

Atlas działań niepotrzebnych Juliana Rosefeldta

ANDRZEJ PITRUS

Twórczość Juliana Rosefeldta jest przykładem pewnego paradoksu. Oto bowiem na przełomie lat 60. i 70., kiedy rodziła się sztuka wideo, wielu artystów w ostentacyjny sposób starało się podkreślić zerwanie z tradycją kina. Ich prace, często poświęcone naturze nowego medium, akcentowały powierzchowność pokrewieństw filmu i obrazu elektronicznego. Choć w obydwu wypadkach widz obcuje z ruchomym obrazem, któremu towarzyszy dźwięk, ontologia obydwu sztuk jest fundamentalnie odmienna i domaga się wyraźnego odróżnienia. Taką tezę znajdziemy w realizacjach Nam June Paika, Joan Jonas, a nawet Billa Violi. Po latach niektórzy artyści zrewidowali swoje poglądy i odrzucili uprzedzenia. Viola zafascynowany na początku kariery kamerą elektroniczną w pewnym momencie sięgnął po taśmę filmową, ponieważ technika wideo, nawet w wersji *high definition*, nie pozwalała mu na realizację jego śmiałych wizji. Do w pełni cyfrowego sprzętu powrócił dopiero wtedy, kiedy technologia „dogoniła” jego wyobraźnię. Inni, jak Steve McQueen, zaczęli wręcz realizować filmy kinowe, w których wprowadzicie porzucają echa wcześniejszych doświadczeń, ale oczywiście ze sztuką wideo w rozumieniu dosłownym nie mają one nic wspólnego.

Urodzony w 1965 roku niemiecki artysta Julian Rosefeldt odnajduje się pomiędzy dwiema dziedzinami sztuki jeszcze inaczej. Choć już dojrzały i doceniony w ojczyźnie i poza nią, należy do generacji, która zastała sztukę mediów uformowaną i do pewnego stopnia „pogodzoną” ze starszym bratem – filmem. Kiedy przyszedł na świat w Monachium, Nam June Paik tworzył swoje wczesne prace, gdy w 1994 r. kończył studia – *high definition video* miało już kilkunastoletnią historię (jako technologia) i powoli stawało się powszechnie dostępnym narzędziem w rękach artystów. Rosefeldt nie musiał zatem określać się jako twórca na poziomie samej materii i mógł swobodnie czerpać z obydwu tradycji oraz brać z nich to, co pozwala mu najlepiej wyrazić treść jego sztuki. Dziś najczęściej jest kwalifikowany jako reprezentant tak zwanego „filmu galeryjnego”, wykorzystującego wprawdzie narzędzia dziesiątej muzy, ale rozpowszechnianego w nieco innym obiegu: nie w salach kinowych, ale właśnie w galeriach pozwalających wykreować nowe sytuacje odbiorcze.

Rosefeldt tworzy nie tylko filmy. Jego drugą pasją – domagającą się zapewne oddzielnego opracowania – jest fotografia. Warto jednak zaznaczyć, że niejednokrotnie jego projekty filmowe mają także przedłużenie na gruncie fotografii. Tak było w wypadku pierwszego filmu zatytułowanego *Detonation Deutschland*



Manifesto, reż. Julian Rosefeldt (2014)

(1996), który jest dostępny również jako seria fotogramów tworzonych równocześnie z wersją filmową i później, w roku 1999. W połowie lat 90. artysta dokumentował za pomocą aparatu fotograficznego różne obiekty znajdujące się w jego rodzinnym mieście – Monachium. Zostały one uporządkowane w dwóch cyklach: *Archive of the Archives* (1995) oraz *Munich: The Unknown Cathedrals* (1995). Obydwa oparto na podobnym pomysle alternatywnego ukazania znanych miejsc. Koncept ten powracał także później, m.in. w pracach przedstawiających bawarskie święto piwa Oktoberfest, a także znane kościoły Paryża.

