

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Zofia Krawiec
Nr albumu: 322783

Miłosne performensy w polskiej sztuce współczesnej

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr Romana Chymkowskiego
Wydział Polonistyki, Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, sierpień, 2015

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

W swojej pracy magisterskiej opisuję i analizuję intymne dzieła sztuki, tworzone przez artystów specjalnie dla osoby, w której są zakochani. Dzieła te, które definiuję jako *Miłosne performansy* stanowią wyraz miłości, frustracji z nią związanych lub cierpienia. Ukazują sposoby wyrażania miłości w sztuce oraz to jak miłość wpływa na sztukę, a także odwrotnie, jak sztuka kształtuje miłość. *Miłosne performansy* wybrane zostały w kluczu genderowym, dzięki czemu ujawniają również społeczny kontekst miłości, który determinuje przebieg konkretnego związku. Miłosny performans Teresy Girzeyńskiej wyraża trudną sytuację kobiet w PRL-u, Aleki Polis pokazuje kontrowersje, jakie lesbijki wzbudzają w przestrzeni publicznej, Ady Karczmarczyk z kolei pokazuje, jak kariera staje się antidotum na wyniszczającą miłość.

Słowa kluczowe

Miłość, performans, sztuka współczesna, video art, prywatne, publiczne, gender, afekt, uczucia.

Love performances in Polish contemporary art.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

1. Wstęp.....	5
2. Miłosne performensy.....	13
2.1 Miłosny performans Wojciecha Pusia dla Karola.....	13
2.2 Miłosny performans Aleki Polis dla Ani.....	22
2.3 Miłosny performans Ady Karczmarczyk dla Oskara Dawickiego.....	27
2.4 Miłosny performans Teresy Gierzyńskiej dla Edward Dwurnika	38
3. Wywiady i rozmowy z artystami.....	46
3.1 Wywiad z Wojciechem Pusiem.....	46
3.2 Rozmowa z Aleką Polis.....	52
3.3 Rozmowa z Adą Karczmarczyk.....	56
3.4 Wywiad z Teresą Gierzyńską.....	60
4. Zakończenie.....	68
5. Bibliografia.....	72

Wstęp

Żyjemy w kulturze zdominowanej przez uczucia.¹ O zawieraniu małżeństw nie wypada mówić już w kontekście korzyści ekonomicznych, jedynym właściwym powodem prawnego zatwierdzenia związku, zdaje się dzisiaj miłość. Psychologowie na stałe zajęli miejsca w mediach głównego nurtu, jako eksperci właściwie od wszystkiego, począwszy od zdrowego trybu życia, poprzez kryzysy w związkach i problemy z wychowywaniem dzieci, aż po radzenie sobie w pracy. W programach telewizyjnych powodzeniem cieszą się programy typu talk show, oparte na terapeutycznym stylu rozmowy. W literaturze z kolei coraz popularniejszym trendem jest pisanie autobiografii wokół cierpienia, którego doświadczyło się w życiu, tzw. autobiografii w duchu terapeutycznym.

Nie od zawsze jednak do emocji przykładano tak dużą wartość, chociaż zainteresowanie emocjami zaobserwować można już u starożytnych filozofów. Starożytni Grecy zainteresowani dążeniem do mądrości, którą ucieleśniał rozum, widzieli w emocjach antytezę mądrości, a nawet zagrożenie dla racjonalizmu. Najpełniej stosunek Greckich filozofów do emocji ujawnia się w platońskiej metaforze woźnicy. Platon porównał umysł do woźnicy rydwanu powożącego końmi pożądania i emocji. Emocje porównane do dzikich zwierząt, mogą ponieść człowieka na zgubną drogę hedonizmu, z którego wiedzie już prosta droga do stoczenia się na samo dno. Ten więc, zdaniem Greków, kto poddaje się uczuciom najpewniej skończy na marginesie społecznym. „Kiedy w 1986 roku Catherine Lutz i Geoffrey M. White opublikowali artykuł zatytułowany *The Anthropology of Emotion* podsumowujący

¹ Anthony Giddens w książce pt. *Przemiany intymności* twierdzi, że rozmowy o uczuciach są dziś bez przerwy obecne w życiu publicznym.

ostatnia dekadę antropologicznych badań nad emocjami, bibliografia obejmująca przede wszystkim pozycje amerykańskich antropologów liczyła 194 pozycje. Tymczasem jeszcze w 1970 roku antropologia emocji była praktycznie nieznaną.² Małgorzata Rajtar i Justyna Straczuk zauważają to we wstępie do książki *Emocje w kulturze*. Uczucia są więc stosunkowo świeżym odkryciem dla badaczek i badaczy kultury.

Eva Illouz, badaczka zajmująca się emocjami w dobie kapitalizmu, pisze: „dwudziestowieczna kultura stała się „głównie zainteresowana” życiem uczuciowym, jego etiologią i morfologią, i obmyśliła specyficzne „techniki – lingwistyczne, naukowe, interakcyjne – do rozumienia tych uczuć i radzenia sobie z nimi.”³ To charakterystyczne dla dwudziestego wieku zorientowanie wokół uczuć Illouz nazywa „terapeutycznym stylem emocjonalnym”. Początek zwrotu uczuciowego wiąże się jej zdaniem z rozpowszechnieniem idei psychoanalizy oraz dyskursu terapeutycznego, pojawiającego się między I a II wojną światową.

Z czasem bowiem okazało się, że nie możemy zrozumieć wielu swoich emocji, ponieważ, jak wyjaśniła psychoanaliza do wielu ze swoich uczuć sami nie mamy dostępu, możemy dotrzeć do nich dopiero w procesie terapeutycznym. Wyparte wydarzenia z przeszłości stoją na przeszkodzie do rozumienia siebie, owocują nerwicami, zakłócającymi wolne życie. Rozmowa o emocjach zaczęła być synonimem zmiany jakości życia. O swoich uczuciach zaczęto opowiadać więc terapeutom, życiowym partnerom, rodzinie, znajomym, a nawet szefom. Dwudziestowieczna psychologia odwróciła greckie myślenie o relacji emocji w stosunku do rozumu, deprecjonując świadomość, jako wtórny komponent wobec uczuć.

Ponadto w latach dwudziestych XX wieku w Ameryce rozwinęło się piarstwo porad życiowych, posługujące się językiem emocjonalności, które niemalże natychmiast zaczęło cieszyć się bardzo dużą popularnością. Literatura poradnikowa okazała się „najtrwalszą platformą propagowania idei psychologicznych i wypracowania norm

² Małgorzata Rajtar, Justyna Straczuk, *Emocje w kulturze*, Biblioteka kultury współczesnej, Warszawa 2012, s. 7.

