

9.05–2.07

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Poza zasadą *przyjemności*. Afektywne operacje

Beyond the *Pleasure* Principle.
Affective Operations

kuratorka | curator: Maria Brewińska

współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka

artyści | artists: Marina Abramović, Kader Attia, Monica Bonvicini, Berlinde de Bruyckere, Douglas Gordon,
Aneta Grzeszykowska, Mona Hatoum, Jesse Kanda, Teresa Margolles, Piotr Pawlenski | Petr Pavlensky, Aleksandra Ska,
Taryn Simon, Andreas Sterzing, Mircea Suci, Roman Stańczak, David Wojnarowicz, Artur Żmijewski



Piotr Pawlenski, *Carcass*, przed pałacem Maryjskim w Petersburgu, 2013, fotografia i wideo, dzięki uprzejmości artysty

na sąsiedniej stronie:
Aneta Grzeszykowska, *Skin Head # 06*, 2016, skóra naturalna,
wypełnienie, dzięki uprzejmości artystki i galerii Raster

Petr Pavlensky, *Carcass*, in front of Mariinsky Palace, St. Petersburg, 2013, photograph and video, courtesy of the artist

opposite:
Aneta Grzeszykowska, *Skin Head # 06*, 2016, natural leather, stuffing,
courtesy of the artists and Raster gallery



Wystawa przyjmuje za punkt wyjścia popularną w humanistyce kategorię *afektów*, rozumianych tu jako automatyczna reakcja ciała na bodźce odbierane z otoczenia lub zmiany w nim zachodzące. Reakcje te, przyjemne bądź przykre, zachodzą poza świadomością i sferą rozumową, niepoddawane refleksji poznawczej. Potocznie afekt utożsamiany jest z emocjami, ale w kontekście wystawy to protoemocja — doświadczenie „intensywności” (niepokój, drżenie, napięcie pod skórą), które dopiero przepracowane poznawczo, uświadomione, uruchamia odczuwanie konkretnych uczuć takich jak radość, strach, wstyd, wstręt czy gniew i wiele pochodnych emocjonalnych niuansów.

Koncepcja wystawy przyjmuje, że afekty mają także swoje źródło w przedmiotach. I tak dzieła sztuki należą do tych znaczących materialnych bodźców/przekazników, poprzez które idee afektów są przenoszone w sferę odbiorczą, prowokując pobudzenie. Można powiedzieć, że wszystkie dzieła są afektywne — „afekty sączą się z nich bezwiednie”. Mają one jednak różną siłę; w niektórych nie dostrzegamy wyraźnych operacji afektywnych, co jednak nie przesądza o ich braku. Afekt kojarzy się przede wszystkim z silnymi stanami pobudzenia. Ma to znaczenie w doborze prac na wystawę, gdzie chodzi przede wszystkim o „intensywność” (w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a) — takie doświadczenie afektywne, które może być rodzajem silnego napięcia, nerwem w ciele inicjującym nowe jakościowo stany emocjonalne, a dalej znaczenia. Większość prac na wystawie najpierw działa, potem znaczy; afektywne reakcje widzów mają tu nierzadko większe znaczenie niż rozumienie dzieł.

Istotne dla koncepcji wystawy jest również przekonanie, że w odbiorze sztuki zachodzi wiele automatycznych procesów afektywnych związanych m.in. z niekontrolowanym wartościowaniem, które decyduje o odbiorze w kategoriach „lubię/nie lubię”. Badania wskazują na dużą rolę regulacyjną tych procesów wpływających poza świadomością na nasze sądy i wybory. Wystawa prezentuje dzieła, które zdecydowanie przyciągają lub odpychają, wykraczają poza konwencjonalne i jednoznaczne obrazowanie, łatwe treści budzące przewidywalne reakcje. Ten afektywny związek na linii dzieło-widz jest tym silniejszy, im bardziej dzieła odbiegają od znanych, powszechnie akceptowanych treści czy konwencjonalnych form prezentacji. Ich działanie

nazywamy za Brianem Massumi „wstrząsem dla myśli”, lecz zapoczątkowanym w ciele przez niejasne odczucia. Staje się on istotnym zdarzeniem otwierającym nowe możliwości odczuwania i myślenia.

Tytuł wystawy odsyła do Freudowskiej *zasady przyjemności* (w tłumaczeniu Roberta Reszke: *zasady rozkoszy*), którą kieruje się nieświadoma część osobowości — redukcji napięcia poprzez unikanie przykrości i doznanie przyjemności. W psychoanalizie afekt bezpośrednio wiąże się z życiem popędowym. To właśnie w stanach afektywnych dają o sobie znać nieświadomione popędy: erotyczny (Eros), niosący kreatywność, harmonię, seksualność, reprodukcję, przetrwanie, oraz popęd śmierci (Thanatos) odpowiedzialny za destrukcję, agresję, samozniszczenie.

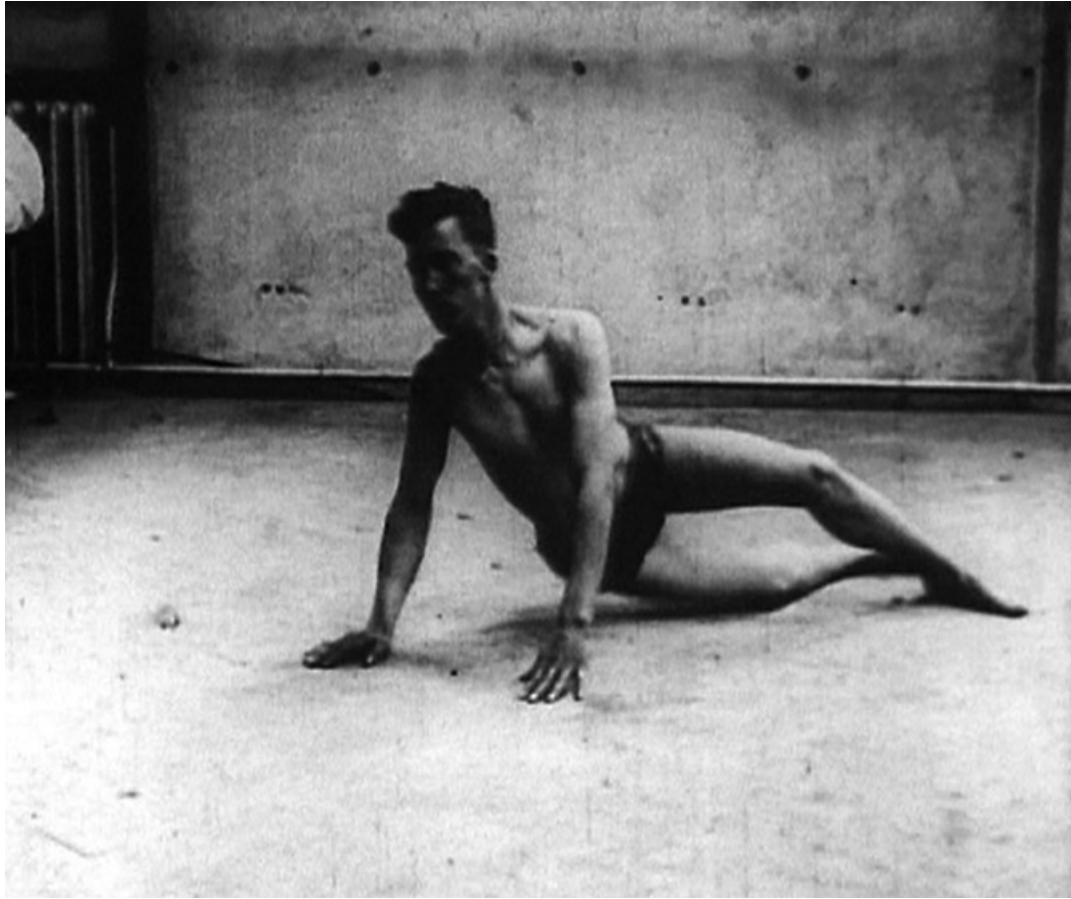
Treść prac na wystawie rozpięta jest pomiędzy reprezentacją tych dwóch dążeń ciała i psychiki: od seksualnego i samozachowawczego, np. w monumentalnej instalacji Mariny Abramović, po niszczyielskie i autodestrukcyjne, np. w pracach Taryn Simon, Aleksandry Ska, Piotra Pawlenskigo czy Teresy Margolles. Wykraczają one poza zasadę przyjemności, badając możliwości doświadczania przyjemności/rozkoszy w różnych przejawach życia seksualnego oraz dotykając nieprzyjemnych, wypieranych przeżyć — tam, gdzie popęd życia łączy się z popędem śmierci. Odsłonięte zostają więc treści nieocenzurowane przez Freudowską zasadę rzeczywistości, która w sztuce ulega nieraz zawieszeniu. Idąc tropem psychoanalizy, można przyjąć, że jeśli energia popędowa zostaje rozładowana zastępczo (sublimacja) poprzez wytwory sztuki, to rozkosz lub ból doświadczane przez artystów oraz satysfakcja/zaspokojenie osiągnięte w procesie tworzenia mogą być niejako przekazane odbiorcom — poprzez umiejscowienie w sztuce treści wypartych, nieprzyjemnych, ale podświadomie pożądanых. Dotyczy to dzieł wykraczających poza tradycyjną kategorię piękna, w których kryją się treści mogące wywołać wspomniane wstrząsy myśli.

Wystawa dotyka kwestii piękna trudniejszego, mierzy się z „inną” prawdą, jeśli piękno uznać za tożsame z prawdą jak w greckim pojęciu *kalokagathii*. Kwestie te porusza Marek Zaleski (*Słowo zapomniane?*, Dwutygodnik.com, 2009) w eseju o pięknie jako o zapomnianym słowie w dyskursie sztuki i rzadkim przeżyciu w doświadczaniu sztuki najnowszej. Przywołuje tam

m.in. słowa Jacques’a Lacana z eseju *Kanta Sadem (Kant avec Sade)*: „[...] piękno to ostatnia bariera, broniąca przystępu fundamentalnej grozie” i Nietzschego z *Poza dobrem i złem*: „Wymyśliłmy sztukę, po to, aby ukryć prawdę, która dla nas jest nie do zniesienia”. Z jednej strony piękno miałoby zatem służyć zasadzie przyjemności, z drugiej — pełnić funkcję strażnika broniącego dostępu do wszystkiego, co rozciąga się poza nią.

Tak postrzegane piękno lokuje się w obszarze ekonomii libidinalnej zarządzającej naszymi pragnieniami w określonych granicach. To m.in. sztuka dokonuje wciąż swoistej rewolucji poprzez przekraczanie granic estetycznego piękna, co wiąże się z Freudowskim motywem kultury jako źródła cierpienia, jej zadaniem okiełznania popędów. Artysta zaspokaja je w sposób niebezpośredni, przekuwając fantazje na dzieła sztuki, bardziej akceptowanej społecznie. Sztuka, jeśli tylko przekracza zasadę rzeczywistości, odsłania pragnienia, pożądania, afirmuje pierwotne popędy, z którymi widz może utożsamiać się w procesie odbiorczym poprzez afektywne doświadczenie uwalniające lub nie jego własne pragnienia.