Detonation Deutschland przynosi niebanalne spojrzenie na niemiecką rzeczywistość, ale tym razem Julian Rosefeldt nie tworzy ściśle tematycznego katalogu, lecz próbuje stworzyć coś w rodzaju alternatywnej historii swojego kraju w okresie powojennym. W Republice Federalnej Niemiec powstał w tym czasie rodzaj wyrazistego dyskursu opartego na idei rekonstrukcji. Bawarski artysta zauważył natomiast, że jej nieodłącznym elementem była... destrukcja. Aby zilustrować ten koncept, posłużył się materiałem znalezionym (*found footage*) ukazującym wyburzenia różnych budowli znajdujących się na terenie RFN.

Wczesne realizacje Juliana Rosefeldta sytuują go w obrębie sztuki krytycznej – zaangażowanej politycznie, ale także polemicznej wobec kultury popularnej. Strategia *found footage* została wykorzystana także w pracach *News* (1998) i *Global Soap* (2001), opartych na manipulacji materiałem wziętym z telewizji komercyjnej. W pierwszej z nich Rosefeldt konfrontuje ze sobą momenty uważane za pozbawione znaczenia – chwile zawahania prezenterów, nieartykułowane westchnięcia czy też obrazy ukazujące polityków podczas obrad, ale nie w chwilach, gdy zabierają głos, czy też czynią coś ważnego, ale właśnie w momentach sytuujących się „pomiędzy”. Natomiast *Global Soap* opiera się na krótkich fragmentach oper mydlanych, które zostały tak zestawione, by ukazać powtarzalność gestów i sytuacji, niezależnie od tego, gdzie dany serial został wyprodukowany i o czym opowiada. Krytyczny wymiar tych prac nie przekreśla innej ich interpretacji. Rosefeldt jest bowiem zafas-



Manifesto, reż. Julian Rosefeldt (2014)

cynowany twórczością Aby Warburga, którego *Atlas Mnemosyne*¹ wyraźnie wskazuje kierunek, w jakim berliński artysta będzie podążał – nie tylko w pracach fotograficznych, ale przede wszystkim w realizacjach filmowych i wideo, będących próbą przełożenia strategii Warburga na inne medium. Kino jest zresztą – na co wskazuje między innymi Phillipe-Alain Michaud² – w naturalny sposób predysponowane, by kontynuować strategię *Atlasu*, jako – cytując sformułowanie francuskiego interpretatora Warburga – „sztuka interwałów”, budująca znaczenie przede wszystkim pomiędzy obrazami.

Rzeczywistość ukazana w pracach Rosefeldta nie zostaje udokumentowana, lecz w szczególny sposób „uruchomiona”. Kolekcje obrazów mają zachęcać do odczytań asocjacyjnych, otwartych. Podejście takie doskonale sprawdza się w pracy stworzonej wspólnie z Piero Steinlem *Meine Kunst kriegt hier zu fressen – Hommage à Max Beckmann* (2001), której bohaterem jest wybitny, choć nieco niedoceniony malarz niemiecki. Rosefeldt i Steinle nie proponują jednak typowego portretu dokumentalnego, z którego widz mógłby się czegoś dowiedzieć o biografii artysty i jej wpływie na jego działalność artystyczną. Wojenny epizod z życia Beckmanna został odtworzony zgodnie z duchem *Atlasu* Warburga – tak by uruchomić rodzaj hermeneutycznej pracy³ pozwalającej nie tyle rekonstruować fakty i zdarzenia, ile docierać do głębszych, często niejasnych sensów metaforycznych.

Obsesja kolekcjonowania i porządkowania powraca w wielu jego późniejszych realizacjach, ale artysta wprowadza też nowe wątki. Wraz z początkiem XXI w. zmienia się również styl realizacji, pojawiają się nowe techniki, zrywające z *found footage*. Przełom nastąpił wraz z instalacją *Asylum* (2001). To wtedy niemiecki twórca sięgnął po raz pierwszy po strategię z pogranicza filmu i teatru, będące do dzisiaj jego znakiem firmowym. Praca nawiązuje do zainteresowań sztuką krytyczną, ale czyni to w sposób rozszerzający możliwości interpretacji. *Asylum* to bowiem nie tylko głos na temat miejsca imigrantów w społeczeństwach Europy, ale również dzieło o wyraźnym charakterze autotematycznym. Dziewięciokanałowa projekcja

