

Konceptualne afekty

Dyskurs miłosny *Listu* z *Mediolanu* (1972) Zofii Kulik

Tekst jest propozycją przyjrzenia się sztuce konceptualnej z perspektywy afektów i emocji, biorącą za punkt wyjścia wczesną pracę Zofii Kulik *List z Mediolanu* (1972). Próbuję odpowiedzieć na pytania, jakie „afektywne działania”¹ rozgrywają się w tej pracy oraz jak artystka (re)definiuje miłość. Czy zmieni się historyczno-artystyczny obraz konceptualizmu z perspektywy *Listu z Mediolanu* (i podobnych artystycznych propozycji)? Jakiego rodzaju przestrzenie praca ta wprowadza w pole sztuki konceptualnej i szerzej – sztuki lat siedemdziesiątych w Polsce? Jakie problemy odsłania? W rozważaniach tych moim przewodnikiem będzie Roland Barthes i jego *Fragmenty dyskursu miłosnego*.

Afekty i emocje

W polu nauk przyrodniczych teorie afektów i emocji nie stanowią ustabilizowanej przestrzeni wiedzy, lecz stale ewoluują, konkurując ze sobą. Podobnie dzieje się z ich translacjami w przestrzeni humanistyki. Interdyscyplinarna wiedza na temat afektów i emocji przypomina zatem nie ustabilizowane zbiory, ale konstelacje, których znaczenia często okazują się wobec siebie niekoherentne. Współczesna psychologia i neuronauka nie pozostawiają jednak wątpliwości dotyczących integralnego związku ciała i umysłu, a także głębokiego wpływu afektów i emocji na procesy poznawcze². W literaturze naukowej, zwłaszcza psychologicznej, granica między afektem a emocją staje się coraz bardziej nieostra. Przyjmuje się, że „afekt to chwilowa pozytywna lub negatywna reakcja organizmu

-
- 1 Sformułowania „afektywne działania” czy „afektywne operacje” (*affective operations*) używam za Ernstem van Alphenem; zob. E. van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, „Res” 2008, nr 53/54, s. 20–30.
 - 2 Zob. m.in. *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, red. A. Kolańczyk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004; S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za pięknem*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

(wegetatywna, mięśniowa, doznaniowa) na zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie”³. Tak rozumiane afekty to zjawiska o małej intensywności, nieuświadomione, bezrefleksyjne i automatyczne, oddziałujące na osądy podmiotu, jego relacje z innymi podmiotami, procesy poznawcze. Emocje, choć ugruntowane w afektach, miałyby angażować uwagę podmiotu, a wraz z nią władze poznawcze odpowiedzialne za interpretację sytuacji i nadanie jej znaczenia, doświadczenie jakości, wartościowanie itd. Przedstawiciele neurologii i biologii coraz bardziej jednak rozmywiają podział na afekty i emocje. Z odróżnianiem afektu od emocji nie zgadza się wielu badaczy (np. Joseph LeDoux, Paul Ekman, Antonio Damasio), którzy traktują emocje i afekt niemal synonimicznie – opowiadając się za niskim pobudzeniem władz poznawczych wywołujących doznanie emocjonalne⁴. Ciało i umysł w tym ujęciu powiązane są na wzór wstęgi Moebiusa, zjawiska/stany afektywne/emocjonalne silnie wpływają na kondycję, poznanie i zachowania podmiotu. W tym ujęciu, jak zauważał Ernst van Alphen, myśli są nie tylko ściśle powiązane z afektami, ale wręcz zjawiska afektywne zmuszają nas do myślenia⁵.

Badacze wyróżniają dwie szkoły myślenia o emocjach, które można określić za Michałem Pawłem Markowskim jako „kulturalistyczną” i „naturalistyczną”. „Kulturaliści”, jak pisze Markowski, postrzegają emocje jako nabyte, kulturowo konstruowane, a zarazem ukorzenione w ciele zachowania społecznie skodyfikowane, które pełnią istotną rolę w komunikacji. Natomiast szkoła „naturalistyczna” pojmuje emocje jako wrodzone mechanizmy, wskazując na ich źródła fizjologiczne (wytwarzane są w mózgu przez ciało migdałowate), biologiczne zdeterminowanie, a zarazem uniwersalny charakter: występują we wszystkich kulturach, przejawiając się w mimice twarzy w podobny sposób⁶. Analogiczne podziały można wysledzić w myśleniu o afekcie, z tym że zarówno w przypadku afektu, jak i emocji obecnie przeważa idiom podkreślający ukorzenienie

3 A. Kolańczyk, *Procesy afektywne i zmiany w otoczeniu*, w: *Serce w rozumie...*, op. cit., s. 16.

4 Ibidem, s. 20; zob. także M. Jarymowicz, *Czy emocje mogą się zmieścić w polu świadomości?*, w: *Nieuświadomiony afekt*, red. R. K. Ohme, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 19.

5 E. van Alphen, op. cit., s. 22.

6 M. P. Markowski, *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motto)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 347–348.

w ciele, a także aspekty biologiczne i neurologiczne tych fenomenów. Wszystkie szkoły jednak, twierdzi Markowski przekonane są co do ich kognitywnego charakteru: „emocje są zachowaniami aktywnymi, odwołującymi się do złożonego systemu poznawczego człowieka i ich wpływ na aktywność podmiotu jest znacznie bardziej skomplikowany niż krótkotrwałe (mierzone w milisekundach) pobudzenie układu nerwowego”⁷. Kategorie afektu i emocji są kluczowe m.in. w konstruowaniu zupełnie nowych wizji podmiotowości. W odniesieniu do sztuki, jak twierdzi Ernst van Alphen, „afektywne operacje” (takie jak przede wszystkim transmisja afektu poprzez dzieło) naświetlają inne możliwe sposoby kontestacji rzeczywistości, które oparte są na komunikacji afektywnej, angażując pytania nie tylko o znaczenia, ale przede wszystkim o działania i oddziaływanie. Odkrywają również zbyt mało rozpoznane możliwości wpływania na świat poprzez sztukę i obiekty kulturowe, które – co istotne – postrzegane są nie jako pasywne przedmioty, ale jako aktywni pośrednicy⁸.

Dyskurs konceptualny i afekty

W literaturze anglojęzycznej zwrot afektywny silnie wpłynął na próby przemyślenia sztuki powojennej, w tym m.in. sztuki konceptualnej, sztuki kobiet, czy szerzej – sztuki lat siedemdziesiątych, m.in. przez Susan Best, a wcześniej przez Eve Meltzer⁹. W akademickim dyskursie na temat sztuki konceptualnej w Polsce jest to jednak nadal perspektywa stosunkowo świeża, od kilku lat coraz bardziej angażująca badaczy, ujawniająca istotne, do tej pory nieanalizowane aspekty sztuki lat siedemdziesiątych lub naświetlająca realizacje, które właśnie z racji swego afektywnego oddziaływania do tej pory pozostawały poza kręgiem zainteresowań historii sztuki¹⁰.

