Srebrne litery na białym tle są ledwo widzialne i w zależności od tego, w jakim punkcie w przestrzeni się znajdujemy, inne litery odbijają światło, stając się trochę czytelne, a trochę nie. Treść wiadomości wyłania się jak fale rzeki, w których odbija się światło. Przepisując tekst dzisiaj, pomyślałam, że niektóre rzeczy napisałabym teraz inaczej. Postanowiłam jednak, że nie będę „wchodzić drugi raz do tej samej rzeki” i pozostawiłam oryginalną treść listu – jest to spojrzenie z konkretnego miejsca w czasie i przestrzeni. Tekst ilustruje moje zmagania z niezrozumiałym dla mnie systemem finansowym w Argentynie. Litery wyłaniające się z kartki jak strzępy docierających do mnie informacji, z których próbuję zbudować jakiś przekaz. Czy mi się to uda? *Vamos a ver* – czyli po hiszpańsku – zobaczymy.

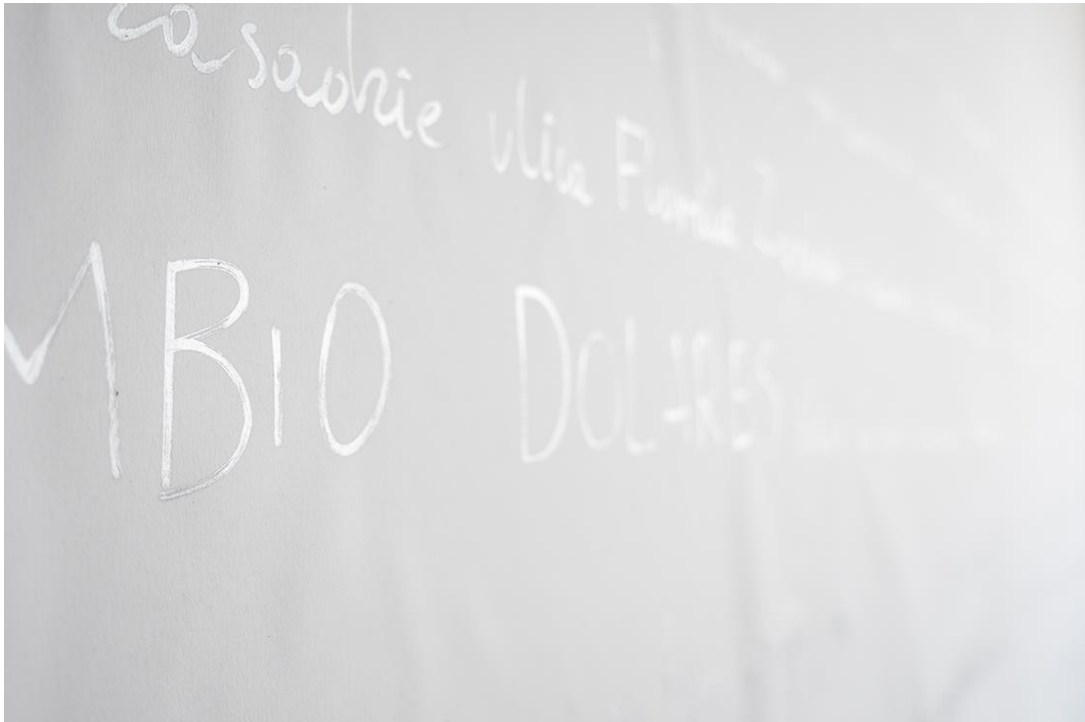
Poniżej treść tekstu:

Pieniądze – temat rzeka

Długo zabierałam się do opisanego moich przygód z pieniędzmi, bo nie jestem ekonomistką ani nie mam ich za dużo. Nie mniej jednak temat pieniędzy w Argentynie jest szeroki niczym rzeka La Plata (nomen omen *plata* to w potocznym języku „kasa”). La plata to po hiszpańsku też srebro, nazwa Argentyna wywodzi się z łacińskiego rdzenia *argentum* czyli srebro, ponoć miały się tu znajdować srebrne góry, które chcieli odkryć przybysze z Europy. Wróćmy jednak do rzeki, która wcale nie wygląda jak rzeka i która była, i nadal jest, istotnym strategicznie punktem na mapie tego kontynentu. Sformułowanie „rzeka pieniędzy” jak najbardziej do niej pasuje, bo to właśnie z tego portu do Europy transportowano drogocenne kruszce, wyrwane z serca Ameryki Południowej. Obecnie lokalna waluta nie opiera się na kruszczach, zaryzykuję stwierdzenie, że papier, na którym wydrukowane są pieniądze ma większą wartość niż nominal 5 peso. Od kiedy tu przyjechałam wartość peso się waha z tendencją spadkową, w związku z tym ceny rosną. W jednej kawiarni typowy zestaw śniadaniowy: kawa i dwa rogaliki zdrożał z 120 do 185 peso. W związku z tym nie opłaca się mieć peso, opłaca się mieć dolary. Kiedy szukałam mieszkania większość wynajmujących zaznaczyła, że płatności należy dokonać w dolarach albo euro, rozumiem wynajmujących tylko skąd je wziąć? Znalazłam metodę ominięcia tego problemu z pomocą rodziny, a przede wszystkim siostry, ale temat pieniędzy dalej jest aktualny. W wielu miejscach nie można płacić kartą albo za transakcje

doliczana jest wysoka prowizja, bankomaty działają, ale ustawiają się do nich ogromne kolejki i za wypłacenie pieniędzy również pobierana jest prowizja. Co zatem robić? Na szczęście przed wyjazdem przeczytałam blogi podróżnicze na temat pieniędzy w Argentynie i (z pewnym niedowarzeniem) zabrałam tyle gotówki (dolarów) ile mogłam. Trzymając zwitek banknotów poczułam się dziwnie, normalnie nie widzę swoich pieniędzy, są liczbą, która wyświetla się na stronie banku. Kwota ta raz na miesiąc wzrasta, a potem sukcesywnie spada, za pomocą magicznej karty zamieniając się w różne dobra. Tu pieniądze są realne – są z papieru. Sukcesywnie wymieniam dolary na peso na szczęście nie popełniłam typowego błędu europejskich studentów i nie wymieniłam pieniędzy w banku na zapas tak, że jakoś udaje mi się tu funkcjonować i nie zbankrutować. Dolary można wymieniać na różne sposoby. Najbardziej legalna jest wymiana w banku – czasem to się udaje, ale tylko w banku Piano wymieniają osobom z zagranicy i wymaga to dużej cierpliwości i czasu, bo kolejka i numerki nie mają europejskiej logiki. Jednak jak do tej pory wszystkie dwie transakcje w banku zakończyły się sukcesem i wymianą po dobrym kursie. Druga opcja to kantory w mieście, w których kurs jest bardzo różny. Wymianę w takim legalnym kantorze udało mi się sfinalizować tylko raz w dzielnicy Palermo, za każdym innym razem pani albo panu w okienku coś nie pasowało np. mój banknot był zgięty, albo na pół godziny przed zamknięciem pani już nie chciała mnie obsłużyć, nie podobał im się mój paszport itp. Co zatem robić gdy pieniądze są potrzebne, kantor wymienić nie chce, a bank Piano jest daleko? Pozostaje czarny rynek, a w zasadzie ulica Florida. Zgodnie z radami z, które przeczytałam na łamach blogów podróżniczych, gdy tylko przyjechałam z Europy, to zapytałam się dziewczyny z opisanego już dawno temu serwisu internetowego Airbnb, gdzie najlepiej wymienić pieniądze? Dziewczyna odpowiedziała mi, że „na ulicy Florida chodzą cinkciarze i szepczą »CAMBIO CAMBIO CAMBIO DOLARES« idziesz do nich i wymieniasz”. Trochę się bałam, no ale cóż miałam zrobić, pojechałam na ulicę Florida. Faktycznie, zaraz gdy wysiadłam z metra, usłyszałam „CAMBIO CAMBIO” mówione teatralnym szeptem. Chodziłam tam i z powrotem przyglądając się tym różnym mężczyznom, stojącym na granicy prawa, i bałam się któregoś z nich zapytać o kurs dolarów (zwłaszcza, że wtedy jeszcze nie mówiłam za dobrze po hiszpańsku). No ale pomyślałam, że jak będzie wśród nich jakaś kobieta, która wzbudzi moje zaufanie, to podejść do niej. Była. Stała na końcu ulicy głośno szepcząc „CAMBIO”. Podeszłam zapytałam o kurs, lepszy niż w kantorze, zgodziłam się na transakcję. Ze ściśniętym żołądkiem poszłam za tą dziewczyną w małą uliczkę, po drodze narzekała na zimno i opowiedziała mi, że musiała uciec z Wenezueli razem z synem, który studiuje tu medycynę (nie wiem jak ja to zrozumiałam, ale jak ktoś chce się skomunikować, to jest to możliwe). Podeszliśmy do budynku, Wenezuelka zadzwoniła domofonem i powiedziała coś niezrozumiałego, weszliśmy, pojechaliśmy windą na wysokie piętro, jechałam coraz wyżej, a serce biło mi coraz mocniej. Cały czas obawiałam się, że to będzie jakaś mafia albo nie wiadomo co, ale tam gdzie dojechaliśmy był kantor wyglądający – o dziwo – w miarę normalnie! Moje dolary zostały wymienione – jeden

banknot z Beniaminem Franklinem zamienił się w 54 banknoty z Ewą Peron – zajęły cały mój portfel. Nikt mnie nie oszukał. Zjechałyśmy windą i każda poszła w swoją stronę. Odtąd co jakiś czas dla przyzwoitości próbuję wymieniać dolary w legalny sposób, ale nie wiem czemu to się ciągle nie udaje... za to na ulicy Florida panie na granicy prawa proponują coraz lepszy kurs...



