

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Melancholia turysty, czyli zwiedzanie jako czekanie.

Promotor:

dr hab. Tomasz Matuszak

Autor:

mgr Agnieszka Chojnacka

Promotor pomocniczy:

dr hab. Artur Chrzanowski

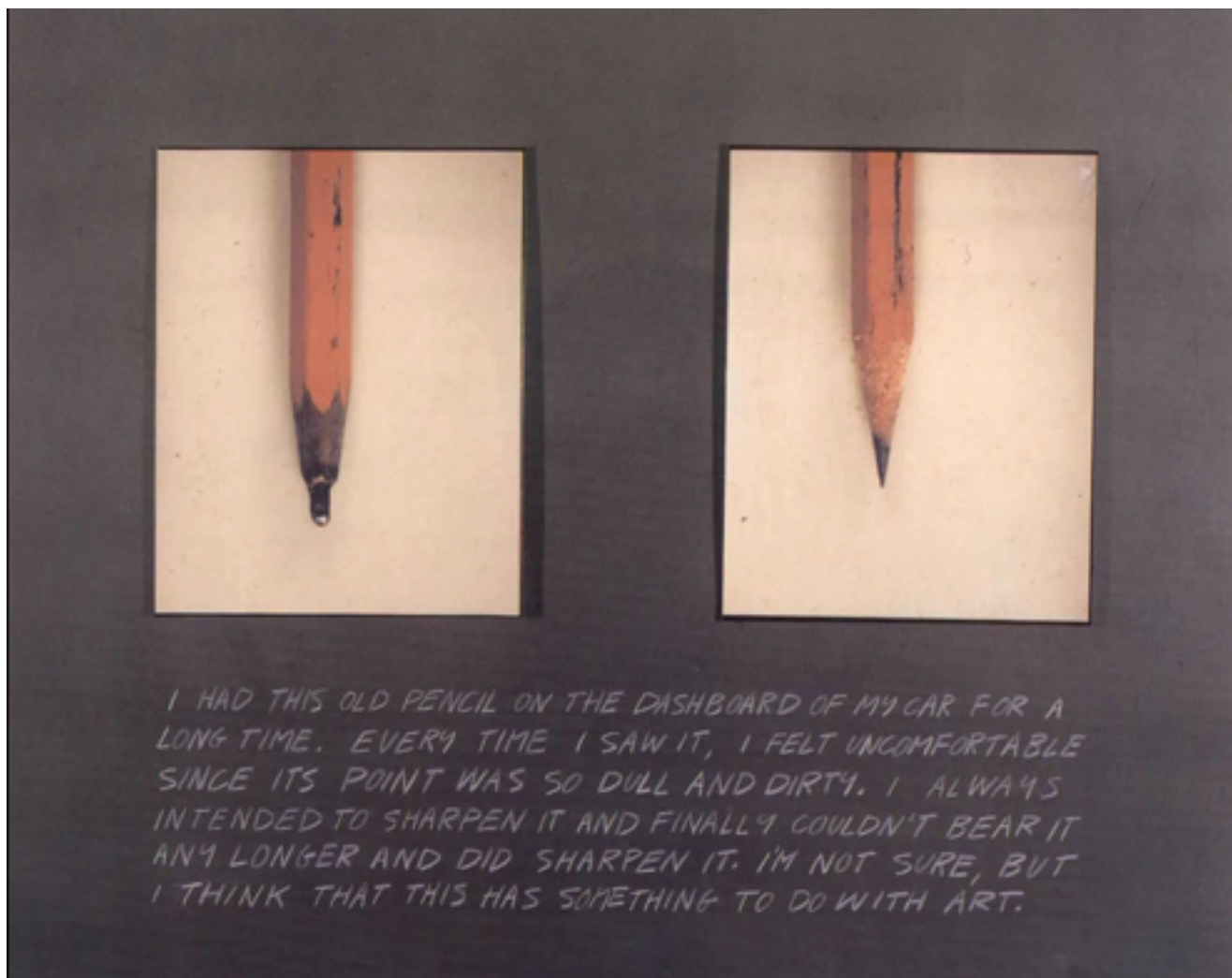
Łódź 02.02.2022

Spis treści:

Prolog. Live more. Be more.....	3
Wstęp.....	4
1. Słoń w ciemnym pokoju.....	5
1A. Niewidzialne.....	6
1B. Przyczyna i skutek.....	6
1C. Iluminacje.....	7
2. Zupa Tajska, czyli w poszukiwaniu właściwych proporcji.....	11
Wprowadzenie.....	12
2A. Intuicja.....	12
2B. Komunikacja.....	13
2C. Emocje.....	14
2D. Imersyjność.....	15
2E. Komizm.....	17
2F. Naiwność.....	17
2G. Niepewność.....	18
2H. Szczerość.....	18
2I. Kontrast.....	19
2J. Tajemnica.....	21
2K. Swoboda interpretacyjna.....	23
2L. Sztuka proporcji.....	23
3. Melancholia turysty.....	25
3A. Turysta.....	26
3B. Film.....	28
3C. Konstrukcja.....	30
3D. Rzeczy.....	35
3E. Realizacja techniczna.....	38
Zakończenie.....	45
Bibliografia.....	46
Spis ilustracji.....	47

Prolog. Live more. Be more.

Praca Johna Baldessariego z 1972 r. pod tytułem *Pencil story* ukazuje zdjęcia ołówka oraz dolny tekst tłumaczący fotografie: *Przez długi czas miałem ten stary ołówek na desce rozdzielczej samochodu. Za każdym razem, gdy go widziałem, czułem się nieswojo, ponieważ jego czubek był tępy i brudny. Zawsze zamierzałem go naostrzyć. W końcu nie wytrzymałem i zrobiłem to. Nie jestem pewien, ale myślę, że ma to coś wspólnego ze sztuką.*¹



Il. 1. John Baldessari, *Pencil story*, 1972

W 2014 popularna w Polsce linia lotnicza rozpoczęła nową kampanię reklamową. Powstały billboardy, plakaty oraz internetowy film promocyjny. Na banerach i ujęciach były dość zastanawiające hasła: *Fly more. Live more. Be more.*² Obrazy ukazywały ludzkie głowy oświetlone silnym światłem, które dosłownie przepoławiało twarz na dwie części: na stronę chłodną błękitną i ciepłą purpurową. Spot video ukazywał natomiast

¹ Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Phaidon, Paris 2003, str. 318

² WizzAir, *Fly more. Live more. Be more.* Reklama linii lotniczych.
<https://wizzplatform.bethesexybeast.com/3/>
https://www.youtube.com/watch?v=y_U8h9DS7W8 (dostęp: 02.02.2022)

w bardzo szybkim montażu atrakcyjnych ludzi, którzy przeżywają skrajne emocje, podróżują dużo, niebezpiecznie i szybko. Bardzo przykuło to moją uwagę. Miałam przeświadczenie, że ten obraz skrywa w sobie dużo więcej treści o obecnych czasach niż zdawałoby się przypuszczać. Powyższa reklama turystyczna okazała się dla mnie ołówkiem Baldessariego.

Wstęp.

Tytuł mojej rozprawy jest odniesieniem do części praktycznej doktoratu. Jest to w formie poetyckiej przełożona esencja narracji z filmu video. Praca teoretyczna nie jest w zamierzeniu tylko badaniem części praktycznej. Celem poniższej dysertacji jest poszerzona analiza własnej metody twórczej. Film *Kocham cię życie* uznaję za naturalną kontynuację i może podsumowanie większości wątków i tematów, które pojawiały się w moim osiemnastoletnim już (czas ten liczę od momentu zakończenia studiów) procesie pracy twórczej, dlatego właśnie został on przywołany w tytule tego tekstu badawczego. Pragnę więc od razu na samym wstępie jasno określić zadanie, które zamierzam tu przeprowadzić. Tekst ten nie jest badaniem kondycji współczesnej turystyki czy może analizą figury turysty w ujęciu antropologii lub historii kultury. Podstawowym tematem będzie to co zazwyczaj umyka artyście podczas realizacji projektów, czyli metodologia pracy. Postaram się w jak najbardziej czytelny i zwięzły sposób przeprowadzić inwentaryzację ukrytych impulsów twórczych oraz repetujących się wzorów z różnych faz mojej pracy kreatywnej, które dopiero z perspektywy większego oddalenia w czasie mogą być odszyfrowane. Plan ten ma na celu ukazanie szerszego obrazu, kiedy analiza obejmuje nie tylko sam skutek - czyli realizację plastyczną, ale i bardziej złożony system przyczyn, które doprowadziły twórcę do materializacji danej pracy.

Tytuł rozprawy składa się z dwóch zdań. Pierwsze wskazuje na stan podmiotu, czyli turysty, natomiast drugie na czynność. To właśnie w drugim zdaniu tkwi pewne pozorne napięcie. Co oznacza zwiedzanie jako czekanie? Zwiedzanie to czynność, która zakłada odkrywanie, oglądanie. Jest współcześnie konotowane jako pozytywne, lub wręcz przyjemne. Natomiast czekanie zdaje się być kojarzone z zastojem, marazmem, niepokojem. Są pewne podróże, historie, stany mentalne podróżnika, które według mojego mniemania łączą, stapiają w jedno te dwie czynności. Część praktyczna pracy doktorskiej jest właśnie taką opowieścią.

Dysertacja składa się z trzech rozdziałów: *Słoń w ciemnym pokoju*, *Zupa tajska, czyli w poszukiwaniu właściwych proporcji* oraz *Melancholia turysty*. W pierwszym rozdziale pracy przedstawię swoją definicję i rolę sztuki. W podrozdziale *Iluminacje* wymienię prace wybranych artystów, które zasadniczo wpłynęły na rozwój mojej kariery twórczej. Drugi rozdział analizuje już konkretne elementy, które składają się na metodologię mojej pracy twórczej. Trzecia część dysertacji jest poświęcona pracy video, czyli praktycznej części realizacji doktorskiej. Ukazuje szerszy kontekst tematu pracy, czyli zjawisko turystyki, analizuje kluczowe sceny, bohatera filmu oraz konstrukcję utworu. Ostatni podrozdział jest poświęcony realizacji technicznej.

**1.
Słoń
w ciemnym
pokoju.**

1A. Niewidzialne.

Czym jest sztuka? Czy to nie powinno być pierwsze pytanie, które można sobie postawić na początku części teoretycznej pracy doktorskiej z zakresu sztuk pięknych?

W 2003 roku Palais de Tokyo w Paryżu wydało książkę o prostej koncepcji – mianowicie był to zbiór bardzo różnych wypowiedzi ludzi związanych ze sztuką o tym jaką według nich rolę do wykonania ma dziś artysta. Są tam odpowiedzi prześmiewcze, poważne, krótkie i bardzo długie. Najciekawsza według mnie odpowiedź należy do francuskiego krytyka, który na pytanie: jaka jest rola artysty współczesnego? powołał się na zdanie Paula Klee: *Taka sama jest dziś jak wczoraj czyli: uwidocznić niewidzialne.*³

Myślę, że sztuka, niezależnie od czasów, które próbowały nadać jej określone ramy i zadania, jest słoniem z tekstu Dżalaluddina Rumiego. Wiersz *Słoń w ciemności*⁴ jest opowieścią o pewnym Hindusie, który podróżował ze słoniem, którego w nocy wprowadzał do ciemnego pomieszczenia. Nikt nie znał i nie widział tego zwierzęcia, więc wnioskować mógł jedynie na podstawie dotyku fragmentu ciała. Z tego powodu, opisów słonia było dużo a każda zdawała się odmienna, niespójna z resztą. Były w jakimś sensie próbami poznania *niewidzialnego*.

1B. Przyczyna i skutek.

Dlaczego tworzę? Mogę wymienić wiele powodów. Niektóre będą wykluczać inne równie prawdziwe przyczyny. Nie wynika to z zawłości tego często kłopotliwego tematu, bo pytanie jest proste i wyraźne. Problemem może być wielowątkowość odpowiedzi, które zdają się być jak nakładające się dźwięki w barokowych utworach wielopolifonicznych. Skoro postawiłam pytanie o początek, to może warto również zapytać o koniec, czyli skutek. Każde nasze dążenie do czegoś, nosi w sobie pragnienie – czyli w bardziej lub mniej świadomy sposób – oczekiwanie na jakieś korzyści. Natura ich może być oczywiście materialna albo zupełnie niedefiniowalna. To właśnie analiza faktycznych lub wyobrażonych skutków dzieła sztuki może zbliżyć do udzielenia odpowiedzi na to niechciane i niezwykle ważne pytanie.

Aktualność tego tematu przybiera przez ostatnie kilkanaście lat na sile. Śledząc pewne tendencje pojawiające się w sztuce światowej oraz polskiej, pomimo niezwykle różnorodnej, niemierzalnej natury samej twórczości artystycznej, można zauważyć obsesyjność utylitaryzmu sztuki⁵. Jedną z miar sztuki współczesnej coraz częściej staje się użyteczność jej skutków. Często czytając i słuchając różnych wywiadów z znanymi współczesnymi artystami odnajduję gdzieś ukryte pomiędzy zdaniemmi zakłopotanie związane z brakiem wyraźnych, wymiernych efektów pracy twórczej. Na fali tego problemu powstała w 2014 r. publikacja *Skuteczność sztuki* wydana przez Muzeum Sztuki w Łodzi pod redakcją Tomasza Załuskiego. Materiały zebrane w tej książce są rezultatem serii rocznych spotkań i dyskusji artystów, kuratorów, architektów i działaczy społecznych. Można tam prześledzić paletę postaw wobec celów sztuki. Moją uwagę zwrócił wstęp napisany przez Jarosława Suchana. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi kończy

³ Palais de Tokyo, *Quel est le role de l'artiste aujourd'hui?*, 2001 Paris, str. 36

⁴ Dżalaluddin Rumi, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Warszawa 2007, str. 333

⁵ Oczywiście mam jednocześnie świadomość, że ostatnie pięć lat ukazuje odwrót od tej tendencji. Przykładowo największy prowokator sztuki współczesnej Damian Hirst zajmuje się w tym roku malowaniem drzew kwitnących czereśni. Nie zmienia to jednak faktu, że ruch sztuki w stronę działań nastawionych na katalizowanie wyraźnie określonych przemian społecznych czy politycznych, pomimo iż nie jest tak wyraźny jak 10 lat temu, to jednak przyczajony siedzi i rośnie na swej sile.

swój tekst bardzo wyrazistą tezą, że skuteczność sztuki jest obecnie jednym z najważniejszych tematów współczesnej sztuki. Wstęp ukazuje dwie skrajne postawy jako przykład dwóch biegunów. Artur Żmijewski, który w 2002 roku sformował swój słynny manifest *Stosowanych sztuk społecznych* jest przykładem twórczości skierowanej na realne artystyczne skutki, czyli na społeczne przemiany. Z drugiej strony autor tekstu powołuje się na teoretyka Theodora Adorno, który pisze o walorach bezcelowości sztuki, która dzięki temu ma szansę stania się *wolnością pośród zniewolenia*⁶ czy też: *obietnicą szczęścia [...] którą sama jakoś wyraża ekspresją rozpacz*.⁷ Wobec tych dwóch wyobrażeń o skuteczności działań artysty, Suchan formułuje dwa bardzo ciekawe pytania: *Czy jasne określenie celu nie zamyka drogi do nieskrępowanego eksperymentu i swobodnej pracy wyobraźni?* oraz: *czy utrata bezpośredniego wpływu na rzeczywistość życiową jest ceną, którą warto zapłacić za zachowanie sztuki jako przestrzeni „wolności pośród zniewolenia”?*⁸ Myślę, że każdy współczesny artysta zna te dylematy. Jaka byłaby zatem moja odpowiedź? Która droga jest lepsza? Konsekwentne realizowanie wcześniej obranego celu czy swobodne i nieskrępowane wędrowanie po rubieżach swojej wyobraźni? Opcja, którą zazwyczaj wybieram, to pole, które jest pomiędzy jedną i drugą ścieżką. Na początku jest pewien plan podróży, czyli projekt. Kiedy zaczynam drogę realizacji automatycznie przemieszczam się w stronę improwizacji i otwartości na to co może się wydarzyć po drodze, mając jednak w pamięci wstępną mapę podróży. A co z postulatem sztuki, która rezonuje na daną w określonym czasie sytuację społeczną? Skoro dokonuję tutaj spowiedzi artystycznej to muszę się przyznać, że w swojej praktyce nie wyznaję tego paradygmatu sztuki. Nie oznacza to, że nie wierzę w możliwość takich działań. Wiem, że są współcześni twórcy oraz niesamowite realizacje, które poruszają realne napięcia społeczno-polityczne, a dzięki temu uwidaczniają problem, co może być w przyszłości katalizatorem pożądanej zmiany. Podziwiam takich twórców a czasem nawet im zazdroszczę. Z innej strony całkowicie zgadzam się z Janem Sową w tekście *Poza zasadą skuteczności: Twórczość artystyczna jest przedsięwzięciem poliwalentnym i pofałdowanym - aby użyć dekonstrukcyjnej kategorii opisującej niemożliwość ustabilizowania sensów i znaczeń - i nie daje się jednoznacznie dopasować do postulatów skuteczności czy efektywności. Nie chcę bynajmniej promować wizji sztuki odizolowanej od społeczeństwa i zamkniętej w wieży z kości słoniowej. Uważam, że sztuka jest silnie spleciona z otaczającym ją światem społecznym, jednak splot ten swoją złożonością przypomina węzeł gordyjski, którego nie rozwikła i nie uporządkuje żaden algorytm.*⁹

1C. Iluminacje.

Słowo inspiracje często zdawało mi się niewłaściwym określeniem. Posiada zresztą konotacje negatywne. Jeżeli ktoś by potocznie powiedział: *widać, że pan A bardzo się zainspirował stylem pana B*, wówczas oznaczałoby, że zaczął on imitować źródło swojej inspiracji. Dlatego proponuję inny termin: *iluminacje*. *Iluminacja* to określenie funkcjonujące w ramach teorii poznania mistycyzmu chrześcijańskiego. Św. Augustyn, twórca pojęcia *iluminizmu* głosił: *wiedzy o którą na próżno zabiegamy przyrodzonymi władzami naszego umysłu, Bóg udziela duszy drogą oświecenia (illuminato)*.¹⁰ Słowo to oznacza również: rozświetlenie sceny, może wskazywać drogę, być sygnałem, uwidaczniać coś co wcześniej było nieczytelne. Czasem wystarczy, że pojawi się na chwilę, a potrafi zmienić tor zaplanowanej trasy. Tak właśnie rozumiem

⁶ Redakcja naukowa Tomasz Załuski, *Skuteczność Sztuki, Muzeum Sztuki & Authors*, Łódź 2014, str. 17. (ze wstępu Jarosława Suchana)

⁷ Tamże, str. 17

⁸ Tamże, str. 17

⁹ Tamże, str. 59

¹⁰ Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom pierwszy, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, str. 221

przytoczone tu poniżej prace artystyczne. Są to prawdziwe iluminacje, które poprzez fizyczne oddziaływanie potrafią dosłownie zmienić swojego odbiorcę. Nie jest to teza egzaltowana czy przesadna. Uważam wręcz, że każdy artysta doświadczył tego tajemnego skutku sztuki. Oczywiście można by tutaj stwierdzić, że każdego miesiąca czy roku pojawiają się kolejne iluminacje, odkrycia i różnorakie zachwyty. Będzie to równie prawdziwe. Nie budujemy sami od zera naszej sztuki. Są to konstrukcje ułożone już na wcześniejszych odkryciach i przeżyciach milionów innych. Czytamy książki, chodzimy do muzeów, oglądamy filmy, przeglądamy internet. To prawdopodobnie permanentna baza danych, ciągły strumień obrazów, pomysłów które nas kształtują mniej lub bardziej świadomie. [...] *nasza społeczna osobowość jest tworem cudzej myśli*.¹¹ Sądzę więc, idąc dalej tym tropem myślowym Prousta, że również artystyczna osobowość podlega takim samym regułom. Pomimo tego wierzę, że można zaobserwować tak zwane punkty zwrotne. Z tej okazji wybrałam pięć najsilniejszych *iluminacji*. Każda z nich coś we mnie zmieniła. Wszystkie wymieniam w kolejności chronologicznej doświadczenia.



Il. 2. Kadr z filmu: *The Passing*, reż. Bill Viola, 1992

Pierwsza iluminacja przyszła w roku 2003, kiedy byłam na czwartym roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. *Pracownia Fotografii i Video* prowadzona wówczas przez prof. Konrada Kuzyszyna organizowała co jakiś czas projekcje ciekawych filmów. To był ostatni dzień szkolny i zaczynały się wakacje. Zobaczyliśmy film *The Passing* Billa Violi. Ten obraz video dość radykalnie przewartościował układ moich artystycznych wyobrażeń. Przed projekcją chciałam być fotografem. Dążyłam do tego skrupulatnie przez parę lat edukacji plastycznej. Cel zdawał się wyraźny. Po zakończeniu projekcji odczułam, że video potrafi

¹¹ Marcel Proust, *W stronę Swanna*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław, 1997, str. 22

poruszyć we mnie więcej niż cała seria zdjęć. Dosłownie zakochałam się w innym medium. Miałam poczucie, że nigdy wcześniej nie widziałam takiej konstrukcji filmowej. Przebywałam w głowie śpiącego bohatera z filmu. Było to doświadczenie wręcz totalne, fizyczne i magiczne. Od tamtego momentu przestałam nawet robić zdjęcia swoją analogową Practicą. Straciło to dla mnie sens. Całe wakacje poświęciłam wtedy na pracę zarobkową, aby kupić swoją pierwszą kamerę video.

Nie pamiętam daty mojej drugiej iluminacji. Tak samo jak pierwsza, przyszła niezapowiedziana, pozostawiając po sobie zamieszanie. Byłam w Tate Modern w Londynie na retrospektywnej wystawie malarstwa Henri Rousseau. Oczywiście znałam tego malarza i jego obrazy. Nigdy jednak jakoś szczególnie nie interesowała mnie ani forma, ani treść tej specyficznej twórczości. Na wystawie zaintrygował mnie jeden obraz na końcu alei, ponieważ nie spodziewałam się wielkiego formatu. To niezwykle popularna praca z roku 1905 pod tytułem: *Głodny lew rzucający się na antylopę*. Uderzył mnie ogrom szczegółów. Każda trawa, liść, wszystko było precyzyjne. Zwierzęta były śmieszne, naiwnie namalowane, nieproporcjonalne. Z broszury wynikało, że malarz nigdy nie był w Afryce. Swoje wyobrażenie o faunie i florze tamtego świata mógł opierać na starych rycinach lub opisach w książkach przyrodniczych. To oczywiście mogło tłumaczyć przedziwny, komiczny wygląd antylopy. Kiedy jednak stałam przed tą olbrzymią dżunglą, śmieszne błędy zaczęły tracić swoje znaczenie. Pamiętam, że byłam wzruszona. Śmierć o zachodzie słońca. Czerwona kula unosiła się zza drzew w których siedziały zjawiskowe zwierzęta potwory. Każdy kolejny pojawiający się szczegół potęgował moje rosnące wzruszenie. Nagle zobaczyłam twarz ofiary. Z czarnego abstrakcyjnego oka antylopy wychodziła niezwykle precyzyjnie odmalowana łza. Nie rozumiałam co się stało, ale nie byłam już w stanie powstrzymać absurda i niespodziewanego wzruszenia. Usiadłam na ławce przed obrazem i płakałam. Wstydziłam się. Nie potrafiłam tego paroksyzmu ujarzmić czy zatrzymać. To było uczucie, które nie było związane ze mną i z moją historią. Przyszło z obrazu. *Sztuka to potęga* - jak głosi jedno video Józefa Robakowskiego. Takie właśnie zdarzenia to silnie przypominają.

Iluminacja trzecia jest podwójna, bo nie potrafię wybrać. Żadnej z realizacji nie widziałam *na żywo*. Nie ma to jednak znaczenia i nie umniejsza piękna tych prac. Pierwsza to rzeźba Wolfganga Laiba pod tytułem: *Milchstein* z 1978. Obiekt przedstawia biały błyszczący sześciobok, leżący na ziemi jak postument. Dopiero przeczytanie tytułu i składu materiałów pracy zdradza zagadkę. Rzeźba *Mleczny kamień* została stworzona z białego marmuru i mleka zwierzęcego. Płaszczyzna zewnętrzna jest lekko wgłębiona co daje możliwość wiania cieczy. Biel mleka jest takiej samej jakości formalnej co chłodny biały marmur. Organiczne życie jednostki i wieczność kamienia stały się jedną nierozzerwalną formą. Druga praca to kartka papieru Toma Friedmana: *1000 hours of staring* z 1992-97 r. Pod tytułem widnieje jeszcze jedno krótkie zdanie: *kartka, na którą artysta patrzył się 1000 godzin*. Te dwie prace oprócz swojej skrajnie minimalistycznej formy łączy ważny aspekt, który tak bardzo przykuł moją uwagę wiele lat temu. Podpis pracy staje się tak samo kluczowy jak jego forma. Jest wręcz kolejnym aspektem, walorem oddziaływania. Zdradza tajemnicę, ale jej nie obnaża. Podpisy powodują, że praca jest dalej obecna w głowie na nowym poziomie. Ma swoje drugie życie, oprócz tego fizycznego w galerii. Kartka, na którą ktoś patrzył 1000 godzin, nie jest już kartką. To symfonia ciszy, oczekiwania, może walki. Kamień wypełniony mlekiem, które było pierwszym ciepłym pokarmem dla jakiegoś zwierzęcia też traci swoją pierwotną tożsamość. Staje się nową opowieścią. To wszystko daje jedna krótka informacja. Rzeczy zyskują nowy wymiar. Uderzające jest w tym, jak skrajnie forma jest prosta a komunikat czytelny. Cytując Roberta Morrisa: *prostota formy nie oznacza obowiązkowo prostoty doświadczenia*.¹²

Czwarta iluminacja to grupowy performance. *This Progress* była wystawą Tino Seghala, którą widziałam w galerii ICA w 2006 r w Londynie. Przestrzeń ekspozycji była zupełnie pusta. Nagle podeszła do mnie mała dziewczynka i zapytała: co oznacza dla mnie progres? Potem idąc przez kolejne puste sale dołączyły do mnie inne osoby. Wszyscy rozmawiali o progresie. Na drugim piętrze wystawy dziecko odeszło i rozmowę

¹² Daniel Manzona, Uta Grosenick, *Art Minimal*, Taschen, Koln, 2004, str 98

zaczął kontynuować chłopak dwudziestoparoletni. Opowiedział nam o swojej definicji progresu, zadawał też różne pytania. Im wyżej wchodziliśmy na kolejne piętra budynku, tym starsi byli nasi przewodnicy. Performance zakończył się na ostatnim piętrze budynku i wszyscy się rozeszli. Zdarzenie było proste i urzekające. Pamiętam, że byłam w szoku. To była piękna praca, której siła opierała się na spotkaniu z drugim człowiekiem. Złamała we mnie wszystkie puste zasady wyuczone przez lata edukacji artystycznej. Otworzyła nowe prawo: bądź czujna, bo forma i temat są nieograniczone. Wszystko jest możliwe. To było uwalniające poczucie.

Piąta ostatnia iluminacja to czarno-białe zdjęcie. Praca pod tytułem: *W poszukiwaniu cudu* Jana Bas Adera pochodzi z roku 1975. Fotografia ukazuje płynącą małą, jednoosobową łódkę w której siedzi mężczyzna. Zdjęcie wydaje się zwyczajne i to nie forma jego zdecydowała o wyjątkowości obrazu. W 1975 roku amerykański artysta holenderskiego pochodzenia wyruszył w bardzo długą podróż żeglarską. Rejs miał być częścią tryptyku pod tytułem *W poszukiwaniu cudu*, czyli próby przepłynięcia Atlantyku z Ameryki aż do Holandii w małej żaglówce. Gest symbolicznego powrotu do domu. Podróż miała trwać od 60 do 90 dni. Sześć miesięcy po jego wypłynięciu odnaleziono łódź u wybrzeży Irlandii. Jan Bas zniknął i nigdy nie został odnaleziony.