7 Ibidem, s. 348–349.

8 Na temat afektywnych operacji sztuki zob. E. van Alphen, op. cit., s. 20–30. Na temat literatury dotyczącej m.in. sztuki i afektu zob. m.in. L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 23–24.

9 S. Best, *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-garde*, I. B. Tauris, London 2014; E. Meltzer, *Systems We Have Loved. Conceptual Art, Affect and the Antihumanist Turn*, Chicago University Press, Chicago 2013.

10 Zob. m.in.: Ł. Ronduda, *Sztuka, miłość, polityka, nauka. Życie i twórczość Zofii Kulik i Przemysława Kwieka w latach 1970–1987*, w: KwiekKulik, red. Ł. Ronduda, G. Schollhammer, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa; BWA, Wrocław; ERSTE, Wien, 2012, s. 10–15; M. Bakke, *Rozkwitający seks. Roślinne transpozycje w pracach Natalii LL i Zofii Kulik*, w: *Natalia LL. Nie tylko sztuka konsumpcyjna*, red. A. Jakubowska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016; Z. Krawiec, *Miłosny performans*, BWA, Tarnów 2016; →

Artystki i artyści w Polsce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych częstokroć angażowali się w problem znaku, relacji powstającej pomiędzy znaczącym a znaczoneym. W wielu przypadkach, skupiając się na znaczącym, ich prace przybierały raczej perspektywę materializmu niż dematerializacji, koncentrowały się na materialnych procesach, materiale, czy w końcu materii. Ową materię sztuki konceptualnej – książkę, powierzchnię papieru, skóry czy ściany, niewidzialnych fal elektromagnetycznych, medium fotografii czy slajdu, pracy przesuwającej się od znaczenia rzeczownikowego do czasownikowego – można określić za van Alphenem (interpretującym Deleuze'a) jako „napotkany znak”. „Napotkany znak” Deleuze'a, pisze Ernst van Alphen, to afekt bardziej zmysłowo odczuwany niż rozpoznany przez władze poznawcze. Jak badacz zauważa dalej, dla Deleuze'a, afekt, czucie, wrażenie jest katalizatorem myślenia i dociekania¹¹. Artystki i artyści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce, których celem była krytyczna refleksja, znani byli również ze swego zainteresowania filozofią, wręcz miłości do filozofii. Zarazem jednak miłość, zarówno w polu filozofii, jak i sztuki lat siedemdziesiątych pozostawała słabo rozpoznaną sferą doświadczenia¹². W latach siedemdziesiątych stawki neoawangardy budowane były wokół analizy języka, komunikacji, systemu władzy (politycznej, społecznej, symbolicznej, fantazmatycznej), krytyki instytucji, obiektu, ciała, seksualności, pragnienia. Zofia Kulik w swej wczesnej twórczości poruszała zagadnienia zarówno w polu sztuki, jak i w polu ówczesnej filozofii zaciemniane: miłości, uczuć, emocji, płynnego, afektywnego podmiotu, podatnego na wpływy i wpływającego na świat, eksponując jego kompleksowość, ideologiczne uwikłanie i transformacyjny potencjał.

A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 555–592; L. Nader, *Studio Edwarda Krasińskiego. Praca przyjaźni*, w: *Kultura afektu...*, op. cit., s. 481–500; oraz L. Nader, *Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego, w: Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, red. J. Kozłowski, CSW Znaki Czasu, Toruń 2015, s. 9–20.

11 E. van Alphen, op. cit., s. 21. Autor odwołuje się tutaj do pracy G. Deleuze'a, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

12 Alain Badiou w rozmowie z Nicolasem Truongiem, odnosząc się do filozofii, mówi o trzech idiomach myślenia o miłości: romantycznym, komercyjnym i sceptycznym; A. Badiou, N. Truong, *In Praise of Love*, Profile Books, Kindle edition, s. 12–26.

List z Mediolanu

List z *Mediolanu* krótko opisała w ramach „miłosnego performansu” Zofia Krawiec¹³. Na wątek miłości w przypadku KwieKulik¹⁴ wskazywał przenikliwie nieco wcześniej Łukasz Ronduda. Autor *Awangardy lat 70.* twierdził, że początek lat siedemdziesiątych dla Zofii Kulik i Przemysław Kwieka, w przestrzeni sztuki, polityki, nauki i życia prywatnego miał charakter wydarzeniowy w rozumieniu tego pojęcia przez Alaina Badiou: był wyrwą w dotychczasowym porządku, w którym artyści funkcjonowali, a zarazem odkryciem w jądrze systemu elementu radykalnie „nowego”, związanego z nadzieją na biograficzną, artystyczną, polityczną i naukową zmianę¹⁵. Wątek afektywny poruszyła również Ewa Majewska w odniesieniu do twórczości Zofii Kulik z końca lat siedemdziesiątych (prac takich jak *Alicja w pierdolonej krainie czarów*, 1977; *Działanie na głowę*, 1978; *Prośba o przebaczenie*, 1978). W swym cennym tekście autorka dzieli się jednak obserwacją, z którą trudno mi się zgodzić w odniesieniu do twórczości Kulik i KwieKulik z końca lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy lat siedemdziesiątych: „[...] w tej wspólnocie i przekraczaniu podziału na prywatne i publiczne intryguje wycofanie emocji”¹⁶.

Wbrew temu, co pisze Majewska, afektywna intensywność, emocjonalne konstelacje we wczesnej twórczości Zofii Kulik pojawiają się wręcz spektakularnie. Podczas II Ogólnopolskiego Pleneru Młodej Rzeźby (Legnica, 18 sierpnia–30 września 1971) artystka zbuntowała się wobec wymogu wykonywania obiektów w materiałach takich jak deficytowa wówczas stal, na rzecz pracy z aparatem fotograficznym. Za zgodą dyrekcji, pod okiem pilnującego jej wartownika, dokumentowała hałdy odpadów na tyłach związanych z hutnictwem miedzi Zakładów Mechanicznych Legmet – współorganizatora pleneru. Plener na chwilę opuściła, wyjeżdżając do Giżycka, na obóz, gdzie rozpoczął się jej długotrwały związek z Przemysławem Kwiekiem. Powróciwszy do Legnicy, „wykonała m.in. serię fotografii serca ukształtowanego z kolorowej bibuły, leżącego na hałdzie z dymiącym komi-nem w tle. Jedną fotografię, po dodatkowej obróbce w ciemni, wysłała do

13 Z. Krawiec, op. cit., s. 45–46.

14 KwieKulik – Przemysław Kwiek (ur. 1945) i Zofia Kulik (ur. 1947), artystyczna (i życiowa) para, działająca w latach 1971–1987. Zob. *KwieKulik*, op. cit., a także <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/artysci/kwiekulik-2> (dostęp 20.07.2017).