³ Eva Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Zygmunt Siembierowicz, Oficyna naukowa, Warszawa 2010, s. 13.

emocjonalnych”⁴. Zwrot emocjonalny wiąże się z feminizmem. To pokrewieństwo opiera się na zainteresowaniu psychologii, jak i feminizmu drugiej fali sferą prywatną: rodziną i seksualnością.⁵ „Ponieważ feminizm drugiej fali ciasno splótł się ze sferą rodziny i seksualności i ponieważ swą narrację emancypacji usytuował w tych właśnie sferach, cechowało go zatem naturalne pokrewieństwo z terapeutyczną narracją”⁶ pisze Illouz. Seks (wyznaczający centrum psychoanalizy) w relacjach intymnych miał stać się od teraz obopólnym źródłem przyjemności, osiągniętej na drodze wzajemnego zrozumienia, które prowadzić miało do równości w związku. Należało więc nauczyć się opowiadać o swoich pragnieniach, żeby partner wiedział, jak sprawić przyjemność. Zdaniem Anthony Giddensa zmiany w sferze intymnej są ruchem w kierunku emancypacji i egalitarności. Zmian tych dokonały głównie kobiety, które zbuntowały się przeciwko rolom gospodyń domowych i ograniczeniom samorozwoju. Zaczęły dopominać się równości w różnych dziedzinach życia. Mężczyźni w tym czasie byli zaabsorbowani zajmowaniem pozycji w życiu publicznym. Przegapienie zmian w sferze publicznej stało się powodem tego, że mężczyźni nie nadążają za emancypacją. Zdezorientowani przemianami, które niejako wydarzyły się za ich plecami, mentalnie tkwią w przeszłości, w rolach żywicieli rodzin. Podsumowując: rozpowszechniony język terapeutyczny oraz feminizm doprowadziły do wprowadzenia emocji w sferę publiczną.

Dzięki Internetowi splot sfery prywatnej i publicznej zacieśnił się. Internet jest niczym innym, jak sferą publiczną przebudowaną w scenę, na której wystawia się życie prywatne, emocje i intymność. Emocje, na czele z miłością zintegrowane są w ciele. Illouz zwraca uwagę na to, że Internet odświeża kartezjański dualizm psychofizyczny. Posługując się tylko językiem pisanym unieważnia ciało (zamiast ludzi widzimy fotografie). Profile internetowe, a w szczególności serwisy randkowe prowadzą do utowarowienia osób z nich korzystających. Profil na Facebooku jest więc wirtualnym wydaniem tego kim się jest. Manipulując informacjami, których się o sobie udziela, przekształca się sferę intymną w inscenizację. Podstawową aktywnością na Facebooku jest informowanie innych o swoich emocjach „lubię, nie lubię”. Facebook to arena na której rywalizuje się między sobą o uzyskanie jak

⁴ Tamże, s. 18.

⁵ Motto „to co prywatne jest polityczne” zawarte w eseju Carol Hanisch *The Personal is Political* z 1969 roku, stało się jednym z głównych haseł radykalnych feministek.

⁶ Eva Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Zygmunt Siembierowicz, Oficyna naukowa, Warszawa 2010, s. 41.

największej widoczności i sympatii innych, której liczebnym wyznacznikiem jest ilość zebranych „lajków”. Osoby korzystające z mediów społecznościowych są tresowane do słuchania o życiu intymnym innych osób, co nie ma za wiele wspólnego z emancypacją. Jednak jeszcze nigdy dotychczas nie byliśmy tak mobilizowani do zajmowania się swoimi emocjami. Nasza kultura jest kulturą spowiedzi, co długo przed powstaniem Facebooka zauważył Michel Foucault w *Historii seksualności*.

„My zaś staliśmy się od tej pory społeczeństwem zeznającym. Szybko rozprzestrzeniły się wpływy wyznania: w sądownictwie, medycynie, pedagogice, stosunkach rodzinnych, miłosnych związkach, w codziennym życiu i przy najbardziej uroczystych okazjach: wyznajemy zbrodnie, grzechy, myśli i pragnienia, przeszłość i sny, wyznajemy dzieciństwo; wyznajemy choroby i niedole; najdokładniej staramy się wypowiedzieć to, co wypowiedzieć najtrudniej; wyznajemy publicznie i prywatnie, rodzicom, wychowawcom, lekarzowi, tym, których kochamy; z rozkoszą, ale i z udręką, samym sobie czynimy wyznania dla innych niepojęte, i powstają z tego książki.”⁷

Badaczki kultury Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, ruch przejścia dyskursu intymnego w sferę publiczną, o potencjale emancypacyjnym, nazywają: TRANS-SFEREM. „Praktyczna realizacja feministycznego hasła „prywatne jest polityczne”, którego po raz pierwszy użyła Carol Hanisch w eseju *The Personal is Political* z 1969 roku, przybiera dzisiaj nieoczekiwane formy i ma poważne konsekwencje zarówno dla trans-sferowanych, jak i dla trans-sferujących”⁸, piszą Duniec i Krakowska. Dalej dowiadujemy się, że TRANS-SFER dokonuje się: „w sztuce, w kulturze, w praktykach społecznych, dotyczy strategii komunikacyjnych i nowych mediów, metod uprawiania polityki i sposobu uprawiania historii”. Badaczkom nie chodzi tutaj bynajmniej o namawianie do internetowych spowiedzi z kulinarnych przygód poprzedniego dnia, ani o propagowanie tabloidowego kultu bezwstydu i plotki, ale o zrobienie miejsca w sferze publicznej dla narracji prywatnych świadectw, umocowanych w kontekście życia osobistego, które zastąpią podmiot zbiorowy,

⁷ Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 47.

⁸ Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Krytyka polityczna, Warszawa 2014, s. 167.

podmiotem indywidualnym – wprowadzając empatię. Zdaniem autorek książki *Soc, sex i historia* wszystko to co jest najbardziej interesujące w kulturze, oscyluje na granicy prywatnego i publicznego.