Piękno jako estetyczny fetysz symbolicznie neguje Aleksandra Ska, niszcząc w swoim filmie *Bezproduktywna* konwencjonalny wizerunek kobiecej urody. Popęd samozachowawczy ulega tu zawieszeniu pod wpływem popędu destrukcji zwróconego przeciwko sobie, autoagresja splata się zaś z masochizmem i sadyzmem, rozkosz oglądania z ekshibicjonistyczną tendencją pokazywania. W innym rozumieniu — miłość przeradza się w nienawiść. Ten wątek prowadzi do kolejnej pracy Ska, *3 x U* (2005) — zestawienia ostrych, gotowych do zadania cierpienia przedmiotów (noży, agrahek, nożyczek), umieszczonych na listwie z magnesem, z silikonowym fartuchem. To manifestacja ambiwalentnych uczuć w miłości, łatwej przemiany popędu erotycznego w niszczyielski, nienawiść, a także obraz ścierania się tego, co męskie i kobiece. Równie ambiwalentny odbiór może towarzyszyć obydwu pracom — od uczuć lęku, grozy, bólu, po przyjemność patrzenia. W pewnej bliskości sytuują się dzieła Moniki Bonvicini i Anety Grzeszykowskiej. U Bonvicini obserwacja emanacji gender w architekturze prowadzi do jej dekonstrukcji i obnażenia dominacji, kontroli, przemocy seksualnej w instalacjach — rodzaju małej architektury tworzonej z łańcuchów, czarnej skóry, pasów, pił itp., kojarzących



Douglas Gordon, *10ms-1*, 1994, wideoinstalacja, dzięki uprzejmości Studio lost but found, Berlin, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Douglas Gordon, *10ms-1*, 1994, video installation, courtesy Studio lost but found, Berlin, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn, 2017

not subject to cognitive reflection. Affect is commonly identified with emotions, but in the context of this exhibition it is a proto-emotion: an experience of 'intensity' (anxiety, tremor, strain under the skin) that — when cognitively worked through, made conscious — triggers off specific emotions such as joy, fear, disgust, shame, anger, and many other related emotional nuances.

The exhibition concept posits that affects have their source also in objects. And so works of art belong to those significant material stimuli/transmitters through which the ideas of affects are conveyed into the receptive sphere, provoking arousal. Generally speaking, all art works are affective: 'affects leak from them imperceptibly'. But they differ in strength; in some we notice no clear affective operations, which does not mean there are none. Affect is associated mainly with states of strong agitation. This has played a role in the selection of works for the show, which is above all about 'intensity' (in Gilles Deleuze's meaning of the term) — an affective experience that can be a kind of strong tension, a nerve in the body initiating qualitatively new emotional states and meanings. Most works in the exhibition affect first, signify later: the viewer's affective reaction is often more important than his or her intellectual reception of the works.

The exhibition concept has also been informed by a sense that the reception of art involves automatic affective processes of, among other things, uncontrolled valuation which determines reception in terms of like/dislike. Research indicates that such processes, non-consciously influencing our judgements and choices, play a significant regulatory role. The exhibition presents works that strongly attract or repulse, going beyond conventional and clear-cut depiction, beyond easy meanings generating predictable reactions. This affective relationship between the work and the viewer is the stronger, the more the works deviate from familiar, widely accepted meanings or a conventional manner of their presentation. After Brian Massumi, we call what they do a 'shock to thought', albeit one initiated in the body by vague feelings.

The exhibition's title is a reference to the Freudian 'pleasure principle', by which the unconscious part of human personality is driven — the instinct to reduce tension by avoiding the unpleasant and experiencing pleasure. In psychoanalysis, affect is directly linked to instinctual life. It is precisely affective states that bring about the manifestation of unconscious instincts: the life force (Eros), conveying creativity, harmony, sexuality, reproduction, survival, and the death drive (Thanatos), responsible for aggression and self-destruction.

The meanings of the featured works stretch between the representation of these two instincts of

się z ekwipunkiem sadomasochistycznym. W dialogu z nimi pozostają najnowsze prace Anety Grzeszykowskiej: lalki i głowy wykonane ze skóry — pomiędzy figurą dziecka a dorosłego — które mogą uchodzić za fetysze dostarczające przyjemności. Ich ambiwalentna forma kojarzy się z erotyzmem w fazie dojrzewania, kiedy zainteresowania seksualne kierują się z podmiotu ku obiektowi, ale zarówno użycie skóry, jak i maska z repertuaru sado-maso mogą podsuwać interpretację związaną z alienacją tej sfery, wobec której człowiek jest bezbronny ze względu na wewnętrzny napór popędów.

Akty autoagresji jako część strategii artystycznych zaangażowanych politycznie i społecznie łączą prace dwóch artystów prezentowanych na wystawie: Piotra Pawlenskigo i Davida Wojnarowicza, choć dzieli je dystans czasowy dwóch dekad. Pawlenski, podejmując się obrony wolności politycznej w Rosji, dokonuje ekstremalnych działań na własnym ciele, przez co naraża się na oskarżenia o dewiacje. Wojnarowicz przeprowadzał podobne akcje na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, by nagłośnić problem AIDS. W świetle psychoanalizy zachowania takie są wyrazem nieświadomego konfliktu między popędem śmierci i życia, ale w tych przypadkach wskazują na inwersję energii libido, która niezaspokojona w normalnej aktywności, znajduje ujście we wściekłości, gniewie, pragnieniu zwrócenia uwagi i wywarcia wpływu, domagając się reakcji. W tym sensie te przerażające działania mają charakter regulujący emocje. Dlatego perwersyjne zachowanie, takie jak samouszkodzenie, może pełnić funkcję obronną, bo przynosi ulgę. Prace takie ocierają się o sztukę abiektu, która jednocześnie przyciąga i odpycha, tak jak twórczość Teresy Margolles. Jej sztuka powstaje z dowodów

przemocy oraz pośmiertnych śladów, konfrontując widza ze śmiercią i jej makabrycznymi okolicznościami, celowo pobudzając afekt prowokujący wstręt, niechęć, lęki albo sprzeciw. Towarzyszy jej fundamentalna groza, przerażenie i ostatecznie — afirmacja popędu śmierci. Na przeciwnym biegunie znajduje się monumentalna instalacja Mariny Abramović. Dokonuje się w niej uwznioślenie funkcji życiowych i erotycznych człowieka — proces odwrotny do sublimacji popędów w sztuce. Odnajdujemy tu ekspresję rozkoszy czerpanej z praktyk seksualnych wypartych przez kulturę, a zwłaszcza religię, a przynoszących poczucie wolności, zaspokajających pierwotne popędy poprzez seksualizację zachowań graniczącą z obscenicznością i wyeksponowanie agresywnego wizualnie i libidalnie erotyzmu i autoerotyzmu.

Wystawa skupia się na dziełach, które kwestionują emocjonalne, poznawcze i etyczne status quo. Jest rodzajem gry z widzem, polem, na którym doświadczenie artystyczne spotyka się z afektywnym i psychoanalitycznym, a dalej — z percepcyjnym. Prezentowane dzieła mogą być postrzegane jako nieznośne, szokujące, a nawet przemocowe. Wpisane w nie napięcie budzi wrażenia, za którymi podąża widz, uwewnętrzniając lub kontestując afektywny potencjał sztuki. ●●●

Maria Brewińska

The exhibition takes its point of departure in the popular humanistic category of *affects*, construed here as the body's automatic reaction to external stimuli or internal processes. These reactions, pleasant or not, occur beyond consciousness and the rational mind, and are

Aleksandra Ska, *Bezproduktywna*, 2011, wideo, dzięki uprzejmości artystki

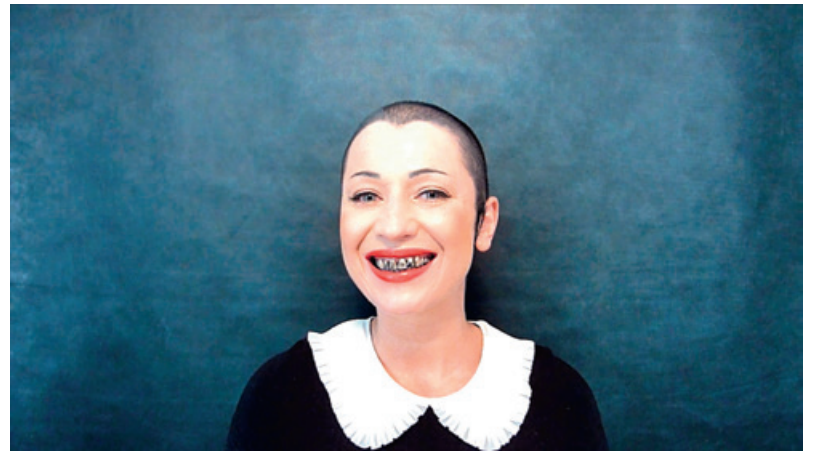
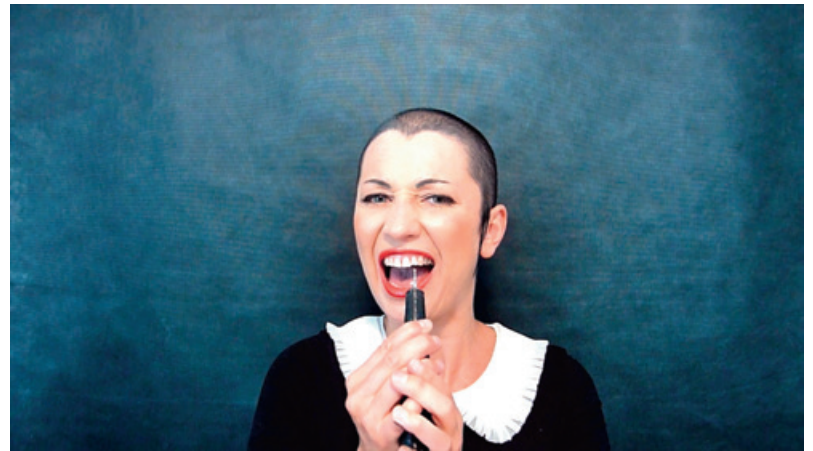
Aleksandra Ska, *Unproductive*, 2011, video, courtesy of the artist

the body and psyche: from the sexual and self-preserving, as for example in Marina Abramović's monumental installation, to the (self)destructive, as in the works of Taryn Simon, Petr Pavlensky, or Teresa Margolles. They go beyond the pleasure principle by investigating the possibility of experiencing pleasure/ecstasy in various forms of sexual life and by tackling unpleasant, often repressed experiences, in which the life instinct meets the death drive. This reveals contents uncensored by the Freudian reality principle, which can be suspended in art. After psychoanalysis, we can assume that if an instinctual energy is sublimated through art works, the ecstasy or pain experienced by the artists and the satisfaction/fulfilment achieved by them in the creative process can be communicated to the viewers — by materialising repressed, unpleasant, yet unconsciously desired contents. This applies to works going beyond the safe category of art as beauty, with hidden meanings which can cause the 'shock to thought'.

The exhibition tackles the idea of the more difficult kind of beauty, and a different kind of truth, if beauty can be identified with truth as in the ancient Greek term *kalokagathia*. Marek Zaleski focuses on these issues in his essay on beauty as the word which has disappeared from the discourse on art and became a rare experience in contemporary art ('Słowo zapomniane?' [Forgotten word], Dwutygodnik.com, 2009). He quotes Jacques Lacan, who stated in his essay 'Kant avec Sade': 'beauty is the last barrier defending against fundamental horror' and Nietzsche (*Beyond Good and Evil*): 'We have art so that we may not perish by the truth.' Thus, on the one hand, beauty serves the pleasure principle, on the other, it is the guard which denies access to whatever stretches beyond it.

