

OMÓWIENIA / COMMENTARIES

ŁUKASZ RONDUDA

FILM FABULARNY JAKO NARZĘDZIE KURATORA I BADACZA SZTUKI

Moja twórczość filmowa wyewoluowała z mojej praktyki kuratorskiej i badawczej i zawiera się w kontekście zwrotu kinematograficznego w sztuce współczesnej. Zwrot ten możemy obserwować w Polsce i na świecie w ostatnich latach. Polega on na powstaniu obszaru wspólnego pomiędzy kinem a sztuką współczesną w planie artystycznym i instytucjonalnym, na zajmowaniu przez twórców (w tym kuratorów i badaczy) z pola sztuki współczesnej pozycji reżyserów pełnometrażowego kina fabularnego, na kręceniu przez nich narracyjnych, operujących emocjami aktorskich filmów, skierowanych do kinowej – a nie tylko galeryjnej – publiczności. Na tworzeniu filmów fabularnych przynależących do sfery kina autorskiego czy też arthouse'owego, stanowiących część historii kina na równi ze znanym z historii sztuki współczesnej filmem eksperymentalnym¹ czy też filmem artystów.

Początki zwrotu kinematograficznego sięgają filmowej działalności pierwszych awangard początku XX wieku. Surrealiści, ekspresjoniści, konstruktywiści i inni nie tylko ustanowili symbiozę sztuki i kina u samych jego początków, ale przede wszystkim zdefiniowali w znacznej mierze nowoczesny język filmowego opowiadania. Z kolei twórcy awangardowi, tworzący w kontekście kontrkultury lat 60. i 70. (w Polsce np. Warsztat Formy Filmowej), już bardzo krytycznie ustanawiali relacje pomiędzy swoimi realizacjami a tworzoną przemysłowo kinem narracyjnym. To na ten czas datuje się powstanie obiegu kina niezależnego, undergroundu, kina artystów tworzonego oddolnie na zasadzie DIY lub wspieranego przez instytucje sztuki. Jakub Majmurek pisał:

Instytucja filmu awangardowego pozostaje łącznikiem między światem filmu i sztuki współczesnej. Awangardowi filmowcy (Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas) funkcjonują często w ramach różnych instytucji kultury na zasadach

¹ Por. Ł. Ronduda, J. Majmurek, *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015.

bardziej zbliżonych do tych, na jakich funkcjonują współcześni artyści wizualni, niż filmowcy z kina NRI [...]. Jednocześnie kino awangardowe charakteryzuje się głęboką nieufnością do kina modelu NRI, dąży do jego dekonstrukcji, zniszczenia wpisanej w nie przyjemności w celu przywołania widza do bardziej refleksyjnego, krytycznego, zdystansowanego odbioru².

O ile jeszcze w latach 90. artyści podchodzili do kina raczej w sposób krytyczny, dekonstrukcyjny (wyjątek stanowi tutaj Julian Schnabel), nie chcąc rozwijać czy też twórczo pracować wewnątrz form kina³ (mam tu na myśli głównie takich artystów, jak: Douglas Gordon, Matthew Barney), o tyle w ostatnich dwóch dekadach mamy do czynienia z nowym zjawiskiem tzw. zwrotu kinematograficznego, związanym z pojawieniem się znacznej liczby artystów chcących funkcjonować w obu tych przestrzeniach symultanicznie, zarówno w polu kina narracyjnego, wytwarzanego przemysłowo, opartego na reprezentacji rzeczywistości, jak i w galerii. Oczywiście najbardziej znanymi przykładami są tutaj Steve McQueen i Julian Schnabel, którzy swoimi filmami zdobyli wiele nagród mainstreamowego obiegu kinematografii światowej (obaj zdobyli nagrody w Cannes, McQueen także Oscara), jak również trafili do masowej publiczności. Z drugiej strony niektórzy filmowcy, jak Albert Serra, tworzący filmy arthouse'owe, istniejące w obiegu festiwalowym, mające ograniczoną dystrybucję kinową, rozpoczęli swoją karierę jako artyści sztuk wizualnych. Wielu uznanych reżyserów, takich jak Godard, Farocki, Akerman, Egoyan, ma retrospektywy muzealne, wchodzi w pole sztuki ze względu na lepsze finansowanie własnych filmów, stają się oni także coraz częstszymi gośćmi galerii sztuki, biorą udział w wystawach, ale również w finansowaniu przez galerie sztuki czy muzea ich projektów filmowych.

Wspólnie z Jakubem Majmurekiem, na łamach redagowanej przez nas książki *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w sztuce współczesnej*, poświęconej temu zjawisku, proponowaliśmy, aby polską wariację tego światowego artystycznego trendu nazwać: Kino-Sztuką⁴. W ramach tego nurtu stworzyłem dwa dzieła: *Performer* (2015) i *Serce miłości* (2017). Różnią się one od innych prac z tego nurtu tym, iż są dziełem kuratora i badacza, a nie artysty z pola sztuk wizualnych.

² J. Majmurek, *Między galerią a Multipleksem*, w: *Kino-Sztuka...*, s. 37.

³ Por. D. Kidner, *The Long and Short. The evolution of the "artist's feature film"*, „Frieze” 2015, 173, s. 110.

⁴ Odnosząc się do anglojęzycznych określeń tego fenomenu, takich jak: *cine art* czy *cinema art*. Funkcjonującym terminem jest jeszcze *artist's feature film*. Tym terminem posługuje się np. Dan Kidner w: Kidner, *The Long and Short*.

Zanim rozpocząłem działalność praktyczną w polach „Kina” i „Sztuki”, skupiałem się na budowie obszaru wspólnego między tymi dziedzinami w wymiarze zarówno teoretycznym, jak i historycznym. Tego dotyczyła m.in. moja praca doktorska *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*⁵, jak również szereg publikacji⁶ i wystaw, takich jak książki *1, 2, 3 awangarda. Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*⁷, czy też *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*⁸. Szczególnie w ostatniej pozycji i na pokazie filmów jej towarzyszącym (prezentowanym m.in. w Tate Modern w Londynie) starałem się aktywnie i krytycznie rekonstruować kontekst teoretyczny i historyczny interesującego mnie jako twórcę zjawiska oraz wpisać filmy fabularne twórców z pola sztuk wizualnych w historię nowofalowych dzieł polskiej kinematografii, w kontekst dzieł Grzegorza Królikiewicza, Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Żuławskiego, które na różne sposoby przekraczały tradycyjne, dominujące sposoby konstruowania narracji i formy filmowej. Książka *Polska Nowa Fala...* zainicjowała w polskiej krytyce filmowej dyskusję na temat formy polskiego kina oraz relacji pomiędzy filmem fabularnym a sztukami wizualnymi, stając się ważnym etapem w rozwoju zwrotu kinematograficznego w sztuce polskiej. Między innymi Tadeusz Sobolewski pisał:

[...] kino polskie było wtedy czymś więcej niż dialogiem z ustrojem, jak w czasach październikowej odwilży, pełnym rozczarowania i pretensji, że socjalizm nie jest taki, jaki miał być. Młodzi z pokolenia '68 za pomocą nowych form zaczęli zdejmować z rzeczywistości piętno ideologii. Oni byli już poza nią. [...] Pozostaje gorzkie poczucie, że polska krytyka, zideologizowana i upolityczniona (oczywiście na kontrze do *ustroju*), w swoim czasie nie doceniła potencjału nowości zawartego w kinie lat 60. i 70. Nawet jeżeli nie wytworzyło ono polskiej nowej fali, co by szkodziło dziś *ex post* ją stworzyć? Kiedy czytam tę książkę, łapię się na odkryciu – ona przecież była⁹.

⁵ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

⁶ Np. B. Cook, Ł. Ronduda, *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, London 2007.

⁷ Ł. Ronduda, F. Zeyfang, *1, 2, 3 awangarda... Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*, Warszawa 2006.

⁸ T. Sobolewski, *Już mieliśmy nową falę*, „Gazeta Wyborcza” 2008, 1 kwietnia, s. 14. Por. również: Ł. Ronduda, *Kino niezdolne do eksperymentu*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 11 grudnia, s. 8; Ł. Ronduda, B. Piwowarska, *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, Warszawa 2007.

⁹ Sobolewski, *Już mieliśmy nową falę*, s. 14. Por. również: Ronduda, *Kino niezdolne do eksperymentu*, s. 8.

CAMEO I WIDMOWA FILMOTEKA

Te próby budowania pomostu pomiędzy kinem a sztuką w planie teoretycznym i historycznym odbywały się w kontekście mojej intensywnej działalności kuratorskiej. Organizowałem wiele wystaw i pisałem wiele tekstów. Jednakże w tamtym czasie coraz bardziej miałem poczucie, że sztuka współczesna wymaga zupełnie nowych języków opisu i reprezentacji niż dostępne do tej pory kuratorowi podstawowe media, jak tekst i wystawa. W roku 2009 zrealizowałem film found footage *Cameo*¹⁰. *Cameo appearance* to w terminologii ludzi kina nazwa określająca epizodyczne, zazwyczaj kilkusekundowe, pojawienie się znanej osoby w filmie fabularnym. Przez kilka lat gromadziłem fragmenty filmowe, w których polscy artyści, związani zazwyczaj z formacją awangardową, występowali w rolach drugo- i trzecioplanowych w polskich filmach fabularnych realizowanych w kontekście profesjonalnej kinematografii. Nie były to zazwyczaj dobre filmy, nie były to też znane powszechnie osoby. Występy te traktowałem jako specyficzne performanse, w których artyści (jako aktorzy) zajęci byli dokładnie tym, czym na co dzień gardzili (i co zwalczali) w polu sztuki, czyli: uwodzeniem widza, zabawianiem go dialogiem, anegdotą, psychologią, ekspresyjną grą, opowiadaniem fabuły, empatią wobec postaci ludzkiej i tak dalej. Równocześnie w oczyszczonym z owych jakości polu sztuki współczesnej starali się kreować opozycję do świata generowanego przez kino. Film ten stanowił próbę problematyzacji odgrywanych na co dzień ról, miał rozmyć wyraźne reguły przynależności definiujące i krępujące sztukę. W *Cameo* Edward Krasiński pojawia się jako stary fotograf erotoman, Tadeusz Kantor wcielił się w rolę młodego artysty krytykującego dwie starsze panie, które proponują plastykom cudowne kalosze umożliwiające podróże w czasie i przestrzeni. Z kolei Zbigniew Warpechowski to chimeryczny lokator, Józef Robakowski – toksyczny ojciec, Wojciech Bruszewski – żołnierz, Paweł Kwiek – ortodoksyjny żyd itp. W *Cameo* interesowała mnie relacja pomiędzy kontestującym kino fabularne dyskursem wyznaczającym twórczości tych artystów w polu sztuki współczesnej a narracją filmu fabularnego, którą współtworzyli swoją grą. Tę relację widziałem jako awers i rewers tej samej sytuacji. Praca ta ponadto osadzała postaci conceptualnych artystów bardzo mocno w konkretnej rzeczywistości, pozwala niejako zweryfikować ich idee

¹⁰ Film był prezentowany następnie w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, nowojorskiej galerii Triple Candie. Informacje o wystawie: <<http://www.triplecandie.org/2010%20Cameo.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]. oraz w Londynie w galerii Waterside Project Space w grupowej wystawie „All that remains... The Teenagers of Socialism”. Informacje o wystawie: <<http://waterside-contemporary.com/exhibitions/all-that-remains/>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

z życiową praktyką, z Realnym. *Cameo* było rodzajem eseju wizualnego, który nie miałby takiej siły oddziaływania, gdybym zrealizował go w formie tekstu ilustrowanego kadrami z filmów.