Wszystkie wymienione iluminacje wpłynęły na mnie jako na artystę. Moja metodologia pracy, o której tu piszę również reagowała na każdy kolejny przełom. Jeżeli mam te sześć pięknych światła, w celach naukowych, kompletnie obnażyć i spłaszczyć, to najlepiej byłoby zamienić je w formę konkluzji, może nauk które otrzymałam. Po pierwsze: nie przywiązuj się do żadnego medium. Po drugie bądź wierny swoim fascynacjom aż do granicy śmieszności. Po trzecie: szukaj prostoty, bo tam jest siła. Po czwarte: bądź wolny. Po piąte: niech Twoja twórczość będzie prawdą o Tobie.



II. 3. Wolfgang Laib, *Milchstein*, 1978

II. 4. Jan Bas Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975

2.

**Zupa tajska,
czyli w
poszukiwaniu
właściwych
proporcji.**

Wprowadzenie.

W tym rozdziale filozofia gotowania posłuży jako narzędzie badawcze w celu obiektywizacji trudnych w oglądzie procesów twórczych. Pozwoli to na spojrzenie na kwestię dzieła twórczego w nowy sposób, osuwając na chwilę chaos i tajemnicę, która może przesłaniać bliższe zrozumienie sprawy.

Przeanalizujemy przepis na najbardziej popularną zupę tajską, czyli *Tom Kha*¹³. Podstawowy skład (omijając zamienne dodatki) to: bulion, mleko kokosowe, krewetki, sos sojowy lub rybny, grzyby, trawa cytrynowa, sok z limonki, kolendra, liście kaffir, papryczka chili, czosnek, cukier. To co zwróciło moją uwagę i wydało mi się na tyle interesujące, aby przywołać w mojej rozprawie doktorskiej to zestawienia. W jednym garnku mieszamy cztery przeciwstawne zestawy: słodki w kontrze ze słonym i kwaśnym, następnie: ostry kontra delikatny, czwarty ostatni to: świeży, lekki kontra smak cięższy wręcz ziemisty. Finał to wielopoziomowe przenikające się przeciwieństwa. Prawdziwe mistrzostwo opiera się na właściwych proporcjach, które nie są według mojego mniemania możliwe do precyzyjnego zmierzenia. Jest jednak szansa je odkryć w pewnym przybliżeniu, w czujnym procesie gotowania i testowania. Celnie ujął to mistrz kina Stanley Kubrick: *Jest to prawdopodobnie najtrudniejsza sztuka – ustalić właściwe proporcje*.¹⁴

Powyzsza refleksja polega na fakcie, że sztuka kulinarna i plastyczna nie są oddalonymi od siebie krainami. Rozdział ten w zwięzły sposób odsłania wszystkie moje ulubione przepisy i przyprawy prac artystycznych. Niech ostre światło auto-analizy unaczni tu wypracowaną latami metodologię pracy. Następne podrozdziały będą opisywać konkretne składniki, które używam i mieszam. Ich kolejność nie ma znaczenia.

2A. Intuicja.

Są dwa typy pracy, które znam. Kiedy dostaję zaproszenie na wystawę o określonym temacie i terminie realizacji, wówczas używam narzędzi typu: research, analiza, mapa myśli. Oczywiście są to bardzo pomocne i cenne elementy. Jest też inny, drugi typ pracy. To rejon, gdzie logika nie ma już dostępu. Nic nie jest narzucone ani określone. To kraina intuicji, w której idee i pomysły same wybierają swoich wytwórców, a artyści niczego nie tłumacząc ani nie pytając podążają instynktownie za pojawiającym się tematem. Brzmi to może niewiarygodnie, a jednak tak właśnie jest. Jedyne co możemy zrobić to zaufać procesowi i iść za pomysłem.

W 2015 r. w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyło się spotkanie z artystą Francis Alÿs, który odpowiadał na różne pytania w związku z prezentowaną wtedy w CSW Zamek Ujazdowski wystawą *Reel-unreel*. Zapisu z tego spotkania nie ma już w internecie, jednak pozostały mi własne notatki i cytaty z rozmowy. Zwłaszcza jedno zdanie zostało ze mną na długo: *Kiedy pracuję nad projektem nie chcę być ani za bardzo intuicyjny, ani intelektualny. Chcę zachować ten element niewidzenia do końca*. Niewidzenie do końca uważam za prawdziwy piękny gest artysty, równoznaczny z zaufaniem w nie zawsze jasny proces kreacji. Idzie się wtedy za pomysłem, bo jest w tym piękno i lekkość. Analiza czy wątpliwość nie mają wstępu. W kolejnym wywiadzie udzielonym Carli Faesler artysta jeszcze bardziej rozwija tą myśl: *Wysoce intuicyjny sposób rozwijania pomysłów to jedno - jest to metoda prawie „negatywna” w tym sensie, że mogę*

¹³ Darlene Schmidt, *Thai Tom Yum Soup With Coconut Milk (Tom Kha)*, The Spruce Eats <https://www.thespruceeats.com/tom-yum-soup-with-coconut-milk-3217484> (dostęp: 02.02.2022)

¹⁴ Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Rozmowy Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, str. 119

nie wiedzieć dokładnie, czego szukam, ale jestem bardzo świadomy, kiedy wychodzę poza swoją dziedzinę zainteresowań.¹⁵

2B. Komunikacja.

Największy problem, który zazwyczaj pojawia się w pracach początkujących studentów sztuki to zupełny brak komunikatywności pracy. Temat jest delikatny i obszerny. Jak zrobić, aby praca mówiła, ale jednak nie wszystko, nie do końca? Jeżeli już w pierwszym kontakcie widza z dziełem nie połknimy tajnego haczyka zwanego sensem, to można to uznać za porażkę artysty. Musimy za czymś pójść, coś co może być nawet iluzją komunikatu. Powinno być przecucie, że rozumiemy coś z oglądanej realizacji. Tak podpowiada mi moje doświadczenie nie tyle artysty, co odbiorcy sztuki. Jeżeli tego nie będzie, każdy widz odchodzi dalej. Drugiej szansy zazwyczaj nie ma.

Mój przepis na ten składnik pracy polega na prostej zasadzie. Nie interesują mnie dania, gdzie sens się wymyka, tworzy zagadki i dziwne labirynty znaczeń i konotacji. Sens podaję od razu, przy pierwszych



Il. 5. *Wiadomości*, druk cyfrowy, w ramach projektu: *Sztuka w gablotach*, przestrzeń miejska, Łódź, 2007

¹⁵ Carla Faesler, *Francis Alÿs by Carla Faesler*, Bomb Magazine. <https://bombmagazine.org/articles/francis-alys/> (dostęp: 02.02.2022)

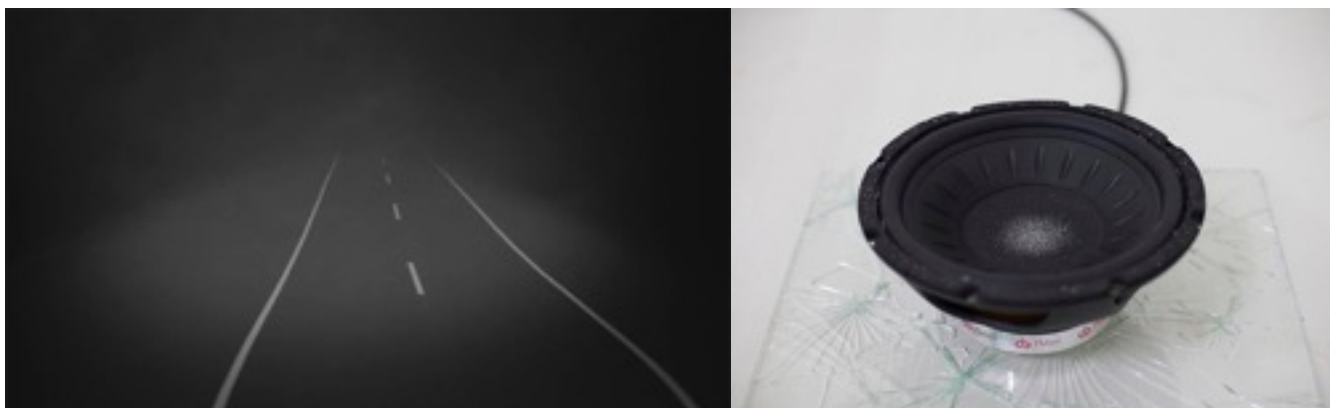
chwilach bycia widza w pracy ¹⁶. Odbiór owego sensu jest możliwy na poziomie intuicyjnym, bez udziału logiki, historii kultury, teorii widzenia. W wielu przypadkach nie zamykam opcji dodatkowego poziomu intelektualnego, ale nigdy nie czynię tego priorytetowo, a wręcz przychodzi to jako efekt uboczny pracy. Problem może się pojawić, kiedy widz będzie próbował użyć tylko narzędzi logicznych. Wtedy może przeprowadzić skrupulatną sekcję zwłok, pociąć wszelkie sensy, znaczenia i tropy. Wówczas zawiedziony odejdzie, gdyż nie odnajdzie istoty, ducha, który stoi tuż obok. Nie oznacza to wcale, że sens jest jeden. Wręcz przeciwnie. Uznaję zabiegi, które unikają jednorodnej konkluzji oraz otwierają widza na sprzeczne odczytania pojawiających się sensów.

Wszystkie moje prace są skonstruowane w ten właśnie sposób. Neon pękającej tęczy jest prostym podświadomym komunikatem (*Tęcza*, 2011). Tak samo praca *Głowa* (2017), *Wiadomości* (2007), *Konfetti* (2004) czy nawet bardziej rozbudowane instalacje jak *Jeden tam i z powrotem* (2010) lub *Bez sensu* (2014). Prace te są wręcz naiwnie proste, czytelne. Nie zwodzą zagadkami, szkatułkowymi konstrukcjami, nie potrzebują dodatkowych tekstów odautorskich, chcą być zrozumiane na samym wstępie.

2C. Emocje.

Świadome konstruowanie napięcia przez element emocji zawsze interesowało mnie jako twórcę. Było tak przynajmniej od momentu mojej pierwszej opisanej tu iluminacji. Jak można by było nie skorzystać z takiej narzędziowej armaty i wybierać np. igiełki. Oczywiście wielki sprzęt to też wielkie zagrożenia. Największe z nich ma w sztuce imię kompromitacja. Znam ten specyficzny smak. Armata jednak czeka i nie należy rezygnować z tak strategicznej broni.

Jak manipulować emocjami widza? Chwyków jest dużo. Wymienię tylko parę, które zazwyczaj używam. Najpierw widza trzeba oswoić, wprowadzić. Dobrym sposobem jest właśnie komunikatywność pracy. Niech odbiorca szybko zwęszy sens, wyczuje zrozumienie (wystarczy nawet to iluzoryczne). To spowoduje zaufanie, czyli dodatkowy czas poświęcony na kontakt z pracą. Jeżeli realizacja będzie miała w sobie treść, z którą widz będzie miał szansę na jakimś poziomie się zidentyfikować, to odnieśliśmy kolejny sukces. Nie zapominajmy o innym ważnym składniku budowania emocji, czyli muzyce. Audio używałam w swojej praktyce twórczej bardzo często. Był nawet okres, kiedy moje prace były oparte w głównej mierze na rejestracjach dźwiękowych. Teraz z perspektywy czasu widzę pewną metodę, którą wtedy intuicyjnie



Il. 6. *Do celu*, video HD, 2018

Il. 7. Fragment instalacji *Happiness is not always fun*, Pracownia Portretu, Łódź, 2016

¹⁶ Bycie w pracy a nie przed nią jest dla mnie zasadą szczerego, właściwego percepowania sztuki. Medium nie ma tu znaczenia. Jeżeli widz zaufa i otworzy się na daną realizację, to automatycznie w procesie naturalnej kontemplacji dzieła sztuki, myśl się zatrzymuje i wchodzimy dalej głębiej wykreowanego świata.

stosowałam. Nagranie dźwiękowe było dla mnie wręcz figurą plastyczną, która tworzyła znaczenie pracy a czasem nawet wywracała odczytanie w innym kierunku. Bez dźwięku praca zwyczajnie nie miałaby sensu. Nie było to ornamentem, dodatkiem generującym nastrój. To były kości i mięśnie dzieła sztuki. Tak funkcjonowały prace: *Neverending Story* (2006), *Somewhere Over the Rainbow* (2008), *Stabat mater* (2006), *Jaskinia* (2012), *Do celu* (2018), *Diamentowa sieć* (2019) lub *Happiness is not always fun* (2016). *Never Ending Story* (2006) była moją pierwszą pracą dźwiękową. Realizacja była stworzona i zaprojektowana dla budynku ASP w Łodzi w 2005 r. Chciałam stworzyć coś o studentach sztuki i dla nich. Zastanawiałam się wtedy, dlaczego tu studiują, jaki jest prawdziwy cel ich ścieżki artystycznej. Pomysł nadszedł oglądając stary film SF dla dzieci. Fabuła tej historii opierała się na walce z wichurą Nicości, która w filmie zjadała baśniową krainę Fantazji. Wycięłam z filmu wszystkie poddmuchy Nicości i zmontowałam je jako jeden wiatr. Następnie umieściłam na parterze budynku uczelni. Głośniki i sprzęt były ukryte, a wiatr aktywował się raz na 30 minut. Efekt był ciekawy, ponieważ ludzie wierzyli, że to prawdziwy wiatr, który wychodził przez różne drzwi w holu. Oprócz tej skromnej interwencji dźwiękowej był też konkurs oraz organizowana przeze mnie wystawa prac studentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

Były również w mojej twórczości instalacje bardziej złożone z wielu poziomów dźwięków takie jak: *Wszystko będzie dobrze* z 2006 r. (dedykowane kobietom z miasta Łodzi) gdzie audio podstawowe odbijało się echem po ogromnej hali fabrycznej. Dźwięk skapującego prania do małej wanny w blokach został powiększony, aby patetycznie wybijać rytm pozostałych ścieżek dźwiękowych. Efekt się udał, ponieważ echo fabryki niesło małe krople i tworzyło konotacje z dzwonem miejskim. Podobnie funkcjonowała praca *Diamentowa sieć* oraz instalacja *Jeden tam i z powrotem*, która ukazywała stan ducha ludzi w ciągłej podróży pociągowej z domu do miejsca pracy i z powrotem. W tym celu nagrałam wyszeptaną piosenkę oraz zamiast tła muzycznego złożonego z klasycznych instrumentów, stworzyłam kompozycję muzyczną z szumów i rytmów szyn pociągowych. Był to refren, który miał w zamierzeniu budzić emocje melancholii i poczucia beczasowości, aby przygotować odbiorcę pracy na prawdziwe, dokumentalne nagrania, rozmowy z pasażerami pociągu o nazwie *Łodzian*¹⁷.

2D. Imersyjność.

To kolejne hasło – składnik plastyczny moich dań – prac. Łączy się płynnie z poprzednim podrozdziałem, ponieważ również wpływa na budowanie emocji. Imersyjność jest ciekawym środkiem plastycznym, jednak bardzo wymagającym. Nie każdy projekt oraz miejsce jego ekspozycji daje szansę na ten element. Imersja w świetle naukowym to: *wypełnienie przezroczystą cieczą przestrzeni między oglądanym przedmiotem a pierwszą soczewką obiektywu mikroskopu, w celu zwiększenia jasności obrazu i zdolności rozdzielczej mikroskopu*.¹⁸ Słowo angielskie *to immerse* oznacza zanurzyć się, zagłębić. Termin ten od wielu lat funkcjonuje w świecie sztuki. *Przykładów różnorodnych instalacji wykorzystujących ideę „przeniesienia” widza do wnętrza obrazu(ów) dałoby się wymienić w tym miejscu oczywiście wiele – realizują one koncept zanurzenia w różnorodnej formie*¹⁹. Historia sztuki imersyjnej jest już bardzo długa i zaczęła się dynamicznie rozwijać od lat 60-tych XX wieku. Jej teoria oraz ciągle zmieniająca się najnowsza technologia mogła by być

¹⁷ pociąg relacji Łódź Fabryczna - Warszawa Wschodnia

¹⁸ Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pl/immersja> (dostęp: 02.02.2022)

¹⁹ Piotr Zawojski, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze. Pod red. M. Popczyk. Katowice 2005.
<http://www.zawojski.com/2006/04/19/wewnatrz-obrazow-immersja-zamiast-iluzji/> (dostęp: 02.02.2022)

tematem na inne liczne rozprawy doktorskie. Nie jest to jednak moim celem. Pragnę jedynie nakreślić ogólnie czym w moim rozumieniu praktyki twórczej jest imersyjność oraz jak ją w tej dysertacji rozumiem. Imersyjność jest w moim postrzeganiu pewnym zjawiskiem plastycznym, które powoduje, że przestrzeń wystawy staje się w jakimś sensie wyjątkowa, inna niż reszta. Wchodząc w ten obszar widz odczuwa wyraźną zmianę estetyki. Uzyskanie takowego efektu może być czasem proste jak zmiana żarówek, bibuła w oknie, czy inna farba na ścianie. Gesty, które zmieniają postrzeganie przestrzeni są tylko pewnymi środkami. Nie ma dla mnie znaczenia czy używam najnowszych narzędzi do wirtualnej rzeczywistości czy pociętych papierków i wiatraków. Najważniejszy jest efekt finalny, który oczywiście jest świadomą i organiczną częścią reszty pracy. To co zawsze mnie pociągało w realizacjach, które operują takim językiem to poczucie wejścia w inność. Bycie w czymś, np. w wykreowanej rzeczywistości powoduje zmianę postrzegania. Będąc wewnątrz pracy, stajemy się jej częścią. Nie sprzyja to chłodnej analizie zjawiska. Łatwiej wtedy o bardziej instynktowne, pierwotne rejestrowanie dzieła. Mniej oglądanie a bardziej przeżywanie. Tak przynajmniej widzę udane doświadczenie pracy imersyjnej. Pierwszą pracą, która działała w ten sposób była seria obiektów *Pudła*. Były to realizacje składające się na część mojej pracy magisterskiej w ASP. Okazało się, że obiekt ma w sobie potencjał bycia realizacją właśnie immersyjną. Wynikało to z faktu, że ogląd odbywał się poprzez zamontowany w drewnianym boksie wizjer. Każde pudło było innym światem, do którego można było zajrzeć zamykając jedno oko i zbliżając się maksymalnie do otworu. Powodowało to odczucie, że reszta świata znika, a my jesteśmy w środku. Dodatkowo kreowało to pewną ekskluzywność doświadczenia, mianowicie tylko jedna osoba mogła percepcować daną pracę. Kolejne realizacje, które operowały imersyjnością to *Grawitacje*²⁰, *Konfetti*, *Terytoria*, *Jaskinia*, *Happiness is not always fun*, *Lazurowy świt pod drzewem pomarańczy* czy projekt kuratorowanej przeze mnie wystawy pod tytułem *W lesie*.



Il. 8. *Grawitacje*, instalacja, W czterech ścianach, Biennale Sztuki w Łodzi, 2004

²⁰ W tym przypadku zapach medycznych środków do dezynfekcji oraz najniższe tony dźwiękowe dodatkowo kreowały poczucie *zanurzenia*.

2E. Komizm.

Zamierzona zabawność pracy i subtelne operowanie poczuciem humoru jest trudnym do wywołania składnikiem. Jest to jednak bardzo pożądanym elementem naszej zupy, która niestety ma tendencję do smutnych tonów.

Komizm można wywołać przez właściwe zaskakujące zestawienie, nowy kontekst sytuacji lub otoczenia. W ten sposób działa praca *Wiadomości* lub *Głowa*. Gazetowa forma komunikatu zderza się z obsesyjnie pozytywną treścią. To sytuacja niemożliwa a jednak, kiedy się materializuje uwalnia swoim absurdem poczucie śmieszności. *Głowa* jest rzeźbą, którą realizuję od wielu lat. Składa się z systematycznie wypluwanych gum do żucia. Obiekt naturalnie pleśnieje i śmierdzi. Aby zrównoważyć ten ciężki ładunek przekazu, forma musiała z założenia nadać pracy więcej lekkości. Z tego powodu nieudolnie ulepiona twarz się uśmiecha.



II. 9. *Głowa*, guma do żucia, Body language, Berlin Blue Art Galerie, Berlin, 2013 - 2017

2F. Naiwność.

Zawsze fascynowały mnie prace, które są skategoryzowane jako sztuka naiwna. Jeden z przykładów niezwykłej siły działania tego typu realizacji przywołałam już w podrozdziale 1.C kiedy opisywałam obraz Henri Rousseau.

Nie wiem na ile jest to możliwe, ale często pragnę zbliżyć się w mojej twórczości do tego wzorca. Oczywiście jest pewna niewyraźna granica, której przekroczenie nie byłoby pożądane.

Francuska artystka Fabienne Verdier w latach osiemdziesiątych pojechała do Chin, aby uczyć się w Syczuanie sztuki kaligrafii i malarstwa od niekwestionowanych mistrzów tych technik. Spisane przez nią prawdy i refleksje, które pojawiły się w toku wschodniej nauki są dla mnie niezwykle cenne. Oto parę z nich: *zręczność, biegłość, maestria, które na Zachodzie uważa się często za zaletę, są nieszczęściem, bo z ich powodu nie dostrzegamy rzeczy zasadniczych. Niezręczność i partactwo mają w sobie znacznie więcej życia.*²¹ *Słabość może okazać się obłudnie wytworna. Niezręczność, jeśli płynie z serca, jest poruszająca. [...] Niezręczność może nawet stanowić istotę obrazu. Jeśli ekspresja jest szczerą, z pewnością przemówi do tego, kto ogląda.*²²

2G. Niepewność.

Istnieje pewna zabawna legenda związana z Johnem Baldessarii który w latach siedemdziesiątych uczył rysunku i malarstwa w Instytucie Sztuki w Kalifornii. Ponoć podczas zajęć sugerował swoim studentom aby stali przed sztalugami na jednej nodze. Brak fizycznej równowagi miał przyczynić się do większej czujności i wrażliwości.

Artysta Kevin Beasley w wywiadzie udzielonym dla Guggenheim Museum stwierdza: *Opierasz się na zabawie, intuicji, improwizacji, narzędziach, z których nie mógłbyś korzystać, gdybyś nie znalazł się w przestrzeni bezbronności, wrażliwości. Jest w tym mięsień i czuję, że to jest absolutnie kluczowe aby próbować trenować te mięśnie na wszystkie możliwe sposoby.*²³ Dlatego wierzę, że niepewność jest w tym przypadku ukrytą cnotą. Idealny akt kreacji powinien być jak pierwsze doświadczenie, kiedy wszystko jawi się jako zupełnie nowe i nieprzewidywalne odkrycie. Dla dopełnienia tych tez przywołam tutaj słowa ważnego dla mnie twórcy Witolda Gombrowicza: *Nie zawsze jedzenie najbardziej smakuje w restauracjach pierwszej klasy. Do mnie zresztą prawie zawsze sztuka przemawiała silniej gdy objawia się w sposób niedoskonały, przypadkowy i fragmentaryczny, niejako sygnalizując mi jedynie swoją obecność, pozwalając przeczuć siebie poza nieudolnością interpretacji. Wolę Szopena, dolatującego przez okno, na ulicy, niż Szopena ze wszystkimi szykanami na koncertowej estradzie.*²⁴ *Jakże daleko jestem od pewności i rozmachu, które grają we mnie gdy - wybaczenie - „tworzę”.*²⁵

2H. Szczerość.

Znalazłam kiedyś w internecie zdjęcie nieznanego autorstwa ukazujące graffiti na zrujnowanej ścianie. Napis głosił: *Speak the truth, even when your voice is shaking.* Uważam to za najlepszą poradę, którą można dać początkującemu artyście. Gdybym mogła cofnąć się w czasie i dać sobie wskazówkę, to mogłoby być to właśnie zdanie.

²¹ Fabienne Verdier, *Pasażerka ciszy, dziesięć lat w Chinach*, Warszawa, 2007, str. 117

²² Tamże, str. 118

²³ Kevin Beasley, *Hugo Boss Prize 2020 Nominee*, Guggenheim Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5zns0M1TVk> (dostęp: 02.02.2022)

²⁴ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, str 52

²⁵ Tamże, str. 56

Moje prace bywały czasem wiernym odbiciem wydarzeń z mojego życia. Czasem zdawało mi się, że przekroczyłam linię, za dużo odsłoniłam i miałam krępujące poczucie ekshibicjonizmu. Prace ukazujące rozpacz lub poczucie pustki, które uznawałam za dosłowne przełożenie w dzieło przeżywanych stanów emocjonalnych, sytuacji osobistych, nikt wtedy nie potraktował poważnie. Dlaczego? Wystarczyła odrobina komizmu, płytka warstwa śmieszności narzucona na nieatrakcyjną, banalną prawdę. Danie stało się wtedy strawne, a nawet przyjemne w odbiorze. To aż tak proste.



Il. 10. *Bez sensu*, instalacja audio-kinetyczna, Atlas Nowoczesności, Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021

2I. Kontrast.

Kontrast to spotkanie się przeciwności. Są według mnie dwie przestrzenie takiego zdarzenia. Pierwsza to strefa kontrastu logicznego – kiedy sztuka zestawia takie jakości plastyczne, które w jawny sposób generują napięcie poprzez swoje skrajności. Jednym z piękniejszych i przejmujących przykładów takiego kontrastu jest renesansowy obraz artysty Domenico Ghirlandaio: *Portret starego człowieka i młodego chłopca*.

Młodość i piękno malarz zestawiał z ciałem starym, zdeformowanym. Niezwykły, precyzyjny pejzaż za oknem jest jakby mistycznym echem tego spotkania. Dwie skrajnie różne góry patrzą na siebie. Uważam ten obraz za arcydzieło. Dlaczego? Czy to zasługa zręcznie przeprowadzonego kontrastu artystycznego? Oczywiście nie mam ambicji ani wiedzy, aby analizować włoski obraz z XV wieku. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na jeden ciekawy aspekt – mianowicie element, który jest równolegle obecny. Sportretowane postacie łączy zaufanie, czułość, może miłość. Powoduje to, że pierwsze uderzenie kontrastu które zwraca całą uwagę widza jest zupełnie zniesione w drugim spojrzeniu. To absolutnie mistrzowskie, przewrotne użycie omawianego tu składnika w ramach pierwszej kategorii.



Il. 11. Domenico Ghirlandaio, *Starzec i chłopiec*, 1490, Luwr, Paryż

Druga strefa kontrastu jest poza odczytaniem rozumowym. Jest w moim wyobrażeniu tym czym dla wschodniej medytacyjnej techniki zen jest koan. *W zen koanem jest sformułowanie wskazujące na ostateczną prawdę, a wyrażone w sposób, który wprawia ucznia w zakłopotanie. Koany nie mogą być rozwiązane na drodze logicznego rozumowania, lecz jedynie dzięki przebudzeniu głębszego poziomu umysłu, poza dyskursywnym intelektem*²⁶. Są to teksty przekazywane uczniom w ramach pewnego etapu edukacyjnego. Ich natura, stwarza poczucie napięcia, ma wywołać szok odbiorcy. Philip Kapleau dosadnie obrazuje tę funkcję: *Wyobraźmy sobie człowieka całkowicie ślepego, z trudem poruszającego się naprzód, podpierającego się laską i polegającego tylko na własnej orientacji w terenie. Rolą koanu jest bezlitosne wyrwaniu mu owej laski, obrócenie go kilka razy dookoła i powalenie. Ślepiec, który został pozbawiony swojej jedynej podpory i stracił orientację, nie będzie wiedział ani dokąd iść, ani co dalej robić. Zostanie wrzucony w otchłań rozpaczy. Dokładnie w taki sam sposób, bezlitośnie, koan zabiera nam cały rozsądek i wiedzę*²⁷. W konstrukcji pracy artystycznej byłby to kontrast, który nie prowadzi do logicznego zrozumienia. Zestawiając dwa obrazy, dźwięki lub pojęcia, artysta może wywołać w odbiorcy zagubienie, napięcie lub nawet zachwyty który się doświadcza pozarozumowo.