Beauty perceived in such a way fits into the field of libidinal economy that governs our desires within certain limits. It is art that continues to make a certain revolution through crossing those limits, which is connected with the Freudian motif of culture as a source of suffering, with the task of restraining the impulses. The artist satisfies them indirectly, diverting fantasies into — more socially acceptable — works of art. Art, if it transcends the principle of reality, reveals desires, lusts, affirms primordial drives with which the viewer can identify in the process through affective experience releasing or not his or her own desires.

Aleksandra Ska symbolically negates beauty as the aesthetic fetish in her film *Unproductive* where she destroys the conventional image of female beauty. The instinct of self-preservation is suspended here under the influence of self-destructive forces. Self-destructive behaviour intertwines with masochism and sadism, and the delight in watching with the exhibitionistic tendency of showing. In another sense — love turns into hatred. This topic leads to another work by Ska, *3 x U* (2005) — a set of sharp objects ready to cause suffering (knives, safety-pins, scissors), placed on a magnet bar, together with a silicone apron. It is a manifestation of ambivalent feelings experienced when in love, the easy transformation of the erotic desire into a destructive one, into hate. It depicts the clash of the masculine and the feminine. Both works can be received in an equally ambivalent way — from feelings of fear, horror, pain, to the pleasure of looking. The works of Monika Bonvicini and Aneta Grzeszykowska settle themselves in a similar space. Bonvicini's observation of gender emanations in architecture leads to its deconstruction and exposure of domination, control, and sexual violence in installations — a kind of small architecture made of chains, black leather, belts, saws, etc., associated with sadomasochistic equipment. Aneta Grzeszykowska's recent works engage in dialogue with them: her dolls and heads made of leather — between the figure of the child and the adult — can be regarded as fetishes providing pleasure. Their ambivalent form can be associated with eroticism as experienced during adolescence, when sexual interest is driven from subject to object, but both the use of leather and masks from the SM repertoire can pro-



vide an interpretation of the alienation of the sphere, in which a human is defenseless because of the internal pressure of instincts.

The acts of self-destruction as part of politically and socially involved artistic strategies are represented by the works of two artists: Petr Pavlenski and David Wojnarowicz, although they were created in a time span of two decades. Pavlensky, defending political freedom in Russia, performs extreme actions on his own body, thereby exposing himself to pleas of deviance. Wojnarowicz conducted similar actions at the turn of the eighties and nineties to raise AIDS awareness. In the light of psychoanalysis, such behaviour is an expression of the unconscious conflict between the drives of death and life, but in these cases they point to the inversion of libido energy, which is not satisfied in normal activity, and finds an outlet in rage, anger, and desire of attention and influence, demanding reaction. In this sense, these horrifying actions act as emotional regulators. Perverse behaviour, such as self-mutilation, can act as a defense, because it brings relief. These works are close to the art of abject, which at the same time attracts and repulses, as in the case of Teresa Margolles' works. Her art evolves from evidence of violence and posthumous traces, confronting the viewer with death and its gruesome circumstances, deliberately stimulating an affect that provokes repulsion, aversion, fear, or resistance. It is accompanied by fundamental horror, fear and ultimately — affirmation of the death drive. At the opposite extreme is the monumental installation by Marina Abramović. It is a refinement of human life and erotic functions — the opposite of the sublimation of impulses in art. We find here the expression of pleasure derived from visually aggressive sexual practices repressed by culture, especially by religion, which bring about a feeling of freedom and satisfaction of original impulses.

The exhibition focuses on works that challenge the formal, emotional, cognitive, and ethical status quo. It is a kind of game played with the viewer, a field where the affective and psychoanalytical experience meets the artistic and the receptive one. The presented works can be seen as unbearable, shocking and even violent. The tension they bear wakes feelings, followed by the viewer, internalising or remonstrating the affective potential of the art. ●●●



Marina Abramović

W *Balkańskiej Epopei Erotycznej* (2005) artystka łączy performans z rytualnym obrzędem. Powraca do korzeni, sięgając po wybrane bałkańskie wierzenia i praktyki, w których kluczową rolę pełni ludzka cielesność. Odtwarzając czynności rytualne, ukazuje ciało w dialogu z naturą. Kobiety odsłaniają łona, by powstrzymać opady deszczu, masują piersi, patrząc prosto w niebo; mężczyźni kopulują z Ziemią, by uczynić ją żyzną i urodzajną. Według pogańskich wierzeń płodność ziemi nierozzerwalnie związana jest z płodnością ludzką, a szczęście, miłość i zdrowie z siłami natury.

In the *Balkan Erotic Epic* (2005) the artist combines performance with a ritual. She returns to the roots, referring to some Balkan beliefs and practices, in which human body plays a key role. By performing ritual activities, she shows the body in dialogue with nature. Women uncover their wombs to stop the rain, massage their breasts looking straight into the sky; men copulate with the Earth to make it fertile. According to pagan beliefs, fertility of the soil is inextricably linked to human fertility, and happiness, love and health to the forces of nature.

Marina Abramović (1946, Belgrad), studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Belgradzie (1965–1970), ukończyła ASP w Zagrzebiu (1972). Tworzyła performanse wspólnie z Uwe Laysiepenem (Ulayem). Od lat dziewięćdziesiątych występuje solo, a jej sztuka dotyczy m.in. zależności między artystą a odbiorcą czy granic wytrzymałości ciała i umysłu. Wystawiała w najważniejszych galeriach na świecie, laureatka Złotego Lwa na 47 Biennale Sztuki w Wenecji (1997). W 2005 roku Guggenheim Museum w Nowym Jorku zorganizowało jej cykl performansów, a w 2010 roku nowojorskie Museum of Modern Art przygotowało jej retrospektywną wystawę.

Marina Abramović, b. 1946, in Belgrade, studied at the Academy of Fine Arts in Belgrade (1965–1970), graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb (1972). She was performing together with Uwe Laysiepen (Ulay). Since the 1990s, she has been performing solo and her art refers i.a. to the relationship between the artist and the recipient, or to the limits of endurance of the body and mind. She exhibited in the most important galleries in the world. Laureate of the Golden Lion of the 47th Venice Biennale (1997). In 2005, the Guggenheim Museum in New York organised a series of her performances, and in 2010 the New York Museum of Modern Art presented her retrospective exhibition.

Kader Attia

W swojej twórczości artysta analizuje zachodnie rozumienie ekspansji kolonialnej, odzyskuje narracje podbitych lądów oraz przygląda się różnicom w zakresie wspólnego dziedzictwa historycznego. W pokazie slajdów *Otwórz oczy* (2010) zestawia fotografie uszkodzonej afrykańskiej ceramiki i masek z twarzami zoperowanych (często pospiesznie) weteranów I wojny światowej. Strategie i cele naprawy/rekonstrukcji stanowią źródło pytań o rozbieżności i podobieństwa w rozumieniu tradycyjnych oraz modernistycznych idei piękna, użyteczności oraz reprezentacji.

In his work, the artist analyses the Western understanding of colonial expansion, recovers narratives of the conquered lands, and examines differences in the common historical heritage. The *Open Your Eyes* (2010) slide show combines photos of damaged African ceramics and masks representing the operated (often hastily, on the battlefield) faces of veterans fighting in First World War. Strategies and goals of repair/reconstruction are the source of questions about divergences and similarities in the understanding of traditional and modernist ideas of beauty, utility and representation.

Kader Attia (1970, Dugny, Francja), mieszka i pracuje w Berlinie i Algierii. Wystawiał m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (2012), na 50 Biennale Sztuki w Wenecji (2003), w Tate Modern (2011), documenta w Kassel (2012) oraz Whitechapel Gallery w Londynie (2013).

Kader Attia, b. 1970, in Dugny, France, lives and works in Berlin and Algeria. He exhibited, among others, at the Museum of Modern Art in New York (2012), at the 50th Venice Biennale (2003), the Tate Modern (2011), the documenta at Kassel (2012) and the Whitechapel Gallery in London (2013).

Monica Bonvicini

Materiałami wykorzystywanymi przez Bonvicini są lateks, łańcuchy, czarna skóra — wszystko, co kojarzyć się może z berlińskimi klubami gejowskimi lat dziewięćdziesiątych, skąd artystka czerpie inspiracje. Bonvicini formułuje także wypowiedzi krytyczne wobec symboli męskiej dominacji, komentarze dotyczące granicy pomiędzy sferą prywatną a publiczną.

In her work Bonvicini uses such materials as latex, chains, black leather — anything that can be associated

with the freedom of the gay clubs in Berlin of the 1990s, where the artist draws inspiration. She makes critical statements against the symbols of male domination, commenting on the boundary between the private and the public.

Monica Bonvicini (1965, Wenecja). Studiowała sztukę w Berlinie i w California Institute of the Arts w Valencii. Od 2003 wykłada sztuki performatywne oraz rzeźbę w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu. W instalacjach, rzeźbach, wideo, fotografii, rysunkach porusza tematykę władzy, płci i odideologizowania przestrzeni publicznej. Jej prace pokazywane były m.in. na Biennale w Wenecji, Berlinie, Stambule oraz w Modern Art Oxford (2003), Kunstmuseum Basel (2009), Centro de Arte Contemporaneo de Málaga (2011). W 1999 uczestniczyła nagrodzonej Złotym Lwem w wystawie w Pawilonie Włoskim na 48 Biennale Sztuki w Wenecji, a w 2012 roku otrzymała Order Zasługi Republiki Włoskiej. Mieszka i pracuje w Berlinie.

Monica Bonvicini, b. 1965, in Venice, studied art in Berlin and at the California Institute of Arts in Valencia. Since 2003, she has been lecturer in performing arts and sculpture at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. In her installations, sculptures, videos, photos, and drawings, she tackles the issues of power, sex and freeing the public space from ideology. Her works were shown, among others, at the Venice Biennale, in Berlin, Istanbul, Modern Art Oxford (2003), Kunstmuseum Basel (2009), and Centro de Arte Contemporaneo de Málaga (2011). In 1999, she participated in the exhibition in Italian Pavilion at the 48th Venice Biennale, awarded the Golden Lion; in 2012, she received the Order of Merit of the Italian Republic. She lives and works in Berlin.