Maria Bitka, *Pieniądze – temat rzeka*, detal fot. M. Bitka, archiwum autorki

Listopad 2019 r., Buenos Aires, / Marzec 2020 r., Opole

Pozdrowienia z Buenos Aires

Widzimy pocztówkę – mapę skarbów wysłaną zza Atlantyku. Oglądając pracę wideo możemy zobaczyć, jak na tej samej pocztówce ręce ołówkiem rysują różę wiatrów, zaznaczają państwa i miasta, a następnie podpisują rzekę La Plata. Po osadzeniu nas w przestrzeni geograficznej, dłonie zaczynają pisać listy – przeżycia, wspomnienia, obserwacje, wiadomości dla bliskich. Zapisują i wymazują indywidualne przeżycia jednostki, zaznaczone w konkretnym miejscu na świecie. Linia wyznaczona palcem na mapie wiele razy w historii spłótła się z linią życia konkretnych ludzi, a wymazywanie z mapy nie odnosiło się tylko do słów...



Maria Bitka, *Pozdrowienia z Buenos Aires*, kolaż i kadry z realizacji wideo, archiwum autorki

Mapa kryje w sobie wiele historii – tych wielkich, o których czytamy w podręcznikach, i tych bardziej osobistych – historii zrealizowanych i porzuconych marzeń. Na banknocie 100 peso znajduję się wizerunek Ewy Peron. Postać ta może wzbudzać różne emocje i kontrowersje, jednak to za jej czasów do najbiedniejszych mieszkańców Argentyny spłynęła rzeka pieniędzy. W momencie swojej śmierci miała tyle samo lat, co ja teraz, pisząc ten tekst. Jej osobista historia i marzenia na zawsze wpisały się w historię Argentyny.

Listopad 2019 r., Buenos Aires / Marzec 2020 r., Opole

W rękawiczkach

Rękawiczki, które prezentuję na fotografiach, wykonane są z „papierów wartościowych”, a dosłownie z banknotów argentyńskich peso, które przypominają mi mapę. Mapa opisuje przestrzeń, a nasze linie papilarne określają naszą osobowość. Niektórzy ludzie z dłoni czytają przyszłość, a ja w Argentynie przyglądałam się swoim dłoniom jak własnej, prywatnej mapie, którą mam zawsze przy sobie.



Maria Bitka, *W rękawiczkach*, seria fotografii, wymiary 60 cm x 60 cm, fot. E. Stańczak, archiwum autorki

Obecnie (podczas pandemii koronawirusa) rękawiczki są przede wszystkim wykorzystywane do ochrony przed wirusem, warto jednak pamiętać, że ręka w rękawiczkach nie zostawia odcisków palców, a linie papilarne i tożsamość osoby, która je założy, pozostaje ukryta. Punktem wyjścia i impulsem do stworzenia rękawiczek, a następnie serii fotografii, nie były rękawice ochronne, tylko odwrotność „białych rękawiczek złodzieja”, rękawiczki, które zamiast ukrywać, mogłyby demaskować właściciela. Rękawiczki to swoiste rękodzieło, na ich zaprojektowanie i uszycie poświęciłam wiele godzin, wartość pracy którą w nie zainwestowałam znacznie przewyższa siłę nabywczą peso, z którego są wykonane. Prawie każdy, kto oglądał moje rękawiczki z pewnym niedowierzaniem pytał – użyłaś prawdziwych banknotów? Mało kto zapytał ile czasu mi to zajęło...

Ręce na fotografiach pokazują różne gesty, niektóre o pozytywnym, a inne o negatywnym przesłaniu. Przez to, że wykonane są w rękawiczkach, nabierają nowego, nieco przewrotnego charakteru. Tak, jak pisałam wcześniej – ręka w rękawiczkach nie zostawia odcisków palców, a zatem, czy anonimową osobę, która do przyjacielskiego uścisku albo biznesowej umowy nie ściągnie rękawiczek, traktuje się poważnie? Czy możemy poważnie traktować kupione zwycięstwo albo „lajki” na portalach społecznościowych? Podobnie z kupowaniem „hejtów”... mimo, że ich autor pozostaje anonimowy, trafiają one w realne ofiary. Można skrzyżować palce, ale konsekwencje kupionych decyzji bywają tragiczne.

Na moich fotografiach rękawiczki chronią dłonie, a dłonie zasłaniają kolejno usta, oczy i uszy. Czy to, że nie będziemy czegoś widzieć, o czymś mówić albo czegoś słyszeć również nas ochroni, tak jak trzy mądre małpy – Mizaru, Kizaru, Iwazaru? A może wręcz przeciwnie, to, że odwrócimy uwagę wcale nie sprawi, że zniknie korupcja, przekupstwo czy pranie brudnych pieniędzy. Kobieta na fotografiach ubrana jest tylko w rękawiczki, jej potencjalna nagość (tego czy jest naga, nie widzimy, ale możemy tak zakładać) budzi jeszcze jedno skojarzenie – traktowanie kobiety jak towaru i odniesienie do handlu kobietami, który niestety w Argentynie jest realnym problemem.

Styczeń 2020 r., Foz do Iguazu / październik 2020 r., Opole

Ofiara

Dziś zaprezentuję Państwu prace, które nie są częścią tej wystawy, ale z uwagi na sytuację, która panuje w naszym kraju, postanowiłam pokazać początek cyklu, który jest w trakcie realizacji³⁰. Mogę nad nim pracować tylko kilka dni w miesiącu, na tym etapie zaprezentuję Państwu prace w procesie. Ten tekst też jest swojego rodzaju szkicem, niedopracowanym, może do końca nie przemyślanym, trochę egzaltowanym i bardzo osobistym.

Pierwsze wideo powstało w trakcie mojej podróży po Ameryce Południowej, kiedy w Brazylii zostałam sama w wynajętym pokoju z prywatną łazienką. Nie spodziewałam się, że będę chciała wrócić do tej pracy i pokazywać ją innym ludziom. Praca powstała w łazience – w intymnej przestrzeni, w której można się zamknąć i oczyścić z brudu.



Maria Bitka, *Ofiara*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki

Performans dokamerowy, jest moją reakcją na to, czego dowiedziałam się o zawiłych losach Ameryki Łacińskiej, o tym, co tak bardzo kontrastuje z pięknem i dobrem, którego

³⁰ E-mail był częścią wystawy pt. *Podróż (nie)możliwa* i został upubliczniony jako reakcja na konkretną sytuację polityczną – strajk kobiet, spowodowany zaostrzeniem prawa aborcyjnego w Polsce. Zostałam oryginalną treść tekstu pisanego „na gorąco”, bo stał się punktem zwrotnym w mojej pracy i jest istotną częścią procesu twórczego.

tam doświadczyłam. Dowiedziałam się o rzeczach strasznych – okrutnych historiach cierpienia. Począwszy od ofiar składanych na ołtarzu boga słońca, przez ofiary kolonializmu, niewolnictwa, eksterminacji Indian, dyktatury, tortur, przemocy wobec kobiet, kończąc na tysiącach ludzi „znikniętych”³¹, których nigdy nie odnaleziono. O wielu sprawach nie wiem, lub wiem niewiele, na dodatek będąc obcym, gościem, przybyszem, nie wiedziałam co zrobić z tą wiedzą... jedyne co mogłam, to zapłakać krwawymi łzami słońca.

W obu pracach jako środka ekspresji używam swojej krwi menstruacyjnej. Mój stosunek do niej opiera się na wspomnieniu z dzieciństwa i stwierdzeniu mojej mamy. Wracaliśmy z mamą z zakupów, ja i mój brat mieliśmy jakieś osiem i dziesięć lat. Po wyjściu z apteki mama poprosiła mojego brata, żeby pomógł jej nieść zakupy i podała mu paczkę podpasek, na co on odpowiedział – „nie będę nosił babskich podpasek”. Mama zatrzymała się, popatrzyła mu w oczy i powiedziała – „Synku gdyby nie te podpaski nie byłoby Cię na świecie”. To zdanie jak nasionko kiełkowało w mojej świadomości. Przy każdej bolesnej miesiączce w mojej głowie pojawia się myśl, że to jakaś ofiara na cześć życia. Poddałam się głębokiej refleksji na ten temat, będąc kiedyś w kościele podczas Wielkiego Piątku, słuchając o krwi Chrystusa i czując jak sama krwawię.



Maria Bitka, *Ofiara*, kard z performansu dokamerowego, archiwum autorki

³¹ Zniknięci, w języku hiszpańskim *desaparecidos*, to osoby zaginione w Ameryce Łacińskiej, najprawdopodobniej ofiary prześladowań politycznych w czasach rządów wojskowych w Chile i w Argentynie, których los do dzisiaj jest nieznanym.

Zawsze w jakiś sposób denerowało mnie, że przelewanie krwi przez bohaterów na polu bitwy jest bardziej „uświęcone” niż przelewana co miesiąc krew kobiet.

Następna praca powstała, kiedy w końcu, po długiej podróży, wróciłam do domu – do miejsca, gdzie jestem sama i mogę być zupełnie nieskrępowaną sobą. Podobnie jak poprzednia, ta została nakręcona w łazience. Punktem wyjścia do tej realizacji jest moje własne krwawiące serce. Praca jest refleksją nad zawiłym splotem miłości, fizjologii, sprzecznych emocji, życiodajnej siły seksualności i nad ranami, które zadajemy sobie i innym.

Pozwoliłam sobie na ten ekshibicjonizm i publikację moich prac w procesie, kiedy dotarło do mnie, że protest kobiet, który osobiście uważam za słuszny, zaczął się przerażać w wojnę... a skoro jest wojna to muszą być też ofiary. Pytanie, kto nimi będzie... kobiety? Ich nienarodzone dzieci? A może ta ofiara już została poniesiona?