2J. Tajemnica.

To kluczowy składnik naszej metaforycznej zupy. Oto szara eminencja, której obecność decyduje czy praca artystyczna jest przeciętna lub wyjątkowa. O tajemnicy trudno pisać, bo jej natura jest niejasna. Jednak spróbujmy.

Tajemnica bywa obecna poprzez swoją czasem wymowną nieobecność. Kiedy czegoś w pracy brakuje. Może to być np. fragment informacji na który cierpliwie czekamy a który nigdy nie nadejdzie. W filmie irańskiego reżysera Abbasa Kiarostamiego *Smak czereśni* cała narracja filmu prowadzi do pytania czy główny bohater zdecyduje się popełnić samobójstwo. Ostatnie ujęcie, na które widz czeka w napięciu, ma rozwiązać zagadkę i również narzucić sens odczytania filmu. Okazuje się jednak, że reżyser zamiast konkluzji czy rozwijania opowieści, kończy film dokumentalnym nagraniem swojej ekipy filmowej, która kończy dzień pracy. Nie dowiemy się kim jest bohater filmu, dlaczego ma zamiar odebrać sobie życie oraz jaki jest finał historii. Odpowiedzi nie będzie i chwała mu za to.

Kolejnym poziomem budowania tajemnicy może być informacja dodana, która teoretycznie może wszystko wytłumaczyć a jednak rezultat jest przeciwny. Koniec filmu *Lśnienie* Stanleya Kubricka ukazuje fotografię, na której znajduje się makabryczny bohater. Zamiast wyjaśnienia historii następuje spotęgowanie tajemnicy. Zakończenie filmu *Zagadka Kaspara Hausera* w reżyserii Wernera Herzoga ukazuje zadowolonego skrybę, który z dumą ogłasza, że zagadka Hausera została rozwiązana, gdyż sekcja zwłok wykazała dysproporcje w mózgu. Informacja ta jest tylko ironicznym zatrzaśnięciem drzwi do ukrytej prawdy.

Tajemnica może być też sprzecznością, kiedy dane zaczynają się wykluczać lub zwyczajnie nie mają sensu – jak w słynnym równaniu Schredingera, kiedy kot jest w takim samym stopniu martwy co żywy. Fizyka kwantowa jest prawdziwą królową dziwnych zagadek. Albert Eistein twierdził, że: *Najpiękniejsze czego możemy doświadczyć, to tajemnica. Jest ona źródłem wszelkiej prawdziwej sztuki i nauki.*²⁸

²⁶ Philip Kapleau, *Trzy filary zen*, Wydawnictwo Galaktyka, Łódź 2012, str. 383

²⁷ Tamże, str. 95

²⁸ Nigel Lesmoir-Gordon, *The Colors Of Infinity by Arthur C. Clarke*, 1995.
<https://www.youtube.com/watch?v=WoHGIBpFkHY> (dostęp: 02.02.2022)



Il. 12. Kadr z filmu: *Smak czereśni*, reż. Abbas Kiarostami, 1997

Większość realizacji francuskiego artysty Philippa Parreno jest skonstruowana poprzez antagonizmy. Projekt *Marlin* z 2012 r. jest obrazem video całkowicie stworzonym w studio filmowym. Widzimy wiernie odtworzony apartament *Waldorf Astoria* z Nowego Yorku, w którym to w 1950 r. aktorka przebywała. Na podstawie archiwalnych nagrań dźwiękowych komputer wygenerował głos kobiety. Natomiast współpracując z jasnowidzem, artysta stworzył wypowiedziane w filmie myśli Marlin. Prawda i fałsz stały się jedną spójną jakością. Granice zostały zniesione. Podobnie czytam inną pracę Parreno *Anywhen* z 2016, która była indywidualną realizacją zaprojektowaną dla Turbine Hall w Tate Modern. Na dachu muzeum znajdował się czujnik atmosferyczny, który generował określony algorytm przesyłany na komputer. Wszystkie elementy wystawy były uruchamiane i animowane w oparciu o dane zewnętrzne. Będąc świadkiem tej zjawiskowej choreografii elementów, można było odczuć swoją małość i niedostępność tajemniczych przyczyn wielu zjawisk.

Czasem prawdziwy temat jest nieoczywisty. To co widać nie musi być treścią realizacji. Moja instalacja *Bez sensu*, która przedstawia trzy zaprogramowane roboty nie jest pracą o technologii lub przyszłości. *Lazurowy świat pod drzewem pomarańczy* nie jest rozważaniem o systemie edukacyjnym czy sentymentalnym westchnieniem w stronę stylistyki z lat 70 tych. Podobnie w doktorskiej realizacji *Kocham cię życie*, pomimo iż bohaterem jest istota pozaziemska, to jednak prawdziwym centrum staje się tajemniczy nieobecny.

Uważam jednak, że nikt tak celnie nie potrafił ująć w słowa tego tematu jak mistrz Gombrowicz, którego ponownie zacytuję: *I sen ujawnia cały idiotyzm owego żądania, stawianego sztuce przez poniektóre nazbyt klasycyzujące umysły, że ona powinna być „jasna”. Jasność? Jej jasność jest jasnością nocy, nie dnia. Jej jasność jest akurat taka, jak latarki elektrycznej, która wydobywa z mroku jeden przedmiot, grążąc resztę w jeszcze bezdenniejszej ciemności. Powinna być - poza granicami swojego światła - ciemna, jak orzeczenie Pytii, o twarzy zasłoniętej welonem, nie dopowiedziana, mieniąca się wielością sensów i obszerniejsza od sensu. Jasność klasyczna? Jasność Greków? Jeśli wam to wydaje się jasne to tylko dlatego, że jesteście*

*ślepi. Idźcie w pełne południe przypatrzeć się dobrze najbardziej klasycznej Wenus, a zobaczycie najczarniejszą noc.*²⁹

2K. Swoboda interpretacyjna.

Podrozdział ten łączy się w pewnym sensie z poprzednim. Interesuje mnie obecność w pracy poczucia zakończenia i otwarcia jednocześnie. Określony zestaw myśli lub konkretnych historii jest w mojej praktyce twórczej zazwyczaj wywoływany, co może dawać złudzenie zakończonej tezy dzieła. Interpretacja tych informacji nie powinna jednak mieć wyraźnego końca. Nie chcę, aby znaczenie pracy było jednorowe i określone. Pragnę pewnej wolności, swobody interpretacyjnej widza. Większość moich realizacji dąży do takiej konstrukcji. Jako czytelny przykład mogę wskazać moją pracę *Uniesienie* z 2018 r. Video powstało specjalnie na wystawę *Lepiej być piękną i bogatą* do galerii XX1. Praca na samym początku, w postaci tekstu przywołuje słynny performance Yves Kline'a *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility*. W 1962 r. artysta zakupił prawdziwe złoto. Następnie sprzedał towar kolejnym kupcom podpisując z nimi dokument, w którym pojawia się warunek, że przy sprzedaży artysta dokona wyrzucenia nad rzeką danego zarejestrowanego płatka złota. Moja praca video jest wizualizacją tego zdarzenia. Na obrazie silny wiatr wyrывa płatek w powietrze i unosi do góry. Video sugeruje, że złoto ciągle leci w niebo coraz wyżej, bez końca. W tej prostej pracy pojawia się zatem pewna historia związana z akcją Kline'a – co jest informacją o wyraźnym początku i końcu. Jednak idąc dalej praca nie zdradza żadnego tropu interpretacji. Mogłaby być w kontekście wystawy o bogactwie krytyką, ale i również pochwałą. Złoto migocze na tle niebieskiego nieba. Obraz jest bardzo malarski, przyjemny i estetyczny. Widz może się domyślać, że płatek kiedyś zacznie opadać na ziemię, jednak praca tego nie ukazuje.

2L. Sztuka proporcji.

Każdy z wymienionych składników ma w sobie pewną energię. Teza ma antytezę. Jest Yin i Yang. Aby powstało napięcie muszą się spotkać przeciwstawne potencjały elektryczne. Jeżeli zupa jest zbyt mdła i słodka, dorzucamy soli lub ostrych przypraw. Jeżeli jest zbyt kwaśna, dodajmy więcej mleka kokosowego, jeżeli gorzka więcej cukru. W sztuce może być tak samo. Oczywiście jak można się domyślać nie wszystkie powyżej wymienione składniki muszą trafić do jednej zupy a właściwe użycie reszty elementów wymaga sporej czujności.

Pomimo wielości i istotności wszystkich wymienionych tutaj elementów należy jednak wyraźnie podkreślić, że jak to przenikliwie ujął angielski biolog Rupert Sheldrake: *Na każdym poziomie całość jest czymś więcej niż sumą części.*³⁰

²⁹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, str. 288

³⁰ Rupert Sheldrake, *Nowa Biologia. Rezonans morficzny i ukryty porządek*, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2013, str. 32



Il. 13. *Uniesienie*, video HD, *Lepiej być piękną i bogatą*, Galeria XXI, Warszawa, 2018

Il. 14. Yves Klein, *Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility to Dino Buzzati*. Series n°1, Zone 05, 26 January 1962, The Getty Research Institute, Los Angeles

3. Melancholia turysty.

3A.

Turysta.

Ten rozdział jest poświęcony praktycznej części realizacji, czyli obrazowi video *Kocham cię życie*. Na początku zanim dotrę do różnych szczegółów oraz zamierzeń plastycznych, warto odpowiedzieć na banalne pytanie startowe: o czym jest film? Fragment wywiadu Grzegorza Brauna z Stanisławem Lemem z 2012 roku jest w moim wyobrażeniu odpowiedzią na to pytanie. Pisarz opowiada historię: *My żyjemy w niesłychanym tempie nieprawdopodobnego przyspieszenia i ze względu na to, jesteśmy troszeczkę w sytuacji człowieka, który skoczył bez spadochronu z 55 piętrowego wieżowca i w tej chwili znajduje się koło 30 piętra i ktoś się wychyla pyta się: no jak tam? A on mówi: na razie wszystko w porządku. I leci dalej. My mając coraz poważniejsze technologie, coraz słabiej kontrolujemy kierunek w jakim one zacierają.*³¹ Odpowiadając na powyższe pytanie jeszcze bardziej precyzyjnie: moja praca jest rozważaniem o tym kim i w jakiej teraz sytuacji jest człowiek. Temat ten jednak nie jest czytelny od razu. Narracja video ukazuje fikcyjny moment, kiedy na Ziemi nie ma ludzi. Wynika to z faktu, że czasem łatwiej zauważyć istotę wybranego zjawiska, gdy staje się nieobecne.

Główny bohater jest bytem pozaziemskim o niewyobrażalnej inteligencji przewyższającej ludzkie możliwości percepcji i analizy. Na początku filmu narrator klarownie przedstawia siebie, czyli postać obcego, którego następnie ogólnie podsumowuje terminem turysta. Dlaczego turysta? Tłumacząc ten wybór, warto nakreślić jaki to typ podróżnika. Jest on przeciwieństwem koncepcji flaneura z początku XX wieku. Walter Benjamin tak określa czynności swojego wędrowca: *Lekkie oszołomienie ogarnia tego, kto długo i bez celu wędruje ulicami (...) Jak zwierzę krąży po nieznanach dzielnicach.*³² *Flaneur nie nosi ze sobą planu miasta, jego spacer nie ma celu. Nigdy nie wie, gdzie dotrze, na jaką ulicę trafi, która go skusi.*³³ Turysta to model przeciwny. Nie błąka się bez celu. Jego plan podróży jest wcześniej zaprojektowany, a wszelkie atrakcje i emocje są skrupulatnie ułożone według harmonogramu wycieczki.

Turystyka jest zjawiskiem fascynującym i dynamicznym. Można na podstawie jej historii prześledzić ewolucję pewnych modeli społecznych, ale również dążeń i pragnień ludzi danej epoki (oczywiście w pewnym uogólnieniu i analizując najbardziej uprzywilejowane regiony świata). Podróżowanie ma swoją długą tradycję. Początek można upatrywać w XIII wieku od czasu wielkich pielgrzymek do świętych miejsc, reklamowanych w książeczkach odpustowych. Natomiast w XVII wieku w zwyczaju było, aby synowie arystokratów i szlachciców brali udział w poznawczych podróżach po Europie. W XVIII do tego rytuału dołączyli synowie trochę niższej klasy, czyli dzieci bogatych mieszczan. Podróż miała wówczas funkcję edukacyjną. Również w XVIII wieku pojawił się pewien przełom – mianowicie rozwój infrastruktury turystycznej w formę europejskich uzdrowisk. Cele edukacyjne zamieniły się pod przykryciem reperowania zdrowia w rozrywkowe. Miejsca takie posiadały specjalnie zaprojektowane na tą okoliczność promenady, bale i sklepy. Wieś z XIX wieku miała z kolei swoje jarmarki. Ludzie raz w roku przemierzali czasem ogromne odległości, aby doświadczyć wszelkich atrakcji handlowych i towarzyskich. Oczywiście ta machina nakręca się nieprzerwalnie coraz bardziej i nawet obecna światowa pandemia nie jest w stanie zatrzymać niewyobrażalnej skali rozwoju współczesnej turystyki. Uważam, że to zjawisko ma nawet moc zdefiniować tożsamość współczesnej epoki. John Urry niezwykle trafnie, już ponad czternaście lat temu stwierdził: *Bycie*

³¹ Grzegorz Braun, *Stanisław Lem vs. Grzegorz Braun*, Telewizja Literacka TVL, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=37K-P77tZXo> (dostęp: 02.02.2022)

³² Walter Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, str. 932

³³ Katarzyna Bartosiak, *Sztuka spacerowania, czyli śladami flaneura po nowoczesności i ponowoczesności (?)*, APPENDIX nr 1.
<http://www.appendix.ifil.uz.zgora.pl/archives/2005-1/bartosiak.pdf> (dostęp: 02.02.2022)

turystą to jeden z wyznaczników bycia nowoczesnym.³⁴ Poczucie, że podróżowanie i wakacje są koniecznością, stanowi jeden z elementarnych aspektów nowoczesnej egzystencji. „Potrzebuję wakacji” to jedna z najbardziej oczywistych refleksji nowoczesnego dyskursu oparta na przeświadczeniu, że aby zachować zdrowie fizyczne i psychiczne, trzeba od czasu do czasu gdzieś wyjechać.³⁵ Zjawisko to jest według mnie ściśle integralne z współczesnym wyobrażeniem życia społecznego.

Pseudow wydarzenie to termin stworzony przez amerykańskiego historyka Daniela Boorstina. Opisuje sytuację, kiedy człowiek nie potrafi już przeżywać rzeczywistości bezpośrednio, dlatego sięga po tak zwane pseudow wydarzenia. *Odizolowany od środowiska naturalnego i tubylców, masowy turysta przemieszcza się w zorganizowanych grupach z przewodnikiem, cieszy się z nieautentycznych, wymyślonych atrakcji, naiwnie czerpiąc przyjemność z pseudow wydarzeń i nie dostrzegając otaczającej go rzeczywistości.*³⁶ Jest to teoria, która powstała w latach 60-tych, jednak jej aktualność nie traci na ważności. Pseudow wydarzenia funkcjonują na bazie niezwykłości. Oznacza to, że turysta powinien przeżywać przyjemności, które charakteryzuje niecodzienność i pewna wyjątkowość. Jest to wyraźny model, który w moim mniemaniu opisuje kierunek współczesnej turystyki. Aby to unaocznić wymienię poniżej parę wycieczek, które obecnie funkcjonują na rynku turystycznym od około dziesięciu lat.

Wszyscy kojarzymy historie o zorganizowanych podróżach do Czarnobyli. Okazuje się, że oferta tak zwanej turystyki nuklearnej jest szersza. Można przykładowo zwiedzać teren w Fukushima w Japonii po wycieku substancji radioaktywnych z elektrowni Daiichi w którym zginęło ponad 20 000 ludzi w 2011r. Wycieczka taka jest całkowicie zorganizowana z autokarem, wyżywieniem i wykupionym przewodnikiem. Każdy turysta dostaje swój własny licznik promieniowania. Część terenu po której przemieszcza się autokar wskazuje nawet 11 stopni promieniowania w skali Geigera - co parokrotnie przewyższa obecny zakres radioaktywności w Czarnobyli. W pakiecie dodatkowych atrakcji można również zobaczyć Las Jukai - czyli najbardziej popularne miejsce samobójców. Władze japońskie znajdują tu rocznie ponad 100 ciał. Kolejnym podpunktem wycieczki może być wyspa Hashima, która w latach 70-tych służyła z największego zaludnienia na świecie. Pod wyspą działała kopalnia węgla. Kiedy to gigantyczne miejsce pracy zostało zamknięte, ludzie wyprowadzili się w przeciągu tygodnia. Obecnie jest dziwnym pejzażem pustki po uciekających rodzinach. W Kolumbii prawdziwy płatny zabójca Pablo Escabara oprowadza wycieczkę po byłym więzieniu a potem robi prezentacje w jaki sposób zabijał ludzi na żądanie swojego szefa Escabara. W Johannesburgu, w południowej RPA, wiele milionów ludzi żyje w gettach zwanych *townships*. Najbardziej niebezpieczna i skrajnie uboga dzielnica Alexandra organizuje specjalne nielegalne oprowadzania a ich przewodnicy są zaopatrzeni w prawdziwą broń. Natomiast w północnej części Afryki na jeziorze Nokoue jest zbudowana wioska Ganvie. Tak zwana Wenecja Afryki oferuje specyficzne atrakcje w postaci tradycyjnych niezwykle brutalnych i krwawych ceremonii voodoo. Można również wykupić wycieczkę na granicy z Meksykiem, aby wcielić się w rolę nielegalnego imigranta. Turyści mogą doświadczyć nielegalnego przekroczenia granicy, napadu bandytów oraz aresztowania przez policję. Biznes taki prowadzi były przemytnik ludzi z Meksyku. Popularna atrakcja na amerykańskie wieczory panieńskie jest w Milwaukee w stanie Wisconsin, polega na podróży śladem seryjnego mordercy i kanibala Jeffreya Dahmera. Przewodniczka opowiada o technikach morderstw i patroszeniu ciał. Program wieczoru wieńczy atrakcja w postaci wywoływania ducha zmarłego mordercy. W stanie Tennessee w małej rolniczej miejscowości Summertown znajduje się Dwór McKamey. Ludzie w ramach pakietu turystycznego zjeżdżają się, aby poddać się prawdziwym, profesjonalnym torturom fizycznym i psychicznym. Miejsce jest prowadzone przez byłego wojskowego, który swoje doświadczenie nabrał podczas 23 lat pracy. Uczył się między innymi metod przesłuchiwanie więźniów. W swoim centrum używa techniki hipnotyzmu by wzmocnić doświadczenia klientów. Po wizycie turyści mogą mieć fizyczne ślady w postaci siniaków, nacięć skóry czy skręcenia kości. Celem prowadzących jest doprowadzenie

³⁴ John Urry, *Spojrzenie turysty*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Brwinów 2007, str. 17

³⁵ Tamże, str. 19

³⁶ Tamże, str 23

klientów do stanu, kiedy odczuwa się fizyczne wrażenie zbliżającej się śmierci, ale sytuacja jest na tyle kontrolowana, że do tego nie dojdzie. To niezwykle popularne miejsce i ponoć lista oczekujących jest bardzo długa.

Dlaczego piszę o tych wycieczkach? Ponieważ są one inspiracją do stworzonej prze mnie fikcji. Postać głównego bohatera oraz jego specyficzna podróż jest wzorowana na tych historiach. Obcy jest wersją pozaziemskiego turysty, który wiernie powiela model współczesnego turysty z powyższych przykładów. Ziemia jest w filmie terenem opustoszałym, wymarłym, pełnym zagadek i niebezpieczeństw. Pomimo tego faktu, podobnie jak w wymienianych pakietach turystycznych, zagrożenie jest obecne w ramach kontroli. Istnieje jako daleka potencjalność, ale i jednocześnie prawdziwy napęd tych wycieczek. Czego oczekują turyści z opisywanych przykładów? Zrozumienia swojej ludzkiej natury. Docenienia życia. Emocji. Tego również spodziewa się nasz filmowy bohater. Jego zwiedzanie jest pozorne. Jest to raczej forma czekania na prawdziwe wtajemniczenie, na fizyczne doświadczenie silnych ludzkich emocji, na poszerzenie spektrum przeżyć.

3B. Film.

Dlaczego film? Dlaczego nie stworzyłam cyklu zdjęć, dźwięków, instancji, obiektów, performansu? Tych opcji wyrazu jest wiele i każde ma swoje wyjątkowe atuty.

W 2015 r. Jakub Majmurek i Łukasz Ronduda zwrócili uwagę na ciekawe zjawisko artystyczne, które określili mianem: *kino-sztuka*. Oznaczało to zainteresowanie artystów współczesnych narzędziami z dziedziny kina. Oczywiście wymiany i eksperymenty pomiędzy sztuką a kinem zachodziły od czasów awangardy i okresu pierwszych rejestracji filmowych. Jednak zjawisko kino-sztuka to zupełnie nowe podejście do pracy w ramach tych dwóch obszarów. Jakub Majmurek, klarownie przedstawia zmianę: *Twórców awangardy w filmie interesowało to, co wizualne i dźwiękowe – nie narracja, budowanie, postaci czy wzbudzenie emocji w widzach. W przypadku kino-sztuki rzecz ma się nieco inaczej. Nurt ten próbuje wykonać ruch w pewnym sensie odwrotny do tego, jaki podejmowali różni awangardiści, aż do Warsztatu Formy Filmowej – ostatniej interakcji między kinem a sztuką współczesną w Polsce. [...] Kino-sztuka tymczasem chce wejść w pole kina i przemysłu filmowego. Sięga po fabułę, narrację, anegdotę, budowanie świata przedstawionego i postaci, a więc po te elementy kina i kultury popularnej, które przez polską tradycję awangardową traktowane były zawsze jeśli nie podejrzliwie, to przynajmniej z dystansem.*³⁷ Zjawisko to czyli tak zwany zwrot kinematograficzny w polu sztuk plastycznych jest ciągle operacją nową i nie do końca zbadaną. W Polsce dopiero na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, po okresie panowania sztuki krytycznej, pojawiają się na nowo działania artystyczne, które opierają się na pracy wyobraźni i generowaniu sztucznych światów. Tacy artyści jak Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera czy Oskar Dawicki operowali już nowym podejściem. Największy przełom miał miejsce 2006 roku, kiedy pojawił się film Piotra Uklańskiego *Summer Love*, czyli polski western. Po raz pierwszy polski artysta sztuk wizualnych nakręcił pełnometrażowy film fabularny z znanymi aktorami (Val Kilmer, Katarzyna Figura). Eksperyment nie wyszedł do końca, gdyż pomimo obecności na paru festiwalach filmowych nigdy nie trafił do powszechnej dystrybucji kinowej. Oczywiście równolegle na świecie inni artyści z pola sztuk wizualnych zaczynają tworzyć swoje pełnometrażowe filmy.³⁸

Powracając więc do wcześniejszego pytania, mój wybór był dyktowany polem zupełnie nowych plastycznych możliwości. Film fabularny uznaję wciąż za medium, nie do końca zbadane, które kryje w sobie przestrzenie

³⁷ Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Wydawnictwo Oko na kino – Korporacja ha!art, Warszawa 2020, str. 428

³⁸ Steve McQueen, Shirin Neshat czy Apichatpong Weerasethakul, którego *Memoria* otrzymała w tym roku nagrodę na festiwalu w Cannes.

dzikich obszarów i tajemnic. Kino pomimo swojej wszech obecności w współczesnym życiu ludzi jest nadal mało eksplorowane. Operowanie aktorem i fabułą było pewną specjalistyczną wiedzą i warsztatem, którego nie posiadali artyści wizualni. Do tego dochodzi najbardziej istotny fakt, który jest paradoksalnie rzadziej wymieniany – czyli brak ogromnego budżetu, który jest wymagany nawet w przypadku niewielkich i skromnych form filmowych. W wywiadzie pod tytułem *Skradający się neomodernizm* dziennikarz stawia pytanie historykowi filmu Rafałowi Sysko: *Czyli nie wszystko już było? Język kina dalej się rozwija?*³⁹ Rozmówca udziela wtedy takiej odpowiedzi: *Tak, możemy mówić o prawdziwym renesansie kina.*⁴⁰

Drugi aspekt mojego wyboru jest związany z dwoma składnikami, które wymieniałam w poprzednim - drugim rozdziale. Film ma niezaprzeczną moc generowania emocji oraz jest według mnie doświadczeniem immersyjnym. Uważam, że film fabularny oglądany nawet w marnych warunkach i w złej jakości potrafi być doznaniem totalnym. Twierdzenie to bazuje na moich własnych doświadczeniach. Podczas oglądania filmu nasze podstawowe zmysły są zajęte, umysł wówczas śledzi historię i efektem tego jest zatrzymanie naszych ciągle generowanych myśli. Dodatkowa identyfikacja z bohaterem również odcina nas od nas samych. Tworzy to automatyczne doznanie przeniesienia w historię i scenerię filmu. Pomimo iż pomieszczenie lub np. biurko, na którym jest ekran są widoczne i obecne, to my tego nie widzimy. Zaangażowanie mentalne i emocjonalne w narrację filmową powoduje, że dostrzegamy jedynie zdarzenia rozgrywające się w ramach świetlistego obrazu. Jesteśmy więc zanurzeni w świecie emitowanego filmu.