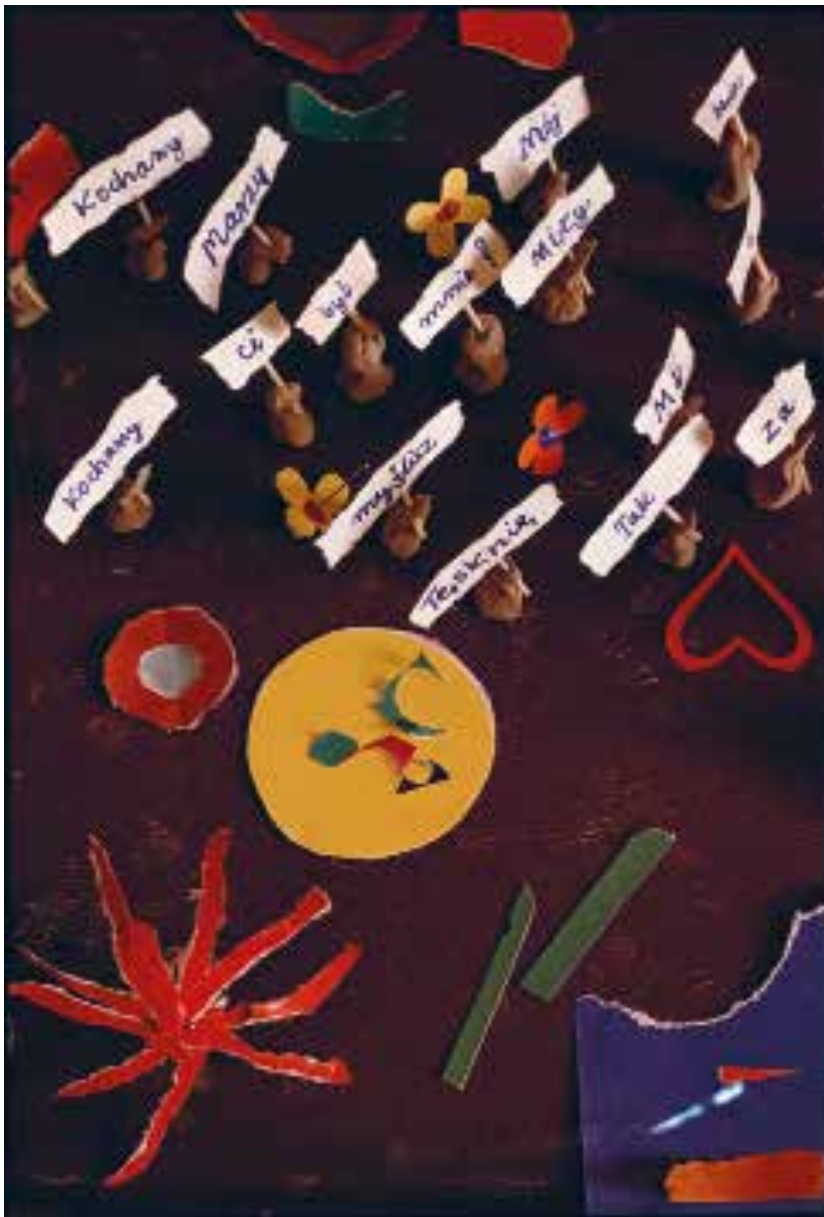
15 Ł. Ronduda, *Sztuka, miłość, polityka...*, op. cit., s. 10.

16 E. Majewska, *Kłopot z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme*, w: *KwieKulik*, op. cit., s. 518–519.



Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki





Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki





Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki





Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki



Kwieka, wyrażając w ten sposób swoje uczucia. Artystyczną kartkę wysłaną z Legnicy KwieKulik traktują jako swoją pierwszą Rozsyłkę¹⁷. Artystyczne doświadczenia związane z plenerem obfitowały w rozczarowanie, ale też złość na administracyjne nonsensy, którym podlegali również artyści. Jednocześnie okres ten od strony prywatnej można określić jako czas niezwykłej intensywności – uniesienia, zakochania, tęsknoty, oczekiwania, ale też irytacji i rozgoryczenia. Afektem tym Kulik dała wyraz we wspomnianej pracy, a także serii *Ze złości* (cykl przypadkowych zdjęć zrobionych bez patrzenia w obiektyw). W kilku pracach Kulik z początku i pierwszej połowy lat siedemdziesiątych pojawia się również intensywne zainteresowanie czerwienią (*Odmiany czerwieni*, 1971) – kolorem wiązonym z przelaną krwią, rewolucją, zaangażowaniem, ale również z ciałem i cielesnością – ustami, pocałunkiem i (dodałabym) konwencjonalnie – miłością. Jednak miłość, co chciałabym podkreślić, nie jest przez Kulik przyjmowana jako oczywistość, lecz poprzez sięganie do rzeczywistości predyskursywnej podlega ciągłej redefinicji. Więcej: staje się aktem rzeczywistej komunikacji wykraczającej poza słowa i myśli, na teren operowania przede wszystkim działaniami.

Praca dokamerowa *List z Mediolanu* wykonana została przez Zofię Kulik w lipcu 1972 roku w Mediolanie, gdzie artystka jako wyróżniająca się studentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przebywała na czteromiesięcznym stypendium im. Stelli Sas-Korczyńskiej. Gdy wyjeżdżała do Włoch, funkcjonowała już jako życiowa i artystyczna partnerka Przemysława Kwieka, z którym rozwijała prace oparte na idei formy otwartej. Była również w zaawansowanej ciąży z ich wspólnym dzieckiem, mającym się wkrótce urodzić synem Dobromierzem. Jak zauważa Grażyna Ryba, pobyt Zofii Kulik w Mediolanie, który opóźnił się o miesiąc i przypadał na miesiące wakacyjne, nie do końca spełnił oczekiwania artystki. Kulik zorganizowała dwukrotnie pokaz swojej pracy dyplomowej (w Mediolanie i w Rzymie), w wyniku stypendialnego pobytu powstał również *List z Mediolanu* oraz działanie na drzwiach mediolańskiej katedry¹⁸. Jednak kontakty, które artystka próbowała nawiązać, okazywały się wątłe, a zrozumienie dla sytuacji sztuki i kultury w Polsce – nikłe¹⁹. Można

17 Legnica (Zofia Kulik), w: *KwieKulik*, op.cit., s. 82–83.

18 *Mediolan* (Zofia Kulik), w: *KwieKulik*, op. cit., s. 118.