W tym samym czasie (2009) zrealizowałem wspólnie z Michałem Wolińskim i Mateuszem Romaszkanem film *Widmowa filmoteka*, poświęcony fikcyjnym reżyserom, którzy zostali powołani do życia w prawdziwych filmach, nakręconych przez istniejących reżyserów. W *Widmowej filmotece* chodziło przede wszystkim o powołanie niezwyklej kolekcji filmów, o stworzenie filmowego odpowiednika znanych z pola literatury przedsięwzięć zwanych widmowymi bibliotekami, o którym to terminie Andrzej Cieński pisał:

Terminem tym [...] proponujemy oznaczyć te utwory literackie włączone do własnego dzieła, co do których autor sugeruje, że istniały naprawdę, gdy w rzeczywistości są one utworami wymagowanymi, których historia literatury nie zna, gdyż nigdy nie istniały. Jest to chwyt często spotykany w powieściach o pisarzach i poetach (fikcyjnych) lub w powieściach biograficznych, znają go jednak wszystkie rodzaje powieści¹¹.

Widmowa filmoteka polega na prezentacji kolejnych fragmentów filmów widmowych reżyserów wyciętych z filmów Kieślowskiego, Godarda, Wendersa, Żuławskiego etc. Oprócz filmów Filipa Mosza, postaci stworzonej przez Kieślowskiego w filmie *Amator*, mogliśmy zapoznać się tam m.in. z twórczością Friedricha Monro, eksperymentalnego filmowca słynącego z bardzo wyszukanych filmowych portretów miast, którego sportretował Wim Wenders w filmie *Lisbon Story*. Można wręcz stwierdzić, iż film Wendersa to swoiste *making of* filmu *Lizbona* Friedricha Monro. Kolejnym bohaterem *Widmowej filmoteki* był niezjący już reżyser Ferrand i jego film *Przedstawiam wam Pamelę*, nakręcony w roku 1974. Swoisty *making of* filmu *Przedstawiam wam Pamelę* stworzył François Truffaut w swoim filmie *Noc amerykańska* z tego samego roku. *Widmowa filmoteka* prezentuje również twórczość Lucasa Kesslinga, o którego ekranizacji *Biesów* Andrzej Żuławski nakręcił film zatytułowany *Kobieta publiczna* (1985). Z bardziej współczesnych bohaterów możemy zapoznać się z twórczością filmową Thierry'ego Guetty, bohatera filmu *Wyjście przez sklep z pamiątkami* autorstwa Banksy'ego. W *Widmowej filmotece*, podobnie jak w *Cameo*, interesowało mnie operowanie na styku narracji i dyskursu, stworzenie bohatera filmowego za pomocą dyskursywnych środków.

¹¹ A. Cieński, *Problematyka stylistyczna „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków”*, Wrocław 1969, s. 56.

Podobnie jak w przypadku *Cameo*, tutaj znów powraca motyw czerpania, kształtowania własnych narzędzi badawczych, kategorii badawczych wprost z praktyk artystycznych – tzn. ze strategii artystycznych. Projekty *Cameo* i *Widmowa filmoteka* były bowiem determinowane moją ówczesną fascynacją kategorią wyobraźni, która była szczególnie obecna w polskim konceptualizmie lat 60. i 70., który badałem w tamtym okresie np. u artystów takich, jak Marek Konieczny czy też Paweł Freisler¹². Podobnie jak z Robakowskim, pozostawałem z tymi artystami (szczególnie z Freislerem) w intensywnej i formacyjnej dla mnie w tamtym okresie relacji¹³. Oprócz związków z historią sztuki konceptualnej kategoria wyobraźni związana była z polem kina, z kreacją bohatera, opowiadania etc. Można stwierdzić, iż dawała szansę na połączenie dyskursywnego konceptualizmu z fabularnością narracji¹⁴. Wydawało

¹² Efektem tych badań była książka *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. O wyobraźni w twórczości tych artystów pisałem m.in. w rozdziale poświęconym twórczości Pawła Freislera, zatytułowanym *Paweł Freisler. Sztuka intrygowania wyobraźni*: „Z jednej strony możemy zaobserwować u Freislera autoironię, drwinę ze sztuki pojęciowej, z uprawiających ją artystów, twierdzących, iż mają dostęp do sfery idealnych bytów i pojęć. Z drugiej strony artysta dążył – podobnie jak w swoich późniejszych projektach – do uwolnienia wyobraźni z nadmiernie funkcjonalnych i materialistycznych więzień”. Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 43.

Moja relacja z Freislerem polegała na tym, iż ja chciałem opisać (zdyskursywizować) jego twórczość, a on próbował mnie aktywnie sfikcjonalizować, twierdząc, iż jestem robotem wymyślonym przez niego jeszcze w latach 70. Była to ciągła walka dyskursu z narracją. Przez kilka lat Freisler realizował swój projekt *Profesor*, który polegał na tym, iż proponował mnie jako swoją pracę artystyczną na różne wystawy. W takiej roli (jako praca Pawła Freislera, stworzony przez niego robot – *Profesor*) wystąpiłem m.in. na wystawie Antje Majewski, „The World of Gimel”, Kunsterhaus Graz, 2011. Historię mojej relacji z Freislerem opisałem na łamach powieści *W połowie puste* – por. Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*, wyd. 2, Poznań 2013, s. 182.

¹³ Inspirowali mnie ponadto również artyści – kuratorzy, którzy wchodzili w pole kuratorstwa. Szczególnie inspirująca była dla mnie tutaj działalność kuratorska artysty Marcela Broodthaersa i jego klasycznego projektu *Musee d'Art Moderne, Departament des Aigles, Section des Figures*, 1972. W projekcie tym bardzo ciekawie posługiwał się fikcją jako narzędziem krytyki instytucjonalnej, rozmywając granice pomiędzy artystą a kuratorem, dziełem sztuki a wystawą, kwestionując kategorie i definicje istniejące przy opisie historii sztuki. Rola fikcji u Broodthaersa, który wszedł w pole sztuk wizualnych z pola poezji, polegała na tworzeniu fikcyjnego muzeum, odgrywaniu (jak aktor) roli kuratora etc. Broodthaers podkreślał, iż „fikcja pozwala uchwycić rzeczywistość prawdziwą, w tym samym czasie ją ukrywając”. E. Filipovic, *Artist as curator*, London 2018, s. 45.

¹⁴ Hanna Margolis w swoim tekście o Kino-Sztuce pisała, iż „[...] choć narracja i dyskurs są pojęciami i narzędziami innych pól i języków, to zaistnienie artystów w kinematografii – w wielu przypadkach z sukcesem – jest symptomem zaistnienia bardzo ważnego,

mi się wówczas, że po podjętej przez sztukę krytyczną z poprzedniej dekady dość karkołomnej próbie udowodnienia, że sztuka może przemawiać równie perswazyjnie jak inne, mocniejsze, pozaartystyczne języki opisu rzeczywistości, nadszedł nareszcie czas na odnajdywanie siły sztuki w jej laboratoryjnej fantazmatyczności i wyobrazeniowości, czyli w jakościach uznawanych wcześniej za jej słabości. Sztuka w swej ostatniej historii często wypierała się wyobraźni, podobnie jak emocji¹⁵, kojarzyła je z aktywnością masowych, ogłupiających przemysłów kultury, tworzących zestandaryzowane wyobrażenia, reprezentowanych np. przez narracje kina mainstreamowego. Sztuka (zwłaszcza krytyczna) starała się te wyobrażenia pracowicie dekonstruować. Ponadto wyobraźnię z pola sztuki (o tym opowiada *Cameo*) wykluczał awangardowy materializm, ikonoklazm, strach przed emocjami, figuracją, czymś irracjonalnym czy związanym z duchowością. Uznałem wówczas, że należy kategorię wyobraźni wydrzeć współczesnej fantasmagorycznej kulturze konsumpcyjnej i stworzyć dla niej jakąś konkurencję. Połączyć ją z dyskursem sztuki współczesnej. Przede wszystkim zaś przywrócić ją realnej egzystencji. Dlatego w tamtym czasie zdecydowałem się pójść do szkoły filmowej, aby nauczyć się pisać fikcję fabularną (scenariuszopisarstwo), realizować fikcję fabularną (reżyseria) i płynnie łączyć ją z dyskursywnym polem sztuki współczesnej. A przede wszystkim – wykorzystać fikcję jako narzędzie interpretacji sztuki. Swoistą realizacją nowego programu oraz preludium do filmów *Performer* i *Serce miłości* była powieść *W połowie puste* (współautor: Łukasz Gorczyca) wydana w roku 2011¹⁶.

wspólnego pola między tymi pojęciami. Bo to, czego kinematografia poszukuje najbardziej, co jest podstawą uruchomienia procesów twórczych i puszczenia w ruch procedur, w tym finansowych, to właśnie pomysł, czyli dyskurs”. H. Margolis, *Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?*, „Szum” 2015, 10, s. 112.

¹⁵ Oczywiście jestem świadom, iż w sztuce od lat 80., a już szczególnie w XXI wieku, jest mnóstwo postaw wyobraźniowych, emocjonalnych, irracjonalnych. Wystarczy jako przykład najbardziej banalny podać twórczość właśnie filmową Matthew Barneya, Pipiloti Rist czy Izabelli Gustowskiej.