Jak zwykle mam w głowie więcej pytań niż odpowiedzi. Zestawiając te (na razie) dwie prace w mojej głowie, pojawia się nowa (a może już stara?) myśl o splocie osobistych tragedii wynikających z politycznych decyzji; o naszych prywatnych, osobistych ranach i krwawiącej ranie świata, o krwi która zarówno daje życie jak i zwiastuje śmierć.

Grudzień 2020 r., Opole

Krwawa Mery

Oddycham. Powietrze wypuszczam przez rurkę, umieszczoną w kieliszku, w płynie tworzą się bąbelki, jak podczas niewinnej dziecięcej zabawy. Dmucham, aż do utraty tchu – bąble zaczynają wychodzić poza krawędź kieliszka, pączkować, rozrastać się jakby były żywym organizmem. Jak komórki, które się dzielą. Czerwony płyn w kieliszku to moja krew miesięczna. Performerka – Krwawa Mery ubrana w cekiny i makijaż jest trochę groteskowa, trochę elegancka, a trochę kiczowata, ubrana od pasa w górę. Kiedy dmuchałam przez rurkę czułam słodki, lekko mdlący zapach krwi, zapach surowego mięsa; coś, co mimo cekinowego kostiumu łączyło mnie z naturalną, organiczną materią. Materią, z której przez chwilę próbowałam zadrwić, traktując ją jako coś lekkiego, ale może właśnie to zestawienie elegancji i lekkości z fizjologią jest właśnie najciekawsze?



Maria Bitka, *Krwawa Mery*, kadr z performansu dokamerowego i fotografia, archiwum autorki

Wydzielina i wydychane powietrze stanowią swojego rodzaju „odpady” – to, co wychodzi z ciała zużyte i już niepotrzebne, oczyszczające. Na fotografii bąble w kieliszku wyglądają jak pestki granatu – błyszczące i pociągające, jak ta pestka przez którą Persefona

skazała się na zejście do Hadesu. *Krwawa Mary* to nazwa drinka, ale tytuł ten nawiązuje również do mojego imienia – znajomi często zwracają się do mnie Mary. „Krwawa Mary” brzmi też jak pseudonim jakiejś postaci historycznej pokroju Carycy Katarzyny czy Lady Makbet – kobiety, która nie zawaha się przed niczym. Wideo jest zapętlone, wdech i wydech, cykl przepływu trwa w nieskończoność.

Listopad 2021 r., Góra św. Anny

Co widziało drzewo?

Góra Świętej Anny to miejsce pielgrzymek, zarówno oficjalnych obchodów kalwaryjskich zwieńczonych wizytą w bazylice św Anny, jak i moich prywatnych peregrynacji. Wygasły wulkan na terenie województwa opolskiego, na którym położona jest miejscowość, to swojego rodzaju mikrokosmos. Wszystko tutaj jest; *sacrum* przenika się z *profanum*, z jednej strony góry, wśród dębów spotykamy kapliczki, z drugiej, w bukowym lesie amfiteatr zbudowany w latach trzydziestych dwudziestego wieku nazistów³². Na skarpie za amfiteatrem wznosi się geometryczna bryła pomnika zaprojektowana przez Xsawerego Dunikowskiego zaraz po II wojnie światowej, ukończonego w 1955 roku. Pomnik upamiętnia waleczność powstańców śląskich. Przed wojną w tym samym miejscu wznosił się pomnik poległych i mauzoleum *Ehrenmal*, zaprojektowane przez Roberta Tischlera i poświęcone pamięci żołnierzy niemieckich. Nawiązujące do bizantyńskiej świętyni mauzoleum z mozaikową kopułą w 1945 roku zostało wysadzone w powietrze, wybuchło w miejscu wulkanu... tak, jakby wygasły już wulkan obudził się i wybuchł jeszcze raz.



Maria Bitka, *Co widziało drzewo?*, dokumentacja performans, fot. W. Kruk, archiwum autorki

³² J.L. Dobesz, *Wrocławska architektura spod znaku swastyki na tle budownictwa III Rzeszy*, Wrocław 2005, s. 122.

Ta pełna znaczeń przestrzeń, to arena i tło mojego intymnego działania. Jest jesień, ostre światło prześwituje przez zrudziałe liście, do kieliszka przelewam krew menstruacyjną. Podchodzę do drzewa, sęki buków wyglądają jak oczy, zawsze się zastanawiałam co mogło widzieć rosnące tutaj drzewo? Czy stanęło oko w oko z powstańcem albo niemieckim żołnierzem? Może było świadkiem schadzki kochanków, gwałtu albo tajnych hitlerowskich obrzędów inicjacyjnych? A może z jego perspektywy widać tylko las? Do rysującego się na korze sęku, przypominającego oko, przykładam kieliszek i pomału wylewam krew. Krwawe łzy drzewa spływają po pniu. Zanurzam palce we krwi i zaznaczam na drzewie ślad. Nie wiadomo, czy to oko, zakrwawiona vagina, czy krater po wybuchu wulkanu. Wyklęta, zakazana kobieca krew spływa na jesienne liście, odbijając słońce i wabiąc muchy. Nikt nie wystawia jej pomnika.



Maria Bitka, *Co widziało drzewo?*, dokumentacja performans, fot. W. Kruk, archiwum autorki

Grudzień 2021, La Plata

Więzy krwi – Lazos de sangre



Maria Bitka, *Więzy krwi/Lazos de sangre*, kadr z realizacji wideo, archiwum autorki

Pierwszą „rzeczą”, którą zobaczyłam na patio rezydencji Corazón w La Placie była zielistka, taka sama roślina jak ta, która rośnie u mnie w mieszkaniu, a także w wielu Polskich domach i biurach. Rośnie też na argentyńskich parapetach i chodnikach, w doniczkach albo i bez nich. Mimo, że sprawia wrażenie, że rośnie tam od zawsze, pochodzi z zupełnie innego zakątka świata – z południowej Afryki. Jest takim roślinnym imigran-tem, który wysyła swoje kłącza z sadzonkami w poszukiwaniu nowych terytoriów. Hiszpańska nazwa tej rośliny to *lazos de amor* – czyli miłosny związek, lub zła matka – *mala madre*.



Maria Bitka, *Więzy krwi/Lazos de sangre*, kadr z realizacji wideo, archiwum autorki

Obie nazwy zwracają uwagę na pokrewieństwo – stąd pochodzi tytuł mojej pracy – *Więzy krwi*. Podczas podróży do kraju imigrantów przyglądam się korzeniom tym prawdziwym i tym metaforycznym. Wlewam krew do kielicha, zanurzam korzenie w krwi menstruacyjnej, razem z nią zanurzam historię moich przodków, być może krwawą. Normalnie korzenie ukryte są pod ziemią, a w tym wypadku wiszą w powietrzu. Umiejscawiam swoje nagie ciało pod korzeniami, stopniowo zanurzam we krwi kolejne korzenie i kłaczka, a kapiąca z nich krew znaczy moje: nogi, ręce, głowę, szyję i brzuch. W kielichach, do których wkładam korzenie, krew miesza się z wodą; wszystko przepływa. Cząsteczka hemoglobiny i chlorofilu jest zaskakująco podobna, różni się atomem, który jest w środku, w jednym przypadku jest to żelazo, w drugim magnez. Mimo pozornego podobieństwa obie substancje są różne, choć metaforycznie krew i roślinne soki mogłyby mieć wspólne źródło. W praktyce krew menstruacyjna okazuje się być znakomitym nawozem dla roślin³³. Połączenie krew–kwiaty–bohaterstwo przejawia się w tekście znanej pieśni wojskowej. W jej zakończeniu śpiewamy: „Czerwone maki na Monte Casino zamiast rosy piły Polską krew...”. W finalnej części wideo kładę się na boku, leżąc na posadzce kobieta ze śladami krwi na ciele może sugerować postać mitologiczną albo męczennicę. Na koniec znikam, na miejscu ciała pozostają kielichy – moja esencja, a w nich woda i krew, przeciwieństwa i świadkowie obecności.



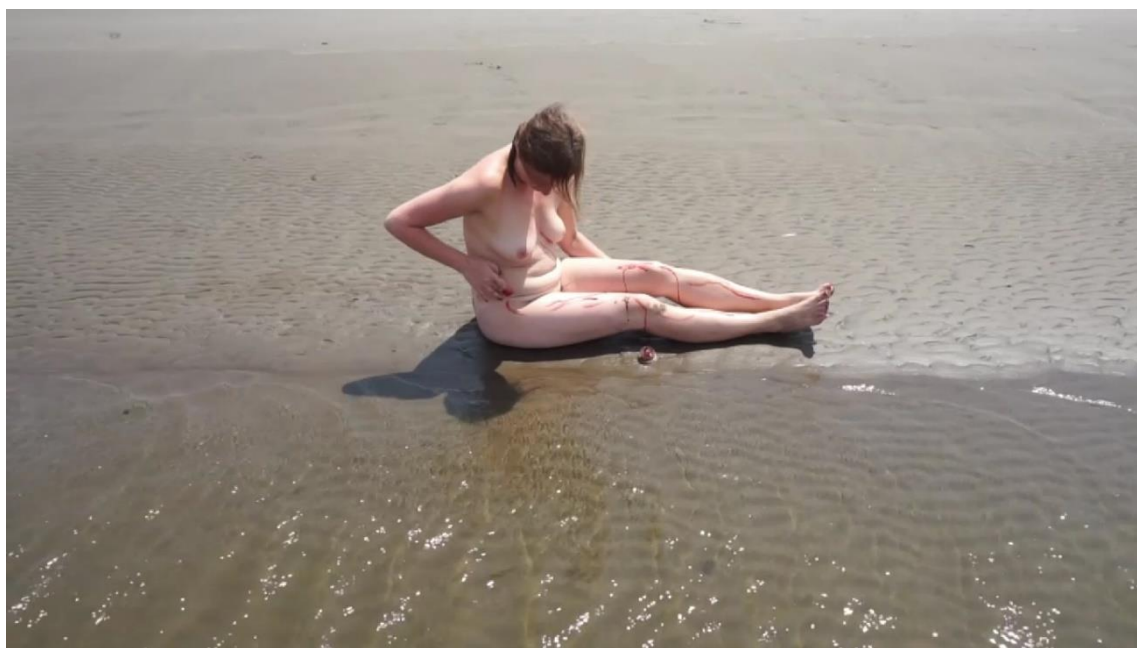
Maria Bitka, *Więzy krwi/Lazos de sangre*, kadr z realizacji wideo, archiwum autorki

³³ Dowiedziałam się o tym podczas rozmów ze znajomymi artystkami z Argentyny. Nie znalazłam jednak potwierdzenia tej informacji w innych źródłach, a jedynie wątpliwej jakości artykuły z internetu, ale sprawdziłam to w praktyce i potwierdzam: podlewane krwią rośliny rosną jak szalone.