W roku 1827 niemiecki pisarz i filozof Karl Friedrich Eusebius Trahdorff stworzył pojęcie *Gesamtkunstwerk*. Oznaczało dzieło totalne, syntezę sztuk. Ponad dwadzieścia lat później Ryszard Wagner w swoich esejach przywołał ten termin ponownie. Od tego momentu określenie stało się popularne i było początkowo kojarzone z operą oraz sztuką teatralną. W wizji kompozytora miała to być sztuka przyszłości. Oczywiście prawdopodobnie nie będzie to oryginalna myśl, jednak sztukę filmową uznaję za współczesne wcielenie tego pojęcia. Krzysztof Kozłowski stwierdza: *[...] gdyby Wagner żył dzisiaj, zapewne pokochałby wideo. Naturalnie i ontologicznie urzeczywistnia ono ideę Gesamtkunstwerku, w którym współgrają ze sobą wszystkie zmysły i koegzystują różne formy sztuki.*⁴¹

W obszarze nurtu kino-sztuka można wyodrębnić zjawisko filmowego *neomodernizmu*. Autor tego pojęcia Rafał Sysko stwierdza: *To nowa faza współczesnego kina artystycznego.*⁴² *Neomodernizm pojawia się jako reakcja na postmodernizm, odrzuca jego grę z komercyjnymi gatunkami – jego twórcy nawiązują raczej do wielkich mistrzów kina autorskiego i stawianych przez nich egzystencjalnych pytań.*⁴³ Autor Rafał Sysko jako najbardziej charakterystyczne cechy tego nurtu wymienia: *strategie dedramatyczne, inscenizacyjny minimalizm [...] i kontemplacyjny charakter opowiadania.*⁴⁴

Gdzie wobec tych kategorii umieszczam swoją doktorską realizację filmową? Oczywiście nikt tworząc pracę artystyczną nie kalkuluje, aby celowo wpisać się w określony nurt. Skoro jednak w celu badawczym mam zdefiniować określone miejsce, szufladę filmową to z pewnością nurt kino-sztuka wydaje się adekwatnym odniesieniem. Nie jest to jednak identyfikacja całkowita. Moja realizacja nie aspiruje do prezentacji w salach kinowych. Powstawała z myślą o przestrzeni galeryjnej. Pomimo użycia nowych dla mnie narzędzi jak budowanie narracji czy współpraca z aktorem oraz ekipą filmową, praca mieści się jednak gdzieś pomiędzy

³⁹ Adam Kruk, *Skradający się neomodernizm. Rozmowa z Rafałem Syską*, Dwutygodnik.com, wydanie 140, 08.2014. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html> (dostęp: 02.02.2022)

⁴⁰ Tamże

⁴¹ Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, str. 49

⁴² Adam Kruk, *Skradający się neomodernizm. Rozmowa z Rafałem Syską*, Dwutygodnik.com, wydanie 140, 08.2014. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html> (dostęp: 02.02.2022)

⁴³ Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Wydawnictwo Oko na kino – Korporacja ha!art, Warszawa 2020, str. 433

⁴⁴ Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, str. 237

sztuką wideo a filmem krótkometrażowym. Z kategorią neomodernizmu sytuacja wydaje się podobna. Wiele cech mojego projektu idealnie współgra z opisem tego nurtu. Film nie jest oparty na schemacie budowania klasycznego filmowego napięcia dramatycznego. Obraz jest prosty, zrealizowany w minimalistycznej estetyce. Panuje również kontemplacyjny charakter opowiadania historii, co jeszcze potęguje obecność narratora z offu. Sceny są długie a sekwencje pozbawione akcji. Pojawiają się odwołania do poetyki określonego reżysera wizjonera z historii kina. Z drugiej strony zdaje się wychodzić z tej wyznaczonej formuły. Film jest wyraźnie zakorzeniony w określonym gatunku filmowym i świadomie używa wszelkich klasycznych chwytów przypisanych do tej konwencji. Inspiracja kinem Kubricka nie jest poważnym artystycznym gestem. Bliżej jej do zabawy funkcjonującymi obrazami z historii kina.

Kolejną kategorią, którą pragnę przywołać jest filmowy esej. Jest to niezwykle szerokie zjawisko, którego granice są nawet dla samych krytyków kina niełatwe do wyznaczenia. Cytując Bartosza Zająca: [...] *esej filmowy jest przykładem kina dyskursywnego, a ściślej kina z dominantą dyskursu polifonicznego, a więc takiego, które przedstawia autorski wywód nie tyle w formie logicznie ustrukturuwanej, ograniczającej się do prostej ilustracji tez, ale właśnie otwartej, wewnątrznie zdializowanej, dynamicznej – pozwalającej widzowi na aktywne współtworzenie, czy wręcz „współpisanie”. Esaj filmowy byłby zatem rodzajem kino-pisania, refleksji która w sposób dialektyczny rozwija myśl formując ją przy pomocy słów, dźwięków i obrazów.*⁴⁵ Część badaczy tego zjawiska nie postrzega go nawet w kategorii gatunku lecz jako metodę twórczą, którą cechuje: gatunkowa hybrydyczność, autorski styl narracji, subiektywność oraz tendencja do filmowych eksperymentów. W ramach powyższego nurtu został z kolei wyodrębniony filmowy esej SF. Najbardziej popularnym przykładem tego języka artystycznego jest utwór *Pomost* Chrisa Markera. Jest to również praca, która jest najbardziej znana z całej jego twórczości. W artykule poświęconym temu reżyserowi, Jakub Majmurek pisze: *Obrazy organizuje komentarz – silnie spersonalizowany, głęboko osobisty, refleksyjny, niesiony przez ciąg swobodnych rozważań i skojarzeń. Marker pokazuje tu, że sama filmowa rejestracja nie niesie jeszcze żadnej prawdy i sensu. Ten tworzy się w dialektycznej grze różnych elementów filmowego tekstu: zdjęć, komentarza, muzyki.*⁴⁶ Autor przytoczonego fragmentu w piękny sposób podsumowuje ten rodzaj kina jako: *zapis pracy pamięci.*⁴⁷ Film *Kocham Cię życie* uznaję właśnie za tą formę narracji filmowej. Podobnie jak w *Pomoście* historia oraz dramaturgia jest zbudowana na przepływie świadomości głównego bohatera – czyli głosu z offa. Dzięki temu ukazana historia jest audiowizualną formą pamiętnika z kosmicznej podróży, zestawem różnych myśli, które nadają znaczenie dla obrazu i dźwięku.

3C. Konstrukcja.

Ten podrozdział będzie dotyczył szeroko rozumianej konstrukcji pracy, czyli spróbuję ukazać układ elementów, które tworzą budowę dzieła oraz ich rozmieszczenie i relacje. Film video *Kocham Cię życie* zbudowałam w oparciu o trzy podstawowe składniki: patos, melancholię i komizm. Wszystkie inne omawiane w rozdziale drugim tej dysertacji cechy są obecne, jednak drugoplanowe.

Najsilniejszym, przeważającym elementem, który jest rodzajem bazy dla reszty konstrukcji jest patos – składnik, który nie był wymieniony w rozdziale drugim, ponieważ użyłam go po raz pierwszy. Uwypuklanie cech powagi, podniosłości historii jest według mnie rzadko używanym elementem w sztuce współczesnej.

⁴⁵ Bartosz Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi. <https://msl.org.pl/media/user/nowy/esaj-audiowizualny-w-stronko-historii-bartos-zajzcc-pdf.pdf> (dostęp: 02.02.2022)

⁴⁶ Jakub Majmurek, *Uśmiech bez kota*, Dwutygodnik.com, wydanie 224, 11.2017. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7484-usmiech-bez-kota.html> (dostęp: 02.02.2022)

⁴⁷ Tamże

Prawdopodobnie wynika to z faktu skojarzeń z sztuką propagandową. Dodatkowo użycie patosu może być zagrożeniem, że praca stanie się pretensjonalna. Inspiracją na polu filmowym, która była pomocna w sposobie budowania efektu wzniosłości był film *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka. Uznaję go jako dzieło wybitne, które jest ikoną swojego gatunku. Jak to ujął amerykański historyk kina Gene D. Phillips: *film Kubricka stał się miarą wedle której oceniane są wszystkie późniejsze filmy science fiction*.⁴⁸ Jest to utwór, który wręcz emanuje skalą realizacji i podniosłością. Oczywiście wiele rzeczy składa się na ten zjawiskowy efekt. Zaczynając od obrazu – kadry są zazwyczaj statyczne, często o kompozycji symetrycznej. Ujęcia są długie. Ruch kamery jest bardzo powolny i zazwyczaj kieruje się do wnętrza kompozycji. Montaż nie zwraca uwagi widza i zdaje się najmniej istotnym narzędziem. Kolejnym niezwykle istotnym elementem, który buduje patos w przypadku omawianego filmu jest muzyka. *Muzyka w filmach amerykańskiego reżysera jest zawsze przemożna w swoim oddziaływaniu. Niepodobna jej nie słyszeć, ale – mimo że prezentuje ona najczęściej najwyższą jakość artystyczną – nigdy nie przytłacza przy tym obrazów, które dzięki nowej koncepcji realizmu filmowego i immanentnej sile oddziaływania na widza potrafią zapewnić znakomitą przeciwwagę dla tego, co audialne*.⁴⁹ Dwa powyższe sposoby konstruowania utworu audiowizualnego czyli obraz ruchomy stworzony według konkretnych reguł oraz podniesienie znaczenia muzyki były dla mnie istotnymi wzorami z których skorzystałam w celu wywołania patosu. Szczególną uwagę zwróciłam na złożone użycie ścieżek dźwiękowych. Muzyka może odgrywać w filmie różną rolę. Są produkcje, kiedy jest ledwo zauważalna, natomiast w innych bywa na pierwszym planie. W przypadku mojej doktorskiej realizacji spełnia jedną i drugą możliwość. Jest ważna i wielofunkcyjna. Opierając się na analizie podfunkcji muzyki w dziele filmowym według Stephana Sperla⁵⁰ w swojej pracy użyłam poniższych podfunkcji w ramach płaszczyzny dramaturgii: odzwierciedlenie ruchu, reprezentowanie czasu, odzwierciedlanie emocji, stawianie akcentu, odzwierciedlanie procesu, generowanie akcji. Następnie na płaszczyźnie narracji wyróżniam: kondensacja czasu, zmiana czasu, tworzenie napięcia, tworzenie atmosfery, przekazywanie idei, komentarz z offu, muzyka napisów końcowych. Na trzeciej płaszczyźnie podfunkcji, czyli montażu użyłam: odgraniczanie scen, odzielanie ujęć, stawianie akcentu, szczepianie ujęć. W filmie *Kocham cię życie* pojawiają się cztery typy ścieżek dźwiękowych: rejestracja sytuacji dźwiękowej z planu, głos narratora z offu, dźwięki budujące napięcie oraz utwory muzyczne. Zazwyczaj ścieżki te nakładają się na siebie. Wszystko to oznacza, że praca jest silnie zbudowana na warstwie audialnej. Najważniejszym utworem muzycznym pojawiającym się w pracy jest fragment aktu trzeciego opery Ryszarda Wagnera *Zmierzch bogów* (*Götterdämmerung*). Jest to koniec ostatniej z czterech oper tego kompozytora – czyli finał cyklu *Pierścienie Nibelunga*, co tłumaczy atmosferę niezwyklej monumentalności muzyki. Utwór ten opowiada o: unicestwieniu i odnowie. *Bogowie upadli ponieważ zgubiło ich pragnienie absolutnej władzy*.⁵¹ Muzyczny motyw z tego aktu pojawia się w mojej realizacji jako symboliczna klamra, która spina początek i koniec historii. Muzyka ta towarzyszy pierwszej scenie ukazującej zachód i zmierzch słońca na miejskim, polskim osiedlu bloków. Jest to nawiązanie do początku *2001: Odysei kosmicznej*. W filmie Kubricka wyłaniająca się tarcza słońca, której towarzyszy spektakularny poemat symfoniczny Richarda Straussa *Also sprach Zarathustra* jest symbolicznym obrazem początku ludzkości. *Wstęp ten wprowadza odbiorcę w nastrój, jakiego nie zapewniłby mu najlepszy prolog słowny – stanowi ekwiwalent pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju*.⁵² W przypadku mojej sceny wprowadzającej, obraz oraz muzyka mają na celu przedstawienie zmierzchu ludzkości. *Also sprach Zarathustra* oraz *Götterdämmerung* pojawiają się po wstępie czarnej planszy jako

⁴⁸ Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Rozmowy Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, str. 12

⁴⁹ Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, str. 185

⁵⁰ S. Sperl, *Stanley Kubrick*, Munchen–Wien 1984, str. 247-284

⁵¹ Timothy Judd, "Siegfried's Death and Funeral March": Klaus Tennstedt and the LPO, Live in 1988, The Listener's Club, 05.2019.
<https://thelistenersclub.com/2019/05/20/siegfrieds-death-and-funeral-march-klaus-tennstedt-and-the-lpo-live-in-1988/>
(dostęp: 02.02.2022)

⁵² Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, str. 216

obraz przed napisami początkowymi. Podobieństwo jest również na poziomie dramaturgicznym, gdyż wątek muzyczny jest powtórzony w kluczowym momencie narracji podczas nagrania obrazu w trybie *slow-motion*. W przypadku filmu Kubricka motyw Straussa jest połączony z obrazem wynalezienia pierwszego narzędzia przez praczłowieka – co rozpoczyna nowy etap historii gatunku ludzkiego i kończy pierwszy rozdział filmu *Świt ludzkości*. W *Kocham cię życie* fragment *Zmierzchu bogów* pełni podobną funkcję. Zamyka i komentuje historię podróży głównego bohatera.



Il. 15. Kadr z filmu: *2001: Odyseja kosmiczna*, reż. Stanley Kubrick, 1968

Drugim budulcem filmu jest komizm. Element ten skonstruowałam poprzez postać głównego bohatera. Na tym poziomie również czerpałam z określonych kalek filmowych i skojarzeń. Pierwsza inspiracja to film *E. T.* Stevena Spielberga. Kolejną referencją była postać obcego z amerykańskiego serialu telewizyjnego *Alf* zrealizowanego przez NBC w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Produkcja ta w swoim zamierzeniu była zresztą parodią *E. T.* Ostatnią inspiracją był Chewbacca z trylogii *Gwiezdne wojny* Georga Lucasa. Wszystkie te powyższe postacie są sympatyczne. Posiadają wyraźny wymiar komediowy, który bazował na wyglądzie oraz zachowaniu. Główny bohater *Kocham cię życie* jest zlepiony według tego wzorca. Jest pocieszny i delikatny niczym stworzenia z bajek dla dzieci. Nie jest typem kosmity, którego można się bać. Dodatkowo jego nieudolne zachowanie potęguje odczucie komizmu. Otyła postać jest fizycznie nieporadna i powolna. Obcy w wybranych scenach przewraca się, wymiotuje oraz cierpi na chroniczny katar. Komizm pojawia się również w zestawieniu bohatera z określoną przestrzenią – czyli przykładowo w scenie kukieł z oczepin z działu etnograficznego lub w kontekście awangardowych obiektów z Muzeum Sztuki w Łodzi.

Melancholia jest trzecim podstawowym elementem konstrukcji. Jest stworzona na bazie wybranego stylu obrazu filmowego, typu opowiadanej historii i konwencji narratora z offu. Dwa pierwsze składniki mają swoje podłoże w nawiązaniu do epoki romantyzmu. Romantyzm był bardzo szerokim i dość różnorodnym nurtem w kulturze początku XIX wieku. W każdym obszarze sztuki wytworzył charakterystyczne motywy. Kwestionował postawy oświeceniowe, czyli racjonalistyczne ukazywanie świata, wysuwając na plan pierwszy subiektywność, wyobraźnię i silne uczucia. *Melancholia stała się atrybutem duszy romantycznej, cechą rozpoznawczą „dziecięcia wieku”, przedmiotem subtelnych autoanaliz i jadowitych parodii przeciwników.*⁵³ Powstała koncepcja wzniosłości autorstwa Edmunda Burke’a, która głosiła, że: *wszystko co może wywołać poczucie bólu i zagrożenia, czyli to, co w jakimkolwiek sensie jest przerażające, mówi o przerażających*

⁵³ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004, str. 82

sprawach lub budzi nasz lęk, jest źródłem wzniosłości, a więc wywołuje najsilniejsze uczucie, jakiego może doznać ludzka dusza.⁵⁴ [...] w literaturze święcił triumfy bohater byronowski, samotny i dumny, gotów do najwyższych poświęceń raczej w imię szczytnych ideałów niż czynów zbrojnych – wyzwolony duch, poeta odwołujący się do piękna, pełen melancholii i cierpiący na mal du siecle, czyli chorobę wieku.⁵⁵ Obcy z filmu jest w wielu aspektach oparty na powyższym modelu bohatera. *To samotny wędrowiec – postać kogoś kochającego świat, lecz mu obcego – „nie z tego świata”.*⁵⁶ Kosmiczny turysta jest wnikliwym obserwatorem nowej dla niego rzeczywistości. Pomimo ryzyka i trudu fizycznego, dzielnie przemierza kolejne etapy wycieczki. W finale doznaje rozpacz, grozę oraz gniew. Nie popełnia samobójstwa na wzór romantycznego bohatera, ale jednak odchodzi z tego obcego mu świata by powrócić na swoją planetę.



Il. 16. Constance-Marie Charpentier, *Melancholia*, olej na płótnie, 1801, Amiens, Musee de Picardie

⁵⁴ Ilaria Ciseri, *Romantyzm*, Arkady, Warszawa 2010, str. 264

⁵⁵ Tamże, str. 18

⁵⁶ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004, str. 13



Il. 17. Sebastian Pether, *Boats on a River by Moonlight*, olej na płótnie (1790–1844) Keble College, University of Oxford

Il. 18. Kadr z filmu: *Kocham Cię życie*, 2022

Duch epoki romantyzmu wyraża się również w niektórych kadrach inspirowanych malarstwem z tamtej epoki. Noc była niezwykle popularnym motywem plastycznym. W jej ciemnościach kryły się duchy i koszmary podświadomości. W 1797 r. Nowalis napisał *Hymny do nocy*. W podobnym czasie Wiliam Blake tworzył cykl ponad pięciuset ilustracji do poematu *Night Thoughts* Edwara Younga. Na obrazach romantyzmu noc jest tajemnicza i piękna. Światło księżyca było istotnym aspektem budującym dramaturgię oraz odniesieniem do stanu emocjonalnego ukazanych postaci. W filmie *Kocham cię życie* noc przeważa nad dniem. Zbliżenie na księżyc pojawia się aż w dwóch różnych scenach. Obcy jest w wielu kadrach oświetlony w specyficzny nienaturalny, nielogiczny sposób, który był inspirowany obrazem Constance-Marie Charpentier z 1801 r. pod tytułem *Melancholia* oraz malarstwem Johanna Heinricha Füssli. Kolejnym ważnym dla obrazu video elementem, który również pochodzi z omawianej epoki jest motyw postaci, które stoją tyłem, kontemplując pejzaż przed sobą. Mistrzem takich wizerunków jest oczywiście słynny Caspar David Friedrich. Ujęcia filmowe w mojej realizacji doktorskiej często przedstawiają obcego w podobnej konwencji. Turysta stoi tyłem do kamery i spogląda w przestrzeń przed sobą. To bardzo ciekawy motyw, ponieważ odbiorca widzi w tym samym czasie dokładnie to co postać bohatera. Dzięki tej prostej zasadzie powstaje silniejsza więź z bohaterem i jego historią. Ostatnim już nawiązaniem do danej epoki jest wybór dwóch ważnych dla struktury filmu utworów muzycznych według kompozycji Richarda Wagnera i Gustava Mahlera.

3D. Rzeczy.

*Scenografia to opracowanie plastycznej i architektonicznej oprawy widowiska, filmu itp.; też: dekoracje, kostiumy i rekwizyty stanowiące taką oprawę.*⁵⁷ Jest to gromada rzeczy, które na chwilę stają się iluzją wykreowanego świata. W przypadku mojej realizacji doktorskiej rekwizyty pełnią znacznie większą rolę. Stają się bohaterami filmu. Kino ma tę wyjątkową moc przemieniania martwych atrap w żywe byty. Edgar Morin w książce *Kino i wyobraźnia* definiuje to zjawisko następująco: *te rzeczy, te przedmioty, ta natura uzyskują w oczach widza nie tylko cielesność, którą w studio nie dysponują, ale także „duszę”, „życie”, to znaczy subiektywną osobowość. [...] kino budzi je do nowego życia: rzeczy były rzeczywiste, stają się teraz obecne.*⁵⁸ *Kino potwierdza swoją wyższość nad innymi sztukami w tych momentach, w których rzeczywistość otaczająca musi być uznawana za aktora, a nawet bohatera.*⁵⁹ W mojej pracy aktorem drugoplanowym jest rzeźba Katarzyny Kobro *Kompozycja przestrzenna (7)* z 1931 roku. Wybór był dyktowany różnymi aspektami tego obiektu. Najważniejszym z nich był fakt, że powyższa rzeźba oraz inne prace z okresu awangardy poprzez swoją obecność budują kontrast formujący się w zestawieniu z komicznym bohaterem pierwszoplanowym. Dodatkowo wspomniane wcześniej elementy formalne z epoki romantyzmu również w ciekawy, wręcz absurdalny sposób budują napięcie ze sztuką Katarzyny Kobro. Następnym ważnym elementem był fakt, że replika nieistniejącej już rzeźby jest oryginalnie w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie rozgrywa się kluczowa, przedostatnia scena filmu. Kolejny aspekt to minimalistyczna forma, która ma w sobie potencję użytecznego narzędzia. Na początku postać kosmicznego turysty jest wyraźnie zafascynowana *Kompozycją przestrzenną (7)*.⁶⁰ Z czasem rzeźba Kobro zaczyna coraz bardziej pełnić rolę przydatnego narzędzia. Jest podpórką, częścią do podnoszenia rzeczy oraz przedmiotem samoobrony. Ujęcie, w którym obcy rzuca rzeźbę jest referencją do słynnego filmowego obrazu Kubricka gdy pracownik odkrywa kość jako swoje pierwsze narzędzie i podrzuca je w niebo. Drugoplanowy bohater, czyli *Kompozycja przestrzenna (7)* przechodzi dynamiczną transformację. Zmienia

⁵⁷ Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/scenografia.html> (dostęp: 02.02.2022)

⁵⁸ Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, str. 93

⁵⁹ Tamże, str. 95

⁶⁰ Scena ta może odsyłać do omawianego już filmu *2001: Odyseja kosmiczna* kiedy grupa hominidów odkrywa Monolit.

się jego znaczenie i funkcja. Z postaci fascynującej i tajemniczej przemienia się w zwykłą pomocną rzecz, która wyrwana z swojego naturalnego środowiska, kończy jako dryfujący śmieć kosmiczny. Istotność bohatera drugoplanowego podkreślają dodatkowo zbliżenia kamery. Przytoczę tu ponownie Edgara Morina: *Wreszcie close up (zbliżenie), to „przesłuchiwanie” przedmiotu (Etienne Souriau), doprowadza w wyniku tego fascynującego efektu makroskopowego do prawdziwej eksplozji subiektywizmu: zgniły ochłap mięsa z Pancernika Potiomkina czy szklanka mleka z Urzeczonej skaczą nam po prostu do twarzy! Zbliżenia zawsze są liryczne: dostrzegamy je sercem, a nie okiem (Bela Balazs).*⁶¹ Kolejni inni, dalsi bohaterzy filmu Kocham cię życie to: *Konstrukcja wisząca (1)* Katarzyny Kobro, *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza oraz *Kontrkompozycja XV* Theo van Doesburga.

Drugim istotnym dla analizy mojego filmu aspektem scenografii jest kreacja przestrzeni. W pracy pojawiają się trzy ujęcia w których całe miejsce akcji zostało sztucznie spreparowane w studio. Decyzja ta nie była podyktowana niemożnością rejestracji ujęć w rzeczywistych plenerach. Dlaczego więc zdecydowałam się wydłużyć o wiele miesięcy czas produkcji, aby trzy plany zdjęciowe zbudować z pianki i plastiku? Aby to wyjaśnić muszę przywołać kino Roya Anderssona. Twórczość ta jest wyjątkowa i niepowtarzalna pod każdym względem. To co jest jednak istotne w kontekście tego podrozdziału to zaskakująca decyzja szwedzkiego twórcy, aby wszystkie sceny swoich filmów kręcić w studiu filmowym. Oznacza to, że ulice, przedmieścia, parki, wnętrza barów i mieszkań są wielkimi bardzo realistycznymi makietami. Kiedy wiele lat temu zobaczyłam pierwszy film Anderssona byłam całkowicie zafascynowana zagadkową plastyką tego obrazu filmowego. Użycie scenografii z studia było genialnie przewrotne, ponieważ ledwo zauważalne.⁶² Zrozumiałam wtedy dyskretny urok świata makiet. Czar ten polega na początkowym złudzeniu widza, aby po pewnym czasie wywołać dziwne uczucie odrealnienia. Najbardziej wierna i idealna makietka, będzie podszyta fałszem. Celnie to zauważył i ujął Stanley Kubrick: *Jeśli, na przykład, chcesz zrobić drzewo, musisz skopiować prawdziwe drzewo. Nie da się „zmyślić” drzewa, bo każde z nich ma swoją przyrodzoną logikę w sposobie rozgałęziania. I odkryłem, że nie da się też zmyślić kamienia. [...] każdy kamień też ma swoją wewnętrzną logikę, której nie rozumiemy, póki nie ujrzymy sztucznego kamienia. Niby każdy detal się zgadza, ale coś nie gra.*⁶³ W ramach tego prawa, o którym wspomina Kubrick, starałam się każdą nawet najmniejszą atrapę wzorować na swoim oryginale. Wynikało to z przeświadczenia, że finalny efekt obrazu filmowego będzie bardziej subtelny, tajemniczy i złożony.

⁶¹ Tamże, str. 94

⁶² w znaczeniu, że odbiorca uznawał to za realne plenery filmowe a nie papierowe budynki.

⁶³ Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Rozmowy Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, str. 226



Il. 19. Johan Bergmark, Roy Andersson w studio filmowym, 2014

3E.

Realizacja techniczna.

W tym ostatnim podrozdziale postaram się pokrótce nakreślić poszczególne etapy pracy technicznej nad realizacją doktorską. Przedstawię największe wyzwania i trudności.

Najpierw był oczywiście pomysł, który bardzo powoli (przez około sześć lat) niezobowiązująco ewoluował i zmieniał kształty. Był to najpiękniejszy etap pracy. Ekscytujący i nie skażony niedoskonałością materii. Kiedy idea projektu stała się już wyraźna, stworzyłam scenopis. Zawierał on zestaw wszystkich chronologicznych ujęć wraz z rysunkami kadrów oraz adnotacją względem ruchu kamery, zoomów i typu oświetlenia. Następnie rozrysowałam projekt kostiumu głównego bohatera oraz razem z kostiumografem szukaliśmy materiałów do wykonania wszystkich elementów. Należało zmierzyć całą postać i wykonać odlew głowy aktora, aby maska była wygodna oraz zawierała otwór dokładnie tam, gdzie są oczy aktora. Po ukończeniu realizacji całego kostiumu okazało się, że pomimo swojej efektowności nie pasuje on do założeń projektu, ponieważ silnie kojarzy się z konwencją baśniową. Podobna sytuacja była z pięknie wykonanymi rękami i nogami, które były zbyt duże w proporcjach względem reszty ciała. Wówczas części te wykonałam już samemu a głowę radykalnie pozmieniałam zalepiając fragmentami futra. Była to dla mnie bardzo trudna i konfliktowa decyzja, ponieważ wymagała zniszczenia pracochłonnego i drogiego etapu realizacji. Następnie z pomocą przyjaciela, wykonaliśmy kopie dwóch rzeźb Katarzyny Kobro oraz stolika Władysława Strzebińskiego. *Kompozycję przestrzenną (7)* oraz stół odtworzyliśmy w dwóch egzemplarzach, ponieważ w związku z dynamicznym charakterem ujęć obiekty mogłyby nie przetrwać do kolejnego dubla, co okazało się bardzo dobrą decyzją. Gdybyśmy nie posiadali drugiej *Kompozycji przestrzennej (7)* pojawiłby się duży problem organizacyjny ponieważ w ujęciu, gdy bohater wstaje z ziemi i podpira się rzeźbą, obiekt od ciężaru aktora wygiął się w łuk. Scena z rzutem rzeźby okazała się również wyjątkowo trudna i niebezpieczna technicznie, ponieważ atrapa była stalowa i ciężka.⁶⁴ Największym wyzwaniem było jednak odtworzenie *Konstrukcji wiszącej (1)*. Po różnych próbach i konsultacjach z rzeźbiarzami, najłatwiejszym rozwiązaniem paradoksalnie było wykonanie obiektu z litego drewna. W związku z faktem, że rzeźba składa się z bardzo trudnej realizacyjnie figury, czyli z elipsoidy (inny kształt niż jajo czy elipsa) wymagana była specjalistyczna maszyna stolarska.