19 Informacje te podaję za interesującym artykułem Grażyny Ryby *Od intymnej refleksji po ekspresywną kontestację*. Anna Praxmayer, Zofia Mitat, Zofia Kulik – polskie artystki-stypendystki we Włoszech, „Quart” 2015, nr 1, s. 58.

ostrożnie zasugerować, że młoda artystka kontestatorka nie znalazła ani satysfakcjonującego ją kręgu intelektualnego, ani artystycznego. Jak zauważa Grażyna Ryba: „W lipcu artystka bez zbytniego entuzjazmu udała się w podróż po Włoszech. Była już wtedy w zaawansowanej ciąży, ale brak chęci intensywnego podróżowania wynikał nie tylko z jej stanu, ale także z koncepcji wykorzystania pobytu w tym kraju. Mniej interesowała ją może rola turystki, biernej kolekcjonerki wrażeń, a bardziej – bliższe poznanie współczesnego życia artystycznego we Włoszech i nawiązanie współpracy z młodymi, poszukującymi twórcami. [...] Ostatnie tygodnie pobytu we Włoszech artystka spędziła przede wszystkim w Rzymie, w sierpniowym upale przemierzając ulice Wiecznego Miasta”²⁰. Czas włoskiego stypendium Zofii Kulik, pomimo intensywnych podróży, spotkań i pracy, naznaczony był swego rodzaju niespełnieniem, stopniowym rozczarowaniem i samotnością, postępującym komunikacyjnym załamaniem. Wyjeżdżając do Włoch, artystka zabrała ze sobą wszystkie swoje slajdy, ciężkie aparaty fotograficzne i statyw. W tyle głowy pojawiała się myśl o możliwości pozostania na Zachodzie²¹. Czas ten można zatem określić jako graniczny z kilku powodów: oczekiwania dziecka, zagranicznego wyjazdu, konieczności podjęcia ważnych życiowych decyzji, niepokoju, niespełnienia, „temporalnego wiru” (by użyć sformułowania Briana Massumiego), w którym wybory, myśli, osądy, działania zaczynają się kształtować i podlegają ciągłej zmianie. Był to rodzaj „stanu zawieszenia” i „dziury w czasie”, charakteryzowanego nie przez bierność ani aktywność, lecz potencjalność zdarzeń²². Jak twierdzi Zofia Kulik, „List zdarzył się na terytorium eksterytorialnym, miałam wolność i byłam sama ze sobą. [...] Między wyjazdem do Włoch w maju [1972] a czerwcem poprzedniego roku [1971] bardzo dużo się działo, współtworzyłam i brałam udział w około dwunastu wydarzeniach w całej Polsce. Z Kwiekim tworzyliśmy różne grupowe konstelacje, akcja goniła akcję. Wyjazd do Włoch to wszystko przerywa i nagle znajduję się w sytuacji absolutnej samotności, w obcym kraju, wśród ludzi, z którymi nie wiążą mnie żadne wspólne doświadczenia. Więc fizycznie jestem »tam«, we Włoszech, ale mentalnie i psychicznie jestem

20 Ibidem. W tekście autorki znajduje się błędna informacja, jakoby we Włoszech Kulik eksponowała *Pracę na walizce*, czyli jakąś wersję *Listu z Mediolanu*. Sprostowanie tej informacji zawdzięczam Zofii Kulik.

21 Zofia Kulik w rozmowie z Luizą Nader, 13.03.2017, Łomianki.

22 Brian Massumi właśnie m.in. jako „temporalny wir”, „stan zawieszenia”, „dziurę w czasie” charakteryzuje intensywność, czyli afekt; zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 114.

także »tam«, czyli w Polsce. Zaczynam więc powtarzać pewne artystyczne praktyki w tej nowej sytuacji”²³. Jak wskazuje artystka, *List z Mediolanu* w istotny sposób ramuje jej wcześniejsze działania na „zastanej rzeczywistości”, praktyki angażujące proces, przekształcenia medium poddające refleksji komunikację wykraczającą poza tekst (m.in. obecne w dyplomie)²⁴. Za ważny kontekst należy również przyjąć działanie *Proagit I*, a zwłaszcza *Proagit II*, którego była współautorką wraz z Przemysławem Kwiekim.

Na *List z Mediolanu* składają się 44 kolorowe slajdy, czarno-białe negatywy i szkice. Do tej pory artystka eksponowała pracę dwukrotnie: po raz pierwszy w formie kolorowych styków w 2010 roku podczas retrospektywy KwiekKulik *Forma jest faktem społecznym* (BWA Awangarda, Wrocław), a po raz drugi w 2016 roku podczas wystawy *Miłosny performans* w Galerii Labirynt w Lublinie (w formie wydrukowanej sekwencji 21 kadrów wyselekcjonowanych z całej dokumentacji). Proponowanej tu analizie i interpretacji dokonuję na podstawie materiałów, które artystka do tej pory zdecydowała się wystawić. *List z Mediolanu* to rodzaj teatru animowanych rzeczy odegranego do oka aparatu fotograficznego. Zofia Kulik określa pracę tę jako typowe Działanie Dokamerowe²⁵, a zarazem jedną z wczesnych, dojrzałych prac indywidualnych, powstałych poza działaniami grupowymi i tandemem KwiekKulik²⁶. Bierze w nim udział kilka elementów: tekst, uruchomione i nieruchome obiekty, materia, a także aktywność i praca (rozumiana w znaczeniu czasownikowym) artystki. Ten paradoksalny, niepubliczny, intymny performans rozgrywa się na ułożonej horyzontalnie zniszczonej walizce. Tło stanowi granatowa kurtyna z przyczepionymi do niej trzema papierowymi, błękitnymi chmurkami, które wytwarzają specyficzny, naiwnie radosny nastrój. Nastrój ten ulega zmianie podczas kolejnych faz dokamerowego działania. Rekwizyty wykonane zostały w duchu dziecięcych wycinanek i różnego rodzaju przedszkolnych prac plastycznych. Z drugiej strony,

23 Zofia Kulik w rozmowie z Luizą Nader, op. cit.; korespondencja z Zofią Kulik 23.03.2017.

24 Ibidem.

25 Działanie Dokamerowe – termin wprowadzony przez KwiekKulik: „Działania Dokamerowych nie należy mylić ze zwykłą dokumentacją jakiegoś zdarzenia (reportaż). KwiekKulik robili tzw. Działania Dokamerowe, Działania Dokumentowane lub Działania do obiektywu kamery. Większość z nich była niepubliczna, trudno więc zaliczyć je do performance’u, który z definicji jest publiczny, jest »przedstawieniem«; zob. *Słownik KwiekKulik*, w: *KwiekKulik*, op. cit., s. 465.