Grudzień 2021 r., La Plata

Linia Brzegowa

Siedzę na brzegu rzeki, odkręcam słoiczek z krwią, w żadnej ze swoich prac z krwią nie wyciągałam jej bezpośrednio z wagi. Przez to oddzielenie, mimo że jest to moja krew menstruacyjna, może stać się bardziej uniwersalna, a informacja że w pracy została wykorzystana krew, pojawia się po obejrzeniu wideo. Słoiczek przypominający kałamarz zanurzony jest w błocie. Wkładam do niego palce, tak jakbym wkładała je bezpośrednio do ziemi. Krwią znaczę swoje ciało. Są to abstrakcyjne formy, linie, żyły, znaki, blizny. W identyczny sposób znaczę brzeg rzeki, wypełniam swoją krwią ślady zostawione przez fale. Piasek drży i mruży w rytm fal, to właściwie nie piasek, ale coś między piaskiem a gliną – dzięki temu pozostawiony zapis fal jest wyraźny, głaszczę go jak żywą istotę. Cała ta rzeka jest jak żywa istota, ciepła, wilgotna i parująca.



Maria Bitka, *Linia brzegowa*, kadr z realizacji wideo, fot. N. Koszak, archiwum autorki

Obrazy zaczynają się przenikać, zakrwawiona ręka zostawia ślad na brzegu i w wodzie, ja wtaczam się do rzeki, woda zmywa ze mnie ślady krwi, wkładam słoik/kałamarz do wody, wypływająca z niego krew zostawia czerwoną smugę, którą zacieram. Zanurzam się w mętnej wodzie La Platy, chciałam to zrobić od samego początku, od kiedy zorientowałam się, że Buenos Aires nie leży nad morzem. Woda La Platy jest słodko-słona

o kolorze kawy, splatam się z nią jako osoba bytująca w dwóch rzeczywistościach – jednocześnie, swoja i obca. Rzeka wygląda jak morze, odbija światło, jej blask każe mi mrużyć oczy. Woda rzeki jest jak życiodajne błoto, nie jest krystalicznie czystą, zimną wodą północy, jest jak płyn ustrojowy, jak wody płodowe matki ziemi, zanurzam się w niej i łączę się z całym światem z żywą organiczną materią. Po wyjściu piasek mam nawet w uchu, szepcze mi sekrety, o których wolałabym nic nie wiedzieć.



Maria Bitka, *Linia brzegowa*, kadr z realizacji wideo, fot. N. Koszak, archiwum autorki



Maria Bitka, *Linia brzegowa*, kadr z realizacji wideo, fot. N. Koszak, archiwum autorki

W trakcie kręcenia materiału przelatuje nad nami helikopter – złowrogi dźwięk jego skrzydeł nie pozwala nam zapomnieć o strasznych wydarzeniach, które miały tu miejsce. O ludziach, którzy w czasie dyktatury zniknęli w mętym korycie La Platy.

Na filmie moje ciało się multiplikuje, swobodnie porusza się w wodzie, stopniowo przybieram pozę embrionalną, nabieram powietrza i wydycham je pod wodą w rytm fal. Stopniowo obraz się uspokaja. Pojawia się linia horyzontu. Ktoś po niej przechodzi, z jednej strony na drugą, lecz nie jestem to ja, ale ktoś Inny.



Maria Bitka, *Linia brzegowa*, kadr z realizacji wideo, fot. N. Koszak, archiwum autorki

Rozdział 3. Osobiste doświadczenie w procesie twórczym

W trakcie moich poszukiwań formalnych zastanawiałam się jaki środek wyrazu będzie najbardziej adekwatny dla przetransponowania doświadczeń związanych z procesualnym charakterem pracy. Szukałam sposobu na połączenie zarówno przepływu i doświadczania. Wybrałam uzupełnienie sfery wizualnej o teksty. Słowo „tekst” pochodzi z łacińskiego *textere*, co oznacza utkać, splatać, budować³⁴. Dzięki uzupełnieniu prac o komentarz w formie e-maili, mogłam pozwolić sobie na „utkanie swojej opowieści”, uwzględniając osobistą perspektywę. W korespondencji elektronicznej zawarłam opis stanów, emocji i myśli towarzyszących mi w trakcie realizacji poszczególnych prac. Uprawiając sztukę performans bazuję na własnym ciele, doświadczeniu zmysłowym, ale także na przeżyciach i wspomnieniach. „Performance jest sztuką opartą na kondycji psychicznej i fizycznej artysty. Jego całościowo rozumiane doświadczenie, jest materiałem z którego powstaje sztuka”³⁵ – pisze Łukasz Guzek w artykule dotyczącym związków performansów z biografią autora. Subiektywny opis doświadczeń, osobista perspektywa, a także skupienie się na procesie, kieruje mnie w stronę estetyki pragmatycznej. Jej popularyzator, John Dewey, we wstępie do swojej książki pt. *Sztuka jako doświadczenie*, napisanej w latach trzydziestych ubiegłego wieku, zauważył że: „Potocznie dzieło sztuki utożsamia się często z budowlą, książką, malowidłem czy posągiem w takim sposobie ich istnienia, który jest niezależny od ludzkiego doświadczenia. Nie sprzyja to właściwemu rozumieniu, ponieważ w rzeczywistości dziełem sztuki jest sposób, w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny”³⁶. Amerykański filozof, którego koncepcje można uznać za prekursorskie, gdyż tworzą kategorie do opisu działań o charakterze procesualnym, przenosi swoją uwagę z efektu na proces doświadczania i percepcję odbiorcy; na sposób kontaktu z dziełem sztuki.

Koncepcje Johna Deweya oraz kontynuatora jego myśli, Richarda Shustermana, wydały mi się interesujące w kontekście prac, w których oprócz stworzenia dzieła jako

³⁴http://www.edupedia.pl/words/index/show/489449_sownik_terminow_gramatycznych-tekst.html [dostęp: 26.04.2022 r.].

³⁵http://www.journal.doc.art.pl/pdf11/Sztuka_w_podrozy_Lukasz_Guzek_Biografia_w_badaniach_nad_sztuka_performance.pdf [dostęp: 16.02.2022 r.].

³⁶ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 5.

obiekty, dużą wagę przykładam do procesu. Istotny jest dla mnie również kontakt z odbiorcą i sposób prezentacji prac. Proces twórczy, to dla mnie droga w nieznaną, choć realizując moje działania, zawsze wychodzę od konkretnego przeżycia – doświadczenia, na początku kieruję się intuicją. Istotne jest dla mnie tworzenie w stanie przepływu (*flow*) – pozwalanie sobie na poszukiwania, zabawę, porażkę, działania z pozoru bezcelowe, które stopniowo pozwalają mi skonfrontować się z istotnymi problemami. Inspiracji poszukuję w fantazjach, snach, rozmowach, wynikają z obserwacji albo gier językowych. W trakcie działania tak długo poszukuję formy, aż znajdę taką, która najpełniej wyraża moje doświadczenie. Istotna jest dla mnie autentyczność moich prac. Autoanaliza, która odnosi się przede wszystkim do osobistych emocji, refleksji i przeżyć, może sugerować pewne zamknięcie, jednak poprzez odwołanie do doświadczenia stwarzam pole wymiany myśli, odczuć i obserwacji. Dewey zauważa że: „doświadczenie w stopniu, w jakim rzeczywiście jest doświadczeniem, prowadzi do wzmożonej żywotności. Nie oznacza zamknięcia się wewnątrz własnych, osobistych uczuć i wrażeń, lecz przeciwnie prowadzi do czynnej i żywej wymiany ze światem. W swej szczytowej formie polega na całkowitym wzajemnym przenikaniu się własnego ja ze światem przedmiotów i zdarzeń”³⁷ – doświadczenie sztuki staje się więc przestrzenią wymiany. Poprzez język korespondencji – trochę potoczny, a trochę poetycki, mogę sobie pozwolić na pewną poufałość, bezpośredni kontakt z widz-em-czytelnikiem. Listy stają się filtrem, przez który opisuję czynności, procesy i konteksty towarzyszące realizacji moich prac. W mailach pojawiają się również odniesienia do symboliki, zrozumiałe w europejskim kręgu kulturowym. Paradoksalnie to język, obok obrazu staje się nośnikiem doświadczenia. „Nasze najbardziej prywatne myśli wyrażane [...] w języku, który jest wspólny i publiczny, podobnie jak nasze doświadczenie zmysłowe do pewnego stopnia dzielimy z innymi, ponieważ opiera się na fizjologicznej ale zarazem kulturowo i językowo zabarwionej »właściwości wspólnej dla wszystkich normalnych osób«”³⁸. Takie odniesienie do języka znalazłam w pracy Schustermana pt. *Esetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wydało mi się to nieco zaskakujące, że autor, który w centrum swoich zainteresowań sytuuje ciało i percepcję zmysłową właśnie w języku znajduje sposób na transfer i przekazanie osobistych doświadczeń szerszej publiczności. Jest też zbieżne z moimi obserwacjami dotyczącymi wymiany korespondencji.