Kiedy miałam już szczegółowy scenopis, kostium i część scenografii wówczas mogłam zacząć rozmowy z operatorem. Przedstawiłam mu moje pomysły oraz inspiracje względem kompozycji oraz oświetlenia scen (bazując na malarstwie z epoki romantyzmu). Następnie równolegle szukałam kierownika produkcji, operatora dźwięku oraz konkretnych lokacji, gdzie miały odbywać się zdjęcia filmowe. Było to pewnym wyzwaniem logistycznym, ponieważ miejsca nie mogły być bardzo oddalone od siebie ze względu na krótki czas zdjęciowy. Rejestracja zdjęć filmowych trwała trzy intensywne dni pracy. Taki plan wymagał bardzo skrupulatnie obliczonego czasowo harmonogramu kolejności wszystkich ujęć, które musiały brać pod uwagę konkretny czas dyspozycji danych instytucji. To z kolei wymagało bardzo dużego rygoru, ponieważ nawet 30 minut przesunięcia mogło wywołać dezorganizacyjny efekt domina. Ekipa filmowa składała się z dziewięciu osób - co było dla mnie zupełnie nowym doświadczeniem artystycznym. To inny styl pracy, który wymaga od artysty dużej elastyczności, zdolności współpracy z większą grupą ludzi i podejmowania konkretnych a przede wszystkim szybkich decyzji plastycznych i techniczno-organizacyjnych.

Kolejnym etapem była selekcja nagranych materiałów oraz tak zwana montażowa *układka*, czyli chronologiczne ułożenie wszystkich kadrów. Okazało się, że pojawiły się luki i złe wizualne zestawienia niektórych obrazów. Narracja wymagała większej ilości ujęć, które bardziej opisują miejsca i rzeczy a nie akcje głównego bohatera. Oznaczało to, że musiałam samodzielnie już dograć brakujące kadry. Wówczas zdecydowałam się zrealizować dodatkowe sceny, które pierwotnie byłam zmuszona anulować ze względu na brak czasu i ograniczony budżet. Zaczęłam konstruować i lepić scenografię do trzech ujęć: wprowadzenia

⁶⁴ Wszystkie kopie były wykonane z identycznych materiałów co oryginały.

z zachodem słońca, zbliżenia na księżyc w mgłę oraz najazdu kamery na budynek muzeum. Część elementów, czyli bloków wykonał profesjonalny scenograf a resztę makiet skonstruowałam sama. Była to praca wymagająca dużej dozy cierpliwości, ponieważ niektóre obiekty były bardzo malutkie – np. latarnie lub anteny dachowe. Zdecydowanie największym wyzwaniem technicznym ze wszystkich zdjęć było wykonanie początkowej sceny z zachodem słońca. Realizacja całej scenografii (budynki, drzewa, trawa, itd.) wraz z animowanym oświetleniem sceny, analogowymi efektami mgły z wytwornicy dymu oraz dograniem nieba zajęła mi około pół roku. Pojawił się również zupełnie nieprzewidziany problem np. fakt, że spektakularne, malarskie zachody słońca z delikatnymi chmurami nie są częstym zjawiskiem. Zarejestrowałam około 30 różnych zachodów słońca. Każde nagranie wiązało się z specjalną podróżą poza miasto lub wchodzeniem na dach bloku. Starłam się unikać nadmiaru efektów specjalnych. Żadne ujęcie, nawet fragmentarycznie, nie było generowane w programie 3D. Nawet obracająca się *Kompozycja przestrzenna (7)* była specjalnie podwieszona w studio i rejestrowana na *green-screenie*.

Następnym etapem była praca w programie Adobe After Effects. Wiele ujęć wymagało korekty i kasowania błędów. Przykładowo w scenach plenerowych musiałam usunąć przechodniów, świecące się okna oraz przelatujące samoloty. Natomiast wiele kadrów z wnętrza muzealnych wymagało pozbycia się odbić ekipy filmowej w szybach lub metalowych elementach. Najbardziej złożona była praca z sceną początkową, ponieważ oprócz animacji światła wyzwaniem było wizualne połączenie makiety i zarejestrowanego zachodu słońca. Zmiany świetlne i kolorystyczne musiały być zsynchronizowane w pasie dolnym i na płaszczyźnie nieba.

Gdy obrazy filmowe były już gotowe i finalnie zmontowane zaczęłam pisać tekst narratora. Są dwa sposoby podejścia do tego tematu. Najpierw powstaje tekst, który jest bazą do obrazu filmowego lub odwrotnie. Zdecydowałam, że obrazy razem z muzyką są najważniejsze, dlatego wybrałam drugą opcję. Oprócz treści istotnym aspektem była też długość opowieści, która musiała być dopasowana do czasu każdego ujęcia. Kiedy tekst był gotowy następnie został zarejestrowany w studio nagrań. Ciekawym etapem realizacji było wyszukiwanie właściwych utworów muzycznych, które miały budować napięcie i nastrój sceny. Po dokonaniu wyboru i ustaleniu praw licencyjnych do każdej ścieżki dźwiękowej, musiałam dokładnie opisać wszystkie ujęcia pod kątem ich udźwiękowania. Wówczas mogłam przekazać te materiały reżyserowi dźwięku. Niestety okazało się, że duża część nagrań audio z planu zdjęciowego nie nadawała się do użytku⁶⁵, dlatego wiele ścieżek dźwiękowych musiało być rejestrowanych ponownie. Ostatnim już etapem pracy była profesjonalna koloryzacja wszystkich obrazów.

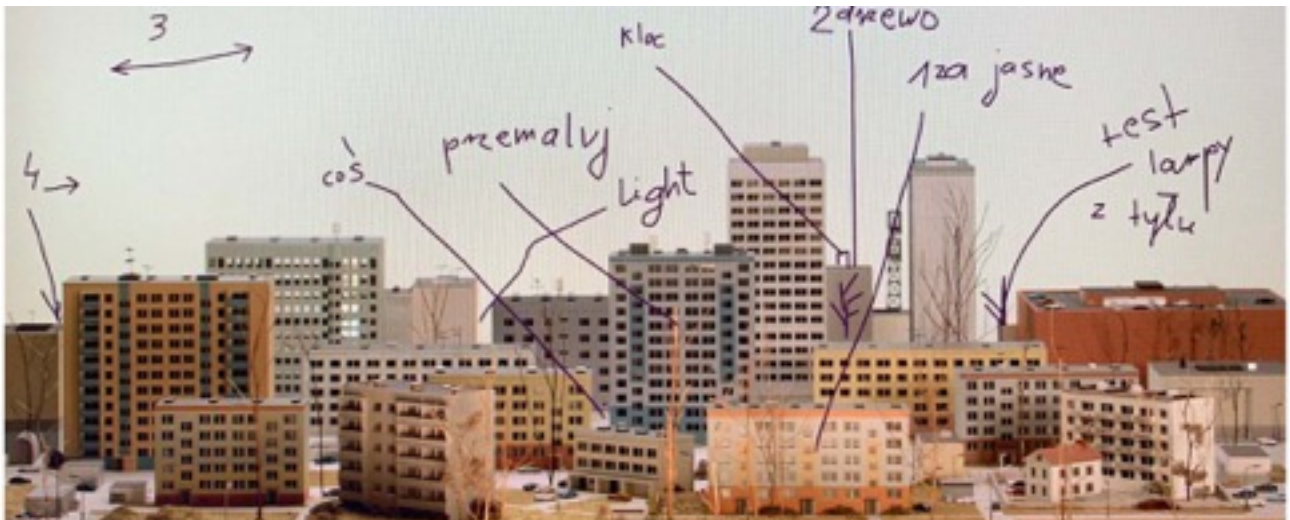
Podsumowując wszystkie fazy pracy nad projektem, pojawiają się różne spostrzeżenia. To co zwraca szczególną uwagę to oczywiście bardzo długi czas realizacji. Trafnie to zjawisko przedstawia cytat z książki *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej: Pole filmu charakteryzuje z kolei swoista „bezwładność”. Wrzucony w nie artystyczny koncept utyka w gąszczu procedur, kolejnych etapów produkcji, czas między jego sformułowaniem a materializacją jest znacznie dłuższy*.⁶⁶ Drugim wyzwaniem przy pracy nad takim typem projektu jest aspekt współpracy z innymi ludźmi. Akademia Sztuk Pięknych zazwyczaj w swojej strategii edukacyjnej opierają się na indywidualnej pracy studenta, nie rozwijają zdolności pracy zespołowej. Jest to zupełnie inny styl tworzenia. Muszę przyznać, że było to dla mnie nowym, trudnym wyzwaniem, ale też ciekawym doświadczeniem.

⁶⁵ Aktor ze względu na ograniczający kostium nie widział dokładnie całej przestrzeni, dlatego często wpadał na ściany lub przedmioty. Z tego powodu podczas realizacji zdjęć filmowych byliśmy zmuszeni krzyczeć i dawać sygnały dźwiękowe aby mógł zaplanować i skoordynować ruchy ciała.

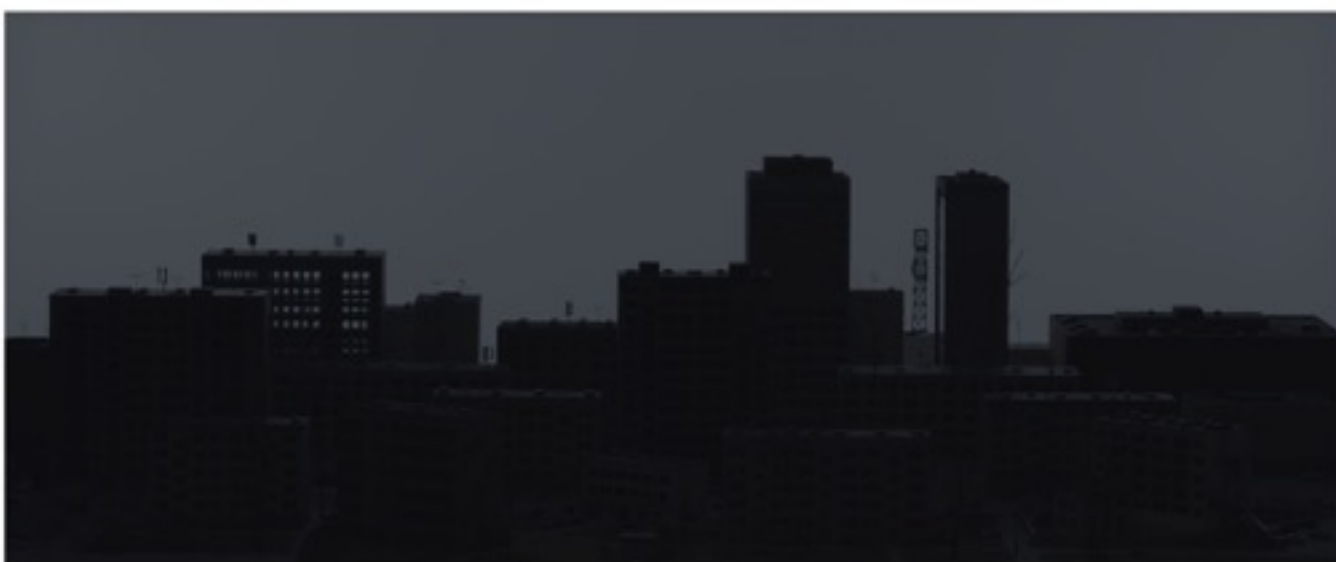
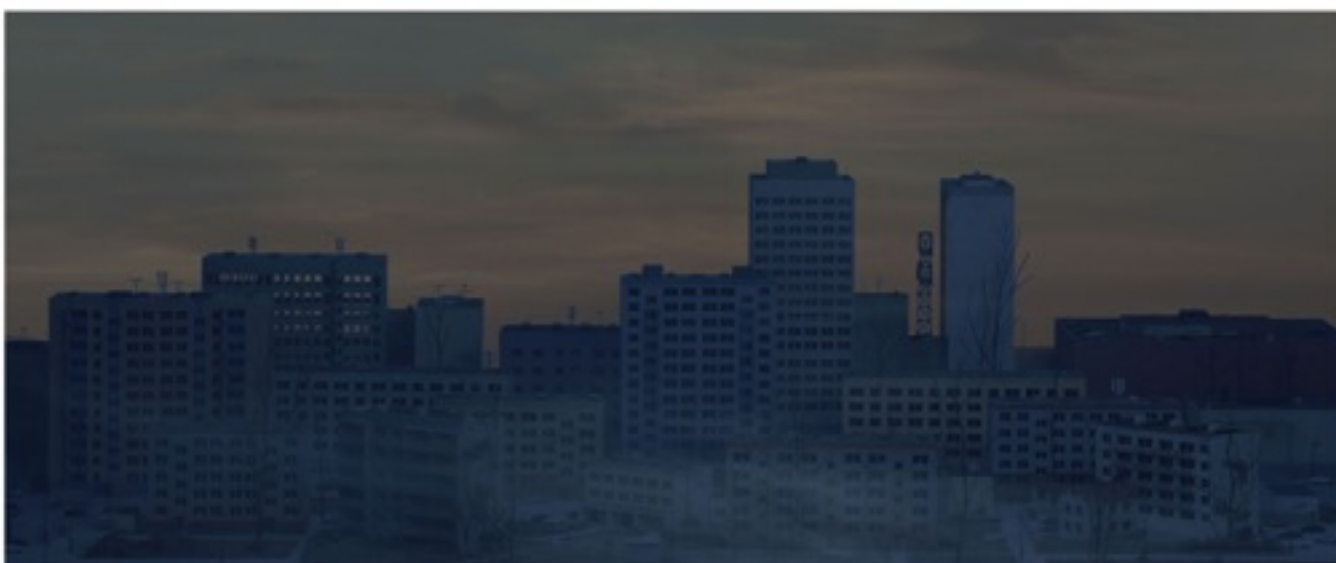
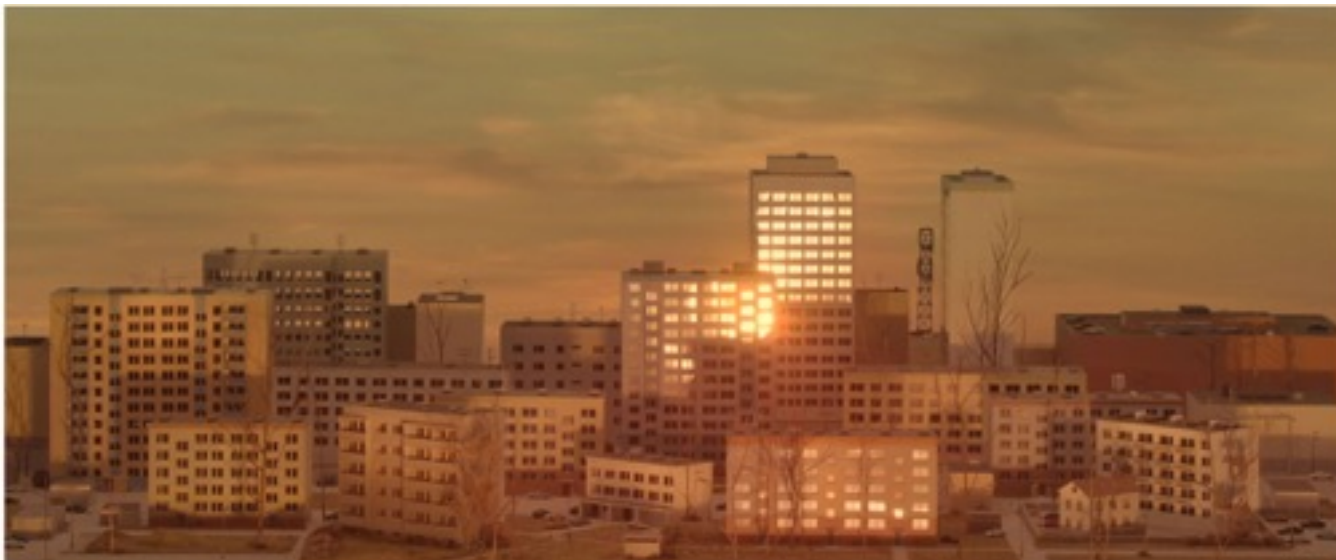
⁶⁶ Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, str. 22



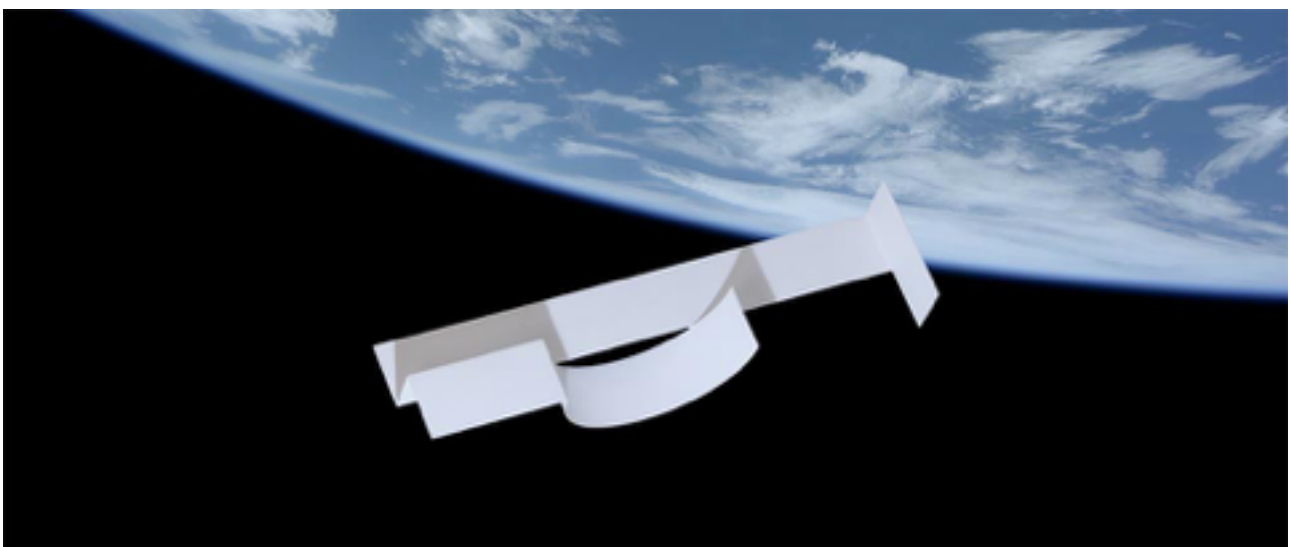
II. 20. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie*, 2022



Il. 21. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie*, 2022



II. 22. Kadry z filmu: *Kocham cię życie*, 2022



Il. 23. Kadry z filmu: *Kocham cię życie*, 2022



Il. 24. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie, 2022*

Zakończenie.

Jakie wnioski zyskałam z powyższej analizy metodologii twórczej oraz z realizacji pracy video *Kocham cię życie*?

Tekst ten stworzony na potrzeby realizacji doktoratu okazał się bardzo pomocny w procesie samoidentyfikacji jako artysty. Myślę również, że w przypadku artystów, którzy podobnie jak ja, posługują się w swojej twórczości bardzo różnymi formami wypowiedzi, ogólna próba opisu lub nawet bezduszna inwentaryzacja dzieł może być cennym narzędziem. To co z bliska jest chaotyczne lub nawet pozbawione spójności i sensu, z większej perspektywy może odsłonić się jako ciekawy i wyjątkowy wzór. Kolejny wniosek to potwierdzenie przytoczonej w podrozdziale: *2L. Sztuka proporcji* prawdy cytowanego wcześniej Ruperta Sheldrake, która głosi, że całość nie jest tylko sumą części. W kontekście przeprowadzonej przeze mnie metodologii oznacza to, że każda kreatywna praca ma w sobie tajemnicę i ludzką nieprzewidywalność, dlatego nawet po skrupulatnym rozłożeniu wszystkich elementów, nie można byłoby utworzyć algorytmu dzieła sztuki. Tezę tą jedynie potwierdzają współczesne naukowe eksperymenty, w których komputer generuje w zaprogramowanym stylu obrazy malarskie lub pisze wiersze.

Film *Kocham cię życie* był bardzo ważnym ale i trudnym doświadczeniem. Nie wiem czy znając teraz wszystkie niezwykle żmudne etapy realizacji podjęłabym się ponownie pracy nad projektem. Największymi zupełnie nowymi dla mnie doświadczeniami były: długi czas pracy oraz zależność od wieloosobowej ekipy realizacyjnej. Z pewnością taki typ medium uczy cierpliwości, determinacji oraz zdolności współpracy.

Jedno podsumowanie jest niemożliwe. Gdyby się pojawiło byłoby sztucznym, wręcz dekoracyjnym tworem, powołanym w celach poprawności naukowej. Bilans tylu myśli i spostrzeżeń nie jest według mojego rozumienia możliwy. Czy coś jednak wynika z powyższej próby rozliczenia wielu lat drogi twórczej? Czy coś prześwituje spod różnych prób analiz? Przeczuję, że tak. Spostrzeżenie to jest równocześnie refleksją, może odpowiedzią na wcześniejsze pytanie, które pojawiło się w podrozdziale *1B* tej rozprawy. Odnajduję w każdej mojej pracy ten sam banalny element napędu całego mechanizmu twórczego co u artystów amatorów czy rzemieślników. To czysta przyjemność stwarzania nowych bytów, która może mieć dodatkowo swój niezwykle skutecznym uboczny w postaci niewerbalnej komunikacji międzyludzkiej.

Bibliografia:

Literatura:

1. Daniel Manzona, Uta Grosenick, *Art Minimal*, Taschen, Koln, 2004
2. Dżalaluddin Rumi, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Warszawa 2007
3. Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975
4. Fabienne Verdier, *Pasażerka ciszy, dziesięć lat w Chinach*, Warszawa, 2007
5. Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Rozmowy Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi
6. Ilaria Ciseri, *Romantyzm*, Arkady, Warszawa 2010
7. Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015
8. John Urry, *Spojrzenie turysty*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Brwinów 2007
9. Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013
10. Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Wydawnictwo Oko na kino – Korporacja ha!art, Warszawa 2020
11. Marcel Proust, *W stronę Swanna*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław, 1997
12. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004
13. Palais de Tokyo, *Quel est le role de l'artiste aujourd'hui?*, 2001 Paris
14. Philip Kapleau, *Trzy filary zen*, Wydawnictwo Galaktyka, Łódź 2012
15. Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014
16. Redakcja naukowa Tomasz Załuski, *Skuteczność Sztuki, Muzeum Sztuki & Authors*, Łódź 2014
17. Rupert Sheldrake, *Nowa Biologia. Rezonans morficzny i ukryty porządek*, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2013
18. S. Sperl, *Stanley Kubrick*, Munchen–Wien 1984
19. Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Phaidon, Paris 2003
20. Walter Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
21. Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
22. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Tom pierwszy, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007

Źródła cyfrowe:

(dostęp: 02.02.2022)

1. Adam Kruk, *Skradający się neomodernizm. Rozmowa z Rafałem Syską*, Dwutygodnik.com, wydanie 140, 08.2014.
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html>
2. Bartosz Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi.
<https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf>
3. Carla Faesler, *Francis Alÿs by Carla Faesler*, Bomb Magazine.
<https://bombmagazine.org/articles/francis-alys/>
4. Darlene Schmidt, *Thai Tom Yum Soup With Coconut Milk (Tom Kha)*, The Spruce Eats
<https://www.thespruceeats.com/tom-yum-soup-with-coconut-milk-3217484>

5. Grzegorz Braun, *Stanisław Lem vs. Grzegorz Braun*, Telewizja Literacka TVL, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=37K-P77tZXo>
6. Jakub Majmurek, *Uśmiech bez kota*, Dwutygodnik.com, wydanie 224, 11.2017.
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7484-usmiech-bez-kota.html>
7. Katarzyna Bartosiak, *Sztuka spacerowania, czyli śladami flaneura po nowoczesności i ponowoczesności (?)*, APPENDIX nr 1.
<http://www.appendix.ifil.uz.zgora.pl/archives/2005-1/bartosiak.pdf>
8. Kevin Beasley, *Hugo Boss Prize 2020 Nominee*, Guggenheim Museum.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y5zns0M1TVk>
9. Nigel Lesmoir-Gordon, *The Colors Of Infinity by Arthur C. Clarke*, 1995.
<https://www.youtube.com/watch?v=WoHGIBpFkHY>
10. Piotr Zawojski, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze. Pod red. M. Popczyk. Katowice 2005.
<http://www.zawojski.com/2006/04/19/wewnatrz-obrazow-immersja-zamiast-iluzji/>
11. Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pl/immersja>
12. Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/scenografia.html>
13. Timothy Judd, *“Siegfried’s Death and Funeral March”: Klaus Tennstedt and the LPO, Live in 1988*, The Listener’s Club, 05.2019.
<https://thelistenersclub.com/2019/05/20/siegfrieds-death-and-funeral-march-klaus-tennstedt-and-the-lpo-live-in-1988/>
14. WizzAir, *Fly more. Live more. Be more.* Reklama linii lotniczych z 2014 r.
<https://wizzplatform.bethesexybeast.com/3/>
https://www.youtube.com/watch?v=y_U8h9DS7W8

Spis Ilustracji:

1. John Baldessari, *Pencil story*, 1972
2. Kadr z filmu: *The Passing*, reż. Bill Viola, 1992
3. Wolfgang Laib, *Milchstein*, 1978
4. Jan Bas Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975
5. *Wiadomości*, druk cyfrowy, w ramach projektu: *Sztuka w gablotach*, przestrzeń miejska, Łódź, 2007
6. *Do celu*, video HD, 2018
7. Fragment instalacji *Happiness is not always fun*, Pracownia Portretu, Łódź, 2016
8. *Grawitacje*, instalacja, W czterech ścianach, Biennale Sztuki w Łodzi, 2004
9. *Głowa*, guma do żucia, Body language, Berlin Blue Art Galerie, Berlin, 2017

10. *Bez sensu*, instalacja audio-kinetyczna, Atlas Nowoczesności, Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021
11. Domenico Ghirlandaio, *Starzec i chłopiec*, 1490, Luwr, Paryż
12. Kadr z filmu: *Smak wiśni*, reż. Abbas Kiarostami, 1997
13. *Uniesienie*, video HD, Lepiej być piękną i bogatą, Galeria XXI, Warszawa, 2018
14. Yves Klein, *Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility to Dino Buzzati. Series n°1, Zone 05, 26 January 1962*, The Getty Research Institute, Los Angeles
15. Kadr z filmu: *2001: Odyseja kosmiczna*, reż. Stanley Kubrick, 1968
16. Constance-Marie Charpentier, *Melancholia*, olej na płótnie, 1801, Amiens, Musee de Picardie
17. Sebastian Pether, *Boats on a River by Moonlight*, olej na płótnie (1790–1844) Keble College, University of Oxford
18. Kadr z filmu: *Kocham Cię życie*, 2022
19. Johan Bergmark, *Roy Andersson w studio filmowym*, 2014
20. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie*, 2022
21. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie*, 2022
22. Kadry z filmu: *Kocham cię życie*, 2022
23. Kadry z filmu: *Kocham cię życie*, 2022
24. Dokumentacja z planu zdjęciowego do filmu: *Kocham cię życie*, 2022

The Strzeminski Academy of Fine Arts in Lodz

Melancholy of the tourist. Sightseeing in the form of waiting.