26 Zofia Kulik, mail do Luizy Nader z 4.03.2017.

przypominają kiczowate dekoracje oficjalnych, partyjnych ceremonii peerelowskich. Spektakl składa się z kilku aktów. Wyróżniłam trzy: afirmację i niepewność; porzucenie i narodziny; śmierć i reparację²⁷.

Afirmacja i niepewność

W pierwszym akcie pejzaż zdominowany jest przez papierową architekturę miniaturowego Pałacu Kultury i Nauki, wyciętą z prywatnego listu od Przemysława Kwieka. Jeśli przyjrzymy się bliżej, dostrzeżemy, że w listach tych partner artystki szczegółowo opisuje różnego rodzaju akcje artystyczne, w których brał udział, m.in. *Proagit II* (Warszawa, 1972). List utrzymany jest w tonie rzeczowym, profesjonalnym, a zarazem indyferentnym, obcym wobec całej otaczającej go, wzniesionej przez artystkę scenografii. W centrum papierowego pałacu, po lewej stronie Kulik przypięła czerwone papierowe serce. Przed makietą budynku umieściła zaś schematycznie wykonane, kruche, bezkształtne gliniane postaci maszerujące w szeregach. Przypominają pierwszomajowy pochód²⁸. Tu jednak zamiast transparentów z partyjnymi sloganami gliniane figurki dzierżą banery z zupełnie inną treścią, m.in.: „Kochany”, „Mój”, „Myślisz”, „Tęsknię”, „Mnie”, „może”, „Ci”, „Był”, „Mnie”, „Marzy”, „Za”, „Z”, „Tobą”, „tak”. Każde ze słów zapisano na skrawku papieru. To słowa wydarte z notatników Zofii Kulik.

Słowa nie są absurdalne, można czytać je w różnych konfiguracjach, jednak jeśli sformułujemy je w zdania okaże się, że są albo zawstydzająco banalne, albo ich składnia jest zaburzona. O zdaniach tworzonych przez słowa wykorzystane przez Kulik można powiedzieć więcej. Niektóre uznać można za równoważniki zdań. Inne są zdaniami niepełnymi, zawieszonymi. Tego rodzaju zawieszane zdania, jak zauważa Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, odnoszą się do wszystkim nam znanych zdań-matek, inscenizują afekt, napięcie, intensywność, np. oczekiwanie²⁹. Jako afektywne załączki, niepełne zdania w pracy Kulik uwalniają emocję, namiętność, pragnienie. Nie są w żadnym stopniu transgresywne, ale raczej sentymentalne, intymne, nawet zawstydzające. Można za Barthes'em zasugerować, że wypowiada je

27 Inspiracją do takiego ujęcia *Listu z Mediolanu* były *Fragmenty dyskursu miłosnego*, gdzie Barthes jeden z odcieni miłości nieoczekiwanie rozpisuje na 3 akty: I. Dociekanie; II Gniew; III. Lęk; zob. R. Barthes, op. cit., s. 83–84.

28 *Mediolan (Zofia Kulik)*, op. cit., s. 118.

29 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 42–43.

podmiot, który nie może znaleźć swojego miejsca w zdaniu. Więcej – nie posiada miejsca w żadnym języku, dyskursie, jest samotny³⁰.

Figurkom towarzyszą dziecinne wycinanki: kwiatki, ptaszek, serca, formy organiczne. Jak podkreśla Zofia Kulik, ich infantylnizm nawiązywał do dekoracji i rekwizytów manifestacji pierwszomajowych³¹. Jedną z nich to wycięta forma po sercu, które przyklejone zostało do papierowego pałacu. Zatem jest to nie tylko serce, banalny symbol afektów przynależący do tej dziwnej struktury, ale również namiętność, którą owa architektura jest obdarzana. Serce jest podarunkiem i żądaniem. Mówiąc językiem lacanowskim – to pożądanie pożądania Innego. Serce wyeksponowane na architekturze zamienia się w pytanie: „co zrobi świat z ekspozycją moich najskrytszych namiętności?”³²

Pierwszy akt formuje zatem sytuację dwóch podmiotów i ich miłosnej, afektywnej relacji:

– pierwszy z nich identyfikuję z całą różnorodną, ale też zdefragmentowaną, wieloraką materią zgromadzoną przed papierowym pałacem, na którą składają się wycinanki, gliniane figurki, papierowe transparenty. To podmiot, który wypowiada się fragmentami. Jest rozproszona, niekoherentna, poddana, naiwna, dziecinna, entuzjastyczna, zdyscyplinowana, ale przede wszystkim – *z a k o c h a n a*;

– drugi podmiot identyfikuję z papierową, fantazmatyczną, falliczną strukturą Pałacu Kultury i Nauki. Jest władczy, instytucjonalny, polityczny, przyjmuje hołd, posługuje się eksperckim językiem sztuki, a przede wszystkim jest – *o b i e k t e m m i ł o ś c i*. Możemy go identyfikować jako podmiot ludzki, ale i nie-ludzki podmiot ideologiczny, jako partnera, ale i transformujący posttotalitarny system.

Scena jest zarazem miłosnym wyznaniem, afirmacją miłości i ukochanego podmiotu, jak również dowodem komunikacyjnej i egzystencjalnej porażki – wyznanie miłości nie jest odwzajemnione. Podmiot kochany utożsamiano tutaj z Pałacem, budowlą, która dominuje nad otoczeniem. Przed nim składane są ceremonialne hołdy »podwładnych«. To nie jest skala i forma, która sugerowałaby równorzędność czy

30 Ibidem, s. 289–292.

31 Zob. *Mediolan* (Zofia Kulik), op. cit., s. 118, oraz Zofia Kulik w rozmowie z Luizą Nader, op. cit.

32 Parafrazuję tu pytanie Barthes'a: „Co uczyni świat, co uczyni inny z mojego pragnienia?”; R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 99.



Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki



Zofia Kulik, *List z Mediolanu*, Mediolan, 1972, fragment serii, dzięki uprzejmości artystki



partnerstwo”³³. Jest obojętny, jego myśli i pożądanie, namiętności i pragnienia ulokowane są gdzie indziej, być może w sobie samym. Tymczasem w miłosnym twierdzeniu o nic innego nie chodzi, jak twierdzi Barthes, a za nim Rafał Nahirny, jak o jego powtórzenie i odwzajemnienie³⁴. „Kocham Cię”, czy też „kocham” jest performatywem, językowym działaniem o określonych skutkach, „słowem diady”, „trzyma w sytuacji granicznej”³⁵. Samo w sobie, jak pisze Barthes, jest również pragnieniem i doznaniem rozkoszy – to rozkosz „zabiera głos i mówi: kocham-cię”³⁶. Rafał Nahirny słusznie podkreśla, że wedle Barthes’a „kocham-cię”, posiadając wielorakie użycia, jest czynnością słowami – performatywem. Rozwijając myśl Barthes’a, Nahirny twierdzi, że wyrażenie „kocham-cię” zarazem zalicza się do wittgensteinowskich gier językowych³⁷. Fraza „kocham-cię”, pisze Nahirny, to nie tylko wyznanie poruszenia serca, ale również akt obnażenia i wystawienia się na zranienie, na ryzyko odrzucenia i śmieszności³⁸.