wideo ukazuje przybyszów z krajów dotkniętych ekonomicznymi, politycznymi i militarnymi kryzysami w serii stereotypowych działań, ale czyni to w sposób ujawniający mechanizmy audiowizualnego spektaklu. Bohaterowie pracy są bowiem aktorami, jedynie performującymi swoją obcość po to, by skłonić widzów do refleksji nad czymś, co Katerina Gregos określa mianem „poprawności estetycznej”⁴. Realizacja *Asylum* wymagała wykorzystania środków zaangażowanych podczas produkcji wysokobudżetowych filmów. Twórcy z kręgu wideo artu nadal nieczęsto po nie sięgają, choć niektórzy – jak wspomniany już Bill Viola – chętnie stosują takie hybrydowe rozwiązania. Rosefeldt, którego zainteresowania i wrażliwość są nieco inne od fascynacji amerykańskiego mistrza, odważnie wkracza na obszar odkryty przez Violę – nie tylko w sensie technicznym, ale także tematycznym. Podobnie jak twórcę *Five Angels for the Millenium* coraz bardziej interesują go kwestie egzystencjalne, a wyrafinowane produkcyjnie prace często tracą swój krytyczny charakter na rzecz refleksji nad kondycją człowieka w XXI w. Podobnie jak Viola – na przykład w *The Chapel of Frustrated Actions and Futile Gestures* (2013) – Rosefeldt chętnie obserwuje daremny trud współczesnych Syzyfów, zmagających się nie tylko z własnymi ograniczeniami, ale także przeciwnościami losu. Jednym z najczęstszych tropów w dojrzałym okresie twórczości Niemca jest powtarzalność. Bohaterowie jego instalacji i wideo-filmów często oddają się absurdalnym i jakby zapętlonym działaniom. O ile jednak Viola dostrzega w swoich bohaterach istoty ludzkie, postaci z dzieł Berlińczyka bardziej przypominają marionetki sterowane ręką złego demiurga. Medium jest u Billa Violi przezroczyste i służy transmisji określonych treści, natomiast u Juliana Rosefeldta jego mechanizmy zostają ujawnione i zdekonstruowane.

W 2004 roku Rosefeldt zrealizował pracę, która na dobre zmieniła kierunek jego poszukiwań artystycznych. *The Soundmaker* (2004) to trzykanałowa instalacja, będąca autonomiczną realizacją, ale i początkiem cyklu zatytułowanego *The Trilogy of Failure*.

Obrazy, zrealizowane pierwotnie na taśmie super 16 mm, a następnie przetransferowane na płytę DVD, są wyświetlane na trzech ekranach. Główny ukazuje działania mężczyzny, który buduje ze sprzętów znajdujących się w jego mieszkaniu osobliwą piramidę, tylko po to, by następnie ją zdemontować i przywrócić wszystko do pierwotnego stanu. Na dwóch pozostałych ekranach jest ukazany tzw. *folley artist* tworzący *soundtrack* tego dziwaczego spektaklu. Widzimy go z perspektywy frontalnej, a także z góry – okiem niediegetycznej kamery – umieszczonej w „nienaturalnej” dla widzenia człowieka pozycji. Rosefeldt, podobnie jak wcześniej Michael Snow w *Presents* (1981), mierzy się tu z problemem iluzji audiowizualnego spektaklu, który – będąc w istocie konstruktem zbudowanym w procesie łączenia elementów obrazowych i dźwiękowych – daje widzowi iluzję obcowania z rzeczywistością. Ale nie tylko – ważne jest bowiem to, co przedstawia ekran główny. Poczynania bezimiennego bohatera tracą bowiem jednostkowy charakter, stając się częścią wyreżyserowanego spektaklu – tym bardziej paradoksalnego, że zarówno postać mężczyzny dokonującego „porządków” w zbudowanym w studiu apartamencie, jak i imitator dźwięku to jedna i ta sama osoba. Anselm Franke⁵ zauważa, że zastosowany tu zwielokrotniony efekt brechtowskiego dystansu służy czemuś więcej niż tylko dekonstrukcji mechanizmów medium. Rosefeldt jego zdaniem tworzy uniwersum, w którym nie ma już ucieczki ze świata spektaklu. Rzeczywistość nie istnieje bowiem poza nim.