Dlatego atrakcyjnym pomysłem wydaje mi się odczytywanie sztuki współczesnej przez pryzmat historii miłosnych artystów. Miłość ma więcej wspólnego ze sztuką współczesną, niż mogłoby się wydawać. Nie jest ona wytworem. Czymś stałym i niezmiennym. Jest procesem, trwającym w czasie, w którym żyje uczucie. Afekt nie jest aktywnością, lecz jest wewnętrzną siłą popychającą nas do działania, a danemu działaniu nadającą nastrój uczucia. Miłości nie wytwarza się, lecz się ją codziennie praktykuje, gdyż nie jest ona dziełem, ale zdarzeniem. Miłość jest więc żywym procesem, zmieniającym się w czasie, a gesty wyrażające miłość są performensem. Prace artystyczne powstające pod wpływem zakochania, niezależnie od medium w jakim zostały wykonane wpisują się w szerszy kontekst miłosnego performansu. Według badaczy, performans to: „działanie, które pozwala na improwizowane eksperymenty odpowiednio do potrzeb i pragnień dostrzeżonych i odczuty w konkretnej niepowtarzalnej sytuacji”⁹. Miłość dostarcza aż nadto niepowtarzalnych niepowtarzalnych sytuacji zakochanemu podmiotowi. Proponuję nazwę Miłosny performans, ponieważ są to prace bardzo prywatne, a jednocześnie funkcjonujące na wystawach, w sferze publicznej. Miłosne performansy to dzieła sztuki wykonane przez artystów specjalnie dla osoby, w której są zakochani. To intymne gesty, nastawione na wzmacnianie relacji, których adresatem jest tylko jedna osoba. Być może tylko ta jedna osoba może je w całości odczytać. Często dzieła te nie powstają z myślą, aby je publicznie pokazywać. Miłosny performans nie kieruje się kalkulacją, tylko własną logiką. Logiką emocji. Nie są to dzieła sztuki, których tematem jest miłość, ale takie, które uczestniczą w życiu związku, jako codzienne gesty, miłosne deklaracje, albo pojawiają się przy jego śmierci – rozstaniu. Miłosny performans to wyraz intensywnych uczuć. Rodzaj miłosnej korespondencji, adresowanej do kochanej osoby. Wykonywany jest w różnym medium. Zazwyczaj też nie zamyka się w jednym dziele sztuki, gdyż wpisuje się w większą część miłosnej praktyki. Niekiedy dzieła sztuki te trwają dłużej niż relacja zakochanych osób. Po zakończeniu

⁹ Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

⁶ Roland Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 219.

związku trwają autonomicznie. Niezależnie od relacji, która była inspiracją dla stworzenia dzieła sztuki.

Artyści w naturalny sposób funkcjonują na styku sfery prywatnej i publicznej. Impulsem dla twórczości od zawsze były uczucia i życie wewnętrzne artystów, a ich dzieła sztuki prezentowane były na publicznych wystawach. Miłość jest uczuciem uniwersalnym dla wszystkich ludzi. Dlatego opisywanie sztuki przez pryzmat miłości, może spowodować, że jej odbiór przestanie być dedykowany wąskiemu gronu specjalistów, lecz stanie się wreszcie bardziej przystępny i egalitarny.

Pojawienie się w życiu miłości zwiastuje również nieuchronne nadejście cierpienia, które zakochaniu nieodzownie towarzyszy. Na połączenie miłości i bólu zwrócili uwagę Roland Barthes, porównując udręki zakochania do obozu koncentracyjnego:

„Czy nie jest nieprzyzwoitością porównywać sytuacje podmiotu cierpiącego z powodu miłości z sytuacją więźnia obozu w Dachau? Czy jedna z najbardziej niewyobrażalnych w dziejach niegodziwości może powrócić w błahym, dziecinnym, wymyślonym, niejasnym zdarzeniu, które przytrafia się podmiotowi w komfortowym położeniu i które jest jedynie łupem jego Wyobraźni? Obie te sytuacje mają jednak coś wspólnego: są panicznie dosłowne: są sytuacjami bezwzględными, bezpowrotnymi: przerzuciłem siebie w innego z taką siłą, że kiedy mi go brakuje, nie mogę się pozbierać, sam siebie odzyskać: jestem zgubiony na zawsze.”¹⁰

Zygmunt Bauman także zestawiał ze sobą doświadczenie miłości i śmierci.

„Zjawienie się jednej bądź drugiej jest zawsze niepowtarzalne, lecz także nieodwracalne – nie dopuszcza możliwości powtórnego rozpatrzenia sprawy, nie daje szans na apelację ani nadziei na wstrzymanie wykonania wyroku. Jedna i druga zdane są tylko na siebie. Jedna i druga zawsze gdy się pojawiają, rodzą się po raz pierwszy, lub po raz pierwszy naprawdę wynurzają się z nicości, z mroku nieistnienia bez przeszłości i przyszłości. Każda z nich za każdym razem zaczyna się od początku,

¹⁰ Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 76.

obnażając zbędność wszelkich przeszłych fabuł i próżność wszelkich przyszłych narracji.”¹¹

Dlatego opisywane przeze mnie Miłosne perforemensy będą ukazywały paletę niekiedy sprzecznych emocji. Od euforii po rozpacz i strach. Celem tej pracy nie jest opisanie istoty miłości, ale sposobów jej wyrażania w sztuce, dlatego nie każdy typ miłości będzie tutaj opisywany. Ważnym dla mnie problemem jest nie tylko sposób w jaki miłość wpływa na dzieło sztuki, ale także to, jak dzieło sztuki wpływa na miłość. W swojej pracy magisterskiej zastanawiam się nad tym, jak miłość jako uczucie jest przez sztukę konstruowana. Staralam się również odpowiedzieć na pytanie, co dzieje się z miłością, która staje się dziełem sztuki?

Prace artystyczne, które opisuję nie były wcześniej analizowane z punktu widzenia sfery prywatnej artystów, a niektóre nawet nigdy wcześniej nie ujrzały światła dziennego, trzymane w szafie jako intymna korespondencja. Dlatego każdy z opisywanych i badanych Miłosnych perforemensów opiera się na źródłach przez mnie wywołanych, wywiadach i rozmowach z artystami, które sama przeprowadziłam. Wywiady oraz dzieła sztuki są więc podstawowymi źródłami badawczymi w tej pracy. Wpływają one na narracyjny charakter opisywanych dzieł sztuki. Artystyczne prace powstające pod wpływem miłości są zazwyczaj bardzo zmysłowe, ponieważ dotyczą cielesności i odczuwania, więc determinują one sensualny język opisu. Wybór materiałów, na których skupiłam się poprzedzało szerokie dociekania badawcze, jakich dokonałam zapoznając się z wieloma prywatnymi historiami artystów.