Listem z Mediolanu Kulik przekracza społeczne normy werbalnej komunikacji miłosnej. Paradoksalnie, z tego powodu również *List z Mediolanu* jest idealnym miłosnym wyznaniem. Miłość bowiem jako gra językowa, zauważa za Luhmannem Nahirny, polega nie na adaptowaniu, ale właśnie na przekraczaniu zastanych wzorców³⁹. Z drugiej strony jako czynność słowami, a w przypadku Kulik wielorakimi czynnościami (tworzenia scenografii, dokumentowania, pisania) – jest propozycją nawiazania komunikacji. Stąd milczenie lub indyferencja są tak bolesne, akt komunikacji zostaje bowiem zerwany. Powtórzę raz jeszcze za Barthes’em: wszystko, czego pragnie wyznaniem miłości, to odpowiedź. Brak odpowiedzi przekreśla podmiot i jego język⁴⁰. Zatem pierwsza scena zbudowana przez Zofię Kulik jest nie tylko krzykiem rozkoszy, wyznaniem afirmatywnej emocji, ale i obszarem rosnącego niepokoju: nie słyszę odpowiedzi, inny może być głuchy na moje pragnienia, ale mimo to podejmę ryzyko miłosnego wyznania, wyeksponuję się na zranienie, będę oczekiwała odpowiedzi.

33 Zofia Kulik, korespondencja z Luizą Nader, 23.03.2017.

34 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 219–220; R. Nahirny, „Wszyscy mówią: kocham-cię”. *Analiza wyznania miłosnego*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 261–271.

35 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 213–222, cytaty s. 214–215.

36 Ibidem, s. 216.

37 R. Nahirny, op. cit., s. 264–267.

38 Ibidem, s. 269–271.

39 Ibidem, s. 264.

40 R. Barthes, op. cit., s. 216.

Oczekujący na ukochanego, kontynuuje Barthes, konfrontuje się z ontologiczną i fizyczną nieobecnością swojego obiektu miłości. Jednocześnie nieobecność wyzwala w kochającym podmiocie energię. Poszukuje dla niej formy, manipuluje nią⁴¹. Kulik przekształca nieobecność ukochanego podmiotu w doznanie pracy nad formą i materią. Artystka w tym procesie wypełnia pustkę wszystkim, co ma pod ręką i co nadaje się do uformowania: wycina kolorowy papier, formuje glinę, inscenizuje spektakl, animuje obiekty i materię, wykonuje fotograficzną dokumentację. Cała ta rzemieślnicza raczej niż artystyczna praca, prace ręczne o kiczowatych efektach przede wszystkim zabierają i zabijają czas. Jednocześnie wymagają dotyku i dotykania. Wycinając i lepiąc, artystka pracuje nad materią i z czułością przekształca ją w kruche rzeczy. Tnąc, formując i transformując papier i glinę, układając coraz to nową choreografię swoich figurek i pragnień, celebrytuje swoją miłość i samotność, a jednocześnie manipuluje nieobecnością swojego obiektu zakochania. Pamiętajmy, że pozostanie do końca niejasne, czy to realna osoba, czy też posttotalitarny system – ambiwalencja zostaje podtrzymana.

Porzucenie i narodziny

Drugi akt jednak rujnuje całkowicie tę pełną nadziei i niepokoju scenę. Pałac Kultury i Nauki otrzymuje papierowe skrzydła i odlatuje. Serce przypięte do budowli opada „do góry nogami”, a potem znika, proklamując miłosną deziluzję. Ten moment odejścia jest jak gdyby przedłużany, przetrzymywany. Widzimy, jak unoszenie się budowli, jej odlot powoduje dezintegrację i destrukcję scenografii szczęścia i radosnej niepewności. Na kolejnych fotografiach zauważamy, że papierowe dekoracje i skrawki papieru z miłosnymi wyznaniemami zamieniają się w śmieci, a gliniane figurki nagle rosną i potwornieją, starając się osiągnąć odlatującą budowlę.

To inscenizacja i dramatyzacja odejścia, porzucenia, a zarazem narodzin podmiotu. Barthes zauważał, że nieobecność ukochanego powoduje zaaferowanie i działanie, prowokuje energię. Trzeba ją bowiem znieść, stąd ciągła inscenizacja rozstań i powrotów. Jaki jest jednak jej cel? Barthes odpowiada: opóźnić moment osunięcia się nieobecności w śmierć. Przypomina to, pisze dalej autor *Fragmentów dyskursu miłosnego*, Freudowską zabawę dziecka szpulą *fort! – da!* [precz! – tu!]. W psychice dziecka dosłownie moment oddziela sytuację nieobecności matki w konstatację jej śmierci i bezdenną rozpacz. Stąd przedłużanie,

41 lbidem, s. 56.

zabawa chwilą rozstania⁴². Podobny proces zachodzi w spektaklu Kulik. Bawi się nieobecnością i przekształca ją w fantazję porzucenia, moment odejścia to paradoksalnie jedyna chwila, gdy można się jeszcze cieszyć obecnością ukochanego, choć utraconego obiektu miłości.

Papierowy pałac odlatuje, pragnienia pozostają niespełnione. Jednak zakochany, a zarazem porzucony podmiot, który pozostaje, uzyskuje pewne możliwości. W pierwszym akcie artystka wyeksponowała desperackie podporządkowanie, nawet upokorzenie podmiotu kochającego, kiczowatego i rozproszonego, maszerującego w rzędach przed ideologiczną papierową budowlą. To ofiara z własnej woli, bezbronna, niepewna, w swej rozkoszy wyznania miłosnego wystawiona na odrzucenie. W akcie drugim ofiara przekształca się w tyra. Rośnie – mam tu na myśli glinę przekształcaną w wertykalne słupy. Dowody podporządkowania – transparenty i wypisane na nich słowa, kwiaty, serca i cała ta tkliwa sceneria – zamieniają się w śmietnik. To nie tylko kolejna scena dokamerowego działania, możemy tę część dokumentacji rozumieć jako ostentacyjne „robienie sceny”. Pozostawiony sam sobie podmiot kochający, choć traci swój ideał, zyskuje witalność i energię. Rodzi się nowy podmiot, wzrasta tak jak gliniane struktury, które teraz równoważą pozycję odlatującej budowli. Zmieniają się relacje przestrzenne, znikają kolory i kicz. Wraz z nimi transformacji ulega afekt. Niepewność zamienia się w gniew, podporządkowanie w energię, tęsknota w złość i agresję. Miłość staje się nie tylko pytaniem i oczekiwaniami odpowiedzi, afirmacją innego i radykalnym na niego otwarciem, ale również groźbą, nienawiścią, sieje zniszczenie. Objawia się jako moc, wpływ na świat o zarówno pozytywnych, jak i negatywnych konsekwencjach.