¹⁶ Warto dodać, iż w roku 2009 byłem współautorem manifestu artystycznego „Manifest Nooawangardy / Nowa Autonomia Sztuki”, który wywołał szeroką dyskusję w polu sztuki. Manifest zaprezentowany w ramach wystawy „Niezwyczajnie rzadkie zdarzenia” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w roku 2009 był krytyczną odpowiedzią na manifest Artura Żmijewskiego „Stosowane sztuki społeczne” (2007) i dotyczył zupełnie innego ujęcia kwestii zaangażowania i sprawczości sztuki w kontekście szeroko rozumianej rzeczywistości pozaartystycznej. Jakub Banasiak pisał o manifestie Nowej Autonomii Sztuki: „[...] jest bowiem zwieńczeniem procesu redefinicji postaw zaangażowanych wobec wyczerpania ich formuły z lat 90. W obecnym momencie trudno wyobrazić sobie ewentualną trzecią drogę, propozycję diametralnie inną od tych Rondudy i Żmijewskiego”. Roz-

W POŁOWIE PUSTE

Wydana w roku 2011 powieść *W połowie puste* (współautor Łukasz Gorczyca) była próbą połączenia narracji fabularnej z dyskursem sztuki współczesnej, artystycznego zmierzenia się z gatunkiem literackim, jakim jest powieść biograficzna o interesującej jednostce. W gatunku tym to fikcja fabularna jest głównym czynnikiem spajającym różne fakty i zjawiska dotyczące życia bohatera (w tym wypadku wywodzącego się z pola sztuki współczesnej).

wijając tezy manifestu, pisałem: „W manifestie wyraźnie twierdzimy, że nie ma żadnego zewnątrz, które sugerują tradycyjne koncepcje autonomii sztuki, gdzie sztuka mogłaby egzystować poza istniejącą rzeczywistością, w której teraz jest zanurzona i przez którą jest determinowana. Tak naprawdę w przypadku tego manifestu mówiąc o autonomii sztuki, myślimy o autonomii aktu twórczego, który nazywamy w manifestie aktem sztuki. Wyraźnie podkreślamy, idąc tropem Alaina Badiou, że ma on naturę paradoksu, twórca jest zanurzony w rzeczywistości, w jej jak najbardziej realnych determinantach i uwarunkowaniach, jednak w akcie twórczym jest w stanie przekroczyć te uwarunkowania, w tej krótkiej chwili produkcji Nowego.

W manifestie badamy współczesne warunki zaangażowania, silnie odnosimy się do obecnej rzeczywistości, którą rozpoznajemy jako rzeczywistość kapitalizmu kognitywnego, w którym produkcja odbywa się w sieciach komunikacji społecznej, bazuje na międzyludzkiej kreatywności, emocjonalności, entuzjazmie etc. Poprzez produkcję rozumiem pojawienie się w tych sieciach autonomicznych aktów twórczych, których produkty są automatycznie tuż po swoim powstaniu zawłaszczane. W manifestie piszemy, że kapitalizm kognitywny oparty jest na logice aktu twórczego, którego do końca nie da się zawłaszczyć, można z kolei zawłaszczyć jego produkty, ale samej logiki nie jest w stanie. To ona ma autonomię, o której wspominaliśmy. To jest coś, czego mamy nadzieję nie da się nigdy zawłaszczyć i wciąż będzie miało wymiar emancypacyjny. Inaczej mielibyśmy do czynienia z jakimś totalnym determinizmem, skończyłaby się ludzka wolność, kreatywność, nie tylko sztuka. Dlatego wiążemy zaangażowanie, nadzieję na zmianę społeczną z autonomią aktu twórczego. Według Negriego tego typu sytuacja, w której najbardziej ludzkie cechy, takie jak miłość, entuzjazm, kreatywność etc., stały się środkami produkcji, sprawia, że twórcy mają w rękę, a raczej we własnych ciałach i umysłach, oprócz groźby uprzedmiotowienia człowieka przez kapitalizm również potężne narzędzie walki, emancypacji”.

Manifest Nowej Autonomii Sztuki był dla mnie szczególnie ważny, stanowił bowiem udaną próbę wygenerowania wspólnej wypowiedzi przez twórców z różnych dyscyplin naukowych i artystycznych. Był efektem wypracowania wspólnej pozycji transdyscyplinarnej pomiędzy sztuką a nauką. Będzie to dla mnie szczególnie ważne przy mojej twórczości w zakresie Kino-Sztuki, rozciągającej się transdyscyplinarnie pomiędzy różnymi dyskursami i narracjami. Ponadto jako teoretyk skazany byłem na determinanty nie tylko rzeczywiste, ale także związane z paradygmatami nauki, metodologią dyscypliny historii sztuki czy filmoznawstwa oraz przekonaniem, że wkroczenie na teren tworzenia filmów, co więcej fabularnych, z elementami fikcji, stało się szansą na wyzwolenie, przekroczenie tych uwarunkowań.

Bohaterem powieści był Oskar Dawicki, postać wzorowana na prawdziwym artyście, którego życie i twórczość były dla nas inspirującym punktem wyjścia. Tematem, który rozważaliśmy na jego przykładzie, była relacja istnienia i nieistnienia, bytu i niebytu, dokumentu i fikcji, czyli tematy, które już się pojawiały w *Cameo* i *Widmowej filmotece*. We *W połowie puste* chodziło o nasycenie konceptualnych rozważań realnymi, egzystencjalnymi emocjami¹⁷. Karol Sienkiewicz trafnie pisał:

Problem podjęty przez Rondudę jest jednak znacznie szerszy. Interesuje go, co się dzieje z miejscem po konceptualizmie, jak artyści zadają dziś fundamentalne pytania o to, czym jest sztuka, ale też – byt. (Ewidencja zadają je, ale unikają odpowiedzi). I wreszcie – jak robić dziś sztukę, która nie jest o czymś¹⁸.

W powieści tej wprowadziliśmy elementy, które będą bardzo ważne w moich filmach fabularnych, np. opowiadanie o rzeczywistości dziejącej się „tu i teraz” i symultaniczne zamienianie jej w fikcję. Książka ta bowiem relacjonuje wspólne doświadczenie trzech przyjaciół, kuratora, artysty i galerzysty, którzy przez okres roku bardzo intensywnie obcowali ze sobą. Stanowi ona zapis tego wspólnego życia (fascynacji, przemyśleń, przygód) poprzez medium, jakim był Oskar Dawicki. Artysta, który konsekwentnie podważał swój status ontologiczny, pozwalał na przejście swojego wizerunku i stworzenie „pełnokrwistego” fikcyjnego bohatera, który pociągnie za sobą czytelnika¹⁹. Z drugiej strony była to na pewno popartowa w duchu próba mitologizacji sztuki współczesnej, gdzie głównym kryterium jest stworzenie atrakcyjnej, angażującej opowieści o interesujących nas problemach artystycznych i egzystencjalnych, pozwalającej zaprezentować nasze spojrzenie na sztukę i życie. Portretowaliśmy życie współczesnej Warszawy, życie bohemy, ale i zaprezentowaliśmy naszą współczesną wizję powstania warszawskiego. Odwoływaliśmy się również do formuły książki artystycznej poprzez pozostawienie połowy stron książki niezadrukowanych, tautologicznie odwołując się do tytułu *W połowie puste*. Zrobiliśmy tak, podkreślając, iż w powieści tej na wiele sposobów pra-

¹⁷ Por. Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*, Warszawa 2010.

¹⁸ K. Sienkiewicz, *Sztuka przypisów*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1996-sztuka-przypisow.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

¹⁹ Wiele przeżyć, które przypisywane są przez nas Oskarowi Dawickiemu, wydarzyło się mnie lub Łukaszowi Gorzycy. Na przykład opisana przyjaźń pomiędzy Dawickim a Ukłańskim jest w rzeczywistości oparta na moich doświadczeniach. Podobnie jest ze sceną z dzieciństwa, w której mały chłopiec jest zmuszony przez własną matkę, aby założyć ubranie, którego się wcześniej wyparł. Por. Gorczyca, Ronduda, *W połowie puste*.

cowaliśmy z poczuciem kryzysu, pustki. Ta postkonceptualna fiksjacja była dla każdego z nas szansą na ponowne zadawanie najważniejszych konceptualnych pytań o specyfikę sztuki obecnie. Fikcja i narracja fabularna (czy też np. wejście w pole literatury) stały się dla nas szansą oporu wobec dominujących, dyskursywnych form definiowania sztuki we współczesnych praktykach instytucjonalnych (kuratorskich i akademickich). W tym widzę rys krytyki instytucjonalnej charakterystyczny dla tej powieści. Książka doczekała się bardzo wielu recenzji w polu sztuki, jak również literatury, m.in. Szymon Maliborski pisał, iż publikacja ta „staje się otwartym konceptualnym projektem”²⁰. Z kolei Anda Rottenberg mówiła o tym, iż kierunek, który wskazuje powieść *W połowie puste*, to „prawdopodobnie jedyna metoda, aby wprowadzić artystę sztuki współczesnej szerzej do społeczeństwa”²¹. Czy wreszcie Karol Sienkiewicz: „Zmiany skali, przesunięcia przestrzenne (użycie pisuaru jako deszczu nad Nowym Jorkiem) i czasowe (*pub crawling* po Warszawie jako powstańcze podchody) są najmocniejszymi literacko momentami książki. Sam czytałem ją z wypiekami na twarzy”²². Powieść *W połowie puste* była prezentowana w wielu instytucjach sztuki, m.in. w ramach projektu *Book Lovers* w Museum van Hedendaagse Kunst w Antwerpii w roku 2011²³ oraz na wystawie Antje Majewski *The World of Gimel* w Kunstlerhaus w Grazu w roku 2011.

Jak już wspominałem, moje przejście od teorii do praktyki datuję symbolicznie na rok 2010, czyli czas rozpoczęcia przeze mnie nauki reżyserii w Miśtrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Był to moment kulminacyjny procesu wiodącego od historii sztuki i poszukiwań nowego języka jej opisu do filmu. Kulminacja procesu, w którym narzędzia badania sztuki wyprowadzałem z samych praktyk artystycznych, w których jako badacz stawałem się aktywnym podmiotem, uczestniczącym w życiu artystycznym jako twórca, a nie tylko obserwującym go analitykiem.

Czas mojej nauki w Szkole Wajdy to okres znaczących zmian instytucjonalnych pozwalających zbliżyć się obu tym polom: „Kina” i „Sztuki”. Wśród najważniejszych należy wymienić otwarcie się muzeów i galerii na

²⁰ Sz. Maliborski, *Przeleciał mnie dyskurs*, „E-splot” 2011, 12 maja, dostępny w internecie: <<http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1262>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

²¹ A. Rottenberg, wypowiedź z promocji książki w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, film dostępny w internecie: *Promocja książki: „W połowie puste”*, <<https://vimeo.com/20462033>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

²² Sienkiewicz, *Sztuka przypisów*.