W wyborze Miłosnych perforemensów kierowałam się kluczem genderowym. Pierwszy z wybranych przeze mnie Miłosnych perforemensów jest autorstwa Aleki Polis, czyli artystki, która w swoich pracach problematyzuje m.in. własną homoseksualną orientację. Aleka Polis opowiadając w swoich pracach o miłości do ówczesnej partnerki Ani, jednocześnie opisuje trudną sytuację lesbijek w życiu społecznym, np. kontrowersje, jakie wzbudzają w przestrzeni publicznej. Istotnym

¹¹ Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 6.

powodem, którym kierowałam się przy wyborze prac tej artystki, było dla mnie to, że wcześniej w historii polskiej sztuki reprezentacje lesbijskiej sztuki obecne są jedynie śladowo. Kolejnym wybranym przeze mnie twórcą Miłosnego performensu jest Wojciech Puś, który wykonał pracę *Magic Hour*, chcąc zatrzymać w filmowym kadrze piękno swojego ukochanego partnera. Kilka miesięcy później Puś stworzył pracę wideo *A|N*, która jest reakcją na rozstanie z ukochanym chłopakiem. Miłosny performans Wojciecha Pusia dowodzi m.in. tego, że koniec relacji nie jest równoznaczny ze śmiercią uczuć. Wybrałam także jeden Miłosny performans z lat siedemdziesiątych, którego autorką jest Teresa Gierzyńska. Opisuję w nim m.in. bardzo odważną pracę artystki o kobiecej seksualności i masochistycznej miłości do mężczyzny pt. *Dwurnika*. Miłosny performans Teresy Gierzyńskiej ujawnia również trudną sytuację kobiety w patriarchalnym prl-u. Kontrastem dla miłosnych prac Gierzyńskiej, jest opis Miłosnych performensów Ady Karczmarczyk, wykonanych pod adresem innego artysty Oskara Dawickiego. Historia powstania prac Ady Karczmarczyk opowiada o wyniszczającej miłości młodej artystki do starszego i bardziej doświadczonego artysty, z której dziewczyna ostatecznie wychodzi zwycięsko. Pisząc o miłości artystów na przestrzeni czterdziestu lat, zastanawiałam się: czy miłość zmieniła się w tym okresie czasu? Pewnie jest to za mały przedział w historii, żeby można było zaobserwować zauważalne przemiany. Za to wyraźnie zmieniły się sposoby radzenia z nieszczęśliwą miłością, co w dużej mierze jest zasługą dążenia do płciowego równouprawnienia. Tę przemianę można zobaczyć na przykładzie ewolucji Miłosnego performensu Ady Karczmarczyk. Dzisiejsza twórcza dziewczyna, odtrącona przez mężczyznę, nie musi przeżywać zawodu miłosnego w domowym zaciszu. Może za to przekierować uwagę z mężczyzny na samodzielny rozwój i zawodową karierę. Dobrze podsumowuje to inna współczesna przebojowa młoda kobieta, w książce *Nie taka dziewczyna*, pisząc: „Ośmielona nowym życiem kobiety z porządną posadą i w nowej kurtce, powiedziałam Joaquinowi, żeby spieprzał na zawsze.”

Bazując na historiach opowiadanych mi przez artystów musiałam zmierzyć się trudnością subiektywności ich relacji. Z jednej strony starałam się więc zrekonstruować ich opowieść, zachowując perspektywę artysty, a drugiej strony musiałam wyjść poza subiektywność rekonstrukcji i przeprowadzić niekiedy krytyczną analizę dzieła sztuki.

Miłosny Peformens Wojciecha Pusia

Praca Wojciecha Pusia *Magic Hour* została zrealizowana w 2013 roku. Jest ona poświęcona Karolowi, czyli młodemu mężczyźnie, z którym artysta był w tym czasie związany. *Magic Hour* to dwunastominutowe wideo przepełnione miękkim światłem zachodzącego słońca. Widzimy w niej Karola, ukochanego artysty. Słoneczne promienie muskają ramiona wynurzającego się z wody chłopaka. Mimo tego, w tkance *Magic Hour* wibruje zimny niepokój. Skąd w pełnych słońca i ciepłych kolorów scenach wziął się mrok? Puś mówi, że wynika on z myślenia o idealnej sytuacji w miłości. Takiej sytuacji zawsze towarzyszy obawa schowana na dnie refleksji, że miłosny constans dający poczucie harmonii ze światem może się nagle zmienić. Strach przed niespodziewaną odmianą losu, która może zmieść mozolnie budowane fundamenty, poczucie sensu i bezpieczeństwa. Miłość implikuje strach przed utratą, ponieważ totalna symbioza, która pozwoliłaby na pełną kontrolę nad partnerem oraz przewidywanie przyszłości, jest niemożliwa. Przez to Inny nigdy nie będzie do końca dostępny. Niklas Luhmann pisze w *Semantyce miłości* o tym, że ukochany zawsze pozostanie dla zakochanego odrębną i w nie całkiem dostępną osobą, ponieważ:

„[...] nigdy całość tego, co stanowi daną osobę: jej wspomnienia, doświadczenia, postawy, nie może być całkowicie dostępne dla innych, już chociażby z tej przyczyny, że nie jest owa całość w swej zupełności dostępna nawet dla tej osoby.”¹²

Jak wskazuje Luhmann miłosna relacja nie doprowadzi nigdy do upragnionego zlania się w organiczną jedność z ukochaną osobą. Kochany zawsze pozostanie dla zakochanego Innym, czymś różnym od siebie samego, co nieuchronnie musi

¹² Niklas Luhmann, *Semantyka miłości: o kodowaniu intymności*, tłum. Jerzy Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, s. 14.

prowadzić do napięć, z którymi zakochany musi sobie poradzić. Związek więc bez przerwy oscyluje wokół napięcia między ja-ty. Dlatego zachód słońca prezentowany w *Magic Hour* to pora rzeczy pięknych i niebezpiecznych. Może się w niej wydarzyć dużo dobrego i złego. Ale jest to przede wszystkim pora zwiastująca nieuniknione nadejście mroku.