Śmierć i reparacja

W ostatnim akcie architektoniczna struktura wlatuje nad zniszczonym krajobrazem, a potem znika. Niedawno jeszcze tak radosny pejzaż teraz przypomina pogorzelnisko. Kolorowa scenografia czy animowane gliniane figury zamieniły się w ruiny wyschłej gliny. Na kupie gliny umieszczono jedno, a w następnych ujęciach kilka czarno białych-zdjęć kobiety, która w zimowym krajobrazie rozkłada szeroko ręce, powtarzając figurę odlatującej architektury⁴³. Gliniane wzgórze może być traktowane jako grób.

42 Ibidem, s. 56.

43 Zofia Krawiec identyfikuje kobietę jako Magdalenę Falender. Zdjęcie zrobiono podczas pleneru w Skokach w 1970 roku; Z. Krawiec, op. cit., s. 46.

To imaginacyjny akt zabójstwa, nie jest jednak do końca jasne, czyjego. Siebie? Innego? Scenę tę można interpretować jako pożegnanie z obiektem miłości, ale również z byłą sobą, z własnym ja: afirmatywnym, pełnym kiczowatego uniesienia, subordynowanym, żyjącym iluzją prywatnego i ideologicznego ideału. To scena utraty, ale i stawania się podmiotu. Miłość okazuje się bólem rozdzielenia, ale i reparacją, a także czymś więcej: jako afektywna konstelacja uczuć, emocji, nastroju zarówno o odcieniu pozytywnym, jak i negatywnym – działaniem, w którym rodzi się nowa, niestabilizowana, ale i niepozabawiona siły sprawczej podmiotowość. Na końcowych fotografiach pałacu już nie widać, zniknęły również papierowe chmury, smutno zwisają resztki dekoracji. Co istotne, a na co zwróciła moją uwagę artystka – pod koniec pozostaje puste miejsce po fundującym całość tych złożonych działań ludzkim czy pozaludzkim podmiocie miłosnego zaangażowania. Ostatecznie wszystko „kotłuje się wokół centrum, którego nie ma”⁴⁴, początkowo radosna sceneria zostaje zniszczona, zdekomponowana. Podmiot staje się płynny, zmienia się: z afirmatywnego w cierpiący, a w końcu być może nawet w sceptyczny. Jednak projektując utratę obiektu miłosnego, to nie pustkę artystka odkrywa na końcu swojego działania, lecz różnicę. Cały *List z Mediolanu* można bowiem czytać jako proces odchodzenia, rozchodzenia, czy może mocniej – różnicowania, rozpoznania różnicy. Artystka zdaje się stawiać pytanie podobnie jak Alain Badiou: „Jakiego świata doświadczamy z punktu widzenia nie tożsamości, lecz radykalnej różnicy?”. Poszukiwanie tej prawdy jest wedle filozofa miłością⁴⁵.

Czynnościowanie

List z Mediolanu Zofii Kulik to specyficzny akt komunikacji. Za Barthes’em można powtórzyć, że jest jak każdy list miłosny: zarazem „pusty (zakodowany)” i „ekspresywny (wypełniony chęcią okazania pragnienia)”⁴⁶. To miłosna gra, nie tylko z partnerem czy podmiotem ideologicznym, ale ze wszystkimi zakochanymi podmiotami. Miłość jest rejestrowana we wszystkich swoich odcieniach jako afirmacja, prawda, uniesienie, pożądanie, samotność, tęsknota, nienawiść i chęć zniszczenia, proces odpodmiotowienia i zyskiwania nowej podmiotowości. Jako zmiana. Alain Badiou nazywa miłość „sceną dwojga”. Miłość, wedle filozofa angażuje dwa podmioty, nie

44 Zofia Kulik w rozmowie z Luizą Nader, op. cit.

45 A. Badiou, N. Truong, op. cit., s. 22.

46 R. Barthes, op. cit., s. 225.

tylko zawierając w sobie wszystkie pozytywne aspekty relacji przyjacielskiej wzbogacone o wymiar cielesny, seksualny i erotyczny, ale funkcjonując również jako „procedura prawdy [czyli] doświadczenie, w którym pewien rodzaj prawdy jest konstruowany”⁴⁷. Badiou zauważa, że procedura prawdy w przypadku miłości nie musi przebiegać pokojowo, często niesie ze sobą negatywne doświadczenie: gwałtowne konflikty, cierpienie i ból⁴⁸. Zarówno ową pozytywność, jak i negatywność odnaleźć można w *Liście z Mediolanu* Kulik.

Artystka afirmuje, nienawidzi, tęskni, oczekuje, czuje niepewność, niszczy fantazmatyczny obiekt, odbywa żałobę, próbuje dokonać aktów reparacji – całość procesu jednak dokumentuje, nic nie ginie na dobre. Miłość okazuje się konstelacją uczuć, od nienawiści odróżniają ją akty naprawcze (podobnie jak u Melanie Klein), ale jest również teatralnym spektaklem, czy może ironicznym artystycznym działaniem. Miłość u Kulik to, podobnie jak u Barthes’a, performatyw. Zarazem jednak – co chciałabym podkreślić – artystka nie działa wyłącznie słowami (mam tu na myśli wyraziste twierdzenia wypisane na transparentach niesionych przez figurki), ale również, czy też przede wszystkim, buduje narrację, komunikując się czynnościami, działaniami, elementami wizualnymi. Jaką zatem prawdę ujawnia „scena dwojga” zbudowana przez artystkę?

Na określenie tego istotnego obszaru działań pozawerbalnych konstytutywnych dla podmiotowych relacji, zwłaszcza takich jak miłość, chciałabym zaproponować pojęcie autorstwa samej Zofii Kulik – *czynnościowanie*.