²³ Materiały promocyjne: <<https://ensembles.mhka.be/items/w-polowie=-puste?locale=en>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

nowy trend – uczestnictwo tych instytucji w produkcji i promocji filmów²⁴. Symultanicznie najważniejsze festiwale filmowe otwierają się na filmy nowego nurtu, na powstanie specjalnych sekcji poświęconych relacjom sztuki i filmu²⁵. Wraz ze swoimi filmami: *Performerem* i *Sercem miłości* uczestniczyłem w tych przemianach, prezentując je na festiwalach w Rotterdamie i Berlinie. W Berlinie w sekcji Forum Expanded (łączącej kino i sztukę) zdobyłem nagrodę za „kreatywne wykorzystanie medium filmowego do artystycznego uchwycenia i oddania geopolitycznych kontekstów, a co za tym idzie – poszerzenia zakresu estetycznych doświadczeń i stymulację zmian w perspektywie ich postrzegania”²⁶. Symultanicznie *Performer* miał angielską premierę w Tate Modern w Londynie, instytucji bardzo wspierającej zwrot kinematograficzny.

Tutaj chciałbym dodać, iż nie tylko miałem praktyczny, artystyczny wkład w zwrot kinematograficzny jako reżyser filmów takich, jak *Performer* i *Serce miłości*, ale także zaangażowałem się w to zjawisko teoretycznie, krytycznie i organizacyjnie. Między innymi byłem inicjatorem Nagrody Filmowej Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Szkoły Wajdy²⁷ dla twórcy z pola sztuk wizualnych, pragnącego zrealizować film fabularny. Uczestniczyłem również w powołaniu specjalnej ścieżki edukacyjnej

²⁴ Wcześniej istniały departamenty filmu w wielu muzeach, np. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, ale jednak dopiero teraz instytucje tak intensywnie są zaangażowane w produkcję filmową.

²⁵ Przede wszystkim myślę tutaj o Berlinale i sekcji Forum Expanded oraz Biennale w Wiedniu, FIDMarseille w Marsylii, CPH:DOX w Kopenhadze, IFFR w Rotterdamie, Scherzo del arte we Florencji.

²⁶ Obok *Performera* prezentowane były filmy m.in. klasyków awangardy filmowej, takich jak Ken Jacobs i Michael Snow.

²⁷ „Nagroda ma na celu promocję kina eksperymentalnego, artystycznego, radykalnie zrywającego z konwencjonalnymi rozwiązaniami narracyjnymi oraz utartymi sposobami konstruowania formy filmowej. Nagroda zamierza promować innowacyjność formalną, łączoną harmonijnie z radykalną artystyczną wyobraźnią i inteligencją”. Z informacji o konkursie NAGRODA FILMOWA Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie ze strony internetowej PISF, Warszawa 2011, dostępnej w internecie: <<https://www.pisf.pl/aktualnosci/nagroda-filmowa-pisf-i-msn>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]. Wśród laureatów znaleźli się: Zbigniew Libera, Anna Molska, Agnieszka Polska, Jasińska Wójcik, Katarzyna Kozyra, Julia Zborowska.

Od roku 2019 Nagroda Filmowa funkcjonuje jako jeden z operacyjnych programów Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej pod nazwą: priorytet film nowatorski/eksperymentalny. Laureatami w roku 2019 zostali Anka i Wilhelm Sasnal oraz Jana Szostak i Jakub Jasiukiewicz.

dla artystów wizualnych w ramach kursu reżyserii w Szkole Wajdy²⁸. Zredagowana przeze mnie i Jakuba Majmurka książka *Kino-Sztuka* była pomyślana jako rodzaj podręcznika czy też narzędzia do wspólnej edukacji artystów z pola sztuki filmowej i artystów z pola kinematografii, dotyczącego współpracy przy realizacji filmów.

Podsumowując, uczestnictwo w zwrocie kinematograficznym w Polsce i na świecie było dla mnie czymś w rodzaju „wierności wydarzeniu” w rozumieniu Alaina Badiou, niezwykle doświadczeniem uczestnictwa w szerszym ruchu artystycznym. W Polsce bowiem zwrot kinematograficzny miał bardzo istotny i szeroki charakter. Mam tu na myśli nie tylko plan artystyczny, ale i instytucjonalny. Polski zwrot kinematograficzny stanowi niezwykle zróżnicowany estetycznie nurt, trudno bowiem znaleźć wspólny mianownik filmów Piotra Ukłańskiego, Wilhelma Sasnała, Izabeli Gustowskiej, Zbigniewa Libery, Huberta Czerepoka, Karoliny Breguły, Normana Leto, Anny Baumgart, Wojciecha Pusia, Karola Radziszewskiego czy moich. Podobnie jak ja, wszyscy ci artyści kierują się w stronę długich metraży, porzucając dokument na rzecz fabuły (lub kreatywnie mieszając te gatunki), podejmują tematy i stosują formy, których nadal boi się mainstreamowa kinematografia, osiągając przy tym wysoki poziom profesjonalizacji wykonania filmowego.

PERFORMER

W filmie *Performer* (współreżyseria: Maciej Sobieszcański) interesowało mnie utrzymywanie ciągłego napięcia między dyskursem a narracją, polem sztuki a polem kina. Interesowało mnie tutaj z jednej strony swobodne poruszanie się pomiędzy różnymi kontekstami kultury, problematyzowanie istniejących reguł przynależności, uelastycznienie dyskursu sztuki i narracji filmowej etc., czy wreszcie osadzenie własnej twórczości (poprzez coraz głębsze zaangażowanie w kinematografię) na innych podstawach niż dyskursywne i instytucjonalne definiowanie faktów artystycznych. Działając w ten sposób, starałem się podejmować (w duchu sztuki konceptualnej) namysł nad granicami języka, w którym nazywamy i wartościujemy fakty rzeczywistości jako artystyczne, czy też nad możliwością istnienia sztuki poza dyskursem na jej temat. Ta możliwość wiąże się z transformacją sztuki w coś innego, z do-

²⁸ Wcześniej wykladałem w tej szkole film eksperymentalny. Chciałbym tutaj dodać jeszcze, iż bardzo ważną instytucjonalną zmianą jest rozwój w ostatnich latach na uczelniach artystycznych w Poznaniu i Szczecinie pracowni, które w bardzo nowatorski sposób prowadzą dydaktykę umożliwiającą większy przepływ między sztuką a filmem.

staniem się jej w reżim innych dyskursów czy narracji. Dlatego najcenniejsze wydawało mi się utrzymywanie ciągłego napięcia pomiędzy dyskursem a narracją, niepopadanie w żadne z tych pól całkowicie. Interesowało mnie utrzymanie obu tych jakości naraz nawet za cenę podwójnego wykluczenia. Dlatego *Performer* jest osadzony strategicznie na styku różnych dyskursów i narracji: wystawy, performansu, archiwum, filmu fabularnego, filmu dokumentalnego.

To heterogeniczne napięcie między jakościami z pola sztuki i kina wyznacza jego oryginalny kształt (napięcie to jest generalnie charakterystyczne dla zjawiska, jakim jest Kino-Sztuka).

Inicjalnie w *Performerze* chodziło o stworzenie filmu fabularnego, w którym kolejne performanse głównego bohatera wyznaczają ściśle fabułę, są punktami napędzającymi akcję, budującymi emocje, determinującymi jego dramaturgiczny kształt. O tym połączeniu performansu i filmu w *Performerze* pisał m.in. Stach Szablowski: „[...] po udanych pokazach w Rotterdamie i Berlinie *Performer* zbliża się do polskich kin. Tymczasem wokół wzmaga się zwrot performatywny. Przypadek? Nie sądzę”²⁹. Heterogeniczna była forma filmu, składająca się z wielu różnych materiałów filmowych (np. łączyła archiwalne dokumentacje performansów w formacie VHS i 16 mm z profesjonalnie sfilmowanymi performansami głównego bohatera), jak również łącząca profesjonalną grę aktorską (Andrzeja Chyry, Agaty Buzek i innych) z byciem/performowaniem/graniem Oskara Dawickiego. Heterogeniczność filmu determinowana była ponadto przez jego strukturę fabularną, przypominającą strukturę wystawy sztuki.

Tematem filmu był „pojedynek” dwóch performerów, reprezentujących dwie różne generacje i co za tym idzie – postawy wobec sztuki. Obaj mierzą się z „odczarowaniem” sztuki, czyli z nadmiernym podporządkowaniem jej zsekularyzowanemu dyskursowi. Pierwszy (Warpechowski) reprezentuje świat, który odchodzi, drugi (Dawicki) tęskni do reprezentowanej przez tego pierwszego sztuki, która ma moc zadawania najbardziej esencjalistycznych pytań. Jakub Majmurek pisał:

Podstawową stawką tego filmu wydaje się właśnie pytanie o gest. O możliwość i władność autentycznego gestu w świecie, gdzie przekroczyliśmy już wszystkie progi zapośredniczenia, gdzie przeszliśmy przez wszystkie piętra ironii, przymierzaliśmy wszystkie maski i kostiumy, rozegraliśmy wszystkie możliwe gry i wy-

²⁹ S. Szablowski, *Śmierć Performera*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5849-smierc-performera.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

czerpaliśmy symbole. To, że film ten stwarza dla takiego gestu warunki, nie osuwając się przy tym w konserwatywne i romantyczne mity sztuki i artysty, jest jego wielką siłą³⁰.

Performer był w moim odczuciu taką rozprawą o sztuce (dyskursem) wyrażoną w środkach fabularnych (narracja). Próbował w ten sposób przekroczyć kryzys języka, który w polu sztuki służył zadawaniu najważniejszych pytań o śmierć, sztukę, istotę sztuki i bytu. Łączenie dyskursu z narracją daje według mnie taką szansę.

Stach Szablowski o tym aspekcie *Performera* pisał:

To jednak, do czego Dawicki-artysta nie ma dostępu i do czego tylko tęskni, w pełni przeżyć może Dawicki-postać literacka i bohater filmowy. Może to przeżyć, a właściwie nawet więcej: może tego nie przeżyć – może na to umrzeć. Tym czymś jest artystyczna droga, która okazuje się drogą do końca, drogą ku zatraceniu. W finale filmu Oskar-bohater filmowy musi zginąć, żeby zrobić swoją ostatnią rzeźbę. Ot, taka dosłowna ilustracja przekonania, że prawdziwa *sztuka*, esencjonalna Sztuka to taka, dla której artysta musi poświęcić swoje szczęście, zdrowie, sukces i życie. Da się ją jednak sfilmować. Dlatego, nawet jeżeli obwieszczając zwrot kinematograficzny, zwrot ku fabule, Ronduda i Majmurek trochę zaklinają rzeczywistość, to kierunek, który wskazują, jest słuszny. Zwrot kinematograficzny jest potrzebny, skoro nie potrafimy już doświadczać sztuki jako prawdy, będziemy mogli jej przynajmniej doświadczyć jako fikcji³¹.