Wojciech Puś opowiada, że po raz pierwszy zobaczył Karola - wtedy jeszcze nieznanego przechodnia - w lutym 2010 roku, we Wrocławiu na ulicy Świdnickiej, nieopodal bauhausowskiego budynku Renomy. Artysta przyjechał do Wrocławia z Łodzi, w której mieszkał, na próbę spektaklu „Sen nocy letniej” przy którym współpracował, (jako osoba odpowiedzialna za światło i wideo.) Puś pamięta to spotkanie wyjątkowo dobrze, ponieważ kierowany czymś w rodzaju magnetycznego przyciągania zaczął podążać za Karolem i przez dłuższą chwilę widział go odwróconego plecami. Kilka lat później w taki sam sposób Karol będzie szedł przed Wojtkiem w *Magic Hour*. Mimo przyciągania, w pewnym momencie Karol zniknął z jego pola widzenia. Nie przepadł jednak na długo, zaledwie na parę miesięcy. Jeszcze 15 maja tego samego roku przypadkiem spotkali się na wernisazu Wojtka we wrocławskiej Galerii Entropia. Artysta początkowo nie rozpoznał w Karolu chłopaka z ulicy. Otwarcie wystawy odbyło się w noc muzeów i przez Entropię przewinęły się tłumy zwiedzających. Artysta deklaruje, że był też wtedy w momencie zupełnego zamknięcia na relacje. Skupiony na swojej pracy i sobie samym, zapamiętał ćwiczył jogę i uznał, że relacje towarzyskie w ogóle go nie interesują. Dzisiaj ocenia ten czas, jako wyjątkowo egoistyczny okres swojego życia. – Zawsze wierzyłem w piorun z nieba i uznałem, że jeżeli ten piorun nie uderzy przede mną, to niczego nie chcę. Jeżeli nie piorun to nic- tłumaczy Wojtek Puś. Piorun uderzył przed stopami artysty wieczorem 15 maja. Karol podszedł do niego z prostym pytaniem o neonowe prace. Dzisiaj Wojtek wspomina tę pierwszą wymianę zdań z rozrzewnieniem. Ale ważniejsze od pytania było to, że właściwie od tamtego momentu zaczęli być ze sobą, co wydało się najbardziej naturalną i najbardziej oczywistą na świecie konsekwencją tego spotkania.

Atmosferę napięcia w *Magic Hour* buduje też ukryty *layer* pracy. Tajemniczo brzmiący podkład to zmiksowany głos Karola, który mówi przez sen. Puś zdradza, że Karol w nocy wygłasza skomplikowane elaboraty, mówi czasami rzeczy przerażające,

czasami dziwne, a czasami brzmiące bez sensu, jakby były recytowane w wymyślonym języku. Wojtek postanowił nagrywać słowa ukochanego (zresztą Karol już wcześniej nagrał dużo swoich bełkotliwych wywodów). Oniryczne monologi pojawiające się w kompletnej nieświadomości bardzo odpowiadały koncepcji *Magic Hour*, antycypującej nieświadome przeżywanie rzeczywistości na którą nie ma się wpływu np. przyszłości czy snu. Podprogowy soundscape, dla niektórych brzmiący jak enigmatyczne nawoływania, jest rodzajem prywatnej ścieżki dźwiękowej. Staw z którego wynurza się Karol znajduje się we wsi pod Warszawą i nie jest miejscem przypadkowym, ale obszarem okalającym dom prababci Wojtka Pusia, w którym artysta wychowywał się do piątego roku życia. Puś czuje się z nim związany najbardziej przez naturę, która od zawsze wydawała mu się przede wszystkim groźna. - Dla mnie natura zawsze miała wymiar nie do końca odkrytej, zawoalowanej grozy. A doświadczenie lasu szczególnie było związane z lękiem np. przed kimś schowanym za drzewami, kto może mnie obserwować, a kogo ja mogę nie widzieć. Pokrewny strach odnalazłem po latach w filmach Lyncha. Ucieleśnił go Bob z „Miasteczka Twin Peaks”, który czaił się między drzewami. Zło może wyjść z lasu w którym świeci słońce, czyli z miejsca kojarzonego z bezpieczeństwem i przyjemnością. – mówi artysta.

Na tle niebieskiego nieba unosi się wstęga białej cieczy. Opadająca strużka płynu przypominająca abstrakcyjny obraz, jest w rzeczywistości spermą. Dzisiaj słowa: sperma, nasienie, ejakulacja, wytrysk; mają prawie wyłącznie fizjologiczne konotacje i kojarzą się albo z językiem medycyny, albo z pornografią. Michel Foucault pisał o stosunku Zachodu do seksu w *Historii seksualności*:

„Wyglądało na to, że jakiś fundamentalny opór nie dopuszczał, by jakakolwiek wypowiedź na temat ludzkiego seksu, jego powiązań i skutków przybrała formę racjonalnego dyskursu.”¹³

¹³ Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 44.

Wojciech Puś mówi, że o sperma w akcie, który nie ma nic wspólnego z miłością staje się odstręczającą substancją, kłopotliwą do sprzątnięcia. Artysta mówiąc o spermie w *Magic Hour* powołuje się na jeden ze swoich ulubionych filmów „Najważniejsze to kochać” Andrzeja Żuławskiego z 1975 roku. „W filmach Żuławskiego jest uwielbienie dla fizjologicznej strony miłości, kiedy Romy Schneider w „Najważniejsze to kochać” płacze, poci się, ma tłuste włosy, to odbieramy to zupełnie inaczej, ponieważ ona jest osobą zakochaną, szaleje z miłości. Wtedy te wszystkie płyny fizjologiczne przestają odrzucać i zaczynamy rozumieć, że to nie są tylko wydzieliny, ale soki miłości.” Wytrysk sfilmowany tysiąc klatek na sekundę wygląda jak rzeźba. Kojarzy się z innym dziełem sztuki „Moim samotnym kowbojem” Takashi Murakamiego, w której wydobywająca się obfitym strumieniem sperma przybiera postać laso w rękach chłopca.

Dla Jarosława Iwaszkiewicza w „Pannach z Wilka” obrazem pożądania staje się piękny, nagi młodzieniec wynurzający się z rzeki.

„Element mityczny (wynurzanie się z wody) łączy się tu z immanencją erotyczną (nagość), a pożądanie i ogląd estetyczny równoważą się w patrzącym. Homoseksualny obraz ciała ma charakter epifanii, objawienia, nagiego wtrętu.”¹⁴

Na podobnym efekcie zależy Wojciechowi Pusiowi. *Magic Hour* daje pozór, że jest totalną afirmacją filmowanego mężczyzny. Hołdem dla jego piękna. Wynikiem uwielbienia jego ciała. Chęcią uwiecznienia miłości. Tak jak Grecy uwieczniali w rzeźbach swoich kochanków, arystokraci zlecali malowanie portretów kochanek, tak Puś filmuje dzisiaj Karola.