Doctoral dissertation supervisor:
dr hab. Tomasz Matuszak

Author:
mgr Agnieszka Chojnacka

Assistant dissertation supervisor:
dr hab. Artur Chrzanowski

Łódź 02.02.2022

Table of contents:

Prologue. Live more. Be more.	3
Introduction.....	3
1. Elephant in a dark room.....	5
1A. Invisible.....	6
1B. Cause and effect.....	6
1C. Illuminations.....	7
2. Thai Soup - in search of the right proportions.....	10
Introduction.....	11
2A. Intuition.	11
2B. Communication.....	12
2C. Emotions.....	12
2D. Immersiveness.....	13
2E. Comism.....	14
2F. Naivety.....	14
2G. Uncertainty.....	15
2H. Sincerity.....	15
2I. Contrast.....	16
2J. Mystery.	16
2K. Freedom of interpretation.....	18
2L. The art of proportion.....	18
3. Melancholy of the tourist.....	19
3A. Tourist.....	20
3B. Film.....	22
3C. Construction.....	24
3D. Things.....	27
3E. Technical implementation.....	28
Conclusion.....	30
Bibliography.....	32
List of illustrations.....	33

Prologue. Live more. Be more.

John Baldessari's work from the 1972's entitled *Pencil story* depicts pictures of a pencil. The bottom text proclaims: *I had this old pencil on the dashboard of my car for a long time. Every time I saw it, I felt uncomfortable since its point was so dull and dirty. I always intended to sharpen it and finally couldn't bear it any longer and did sharpen it. I'm not sure, but I think that this has something to do with art.*⁶⁷

In 2014, the popular airline in Poland launched a new advertising campaign. Billboards, posters and an online promotional video were created. The banners and shots featured rather puzzling slogans: *Fly more. Live more. Be more.*⁶⁸ The images depicted human heads illuminated by a strong light that literally split the face into two parts: the cool blue side and the warm purple one. The video spot, on the other hand, showed in a very fast montage attractive people experiencing extreme emotions, traveling a lot, dangerously and fast. It really caught my attention. I had the feeling that there was a lot more to this image than you might think.

The above tourist advertisement turned out to be my Baldessari's pencil.

Introduction.

The title of my dissertation is a reference to the practical part of this PhD. The essence of the video narrative is put in poetic form. The theoretical dissertation is not intended to be just an examination of the practical part. The aim of the following dissertation is an extended analysis of my own creative method. I consider the film *I Love You Life* as a natural continuation and perhaps a summary of most of the themes and topics that have emerged in my eighteen years (I count this time from the moment I graduated from Academy) of creative work, which is why it has been referred to the title of this research text. So I would like to clearly define the task I intend to carry out here right from the start. This text is not a study of the condition of contemporary tourism or perhaps an analysis of the figure of the tourist in terms of anthropology or cultural history. The basic subject will be what usually escapes the artist during the realization of his projects, that is the methodology of work. I will try to make as clear and concise as possible an inventory of hidden creative impulses and repetitive patterns from different phases of my creative work, which can only be deciphered from the perspective of greater distance in time. This plan is intended to show a broader picture, when the analysis includes not only the effect itself - i.e. the visual realization, but also a more complex system of causes that led the creator to the materialization of a given work.

The title of the thesis consists of two sentences. The first indicates the state of the subject, i.e. the tourist, while the second indicates the activity. It is in the second sentence that some apparent tension lies. What does *sightseeing in the form of waiting* mean? Sightseeing is an activity that implies discovering, watching. It is nowadays connoted as positive, or even pleasant. Waiting, on the other hand, seems to be associated with boredom, stagnation, anxiety. There are certain journeys, stories, mental states of the traveller, which, in my opinion, combine, meld these two activities into one. My practical part of my PhD is just such a story.

The dissertation consists of three chapters: *Elephant in a Dark Room*, *Thai Soup - in Search of the Right Proportions* and *Melancholy of the Tourist*. In the first chapter, I will present my definition and role of art.

⁶⁷ Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Phaidon, Paris 2003, p. 318

⁶⁸ WizzAir, *Fly more. Live more. Be more.* Airline advertising.
<https://wizzplatform.bethesexybeast.com/3/>
https://www.youtube.com/watch?v=y_U8h9DS7W8 (accessed 02.02.2022)

In the *Illuminations* subsection, I will list the works of selected artists that have fundamentally influenced the development of my creative career. The second chapter already analyses the specific elements that make up the methodology of my creative work. The third part of the dissertation is devoted to video work, the practical part of the PhD. It shows the broader context of the dissertation topic, i.e. the phenomenon of tourism, analyses key scenes, the protagonist of the film and the construction of the work. The last subsection is devoted solely to technical execution.

1.

**Elephant
in a dark
room.**

1A. Invisible.

What is art? Shouldn't this be the first question one asks oneself at the beginning of the theoretical part of a PhD in Fine Arts?

In 2003, the *Palais de Tokyo* in Paris published a book with a simple concept - namely, a collection of very different statements made by people connected with art about what they think the role of the artist is today. There are ridiculous, serious, short and very long answers. In my opinion, the most interesting answer belongs to a French critic who, when asked: what is the role of a contemporary artist? He quoted Paul Klee's sentence: *It is the same today as it was yesterday, that is: to make the invisible visible.*⁶⁹

I think art, irrespective of the times that have tried to give it a specific framework and task, is the elephant from Dżalaluddin Rumi's text. The poem *Elephant in the Dark*⁷⁰ is a story about a Hindu man who travelled with an elephant which he brought into a dark room at night. No one knew or saw the animal, so they could only infer based on the touch of a piece of flesh. For this reason, there were many descriptions of the elephant and each seemed to be different, inconsistent with the rest. They were, in a sense, attempts to get to know the invisible.

1B. Cause and effect.

Why do I create? I can list many reasons. Some will even seem to exclude other equally real reasons. This is not due to the intricacy of this often perplexing subject, because the question is simple and clear. The problem may be in the multiplicity of answers, which seem to be like overlapping sounds in baroque polyphonic works. Since I asked the question about the beginning, perhaps it is also worth asking about the end - the effect. Each of our aspirations for something carries within it a desire - that is, in a more or less conscious way - an expectation of some benefit. The nature of these can, of course, be material or completely undefinable. It is the analysis of the actual or imagined effects of a work of art that can bring us closer to answering this unwanted and extremely important question.

The topicality of this subject has been gaining strength over the last dozen years or so. Following certain tendencies appearing in world and Polish art, despite the extremely diverse, immeasurable nature of artistic creation itself, one can notice the obsessive utilitarianism of art⁷¹. One of the measures of contemporary art is increasingly becoming the usefulness of its effects. Often when reading and listening to various interviews with well-known contemporary artists I find somewhere hidden between the sentences an uneasiness about the lack of clear, measurable effects of creative work. On the wave of this problem, the publication *Efficacy of Art*, published by the Museum of Art in Łódź and edited by Tomasz Załuski, was written in 2014. The materials collected in this book are the result of a series of annual meetings and discussions between artists, curators, architects and social activists. One can trace there a palette of attitudes towards the aims of art. My

⁶⁹ Palais de Tokyo, *Quel est le role de l'artiste aujourd'hui?*, 2001 Paris, p. 36

⁷⁰ Dżalaluddin Rumi, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Warszawa 2007, p. 333

⁷¹ At the same time, of course, I am aware that the last five years show a reversal of this tendency. For example, the greatest provocateur of contemporary art, Damian Hirst, is this year engaged in painting cherry blossom trees. This does not change the fact, however, that the movement of art towards actions aimed at catalysing clearly defined social or political transformations, although it is not as pronounced as it was 10 years ago, is lurking and growing in strength.

attention was drawn to the introduction written by Jarosław Suchan. The director of the Museum of Art in Łódź ends his text with a very clear thesis that the effectiveness of art is currently one of the most important topics in contemporary art. The introduction shows two extreme attitudes as an example of two poles. Artur Żmijewski, who in 2002 formulated his famous manifesto of Applied Social Arts, is an example of art directed towards real artistic effects, i.e. towards social transformations. On the other hand, the author of the text refers to the theoretician Theodor Adorno, who writes about the virtues of the aimlessness of art, which has a chance to become *freedom in the midst of enslavement*⁷² or: *a promise of happiness [...] which it somehow expresses with the expression of despair*.⁷³ In the face of these two ideas about the effectiveness of the artist's actions, Suchan formulates two very interesting questions: Does a clear definition of the goal not close the way to unfettered experimentation and free work of the imagination? and: Is the loss of direct influence on the reality of life a price worth paying to preserve art as a space of *freedom in the midst of enslavement*? I think that every contemporary artist is familiar with these dilemmas. So what would be my answer? Which path is better? Consistently pursuing a pre-determined goal or wandering freely and unfettered on the frontiers of my imagination? The option I usually choose is the box that is in between one path and the other. At the beginning there is a plan of the journey, or a project, but when I start the road of realisation I automatically move towards improvisation and openness to what may happen on the way, having the initial map of the journey in mind. And what about the postulate of art that resonates to a given social situation at a given time? Since I am making an artistic confession here, I must declare that in my practice I do not adhere to this paradigm of art. This does not mean that I do not believe in the possibility of such activities. I know that there are contemporary artists and amazing realisations that address real socio-political tensions, and in doing so make the problem visible, which can be a catalyst for desired change in the future. I admire such artists and sometimes even envy them. On the other hand, I totally agree with Jan Sowa in his text *Beyond the principle of effectiveness: Artistic creation is a polyvalent and undulating endeavour - to use a deconstructive category describing the impossibility of stabilising meanings and significations - and cannot be unambiguously fitted into the postulates of effectiveness or efficiency. By no means do I want to promote a vision of art isolated from society and enclosed in an ivory tower. I believe that art is strongly intertwined with the surrounding social world, but this intertwining, with its complexity, resembles a Gordian knot that no algorithm can unravel and put in order*.⁷⁴

1C.

Illuminations.

The word *inspiration* has often seemed to me to be improper. In fact, it has negative connotations. If someone were to colloquially say: you can see that Mr A is inspired by the style of Mr B - then it would mean that he has started to imitate the source of his inspiration. That is why I propose another term: *illuminations*. Illumination is a term functioning within the theory of cognition of Christian mysticism. St. Augustine, the creator of the concept of illuminism, proclaimed: *knowledge which we strive for in vain with the natural powers of our mind, God grants to the soul through illumination (illuminato)*.⁷⁵ Illumination of a scene can show the way, be a signal, make visible something that was previously illegible. Sometimes it is enough for it to appear for a moment, and it can change the track of the planned route. This is how I understand the

⁷² Tomasz Załuski, *Effectiveness of Art, Museum of Art & Authors*, Łódź 2014, p. 17 (from the introduction by Jarosław Suchan)

⁷³ Ibid, p. 17

⁷⁴ Tomasz Załuski, *Effectiveness of Art, Museum of Art & Authors*, Łódź 2014, p. 59

⁷⁵ Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T.1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, p. 221

artistic works cited below. They are real illuminations which, through their physical impact, can literally change their recipient. This is not an exalted or exaggerated thesis. In fact, I believe that every artist has experienced this mysterious effect of art. Of course, one could say here that every month or year there are new illuminations, discoveries and various visual delights. This would be equally true. We do not build our art ourselves from scratch. They are constructions already laid down on the previous discoveries and experiences of millions of others. We read books, go to museums, watch films, browse the internet. It is probably a permanent database, a constant stream of images, ideas that shape us more or less consciously. [...] *our social personality is the product of someone else's thought.*⁷⁶ So I believe, following in Proust's thought, that the artistic personality is also subject to the same rules. Despite this, I think that it is possible to observe so-called turning points. On this occasion, I have selected five of the most powerful illuminations. Each of them changed something in me. I list them all in chronological order of experience.

The first illumination came in 2003, when I was in my fourth year of studies at the Academy of Fine Arts in Łódź. The Photography and Video Studio, run at that time by prof. Konrad Kuzyszyn, organised screenings of interesting films from time to time. It was the last school day and holidays were beginning. We saw a film *The Passing* by Bill Viola. This video quite radically re-evaluated the layout of my artistic ideas. Before the screening, I wanted to be a photographer. I had been pursuing this meticulously for several years of art education. The goal seemed clear. After the screening, I felt that the video could move me more than a whole series of photographs. I literally fell in love with another medium. I had the feeling that I had never seen such a filmic construction before. I was in the head of a sleeping character from a film. It was an almost total experience, physical and magical. From that moment I even stopped taking pictures with my analogue Practica. It lost its meaning for me. I spent the whole summer holidays working for my first video camera.

I cannot remember the date of my second illumination. Like the first, it came unannounced, leaving confusion in its wake. I was at the Tate Modern in London for a retrospective show by Henri Rousseau. Of course I knew the artist and his paintings. However, I had never been particularly interested in the form or content of this art work. At the exhibition, one painting at the end of the aisle intrigued me, as I was not expecting a large format. It was an extremely popular work from 1905 entitled: *A hungry lion throwing himself at an antelope*. I was struck by the amount of the detail. Every grass, leaf was so precise. The animals were ridiculous, naively painted, out of proportion. It was clear from the brochure that the painter had never been to Africa. He may have based his idea of the flora and fauna of that world on old engravings or descriptions in nature books. This, of course, could explain the strange, comical appearance of the antelope. However, when I stood in front of this huge jungle, the funny mistakes began to lose their meaning. I remember being moved. Death at sunset. A red ball floated from behind the trees where phenomenal monster animals sat. Each next detail that appeared heightened my growing emotion. Suddenly I saw the face of the victim. An extremely precisely painted tear was coming out of the black abstract eye of an animal. I did not understand what had happened, but I could no longer contain my absurd and unexpected emotion. I sat down on a bench in front of the painting and cried. I was ashamed. I could not tame or stop this paroxysm. It was a feeling that was not connected to me and my story. It came from a painting. *Art is power* - as one video by Józef Robakowski proclaims. Such events are a strong reminder of this.

Illumination three is a double, because I can't choose. I have not seen any of the works in person. However, this does not matter and does not detract from the beauty of these works. The first is a sculpture of Wolfgang Laib under the title: *Milchstein* from 1978. The object depicts a white glossy hexagon, lying on the ground like a pedestal. Only the title and description of the work reveal the mystery. The sculpture *Milkstone* was created from white marble and animal milk. The outer plane is slightly concaved which gives the possibility of pouring in liquid. The whiteness of milk is of the same formal quality as cool white marble. The organic life of the individual and the eternity of the stone have become one inseparable form. The second work is a sheet of

⁷⁶ Marcel Proust, *W stronę Swanna*, Siedmioróg Publishing House, Wrocław, 1997, p. 22

paper by Tom Friedman: *1000 Hours of Staring* from 1992-97, with another short sentence under the title: *a piece of paper that the artist looked at for 1000 hours*. In addition to their extreme minimalist form, these two works share an important aspect that caught my attention so many years ago. The signature of the work becomes as crucial as its form. It is even another aspect, a value of influence. It reveals the secret. Signatures keep the work present in the mind on a new level. It has its second life, apart from the physical one in the gallery. A piece of paper that someone has looked at for 1000 hours is no longer a piece of paper. It is a symphony of silence, of anticipation, perhaps of struggle. A stone filled with milk, which was the first warm food for an animal, also loses its original identity. It becomes a new story. All this is given by one short message. Things gain a new dimension. What is striking is how extremely simple the form and how clear the message is. To quote Robert Morris: *simplicity of form does not necessarily mean simplicity of experience*.⁷⁷

The fourth illumination is a group performance. This Progress was an exhibition by Tino Seghal that I saw at the ICA gallery in 2006 in London. The exhibition space was completely empty. Suddenly a little girl came up to me and asked: *what does progress mean to you?* Then walking through another empty room I was joined by other people. Everyone was talking about progress. On the second floor of the exhibition the child left and a boy in his twenties began to continue the conversation. He told us about his definition of progress and asked various questions. The higher we went up the floors of the building, the older our guides became. The performance ended on the top floor of the building and everyone dispersed. The event was simple and captivating. I remember being impressed. It was a beautiful work whose power was based on the encounter with another human being. It broke in me all the empty rules learned through years of art education. It opened a new law: be vigilant, because form and subject are unlimited. Everything is possible. It was a liberating feeling.

The fifth and final illumination is a black and white photograph. The work entitled: *In Search of a Miracle* by Jan Bas Ader dates from 1975. The photograph shows a small, one-person boat in which a man is sitting. The photograph seems ordinary, and it is not its form that made the photography special. In 1975, an American artist of Dutch origin set off on a very long sailing voyage. The voyage was to be part of a triptych entitled *In Search of a Miracle*, an attempt to cross the Atlantic from America to Holland in a small sailboat. A gesture of symbolic homecoming. The journey was to last between 60 and 90 days. Six months after his departure, the boat was found off the coast of Ireland. Jan Bas disappeared and was never found.

All the illuminations mentioned above have influenced me as an artist. My working methodology, which I write about, has also reacted to each successive breakthrough. If I am to completely expose and flatten these six beautiful illuminations, for academic purposes, it would be best to turn them into a form of conclusion, perhaps the teachings I have received. First: don't get attached to any medium. Secondly, be true to your fascinations, even to the point of ridiculousness. Thirdly: seek simplicity, because therein lies the strength. Fourth, be free. Fifthly: let your work be the truth about you.

⁷⁷ Daniel Manzona, Uta Grosenick, *Art Minimal*, Taschen, Köln, 2004, p 98

2.

**Thai soup
- in search
of the right
proportions.**

Introduction.

In this chapter, the philosophy of cooking will be used as a research tool to objectify creative processes that are difficult to view. It will allow us to look at the question of the creative work in a new way, taming for a moment the chaos and mystery that can obscure a closer understanding of the matter.

Let's review the recipe for the most popular Thai soup, *Tom Kha*⁷⁸. The basic ingredients (omitting interchangeable additives) are: broth, coconut milk, shrimp, soy or fish sauce, mushrooms, lemongrass, lime juice, cilantro, kaffir leaves, chili peppers, garlic, sugar. What caught my attention and seemed interesting enough to bring up in my dissertation were the combinations. In one pot we mix four opposing sets: sweet versus salty and sour, then: spicy versus delicate, the fourth last one is: fresh, light versus a heavier even earthy taste. The finale is a multi-level interpenetration of opposites. True mastery is based on the right proportions, which are not, in my opinion, possible to measure precisely. But there is a chance to discover them in a certain approximation, in a vigilant process of cooking and testing. The master cinematographer Stanley Kubrick put it so well: *It is probably the most difficult art - to find the right proportions.*⁷⁹

The above reflection is based on the fact that culinary and fine art are not far apart lands. This chapter succinctly reveals all my favourite recipes and spices of artistic works. Let the harsh light of self-analysis reveal here the working methodology developed over the years. The following subchapters will describe the specific ingredients that I use and mix. Their order does not matter.

2A. Intuition.

The approach to intuition has changed in my creative practice. It used to be embarrassing to admit to working from this level. Now the opposite is true.

There are two types of work I know. When I get an invitation for an exhibition with a specific theme and deadline, then I use tools like: research, analysis, map of mind. Of course, these are very helpful and valuable. There is also another, second type of work. This is an area where logic has no access. Nothing is imposed or defined. It is a land of intuition, where ideas and concepts choose their makers, and artists, without explaining or asking, instinctively follow the emerging theme. It may sound unbelievable, but it is so. All we can do is trust the process and follow the idea.

In 2015, a meeting was held at the Academy of Fine Arts in Warsaw with the artist Francis Alÿs, who answered various questions about the *Reel-unreel* exhibition which was presented at the CCA Ujazdowski Castle. The recording of this meeting is no longer available on the internet, but I have my own notes and quotations from the conversation. One sentence in particular has stayed with me for a long time: *When I'm working on a project I don't want to be too intuitive or intellectual. I want to keep that element of not seeing to the end.* I consider this *not seeing to the end* to be a real beautiful gesture, tantamount to trusting in a creative process that is not always clear. One follows the idea, because there is beauty and lightness in it. Analysis or doubt have no entrance. In a subsequent interview with Carla Faesler, the artist develops this thought even further: *It is one thing to have a highly intuitive way of developing ideas - it is almost*

⁷⁸ Darlene Schmidt *Thai Tom Yum Soup With Coconut Milk (Tom Kha)*, The Spruce Eats <https://www.thespruceeats.com/tom-yum-soup-with-coconut-milk-3217484> (accessed 02.02.2022)

⁷⁹ Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Conversations by Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, p. 119

a 'negative' method in the sense that I may not know exactly what I am looking for, but I am very conscious when I go outside my field of interest.⁸⁰

2B. Communication.

The biggest problem that usually appears in the work of beginning art students is the complete lack of communicativeness of the work. The subject is delicate and extensive. How to make the work speak, but not everything? If already in the first contact of the viewer with the work we do not swallow the secret hook called meaning, it can be considered a failure of the artist. We must follow something, something that may even be the illusion of a message. There should be a feeling that we understand something from the work. This is what my experience tells me, not so much as an artist, but as a recipient. If this aspect is not present, every viewer moves on. There is usually no second chance.

My recipe for this component of the work is based on a simple principle. I am not interested in dishes where the meaning slips away, creates puzzles and strange labyrinths of meanings and connotations. I give the sense immediately, at the first moments of the viewer's being in the work⁸¹. The perception of this sense is possible on an intuitive level, without the help of logic, cultural history, or visual theory. In many cases I do not close the option of an additional intellectual level, but I never make it a priority, in fact it comes as a side effect of the work. The problem can arise when the viewer tries to use only logical tools. Then he or she may perform a meticulous post-mortem, cutting up all the meaning, significance and clues. Then he will be disappointed to leave, because he will not find the essence, the spirit that stands right next to him. This does not mean that there is only one sense. On the contrary. I believe in treatments that avoid a one-track conclusion and open the viewer to contradictory readings of the sense that emerges. All my works are constructed in this way. The neon of a bursting rainbow is a simple subconscious message. So is the work *Głowa, Wiadomości, Konfetti* or even more elaborate installations like *Jeden tam i z powrotem* or *Bez sensu*. These works are naively simple and legible. They do not deceive with riddles, skeletal constructions, they do not need additional author's texts, they want to be understood at the very beginning.

2C. Emotions.

The conscious construction of tension through the element of emotion has always interested me as an artist. This has been the case at least since my first illumination described here. How could you not use such a tool cannon and pick out, for example, needles. Of course, great equipment also means great dangers. The greatest of these has the name of discredit in art. I know its unpleasant taste. However, the cannon awaits and this strategic weapon should not be given up.

How to manipulate the viewer's emotions? There are many tricks. I'll just mention a few that I usually use. First the viewer must be tamed, introduced. A good way to do this is to make the work communicative. Let

⁸⁰ Carla Faesler, *Francis Alÿs by Carla Faesler*, Bomb Magazine.
<https://bombmagazine.org/articles/francis-alÿs/> (accessed 02.02.2022)

⁸¹ Being in the work and not in front of it is for me the principle of an honest, proper perception of art. The medium is irrelevant here. If the viewer trusts and opens up to the realisation, then automatically, in the process of natural contemplation of the work of art, the thought stops and we go further into the created world.

the viewer quickly sniff out the meaning, sense the understanding (even an illusory one will suffice). This will result in trust, which means additional time spent in contact with the work. If the realization has content in it that the viewer will have a chance to identify with on some level, then we have achieved another success. Let's not forget another important ingredient for building emotion, namely music. I used audio very often in my creative practice. There was even a period when my work was mainly based on sound recordings. Now, with the benefit of hindsight, I can see a certain method that I intuitively used back then. For me, a sound recording was even an artistic figure that created the meaning of the work and sometimes even turned the reading in a different direction. Without sound the work would simply not make sense. It was not an ornament, an addition generating a mood. It was the bones and muscles of the artwork. This is how the works functioned: *Neverending Story*, *Somewhere Over the Rainbow*, *Stabat mater*, *Jaskinia*, *Do celu*, *Diamentowa sieć* or *Happiness is not always fun*. *Never Ending Story* was my first sound work. It was created and designed for the building of the Academy of Fine Arts in Łódź. I wanted to create something about art students and for them. I was wondering why they study here, what is the real purpose of their artistic path. The idea came from watching an old SF film for children. The plot of the story was based on fighting the whirlwind of Nothingness, which in the film was eating up the fairytale land of Fantasia. I cut out all the gusts of Nothingness from the film and edited them as one wind. I then placed it on the ground floor of the school building. The speakers and equipment were hidden and the wind activated once every 30 minutes. The effect was interesting because people believed it was a real wind that came out through various doors in the hall. In addition to this modest sound intervention, there was also a competition and an exhibition of student work that I organised.

There were also installations in my work that were more complex with multiple levels of sound such as: *Wszystko będzie dobrze* (dedicated to the women from Łódź) where the basic audio echoed through a huge factory hall. The sound of washing dripping into a small bathtub in blocks of flats was magnified to pathetically beat the rhythm of the other soundtracks. The effect was good because the echo of the factory carried small drops and created connotations of the city bell. The work *Diamentowa sieć* and the installation *Jeden tam i z powrotem*, which showed the state of mind of people on a constant train journey from home to the workplace and back, worked similarly. For this piece, I recorded a whispered song and instead of a background music composed of classical instruments, I created a musical composition from the hums and rhythms of the train rails. It was a refrain intended to evoke emotions of melancholy and a sense of timelessness in order to prepare the viewer of the work for real, documentary recordings, interviews with passengers on a train called *Łodzianin*.

2D. Immersiveness.

Immersiveness is another ingredient of my art dishes. It connects seamlessly with the previous subsection because it also affects on emotions. Immersiveness is an interesting artistic means, but very demanding. Not every project or its place of exposition gives a chance for this element.

Immersion in scientific terms is: *filling the space between the object being viewed and the first lens of the microscope objective with a transparent liquid, in order to increase the brightness of the image and the resolving power of the microscope.*⁸² The English word *immerse* means to plunge. This term has been used in the art world for many years. *There are, of course, many examples of various installations that use the idea of 'transferring' the viewer to the interior of the image(s) - they implement the concept of immersion*

⁸² Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pl/immersja> (accessed 02.02.2022)

*in various forms*⁸³. The history of immersion art is very long and began to develop dynamically in the 1960s. Its theory and the ever-changing latest technology could be the subject of many other doctoral dissertations. However, this is not my aim. I only want to outline what immersion is in my understanding of creative practice and how I understand it in this dissertation.

Imersivity is, in my perception, a certain plastic phenomenon that makes the exhibition space become somehow unique, different from the rest. Upon entering this area, the viewer feels a distinct change in aesthetics. Achieving such an effect can sometimes be as simple as changing light bulbs, putting tissue paper in the window, or different paint on the wall. Gestures that change the perception of space are only certain means. It doesn't matter to me whether I use the latest virtual reality goggles or cut paper and windmills. The most important thing is the final effect, which of course is a conscious and organic part of the rest of the work. What has always attracted me about projects that use this kind of language is the feeling of stepping into otherness. Being in something, such as a created reality, causes a change in perception. Being inside the work, we become part of it. This is not conducive to a cool analysis of the phenomenon. It is then easier to register the work in a more instinctive, primal way. Less watching and more experiencing. At least this is how I see the successful experience of immersive work. The first work that worked in this way was a series of objects called *Pudła*. These were realisations that formed part of my MA thesis at the Academy of Fine Arts. It turned out that the object had the potential to be an immersive realisation. This was due to the fact that the viewing took place through a peephole mounted in a wooden box. Each box was a different world, which you could look into by closing one eye and getting as close as possible to the opening. This caused the feeling that the rest of the world disappeared and we were inside. In addition, it created a certain exclusivity of experience, namely only one person could perceive a given work. Other works of mine which operated on immersiveness were *Grawitacje*⁸⁴, *Konfetti*, *Terytoria*, *Jaskinia*, *Happiness is not always fun*, *Lazurowy świt pod drzewem pomarańczy* or an exhibition *W lesie*.

2E. Comedy.

The intended playfulness of the work and the subtle handling of humour is a difficult ingredient to evoke. However, it is a very welcome element in our soup, which tends to have sad tones. It is also the only ingredient that you should not be afraid of overdosing on.