Ponadto *Performer* – jako film fabularny istniejący w obiegu dystrybucyjnym kina – pozwalał zadać pytanie o status sztuki i twórcy z pola sztuki współczesnej w kontekście szerszej kultury popularnej. Tym samym oprócz tradycji sztuki konceptualnej bliskie mi są odniesienia do pop-artu. Interesuje mnie tworzenie współczesnej mitologii sztuki funkcjonującej poza lub symultanicznie do zinstytucjonalizowanego dyskursu artystycznego.

Performer istniał w dwóch obiegach dystrybucyjnych, można stwierdzić, iż rozsadzał ramy prezentacji filmu z pola kinematografii. Na przykład projekcja filmu na festiwalu Berlinale i w Tate Modern została połączona z performansem Oskara Dawickiego *I am sorry*. Tak jakby jego postać „wyskoczyła” z filmu i stanęła na żywo przed widzami, kontynuując dla nich tę samą opowieść, ale już w innej ontologicznie sytuacji. Sceny z filmu funkcjonowały jako samoistne prace wideo na wystawach sztuki współczesnej, m.in. *Perfor-*

³⁰ J. Majmurek, *Ocalić gest*, „Filmweb” 2015, 9 października, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Ocali%C4%87+gest-17900>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

³¹ Szablowski, *Śmierć Performera*.

mer w Art Stations Foundation w Poznaniu (2016), *Warpechowski/Dawicki* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2011), *Ruchome obrazy* w BWA we Wrocławiu (2015) czy ostatnio: *Inne tańce* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (2018). Jak pisała Hanna Margolis, „te wydarzenia z pola sztuki kontekstualizują film i poszerzają jego percepcję, mieszcząc się zarówno w polu sztuki, jak i kinematografii”³².

Performer zebrał dużo dobrych recenzji, np. Dorota Jarecka pisała: „[...] dynamiczny, przepojony humorem, błyskotliwie napisany i bezbłędnie zagrany. Nagrodzony na Berlinale *Performer* to najbardziej jak dotąd udany rezultat współpracy ludzi polskiej sztuki z ludźmi filmu”³³. Tadeusz Sobolewski w relacji z premiery *Performer* na festiwalu Berlinale pisał, iż zaczyna się on

[...] podobnym ujęciem jak *Człowiek z marmuru* Wajdy: kamera przejeżdża przez sale Muzeum Narodowego, mija galerię klasycznego malarstwa, aż dociera do porzuconej socrealistycznej rzeźby robotnika. U Wajdy przewrócona figura oszukanego przez ustrój została symbolicznie ożywiona. W *Performerze* nie chodzi już o soc, tylko o sztukę nowoczesną, neoawangardę – w tym wypadku sztukę performance’u. Była ona z założenia *antymieszczkańska*, miała poruszać ludzi, oddziaływać bezpośrednio na rzeczywistość, a stała się z czasem elitarną, hermetyczną zabawą [...]. Film o zdradzie awangardy lat 60. i 70. mocno zabrzmiał w jej dawnym bastionie – Berlinie³⁴.

SERCE MIŁOŚCI

Film *Serce miłości*, podobnie jak *Performer*, był przedsięwzięciem interdyscyplinarnym, czy też raczej transdyscyplinarnym, ulokowanym na styku kina i sztuki. Podobnie jak w przypadku *Performer* to ścisłe relacje pomiędzy narracją (charakterystyczną dla sztuki tradycyjnej i kina fabularnego) oraz wytwarzaniem dyskursu (charakterystycznym dla pola sztuki współczesnej) były podstawowym wymiarem tego projektu.

W filmie tym chodziło mi o umożliwienie widzowi, za pomocą narzędzi narracyjnych filmu fabularnego, uzyskania empatii i identyfikacji z bohate-

³² H. Margolis, *Performer*, „Szum” 2015, 10, s. 165.

³³ D. Jarecka, „*Performer*” z Oskarem Dawickim w kinach. *To film czy performance?*, „wyborcza.pl” 2015, 12 października, dostępny w internecie: <<http://wyborcza.pl/1,75410,19007567,performer-z-oskarem-dawickim-w-kinach-to-film-czy.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018].

³⁴ T. Sobolewski, *Polak na Berlinale: Przepraszam za mój film*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 9 lutego, s. 5.

rami filmu, czyli artystami zajmującymi się sztuką współczesną. Instytucje sztuki rzadko to oferują. Pomagają zrozumieć raczej dyskurs czy też idee, które stoją za dziełem artysty. Staralem się w tym procesie jednakże nie redukcować sztuki i specjalistycznego dyskursu, który ją mediuje do narracji opartej na bardziej bezpośredniej komunikacji z publicznością. Chodziło mi o zachowanie równowagi między tymi jakościami.

Podobnie było na poziomie praktycznej współpracy na planie z profesjonalistami z różnych dyscyplin. Bowiem tworzenie tak transdyscyplinarnego filmu jak *Serce miłości* wymagało ode mnie współpracy z wieloma osobami o różnych kompetencjach, delegowania autorstwa czy też zarządzania autorstwem innych twórców. Zgadzam się tutaj z Hanną Margolis, która w recenzji książki *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* pisała o pracy reżyserów zwrotu kinematograficznego, iż polega ona na

[...] budowie dyskursu poprzez zarządzanie autorstwem innych [...], to zarządzanie w samej koncepcji projektowanego filmu zwykle różni się od tego, co robią zawodowi reżyserzy, ale w praktyce pracy nad nim zazwyczaj bardzo je przypomina. Skoro krytycy filmowi poradzili sobie z kinem awangardowym, to może krytycy sztuki poradzą sobie z kinem artystów? Mieli oni przecież w przeszłości zadania, które wydawały się wówczas niemożliwe do wykonania, na przykład jak krytycznie zabrać się do analizy prac wideo artystów, które przestawały już być instalacjami? Dziś można zapytać, jak analizować filmy artystów, które pozornie niczym się nie różnią od filmów reżyserów filmowych, bo tak jak w tamtych praca artysty polega na zarządzaniu autorstwem innych. To jednak jest tylko zewnętrzny obraz zjawiska, w istocie to zarządzanie jest bowiem – w mniejszym lub większym stopniu – tylko narzędziem tworzenia dyskursu artystycznego³⁵.

W przypadku *Serca miłości* po raz kolejny po *Performerze* film fabularny i jego wyznaczniki były głównymi wektorami spajającymi elementy narracyjne i dyskursywne z pola sztuki i kina. W przypadku *Serca miłości* były to elementy takie, jak: melodramat, zwrot emocjonalny, dokument kreatywny i pop-art.

MELODRAMAT

Film *Serce miłości* wyrasta z mojego zainteresowania emocjami i afektem w sztuce i życiu. To zainteresowanie jest ściśle związane z moją działalnością twórczą w obszarze kina, a ściślej – zjawiska, jakim jest Kino-Sztuka. Jest to

³⁵ Margolis, *Kino-Sztuka – czy koledzy...*

obszar szczególnie intensywnego ujmowania sztuki z punktu widzenia emocji i afektów.

Punktem wyjścia w przypadku *Serca miłości* była świadoma gra z gatunkami filmowymi, w tym z gatunkiem melodramatu, który zgodnie z definicją oparty jest na motywie miłości dwojga kochanków, którzy zmagają się z jakimiś zewnętrznymi przeszkodami dla ich uczucia³⁶. W *Sercu miłości* ten model obowiązywał z taką tylko różnicą, iż bohaterowie zmagali się z wewnętrznymi przeszkodami ich uczucia, z przeszkodami tkwiącymi w nich samych. To nawiązywanie do formuły melodramatu zostało wychwycone przez krytyków. Na przykład Michał Oleszczyk pisał, iż „Ronduda zaprzęga melodramat w służbę art-house’u”³⁷, a Jakub Majmurek określał ten film jako „*La La Land* w świecie sztuki współczesnej”³⁸.

Do formuły melodramatu dochodziłem stopniowo. Już podczas realizacji *Performera* było dla mnie jasne, że Wojciech Bąkowski to kolejny po Oskarze Dawickim bardzo wyrazisty i charyzmatyczny bohater, który kreuje bardzo ciekawy filmowy świat i emocje. Jednak długo nie mogłem znaleźć w nim samym tematu na film. Dopiero w pewnym momencie pracy nad dokumentacją do filmu stało się oczywiste, że tematem musi być miłosno-artystyczny związek Wojciecha z jego partnerką Zuzanną Bartoszek. Tym tropem podążyliśmy wspólnie ze scenarzystą Robertem Bolesto. Stanowili oni niezwykle parę, o bardzo burzliwej historii. Oboje byli bardzo podobni fizycznie, duchowo, artystycznie, doskonale programowali swój styl i wizerunek publiczny, ale nie kontrolowali gwałtownych emocji w swojej relacji miłosnej. To połączenie zimnej kalkulacji z kipiącymi pod nią emocjami, które mogły w jednej chwili wszystko zmieść, było fascynującym punktem wyjścia do budowania fabuły filmu o miłości i sztuce.

To wzajemne upodobnienie Bąkowskiego i Bartoszek było dla mnie bardzo ciekawe. Odczytywałem je z jednej strony jako metaforę symbiotycznej miłosnej relacji – sklejenia z drugą osobą w związku kosztem własnej indywidualności. Tak to przebiega na początku filmu w przypadku głównej bohaterki. Z drugiej strony to upodobnienie było dla mnie figurą narcystycznej fascynacji, w której kochamy tę drugą osobę za to, że jest taka jak my, że spełnia nasze potrzeby, jest lustrem, w którym się przeglądamy, nie mogąc tak

³⁶ G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 28–46.

³⁷ M. Oleszczyk, *Sztuka kochania*, „Filmweb” 2017, 29 listopada, <<https://www.filmweb.pl/review/Sztuka+kochania-20815>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

³⁸ J. Majmurek, *Miłość i agon*, „Krytyka Polityczna” 2017, 2 grudnia, dostępny w internecie: <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/milosc-i-agon/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

naprawdę zaakceptować jej odmienności, niezależności. Ten film opowiada o wychodzeniu z symbiotycznego związku, który kończy się ciągłą walką, dialektyką dominacji i podległości³⁹.

W *Sercu miłości* tworzenie w warstwie narracji przejmującego melodramatu zsynchronizowane było w warstwie dyskursu z wypowiedzią odnoszącą się do zwrotu emocjonalnego w polu sztuki współczesnej.