Artysta opowiada o swoim najgorszym śnie, który jest zapętlonym powtórzeniem jego pierwszego spotkania z Karolem, wtedy jeszcze obcym przechodniem na ulicy Świdnickiej we Wrocławiu. W tym śnie Karol idzie przed Wojtkiem, który chociaż stara się ze wszystkich sił nie może go dogonić. Sen przypominający torturę, kumuluje strach utraty dostępu do osoby, która jest na wyciągnięcie ręki. Koszmar o tym, że w miłość wpisana jest utrata. (przypis) Tę samą scenę Wojtek filmuje w *Magic Hour*.

¹⁴ G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002, s. 56-57.

Według Pusia *Magic Hour* jest dokumentacją czynności życia codziennego. Trudno jednak wyobrazić sobie, zanurzanie się w stawie, jako współcześnie typowy element dnia powszedniego. Za sprawą zwolnień i efektów ma wyglądać na wykreowaną rzeczywistość, ale świat przedstawiony w *Magic Hour*, zdaniem autora, w ogóle nie jest ukształtowany, tak jak kształtuje się filmową rzeczywistość. Według zapewnień artysty nic w nim nie zostało wyreżyserowane. Nikt niczego nie gra. Ujęcia filmowane tysiąc klatek na sekundę pozwalają dokładnie zatrzymać oglądany obraz pod powiekami, żeby jak najdłużej przeciągnąć moment. Między ujęciami są wyciemnienia trwające kilka sekund, które narzucają rytm oglądania, tak jakbyśmy zamykali powieki w trakcie ściemniania obrazu. „Myślę, że oglądając ten film za kilkadziesiąt lat, będę czuł głównie ból. Wtedy nie będziemy już *young and beautiful*, jak z piosenki Lany Del Rey.”

Rok później związek artysty z Karolem wszedł w etap przeczuwanego mroku. Wojciech Puś w reakcji na rozstanie z ukochanym stworzył instalację wideo A/N. Artysta wciąż deklarujący swoje zakochanie, w składającej się z dwóch połączonych ekranów instalacji A/N konfrontuje dwa sposoby opisu związku miłosnego, który się skończył. Na jednym ekranie pokazuje, świetnie sfilmowane i odegrane rytuały kochającej się pary, jej wspólne życie, zawierające jednakże sygnały przyszłego rozpadu. Proste gesty zdradzają intymne połączenie mężczyzn. Jednym razem jest to powolny taniec, przepełniony fizyczną bliskością i pieszczotami. Innym razem energiczny sex na materacu. Jeden z chłopaków zanurzony w sobie i swoim telefonie zastyga na fotelu, kiedy drugi podgląda go zza szyby. Porzucony papieros w popielniczce, dopala się jak związek, o który nikt już nie dba. Samotny taniec jednego z chłopaków, zapamiętane oddającego się transowi.

Widzimy tutaj serię pięknych kinematograficznych klisz, bardziej blokujących dostęp do realnego wydarzenia niż go przybliżających. Drugi ekran wypełnia z kolei pustka, będąca czymś w rodzaju aktywnego negatywu tej pierwszej kinematograficznej opowieści. Jazdy kamery są dokładnie takie same, nagrane w tej samej przestrzeni, jednakże nie ma bohaterów, jest tylko przestrzeń ich wygasającej miłości. Puś posłużył się tutaj specjalną filmową technologią *Motion Control*, pozwalającą na bardzo precyzyjne odtworzenie ruchu kamery, jest on wciąż podyktowany ruchem postaci, które poprzednio znajdowały się w kadrze. Kamera podąża za postaciami, za

ich miłosnymi działaniami ale ich nie pokazuje, są one obecne na zasadzie niewidocznej, ale determinującej kształt filmu siły. Puś zderza te dwa sposoby opowieści o związku: kinematograficzny i ikonoklastyczny, fetyszystyczny i zakrywający etc. Tym samym artysta pokazuje obecną trudność w reprezentowaniu rzeczywistości, własnych emocji i życia.

Nick Dunne, bohater książki *Zaginiona dziewczyna* autorstwa Gillian Flynn, trafnie zauważa:

„Nie przypominam sobie żadnej niezwyklej rzeczy widzianej na własne oczy, której bym nie porównywał do filmu albo programu telewizyjnego. Pieprzona komercja. Znacie tę okropną śpiewkę zblazowanych: *Widzieeeeeliśmy to*. Rzeczywiście wszystko widziałem, a najgorsze jest to, co sprawia, że mam ochotę palnąć sobie w łeb: doświadczenie z drugiej ręki jest zawsze lepsze. Ujęcie bywa wyrazistsze, obraz ostrzejszy, kąt, pod jakim kamera filmuje, i ścieżka dźwiękowa oddziałują na emocje w sposób, w jaki rzeczywistość już nie potrafi. (...) Wszyscy korzystamy z tego samego wyświechtanego scenariusza.”¹⁵

Kiedy ktoś opuszcza nas, po raz pierwszy w naszym życiu, wiemy jak się zachować. O związku myślimy również poprzez pryzmat pięknych obrazów znanych z kina, czy też portali społecznościowych. Wszystko już widzieliśmy. W naszych niecodziennych sytuacjach, towarzyszy nam permanentnie uczucie *déjà vu*. Pusia w pracy A / N interesuje jak inaczej, oryginalniej reprezentować swoje doświadczenie, opowiadając o doświadczeniu nieobecności ukochanego mężczyzny.