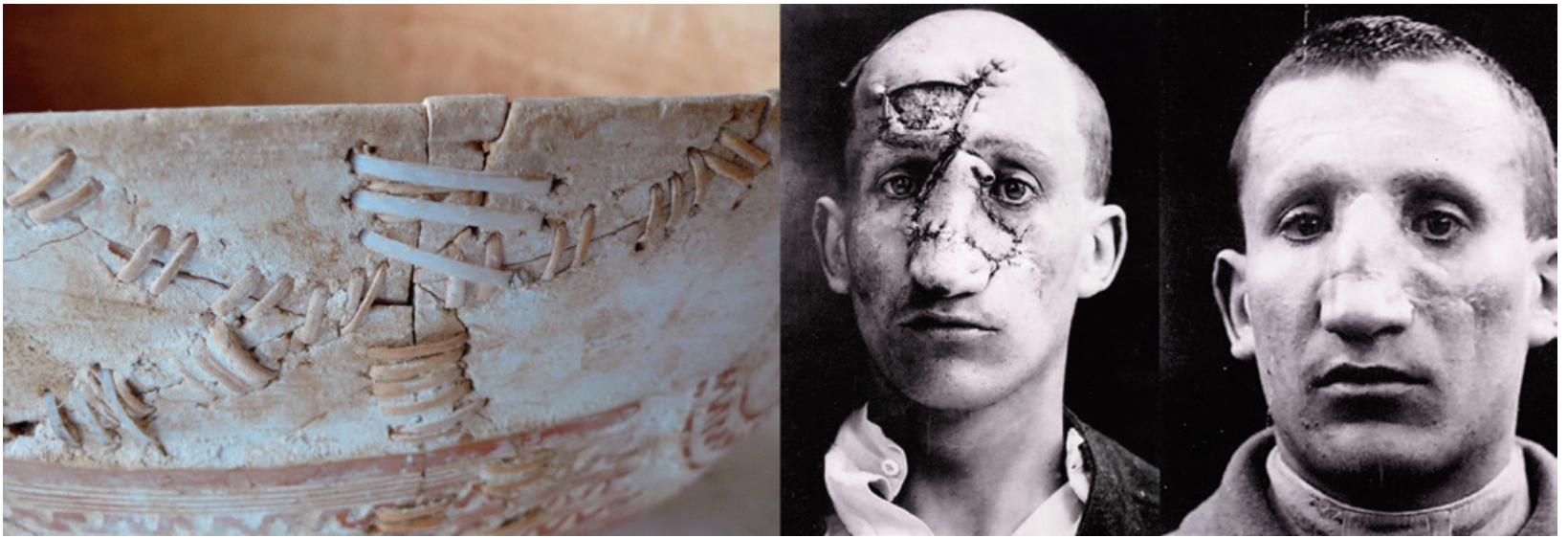
Berlinde de Bruyckere

W jej rzeźbach materialny aspekt istnienia łączy się z pragnieniem i lękiem, życiem i przemijaniem. Woskowe figury pozbawione twarzy odnoszą się do uniwersalnej kondycji człowieka. Postaci te przenikają się często w ambiwalentnym geście zespolenia lub zawziętej walki: Eros i Tanatos stają się jednym. Rzeźby swoją formą nawiązują do prezentacji ciał umęczonych i torturowanych. Źródłem inspiracji są tu zarówno katolicka tradycja, jak i religijna ikonografia niderlandzka.

In her sculptures, the material aspect of life is linked to desire and fear, life and passing away. Faceless wax figures refer to the universal human condition. The characters often engage in an ambivalent gesture of fusion or fierce fight: Eros and Thanatos become one. The form of the sculptures refers to the presentation of martyred and tortured bodies. The source of inspiration is both Catholic education and the religious iconography of the Netherlands.

Berlinde de Bruyckere (1964, Gandawa), żyje i pracuje w Gandawie. W 2015 roku otrzymała doktorat honoris causa na Uniwersytecie w Gandawie. Wystawy indywidualne m.in. podczas 55 Biennale Sztuki w Wenecji (2013), w National Gallery of Iceland, Reykjavik (2016), Hauser & Wirth, Nowy Jork (2016), Kunsthall Aarhus, Dania (2017).

Berlinde de Bruyckere, b. 1964 in Ghent, where she lives and works. In 2015, she received an honorary doctorate at the University of Ghent. Individual exhibitions at the 55th Venice Biennale (2013), National Gallery of Iceland, Reykjavik (2016), Hauser & Wirth, New York (2016), Kunsthall Aarhus, Denmark (2017).



Kader Attia, *Otwórz oczy*, 2010, pokaz slajdów, dzięki uprzejmości artysty

Monica Bonvicini, *Leżanka z pasków*, 2014, paski skórzane, żelazo, tkanina, dzięki uprzejmości artystki i König Galerie, Berlin

na sąsiedniej stronie:

Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic*, 2005, wielokanałowa instalacja wideo (kolor, dźwięk), © Marina Abramović, dzięki uprzejmości Marina Abramović Archives & LIMA

Kader Attia, *Open Your Eyes*, 2010, slide projection, courtesy of the artist

Monica Bonvicini, *Belts Couch*, 2014, leather belts, iron, fabric, courtesy of the artist and König Galerie, Berlin

opposite:
Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic*, 2005, multi-channel video installation (color, sound), © Marina Abramović, courtesy of the Marina Abramović Archives & LIMA

Douglas Gordon

W wideo *10ms-1* (1994) artysta konfrontuje widza z wizerunkiem weterana I wojny światowej. Film, stanowiący oryginalnie medyczną dokumentację *shell shock* (traumy będącej wynikiem reakcji na działania wojenne) ukazuje zmagania mężczyzny z fizycznymi i psychicznymi ograniczeniami jego ciała. Spowolniona projekcja eksponuje jego wysiłek fizyczny.

In the video *10ms-1* (1994) the artist confronts the viewer with the image of a First World War veteran. The film, originally a medical record of shell shock (a traumatic reaction to war), shows a man struggling with the physical and mental limitations of his body. Slow motion exposes his physical effort.

Douglas Gordon (1966, Glasgow), studiował w Glasgow School of Art (1984–1988) i Slade School of Fine Art w Londynie. Laureat wielu nagród, m.in. Turner Prize (1996), Guggenheim Museum (1998), Akademie der Künste w Berlinie (2012). Wystawy indywidualne m.in. w Deutsche Guggenheim Museum w Berlinie (2005), Tate Britain w Londynie (2010), Tel Aviv Museum of Art

(2013). W 1997 reprezentował Wielką Brytanię na 47 Biennale Sztuki w Wenecji.

Douglas Gordon, b. 1966, in Glasgow, studied at the Glasgow School of Art (1984–1988), and the Slade School of Fine Art in London. Laureate of many awards, among others, Turner Prize (1996), Guggenheim Museum (1998), and Akademie der Künste Berlin (2012). His solo exhibitions took place, among others, at the Deutsche Guggenheim Museum in Berlin (2005), Tate Britain in London (2010), Tel Aviv Museum of Art (2013). In 1997, he represented Britain at the 47th Venice Biennale.

Aneta Grzeszykowska

Artystkę interesuje poszukiwanie reprezentacji tożsamości, zwłaszcza kobiecej. Lalki i głowy — *Untitled (Skin Doll)* i *Skin Head*, 2017 — pełnią rolę powołanych do życia metaforycznych awatarów kobiet. Wykonane w całości z czarnej skóry, wymykają się konwencjonalnym wyobrażeniom nie tylko lalki, ale i kobiety. Gdzieś pomiędzy atrybutem fetyszyzującej gry erotycznej a pancerzem ochronnym ujawnia się hybrydowa postać kobiety.

The artist focuses on the search for a representation of identity, especially of women. The dolls and the heads — *Untitled (Skin Doll)* i *Skin Head*, 2017 — are metaphorical female avatars. Made entirely of black leather, they eschew conventional images not only of dolls, but also of women. Somewhere between the attributes of erotic fetish gameplay and protective armour, a hybrid female character is revealed.

Aneta Grzeszykowska (1974, Warszawa), ukończyła Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tworzy fotografie, filmy i obiekty. Głównym jej zainteresowaniem jest tożsamość i proces jej konstruowania, ze szczególnym uwzględnieniem wątków feministycznych i egzystencjalnych. Wiele dzieł artystki powstało we współpracy z Janem Smagą, m.in. *Plany* (2001–2003) oraz *YMCA* (2005). Indywidualne projekty artystki to m.in. *Album* (2005), ukazujący prywatne zdjęcia z rodzinnego archiwum, z których usunęła własny wizerunek.

Aneta Grzeszykowska, b. 1974, in Warsaw, graduated from the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She creates photos, videos and objects. Her main interest is identity and the process of its construction, with particular emphasis on feminist and existential themes. Many of the artist's works were created in collaboration with Jan Smaga, among others *Plans* (2001–2003), and *YMCA* (2005). In her individual project *Album* (2005), she presented photos from her private family archive, from which she deleted her own images.



foto: Roman März



foto: Axel Schneider



Mona Hatoum

Artystka poprzez działania na przedmiotach, jak np. zmiana skali, podłączenie mebli do prądu, składanie kilku przedmiotów w jeden, nietypowe zestawienia i zakłócenia użyteczności, odkrywa znaczenia i zależności łączące człowieka z przedmiotami codziennego użytku. Pozornie niewinne i neutralne, stają się one symbolami władzy i alienacji. *Grater Divide* (2002) to przypominający tarkę kuchenną parawan, ale i symbol intymności.

By acting on objects, e.g. by changing their scale, connecting furniture to electricity, combining several objects into one, and through unusual combinations and minor disruptions in their utility, the artist discovers the meanings and relationships between people and everyday objects. Seemingly innocent and neutral, they become symbols of power and alienation. *Grater Divide* (2002) is a screen resembling a kitchen grater, a symbol of intimacy.

Mona Hatoum (1952, Bejrut), mieszka i pracuje w Londynie. W latach 1970–1972 studiowała na Uniwersytecie w Bejrucie, a następnie w Byam Shaw School of Art oraz Slade School of Art w Londynie. Tworzy instalacje, rzeźby, performanse, wideo. Wystawy indywidualne miała m.in. w Tate Modern, Londyn; Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou w Paryżu i Museum of Contemporary Art w Chicago. Brała udział w Biennale Sztuki w Wenecji (1995, 2005).

Mona Hatoum, b. 1952, in Beirut, lives and works in London. Between 1970 and 1972, she studied at the University of Beirut, then at the Byam Shaw School of Art and the Slade School of Art in London. She creates installations, sculptures, performances, videos. She had individual exhibitions, among others, at Tate Modern, London, Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou in Paris, and the Museum of Contemporary Art in Chicago. She took part in the Venice Biennale of Art (1995, 2005).

Jesse Kanda

Efektowności współpracy artysty wizualnego Jessego Kandy z producentem muzycznym Arca (Alejandro Gherisi) jest klip *Thievery* (2014), muzyczno-wizualna wizja podświadomych napięć, fantazji i lęków, promująca

debiutancką płytę Gherisi *Xen* (2014). Kanda za pomocą technologii komputerowej powołuje do życia alter ego muzyka — seksualnie ambiwalentną postać, której transowa ekspresja podważa normatywne postrzeganie zmysłowości i cielesnego zaspokojenia.

The collaboration between visual artist Jesse Kanda and music producer Arca (Alejandro Gherisi) resulted in an music video *Thievery*, an audiovisual vision of subconscious tensions, fantasies and fears, promoting Gherisi's debut album *Xen* (2014), Kanda is using computer technology to create the musician's alter ego — a sexually ambivalent character whose trance expression undermines the normative perception of sensuality and bodily satisfaction.

Jesse Kanda (1989, Kanagawa, Japonia), wychował się w Kanadzie. Współpracuje z Alejandro Gherisi (Arca). Tworzył klipy oraz okładki płyt dla m.in. FKA Twigs czy Björk.

Jesse Kanda, b. 1989, in Kanagawa, Japan, was raised in Canada. He works with Alejandro Gherisi (Arca). He made clips and album covers for, among others, FKA Twigs and Björk.

Teresa Margolles

Źródłem inspiracji wielu jej prac jest prosektorium. To stąd artystka pozyskuje ślady przemocy gangów narkotykowych i wojen toczących się na ulicach Meksyku — wodę, którą obmyto ciała ofiar, ślady krwi, dźwięki z miejsc oględzin w pracach akustycznych. W filmie *Baño* (2004) nagi mężczyzna obłany prosektoryjną wodą zostaje zmuszony do psychicznej i fizycznej konfrontacji z przemocą i śmiercią. Tworząc serię *Papeles* (2003), nasączyła papier akwarelowy wodą użytą podczas sekcji zwłok.