ZWROT EMOCJONALNY

Zwrot emocjonalny to zwiększone zainteresowanie emocjami i afektami w praktyce i teorii sztuki, jak również przełamywanie opozycji pomiędzy sferą publiczną a prywatną, czy też docenienie roli intymnej konfesji w sferze społeczno-politycznej⁴⁰. Wojciech Bąkowski i Zuzanna Bartoszek są artystami, którzy w swojej twórczości w polach sztuki współczesnej, poezji i muzyki dużo opowiadają o swoich intymnych przeżyciach. Jest ona bardzo afektywna i konfesyjna. *Serce miłości* z jednej strony karmi się tym i bazuje na opowieści o miłości i sztuce tych artystów – pierwowzorów głównych postaci filmu. Z drugiej strony film ten opowiada o zerwaniu, o śmierci miłości, które dokonywało się w tym czasie w moim życiu osobistym. Film opowiada o tematach, którymi wówczas żyłem: o związku dojrzałego mężczyzny o ugruntowanej pozycji w świecie sztuki z młodszą, dopiero zaczynającą swoją karierę artystką, o jej stopniowej emancypacji, o ich silnej symbiozie, podobieństwie artystycznym i duchowym, generującym problem z brakiem rozróżnienia pomiędzy kradzieżą a inspiracją idei, o narcyzmie etc. Film ten jest wobec tego nie tylko o odbiciu dwójki bohaterów w sobie nawzajem, ale i o odbiciu mojego związku w ich związku. Rezultat był według mnie strukturą afektywną, powstałą w wyniku otwartej syntezy czy też rozmycia granic pomiędzy poszczególnymi uczestnikami procesu pracy afektywnej, w tym m.in. aktorów

³⁹ Głównym wyzwaniem było tutaj sprawienie, aby widz empatyzował z bohaterami, aby wzruszył się ich historią. Punkt wyjścia był trudny, artyści sztuki współczesnej są dla nieuzbrojonego widza ekscentryczni, naturalną relacją nie jest tutaj empatia, lecz zdystansowane zainteresowanie. Głównym wyzwaniem było więc dla mnie zuniwersalizowanie prezentowanej historii miłosnej.

⁴⁰ Por. L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, 1, s. 14–40, dostępny także w internecie: <http://rcin.org.pl/Content/59508/WA248_78431_P-I-2524_nader-afektywna_o.pdf> [dostęp: 22 sierpnia 2018]. Wcześniej pisałem o miłości i sztuce u artystów takich, jak KwieKulik. Por. Ł. Ronduda, *Sztuka, miłość, polityka, nauka. Życie i twórczość Zofii Kulik i Przemysława Kwieka w latach 1970–1987*, w: KwieKulik, red. Ł. Ronduda, G. Schollhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 12.

grających główne role. Teresa Brennan bardzo dobrze opisuje taki „dyfuzyjny” charakter afektu, jego rozlewanie się na różne podmioty⁴¹. Zauważa ona fakt „niekontrolowanej transmisji afektu, który zmusza nas do pożegnania się z pojęciem indywidualizmu: nie do końca mamy bowiem pewność, które afekty są *nasze*, znika łatwe rozgraniczenie między podmiotem a jego otoczeniem”⁴².

W ostatniej scenie filmu jego bohaterowie rozstają się, mimo iż prawdziwi Wojciech Bąkowski i Zuzanna Bartoszek w rzeczywistości pozostali parą. Mój związek się rozpadł.

DOKUMENT KREATYWNY

W *Sercu miłości* proporcje dokumentu i fabuły są jednocześnie wymieszane, ale i nierozzerwalne. Ważnym punktem odniesienia przy pracy nad tym filmem był dla mnie Krzysztof Kieślowski i jego decyzja o przejściu od dokumentu do fikcji. Reżyser ten porzucił dokument, bojąc się, aby nie skrzywdzić bohaterów swoich filmów, aby nie przekraczać za bardzo granic ich intymności w pogoni za prawdą emocjonalną. Fikcja daje na tym polu – opowieści o trudnych emocjach i miłości – znacznie większe możliwości, bez rezygnacji z bliskiego kontaktu z dokumentalną rzeczywistością.

W związku z powyższym w *Sercu miłości* interesowała mnie ściśle związana z dokumentem kwestia czasu w filmie, a szczególnie wypracowanie takiej metody tworzenia filmu fabularnego, aby wydarzenia, o których opowiadam w filmie, reprezentowały rzeczywiste wydarzenia, dziejące się wręcz na moich oczach, w realnym niemal czasie, „tu i teraz”. Jest to cecha właściwa raczej filmowi dokumentalnemu, któremu łatwiej chwytać rzeczywistość na gorąco. Ważny jest dla mnie obecny moment w życiu i sztuce. Życiu moim, jak również życiu protoplastów bohaterów moich filmów. W *Sercu miłości* (ale również w *Performerze*) zarówno bohaterowie filmowi, jak i ich rzeczywistości protoplaści są bardzo zsynchronizowani, reprezentacja filmowa blisko przylega do rzeczywistości. Dzięki takiej żywej, ewoluującej formie filmu próbowałem złapać coś aktualnego o strukturze współczesnych związków nasączonych narcyzmem, niepewnością, przemocą. Próbowałem uchwycić teraźniejszość i osadzić w niej kogoś, kogo – posługując się terminologią Andrzeja Wajdy – możemy nazwać bohaterem naszych czasów, kto wyraża bieżącą rzeczywistość i jej najważniejsze problemy.

⁴¹ Por. T. Brennan, *Introduction, w: The Transmission of Affect*, Ithaca–London 2004, s. 1–23.

⁴² Cyt. za: Nader, *Afektywna historia sztuki*, s. 23.

W tym procesie chwytania pewnej aktualności najbardziej interesuje mnie, jak prawdziwe życie miesza się ze sztuką, fikcja z dokumentem. Dlatego bardzo ważnym punktem odniesienia był dla mnie zawsze dokument kreatywny. Jest to interdyscyplinarny gatunek filmowy, w którym próba opisanie, oddania własnej wizji jakiejś konkretnej, realnie istniejącej rzeczywistości, dokonuje się poprzez użycie środków ekspresji charakterystycznych dla kina fabularnego. Szczególnie zaś interesowała mnie odmiana biograficzna tego gatunku – takie filmy, jak *Wanda Gościmińska. Włókniarka* Wojciecha Wiszniewskiego, *Sceny narciarskie* z Franzem Klammerem czy też *Przypadek Pekosińskiego* Grzegorza Królikiewicza⁴³, czyli filmy, w których prawdziwa postać występuje w filmie o swoim życiu bardziej na zasadzie aktora w filmie fabularnym niż bohatera dokumentu. Ten model był szczególnie ważny w przypadku *Performer*, gdzie Oskar Dawicki grał samego siebie i cały film balansował pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym, wykorzystującym środki zarezerwowane dla kina fikcji. W *Sercu miłości* tym bardziej chodziło o rozbicie tego sztucznego rozróżnienia na kreację i reprezentację. W filmie tym niemal wszystkie sceny grane przez aktorów miały swój odpowiednik w realnym życiu protoplastów jego bohaterów.

Dlatego *Serce miłości* jest projektem, który towarzyszy artystom w najlepszym momencie ich twórczości, powstając w ścisłej współpracy z nimi⁴⁴. To napięcie jest ożywcze i dla sztuki danego artysty, i dla filmu. Wojciech i Zuzanna w pomyśle na film dostrzegli możliwość kształtowania własnego wizerunku, kreacji własnych awatarów, co przecież jest ważnym elementem ich sztuki. W jednej ze scen filmowa Zuzanna gra w *The Sims* – sama tworzy podobizny Wojciecha i Zuzanny. Takich (niezaplanowanych wcześniej) odbić jest zresztą więcej: w czasie, gdy mieliśmy premierowy pokaz *Serca miłości* na festiwalu w Berlinie, prawdziwa Zuzanna miała swój debiut na grupowej wystawie w Warszawie (*Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kuratorka: Natalia Sielewicz). W filmie również mamy scenę debiutu artystycznego Bartoszek, także będącego udziałem w zbiorowej wystawie (wystawie „Blig Ring” kuratorowanej również przez Natalię Sielewicz specjalnie na potrzeby filmu). W tym sa-

⁴³ Dodajmy, iż Królikiewicz, Dziworski i Wiszniewski są twórcami prekursorskimi dla Kino-Sztuki, od lat 70. konsekwentnie zasypującymi podziały między dyscyplinami. Piszę o tym więcej w książce *Polska nowa fala, historia zjawiska, którego nie było* oraz w *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny...*

⁴⁴ W tym kontekście *Serce miłości* wprowadza pewną innowację w gatunek *biopic*, opowiadając o artystach żyjących w tym samym czasie, o którym opowiada film, wciąż bowiem rzadkością są *biopics* o artystach współczesnych wywodzących się z postkonceptualnej rewolucji w sztuce współczesnej.

mym czasie filmowa i rzeczywista Zuzanna debiutowały artystycznie. To było bardzo ciekawe połączenie, nałożenie się fikcji z rzeczywistością⁴⁵.

Przy tym w *Sercu miłości* absolutnie nie chciałem zredukować czy też na siłę dostosowywać dzieł sztuki do fabuły. Z drugiej strony nie chciałem także, by te dzieła sztuki istniały samoistnie, bez fabularnego uzasadnienia. Do *Serca miłości* trafiło bardzo dużo prac Bąkowskiego i Bartoszek, które pełnią istotne funkcje fabularne – opowiadają o stanie, w jakim znajdują się bohaterowie, o tym, w jakim są momencie w związku czy na jakim są etapie swojego rozwoju – stanowią istotny element ich miłosnej i artystycznej gry.

Podobnie jak w przypadku bohatera *Performer* – Dawickiego, Bąkowski i Bartoszek to ludzie, którzy bardzo się kreuja, wręcz istnieją cały czas w procesie kreacji. W pewnym sensie realizacja filmu fabularnego na ich temat intensyfikowała, uwypuklała ten proces kreacji. Była kompatybilna z ich życiem. W związku z tym byli świadomi, w czym biorą udział w toku realizacji moich filmów. Było to dla mnie bardzo ważne z etycznego punktu widzenia, bardzo częstym bowiem problemem cechującym filmy artystyczne i dokumentalne wykorzystujące życie prawdziwych osób (w tym dokumenty kreatywne, o których wspominałem) jest to, iż osoby te nie do końca zdają sobie sprawę, w czym uczestniczą.

Podobnie jak w przypadku *Performer*, interesowało mnie opowiedzenie o artystach, w których twórczości sztuka i życie tak symbiotycznie zlewa się ze sobą, iż tworzy zjawisko totalne, które trudno bez uszczerbku czy też redukcji wpasować w jakiś istniejący instytucjonalny – muzealny, galeryjny – format. Sięgnięcie po film fabularny jako medium prezentacji ich sztuki, jak również życia, daje duże możliwości, podważa też istniejące formaty w polu instytucji sztuki. Widzę w tym aspekcie, podobnie jak w *Performerze*, rys krytyki instytucjonalnej.