³⁷ Tamże, s. 25.

³⁸ R. Shusterman, *Esetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 1998, s. 60.

3.1. E-mail. Przepływ informacji

„E-mail rozkwitł w międzyludzkiej korespondencji. Nie elegancka rękopiśmienna epistolografia siedemnasto- i dziewiętnastowiecznej Europy czy Ameryki Północnej, lecz pośpieszna, na poły tekstowa, a na poły obrazkowa komunikacja hipertekstualna. Nie tylko wisimy wciąż na telefonach komórkowych: porozumiewamy się nieustannymi SMS, a swój język ciała i nastrój uczymy się odczytywać pomiędzy kulturami. Ludzie podróżują faktycznie lub wirtualnie do odległych miejsc – czasem to zabawne, a czasem niebezpieczne – porozumiewając się i łącząc ponad granicami etnicznymi, narodowymi, religijnymi i płciowymi. Pełno jest kamer sieciowych i kanałów czatu. Takie wielopoziomowe i wielokierunkowe działanie wymaga rozmaitych rodzajów piśmienności. Stanowią one »performatywy« – spotkania w dziedzinie uczynku, podążania za akcją. Następuje przemiana: pisanie mówienie nawet zwykłe życie obraca się w performans”³⁹. Zauważone przez Schechnera połączenie performansu z wielokanałową przestrzenią komunikacji, jaką oferują komunikatory i skrzynki mailowe, wydało mi się interesujące. W moim projekcie wykorzystałam pocztę elektroniczną jako kanał transmisyjny moich prac. Korzystanie ze skrzynek pocztowych nie jest nową praktyką artystyczną. Potencjał przesyłki eksplorowali już od lat sześćdziesiątych XX wieku twórcy związani z ruchem Sztuki Poczty. Artysta i teoretyk *Mail Art*’u – Chuck Welsch – w wydanej przez Akademię Ruchu publikacji, opisuje to zjawisko jako: demokratyczne forum sztuki, obejmujące zarówno zawodowych artystów jak i amatorów. W jego przekonaniu w obrębie międzynarodowego systemu pocztowego możliwa jest wymiana dzieł, które mogą przyjmować różnorakie formy pomijając galerie i inne oficjalne instytucje obiegu sztuki. „Idąc nieco dalej można by nazwać Sztukę Poczty »sztuką publiczną« lub »collag’em« kulturalnym o globalnych proporcjach”⁴⁰. Czytając teksty z epoki, odnoszę wrażenie, że są w jakimś sensie profetyczne antycypując globalną sieć, jaką stał się internet. Pojawiają się tam też bardzo interesujące (zwłaszcza w kontekście pandemii koronawirusa) refleksje na temat izolacji, którą przełamuje uczestnictwo w oddolnym ruchu wymiany. „*Mail Art* pokonuje prowincjonalność – myśli, informacji i otoczenia. Jesteśmy chwilami w Korei, Nowym Yorku i Maastricht, w Bieście Trieście i Utrechcie ponadnacionalno-kosmopolityzm. Wioska globalna i kulturowa entropia wieśniaków. Ktoś z Łądka zdroju i Elbląga

³⁹ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, dz. cyt., s. 19.

⁴⁰ P. Rypson, *Mail-Art – czyli sztuka poczty*, Warszawa, 1985, s. 14.

zostaje poznany w Rio de Janeiro i Auckland. Nauczyciel ceramiki z zapadłego miasta południa stanów w Łodzi Fabrycznej – czy to nie wspaniałe?”⁴¹ – pyta Piotr Rypson w tekście *Świat, poczta i samotność*. W sytuacji izolacji Polski z lat osiemdziesiątych taki dostęp do międzynarodowego forum wymiany sztuki i myśli musiał wносить coś, co obecnie trudno jest sobie wyobrazić. Co ciekawe, sztuka poczty, za której następstwo w pewnym sensie można uznać *net.art*, nie eksploruje samego medium poczty, odwrotnie niż artyści tworzący w medium internetu. Sztuka poczty nie traktuje systemu pocztowego jako medium. System pocztowy to rodzaj przestrzeni, jak ujmuje to wspomniany wyżej Welsch „podpórki”⁴² – której artyści nie kontrolują, ale używają jako sposobu dystrybucji i prezentacji swoich różnorodnych prac. Jest to zbieżne z moim podejściem do „ekspozycji” prac w przestrzeni skrzynki mailowej. Wszystkie realizacje opisane przeze mnie w mailach zaistniały w realnym świecie zmysłów, a także odwołują się do namacalnych doświadczeń; czujące ciało zaprezentowane poprzez ekran.

„Nawet performans najdosłowniej zrozumiany jako żywa sztuka nie odbywa się bez zapośredniczenia. Funkcjonuje w ramach określonego systemu reprezentacji, zaś ciało również tutaj stanowi medium, które przekazuje informacje i bierze udział w obiegu gestów i obrazów. W tym sensie to tyleż przekaźnik co sam przekaz”⁴³. Opisane w ten sposób przez Dianę Taylor odniesienie do ciała jako zapośredniczenia, jest w pewnym sensie analogiczne do myśli klasyka teorii mediów Marshalla McLuhana, który uważa, że „środek przekazu sam jest przekazem”⁴⁴. Koncepcja McLuhana zakłada, że media są przedłużeniami ludzkich zmysłów, nie tworzą alternatywnej rzeczywistości, ale poszerzają istniejącą już przestrzeń zmysłową, zmieniając jej skalę. Moja praca posługuje się tym samym modelem – dokumentacja zdarzenia, które zaistniało w rzeczywistości zmysłowej staje się poszerzeniem, a także przenosi je do przestrzeni wirtualnej. Dokumentacja performansu ma źródło w konkretnym działaniu; to, co widzimy, to reprezentacja ciała przedstawiona za pośrednictwem danego medium: fotografii, zapisu wideo czy powstałej na skutek działania scenografii – instalacji⁴⁵. Sposób dokumentowania staje się

⁴¹ Tamże, s. 7.

⁴² Tamże, s. 62.

⁴³ D. Taylor, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 74.

⁴⁴ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 40.

⁴⁵ Zagadnienie dokumentacji, powtórzenia, prezentacji jest nieodzownie związane ze sztuką performansu. Problem powtórzenia, odtworzenia i „nażywości” podejmuje Rebecca Schneider w książce pt. *Pozostaje Performans*. Zagadnienie to zostało podjęte w licznych publikacjach, w Polsce poświęcone jest mu wydawane do 2009 r. czasopismo „Sztuka i Dokumentacja” <http://www.journal.doc.art.pl/> [dostęp: 16.03.2022 r.], oraz wydawnictwa wydziału Intermediów w Krakowie <https://www.intermedia.asp.krakow.pl/publikacje/performance> [dostęp: 10.04.2022 r.].

również częścią pracy artystycznej i ma wpływ na przekaz oraz na recepcję dzieła/działania. W mojej pracy doktorskiej prezentuję dokumentacje performansów w różnych formach. Pracę *Remis 2:0*, która była zrealizowana przy udziale publiczności, prezentuję jako fotografie. Przy udziale publiczności tworzyłam również prace: *Mój pierwszy performans*, *Potencjał ciepła 2*, *Co widziało drzewo?*. Dokumentacja, czyli wideo i fotografie, są częściowo zaprojektowane przeze mnie (ustawienie kamery na statywie), ale w przypadku fotografii, prace są prezentowane z subiektywnej perspektywy osoby robiącej zdjęcia, co w pewien sposób wzbogaca sposób percepcji dzieła. Inaczej potraktowałam performans pt. *Niebieskoocy*, który odbył się na żywo w obecności publiczności – działanie powtórzyłam w obecności kamery. Moje zmagania z soczewkami kontaktowymi, filmowane w przybliżeniu w czasie rzeczywistym, mają inny charakter niż praca powstała w galerii. Wideo pokazuje nieprzyjemny i bolesny proces zakładania soczewek, który dla mnie jest analogią do formowania się tożsamości. Kadr jest taki sam, jak ten, który podczas performansu w lusterku widziała moja mama. Kolejnym użytym przeze mnie sposobem realizacji pracy to performance dokamerowy, przez który określam prace stworzone w obecności kamery, na statywie (czasem pojawiają się w nich zbliżenia lub elementy montażu nie zmieniające linearnego biegu czasu) są to realizacje: *Krwawa Mary*, *Potencjał ciepła 1* i *Ofiara*. Z kolei prace: *Pozdrowienia z Buenos Aires*, *Lazos de sangre/więzy krwi* i *Linia brzegowa* – w których zestawiam ze sobą różne ujęcia, a czas nie jest w porządku chronologicznym – określam jako realizacje wideo. Każdy ze sposobów dokumentacji sprawia, że rezultat jest nieco inny. Wszystkie są na swój sposób subiektywne w mojej pracy i jednocześnie ważne z poziomu procesów twórczych i współpracy z odbiorcami, które to wzbogacają możliwości odbioru o zróżnicowane perspektywy. Inne będzie działanie przeprowadzone w obecności kamery na statywie, a inna energia pojawia się, kiedy działaniu przygląda się publiczność. Jeszcze inaczej rzecz wygląda, kiedy kamerę trzyma konkretna osoba. Istotny jest także aspekt czasowości – inaczej czujemy się oglądając długotrwały nieprzyjemny proces, a inaczej kiedy upływ czasu został zasugerowany przez zmianę pozycji lub scenerii. Przy ostatniej z moich realizacji – pracy *Linia brzegowa* – współpracowałam z Argentyńską artystką, Nadią Koszak, która nagrywała moje działania z rzeką i krwią. Omówiliśmy dokładnie, jak mają wyglądać poszczególne kadry, ale mimo podążania za moimi sugestiami nagranie zostało wykonane z jej perspektywy.