Dwie kolejne części cyklu – *The Stunned Man* (2004) i *The Perfectionist* (2005) wykorzystują podobne elementy. Także w tych pracach bohater zostaje rozszczępiony. W pierwszej obserwujemy działania dwóch identycznych mężczyzn. Jeden z nich demoluje swoje mieszkanie, drugi rekonstruuje je po to, by ponownie wszystko zniszczyć. Praca zamykająca cykl przedstawia trzy postaci przygotowujące się do wykonania skoku ze spadochronem. W centralnej części instalacji jest ukazana kabina samolotu, a skrajne przedstawiają wnętrza mieszkań, oczywiście ponownie stworzone w całości w studiu, w których odbywa się niemal surrealistyczny spektakl – jeden z bohaterów faktycznie skacze, dokonując przy tym ogromnych zniszczeń, drugi zaś jedynie obsesyjnie testuje swój spadochron.

Cykl ma jednoznacznie ironiczny charakter, a jego nieoficjalnym zamknięciem jest trzykanałowa instalacja zatytułowana *Clown* (2004). Ta minimalistyczna praca ukazuje mężczyznę w przebraniu klauna błakającego się po brazylijskiej dżungli. Podobnie jak w przypadku postaci ze wspomnianych wcześniej realizacji jego działania są pozbawione sensu i celu. Wszystkie prace Rosefeldta z początku XXI w. bazują na swoistym paradoksie. Artysta wykorzystał w nich skomplikowane rozwiązania znane z hollywoodzkich filmów, a jednocześnie doprowadził do ich unieważnienia. Jego spektakle są bowiem na swój sposób widowiskowe, ale jednocześnie wymiar ten zostaje odarty z jakiegokolwiek znaczenia. W przeciwieństwie do sensacyjnego kina akcji, którego języka i technologii używa Rosefeldt, postaci nie panują nad otaczającą ich rzeczywistością. Przeciwnie – to ona przytłacza ich i osacza.

Niemiecki artysta jednoznacznie przypisuje swoich zagubionych bohaterów światu kultury i technologii dających im iluzję kontroli nad światem. Jednocześnie przedstawia ich alienację wobec natury, postrzeganej najczęściej przez pryzmat przewodników turystycznych narzucających wszystkim ten sam scenariusz jej poznawania. Świetnie zostało to ukazane w pracy *The Lonely Planet* (2006), której tytuł nawiązuje do serii popularnych książek dla podróżników. Bohater kilkunastominutowego zapętlonego filmu jest grany tym razem przez samego artystę wcielającego się w turystę zwiedzającego Indie przypominające tu kolorowy plan filmowy bollywoodzkiej superprodukcji.

Zainteresowania konwencjami kina widowiskowego i sztucznością kreowanej przez Hollywood pararealitywności skłaniają Juliana Rosefeldta do tropienia stereotypowych wyobrażeń obecnych także w innych sferach. W *Unknown Soldier* (2007) – krótkiej, bo trwającej zaledwie minutę pętli, mierzy się ze strywalizowanym wizerunkiem bohaterskiego żołnierza utrwalanym przez kiczowate pomniki ukazujące bezimiennych herosów w dramatycznych zastygłych „choreografiach”. W jego wideo akrobata ubrany w mundur bojowy wykonuje ewolucje na trampolinie. Widz dostrzega jednak tylko serię abstrakcyjnych, statycznych póz, jako że jego ćwiczenia odbywają się w całkowitej ciemności rozświetlanej jedynie przez stroboskopowy reflektor. W innych pracach podejmuje problematykę tożsamości Niemiec, odwołując się do bardziej konkretnych i rozpoznawalnych zjawisk. O ile bowiem *Unknown Soldier* odnosi się do mitologii militarnej jako takiej, o tyle na przykład czterokanałowa instalacja immersywna *The Ship of Fools* (2007) w przenikliwy sposób ukazuje, jak określonym miejscom nadawane są znaczenia symboliczne, często radykalnie zmieniające się wraz z upływem czasu. Projekt został zrealizowany w okolicach Poczdamu w zamku Sacrow, będącym dzisiaj popular-