Artysta w tytule swojej pracy odwołuje się do Oskara Hansena i jego koncepcji Aktywnego Negatywu, polegającego na odejściu od skupienia na widzialnym i funkcjonalnym wymiarze rzeczywistości oraz próbie wydobywania ukrytego, niewidocznego i trudnego w reprezentacji, emocjonalnego wymiaru kontaktu człowieka ze światem. W rezultacie takiego Hansenowskiego przenicowywania przestrzeni powstawały piękne abstrakcyjne rzeźby pokazujące uczucia towarzyszące wędrówkom po przestrzeni np. zdominowania, swobody, niepokoju, strachu. W tym

¹⁵ Flynn Gillian, *Zaginiona dziewczyna*, przeł. Magdalena Koziej, Burda Książki, Warszawa 2014, s.120- 121.

przypadku Hansen odrzucał mające zwyczajowo reprezentować budynek rysunki techniczne czy też modele i pokazywał jedynie rzeźbę obrazującą w abstrakcyjny sposób tylko emocje jakie wypełniają przestrzeń. *Aktywny Negatyw* Wojciecha Pusia przeniesiony w obszar mediów, ma podobną ambicję odwracania uwagi od powierzchni zjawisk i skierowywania jej głębiej do ich emocjonalnych korzeni. Niemniej jednak Puś odnosi się do rzeczywistości w znaczący sposób przetworzonej przez media, istotnym punktem odniesienia wydaje się tutaj, podobnie zainfekowany *Aktywnym Negatywem* Hansena, Zbigniew Libera i jego cykl *Pozytywy*. Libera w cyklu tym wykorzystał powszechnie znane (banalne już) fotograficzne przedstawienia wojny i zagłady jako „negatywy” dla tworzonych przez siebie inscenizowanych „pozytywów” czyli wersji „pozytywnych”. W opartych na „logice powtórzenia” *Pozytywach* mamy do czynienia z laboratoryjną analizą relacji traumy do jej reprezentacji. Artysta zdaje się twierdzić, iż efekty działania traumy nie mogą być w pełni uobecnione (reprezentowane), mogą pojawić się jedynie w naszej wyobraźni na zasadzie powidoku - w procesie przypominania sobie przez widzów pracy Libery pierwowzorów jego zainscenizowanych zdjęć. Wojciecha Pusia w *A / N* interesuje podoba relacja negatywu i pozytywu. Artysta próbuje ją uchwycić na dwóch złączonych brzegami monitorach, nachylonych ku sobie lekko, tak że wyglądają jak rozłożona książka. Przestrzenny układ instalacji sprawia, że styk monitorów - pozytywu i negatywu tej samej sytuacji - jest hipnotyzujący jak wchłaniający spojrzenie horyzont.

Puś w odróżnieniu od mierzących się z najważniejszymi sprawami ludzkości aktywnymi negatywami Libery w swoim *A / N* odnosi się do życia intymnego i swoich osobistych przeżyć (rozstania z partnerem). Artysta opowiadając o *A / N* często przywołuje jedno ze swoich wspomnień z dzieciństwa, kiedy jako kilkuletni chłopczyk oglądał telewizję ze swoim dziadkiem. Siadał bliżej telewizora, a chory na astmę dziadek, zajmował swoje ulubione miejsce za plecami wnuczka i palił papierosy. Mimo tego, że oglądali razem, chłopiec często odwracał się do dziadka ze słowami – zobacz dziadku! widziałeś? Dziadek umarł kilka lat później. Mały Wojciech Puś długo jeszcze oglądał telewizję siadając na tym samym krześle. Nadal często odwracał się automatycznie, chcąc wspólnie z dziadkiem przeżywać oglądany właśnie program telewizyjny. Strata dotarła do niego nie na pogrzebie, ale właśnie wtedy, kiedy jako dwunastolatek oglądając telewizję odwracał się jak zwykle ale

zamiast dziadka widział puste miejsce po nim. Opowieść ta zawiera w sobie podobną strukturę co praca A / N, podobna jest relacja powtórzenia między obecnością a nieobecnością, reprezentacją a jej niemożliwością.

Ten *Miłosny performens* poza wyżej opisaną historią z dziadkiem oraz historią rozstania z partnerem opowiada o specyficznej pozycji artystycznej Pusia. Jest on bowiem artystą wizualnym ale również absolwentem szkoły filmowej, świetnie wykształconym filmowcem, wytrenowanym do wywierania wpływu na ludzi za pomocą obrazu filmowego. A / N podobnie jak wcześniejsza *Magic Hour* jest próbą połączenia tych światów, pomiędzy którymi porusza się artysta. W tej samej pracy współegzystuje artysta i rzemieślnik-filmowiec, klisze kina i ich dekonstrukcja, fascynacja perswazyjnym językiem filmu fabularnego oraz dystans do niego. A / N podobnie jak *Magic Hour* ma być również wyrazem tożsamości seksualnej artysty. Niemniej jednak Puś opowiadając o A|N nie wspomina o jego wymiarze politycznym, wręcz dziwi się na zwrócenie uwagi na transgresyjny i genderowy charakter tej instalacji wideo. Mówi to z pozycji osoby, dla której miłość gejowska jest w oczywisty sposób wpisana w krajobraz kulturowych reprezentacji. A przecież należy zauważyć, że wszystkie powyżej nadmienione klisze prezentujące intymną relację dwóch osób odnoszą się do relacji damsko-męskich. Puś przyjmuje postemancypacyjny punkt widzenia. Zamiast problematyzować wykluczenie, wypunktowywać dyskryminacje sięga po to czego chce, bez tłumaczenia, że ma do tego prawo.

Po zapoznaniu się z sztuką i opowieścią Wojciecha Pusia można odnieść wrażenie uczestniczenia w jego narcystycznym seansie, skrajnie subiektywnym, tak bardzo artysta skupiony jest na sobie samym, na własnych doświadczeniach i przeżyciach. Wojciech Puś nawet nie podejmuje próby się zrekonstruowania, czy choćby przywołania tego co o relacji myślał jego partner. W opowieści o miłości artysty, zaskakująco mało miejsca zajmuje sam Karol, mimo tego, iż jest głównym bohaterem *Magic Hour.*, pojawia się wręcz incydentalnie, bardziej jako ciało (przedmiot) niż jako człowiek z życiem wewnętrznym (podmiot). Za każdym razem jest on pretekstem dla artysty do wspomnienia o swoim cierpieniu. Pozostawia to wrażenie intrumentalnego traktowania odtwórców ról drugoplanowych. Artysta rozumie miłość bardzo filmowo, a więc fasadowo. Dużo w jego narracji jest egzaltacji i ekshibicjonizmu, a mało szczerości zwykłego życia. Nie pojawia się nawet jedno

zdanie o dzieleniu wspólnej egzystencji, wykonywanych wspólnie prozaicznych czynnościach. Można odnieść wrażenie, że artysta, spektakularnie i filmowo (przez grom z jasnego nieba) zakochał się w swoim partnerze, następnie głównie cierpiał męki ze strachu przed możliwym rozstaniem, aż wreszcie cierpiał po rozstaniu. Pozostaje wrażenie, że głównym uczuciem, doświadczanym przez Pusia w związku było cierpienie. O ile jest ono w jakichś proporcjach wpisane w relację każdego kochanków, to w tym przypadku widocznie dominuje nad resztą emocji, takich jak szczęście, bliskość. Ponadto Puś snując swoją opowieść o miłości, co chwila odwołuje się do kina gatunkowego. Powołuje się na „Najważniejsze to kochać” Andrzeja Żuławskiego, „Miasteczko Twin Peaks” Davida Lyncha, czy Lane Del Ray, popową patronkę wszystkich udęczonych nieszczęśliwą miłością i życiem w ogóle. Mike Featherstone rekonstruując wywód Baudrillarda o wpływie m.in. obrazów filmowych na życie codzienne, pisał:

„Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji.”¹⁶ Puś zaciera granicę między sztuką a życiem codziennym. Przekształca swoje życie w dzieło sztuki, kochanka zamieniając w modela, żywy posąg pozbawiony życia wewnętrznego. Estetyzuje i mitologizuje swoją miłość, zamieniając ją w spektakl do oglądania.