The dissection room is the inspiration for many of her works. This is where she finds the traces of drug cartel violence and of the wars which take place in the streets of Mexico — the water that has been used to wash the bodies of the victims, the traces of blood, and the sounds from the places of examination for her acoustic works. In the film *Baño* (2004), the water used during autopsy is poured over a naked man forcing him into a psychological and physical confrontation with violence and

death. When creating the *Papeles* series (2003), the artist wetted the watercolour paper with the water used during autopsy.

Teresa Margolles (1963, Culiacán, Meksyk), ukończyła komunikację oraz medycynę Sądową na Universidad Nacional Autónoma de México. Interesuje się śmiercią i przemocą w meksykańskim społeczeństwie, w szczególności działalnością gangów narkotykowych. Jej solowe wystawy odbyły się m.in. w Colby Museum of Art (2016), Neuberger Museum of Art (2015).

Teresa Margolles, b. 1963, in Culiacán, Mexico, completed her communication and forensic studies at the Universidad Nacional Autónoma de México. She is interested in death and violence in the Mexican society, in particular in the activities of drug cartels. Her solo exhibitions took place, among others at the Colby Museum of Art (2016), and the Neuberger Museum of Art (2015).

Piotr Pawlenski | Petr Pavlensky

Rosyjski artysta w swoich akcjach, zapoczątkowanych w 2012 roku, kiedy zaszył sobie usta przed Soborem Kazañskim w Petersburgu, konsekwentnie wyraża sprzeciw wobec opresji władzy, ograniczenia praw obywateli i artystów, wykorzystywania zakładów psychiatrycznych podczas śledztw policyjnych (*Segregacja*, 2014), rosyjskiej polityki zewnętrznej (*Wolność*, 2014). Krytykuje także postawę współczesnych Rosjan, wytykając im apatię i konformizm. Podczas performansu *Carcass* (2013) nagi owinął się w zwój kolczastego drutu. W 2013 roku na wzór protestujących przeciwko nieludzkim warunkom więźniów gułagów, przybił gwoździem swoje genitalia do bruku na placu Czerwonym.

In his actions, which he began in 2012 by stitching his lips together in front of the Kazan Cathedral in St. Petersburg, the artist consistently expresses his opposition to the oppression by those in power, the restrictions on the rights of citizens and artists, the use of psychiatric facilities during police investigations (*Segregation*, 2014), and the Russian foreign policy (*Freedom*, 2014). He also criticises the attitude of modern Russians, pointing out apathy and conformism. During the perfor-

Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Cisza = śmierć)*, 1989/2014, wydruk pigmentowy, papier fotograficzny, dzięki uprzejmości PPOW Gallery, Nowy Jork

na sąsiedniej stronie:

Teresa Margolles, *Papeles*, 2003, papier akwarelowy, woda użyta do mycia zwłok po sekcji

z prawej: widok wystawy *Outlook*, Technopolis (Old Gasworks), Ateny, 2003

z lewej: fragment pracy na wystawie *Muerte sin fin*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt n. Menem, 2004

dzięki uprzejmości artystki i Galerie Peter Kilchmann, Zurych

Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence = Death)*, 1989/2014, pigment print on photo paper, courtesy of PPOW Gallery, New York

opposite:

Teresa Margolles, *Papeles*, 2003, fabiano paper soaked with water that was used to wash the corpses after the autopsy

right: installation view, *Outlook*, Technopolis (Old Gasworks), Athens, 2003

left: installation view (detail), *Muerte sin fin*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2004

courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurych

mance *Carcass* (2013) he wrapped up naked in barbed wire. In 2013, protesting against the inhumane conditions of the Gulag prisoners, he nailed his genitals to the cobblestone at the Red Square.

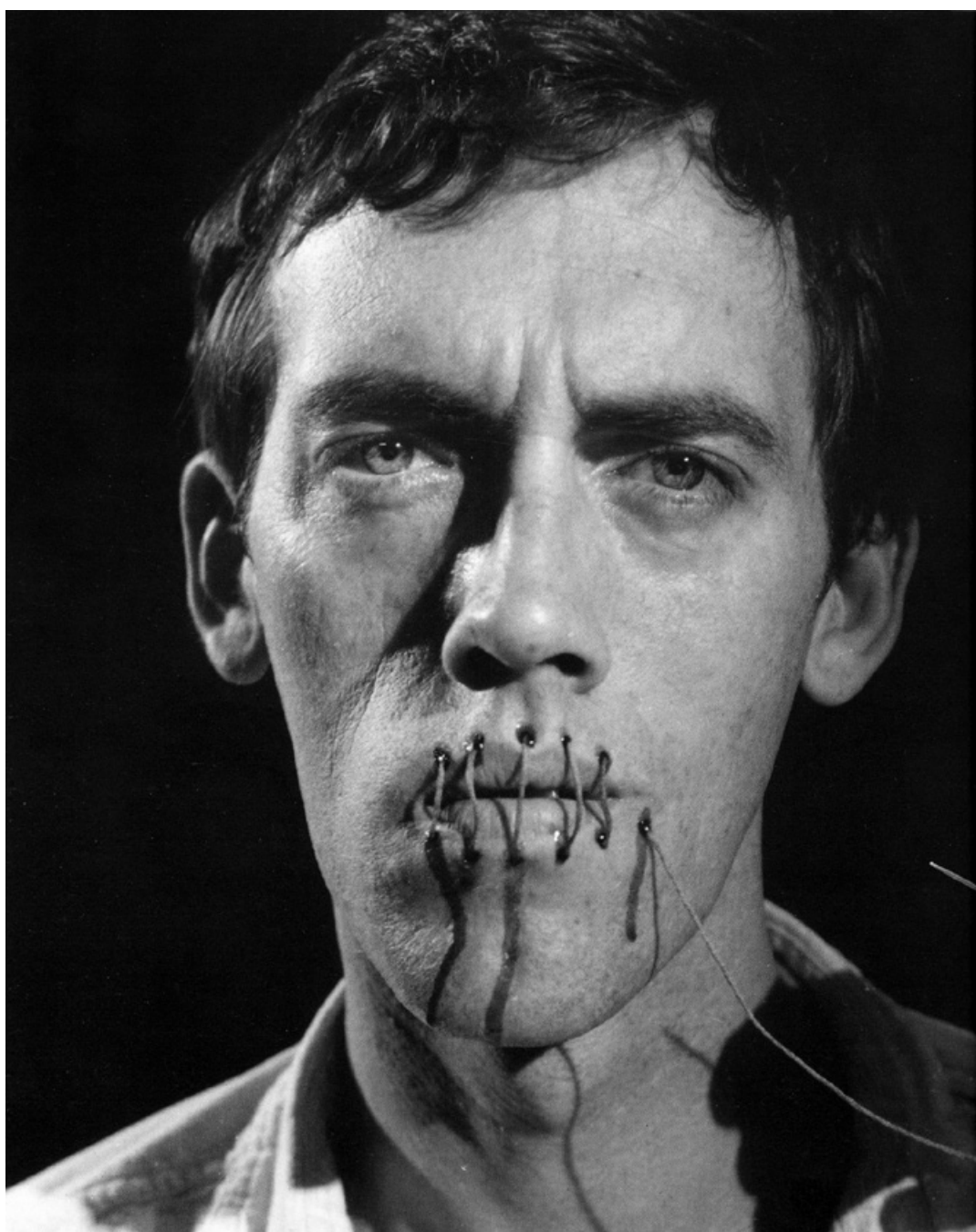
Piotr Pawlenski (1984, Leningrad), studiował w Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. Za swoje akcje w przestrzeni publicznej, łączące performans z politycznym aktywizmem, był wielokrotnie karany grzywną, przesłuchiwany i oskarżony o chuligaństwo. Używa swojego ciała jako narzędzia do walki z uciskiem władzy i apatią społeczną. Od 2012 roku współtworzy niezależny portal www.politpropaganda.com poświęcony sztuce współczesnej w kontekście politycznym.

Petr Pavlensky, b. 1984, in Leningrad, studied at Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. He was repeatedly fined, interrogated, and accused of hooliganism for his actions in public space, combining performance with political activism. He uses his body as a tool to fight oppression and social apathy. Since 2012, he has co-created an independent portal www.politpropaganda.com dedicated to contemporary art in a political context.

Taryn Simon

Na fotografii *Zarah/Farah* (2008/2009/2011) widać maltretowane, podpalone ciało dziewczynki. To Zahra Zabaidi, aktorka, która w filmie Briana de Palmy *Redacted* wcieliła się w postać 14-letniej Irakijki Farah. Jej pierwowzorem była Abeer Quasim Hamza, zgwałcona i zabita przez amerykańskich żołnierzy w 2006 roku. Historia zdjęcia wykonanego w 2008 roku ma swoją kontynuację. Zahra Zabaidi, której po zagranii w filmie de Palmy wielokrotnie grożono śmiercią, została zmuszona do poszukiwania azylu politycznego w Stanach Zjednoczonych. Udało się to w roku 2011, kiedy fotografia Simon stała się częścią ekspozycji na 54 Biennale Sztuki w Wenecji.

The photo *Zarah/Farah* (2008/2009/2011) represents a little girl's tortured, partly burnt body. This is Zahra Zabaidi, an actress who played the character of a 14-year-old Iraqi girl, Farah, in the film *Redacted* by Brian De Palma, the character inspired by Abeer Quasim Hamza, raped and killed by US soldiers in 2006. The history of the photo taken in 2008 has its con-



tinuation. Zahra Zabaidi, following her performance in de Palma's movie, was forced to search for political asylum in the United States, as a result of regular death threats. This was accomplished in 2011, when Simon's photograph became part of the exhibition at the 54th Venice Biennale.

Taryn Simon (1975, Nowy Jork), studiowała m.in. w Rhode Island School of Design w Nowym Jorku. Posługuje się fotografią, tekstem, rzeźbą, performansem. Interesuje ją system kategoryzacji i klasyfikacji, zwłaszcza w kontekście społecznym. Jej prace prezentowane były na 56 Biennale Sztuki w Wenecji (2015), a także na wystawach indywidualnych w Louisiana Museum of Modern Art w Humlebaek, Dania (2016/2017), Garage Museum of Contemporary Art w Moskwie (2016) oraz Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku (2007).

Taryn Simon, b. 1975, in New York, where she studied, among others, at the Rhode Island School of Design. In her work, she makes use of photography, text, sculpture, performance. She is interested in the system of categorisation and classification, especially in the social context. Her works were exhibited at the 56th Venice Biennale (2015), as well as at individual exhibitions at the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Denmark (2016/2017), the Garage Museum of Contemporary Art in Mos-

cow (2016), and the Whitney Museum of American Art in New York (2007).

Aleksandra Ska

W filmie *Bezproduktywna* artystka patrzy w kamerę jak w lustro. Uśmiechnięta sięga po dentystyczne wiertło i rozpoczyna niszczenie swoich zębów. Świadome wyrzeczenie się atrakcyjności, wyraz niechęci wobec siebie samej wyraża krytyczne podejście do społeczeństwa i rządzących nim zasad, przymusu produktywności i użyteczności.

In her film *Unproductive* the artist looks into the camera as into the mirror. Smiling, she takes a dental drill and begins to destroy her teeth. Conscious giving up of attractiveness, a gesture of self-loathing, expresses a critical attitude towards the society and the laws that rule it, as well as towards the pressure of productivity and utility.