POP-ART

Według mnie zwrot kinematograficzny pozwala realizować strategię pop-artu ze względu na operowanie powszechnie zrozumiałym kodem narzędzi filmu fabularnego dla realizacji, wywodzącej się z tradycji awangardowej, kon-

⁴⁵ To portretowanie rzeczywistości w skali 1 : 1 wymagało symultanicznego do zdjęć montażu. Przemysław Chruścielewski, wybitny montażysta, wspólnie z Nikodemem Chabiozem i Alanem Zejerem stworzyli specjalnie na potrzeby filmu zespół symultanicznego montażu. Ten pomysł pojawił się *de facto* już na etapie scenariusza. Rezultat był taki, że w dwa miesiące po zakończeniu zdjęć *Serca miłości* było gotowe, co jest postprodukcyjnym ewenementem.

ceptualnej, strategii artystycznej. Percypując zwrot kinematograficzny w kontekście pop-artu, dotykamy drugiego obok miłości najważniejszego tematu filmu, jakim jest *Serce miłości*, mianowicie samego społecznego statusu języka i praktyki sztuki współczesnej. Podobnie jak w przypadku *Performer*, również w *Sercu miłości* chodziło mi raczej o współkreowanie poprzez sztukę mitologii współczesnej, jaką jest dzisiaj popkultura, niż o jej dekonstruowanie. O to, aby sztuka współczesna stała się jej częścią i aby ludzie poczuli z nią prawdziwą więź⁴⁶.

Ponadto pojęcie pop-artu było silnie związane ze sztuką protagonistów głównych bohaterów filmu, czyli z Bąkowskim i Bartoszek, którzy inspiro-

⁴⁶ W roku 2014 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie organizowałem pokaz High Price (współkuratorka: Zofia Płoska), w ramach którego pokazywałem fragment filmu *Performer*. Projekcja dotyczyła związków ekonomii i sztuki, ale ważnym jej elementem było podjęcie tematu nieobecności w polskiej sztuce współczesnej tradycji pop-artu. W tekście towarzyszącym pokazowi, budując kontekst również dla filmu *Performer*, pisaliśmy: „Droga do zdobycia społecznej wyobraźni przez sztukę współczesną na Zachodzie wiodła przez zerwanie z elitaryzmem awangardy przez artystów pop-artu. Ikoniczną postacią jest tu Andy Warhol, ale podobnie w sojuszu z kulturą pop swoją pozycję budowali w latach 90. Young British Artists (Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas), którzy ruszyli z posad konserwatywną scenę artystyczną Wielkiej Brytanii i przyczynili się do powstania tam wielu galerii prywatnych i instytucji, takich jak Tate Modern. Dziś nikogo już nie dziwi, że Nagrody Turnera wręcza Jude Law, a w performansie Jaya-Z (stałego bywalca targów Art Basel) w nowojorskiej Pace Gallery udział biorą Marina Abramović czy Lawrence Wiener. Pop jest tu raczej mechanizmem komunikacji niż estetyką, bo wartości obowiązujące w polu sztuki pozostają podporządkowane paradygmatowi awangardy. W tej perspektywie najlepszą strategią jest odrobienie w Polsce lekcji pop-artu i porzucenie podejrzliwości, na której opiera się modernistyczny paradygmat sztuki i która wciąż mocno trzyma się w naszej debacie publicznej. Jest to o tyle trudne, iż w Polsce do romansu z popem i zerwania z elitaryzmem kręgu sztuki awangardowej nigdy nie doszło. Nie chodzi nam oczywiście o porzucenie postaw awangardowych przez samych artystów, ale raczej o to, by oni i ich sztuka na własnych warunkach stali się częścią mitologii współczesnej, którą jest dziś kultura popularna – po to by ludzie poczuli z nimi prawdziwą więź [...]. Całkiem poważnie do zadania stworzenia wizerunku artysty-idola podeszli twórcy pełnometrażowego filmu *Performer*, którego tytułowym bohaterem jest Oskar Dawicki. We fragmencie filmu będącym częścią pokazu High Price artysta w brokatowej marynarce wychodzi z zaplecza galerii do ludzi. W tłumie stoi jego galerzystka – w tej roli Agata Buzek, oraz najlepszy przyjaciel i konkurent – w tej roli Andrzej Chyra. W świetle reflektorów mówi do zebranych: to jest pigułka gwałtu, to jest viagra – połyka obie i dodaje: chodźcie za mną. Pójdą?” Ł. Ronduda, Z. Płoska, *Ekwiwalent pieniędzy. Artyści mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend*, „wyborcza.pl” 2014, 26 września, dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75410,16711245,Ekwiwalent_pieniezny_Artysci_mowia_o_ekonomii_podczas.html> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

ją się – w swoich wierszach, piosenkach, rysunkach – estetyką współczesnej kultury konsumpcyjnej. W eksplikacji reżyserskiej pisałem:

Dwójka bohaterów, których podglądamy, tworzy egzotyczną subkulturę skupioną na celebracji prostych egzystencjalnych zdarzeń, banalnej kapitalistycznej rzeczywistości. Bowiem to z jej wyrwanych fragmentów Wojtek i Zuzanna *stawiają ołtarze*, realizm spotyka tutaj pop-art. Ludzie ci wierzą tylko we własne doświadczenie. Dla nich rzeczywistość kapitalistyczna jest jedyną możliwą.

Neoliberalne przestrzenie miejskie, estetyka centrów handlowych, kultura materialna nowej klasy średniej, do której artyści należą⁴⁷, etc. – to wszystko stanowiło dla nas punkt odniesienia przy kreowaniu estetyki filmu.

Mateusz Góra w recenzji filmu pisał, iż wyprawy do centrów handlowych filmowych odpowiedników Bąkowskiego i Bartoszek,

[...] to wyprawy głównie o charakterze estetycznym, bohaterowie odnajdują piękno w miejscu uchodzącym za symbol powierzchownego konsumpcjonizmu. Podczas gdy inni artyści krytykują system, starając się pozostać na zewnątrz, Wojciech i Zuzanna ruszają w samo centrum. Tak jak Antonioni mówił kiedyś, że w *Czerwonej pustyni*, uznawanej za film pokazujący alienację wynikającą z postępu technologicznego i przemysłowego, chciał tak naprawdę pokazać równocześnie „piękno fabryk”⁴⁸.

Z kolei Jakub Majmurek o tym aspekcie filmu pisał:

Serce miłości jest głosem w obronie języka sztuki współczesnej i tworzących ją artystów [...]. Nie tworzy ona żadnych materialnych obiektów, powstaje poza kategoriami rzemiosła i technicznej sprawności. Jest nie tylko postmaterialna,

⁴⁷ O Bąkowskim stało się głośno, gdy wraz z grupą innych artystów założył grupę Pennerstwo w rodzimym Poznaniu, zafascynowaną miejskim marginesem społecznym, jego mową, estetyką etc. Artysta wcielał się wtedy w postać z blokowiska, poznańskiego penera. Ostatnio, po przeprowadzce do Warszawy (2012) wraz z sukcesem artystycznym i materialnym, artysta wciela się raczej w przedstawiciela klasy średniej, mieszkańca nowoczesnego wielkiego miasta, często chodzącego na zakupy do centrum handlowego etc. Mój film jest poświęcony właśnie temu ostatniemu okresowi w jego twórczości. Wydaje mi się on najciekawszy do opisanego, o wiele bardziej niż wielokrotnie portretowane już w polskim kinie penerskie życie „na blokowisku”. Bąkowski wspólnie z Zuzanną wychodzą z założenia, że „najciemniej jest pod lampą” i wspólnie przetwarzają w sztuce (muzyce, poezji, pracach wizualnych) rzeczywistość „nowoczesnej” i „ostatecznie” zmodernizowanej Polski. Oboje lubią się określać jako realiści, opisujący to, co jest, po prostu to, jak wygląda rzeczywistość.

⁴⁸ M. Góra, *Sztuka naszych czasów. Recenzja „Serca miłości” Łukasza Rondudy*, „Kultura Liberalna” 2017, 52(467), dostępny w internecie: <<https://kulturaliberalna.pl/2017/12/19/gora-sztuka-naszyczasow-serce-milosci-recenzja/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

ale i postkrytyczna, wydaje się idealnie zrośnięta ze społeczeństwem konsumpcyjnym XXI wieku. Bohaterowie idą doładować energię do centrum handlowego. Bartoszek, spacerując po mieście, pozdrawia jak starych przyjaciół otaczające ją znaki towarowe i marki – co oczywiście ma (post)ironiczny, ale z pewnością nie antysystemowy charakter⁴⁹.

W pewnym momencie filmu dochodzi do wystawy poświęconej tzw. realizmowi kapitalistycznemu, na której filmowa Bartoszek pokazuje swoją instalację *Serce miłości*. Jest to moment autoreferencyjny, w którym następuje stematyzowanie w ramach narracji filmu całej estetyki pop, w której on sam w całości jest budowany. Wystawę mającą na celu opisanie sztuki najmłodszego pokolenia artystek dorastających – lub nawet urodzonych – już po upadku komunizmu, w kontekście dominacji mediów społecznościowych i kultury konsumpcyjnej, przygotowała specjalnie do filmu na moje zaproszenie kuratorka Natalia Sielewicz, która zaprosiła do wystawy zatytułowanej „Bling Ring”, oprócz Bartoszek, kilka artystek: Martę Ziółek, Marię Tobołę, Katarzynę Przechwańską, Deborę Delmar⁵⁰.

Według mnie strategia filmowych artystów: Bąkowskiego i Bartoszek, a także moja przy pracy nad filmami *Serce miłości* i *Performer*, na różne sposoby odnosi się do estetyki pop. Jak wiemy, pop-art narodził się pod koniec lat 50. w Wielkiej Brytanii i chwilę później w Stanach Zjednoczonych w opozycji do elitarnego malarstwa późnego modernizmu (m.in. ekspresjonizmu abstrakcyjnego). Jego tło stanowiły nabierająca rozpędu kultura konsumpcyjna i dominacja mass mediów. W sztuce krajów socjalistycznych, w tym Polski, gdzie modernizm utożsamiany był z artystyczną wolnością (po traumie obowiązkowego socrealizmu), popkultura pozostawała uboga, a konsumpcja ograniczona, nie padł on na żyzny grunt. Ponadto pop-art promował sztukę przez małe „s”, był banalny, zanurzony w codziennej estetyce, stało to w sprzeczności z postawą polskiej awangardy, która po socrealizmie miała poczucie, że musi bronić auto-

⁴⁹ Majmurek, *Miłość i agon*.