nym miejscem niedzielnych spacerów. Miejsce to jest postrzegane i reklamowane jako pomnik romantycznego dziedzictwa Niemiec, a w folderach reklamowych znajdziemy informację, że mieszkał tam i tworzył Felix Mendelssohn-Bartholdy. Rosefeldt przypomina jednak także inne epizody z historii Schloss Sacrow: w okresie Trzeciej Rzeszy był on rezydencją nazistowskiego urzędnika Friedricha Alpersa⁶, pełniącego funkcję sekretarza stanu. Po wojnie przez pewien czas budynek pełnił funkcję sierocińca a potem domu pracy twórczej dla prześladowanych przez nazistów pisarzy. Natomiast po wybudowaniu muru zorganizowano tam ośrodek szkoleniowy dla psów pilnujących granicy pomiędzy wschodnią i zachodnią częścią Berlina. Swobodnym uzupełnieniem pracy jest późniejsza instalacja *My home is a dark and cloud-hung land* (2011), w której twórca mierzy się z pojęciem Heimatu, odwołując się do niemieckiej mitologii lasu. Punktem odniesienia jest tu twórczość Ryszarda Wagnera i jego idea Gesamtkunstwerk, rekonstruowana tu przez bohatera dzieła – fikcyjnego reżysera teatralnego pragnącego stworzyć totalny spektakl rozegrany w scenerii niemieckiego boru – z odniesieniami do wspomnianego już Wagnera, tekstów romantycznych, baśni braci Grimm i nazistowskiej ideologii.

Unknown Soldier, *Clown* i *The Ship of Fools* należą do kręgu tych prac Rosefeldta, które choć zachowują atrakcyjny i na swój sposób spektakularny wymiar wizualny, mają charakter niemal minimalistyczny i kontemplacyjny. Najważniejsze projekty niemieckiego artysty to jednak realizacje powstałe w studiu z wykorzystaniem skomplikowanych dekoracji, a często także złożonych procesów postproducyjnych. Za jedno z najważniejszych dzieł tego kręgu należy uznać *American Night* (2009), gdzie – ponownie z wykorzystaniem dystansujących strategii znanych na przykład z *Trilogy of Failure* – zostały skatalogowane wizualne motywy znane z amerykańskich westernów. Rosefeldt w jednoznaczny sposób nawiązał do tradycji wywiedzionej z filmów Sergio Leone, opartych na efekcie amplifikacji pozwalającej ująć w krytyczną ramę rozwiązania wykorzystywane w gatunkowych filmach głównego nurtu. Praca niemieckiego artysty, zrealizowana nieprzypadkowo w Andaluzji, dokładnie tam gdzie powstawały spaghetti westerny włoskiego reżysera, idzie jednak dalej niż filmy Leone. Te sytuowały się bowiem na pograniczu tego, co przynależne gatunkowi i tego, co wobec niego krytyczne. Ich siła wynikała z nieustannego balansowania pomiędzy przyjemnością samego kina popularnego, a satysfakcją płynącą z jego dekonstrukcji. Pięciokanałowa instalacja Rosefeldta przyjemności gatunkowych nie dostarcza – twórca zrezygnował bowiem z narracji na rzecz nagromadzenia klisz. W centralnym kadrze widzimy grupę kowbojów rozmawiających przy ognisku. Ich konwersacja, złożona wyłącznie z cytatów filmowych, fragmentów tekstów piosenek i patetycznych przemów polityków z czasem zamienia się w bezsensowny bełkot. Pozostałe kadry ukazują sceny należące do wizualnego słownika westernu: opuszczoną ulicę miasteczka na dzikim zachodzie, kobietę oczekującą przed domem czy też wewnątrz saloonu. Rosefeldt ujawnia przy tym kulisy spektaklu, ukazując rzeczywistość w kadrach, które są celowo za szerokie i tym samym umożliwiają dostrzeżenie całej filmowej maszynerii – elementów scenografii czy na przykład torów, po których porusza się wózek z fasadą budynku.