Comedy can be evoked by the right surprising juxtaposition, a new context of situation or setting. This is how the work *Wiadomości* or *Głowa* works. The newspaper form of the message collides with an obsessively positive content. It is an impossible situation and yet, when it materialises, it releases a sense of the ridiculous with its absurdity. *Głowa* is a sculpture that I have been making for many years. It consists of systematically spit out chewing gum. The object naturally moulds and stinks. In order to counterbalance this heavy message, the form had to give the work more lightness. For this reason, the ineptly made face smiles.

2F. Naivety.

⁸³ Piotr Zawojski, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*. Pod red. M. Popczyk. Katowice 2005.
<http://www.zawojski.com/2006/04/19/wewnatrz-obrazow-immersja-zamiast-iluzji/> (accessed 02.02.2022)

⁸⁴ In this case, the smell of medical disinfectants and the lowest sound tones created a sense of immersion.

I have always been fascinated by works that are categorised as naive art. I already referred to one example of the extraordinary power of this type of realization in subsection 1.C when I described a painting by Henri Rousseau. I don't know to what extent this is possible, but I often wish to approach this art category in my work. Of course, there is a fuzzy line which it would not be desirable to cross.

Fabienne Verdier, a French artist, travelled to China in the 1980s to learn the art of calligraphy and painting in Sichuan from the undisputed masters of these techniques. The truths and reflections she wrote down, which emerged in the course of her eastern learning, are extremely valuable to me. Here are a few of them: *dexterity, fluency and mastery, which are often regarded as virtues in the West, are a misfortune, because of them we do not see the essential things. Awkwardness and sloppiness have much more life*⁸⁵. *Weakness can turn out to be insanely refined. Awkwardness, if it comes from the heart, is moving. [...] Awkwardness can even be the essence of a painting. If the expression is sincere, it will certainly appeal to whoever is watching.*⁸⁶

2G. Uncertainty.

There is a funny legend associated with John Baldessari, who in the seventies taught drawing and painting at the Art Institute of California. It is said that during his classes he suggested to his students that they stand in front of their easels on one leg. The lack of physical balance was supposed to contribute to greater alertness and sensitivity.

Artist Kevin Beasley in an interview with the Guggenheim Museum states: *You're relying on play, intuition, improvisation, devices that you don't employ unless you put yourself in that space of vulnerability. There is a muscle in that, and I feel it's vital to try and train these muscles in a lot of ways.*⁸⁷

This is why I believe that uncertainty is a forgotten virtue. The ideal act of creation should be like a first experience, when everything appears as a completely new and unpredictable discovery. To complete these theses, I would like to quote the words of Witold Gombrowicz, an artist important to me: *Food does not always taste best in first-class restaurants. In fact, art has always appealed to me more strongly when it manifests itself in an imperfect, haphazard and fragmentary way, signalling its presence to me only, allowing me to sense itself beyond the inadequacy of interpretation. I prefer Chopin's music through the window, in the street, to Chopin with all his chicanery on the concert stage.*⁸⁸ *How far I am from the certainty and momentum that play within me when - forgive me - I "create".*⁸⁹

2H. Honesty.

⁸⁵ Fabienne Verdier, *Pasażerka ciszy, dziesięć lat w Chinach*, Warszawa, 2007, p. 117

⁸⁶ Ibid, p. 118

⁸⁷ Kevin Beasley, *Hugo Boss Prize 2020 Nominee*, Guggenheim Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5zns0M1TVk> (accessed 02.02.2022)

⁸⁸ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p. 52

⁸⁹ Ibid, p. 56

I once found a photo on the internet of an unknown author showing graffiti on a ruined wall. The inscription proclaimed: *Speak the truth, even when your voice is shaking*. I consider this to be the best advice that can be given to a young artist. If I could go back in time and give herself a clue, that could be the sentence. My work was sometimes a faithful reflection of events in my life. Sometimes I felt I had crossed the line, exposed too much and had an embarrassing sense of exhibitionism. Works showing despair or a sense of emptiness, which I considered to be a literal translation of the emotional states or personal situations I was experiencing, were not taken seriously at the time. Why? All it took was a bit of comedy, a shallow layer of ridiculousness imposed on an unattractive, banal truth. The dish then became digestible or even enjoyable. It is that simple.

2I. Contrast.

Contrast is the meeting of opposites. There are, in my opinion, two spaces of such an event. The first is the zone of logical contrast - when art juxtaposes such plastic qualities that overtly generate tension through their extremes. One of the most beautiful and poignant examples of such contrast is a Renaissance painting by the artist Domenico Ghirlandaio: *Portrait of an Old Man and a Young Boy*. The painter juxtaposed youth and beauty with an old, deformed body. The extraordinary, precise landscape outside the window is like a mystical echo of this encounter. Two extremely different mountains look at each other. I consider this painting to be a masterpiece that dethrones all other ladies with weasels. Why? Is it due to the skillfully executed artistic contrast? Of course, I have neither the ambition nor the knowledge to analyse an Italian painting from the 15th century. I only wish to draw attention to one aspect - namely, the element that is present in parallel. The portrayed figures are united by trust, tenderness, perhaps love. This causes that the first blow of contrast which draws all the attention of the viewer is completely abolished in the second glance. This is an absolutely masterful, perverse use of the component discussed here within the first category.

The second zone of contrast is beyond rational reading. It is, as I see it, that what a koan is for the eastern meditative technique of zen. *In zen, a koan is a formulation pointing to an ultimate truth, but expressed in a way that perplexes the student. Koans cannot be solved by logical reasoning, but only by awakening a deeper level of mind, beyond discursive intellect*⁹⁰. These are texts given to students within a certain educational stage. Their nature, creates a sense of tension, and is meant to shock the viewer. Philip Kapleau illustrates this function bluntly: *Imagine a man completely blind, struggling to move forward, supported by a cane and relying only on his own orientation in the field. The role of the koan is to mercilessly snatch this cane from him, spin him around several times and knock him down. The blind man, who has been deprived of his only support and has lost his orientation, will know neither where to go nor what to do next. He will be thrown into the abyss of despair. In exactly the same way, mercilessly, the koan takes away all reason and knowledge*⁹¹. In the construction of an art work, this would be a contrast that does not lead to logical understanding. By juxtaposing two images, sounds or notions, the artist can evoke in the viewer confusion, tension or even delight that is experienced beyond reason.

2J. Mystery.

⁹⁰ Philip Kapleau, *Trzy filary zen*, Wydawnictwo Galaktyka, Łódź 2012, p. 383

⁹¹ *Ibid*, p. 95

This is the key ingredient in our metaphorical soup. Here is the grey eminence whose presence determines whether an artistic work is average or exceptional. Mystery is difficult to write about because its nature is unclear. However, let us try.

Mystery is sometimes present through its sometimes telling absence. When something is missing at work. It could be, for example, a piece of information that we are patiently waiting for and which never comes. In the film by Iranian director Abbas Kiarostami, *The Taste of Cherries*, the entire narrative of the film leads to the question of whether the main character will decide to commit suicide. The last shot, for which the viewer waits in suspense, is supposed to solve the riddle and also impose a sense of reading the film. It turns out, however, that instead of a conclusion or developing the story, the director ends the film with documentary footage of his film crew finishing their day's work. We don't find out who the protagonist of the film is, why he intends to take his own life and what the finale of the story is. There will be no answers, and praise be to the director for that.

Another level of mystery-building can be added information, which in theory could explain everything and yet the result is the opposite. The end of the film *The Shining* by Stanley Kubrick shows a photograph featuring a macabre character. Instead of clarifying the story, the mystery is compounded. The ending of *The Mystery of Kaspar Hauser*, directed by Werner Herzog, shows a satisfied scribe who proudly announces that Hauser's riddle has been solved because the autopsy showed a disproportion in the brain. This information is only an ironic slamming of the door to the hidden truth.

A mystery can also be a contradiction, when data start to exclude each other or simply don't make sense - as in the famous Schrodinger equation, when a cat is as much dead as alive. Quantum physics is the true queen of the strange riddles. Albert Einstein claimed that: *The most beautiful thing we can experience is mystery. It is the source of all true art and science.*⁹²

Most of French artist Philipp Parreno's works are constructed through antagonisms and contradictions. The Marlin project from 2012 is a video image entirely created in a film studio. We see a faithful recreation of the Waldorf Astoria flat in New York, where the actress stayed in 1950. On the basis of archival sound recordings, a computer generated the woman's voice. The artist with a clairvoyant, created Marlin's spoken thoughts in the film. Truth and falsehood became one coherent quality. Boundaries were abolished. Similarly, I read Parreno's other work entitled *Anywhen* from 2016, which was a solo piece designed for the Turbine Hall at Tate Modern. There was an atmospheric sensor on the roof of the museum that generated a specific algorithm sent to a computer. All elements of the exhibition were activated and animated based on external data. Witnessing this phenomenal choreography of elements, one could feel one's smallness and inaccessibility to the mysterious causes of many life phenomena.

Sometimes the real subject is not obvious. What can be seen is not necessarily the content of the realization. My installation *Bez sensu*, which presents three programmed robots, is not a work about technology or the future. *Lazurowy świt pod drzewem pomarańczy* is not a reflection on the education system or a sentimental sigh towards the style of the 1970s. Similarly, in the doctoral production *I Love You Life*, although the protagonist is an extraterrestrial being, the real centre becomes the mysterious absentee.

I believe, however, that no one was able to put this theme into words as accurately as master Gombrowicz, whom I will quote again: *And the dream reveals all the idiocy of this demand, put forward by some overly classicising minds, that art should be "clear". Brightness? Its brightness is the brightness of the night, not of the day. Its brightness is exactly like that of an electric torch that brings one object out of the darkness,*

⁹² Nigel Lesmoir-Gordon, *The Colors Of Infinity* by Arthur C. Clarke, 1995. <https://www.youtube.com/watch?v=WoHGIBpFkHY> (accessed 02.02.2022)

*plunging the rest into an even more bottomless darkness. It should be - beyond the limits of its light - dark, like Pythia's judgment, with her face veiled by a veil, unfinished, shimmering with a multitude of meanings and more extensive than meaning. Classical brightness? The clarity of the Greeks? If it seems clear to you, it is only because you are blind. Go at full noon to take a good look at the most classical Venus, and you will see the pitch black night.*⁹³

2K. Freedom of interpretation.

This subsection connects in a way to the previous one. I am interested in the presence in the work of a sense of completion and opening at the same time. A particular set of thoughts or specific stories are usually evoked in my creative practice, which can give the illusion of a completed thesis of the work. However, the interpretation of this information should not have a clear end. I do not want the meaning of the work to be single-track and defined. I want a certain freedom, that is, the viewer's freedom of interpretation. Most of my realisations strive for such a construction. As a clear example, I can point to my work *Uniesienie* from 2018. The video was created especially for the exhibition *Lepiej być piękną i bogatą*. The work at the very beginning, in the form of a text, recalls Yves Kline's famous performance *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility*. In 1962, the artist purchased real gold. Then sold the goods to subsequent buyers by signing a contract with them, in which the condition appears that at the time of the sale the artist will throw a given registered gold flake by the river. My video work is a visualisation of this event. A strong wind snatches the flake into the air and lifts it upwards. The video suggests that the gold keeps flying higher and higher into the sky, without end. In this simple work, therefore, a certain story related to Kline's action - which is information with a clear beginning and end. However, going further, the work does not betray any tropes of interpretation. It could be in the context of an exhibition about wealth a criticism, but also a praise. Gold glimmers against the blue sky. The painting is very painterly, pleasant and aesthetically pleasing. The viewer may guess that the petal will one day begin to fall to the ground, but the work does not show this.

2L. The art of proportion.

Each of the components mentioned has a certain energy in it. The thesis has an antithesis. There is Yin and Yang. Opposing electrical potentials must meet to create a voltage. If the soup is too bland and sweet, we add salt or hot spices. If it is too sour, add more coconut milk, if bitter more sugar. It can be the same in art. Of course, as you can guess, not all the ingredients listed above have to end up in one soup, and the proper use of the rest of the elements requires a lot of vigilance. In spite of the multiplicity and significance of all the elements listed here, however, it must be stressed that, as the English biologist Rupert Sheldrake insightfully put it: *at every level, the whole is more than the sum of the parts.*⁹⁴

⁹³ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p. 288

⁹⁴ Rupert Sheldrake, *Nowa Biologia. Rezonans morficzny i ukryty porządek*, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2013, p. 32

3. Melancholy of the tourist.

3A. Tourist.

This chapter is dedicated to the practical part of my PhD. To begin with, before I get to the various details and artistic intentions, it is useful to answer the trivial starting question: what is the video about?

An excerpt from Grzegorz Braun's interview with Stanislaw Lem is, in my mind, the answer to this question. The writer tells a story: *We live in an unbelievable speed of unbelievable acceleration and because of this, we are a little bit in the situation of a man who jumped without a parachute from a 55-storey skyscraper and at the moment he is around the 30th floor and someone leans out and asks: well, how is it? And he says: so far so good. And he goes on flying. We have more and more serious technology, but we have less and less control over the direction in which it is going.*⁹⁵ To answer the above question even more precisely: my work is a consideration of who and in what situation mankind is now. However, this theme is not immediately clear. The video narration shows a fictional moment when there are no humans on Earth. This is because it is sometimes easier to see the essence of a chosen phenomenon when it irrevocably begins to disappear.

The main character is an extraterrestrial entity with an unimaginable intelligence that surpasses human powers of perception and analysis. At the beginning of the film, the narrator clearly introduces himself, i.e. the alien figure, who is then generally summed up by the term tourist. Why a tourist? In explaining this choice, it is worth outlining what type of traveller he is. He is the opposite of the concept of the flaneur from the beginning of the 20th century. This is how Walter Benjamin describes the activities of his wanderer: *A slight bewilderment takes hold of him who wanders aimlessly through the streets for a long time (...) Like an animal, he prowls through unknown districts.*⁹⁶ *The flaneur does not carry a city plan, his walk has no destination. He never knows where he will get to, which street he will come across, which will tempt him.*⁹⁷ The tourist is the opposite model. He does not wander aimlessly. His itinerary is pre-designed, and all the attractions and excitement are meticulously arranged according to the tour schedule.

Tourism is a fascinating and dynamic phenomenon. Its history can be used to trace the evolution of certain social models, but also the aspirations and desires of people of a given era (in a certain generalisation, of course, and analysing the most privileged regions of the world). Travelling has its long tradition. The beginning can be traced back to the 13th century with the great pilgrimages to holy places advertised in indulgence booklets. In the 17th century, on the other hand, it was customary for the sons of aristocrats and noblemen to take part in exploratory trips around Europe. In the 18th century, this ritual was joined by the sons of a slightly lower class, i.e. the children of the rich bourgeoisie. The journey had an educational function at the time. The 18th century also saw a breakthrough, namely the development of tourist infrastructure in the form of European spas. Educational purposes turned into entertainment under the guise of mending health. Such places had promenades, balls and shops especially designed for this purpose. Villages in the 19th century, on the other hand, had their own fairs. People travelled sometimes great distances once a year to experience all the commercial and social attractions. Obviously, this machine is turning at an ever-increasing speed and not even the current global pandemic can stop the unimaginable scale of the development of modern tourism. I believe that this phenomenon even has the power to define the identity of the modern age. John Urry, more than fourteen years ago, aptly stated: *Being a tourist is one*

⁹⁵ Grzegorz Braun, *Stanisław Lem vs. Grzegorz Braun*, Telewizja Literacka TVL, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=37K-P77tZXo> (accessed 02.02.2022)

⁹⁶ Walter Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, p. 932

⁹⁷ Katarzyna Bartosiak, *Sztuka spacerowania, czyli śladami flaneura po nowoczesności i ponowoczesności (?)*, APPENDIX nr 1.
<http://www.appendix.ifil.uz.zgora.pl/archives/2005-1/bartosiak.pdf> (accessed 02.02.2022)

*of the markers of being modern.*⁹⁸ The feeling that travel and holidays are a necessity is one of the elementary aspects of modern existence. *"I need a holiday" is one of the most obvious reflections of modern discourse based on the conviction that in order to maintain physical and mental health, one needs to go somewhere from time to time.*⁹⁹ This phenomenon is, in my opinion, closely integral to the modern image of social life.

Pseudo-event is a term coined by American historian Daniel Boorstin. It describes a situation when a person is no longer able to experience reality directly, so they resort to so-called pseudo-events. *Isolated from the natural environment and the natives, the mass tourist travels in organised groups with a guide, enjoys inauthentic, imaginary attractions, naively taking pleasure in pseudo-events and not noticing the reality around him.*¹⁰⁰ This is a theory that originated in the 1960s, but its relevance remains. Pseudo-events function on the basis of uniqueness. This means that the tourist should experience pleasures that are characterised by uncommonness and a certain uniqueness. This is a clear model which, in my opinion, describes the direction of contemporary tourism. In order to illustrate this, I will mention below a couple of tours that have been operating on the tourism market for about ten years. We all associate stories about organised trips to Czarnobyl. It turns out that the offer of so-called nuclear tourism is broader. For example, you can visit the site in Fukushima, Japan, after the Daiichi nuclear spill that killed more than 20 000 people in 2011. The tour is fully organised with a coach, food and a paid guide. Each tourist gets their own radiation meter. The part of the area where the coach travels indicates up to 11 degrees of radiation on the Geiger scale - which is several times higher than the current range of radioactivity at Czarnobyl. In the package of additional attractions you can also see the Jukai Forest - the most popular place for suicides. Japanese authorities find more than 100 bodies here every year. Another sub-point of the trip could be the island of Hashima, which in the 1970s was famous for having the largest population in the world. A coal mine operated under the island. When this gigantic workplace closed, people moved out within a week. Today it is a strange landscape of emptiness left by fleeing families. In Colombia, real-life paid assassin Pablo Escabara gives a tour of a former prison and then makes a presentation on how he killed people at the behest of his boss Escabar. In Johannesburg, in southern South Africa, many millions of people live in ghettos called townships. The most dangerous and extremely poor Alexandra district organises special illegal tours and their guides are equipped with real weapons. In the northern part of Africa, on the other hand, the village of Ganvie is built on Lake Nokoue. The so-called Venice of Africa offers specific attractions in the form of traditional extremely violent and bloody voodoo ceremonies. You can also buy a trip to the border with Mexico to take on the role of an illegal immigrant. Tourists can experience an illegal border crossing, being attacked by bandits and arrested by the police. This business is run by a former human smuggler from Mexico. A popular attraction for American bachelorette parties is in Milwaukee, Wisconsin, involving a journey in the footsteps of serial killer and cannibal Jeffrey Dahmer. A guide tells you about the murder techniques and the evisceration of the bodies. The evening's programme is crowned by the attraction of evoking the ghost of a dead murderer. In Tennessee, in the small farming town of Summertown, there is the McKamey Mansion. People come down as part of a tourist package to undergo real, professional physical and psychological torture. The place is run by an ex-military man who gained his experience during 23 years of service. Among other things, he learned methods for interrogating prisoners. In his centre, he uses hypnotism techniques to enhance the clients experience. After a visit, tourists may have physical traces in the form of bruises, cuts in the skin or twisted bones. The aim of the handlers is to get clients to a state where they feel a physical sensation of impending death, but the situation is controlled enough that it doesn't happen. It's a hugely popular place and the waiting list is said to be long.

⁹⁸ John Urry, *Spojrzenie turysty*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Brwinów 2007, p. 17

⁹⁹ *Ibid*, p. 19

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 23

Why am I writing about these trips? Because they are the inspiration for the fiction I created. The character and his specific journey is modelled on these stories. The alien is a version of the extraterrestrial tourist who faithfully replicates the model of the modern tourist from the examples above. In the film, Earth is a desolate, extinct land, full of riddles and dangers. Despite this fact, as in the tourist packages mentioned, danger is present within the controls. It exists as a distant potentiality, but also as the real drive of these tours. What do the tourists in the examples described expect? An understanding of their human nature. An appreciation of life. Emotion. This is also what our film character expects. His visit is apparent. It is rather a form of waiting for a real initiation, for a physical experience of strong human emotions, for a broadening of the spectrum of experiences.

3B. Film.

Why a film? Why didn't I create a series of photographs, sounds, installations, objects, performance? These options of expression are many and each has its unique strengths.

In 2015, Jakub Majmurek and Łukasz Ronduda drew attention to an interesting artistic phenomenon, which they termed: *cinema-art*. This meant the interest of contemporary artists in the tools of the cinema. Of course, exchanges and experiments between art and cinema have been taking place since the avant-garde times and the period of the first film recordings. However, the cinema-art phenomenon is a completely new approach to working within these two fields. Jakub Majmurek, clearly presents the change: *The avant-garde filmmakers were interested in the visual and the aural in film - not in narration, construction, characters or arousing emotions in the audience. In the case of cinema-art, things are somewhat different. This current is trying to make a move in a sense opposite to the one undertaken by various avant-gardists, up to the Film Form Workshop - the last interaction between cinema and contemporary art in Poland. [...] Cinema-art, meanwhile, wants to enter the field of cinema and the film industry. It reaches for the plot, narration, anecdote, construction of the presented world and characters, thus for those elements of cinema and popular culture which have always been treated by the Polish avant-garde tradition, if not with suspicion, then at least with distance.*¹⁰¹ This phenomenon, the so-called cinematographic turn in the field of visual arts is still a new and not fully researched operation. In Poland, it was not until the late 1990s and early 2000s, after the period of critical art, that artistic activities based on the work of the imagination and the generation of artificial worlds appeared again. Artists such as Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera or Oskar Dawicki have already used this new approach. The biggest breakthrough came in 2006 with Piotr Uklański's film *Summer Love*, the first Polish western. It was the first time a Polish visual artist had made a full-length feature film with well-known actors (Val Kilmer, Katarzyna Figura). The experiment did not come to fruition, as despite being presented at several film festivals, it never made it to general cinema distribution. Of course, in parallel in the world other artists from the field of visual arts begin to create their full-length films.¹⁰²

So to return to my earlier question, my choice was dictated by a field of entirely new plastic possibilities. I still consider feature film as a medium, not fully explored, which hides spaces of wilderness and mysteries. Despite its omnipresence in people's lives today, cinema is still little explored. To operate with an actor and a plot was a certain expertise and technique that visual artists did not possess. Added to this is the most significant fact, which is paradoxically less often mentioned - that is, the lack of a huge budget, which is required even for small and modest film forms. In an interview entitled *Sneaking Neomodernism*, the journalist poses a question to film historian Rafał Sysko: *So not everything has already been? Is the*

¹⁰¹ Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Oko na kino - Korporacja ha!art, Warsaw 2020, p. 428

¹⁰² Steve McQueen, Shirin Neshat or Apichatpong Weerasethakul, whose *Memoria* won an award at Cannes this year.

*language of cinema still developing?*¹⁰³ The interviewee then gives this answer: *Yes, we can talk about a real renaissance of cinema.*¹⁰⁴

The second aspect of my choice is related to the two ingredients I mentioned in the previous second chapter. Film has an undeniable power to generate emotions and is, in my opinion, an immersive experience. I believe that a feature film watched even under poor conditions and in poor quality can be a total experience. This statement is based on my own experience. While watching a film, our primary senses are occupied, the mind then follows the story and the effect is to stop our constantly generated thoughts. The additional identification with the character also disconnects us from ourselves. This creates an automatic sensation of being transported into the story and setting of the film. Although the room or, for example, the desk that the screen is on is visible and present, we do not see it. Being mentally and emotionally involved in the film narrative, we only perceive the events taking place within the luminous image. We are immersed in the world of the film being broadcast.

In 1827, the German writer and philosopher Karl Friedrich Eusebius Trahdorff coined the term *Gesamtkunstwerk*. It meant a total work, a synthesis of the arts. More than twenty years later, Richard Wagner invoked the term again in his essays. From then on, the term became popular and was initially associated with opera and drama. In the composer's vision, it was to be the art of the future. Of course, this will probably not be an original thought, but I consider film art to be the contemporary incarnation of this term. Krzysztof Kozłowski states: [...] *if Wagner were alive today, he would probably love video. Naturally and ontologically, it embodies the idea of the Gesamtkunstwerk, in which all the senses interact and various art forms coexist.*¹⁰⁵

In the area of the cinema-art trend one can distinguish the phenomenon of *film neomodernism*. The author of this term, Rafał Syska, states: *This is a new phase of contemporary art cinema.*¹⁰⁶ *Neomodernism appears as a reaction to postmodernism, it rejects its play with commercial genres - its creators rather refer to the great masters of auteur cinema and the existential questions they pose.*¹⁰⁷ Author Rafał Sysko lists the following as the most characteristic features of this trend: *dedramatic strategies, staging minimalism [...] and the contemplative character of the story.*¹⁰⁸

Where do I place my doctoral film production in relation to these categories? Of course, when creating an artistic work, no one calculates in order to deliberately fit into a particular trend. However, if for the purpose of research I am to define a particular place, a film drawer, then certainly the cinema-art trend seems to be an adequate reference. However, this is not a complete identification. My work does not aspire to be presented in cinema halls. It was rather created for the gallery space. Despite the use of tools that are new to me, such as building a narrative or working with an actor and a film crew, the work is somewhere between video art and short film. With the category of neomodernism, the situation seems to be similar. Many features of my project fit perfectly with the description of this trend. The film is not based on the scheme of building classical cinematic dramatic tension. The picture is simple, realised in minimalist aesthetics. There is also

¹⁰³ Adam Kruk, *Sneaking neo-modernism. Interview with Rafał Syska*, Dwutygodnik.com, issue 140, 08.2014.
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html> (accessed 02.02.2022)

¹⁰⁴ Ibid

¹⁰⁵ Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2013, p. 49

¹⁰⁶ Adam Kruk, *Sneaking neo-modernism. Interview with Rafał Syska*, Dwutygodnik.com, issue 140, 08.2014.
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html> (accessed 02.02.2022)

¹⁰⁷ Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Oko na kino - Korporacja ha!art, Warsaw 2020, p. 433

¹⁰⁸ Rafał Syska, *Film neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, p. 237

a contemplative nature to the storytelling, which is further enhanced by the presence of an off-screen narrator. The scenes are long and the sequences lack action. There are references to the poetics of a particular visionary director from the history of cinema. On the other hand, it seems to step out of this prescribed formula. The film is clearly rooted in a certain film genre and consciously uses all the classic tricks ascribed to this convention. The inspiration of Kubrick's cinema is not a serious artistic gesture. It is closer to playing with functioning images from the history of cinema.

Another category I would like to mention is the film essay. It is an extremely broad phenomenon, the boundaries of which are not easy to define even for film critics themselves. To quote Bartosz Zając: [...] *the film essay is an example of discursive cinema, or more precisely of cinema with a dominant polyphonic discourse, i.e. one which presents the author's argument not so much in a logically structured form, limited to a simple illustration of theses, but precisely in an open, internally-dialogued, dynamic form - allowing the viewer to actively co-create, or even "co-write". A film essay would therefore be a kind of cinema-writing, a reflection that dialectically develops thought by forming it with the help of words, sounds and images.*¹⁰⁹

Some researchers of this phenomenon do not even perceive it as a genre, but as a creative method characterised by: genre hybridity, authorial narrative style, subjectivity and a tendency to film experiments. Within the above-mentioned current, in turn, the *SF film essay* has been distinguished. The most popular example of this artistic language is *The Bridge* by Chris Marker. It is also the work that is the best known of all his works. In an article on this director, Jakub Majmurek writes: *The images are organised by a commentary - strongly personalised, deeply personal, reflective, carried by a sequence of free considerations and associations. Marker shows here that film registration alone does not yet carry any truth and sense. It is created in the dialectic play of various elements of the film text: images, commentary, music.*¹¹⁰ The author of the quoted fragment beautifully sums up this type of cinema as: *a record of the work of memory.*¹¹¹ I consider the film *I Love You Life* to be precisely this form of film narration. Just like in *The Bridge*, the story and drama is built on the flow of consciousness of the main character - that is, the voice from the off. Thanks to this, the presented story is an audiovisual form of a diary from a cosmic journey, a set of different thoughts that give meaning to the image and sound.