⁵⁰ Natalia Sielewicz w tekście kuratorskim pisała: „Współczesny świat jest wielkim centrum handlowym, w witrynach którego znajduje się wiele pomysłów na to, jak *żyć własnym życiem*. Spośród nich musimy wybrać pomysł na siebie, aby we współczesnym świecie *być*. Marzenia przyjmują kształt gotowych produktów, scenariuszy agencji reklamowych, pakietów aspiracji i opcji inwestycyjnych. Poradniki, telewizje śniadaniowe i uśmiechnięci celebryci podpowiadają, jak kochać i szanować siebie. Jak wyrzeźbić ciało, osobowość i styl. Z kim do łóżka, a z kim na zakupy? Jeśli już recytować Wittgensteina, to tylko tańcząc *pole dance*. Skazani na indywidualizm, od opcji wyboru dostajemy zawrotu głowy. W wystawie wezmą udział same młode kobiety. To one narzucają bezkompromisowy styl autokreacji. Złodziejki o złotych sercach i kieszeniach”. N. Sielewicz, opis wystawy „Bling Ring” w korespondencji z autorem, 7 lipca 2018.

nomii sztuki przed zakusami władzy, która chce ją zinstrumentalizować w ramach swych strategii. Dlatego z większym entuzjazmem przyjmowano w Polsce inne zachodnie tendencje sztuki nowoczesnej, jak konceptualizm czy sztuka happeningu, utożsamiane ze sztuką neoawangardową. W latach 90. estetyka popularna wkroczyła śmieiej w ramy sztuki „wysokiej”, flirtującej z językiem kultury masowej, ale i kiczu. Zwrot kinematograficzny jest kolejnym ważnym symptomem takiego rozmywania granic pomiędzy sztuką wysoką a popularną⁵¹ czy też demokratyzowania sztuki współczesnej. Jest według mnie szansą, aby sztuka współczesna, odbierana jako niedostępna i elitarna, miała większy wpływ na kształtowanie wyobraźni społecznej. Uważam, że sztuka, żeby działać i zmieniać świadomość społeczną, musi wejść w szerszy dialog z publicznością, która nie zna dyskursu sztuki współczesnej. W tym celu nie można traktować wszystkich spoza pola sztuki w kategoriach „bezmyślnej masy”, z którą kontakt prowadzi do obniżenia jakości sztuki, ale zobaczyć w nich potencjalną publiczność, której gust chcemy i możemy kształtować.

ZAKOŃCZENIE

Film *Serce miłości* spotkał się z dobrym przyjęciem publiczności, jak również krytyki – zarówno w polu sztuki, jak i filmu. Maria Poprzęcka pisała:

[...] całkowicie współczesny film dotyka zatem bardzo dawnych wątków artystycznej biografiki – relacji mistrz – uczeń, rywalizacji, twórczej i niszczyielskiej siły miłości. Świadczy to o ponadczasowości tych toposów, bynajmniej niczego nie ujmując niezwykłości obrazu Rondudy czy sztuki duetu Bąkowski/Bartoszek.

Dopracowany w najdrobniejszych szczegółach, film jest perfekcyjnie *sztuczny*, zgodnie zresztą ze sztuką i życiem jego bohaterów. Kreacja i autokreacja zaplatają się tu nierozdzielnie, sztuczność nawarstwia się i spiętrza. Bąkowski i Bartoszek grają swoje życie, grają wobec samych siebie i wobec siebie nawzajem. W filmie grają ich aktorzy, tak doskonali w swoich wcieleniach, iż można podejrzewać, że Jacek Poniedziałek jest lepszym Bąkowskim niż sam Bąkowski, a Justyna Wasiłewska lepszą Bartoszek niż sama Bartoszek. Są lepsi nie dlatego, że bardziej przekonujący. Przeciwnie – jeszcze bardziej sztuczni, bardziej kunsztowni, nieprawdziwi. Negacja rzeczywistości, wyrafinowanie, opaczność, chore piękno, wyszukana kreacyjność zacierają granice życie/sztuka – tyleż w tym filmie współczesności, futurologii, co dekadencji, nieodmiennie towarzyszącej epokom schyłku⁵².

⁵¹ Pojęcie kultury popularnej przywołuję w jego podstawowym sensie, wywodzącym się z łacińskiego *populus*, czyli sfery kultury powszechnie rozpoznawanej w danym społeczeństwie.

⁵² M. Poprzęcka, *Na oko: „Serce miłości”, „Dwutygodnik.com”* 2018, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7593-na-oko-serce-milosci.html>> [dostęp: 22 sierpnia 2018].

Jakub Majmurek z kolei twierdził, iż

[...] film przekonuje, że język sztuki współczesnej – przy wszystkich swoich słabościach, o których pisałem wyżej – jest w stanie być źródłem sensów, narracji, emocji. Że jest medium, w jakim wyrazić się może najbardziej ważkie egzystencjalne doświadczenie. Pięknie pokazuje to ostatnia scena performansu Bąkowskiego, podsumowująca metaforycznie cały film, historię miłości, poświęconej w dynamice artystycznego agonu. W okresie, gdy prawomocność języka sztuki współczesnej coraz częściej bywa atakowana także przez oficjalne czynniki, ta skromna, pozornie apolityczna scena, zamykająca znakomity film, zyskuje szczególną siłę rażenia. Nic w obronie współczesnej sztuki nie trzeba już do niej dodawać⁵³.

BIBLIOGRAFIA

- Brennan T., *The Transmission of Affect*, Ithaca–London 2004
- Cieński A., *Problematyka stylistyczna „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków”*, Wrocław 1969
- Cook B., Ł. Ronduda, *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, London 2007
- Filipovic E., *Artist as curator*, London 2018
- Gorczyca Ł., Ł. Ronduda, *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010
- Góra M., *Sztuka Naszych Czasów. Recenzja „Serca miłości” Łukasza Rondudy*, „Kultura Liberalna” 2017, 52(467), dostępny w internecie: <<https://kulturaliberalna.pl/2017/12/19/gora-sztuka-naszych-czasow-serce-milosci-recenzja/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Jarecka D., *„Performer” z Oskarem Dawickim w kinach. To film czy performance?*, dostępny w internecie: <<http://wyborcza.pl/1,75410,19007567,performer-z-oskarem-dawickim-w-kinach-to-film-czy.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Kidner D., *The Long and Short. The evolution of the ‘artist’s feature film’*, „Frieze” 2015, 173, s. 110
- KwieKulik*, red. Ł. Ronduda, G. Schollhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012
- Majmurek J., *Ocalić gest*, „Filmweb” 2015, 9 października, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Ocali%C4%87+gest-17900>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Majmurek J., *Miłość i agon*, „Krytyka Polityczna” 2017, 2 grudnia, dostępny w internecie: <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/milosc-i-agon/>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Majmurek J., Ł. Ronduda, *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Warszawa 2015
- Maliborski S., *Przeleciał mnie dyskurs*, „E-splot” 2011, 12 maja, dostępny w internecie: <<http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1262>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]

⁵³ Ibidem.

- Margolis H., *Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?*, „Szum” 2015, 10, s. 112
- Margolis H., *Performer*, „Szum” 2015, 10, s. 165
- Nader L., *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, 1, s. 14–40
- Oleszczyk M., *Sztuka kochania*, „Filmweb” 2017, 29 listopada, dostępny w internecie: <<https://www.filmweb.pl/review/Sztuka+kochania-20815>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Piwowska B., Ł. Ronduda, *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, Warszawa 2007
- Poprzęcka M., *Na oko: „Serce miłości”*, „Dwutygodnik.com” 2018, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7593-na-oko-serce-milosci.html>> [dostęp: 22 sierpnia 2018]
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006
- Ronduda Ł., *Kino niezdolne do eksperymentu*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 11 grudnia, s. 8
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009
- Ronduda Ł., F. Zeyfang, *1, 2, 3 awangarda... Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum*, Warszawa 2006
- Sielewicz N., opis wystawy „Bling Ring” w korespondencji z autorem, 7 lipca 2018
- Sienkiewicz K., *Sztuka przypisów*, „Dwutygodnik” 2011, 3, dostępny w internecie: <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1996-sztuka-przypisow.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Stachówna G., *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 28–46
- Sobolewski T., *Już mieliśmy nową falę*, „Gazeta Wyborcza” 2008, 1 kwietnia, s. 14
- Sobolewski T., *Polak na Berlinale: Przepraszam za mój film*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 9 lutego, s. 5
- Szablowski S., *Śmierć Performera*, „Dwutygodnik” 2011, 2, dostępny w internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5849-smierc-performera.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o filmie *Cameo*, galeria Triple Candie, New York, dostępna w internecie: <<http://www.triplecandie.org/2010%20Cameo.html>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o wystawie *All that remains... The Teenagers of Socialism*, galeria Waterside Project Space, London, dostępna w internecie: <<http://waterside-contemporary.com/exhibitions/all-that-remains/>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o projekcie *Book Lovers*, Museum van Hedendaagse Kunst w Antwerpii, dostępna w internecie: <<https://ensembles.mhka.be/items/w-polowie=-puste?locale=en>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Informacja o konkursie *NAGRODA FILMOWA Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Warszawa 2011, dostępna w internecie: <<https://www.pisf.pl/aktualnosci/nagroda-filmowa-pisf-i-msn>> [dostęp: 26 sierpnia 2018]
- Wypowiedzi na temat Warsaw Gallery Weekend, „wyborcza.pl” 2014, 26 września, dostępne w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75410,16711245,Ekwiwalent_pieniezny_Artystyci_mowia_o_ekonomii_podczas.html> [dostęp: 22 sierpnia 2018]

Łukasz Ronduda

Academy of Fine Arts, Warsaw

FEATURE FILM AS A CURATOR'S AND ART HISTORIAN'S TOOL

Summary

In the essay, the author, Łukasz Ronduda, relates his own work as an artist, a film director, an art historian and curator, discussed in the light of the cinematic turn and the formation of common ground between cinema and contemporary art in both artistic and institutional sense. Ronduda looks closely at his two full-length feature films: *Performer* (2015) and *Serce miłości* (*Heart of Love*) (2017) and highlights their wider context. The first frame of reference spans from experimental films to contemporary full-length productions dedicated to wide audience. The second reference is his own work involving academic research, curating, writing a novel and the creation of a found footage film. In this self-presentation, Ronduda discloses his different attempts to find the right medium to speak about and analyze contemporary art. The full-length film turned out to be particularly effective medium in its ability to express the truth by means of fiction, placing him between creation and institutional structure. Film as a medium of interpreting art seems to productively question fixed boundaries between research, criticism and art.

Keywords:

cinema, art history, feature film, institutional critique