Na podobnym pomysłe opiera się inna praca, będąca w istocie krótkim filmem przeznaczonym do wyświetlania w galerii. *The Swap* (2015) bazuje jednak na konwencji innego gatunku – filmu gangsterskiego. Tym razem Rosefeldt zainteresował

się często występującą w tych filmach sceną wymiany „gorącego” towaru na walizkę pełną pieniędzy. Kondensacja i powtarzalność działań bohaterów sprawiają, że podobnie jak w *American Night*, przestają one cokolwiek znaczyć.

Julian Rosefeldt ma w swoim dorobku także prace z pogranicza sztuk. Współpracował między innymi z jedną z najlepszych scen Berlina – Schaubühne. Dla Thomasa Ostermeiera, dyrektora i najwybitniejszego reżysera pracującego w tym teatrze, stworzył czterokanałową instalację *The Shift* (2008), nawiązującą w warstwie wizualnej do artystycznych filmów z pogranicza *science fiction* – *Solaris* Andrieja Tarkowskiego i *Odysei kosmicznej: 2001* Stanleya Kubricka. Praca była wykorzystana w spektaklu składającym się z dwóch krótkich sztuk: *Der Stadt* (*The City*) według Martina Crimpa i *Der Schnitt* (*The Cut*) Marka Ravenhilla.

Praca Rosefeldta była też wykorzystana w filmie Toma Tykwersa *The International* (2009). Jedna ze scen rozgrywa się w słynnym Guggenheim Museum w Nowym Jorku, ale zdjęcia były realizowane w studiu filmowym w Poczdamie, gdzie zbudowano replikę budynku. Fikcyjna wystawa to w istocie instalacja *Opening* (2007/2009) pokazywana także niezależnie od filmu.

Kolejnym projektem opierającym się na współpracy z innymi artystami jest *Deep Gold* (2013/2014) będący częścią projektu filmowego *The Scorpion's Sting* (2013/2014) duetu M+M. Ten nowelowy film jest wariacją na temat *Złotego wieku* Luisa Buñuela, a segment Rosefeldta jest rodzajem fikcyjnej zaginionej sekwencji filmu.

Być może to właśnie realizacja tej pracy skłoniła artystę do zainteresowania się sztuką Wielkiej Awangardy, co doprowadziło do powstania najbardziej ambitnego projektu – *Manifesto* (2015). Rosefeldt sięgnął w nim po zaskakujące źródło inspiracji – manifesty artystyczne sztuki nowoczesnej i współczesnej. Praca składa się z trzynastu dziesięciominutowych wideo z udziałem australijskiej aktorki Cate Blanchett, które mogą być wyświetlane symultanicznie, ale także jako linearny pełnometrażowy film. Manifesty zostały pogrupowane ze względu na przynależność ich autorów do poszczególnych nurtów, dziedzin i kierunków sztuki. Film otwierający wystawę jest rodzajem prologu, w którym wykorzystano między innymi teksty Karola Marksa i Tristana Tzary. Pozostałe są poświęcone odpowiednio sytuacjonizmowi, futuryzmowi, architekturze, sztuce abstrakcyjnej, kreacjonizmowi i strydyentyzmowi, supremantyzmowi i konstruktywizmowi, dadaizmowi, a nawet Dogmie 95. Przemawiają również autorytety świata sztuki: Stan Brakhage, Jim Jarmusch, Lars von Trier i Werner Herzog, a także Sol LeWitt. Rosefeldtowi udało się odejść od prostej ilustracji manifestów i odnaleźć ich walory poetyckie i dramaturgiczne, a poszczególne segmenty są zapierającymi dech w piersiach żywymi obrazami, czasami zawierającymi krótkie fabuły, a kiedy indziej obywające się bez klasycznie rozumianej narracji. Choć *Manifesto* można oglądać jako film (wyświetlany w kinach i wydany na płycie), najciekawsze jest doświadczenie oferowane przez immersywną instalację.