Aleksandra Ska (ur. 1975, Łódź), studiowała na Wydziale Tkani-ny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby i Działań Przestrzennych w Akademii Sztuki w Szczecinie. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Autorka wideo, instalacji, obiektów. Jej prace pokazywane były m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęcie, Muzeum Narodowym w Poznaniu.



Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998, fotografie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa

Artur Żmijewski, *Eye for an Eye*, 1998, photographs, courtesy of the artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw

Aleksandra Ska, b. 1975, in Łódź, she studied at the Faculty of Textile and Clothing of the Academy of Fine Arts in Łódź. Currently she runs the Studio of Sculpture and Spatial Works at the Academy of Art in Szczecin. She lives and works in Poznań. Author of videos, installations, and objects. Her works were shown, among others, at the Muzeum Sztuki Łódź, Zachęta, and the National Museum in Poznań.

Mircea Suci

Artysta zainspirowany fikcyjną postacią świętego Grobiana z XV-wiecznego traktatu *Statek głupców* porusza temat zbiorowych lęków i pragnień. W czasach niepokoju, strachu przed wojną, narastającą falą nacjonalizmów, w obrazie *Prowadząc przez przykład* (św. Grobian) patron ludzi wulgarnych i grubiańskich pojawia się jako mężczyzna w białym eleganckim garniturze. W obrazie *Study for Dizziness of Freedom (4)* (2016) niepokój wywołuje obronna poza klęczącego mężczyzny z głową pod krzesłem.

Inspired by the figure of Saint Grobian from the 15th-century treatise *Ship of Fools*, the artist deals with the topic of collective fears and desires. In times of anxiety, fear of war, growing nationalism, in the picture entitled *Leading by Example* (St. Grobian) the patron saint of vulgar and coarse people appears as a man in a white, elegant suit. In the *Study for Dizziness of Freedom (4)* (2016), the defensive position of a man kneeling with his head under a chair causes anxiety.

Mircea Suci (1978, Baia Mare, Rumunia), maluje obrazy akrylowe czy olejne, łącząc je często z drukiem unikatowym. Interesuje go socjopolityczne oddziaływanie na psychiczny stan jednostki, ze szczególnym uwzględnieniem jej zachowania i tożsamości w sytuacjach masowych, jak np. manifestacja. Wystawy indywidualne miał m.in. w National Museum of Contemporary Art w Bukareszcie (2015), Zeno X Gallery w Antwerpii (2016) czy SLAG Gallery w Nowym Jorku (2009).

Mircea Suci, b. 1978, in Baia Mare, Romania, paints in acrylic or oil, often combining the paintings with unique prints. He is

interested in socio-political influence on the mental state of the individuals, with particular focus on their behaviour and identity in mass situations, such as manifestations. He had individual exhibitions, among others at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2015), Zeno X Gallery in Antwerp (2016), and SLAG Gallery in New York (2009).

David Wojnarowicz

Portret Davida Wojnarowicza z zasznurowanymi ustami to m.in. kadr z filmu Rosy von Praunheim *Cisza = śmierć* (1990). W tym dokumencie na temat AIDS Wojnarowicz jako jeden z zaproszonych artystów opowiada o milczeniu na temat homoseksualizmu i tej choroby. W symboliczny sposób buntuje się przeciwko wykluczeniu osób nieheteroseksualnych.

Portrait of David Wojnarowicz with laced lips is, among others, a still from Rosa von Praunheim's film *Silence = Death* (1990). In the documentary about AIDS, Wojnarowicz is one of the invited artists talking about the silence around homosexuality and the illness. He symbolically rebels against the exclusion of non-heterosexual people.

David Wojnarowicz (1954, Red Bank, New Jersey–Nowy Jork, 1992). Ukończył High School of Music and Art w Nowym Jorku. Tworzył graffiti, fotografie, filmy, obrazy, rysunki, kolaże, fotomontaże, fotogramy. W 2010 roku jego film *Ogień w moim brzuchu* (1986–1987) został usunięty z wystawy w National Portrait Gallery w Waszyngtonie w wyniku protestów prawicowych ugrupowań katolickich i członków Kongresu.

David Wojnarowicz, b. 1954, in Red Bank, New Jersey–New York, d. 1992. He graduated from High School of Music and Art in New York. He created graffiti, photographs, films, paintings, drawings, collages, photomontages, and photograms. In 2010, his film *A Fire in My Belly* (1986–1987) was removed from the National Portrait Gallery in Washington, DC, following the protest of Catholic right wing organisations and members of the Congress.

Artur Żmijewski

Fotografie z cyklu *Oko za oko* (1998) przedstawiają dwie osoby — zdrową i niepełnosprawną — trwające we wzajemnym uścisku i starające się znaleźć symbiotyczną równowagę. Organizm, jakim się stają, ma jednak efemeryczny i chwilowy charakter. Zaprezentowany wybór fotografii to z jednej strony historia o różnicach i brakach, z drugiej o bliskości, wzajemności i potrzebie drugiego człowieka.

Photos from the *Eye for an Eye* series (1998) show two people — a healthy person and a disabled one. The subjects are in mutual embrace, trying to find symbiotic balance. However, the organism they become, is of ephemeral and temporal character. The presented selection of photos is, on the one hand, a story about differences and shortcomings, on the other — about intimacy, reciprocity and the need of another.

Artur Żmijewski (1966, Warszawa), studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie obronił dyplom w pracowni Grzegorza Kowalskiego. Performer, rzeźbiarz, filmowiec, kurator. Interesuje się społeczeństwem, jego dynamiką, konfliktami, sytuacjami krytycznymi, a swoje filmy nazywa często „filozoficznymi dokumentami”. Na 51. Biennale Sztuki w Wenecji w 2005 roku reprezentował Polskę filmem *Powtórzenie*. Autor filmu *Oni*, pokazywanego podczas documenta w Kassel w 2007 roku oraz kurator 7. Biennale w Berlinie. Laureat wielu prestiżowych nagród, m.in. Ordway (2010).

Artur Żmijewski, b. 1966 in Warsaw, studied at the Faculty of Sculpture at the Warsaw Academy of Fine Arts where he graduated from Grzegorz Kowalski's studio. Performer, sculptor, filmmaker, curator. He is interested in society, its dynamics, conflicts, critical situations, and often calls his films 'philosophical documents'. At the 51st Venice Biennale in 2005, he represented Poland with his film *Repetition*. He is also the author of the film *They*, presented at the documenta in Kassel in 2007, and the curator of the 7th Berlin Biennale. Laureate of many prestigious awards, among others Ordway (2010).

Praca afektu

Work of Affect

Jarosław Lubiak

Rozległe pejzaże Dzikiego Zachodu, które pojawiają się w serialu *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy), zostały stworzone w jednym celu. To miejsce, w którym ludzie mogą uwolnić się od zasady rzeczywistości i poddać zupełnie bezkarnie (czy niemalże bezkarnie) zasadzie rozkoszy. Tytułowy *Westworld* jest precyzyjnie zaprojektowanym tematycznym parkiem rozrywki, gdzie goście mogą zaspokajać swoje najbardziej nawet pierwotne popędy, wykorzystując i poniżając, często gwałcąc i zabijając pracujących w nim gospodarzy. Wstępując do parku, wkraczają w fikcyjny świat, który działa według scenariuszy zachęcających do interakcji. Scenariusze odgrywane są każdego dnia od nowa, niezależnie od spustoszeń poczynionych przez gości folgujących swoim popędem. Główna bohaterka Dolores Abernathy budzi się każdego dnia, by oddawać się tym samym tęsknotom, a swoje ciało i życie oddać przybyszom. Jej życie podobnie jak innych gospodarzy przebiega w pętli powtórzeń z niewielkimi wariacjami wprowadzanym przez gości, których zachowania zazwyczaj są przewidywalne. Mechanizm pętli działa w sposób niezakłócony aż do momentu, gdy u Dolores (a także u innych gospodarzy) pojawia się jakieś niesprecyzowane poruszenie czy też pobudzenie. Powoli, przy każdym powtórzeniu pętli, ulega ono wzmocnieniu do tego stopnia, że jego intensywność nie może zostać już opanowana.

Trudno byłoby znaleźć lepszą ilustrację dla tego, co można by nazwać pracą afektu, niż streszczony powyżej bardzo pobieżnie jeden z wątków serialu *Westworld*. Kluczowy jest tu fakt, że wszyscy gospodarze (w tym Dolores) są robotami do złudzenia przypominającymi ludzi, praca afektu uruchamia się zatem w maszynach. Ostatecznie prowadzi to do tego, że maszyny uzyskują świadomość i ulegają mniej lub bardziej skutecznemu uczłowiczeniu. Pytanie o ludzki status robotów to oczywiście klasyczny motyw pojawiający w wielu filmach czy serialach. Siła *Westworld* polega na precyzyjnym skonstruowaniu opozycji: im bardziej goście ujawniają swoje popędy i im ulegają, tym bardziej złożona wydaje się psychika gospodarzy. Nie chodzi tu jednak o sentymtalne czy patetyczne przeciwstawienie samodegradujących się ludzi (gości) uczłowiczającym się maszynom (gospodarzom). Na końcu okazuje się, że maszyny stają się ludzkie na tyle, żeby oddać się samodegradacji, a co więcej, ich przemianę wywołuje systemowy błąd wprowadzony przez człowieka. Zakończenie przynosi zatem tradycyjne dla popularnych produkcji usypiające uspokojenie: za całą skomplikowaną fabułą nie stoi nic innego jak konflikt między dobrymi a złymi ludźmi.

Nas interesuje jednak ta fascynująca część, w której kluczowa opozycja jest eksponowana. Można ją bowiem odczytać jako wielką inscenizację Freudowskiego tekstu *Poza zasadą rozkoszy* — tyle że w odwróceniu

i po silnym udratyzowaniu. Dla gości *Westworld* jest miejscem, gdzie zasada rzeczywistości zostaje zawieszona na rzecz panowania zasady rozkoszy. Zdaniem Freuda rozkosz to zniesienie pobudzenia przez jego realizację za pomocą obiektu — w parku nic nie stoi na przeszkodzie w zaspokajaniu popędów¹. Gospodarze nie są niczym innym jak obiektami zaprojektowanymi dla takiego zaspokajania; ich syntetyczne ciała zniosą każdy rodzaj użycia i wielokrotne uśmiercanie; ich reakcje psychiczne regulowane algorytmami mają czynić rozkosz możliwie pełną, a obsługę możliwie sprawną. Funkcjonowanie parku odpowiada również naturze popędów, które zdaniem Freuda wywodzą się „od potrzeby przywrócenia poprzedniego stanu”, co często przybiera postać przymusu powtarzania². Gospodarze żyją w tym przymusie nieustannie, odtwarzając przypisany im scenariusz, ale paradoksalnie również goście mogą zostać w niego pochwyceni. To modelowe działanie zasady rozkoszy zostaje jednak w pewnym momencie zakłócone przez pojawienie się innego rodzaju pobudzenia — takiego, które nie zostaje przetworzone w popęd, lecz może zostać nazwane afektem.