Czynnościowanie to rzeczownik odczasownikowy, pojęcie zbudowane i używane przez artystkę, która definiuje je jako wielość drobnych elementów opierających się na najprostszych manualnych, fizycznych działaniach, „powtarzanie ścieżki różnych czynności i zadań” warunkowane przez „długie, trwanie i powtarzalność”, ukierunkowane bardziej na proces niż skutek⁴⁹. To również „stan umysłu”, a także „rytm narzucony zewnątrznie”, sprzęgnięty z poczuciem, że pewnych rzeczy nie da się raz na zawsze zakończyć, „fizyczne bycie w ruchu”. Co istotne, podkreśla artystka, *czynnościowanie* zakłada dialog, konsensus, zgodę na mediację. Angażuje również mocny imperatyw pracy (np. fizycznej z materiałem o konkretnych właściwościach), a także elastycznego podejścia do elementów rzeczywistości. Ugruntowane jest w poczuciu braku własnego

47 A. Badiou, N. Truong, op. cit., s. 28–38, cytata s. 38–39.

48 Ibidem, s. 60–61.

49 Zofia Kulik w rozmowie z Luizą Nader, op. cit.

miejsca. W ujęciu Kulik zatem miłość to akt mowy o określonych skutkach, ale także, czy może przede wszystkim – sfera silnie zachodząca na przestrzeń *czynnościowania*. Artystyczne działanie Kulik nie tylko nie jest sublimacją biograficznego doświadczenia, ale wręcz można je określić jako ingerencję o rzeczywistych skutkach, komunikowanie przede wszystkim specyficznymi działaniami. Artystka jak szwaczka – ceruje nieobecność, lepi i „urządza” scenę, niszczy i dokumentuje/ratuje obiekty. Identyfikuje się z podmiotem własnej miłości, prowokuje jego odejście, w końcu kogoś unicestwia raczej za pomocą *czynnościowania* niż słów. To właśnie działanie, trwanie, repetytywne prace, ponawiane, nigdy niewygasające wysiłki, proces i mediacja, odkrycie różnicy wobec ukochanego podmiotu – są ustanawianiem miłości w jej splątaniu pozytywności i negatywności, w jej niekończących się odsłonach.

* * *

Miłość wydaje się fenomenem doskonale zaburzającym ściśle podziały na afekt i emocję. Z jednej strony nie można jej odmówić wszystkich cech afektu związanych z nieświadomością i automatycznymi reakcjami ciała, z drugiej – jej doznanie mocno określa kontekst i konwencje kulturowe włączone w świadome doświadczenie podmiotowe. Jest również doznaniem o wyjątkowo silnej intensywności angażującej umysł i ciało, manifestującym się niemal na powierzchni skóry. W odniesieniu do badań nad sztuką konceptualną istotne jest jednak to, że miłość, a wraz z nią afekt i emocja nie mogą być pojmowane jako zjawiska pozadyskursywne, ale raczej jako fenomeny dyskurs formujące i stymulujące, wręcz kluczowe dla zrozumienia stawek pola kulturowego i towarzyszących mu zjawisk poprzedzających formacje ideologiczne i polityczne, które Raymond Williams określał mianem „struktur odczuwania”⁵⁰. Prace konceptualne – także te posługujące się rygorystycznie medium językowym – miały na celu zaangażowanie widza, jego transformację na podmiotowym, społecznym i/lub politycznym poziomie. Żadna realna zmiana tego rodzaju nie może się odbyć bez zaangażowania afektywnego, bez mobilizacji emocjonalnej, bez wydarzenia intensywności – afektu⁵¹.

50 „Struktury odczuwania” to dość anachroniczne, ale zarazem nadal użyteczne pojęcie domagające się redefinicji z perspektywy zwrotu afektywnego; zob. R. Williams, *Marksizm i literatura*, PWN, Warszawa 1989.

51 D. Gould, *Affect and Protest*, w: *Political Emotions*, Routledge, New York–London 2010, s. 18–44.

Z tego powodu konieczne wydaje się nie tylko badanie konceptualnych dyskursów, ale również tego, co je poprzedza i poza nie wykracza, a jednocześnie może być postrzegane jako rodzący sztukę konceptualną wir.

List z Mediolanu poszerza zarówno definicję miłości, jak i rozumienie sztuki konceptualnej, czy też szerzej – sztuki lat siedemdziesiątych. W pracy Kulik miłość pojawia się jako akt komunikacji (list), działanie słowami, afektywna konstelacja pozytywności i negatywności, a zarazem szeregi czynności wyzwolone przez poruszenie serca, które zarówno do intensywnej, zaangażowanej refleksji, jak i działania przywodzą. Kulik, podobnie jak Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, w swojej miłości poszukuje rozumienia i daje do zrozumienia, że języki ją otaczające – nauki, sztuki i filozofii – są głuche na jej pragnienia. Artystka nie tylko zabiera głos, ale przede wszystkim działa na swoich zasadach, wyznacza reguły gry. Działa i zabiera głos jako mocny podmiot, wynurzający się z miłosnego szumu. Ustanawia nowy paradygmat miłości czerpiącej z przestrzeni *czynnościowania* – ciągłej, uporczywej pracy i mediacji nastawionej na proces komunikacji prowadzący do podmiotowej transformacji, z której rodzi się i z którą czasami współgra społeczna i polityczna zmiana.

Luiza Nader

**Conceptual affects: Lover's
discourse of *A Letter from Milano*
(1972) by Zofia Kulik**

My attempt is to rethink conceptual art from the perspective of emotions and affects, taking as a starting point the early work of Zofia Kulik, namely *A Letter from Milano* (1972). What kind of 'affective operations' are taking place in this work? How the artist depicts the phenomenon of love? How *A Letter from Milano* with its specific understanding of love discourse would affect art historical thinking on conceptualism? In my analysis and interpretation of *A Letter from Milano* the concept of love is not only defined as communication, a performative act, performance or a constellation of both negative and positive affects, but it also connects with a phenomenon named by the artist as *czynnościowanie*, i.e. a behaviour grounded in a long duration and repetitiveness of various everyday actions, functions, mediations and physical works, linked with a flexible approach to reality. In conclusion, I propose that regarding conceptual art, love and other emotions/affects shouldn't be perceived as non-discursive, but on the contrary as vital to the formation and stimulation of the discourse and the subject's exposure to change and engagement in the world.

Luiza Nader – historyczka sztuki, adiunkt na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jej badania koncentrują się na sztuce nowoczesnej, awangardowej i neoawangardowej, związkach wydarzeń granicznych z polem kulturowym, relacjach sztuki i Holocaustu. Inspiruje się teoriami afektu, traumy, pamięci, archiwum, koncepcjami związanymi ze „zwrotem materialnym” oraz humanistyką i etyką afirmatywną. Obecnie pracuje nad książką habilitacyjną poświęconą cyklowi kolaży Władysława Strzebińskiego *Moim przyjaciołom Żydom* i *Teorii widzenia*. Autorka książki *Konceptualizm w PRL* (2009).