Trzynaście ekranów umieszczono w zaciemnionej galerii podzielonej na trzy sektory, co sugeruje że poszczególne elementy należy oglądać symultanicznie, dzieląc uwagę pomiędzy to, co się dzieje na ekranach. Nie jest to łatwe z uwagi na wizualną intensywność filmów. Każdy z nich jest utrzymany w odmiennej stylistyce, ale wszystkie imponują plastycznym wyrafinowaniem, a także hollywoodzkimi walorami produkcyjnymi i efektami specjalnymi.

Fragmenty manifestów artystycznych u Rosefeldta wypowiadają między innymi kloszard, nauczycielka w szkole podstawowej, a także prezenterka telewizyjna przeprowadzająca wywiad z samą sobą. Zmieniają się scenerie: raz jest to berliński Fiedrichstadt Palast, kiedy indziej wielka korporacja.

Twórczość Juliana Rosefeldta to z całą pewnością nowy głos w kinie europejskim. Jego prace, choć częściej prezentowane w galeriach niż w multipleksach, są zawsze głęboko osadzone w filmowych odniesieniach. Choćaż to nie on „wymyślił” kategorię filmu galeryjnego, jest zapewne jednym z najbardziej wszechstronnych twórców pracujących w ramach tej formuły. Rozpoznawalny styl nie pozbawia poszczególnych prac oryginalności i indywidualności, a artysta sięga po coraz to nowe narzędzia. Dość przypomnieć, że jego najnowsza praca – *In The Land of The Drought* (2017), będąca poetycką wizją postapokaliptycznego świata, została w całości zrealizowana za pomocą dronów.

Artykuł ten, będący próbą pierwszego rozpoznania twórczości Juliana Rosefeldta, z oczywistych przyczyn, nie może przynieść propozycji dokładnego odczytania wszystkich prac artysty. Warto jednak zauważyć, być może uprzedzając przyszłe studia nad poszczególnymi realizacjami, że niemiecki artysta wpisuje się w obserwowaną od pewnego czasu tendencję powrotu do emocji⁷. Jest to przy tym emocjonalność daleka zarówno od wzorców kina popularnego, jak i tradycji romantycznej. Sublimacja⁸, będąca charakterystycznym elementem prac Niemca, jest tu bowiem na swój sposób odwrócona, ujęta w nawias. Jego wczesne prace, zainspirowane dokonaniem Warburga, bliskie także konceptualnej wrażliwości, nie przypominają dojrzałych, w których teoretyczne zaplecze sztuki ostatnich 120 lat nie jest już tak ważne. *Manifesto* to z całą pewnością praca zawierająca duży ładunek ironii, podobnie zresztą jak i wcześniejsze omówione tu projekty. Rosefeldt nie przekreśla walorów cytowanych manifestów, ale jednocześnie stara się w sposób kreatywny tchnąć w nie nowe życie, być może pozwalając im dotrzeć także do tych widzów, którzy sceptycznie podchodzą do sztuki najnowszej.

ANDRZEJ PITRUS

¹ A. Warburg, *Der Bilderatlas: Mnemosyne, Gesammelte Schriften*, t. II. 1, red. M. Warnke, C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000. Polskie wydanie: A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

² P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, tłum. S. Hawkes, Zone Books, New York 2004, s. 260.

³ Por. C. D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, Cornell University Press, New York 2012, s. 57.

⁴ K. Gregos, *Unpredictable incidents in familiar surroundings*, w: *Julian Rosefeldt: Film Works*,

red. S. Berg, A. Franke, K. Gregos, D. Thorp, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, s. 34.

⁵ A. Franke, *Trilogy of Failure*, w: *Julian Rosefeldt: Film Works*, dz. cyt., s. 105.

⁶ Por. J. T. Köhler, *Jan Maruhn, Sacrow: vom märkischen Dorf zum Ort der Moderne*, Nicolai, Berlin 2005, s. 46.

⁷ O szczególnej „negatywnej” emocjonalności w sztuce współczesnej pisze obszernie Jerrold Levinson w *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*, Palgrave Macmillan, New York 2014.

⁸ Por. tamże, s. 95.