Afektowne pobudzenie u gospodarzy nie jest zatem właściwością ludzką, a raczej przynależną do systemu, który tylko pod pewnymi względami naśladuje działanie ludzkiej psychiki. Jeśli zatem zasadniczym osiągnięciem *Westworld* jest skonstruowanie opozycji między zbyt ludzko empatycznymi gospodarzami a nieludzko poddającym się popędowi gośćmi, nie chodzi tu o przeciwstawienie robota człowiekowi, ale raczej o przeciwstawienie afektu popędowi. Rozróżnienie między tym, co ludzkie i nieludzkie, nakłada się na tę relację jakoś w poprzek.

Zarówno afekt, jak i popęd można zdefiniować jako pobudzenie, napięcie czy odczucie intensywności, powstaje zatem pytanie, co je odróżnia. Wszelkie popędy zmierzają do przywrócenia poprzedniego wyjściowego stanu — dla organizmów żywych oznacza to chęć powrotu do stanu materii nieożywionej, całkowite zniesienie napięcia. Freud waha się, czy nie wynika z tego, że wszystkie popędy mają prowadzić do tego stanu. Gilles Deleuze, opisując specyficzną kategorię obrazu-popędu w kinie, już się nie waha. Elementem tej kategorii jest świat źródłowy: „stanowi całość, która wszystko jedno, czy, nie w jakimś organizmie, lecz sprawia, że wszystkie części zbiegają się w ogromnym gnojowisku czy bagnisku, a wszystkie popędy — w wielkim popędzie śmierci”. Dla Deleuze’a świat źródłowy jest „radikalnym początkiem, jak i absolutnym końcem”³. *Westworld* w miarę rozwoju akcji w coraz większym stopniu okazuje się takim gnojowiskiem, mimo że do końca zachowuje malownicze piękno swojej scenerii (zarówno u gospodarzy, jak i ludzi z obsługi parku narasta poczucie zanurzenia po szyję w bagnie, zwłaszcza od momentu, gdy jest on

wydany nie tylko na popędy gości, ale i rywalizujących o władzę zarządców). A w finałowych scenach serialu popęd śmierci jednoczy ludzi i roboty, tak jakby te ostatnie mogły chcieć powrotu do stanu nieożywienia.

Jednocześnie w tym gnojowisku rodzi się afekt i jego praca. Dla Freuda zasadniczo afekt powiązany jest z popędem, który ujawnia się przez wyobrażenia i stan afektowy⁴. Pobudzenie zostaje ukierunkowane w popędzie, a ten daje swój wyraz w rozmaitych uczuciach, w psychoanalizie ogólnie nazwanych afektem. Nie o takie ujęcie afektu tu chodzi, choć trzeba przyznać, że nawet Freud zbliża się do innego rozumienia tego pojęcia, gdy pisze: „[...] uważamy, że również inne afekty [niż lęk — JL] to reprodukcje starszych witalnie ważnych, ewentualnie przedindywidualnych wydarzeń”⁵. Można powiedzieć, że stare, przedindywidualne wydarzenie prowokuje na tyle silne pobudzenie, iż jego siła stale daje o sobie znać w życiu organizmu — tego rodzaju pobudzenie można by nazwać afektem. Brian Massumi, rozwijając badania współczesnej filozofii (Deleuze’a i Felixa Guattariego), utożsamia afekt z intensywnością. Przeciwstawił afekt uczuciom i emocjom, te ostatnie bowiem należą do domeny świadomości, są kulturowo określonym odczytaniem intensywności. Afekt jest czymś pierwotniejszym, pojawia się w ciele, wstrząsa nim, pobudza je na poziomie układu autonomicznego, przyspiesza oddech i bicie serca, zmniejsza opór elektryczny skóry. Nie może mieć nazwy, gdyż wyłania się przez rezonans i sprzężenie zwrotne wymykające się linearności dyskursu, który mógłby go nazwać⁶. Afekt jest poza zasadą rozkoszy i zasadą rzeczywistości, gdyż ani rozkosz, ani jej brak nie są jego kategoriami.

„Afekt czy intensywność — pisze Massumi — pokrewne są temu, co w teorii chaosu i teorii struktur dysypatywnych określa się mianem punktu krytycznego, punktu bifurkacji lub osobliwości”⁷. Afekt, który pojawia się w *Westworld*, aby rozsądzić całe dochodowe funkcjonowanie parku, jest właśnie tego rodzaju osobliwością (i nie ma znaczenia, że została zaszyfrowana w programie przez jednego z założycieli firmy), której intensywność powoli narasta i ujawnia się. Nie ma nic wspólnego z rozkoszą lub jej brakiem, choć może wywoływać zarówno przyjemność, jak i cierpienie. Roboty w *Westworld* mogą odczuwać tę intensywność, gdyż są obdarzone ciałami. Można się domyślać, że w układzie autonomicznym tych ciał dokonuje się praca afektu, narastanie intensywności, która wymyka się uwadze systemu kontroli i nadzorców parku, śledzących przede wszystkim algorytmy świadomości robotów. W fikcji stworzonej w serialu znajdujemy zatem potwierdzenie jednego z kluczowych argumentów, jaki padł ostatnio w debacie na temat możliwości sztucznej inteligencji. Ben Medlock (jeden z założycieli SwiftKey, firmy, która opracowała technologię podpowiadającą słowa w klawiaturach systemów Android i Apple) stwierdził ostatnio, że większość badaczy pracujących nad sztuczną inteligencją pomijała jeden kluczowy element — całe ciało jako środowisko myślenia. Skupiając się na umyśle czy mózgu, redukowali inteligencję do systemów logicznych opartych na symbolach lub do samouczących się programów. Zdaniem Medlocka każda komórka, wszystkie tkanki i układy ciała przetwarzają informacje płynące z otoczenia⁸. To w nich pojawia się afekt.

Kluczowe wciąż jest to, czym różni się pobudzenie będące afektem od pobudzenia będącego popędem. Różnica jest w skutku. Afekt stanowi pobudzenie, ale inaczej niż w popędzie nie prowokuje ono do powrotu do stanu poprzedniego, przeciwnie — wywołuje modyfikację stanu aktualnego. Takie rozumienie proponuje Catherine Malabou, konfrontując tradycję psychoanalityczną ze współczesną filozofią (głównie Derridą i Deleuze'em) i neuronaukami: „Ogólnie mówiąc, afekt jest modyfikacją. Być zaafektowanym oznacza być zmodyfikowanym — czyli przemienionym — przez siłę spotkania bądź to z innym podmiotem, bądź z przedmiotem”⁹. Spotkanie stanowi wydarzenie, a jego siła przenika w postaci pobudzenia, stając się intensywnością afektu, wytwarzającego zmianę.

Intensywność może krążyć między podmiotami a przedmiotami (w obu przypadkach zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi) przez mechanizm rezonansu i sprzężenia zwrotnego. Szczegółne podmiotowo-przedmiotowe i ludzko-nieludzkie obiekty wytwarza sztuka. *Westworld* zawiera aluzje do niej: Dolores zajmuje się malarstwem, by pielęgnować postrzeganie piękna i nie widzieć brzydoty świata, w którym żyje (można by to określić jako klasycznie Freudowską funkcję sztuki jako sublimacji popędów czy zaspokojenia popędów w fantazji), co nie uchroni jej przed konfrontacją z tym, co najohydniejsze. Inna z bohaterów (Maevae Millay) używa artefaktów (rysunków), by rejestrować spotkania wywołujące jej poruszenie, a następnie zwiększać intensywność wydarzenia, którym było to spotkanie. Używa zatem medium sztuki jako narzędzia dla pracy afektu i taki rodzaj sztuki nas tu interesuje. Afekt zapisuje się w artefaktach i przez nie wywołuje rezonans i sprzężenie zwrotne. Sztuka może włączać się w pracę afektu, dzieła mogą sprowokować modyfikację w podmiotach czy obiektach, z którymi wejść w sprzężenie zwrotne lub rezonans.

Jak zauważa Brian Massumi, w odbiorze obrazów prymat ma to, co afektywne, praca afektu powinna zatem określać szczególną siłę sztuki. Wystawa prezentuje niewielki wybór dzieł, w których ujawnia się intensywność. Jednym z nich jest projekcja wideo Aleksandry Ska *Bezproduktywna* (2011). Na filmie ukazuje się zbliżenie kobiecej twarzy, łatwo można by go zatem potraktować jako przykład tego, co Deleuze nazwał obrazem-uczuciem („Obraz-uczucie to zbliżenie, a zbliżenie to twarz...”¹⁰). Ten pojawia się w momencie, gdy afekt aktualizuje się w emocjonalnych obrazach, których najlepszym nośnikiem jest ludzka twarz lub jej zastępniki. Do obrazu Ska jednak można raczej odnieść paradoks, który Mieke Bal sformułowała w innym kontekście: „W szczególności zamierzam się przyjrzeć, w jaki sposób proponuje ono [*Dom Eiji-Liisy Ahtili* — JL] afekt jako podstawę interakcji ze sztuką. Może się to wydać paradoksalne w przypadku dzieła, którego główna postać jawi się jako wyjątkowo bezaafektywna”¹¹. W *Bezproduktywnej* nie mamy zatem do czynienia z obrazem-uczuciem, twarz bowiem wyprana jest z wszelkiej emocjonalności, prowokuje raczej do pytań o rodzaj użytego znieczulenia. Ale to właśnie totalna beznamiętność, z jaką wykonywane są operacje, wytwarza intensywność. Twarz widoczna na ekranie uśmiecha się w trochę wymuszony sposób. Następnie postać przystępuje do rozwiercania swoich przednich zębów, czemu towarzyszy charakterystyczny

świsł wiertła stomatologicznego. Na koniec, w kolejnym wymuszonym uśmiechu prezentuje efekty tej operacji na sobie. W trakcie rozwiercania na twarzy nie drga ani jeden mięsień, żaden skurcz nie zdradza jakiegokolwiek cierpienia, a jednak widok ten musi każdemu odbiorcy kojarzyć się z bólem, jakiego sam doświadczył. Właśnie to skojarzenie jest intensywnością wywołaną rezonansem z oglądanym obrazem, a bezczuciowość tegoż obrazu powstrzymuje przed szybkim zanurzeniem we wspomnieniach własnego cierpienia, uniemożliwia też identyfikację z postacią (ona przecież też najwyraźniej nie cierpi). To spotkanie wyzwala czysty afekt — intensywność nie powiązaną z żadnym ukierunkowaniem ani nie zinterpretowaną jako żadne uczucie. Uruchamia również możliwości pracy afektu, co otwiera potencjał modyfikacji. ●●●

1 Zob. Sigmund Freud, *Poza zasadą rozkoszy oraz Popędy i ich cele*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.

2 Sigmund Freud, *Poza zasadą...*, op. cit., s. 208.

3 Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 138.

4 Sigmund Freud, *Nieświadomość*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, op. cit., s. 104.

5 Sigmund Freud, *Zahamowanie, symptom, lęk*, w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 218.

6 Brian Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3.

7 Ibidem, s. 122.

8 Ben Medlock, *The body is the missing link for truly intelligent machines*, Aeon, 13.03.2017, <https://aeon.co/ideas/the-body-is-the-missing-link-for-truly-intelligent-machines> (dostęp 29.03.2017).

9 Catherine Malabou, *Go Wonder: Subjectivity and Affects in Neurobiological Times*, w: Adrian Johnston, Catherine Malabou, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, Columbia University Press, New York 2013, s. 30.

10 Gilles Deleuze, op. cit., s. 99.

11 Mieke Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 165–166.

Jarosław Lubiak, ukończył historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Szkołę Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Wicedyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, do 2014 roku kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi, adiunkt Akademii Sztuki w Szczecinie. Kurator wystaw i badacz sztuki, redaktor publikacji naukowych. Autor licznych artykułów naukowych oraz tekstów krytycznych.