3C. Contraction.

This subsection will deal with the construction of the work in its broadest sense, that is, I will try to show the arrangement of the elements that make up the structure of the work and their distribution and relationships. I have built the video *I Love you life* around three basic ingredients: pathos, melancholy and comedy. All the other qualities discussed in chapter two of this dissertation are present, but secondary.

The strongest, predominant element, which is a kind of base for the rest of the construction, is pathos an ingredient that was not mentioned in chapter two, as I used it for the first time. Highlighting the solemn, elevated qualities of a story is, in my opinion, a rarely used element in contemporary art. This is probably due to its association with propaganda art. Additionally, the use of pathos can be a threat that the work will become pretentious. An inspiration in the film field that was helpful in the way I built the effect of sublimity

¹⁰⁹ Bartosz Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi. <https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzc-pdf.pdf> (accessed 02.02.2022)

¹¹⁰ Jakub Majmurek, *Uśmiech bez kota*, Dwutygodnik.com, wydanie 224, 11.2017. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7484-usmiech-bez-kota.html> (accessed 02.02.2022)

¹¹¹ Ibid

was Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. I recognise it as an outstanding work that is an icon of its genre. As the American film historian Gene D. Phillips put it: *Kubrick's film has become the yardstick by which all subsequent science fiction films are judged.*¹¹² It is a work that almost exudes a scale of realisation and sublimity. Of course, many things contribute to this phenomenal effect. Starting with the image - the frames are usually static, often with a symmetrical composition. The shots are long. The camera movement is very slow and usually directed towards the inside of the composition. Editing does not draw the viewer's attention and seems to be the least important tool. Another extremely important element that builds pathos in the case of the film in question is the music. *Music in the films of the American director is always overwhelming in its influence. It is impossible not to hear it, but - despite the fact that it usually presents the highest artistic quality - it never overwhelms the images, which, thanks to the new concept of film realism and the immanent power of influence on the viewer, can provide an excellent counterbalance to what is aural.*¹¹³ The above two ways of constructing an audiovisual work, namely the moving image created according to specific rules and the heightened importance of music, were important models for me to use to evoke pathos. I paid particular attention to the complex use of soundtracks. Music can play different roles in a film. There are productions where it is barely noticeable, while in others it is in the foreground. In the case of my doctoral project, it fulfils both possibilities. It is important and multifunctional. Based on Stephan Sperl's analysis of the subfunctions of music in a film work¹¹⁴, I have used the following subfunctions in my thesis within the framework of the dramatic plane: to reflect movement, to represent time, to reflect emotion, to set an accent, to reflect process, to generate action. Then on the narrative plane I distinguish: depict time, changing time, creating tension, creating atmosphere, conveying ideas, off-screen commentary, subtitle music. On the third sub-functional plane, editing, I used: delimiting scenes, separating shots, placing emphasis, grafting shots. There are four types of soundtracks in the film *I Love You Life*: recording of the sound situation from the set, the narrator's voice from off-screen, sounds that build tension, music tracks. Usually these tracks overlap. All this means that the work is strongly built on the auditory layer. The most important piece of music appearing in the work is a fragment from Act III of Richard Wagner's opera *The Twilight of the Gods (Götterdämmerung)*. It is the end of the last of the composer's four operas - the finale of the cycle *Der Ring des Nibelungen*, what can explain the atmosphere of the extraordinary monumentality of the music. The work tells about: *annihilation and renewal. The gods fell because they were lost by their desire for absolute power.*¹¹⁵ The musical motif from this act appears in my realization as a symbolic clasp that binds the beginning and the end of the story. This music accompanies the first scene showing sunset in an urban Polish housing estate. It is a reference to the beginning of *2001: A Space Odyssey*. In the film Kubrick's emerging sun disc, accompanied by Richard Strauss's spectacular symphonic poem *Also sprach Zarathustra*, is a symbolic image of the beginning of mankind. *This introduction puts the viewer in a mood that would not be provided by the best verbal prologue - is equivalent to the first chapter of Genesis.*¹¹⁶ In the case of my introductory scene, the image and music are intended to present the twilight of humanity. *Also sprach Zarathustra* and *Götterdämmerung* appear after the black board introduction as an image before the opening credits. The similarity is also on a dramatic level, as the musical theme is repeated at a key moment in the narrative during the slow-motion recording of the image. In the case of Kubrick's film, the Strauss motif is combined with the image of the invention of the first tool by the prehuman - thus beginning a new stage in the history of

¹¹² Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Conversations by Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, p. 12

¹¹³ Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2013, p. 185

¹¹⁴ S. Sperl, *Stanley Kubrick*, Munchen-Wien 1984, pp. 247-284

¹¹⁵ Timothy Judd, 'Siegfried's Death and Funeral March: Klaus Tennstedt and the LPO, Live in 1988, The Listener's Club, 05.2019. <https://thelistenersclub.com/2019/05/20/siegfrieds-death-and-funeral-march-klaus-tennstedt-and-the-lpo-live-in-1988/> (accessed 02.02.2022)

¹¹⁶ Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2013, p. 216

the human and concludes the first chapter of *The Dawn of Mankind*. In *I Love You Life*, the passage from *Twilight of the Gods* creates a similar function. It closes and comments on the story of the main character's journey.

The second building part of the film is comedy. I constructed this element through the character of the main protagonist. On this level I also drew on certain film clichés and associations. The first inspiration was the film *E.T.* by Steven Spielberg. Another reference was the figure of the alien from the American TV series *Alf* produced by NBC in the second half of the 1980s. This production was in fact intended as a parody of *E.T.* The last inspiration was Chewbacca from George Lucas' *Star Wars* trilogy. All of the above characters are likeable. They have a clear comedic dimension that was based on appearance and behaviour. The main character of *I Love You Life* is assembled according to this pattern. He is funny and gentle, like creatures from children's stories. He is not the type of alien to be feared. In addition, his clumsy behaviour heightens the sense of comedy. The obese character is physically clumsy and slow. The stranger in selected scenes falls over, vomits and suffers from chronic catarrh. Comedy also appears in the juxtaposition of the protagonist with a particular space - for example, in the scene of the puppets from the ethnographic department or in the context of avant-garde objects from the Museum of Art in Łódź.

Melancholy is the third basic element of construction. It is created on the basis of the chosen style of film image, the type of story being told and the conventions of the off-screen narrator. The first two components are grounded in references to the Romantic period. Romanticism was a very broad and quite diverse current in the culture of the early 19th century. This style developed characteristic motifs in every area of art, questioned rationalistic presentation of the world, bringing subjectivity, imagination and strong feelings to the fore. *Melancholy became an attribute of the romantic soul, a distinctive feature of the "child of the century", the subject of subtle self-analyses and venomous parodies of opponents.*¹¹⁷ The concept of the sublime by Edmund Burke emerged, which proclaimed that: *anything that can evoke a sense of pain and danger, that is, anything that in any sense is frightening, speaks of frightening things, or arouses our fear, is the source of the sublime, and therefore produces the strongest feeling the human soul can experience.*¹¹⁸ [...] in literature, the Byronic hero has triumphed, lonely and proud, ready to make the greatest sacrifices in the name of noble ideals rather than military deeds - a liberated spirit, a poet appealing to beauty, full of melancholy and suffering from mal du siècle, or the disease of the age.¹¹⁹ The stranger in the film is in many ways based on the above model of the hero. He is a *lonely wanderer - a figure of someone who loves the world, but who is alien to it - "not of this world".*¹²⁰ The space tourist is an astute observer of a reality that is new to him. Despite the risk and physical hardship, he bravely makes his way through the successive stages of the trip. In the finale he experiences despair, horror and anger. He does not commit suicide like a real romantic hero, but nevertheless leaves this alien world and return to his planet.

The spirit of the Romantic era is also expressed in some frames inspired by paintings from that era. Night was an extremely popular artistic motif. Ghosts and nightmares of the subconscious hid in its darkness. In 1797, Novalis wrote *Hymns to the Night*. At a similar time, William Blake created a series of over five hundred illustrations to the poem *Night Thoughts* by Edgar Young. In the paintings of Romanticism, the night is mysterious and beautiful. Moonlight was an important aspect to build drama and a reference to the emotional state of the characters depicted. In the film *I Love You Life*, night prevails over day. Close-ups of the moon appear in as many as two different scenes. The stranger is illuminated in many frames in a specific unnatural, illogical way, which was inspired by Constance-Marie Charpentier's 1801 painting *Melancholia*

¹¹⁷ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja, Słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2004, p. 82

¹¹⁸ Ilaria Ciseri, *Romantyzm*, Arkady, Warszawa 2010, p. 264

¹¹⁹ Ibid, p. 18

¹²⁰ Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja, Słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2004, p. 13

and by Johann Heinrich Füssli's painting. Another important element for the video image, which also comes from this era, is the motif of figures standing backwards, contemplating the landscape in front of them. The master of such images is of course the famous Caspar David Friedrich. The film shots in my PhD project often depict a stranger in a similar convention. The tourist stands with his back to the camera and looks into the space in front of him. This is a very interesting motif, because the viewer sees at the same time exactly what the character of the protagonist sees. This simple principle creates a stronger bond with the character and his story. The final reference to the mentioned era is the choice of two pieces of music important to the structure of the film, according to compositions by Richard Wagner and Gustav Mahler.

3D. Things.

*Set design is the development of the visual and architectural setting of a show, film, etc.; also: the decorations, costumes and props that constitute such a setting.*¹²¹ It is a bunch of things that for a moment become an illusion of the created world. In the case of my PhD project, props play a much greater role. They become the protagonists of the film. The cinema has this unique power of transforming dead dummies into living beings. Edgar Morin in his book *Cinema and Imagination* defines this phenomenon as follows: *these things, these objects, this nature acquire in the eyes of the viewer not only a corporeality that they do not possess in the studio, but also a "soul", a "life", that is, a subjective personality. [...] cinema awakens them to new life: things that were real now become present.*¹²² *Cinema confirms its superiority over the other arts at those moments when the surrounding reality must be considered as an actor, or even a character.*¹²³ In my work the supporting actor is Katarzyna Kobro's sculpture *Spatial Composition (7)* from 1931. The choice was dictated by various aspects of this object. The most important of these was the fact that this sculpture and other works from the avant-garde period, through their presence, build a contrast forming in juxtaposition with the comic foreground character. Additionally, the previously mentioned elements from the Romantic era also build tension with the art of Katarzyna Kobro in an interesting, even absurd way. Another important element was the fact that the replica of the sculpture is originally in the collection of the Museum of Art in Łódź, where the key penultimate scene of the film takes place. Another aspect is the minimalist form, which has the potency of a useful tool. At first, the figure of the space tourist is clearly fascinated by *Spatial Composition (7)*.¹²⁴ With time Kobro's sculpture starts to play more and more the role of a useful tool. It is a prop, a part for lifting things and an object of self-defence. The shot in which the stranger throws the sculpture is a reference to Kubrick's famous film when a prehistoric man discovers a bone as his first tool and tosses it into the sky. The background character, *Spatial Composition (7)* undergoes a dynamic transformation. Its meaning and function change. Transforms from a fascinating and mysterious character into a mere helpful thing, which, uprooted from its natural environment, ends up as drifting space junk. The importance of the supporting character is further emphasised by camera close-ups. To quote Edgar Morin again: *Finally, the close-up, this "interrogation" of the object (Etienne Souriau), leads, as a result of this fascinating macroscopic effect, to a veritable explosion of subjectivity: the rotten scrap of meat from Battleship Potemkin or the glass of milk from Bewitched simply jumps into our faces! The close-ups are*

¹²¹ Słownik Języka Polskiego.
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/scenografia.html> (accessed 02.02.2022)

¹²² Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1975, p. 93

¹²³ Ibid, p. 95

¹²⁴ This scene may refer back to the already discussed film *2001: A Space Odyssey* when a group of hominids discover the Monolith.

*always lyrical: we see them with the heart, not the eye (Bela Balazs).*¹²⁵ Other characters in the film *I Love You Life* are: Katarzyna Kobro's *Hanging Construction (1)*, Kazimierz Malevich's *Black Square* and Theo van Doesburg's *Counter-Composition XV*.

The second aspect of the set design that is important for the analysis of my film is the creation of space. In the work there are three shots in which the whole action space was artificially created in the studio. This decision was not dictated by the impossibility of recording the shots in the real open air. So why did I decide to extend the production time by many months in order to build three sets out of foam and plastic? To explain this I must mention the cinema of Roy Andersson. This work is exceptional and unique in every respect. What is important in the context of this subchapter, however, is The Swedish filmmaker's surprising decision to shoot all the scenes of his films in a film studio. This means that the streets, suburbs, parks, bar interiors and flats are huge very realistic mock-ups. When I saw Andersson's first film many years ago, I was completely fascinated by the puzzling visual aspect of the film image. The use of studio sets was brilliantly subversive because it was barely noticeable.¹²⁶ I then understood the discreet charm of the world of mock-ups. This charm lies in the initial illusion of the viewer, only to produce a strange feeling of unreality after a while. The most faithful and ideal model will be lined with falsehood. Stanley Kubrick noticed it very well: *if, for example, you want to make a tree, you have to copy a real tree. You can't "make up" a tree, because each tree has its own inherent logic in the way it branches. And I discovered that it is also impossible to make up a stone. [...] each stone also has its own internal logic, which we don't understand until we see an artificial stone. Every detail seems to fit, but something is not right.*¹²⁷ Within this law, which Kubrick mentions, I tried to model every model, even the smallest one, on its original. This was because I was convinced that the final effect of the film image would be more subtle, mysterious and complex.

3E. Technical implementation.

In this last subsection, I will try to briefly outline the different stages of technical work on the PhD project. I will present the biggest challenges and difficulties.

First, of course, there was the idea, which very slowly (over about six years) non-committally evolved and changed shape. This was the most beautiful stage of work. Exciting and not contaminated by the imperfection of the matter. When the idea of the project became clear, I created a script. It contained a set of all chronological shots with frame drawings and notes on camera movement, zooms and lighting type. I then sketched out the main character's costume design and together with the costume designer we looked for materials to make all the elements. Actor was measured and then we made a cast of the actor's head so that the mask is comfortable and contains an opening exactly where the actor's eyes are. When the whole costume was completed, it turned out that, despite being very striking, it did not fit in with the project because it was strongly associated with the fairy-tale convention. A similar situation was with the beautifully made arms and legs, which were too large in proportion to the rest of the body. I then made these parts myself and radically altered the head by filling it with fur fragments. This was a very difficult and conflicting decision for me, as it required the destruction of a labour-intensive and expensive stage of completion. Then, with the help of a friend, we made copies of two sculptures by Katarzyna Kobro and a table by Władysław Strzemiński. We copied the *Spatial composition (7)* and Strzemiński's table in duplicate, because due to the

¹²⁵ Ibid, p. 94

¹²⁶ in the sense that the viewer recognised these as real film locations rather than paper buildings.

¹²⁷ Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Conversations by Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi, p. 226

dynamic nature of the shots, the objects might not survive until the next scene, which turned out to be a very good decision. If we had not had a second *Spatial Composition (7)* a big organisational problem would arise because in the shot when the protagonist stands up from the ground and supports himself with the sculpture, the object bent into an arc due to the weight of the actor. The scene with throwing the sculpture also proved extremely difficult and technically dangerous because the model was very heavy.¹²⁸ The biggest challenge, however, was the recreation of the *Hanging Structure (1)*. After various attempts and consultations with sculptors, the easiest solution paradoxically was to make the object from solid wood. Due to the fact that the sculpture consists of a very difficult figure to realise, i.e. an ellipsoid (a different shape than an egg or ellipse), a specialised carpentry machine was required.

Once I had a detailed script, costume and part of the set design I could meet the cinematographer. I presented him my ideas and image inspirations for the composition and lighting of the scenes (based on paintings from the Romantic era). Then, at the same time, I looked for a production manager, a sound operator and the specific locations where the filming would take place. This was somewhat of a logistical challenge as the locations could not be far apart due to the short shooting time. The recording of the filming took two intensive days of work. Such a plan required a very meticulously timed schedule of the sequence of all the shots, which had to take into account the specific disposition time of the institutions concerned. This in turn required great rigour, as even a 30-minute delay could have a disorganising domino effect. The film crew consisted of nine people - which was a completely new artistic experience for me. This is a different style of work, which requires from an artist great resilience, the ability to cooperate with a larger group of people and ability to make specified and, above all, fast artistic and technical decisions.

The next stage was the selection of the recorded material and the so-called montage, i.e. the chronological arrangement of all frames. It turned out that there were gaps and bad visual combinations of some images. The narrative required more shots that describe places and things rather than the actions of the main character. This meant that I had to create the missing frames myself. I then decided to shoot additional scenes that I had originally been forced to cancel due to lack of time and limited budget. I started constructing and sticking together sets for three shots: the introduction with the sunset, the close-up on the moon in the mist and the camera zoom on the museum building. Some of the elements were made by a professional set designer and the rest by myself. This was a work that required a lot of patience, as some objects were very tiny - e.g. city lamps or roof antennas. Definitely the biggest technical challenge of all was to make the initial sunset scene. It took me about six months to build the whole set design (buildings, trees, grass, etc.) together with the animated lighting of the scene, analogue fog effects from the fog generator and image of the real sky. There was also completely unforeseen problem, e.g. the fact that spectacular, painterly sunsets with delicate clouds are not a common occurrence. I recorded about 30 different sunsets. Each recording involved a special trip out of town or climbing on the roof of a block of flats. I tried to avoid too many special effects. No shot, not even a fragmented one, was generated in a 3D program. Even the rotating *Spatial Composition (7)* was specially suspended in the studio and recorded on a green-screen.

The next stage was working in Adobe After Effects. Many scenes required correction and deletion of errors. For example in outdoor scenes I had to remove passers-by, cars and flying planes. And many shots from museum interiors required getting rid of reflections of the film crew in glass or metal elements. The most complex was the work with the opening scene, because in addition to animating the light, the challenge was to visually link the city model and the recorded sunset. Light and colour changes had to be synchronised in the bottom strip and on the plane of the sky.

When the film images were ready and finally edited I started to write the text of the narrator. There are two ways to approach this. First possibility: the text is created as a basis for the film images, or vice versa.

¹²⁸ All copies were made from identical materials as the originals.

I decided that the images together with the music were the most important, so I chose the second option. In addition to the content, an important aspect was the length of the story, which had to be adapted to the time of each shot. When the text was ready it was then recorded in the professional recording studio. An interesting part of the process was finding the right music to build up mood of the scene. Once I had made my choice and agreed on the licensing rights for each soundtrack, I had to carefully describe each shot in terms of its Foley and soundtrack. I was then able to hand this material over to the sound director. Unfortunately, it turned out that a lot of the audio recordings from the film set were not suitable for use¹²⁹, so many soundtracks had to be re-recorded. The final stage of work was professional colorization of all the images.

Summarizing all the phases of work on the project, various observations emerge. What draws particular attention is, of course, the very long implementation time. This phenomenon is aptly illustrated by a quotation from the book *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej: the field of film, on the other hand, is characterised by a kind of 'inertia'. An artistic concept thrown into it gets stuck in the maze of procedures, successive stages of production, the time between its formulation and materialisation is much longer.*¹³⁰ The second challenge when working on this type of project is the aspect of cooperation with other people. Academies of Fine Arts usually base their educational strategy on individual student work, they do not develop teamwork skills. It is a completely different style of creation. I must admit that it was a new and difficult challenge for me, but also an interesting experience.

Conclusion.

What conclusions have I gained from the above analysis of the art methodology and the realisation of the video work *I Love you life*?

This text created for my PhD has been very helpful in the process of self-identification as an artist. I also think that in the case of artists who, like me, use very different forms of expression, a general attempt at description or even a soulless inventory of works can be a valuable tool. What up close is chaotic or even lacks coherence and meaning, from a larger perspective can reveal itself as an interesting and unique pattern. Another conclusion is a confirmation of the truth quoted in subsection: *2L The Art of Proportion* the truth of Rupert Sheldrake quoted earlier, which states that the whole is not just the sum of the parts. In the context of the methodology I have carried out, this means that every creative work has a mystery and human unpredictability in it, which is why, even after meticulously arranging all the elements, it would be impossible to create an algorithm for a work of art. This thesis is only confirmed by contemporary scientific experiments in which a computer generates paintings or writes poems in a programmed style.

The film *I Love You Life* was a very important but also difficult experience. I don't know if I would work on the project again if I knew all the extremely tedious stages of production. The biggest new experiences for me were the long working hours and the dependence on a multi-person production team. Certainly, this type of medium teaches patience, determination and the ability to cooperate.

A single summary is impossible. If it were to appear, it would be an artificial, almost decorative creation, set up for purposes of scientific correctness. A balance of so many thoughts and observations is not, as I understand it, possible. But does anything come out of the above attempt to account for the many years

¹²⁹ Due to the restrictive costume, the actor could not see exactly the whole space, so he often bumped into walls or objects. For this reason, during filming we had to shout and give him sound signals so that he could plan and coordinate his body movements.

¹³⁰ Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, p. 22

of the creative path? Does something shine through in the various attempts at analysis? I have a feeling that it does. This observation is at the same time a reflection, perhaps an answer to the earlier question, which appeared in subchapter *1B* of this dissertation. I find in each of my works the same banal element that drives the whole creative mechanism as in the case of amateur artists or craftsmen. It is the sheer pleasure of creating new entities, which can additionally have its unusual side effect in the form of non-verbal interpersonal communication.

Bibliography:

Literature:

1. Daniel Manzona, Uta Grosenick, *Art Minimal*, Taschen, Koln, 2004
2. Dżalaluddin Rumi, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Warszawa 2007
3. Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975
4. Fabienne Verdier, *Pasażerka ciszy, dziesięć lat w Chinach*, Warszawa, 2007
5. Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick. Rozmowy Gene D. Phillips*, 2014 Axis Mundi
6. Ilaria Ciseri, *Romantyzm*, Arkady, Warszawa 2010
7. Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda, *Kino - Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej Sztuce Współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015
8. John Urry, *Spojrzenie turysty*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Brwinów 2007
9. Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013
10. Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Wydawnictwo Oko na kino – Korporacja ha!art, Warszawa 2020
11. Marcel Proust, *W stronę Swanna*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław, 1997
12. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja, Słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2004
13. Palais de Tokyo, *Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui?*, 2001 Paris
14. Philip Kapleau, *Trzy filary zen*, Wydawnictwo Galaktyka, Łódź 2012
15. Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014
16. Redakcja naukowa Tomasz Załuski, *Skuteczność Sztuki, Muzeum Sztuki & Authors*, Łódź 2014
17. Rupert Sheldrake, *Nowa Biologia. Rezonans morficzny i ukryty porządek*, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2013
18. S.Sperl, *Stanley Kubrick*, Munchen–Wien 1984
19. Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Phaidon, Paris 2003
20. Walter Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
21. Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
22. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T.1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007

Digital sources:

(accessed 02.02.2022)

1. Adam Kruk, *Skradający się neomodernizm. Rozmowa z Rafałem Syską*, Dwutygodnik.com, wydanie 140, 08.2014.
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/5396-skradajacy-sie-neomodernizm.html>
2. Bartosz Zajęc, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi.
<https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf>
3. Carla Faesler, *Francis Alÿs by Carla Faesler*, Bomb Magazine.
<https://bombmagazine.org/articles/francis-aly/>
4. Darlene Schmidt, *Thai Tom Yum Soup With Coconut Milk (Tom Kha)*, The Spruce Eats
<https://www.thespruceeats.com/tom-yum-soup-with-coconut-milk-3217484>
5. Grzegorz Braun, *Stanisław Lem vs. Grzegorz Braun*, Telewizja Literacka TVL, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=37K-P77tZXo>
6. Jakub Majmurek, *Uśmiech bez kota*, Dwutygodnik.com, wydanie 224, 11.2017.
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/7484-usmiech-bez-kota.html>
7. Katarzyna Bartosiak, *Sztuka spacerowania, czyli śladami flaneura po nowoczesności i ponowoczesności (?)*, APPENDIX nr 1.
<http://www.appendix.ifil.uz.zgora.pl/archives/2005-1/bartosiak.pdf>
8. Kevin Beasley, *Hugo Boss Prize 2020 Nominee*, Guggenheim Museum.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y5zns0M1TVk>
9. Nigel Lesmoir-Gordon, *The Colors Of Infinity by Arthur C. Clarke*, 1995.

<https://www.youtube.com/watch?v=WoHGIBpFkHY>

10. Piotr Zawojski, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze. Pod red. M. Popczyk. Katowice 2005.

<http://www.zawojski.com/2006/04/19/wewnatrz-obrazow-immersja-zamiast-iluzji/>

11. Słownik Języka Polskiego.

<https://sjp.pl/immersja>

12. Słownik Języka Polskiego.

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/scenografia.html>

13. Timothy Judd, "Siegfried's Death and Funeral March": Klaus Tennstedt and the LPO, Live in 1988, The Listener's Club, 05.2019.

<https://thelistenersclub.com/2019/05/20/siegfrieds-death-and-funeral-march-klaus-tennstedt-and-the-lpo-live-in-1988/>

14. WizzAir, *Fly more. Live more. Be more.* Reklama linii lotniczych z 2014 r.

<https://wizzplatform.bethesexybeast.com/3/>

https://www.youtube.com/watch?v=y_U8h9DS7W8

Table of Illustrations:

1. John Baldessari, *Pencil story*, 1972

2. Frame from the film: *The Passing*, reż. Bill Viola, 1992

3. Wolfgang Laib, *Milchstein*, 1978

4. Jan Bas Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975

5. *Wiadomości*, druk cyfrowy, w ramach projektu: *Sztuka w gablotach*, przestrzeń miejska, Łódź, 2007

6. *Do celu*, video HD, 2018

7. Fragment of *Happiness is not always fun*, Pracownia Portretu, Łódź, 2016

8. *Grawitacje*, instalacja, W czterech ścianach, Biennale Sztuki w Łodzi, 2004

9. *Głowa*, guma do żucia, Body language, Berlin Blue Art Galerie, Berlin, 2017

10. *Bez sensu*, instalacja audio-kinetyczna, Atlas Nowoczesności, Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021

11. Domenico Ghirlandaio, *Starzec i chłopiec*, 1490, Luwr, Paryż

12. Frame from the film: *Smak wiśni*, reż. Abbas Kiarostami, 1997

13. *Uniesienie*, video HD, Lepiej być piękną i bogatą, Galeria XXI, Warszawa, 2018

14. Yves Klein, *Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility to Dino Buzzati. Series n°1, Zone 05, 26 January 1962*, The Getty Research Institute, Los Angeles

15. Frame from the film: *2001: Odyseja kosmiczna*, reż. Stanley Kubrick, 1968

16. Constance-Marie Charpentier, *Melancholia*, olej na płótnie, 1801, Amiens, Musee de Picardie

17. Sebastian Pether, *Boats on a River by Moonlight*, olej na płótnie (1790–1844) Keble College, University of Oxford

18. Frame from the film: *I love you life*, 2022

19. Johan Bergmark, *Roy Andersson in a film studio*, 2014

20. Documentation from the set for the film: *I love you life*, 2022

21. Documentation from the set for the film: *I love you life*, 2022

22. Frames from the film: *I love you life*, 2022

23. Frames from the film: *I love you life*, 2022

24. Documentation from the set for the film: *I love you life*, 2022