„Nie można wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki, nie można też uchwycić żadnej śmiertelnej substancji w stałej kondycji, gdyż każda się rozpuszcza i skupia, kształtuje

i rozplywa, zbliża i oddala”⁴⁶. Odnosząc się do wodnych metafor, nie sposób pominąć Heraklita z Efezu i jego obserwacji zmienności materii; mimo że to właśnie przepływ jest zagadnieniem, z którym pracowałam, pierwsze z moich prac to swojego rodzaju powtórzenia, przeniesienia, przeskalowana. Próba wejścia do tej samej rzeki, ale już nie do tej samej wody. Odtworzenie i przeskalowanie mojego pierwszego wspomnienia w pracy *Mój pierwszy performans*, powtórzenie i przetworzenie performansu Warpechowskiego w pracy *Remis 2:0*, jak i odniesienie się do eksperymentu Jane Eliot w pracy *Niebieskoocy*. Wszystkie te nawiązania można potraktować jako opisane przez Schechnera zachowane zachowanie⁴⁷ – polegające na wykonywaniu performansów z gestów i zachowań już wcześniej znanych, nauczonych, powtarzanych. Czy łączy się to z metaforycznym przepływem? „Jest tu pewien paradoks czy możliwe jest aby racje mieli zarówno Heraklit jak i teoria powtarzanego zachowania?” – pyta autor *Performatyki* i stwierdza, że ten paradoks jest możliwy do pogodzenia bo performans tworzy się z kawałków znanych i powtarzalnych zachowań, a to, co wyróżnia go z codzienności, to kontekst i sposób prezentacji. W swojej pracy porównuje on działanie performatywne do projekcji filmu, który może być taki sam, ale sposób odbioru za każdym razem stwarza nową sytuację⁴⁸.

„Jeżeli performans istnieje wyłącznie w chwili swojej realizacji, jak można go »zachować«? Dokumentacja daje ogólne pojęcie o tym, co się działo nie oddaje jednak »nażywości« performansu” – zwraca uwagę Diana Taylor⁴⁹, która zagadnieniu performatywnego archiwum poświęca rozdział swojej książki pt. *Performans*. Próba uchwycenia unikatowości performansu może być odniesienie się do własnych przeżyć, odczuć i zamierzeń, opisanych jako tekst – nie tyle publikacja „scenariusza”, co zapis doświadczenia. Punktem wyjścia do pracy *Remis 2:0* była lektura książki *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia przez sztukę performance* autorstwa Zbigniewa Warpechowskiego. Czytając opisy poszczególnych działań i oglądając fotografie, w wyobraźni przenosiłam się w przestrzeni i czasie. Taki sposób dokumentacji był dla mnie bardzo interesujący i niewątpliwie zainspirował mnie do tworzenia własnych tekstów, do podzielenia się własnym doświadczeniem. Na relacje między doświadczeniem osobistym, a jego

⁴⁶ Heraklit z Efezu, *Zdania*, tłum. A. Czerniwaski, Gdańsk 2005, s. 16.

⁴⁷ Za: R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt. Zachowane zachowanie: także odtworzone zachowanie – działanie fizyczne, słowne lub wirtualne które odbywa się nie-po-raz-pierwszy; przygotowane i wypróbowane. Można nie mieć świadomości że własne zachowanie w danej chwili jest odtworzeniem zachowanego zachowania.

⁴⁸ Tamże, s. 45.

⁴⁹ D. Taylor, *Performans*, dz. cyt., s. 200.

transmisją za pomocą symboli uwagę zwraca Yi Fu Tuan, badacz zajmujący się zagadnieniem przestrzeni i miejsca: „Doświadczenie może być intymne i bezpośrednie albo pośrednie i konceptualne, w którym pośredniczą symbole”⁵⁰. Symboliczną przestrzeń wspólną udało mi się odnaleźć w mailowej skrzynce.

W kulturze nadmiaru obrazów tworzenie tekstów – opowieści – pozwala doceniać inne zmysły, czasami zapominamy że nasze ucho i wyobraźnia może przenieść nas gdziekolwiek byśmy chcieli. Juhani Pallasma, fiński architekt, w eseju *Oczy skóry* podejmuje zagadnienia dotyczące architektury i zmysłów, a także refleksje dotyczące współczesności. Ubolewa nad kondycją współczesnej kultury, która „dryfuje ku pewnej dystansującej, schładzającej desensualizacji i deerotyzacji związku człowieka z rzeczywistością”⁵¹. Zarzuca dziedzinom, takim jak malarstwo czy rzeźba, utratę ich sensorycznego, zmysłowego charakteru, który wzbudza ciekawość. Dzieła te zamiast do zmysłów odnoszą się do struktur pojęciowych. Autor odnosi się również do nadmiaru ekranów i obrazów. Pewne, zawarte w refleksji Pallasma obserwacje wydają mi się zasadne, ale sądzę, że można pogodzić zarówno percepcję zmysłową jak i odniesienie do abstrakcyjnych umysłowych struktur i pojęć. Można zarówno czerpać przyjemność, obserwując przepływ obrazów, jak i dotyku czy słuchania dźwięków. Myślę, że można pogodzić, korzystanie zarówno z możliwości cyfrowego świata, jak również ze zmysłów i wyobraźni, traktując je jako komplementarne formy odbioru. Ekran staje się rodzajem sceny, potencjalną przestrzenią liminoidalną⁵². Doświadczenie liminoidalne jest podobne do liminalnego doświadczenia przejścia, ale odbywa się za pomocą sztuki, a nie faktycznego rytuału⁵³. Za przestrzeń liminalną można uznać również przestrzeń pustej sceny, która potencjalnie może stać się przestrzenią rytuału, a przedłużeniem przestrzeni z kolei może stać się ekran. „Przestrzenie ekranu filmu, telewizora i monitora komputerowego są bliższe tradycji. Na pozór pełne realnych rzeczy i ludzi, w istocie są puste zaludniane przez cienie lub piksele”⁵⁴. Ta potencjalność zostawia przestrzeń dla interakcji i wyobraźni.

⁵⁰ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

⁵¹ J. Pallasma, *Oczy skóry Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 42.

⁵² *Limen* – dosłownie „próg”. Pojęcie odnosi się do rytuałów przejścia, jest określeniem progu sensorycznego reakcji fizjologicznej lub psychologicznej. Victor Turner wprowadził do dyskursu pokrewny termin: doświadczenie liminoidalne.

⁵³ Zob. R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., ss. 84–92.

⁵⁴ Tamże, s. 85.

3.2. Aspekt mediacyjny

Poprzez stworzenie wirtualnej przestrzeni do wymiany opinii, daję odbiorcy narzędzie do dzielenia się swoimi refleksjami. Część z odbiorców uczestniczących w mojej korespondencyjnej wystawie *PLATA* odpowiadała na moje maile i podzieliła się swoim doświadczeniem, w listach tych często pojawiały się odniesienia do osobistych przeżyć, niektóre osoby opisały też emocje, które wyzwoliły w nich poszczególne prace. Taki sposób komunikacji, który pozwala mi na bezpośredni kontakt z odbiorcą podkreśla mediacyjny charakter mojej pracy. W artykule *Mediowanie doświadczenia*, zawartym w publikacji *Co daje mediacja sztuki?* Dorota Koczanowicz pisze: „W moim odczuciu pojęcie sztuki jako doświadczenia rezygnując z figury kontemplatywnego, pasywnego odbiorcy, otwiera pole dialogu, w którym każda ze stron stanowi równoprawny element relacji [...] Zadaniem mediatora sztuki, w moim przekonaniu, jest więc stworzenie przestrzeni dla możliwie najpełniejszego doświadczenia. Jedną ze strategii mediatorów jest kreowanie kontekstu zrozumienia”⁵⁵. Punkt widzenia autorki jest zbieżny z moim podejściem, w którym rola mediatora polega na wytwarzaniu przestrzeni komunikacji. W takiej przestrzeni, której widz aktywnie doświadcza i przeżywa kontakt z dziełem, jest to również spójne z koncepcją Johna Deweya, w której doświadczenie jest niezbędne dla odbioru sztuki. Taką przestrzeń wymiany stworzyłam w moim projekcie, dzięki wykorzystaniu korespondencji.

Poniżej pozwolę sobie zacytować odpowiedzi na e-maile, które dostałam w trakcie trwania mojej mailowej wystawy *PLATA* (zostawiłam oryginalną pisownię oraz daty), które utwierdziły mnie w zasadności mojego działania:

„Mario Twój list o pieniądzach na początku epidemii, gdy zaczynam się zastanawiać czy mieć je na kącie czy w skarpecie oraz przeliczać schowane dolary z wesela, euro z wycieczki, która nie doszła do skutku i korony czeskie z wakacji jest tym bardziej bliski. Dziś zaproponowałam siostrze aby jednak nie przetapiała niekompletnych złotych kolczyków i niechcianych pierścionków na przyszłe obrączki mojej siostrzenicy bo nie wiadomo czy jej życia nie uratują w tych kryzysowych czasach.

Świetnie ten tekst koresponduje z formą i ta analogia do fal poczułam się jak na plaży nad oceanem, choć nigdy tam nie byłam.

⁵⁵ D. Koczanowicz, *Mediowanie doświadczenia*, [w:] *Co daje mediacja sztuki?*, red. D. Milecka, Wrocław 2019, s. 23.

Pozdrawiam [REDACTED]"

„Dzień dobry Pani,

a tutaj jest mój dom - bo gdzieś musi być, może trochę tu, a trochę tam.

Tylko, żeby tych walizek było mniej, bo po co więcej.

Musi być rzeka i przyjaźń, i dobro, i śmiech.

Pozdrawiam serdecznie Panią - Saludos Señorita.”