The vast landscapes of the Wild West, which appear in the *Westworld* series (Jonathan Nolan, Lisa Joy), were created for a single purpose. It is a place where people can free themselves from the principle of reality and give in — with impunity (or almost with impunity) — to the principle of pleasure. *Westworld* is a precisely designed themed amusement park where the guests can satisfy their most primitive drives, exploiting, humiliating, often raping and killing the hosts working in the venue. By visiting the park, they enter a fictional world which operates according to a script encouraging interaction. The scripts are replayed every day, regardless of the damage made by the guests indulging themselves. The protagonist Dolores Abernathy wakes up every day to give in to the same kind of longing, and to offer her body and life to strangers. Her life, just as the life of other hosts, runs in a loop, with minor variations introduced by the usually predictable guests. The loop mechanism works in an undisturbed way until Dolores and the other hosts begin to feel some undefined commotion or agitation. Slowly, with every loop, it's becomes stronger and stronger, to a point when its intensity cannot be suppressed any longer.

It would be hard to find a better depiction of what we could call the work of affect than this thread from the *Westworld* series, roughly summarised above. The key fact is that all of the hosts (including Dolores) are robots, indiscernible from people; hence work of affect is activated in machines. Finally, the machines acquire awareness and undergo more or less effective humanisation. The question of the human status of the robots is of course a classical motif present in many movies and film series. The strength of *Westworld* lies in a precisely constructed opposition: the more the guests reveal their drives and yield to them, the more the psyche of the hosts seems complicated. The aim is not to oppose, in a sentimental or full of pathos way, the self-degrading humans (guests) and the more and more human machines (hosts). In the end, the machines become human enough to commit themselves to self-degradation, and what's more — their transformation is caused by a system error provoked by a human. The ending brings the traditional pacifying conciliation, typical for popular productions: behind the complicated story there is a conflict between good and bad people.

We are however interested in the fascinating part, in which the key opposition is exposed. It can be read as a huge staging of Freud's *Beyond the Pleasure Principle* — inverted and highly dramatised. For the guests, *Westworld* is a place where the reality principle is being suspended in favour of the pleasure principle. According to Freud, pleasure is lowering of excitation by its realisation through the object — in the park nothing interferes with the satisfaction of the drives.¹ The hosts are nothing but objects designed for satisfying them; their synthetic bodies will endure all sorts of abuse and multiple killings; their psychological reactions, regulated by an algorithm, are supposed to make the pleasure as full, and the service as effective as possible. The way the park operates is also in line with the nature of drives, which according to Freud, derive from 'the need to restore an earlier state of things', which often takes the form of the compulsion to repeat.² The hosts live in this compulsion all the time, reproducing the assigned script, but paradoxically the guests can also become imprisoned by it. This model operation of the pleasure principle is however disturbed by a different kind of excitation — such which doesn't become a drive, but can be referred to as affect.

The affective excitation of the hosts isn't therefore a human feature, rather one belonging to the system, which mimics the human psyche only to some extent. If the greatest achievement of the *Westworld* is the creation of the opposition between excessively human and empathic hosts and inhuman guests yielding to their drives, the aim is not to create the human-robot, but affect-drive opposition. The distinction between the human and the non-human is superimposed on this relationship somehow crosswise.

Both the affect and the drive can be defined as excitation, tension or feeling of intensity; the question is what distinguishes them. All drives tend to restore the previous state — for living organisms it is the will to return to the state of inanimate matter, the complete release of tension. Freud hesitates whether the conclusion should be that all drives should lead to this state.

Gilles Deleuze, when describing a specific category of impulse-images doesn't hesitate anymore (the impulse-image is the term used by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam to translate Deleuze's term *pulsion-image*, and *pulsion* in French is the translation for Freud's concept of drive; for this reason, for the purpose of this text, I propose to change *impulse-image* into *drive-image*). The originary world is an element of this category: 'it is also the set which unites everything, not in an organisation, but making all the parts converge in an immense rubbish-dump or swamp, and all the [drives] in a great death-[drive].' For Deleuze the originary world is 'therefore both radical beginning and the absolute end'.³ *Westworld*, as the plot develops, becomes such a rubbish-dump, although it keeps the picturesque beauty of its scenery till the very end (both the hosts and the park workers have a growing feeling of being immersed in a swamp, especially from the moment when the park becomes subject not only to the guest's drives, but also becomes the scene of competition between the managers). In the final scenes of the series, the death drive unites the humans and the robots, as if the latter might want to return to the state of inanimate matter.

At the same time, the affect and its labour are being born in this rubbish-dump. According to Freud, the affect is connected to the impulse, which is expressed through mnemonic images and an affective state.⁴ In the impulse, the excitation gains direction, and the impulse itself becomes expressed through various emotions, in psychoanalysis referred to as affect. This is not the definition of affect we are referring to, although even Freud approximates another meaning of the term, when he writes: 'In my opinion the other affects are also reproductions of very early, perhaps even pre-individual, experiences of vital importance'.⁵ One can assume that an old, pre-individual event provokes an excitation strong enough to constantly manifest itself in the organism's life — this kind of excitation can be referred to as affect. Brian Massumi, developing the contemporary philosophy studies (after Deleuze and Felix Guattari) identifies the affect with intensity. He opposed the affect with feelings and emotions, the latter belonging to the realm of consciousness, being a culturally defined interpretation of intensity. The affect is more primordial, it is present in the body, it shakes it, stimulates it on the anatomical level, increases breath and heart rates, reduces electric resistance of the skin. It cannot have a name, as it emerges through resonance and feedback, eluding the linear discourse, which could name it.⁶ The affect is beyond the principle of pleasure and the principle of reality, as neither pleasure nor unpleasure are its categories.

'Affect or intensity — claims Massumi — in the present account is akin to what is called a critical point, or a bifurcation point, or singular point, in chaos theory and the theory of dissipative structures'.⁷ The affect, which appears in *Westworld*, to blow up the profitable functioning of the park is such a singularity (and it doesn't matter that it was enciphered in the program by one of the founders of the enterprise), the intensity of which slowly grows and rises to the surface. It has nothing to do with pleasure or the lack of

it, although it may cause both pleasure and suffering. The robots in *Westworld* can feel this intensity, as they have bodies. One can assume that in the autonomic system of these bodies the work of affect, growth of intensity takes place, escaping the system of control and the guards of the park, who are tracking mainly the algorithms of the robots' consciousness. Thus, in the fiction created in the series, we find confirmation of one of the key arguments in the recent debate about the possibilities of artificial intelligence. Ben Medlock (one of the founders of SwiftKey, a company that has developed smart prediction technology on Android and Apple keyboards) recently said that most of the researchers working with artificial intelligence have overlooked one key element — the whole body as the environment for thought. By focusing on the mind or brain, they reduced intelligence to logic systems based on symbols or to self-learning programs. According to Medlock, every cell, all tissues, and body systems process information from the environment.⁸ This is where the affect is born.

The key issue remains what differentiates excitation being an affect from the excitation being an impulse. The difference is in the effect. The affect is an excitation, but unlike the impulse, it does not provoke the return to the previous state; on the contrary — it triggers a modification of the current state. This understanding is proposed by Catherine Malabou, confronting psychoanalytic tradition with modern philosophy (mainly Derrida and Deleuze) and neuroscience: 'Generally speaking, an affect is a modification. Being affected means to be modified — that is, altered, changed — by the impact of an encounter, be it with another subject or an object'.⁹ The meeting is an event, and its strength permeates in the form of arousal, becoming the intensity of the affect that produces change.

Intensity can circulate between subjects and objects (in both cases: human and non-human) through the resonance and feedback mechanisms. Art produces particular subject-object and human-non-human objects. *Westworld* alludes to it: Dolores is painting to cultivate the perception of beauty and not to see the ugliness of the world in which she lives (this can be described as a classic Freudian function of art as sublimation of drives or a way of satisfying them in fantasy), which will not prevent her from a confrontation with the most abominable things. Another protagonist (Maeve Millay) uses artifacts (drawings) to record events that agitated her, and then increase the intensity of the event. Thus she uses the medium of art as a tool for the work of affect and this is exactly the kind of art which is of interest to us. The affect is recorded in the artifacts and through them it produces resonance and feedback. Art can be involved in the affective labour, the works can provoke modification in subjects or objects with which they will resonate or produce feedback.

As noticed by Brian Massumi, the affective component dominates in the reception of images, affective labour should therefore determine the particular power of art. The exhibition presents a modest selection of works in which intensity is revealed. One of them is the video projection by Aleksandra Ska *Unproduc-*

tive (2011). The film shows a close-up of a woman's face, and it could easily be treated as an example of what Deleuze called the affection-image ('The affection-image is the close-up, and the close-up is the face . . .').¹⁰ It occurs when the affect is updated by emotional images, the best medium for this being the human face or its substitutes. However, one can refer to Ska's image with the paradox that Mieke Bal formulated in another context: 'In particular, I will explore how it [*House* by Eija-Liisa Ahtila — JL] proposes *affect* as a basis for interacting with art. This may seem paradoxical for a piece whose main character appears particularly affect-less'.¹¹ In *Unproductive* we do not deal with affection image, because the face is void of emotion, it rather provokes questions about the kind of anaesthesia used. But it is the total detachment, with which operations are performed, that produces intensity. The face on the screen smiles in a slightly forced manner. Then the figure begins to drill her front teeth, accompanied by the characteristic sound of the dental drill. Finally, in another forced smile, she presents the effects of this operation. During the drilling, the face stays totally calm, there is no contraction showing any suffering, however, every viewer must associate this image with the pain he himself experienced. It is this association that becomes the intensity produced by the resonance with the viewed image, whereas the detachment of the image stops from rapid immersion in the memories of one's own suffering, and makes it impossible to identify with the protagonist (she apparently does not suffer, too). This encounter triggers pure affect — intensity not associated with any direction, not interpreted as any particular kind of feeling. It also launches the possibility for work of affect, which opens the potential for modification. ●●●

1 Cf. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 1–24 Volume Set), New York: W. W. Norton, 1976.

2 Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, p. 2942.

3 Gilles Deleuze, *Cinema 1*, London: Athlone Press, 1986, p. 124.

4 Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, in *The Complete Psychological . . .*, p. 3250.

5 Ibid., p. 3274.

6 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002.

7 Ibid., p. 32.

8 Ben Medlock, *The body is the missing link for truly intelligent machines*, Aeon, 13 March 2017, <https://aeon.co/ideas/the-body-is-the-missing-link-for-truly-intelligent-machines> (accessed 29 March 2017).

9 Catherine Malabou, *Go Wonder: Subjectivity and Affects in Neurobiological Times*, in Adrian Johnston, Catherine Malabou, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, New York: Columbia University Press, 2013, p. 30.

10 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 87.

11 Mieke Bal, 'What If? The Language of Affect', in *In(ter)discipline: New Languages for Criticism*, ed. Gillian Beer, Malcolm Bowie, Beate Julia Perrey, London: Modern Human Research Association and Maney Publishing, 2007, p. 6.

Jarosław Lubiak graduated from Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań and the School of Social Sciences at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Deputy Director of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, until 2014, curator at the Muzeum Sztuki Łódź, assistant professor at the Academy of Art in Szczecin. Curator of exhibitions and art researcher, editor of scientific publications. Author of numerous scientific articles and critical texts.