„Re: List drugi "Pozdrowienia z Buenos Aires

Hej,

bardzo dziękuję za kolejny mejl. I taka mała refleksja, która przyszła mi do głowy, gdy oglądałam ten film: wiesz, jakoś ciężko było mi na to patrzeć. W geście wymazywania dla mnie jest coś brutalnego. Czy faktycznie żyjemy w czasach, gdy doświadczeń jest tyle, że trzeba wymazywać poprzednie, żeby robić miejsce na nowe? Czy tak samo postępujemy z ludźmi? I jeszcze inny aspekt tej sytuacji: jestem bardzo przywiązana do słów (może za bardzo?), uważam, że mają dużą moc, ale może wcale tak nie jest, może są ulotne jak wszystko? W tym w sumie jest też coś pozytywnego, bo przecież w końcu na pocztówce coś zostaje. Krótki komunikat. Może zatem mniej znaczy więcej?

Z drugiej strony, ten starannie przepisany przez Ciebie tekst (przesłany w pierwszy mejlu), który pojawia się na ścianie, sugeruje jednak, że nie wszystko należy/da się? wymazać, że są rzeczy, historie, wspomnienia, które zostaną. Takie myśli towarzyszyły mi, gdy to oglądałam ;)

Dobrej nocy,

A

P.S.

Jeszcze takie małe dopowiedzenie...bo ja z tych, którzy coś mówią/piszą a potem się zastanawiają, czy ktoś ich źle nie zrozumiał. Użyłam w mejlu słowa "brutalne" a wcale nie chodziło mi o to, że tak rozumiałam Twój przekaz. Po prostu, we mnie pojawiły się takie emocje, sama zaczęłam rewidować od wczoraj różne sytuacje i relacje i zastanawiać się, ile z nich "brutalnie" wymazałam. Co chcę teraz napisać? Po prostu: Dzięki, bo zdecydowanie wywołało to we mnie sporo emocji, nie tylko pozytywnych...ale od tego jest sztuka, prawda? Miłego weekendu,

A.”

„Mario, Marysiu

choć nie wiem czy wypada mi mówić na Ty,

Pierwsze o czym pomyślałam, to to, że na pewno Ci odpiszę na te maile. Czułam się poniekąd do tego zobowiązana - w końcu odpisuje się na listy :). Później jednak

wszystko się jakoś rozmyło. Stwierdziłam, że wiele osób napisze coś bardziej odpowiedniego, głębiej odbierze przekaz. I opuściłam kontakt z artystką na koniec. Jednak teraz wysłana wiadomość mobilizuje do odpowiedzi :)

Za pomocą nowej formy (mailart) przeniósł mnie do świata sztuki współczesnej, obcowanie z którą było mi dalekie. Jeśli nawet uczestniczyłabym "na żywo" w zwiedzaniu wystawy, myślę, że nie wyniosłabym tyle, ile z treści maili. Czasowe odstępy były potrzebne na oddech i przemyślenie podawanej koncepcji. Jak krok między eksponatami w galerii, tak krok w czasie był potrzebny. Jednakże przy najbliższej okazji chętnie spotkam się na żywo z ekspozycją, co z pewnością "uzupełni dzieła". Sztuka współczesna, oraz tym samym performatywna była mi obca i bardzo daleka. Nigdy jej nie akceptowałam do końca. Dystans ten ma z pewnością wielu odbiorców sztuki, którzy podskórnice czują, że coś jest naciągane, przegadane, jest przerostem treści nad formą. W dzisiejszym czasie w społeczeństwie, szczególnie niedoedukowanym plastycznie, jest tendencja do ignorancji pewnych zjawisk artystycznych. Choć sama przejawiam jako taką niechęć do "nowych" form artystycznej twórczości, chciałam podkreślić, że to, co zaproponowałam w 100 procentach mnie przekonuje, nie ma w tym fałszu. Świetnie podane, przemyślane i dodatkowo o wartościach edukacyjnych prace nie mogłyby zaistnieć w innej formie.

Będąc Twoją starszą koleżanką z uczelni, jestem wręcz dumna, że Opolskie ma taką artystkę, która jako nieliczna angażuje się w performance i ma inne podejście do twórczości niż opolskie ZPAP. Widzę w tym pewnego rodzaju odwagę, gdyż tworzenie sztuki współczesnej nie jest łatwe i oczywiste. Tym bardziej żeby było autentyczne i wartościowe (choć dziś może nie należy wartościować artystycznych przekazów). Super, że wystawa była podzielona na części, na maile, a nie wywalona cała na raz! Co z pewnością by mnie zniechęciło. A tak, zaprosiłaś do swojego świata. Wzięłaś za rękę i poprowadziłaś powolutku po zakamarkach Argentyny, która dla zwykłego turysty byłaby zupełnie czymś innym.

Dziękuję, że mogłam w tym uczestniczyć.”

Część autorów i autorek powyższych tekstów była mi znana, co zdecydowanie skraca dystans, jednak spora część moich respondentów to osoby zaproszone przez galerię, lub przez któregoś z innych adresatów. Są to osoby, których nigdy nie spotkałam na żywo, znamy się tylko przez maile. Zastanawiałam się, czy możliwe jest przeżycie jakiegoś doświadczenia mimo prezentacji moich prac za pośrednictwem dwuwymiarowych nośników obrazu i tekstu „Gdzie zachodzą performanse”? Pyta Schechner w *Performatyce*. I odpowiada: „Małowidło »mieści się« w przedmiocie fizycznym; powieść »mieści się«

w słowach. Performans jednak mieści się w działaniu, interakcji i relacji”⁵⁶. Otrzymując odpowiedzi od widzów i czytelników mogę zaryzykować stwierdzenie, że dzięki, takiej ekspozycji tworzy się relacja, która daje ciekawą przestrzeń dla realizacji danego performansu – jego echo ma możliwość rezonować w wyobraźni odbiorcy.

Do relacji międzyludzkich odnosi się w pewien sposób moja praca pt. *Potencjał ciepła*. Tytuł zaczerpnęłam z wypowiedzi Josepha Beuys’a z filmu *Sztuka to rewolucja*, gdzie artysta mówi się o swoich pracach z tłuszczem, w których potencjał ciepła stwarza możliwości transformacji materii. W moim działaniu przepływ ciepła traktuję zarówno symbolicznie, jak i dosłownie, ciepło i jego fizyczne właściwości mogą być traktowane jako metafora matczyne ciepła, które z jednej strony karmi, ale jego nadmiar lub brak wpływają negatywnie na rozwój drugiego człowieka. Co ciekawe, kiedy pokazuję pracę z lodem, dość często pojawia się pytanie – „A nie było Ci zimno?” – „było” – odpowiadam. Samo oglądanie uruchamia empatię, a poprzez współodczuwanie możemy wniknąć w głębszą warstwę pracy, nie zatrzymując się tylko na wizualnej powierzchni atrakcyjności danej realizacji.

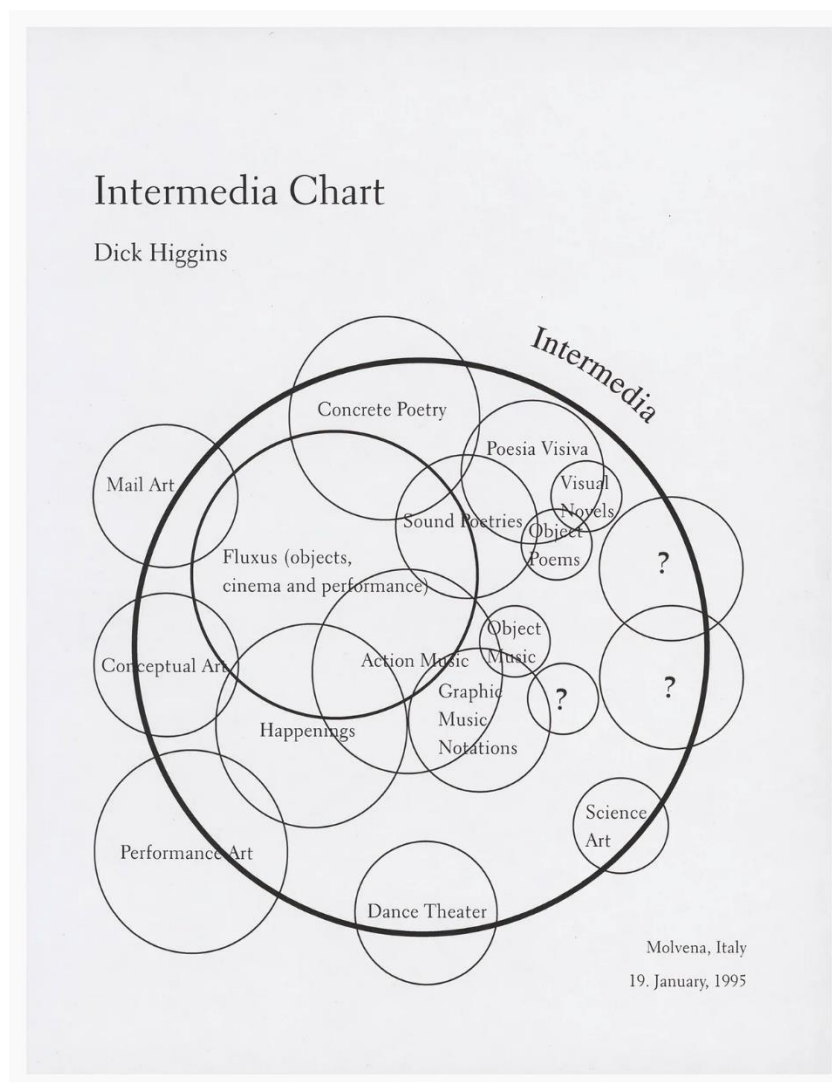
⁵⁶ R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 45.

Podsumowanie

Swoje prace i teksty e-maili ułożyłam chronologicznie, co pozwala mi prześledzić rozwój poszczególnych wątków i doświadczeń oraz zaobserwować, jak przepływ czasu kształtuje moją wrażliwość. Po raz kolejny odniosę się tu do myśli Deweya. Porównuje on bieg i kolejność następujących po sobie doświadczeń do nurtu rzeki, która właśnie przez to, że płynie jest ciekawsza od gładkiej tafli jeziora „Nurt doświadczenia posuwa się od czegoś do czegoś. W miarę jak jedna część przechodzi w następną, niosąc ze sobą to, co działo się przedtem, zyskują one każda sama w sobie, na wyrazistości”⁵⁷. Istotne jest tu to wszystko co „rzeka doświadczenia” zbiera po drodze, osad i muł podobny do tego, który zostawił ślad na słoikach pokazanych mi przez artystki z kolektywu *Rio memoria*.

W mojej pracy początkowo pozwoliłam sobie na intuicyjne działanie w stanie przepływu. Był to długotrwały proces, który od wody, poprzez zanurzenie się we wspomnieniach, odtworzeniach, zaprowadził mnie nad brzegi Argentyńskiej rzeki La Plata i sprowokował do pracy z własną krwią. W trakcie realizacji pracy doktorskiej doświadczyłam pandemicznej izolacji, co skłoniło mnie do pisanie e-maili i odkrycia sposobu komunikacji z widzom, który stał się dla mnie atrakcyjny. W projekcie *Przepływ* zawarłam zarówno dzieło jak i osobistą opowieść o dziele. Działania wydarzyły się w określonym czasie i przestrzeni stanowiącej ich kontekst, a następnie poprzez udokumentowanie i opisanie przeniosłam je w przestrzeń „pomiędzy”, zostały oddane widzom jako dokumentacje i teksty e-maili. Cykl *Przepływ* to rodzaj intermedialnego kolażu, w którym przeplata się wiele wątków. Ideę intermedium, jako przestrzeni „pomiędzy” mediami, opisuje amerykański teoretyk, Dick Higgins w przetłumaczonej na język polski pracy *Intermedia i inne eseje*. Koncepcje tę ilustruje stworzony wykres, który nadal jest aktualny jako schemat opisu relacji występujących między różnymi dziedzinami sztuki.

⁵⁷ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 47.



Dick Higgins, *Intermedia. Esej wizualny*

Cykl prac odsłania to, co delikatne, osobiste, wrażliwe. *Przepływ* odnosi się bezpośrednio do mojej fizjologii, wspomnień, wyobraźni, ciała – tego, co składa się na moją osobowość – na to kim jestem i kim się staję. We wstępie do pracy pt. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki* Richard Shustermann pisze: „Ciało wyznacza dwuznaczność istoty ludzkiej, będącej subiektywną wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem postrzeganym w tym świecie przedmiotem”⁵⁸. W moich pracach wykorzystuję obraz własnego ciała, jednocześnie doświadczając procesu tworzenia. Odsłaniam się i balansuję na

⁵⁸ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2008, s. 20.

krawędzi pomiędzy tym, co wraz z moją szczerością i wrażliwością wnoszę do artystycznego dyskursu, a tym co odczytują odbiorcy moich prac.

Krawędź tą wyznacza linia brzegowa rzeki La Plata, która pojawia się w realizacji zamykającej mój cykl. Woda łączy i dzieli, nie wiadomo co kryje się pod jej taflą. Zanurzając się w rzece, spotykałam siebie, dlatego w wideo zmultiplikowałam obraz swojego ciała. Moja krew rozpływa się w La Placie, jak w mitologicznej rzece zapomnienia Lete. W ostatniej scenie zapisu wideo omawianego performansu na linii horyzontu widać postać, taką samą, jak ja; jednak jest to ktoś inny. Mircea Eliade zwraca uwagę na uniwersalność symboliki wód i związanych z nimi gestów „Wynurzenie się powtarza kosmogoniczny akt objawienia się kształtów; zanurzenie jest równoznaczne z rozprężeniem form. Dlatego to symbolika wód implikuje zarówno śmierć, jak narodziny”⁵⁹. W spotkaniu z rzeką tracę swoją osobowość, zanurzam się aby wynurzyć się jako nowa jednostka.

Cały proces pracy nad cyklem *Przepływem* był dla mnie możliwością transformacji, pozwolił mi znaleźć uniwersalne treści w moim jednostkowym osadzonym w ciele i zmysłach doświadczeniu, a także znaleźć formę do prezentacji tych treści publiczności.

⁵⁹ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 136.

Spis ilustracji

- Maria Bitka, *Koromysło*, performance, fot. P. Kucik, archiwum autorki, Opole, 2016 r.,
Dokumentacja projektu *Rappers&Sappers*, Brzeg, 2015 r. <http://rappersandsappers.blogspot.com/p/naodrze.html> [dostęp: 20.04.2022 r.],
Fotoperformans *Pogłosy/Revebraciones* Virginia Corda, Paula Doberti Débora Kirnos
<https://riomemoria.weebly.com/reverberaciones.html> [dostęp: 07.04.2022 r.],
Debora Kirnos, prezentacja dokumentacji i archiwum artystek, fot. M. Bitka, archiwum autorki,
Teresa Margolles, *Vaporisation* <http://www.somamagazine.com/a-world-apart/> [dostęp: 07.04.2022 r.],
Teresa Margolles *En el aire*, <https://www.latinamericanart.com/en/artwork/en-el-aire-in-the-air/> [dostęp: 07.04.2022 r.],
Andres Pina, *Pragnienie śliny*, kadr z pracy wideo <https://andrespina.com.ar/Sed-de-saliva> [dostęp: 07.04.2022 r.],
Federico Zuckerfelr, *Hacer dinero (Robienie pieniędzy)*, detal, fot. M. Bitka, archiwum autorki,
Federico Zukerfeld, *Robienie pieniędzy (Hacer dinero)*, dokumentacja performansu
<https://www.flickr.com/photos/zukerfeld/with/1196402912/> [dostęp: 07.04.2022 r.],
Natacha Voliakovsky, *Waga niewidzialnego*, <https://natachavoliakovsky.com/> [dostęp: 20.04.2022 r.],
Natacha Voliakovski, *Upublicznienie krwi/ Hacer la sangre algo público*, <https://natachavoliakovsky.com/> [dostęp: 20.04.2022 r.],
Pipilotti Rist, *Blood Room*, kadry z wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY> [dostęp: 08.04.2022 r.],
Maria Bitka, *Rodzina*, fotografia, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Mój pierwszy performance*, dokumentacja, fot. I. Ilczenko, archiwum autorki,
Maria Mitka, *Mój pierwszy performans*, ekspozycja, fot. M. Bitka, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Remis 2:0*, dokumentacja fot. L. Leń, archiwum autorki,

Maria Bitka, *Potencjał ciepła*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Potencjał ciepła*, dokumentacja performance, fot. Z. Jaroszewicz, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Niebieskoocy*, dokumentacja performans, fot. P. Kucik, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Niebieskoocy*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Pieniądze – temat rzeka*, detal fot. M. Bitka, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Pozdrowienia z Buenos Aires*, kolaż i kadry z realizacji wideo, archiwum autorki,
Maria Bitka, *W rękawiczkach*, seria fotografii, wymiary 60 cm x 60 cm, fot. E. Stańczak, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Ofiara*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Ofiara*, kadr z performansu dokamerowego, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Krwawa Mery*, kadr z performansu dokamerowego i fotografia, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Co widziało drzewo?*, dokumentacja performans, fot. W. Kruk, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Więzy krwi/Lazos de sangre*, kadr z realizacji wideo, archiwum autorki,
Maria Bitka, *Linia brzegowa*, kadr z realizacji wideo, fot. N. Koszak, archiwum autorki,
Dick Higgins, *Intermedia. Esej wizualny*, w: tegoż, *Intermedia i inne eseje*, tłum. P. Rypson, Warszawa 1985.

Bibliografia

Monografie

- Bataille G. *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999,
- Csíkszentmihályi M., *Przeptyw. Psychologia optymalnego doświadczenia*, tłum. M. Wajda-Kacmajor, Taszów 2005,
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017,
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975,
- Dobesz J. L. *Wrocławska architektura spod znaku swastyki na tle budownictwa III Rzeszy*, Wrocław 2005,
- Eliade M. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993,
- Heraklit z Efezu, *Zdania*, tłum. A. Czerniawski, Gdańsk 2005,
- Higgins D., *Intermedia i inne eseje*, tłum. P. Rypson, Warszawa 1985,
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007,
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004,
- Thomas, L.-V., *Trup Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001,
- Pallasma J. *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012,
- Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994,
- Rypson, P. *Mail-Art – Czyli Sztuka Poczty*, Warszawa, 1985,
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006,
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 1998,
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2008,
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018,
- Taylor D., *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018,
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987,

Warpechowski Z., *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998.

Prace zbiorowe pod redakcją

Co daje mediacja sztuki, red. D. Milecka, Wrocław 2019,

Ekonomia w sztuce, red. M. Koziół, D. Piekarska, M.A. Potocka, Kraków 2013,

Wydzieliny, red. K. Jachymek, M. Major, Gdańsk 2019.

Źródła internetowe

<https://sjp.pwn.pl/sjp/przeplyw;2510916.html> [dostęp z dnia 14.03.2022],

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html> [dostęp z dnia 10.09.2021],

<https://vod.greenfestival.pl/v/siostry-rzeki,274.html> [dostęp z 10.09.2021],

<https://riomemoria.weebly.com/atracutes-de-miacute.html> [dostęp z 10.09.2021],

<https://zuckerfeld.wordpress.com/hacer-dinero-make-money/> [dostęp 19.02.2022],

http://www.journal.doc.art.pl/pdf11/Sztuka_w_podrozy_Lukasz_Guzek_Biografia_w_badaniach_nad_sztuka_performance.pdf [dostęp: 16.02.2022],

<https://www.vanessatiegs.com/menstrala/> [dostęp 10.03.2022],

<http://www.mum.org/> [dostęp 10.03.2022].