¹⁶ Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, [red.] Ryszard Nycz, Kraków 2008, s. 307.

Miłosny performans Aleki Polis dla Ani

Miłosny performans Aleki Polis powstał w reakcji na związek artystki z Anią. Aleka Polis to artystka multimedialna, która na co dzień jest zrośnięta z kamerą. Filmowanie wspólnego życia z Anią, która nigdy nie miała nic na przeciw, było więc dla niej z jednej strony naturalnym gestem dokumentowania świata. Z drugiej strony jednak zupełnie nowe były intencje artystki, która nagrywała pierwsze miesiące swojego związku, żeby uchwycić i zachować pierwotną energię zakochania. Jej prace artystyczne, które powstały w tamtym czasie są wynikiem poczucia niezwykłości stanu zakochania, kiedy jeszcze miłość jest świeża i wydaje się cudem. Aleka obserwowała w tym stanie siebie i swoją partnerkę, nie chciała żeby cokolwiek jej umknęło. Przez tych parę miesięcy nie rozstawała się z kamerą, kręciła niemal kompulsywnie. Chciała zatrzymać tę intensywność na stałe, filmy miały dodatkowo umocnić relację dziewczyn. Kto już na początku związku myśli o jego ulotności? Ktoś, kto niedawno stracił bardzo wiele.

Pierwsze spotkanie Aleki z Anią odbyło się w kwietniu, na otwarciu wystawy Aleki w Zonie Sztuki Aktualnej w Łodzi. Aleka pokazywała wtedy trzynastą odsłonę swojego projektu „Cyklooksytocyna”, poświęconego miłości. „Cyklooksytocyna” jest wariacją na temat czterech kolorów, które symbolizują barwy skóry. Artystka swobodnie łączy te kolory ze sobą na płótnie: „na zasadzie równorzędności w koherentną całość, bez klasowych hierarchii i płciowych polaryzacji” tłumaczy Polis. „Cyklooksytocyna” jest obrazem miłości, nie tej romantycznej, ale kierowanej do każdego Innego. Miłość romantyczna dopiero zaczęła nieśmiało zaglądać przez próg życia Aleki. Jak się później okazało, tego samego wieczoru, ojciec Aleki bardzo źle się poczuł i trafił do szpitala, w którym niemal natychmiast zdiagnozowano u niego zaawansowanego guza nowotworowego. Lekarz oszacował, że pozostało mu około ośmiu miesięcy życia. Jakiś czas później Aleka zestawiła ze sobą klatkę filmu z wystawy w Zonie Sztuki Aktualnej, na której Ania stoi na tle „Cyklooksytocyny”, ze zdjęciem ściany nad łóżkiem już bardzo chorego przyjmującego morfinę taty, na

której wisiała mniejsza wersja „Cyklooksytocyna”, zrobiona specjalnie dla niego. Dwa najważniejsze momenty w życiu wydarzyły się symultanicznie. Śmierć rodzica i narodziny miłości przyszły do niej równocześnie. Na domiar złego w tym samym czasie eks-partnerka Aleki konsekwentnie odmawiała zgody na przedrostek „eks”, który miał być biletem do przeszłości. Niezgoda na rozstanie szybko przerodziła się w stalking. Od szóstego czerwca 2011 roku, nękanie przez byłego partnera/kę niewygasłymi uczuciami, zostało uznane w Polsce za przestępstwo. Aleka czekała na tę zmianę w prawie niecierpliwie. Szóstego czerwca skoro świt poszła na policję, żeby zgłosić sprawę o prześladowanie przez byłą dziewczynę. To pierwsza w Polsce zgłoszona sprawa tego typu. „Tych kilka miesięcy potężnych zmian przypominało jazdę po nitce toru wyścigowego bolidem Formuły 1, balansującym między brzegami asfaltu. Chwile euforii przeplatały się ze wstrząsającymi momentami” wyznaje Aleka Polis.

Jedną z pierwszych prac, która Polis zrobiła wspólnie z Anią jest dokamerowy performans „Élan vital” (fr. pęd życiowy) para dziewczyn kocha się pod poplamionym krwią menstruacyjną prześcieradłem z napisem „Dzięki Ci Kasiu”. „Dzięki” jest tutaj wyrazem wdzięczności, ale również wskazaniem na radość płynącą z najbardziej cielesnego przejawu pędu życia, czyli seksu, możliwego w tym wypadku właśnie „dzięki” Kasi, dziewczyny, która poznała je ze sobą. Istnieją dwie wersje filmu „Élan vital”: w pierwszej, trwającej kilkadziesiąt sekund widać zarys ciał i ruchy dziewczyn pod materiałem. Drugi, liczący dwanaście minut, pokazuje proces powstawania wideo. Dziewczyny wygłupiają się i co chwilę wybuchają śmiechem. Starają się odpowiednio ustawić prześcieradło, ale ich ruchy co chwilę rujną formę napisu. W końcu, w geście żartobliwej rezygnacji zrzucają ze swoich nagich splecionych ze sobą ciał kłopotliwy materiał, ze śmiechem stwierdzając, że bez przykrycia jest znacznie przyjemniej. Kochanie się pod zawieszoną na antresoli kamerą trwało kilkadziesiąt minut.

Kolejnym wyrazem miłości jest wideo „Parkour d’amour” . Czule objęte dziewczyny idą w nim przez miasto, co kilka kroków przystają, żeby namiętnie się pocałować i

przytulić. W wideo „Parkour d’amour”, jak przystało na traceuses¹⁷, dziewczyny wykazują się fizyczną sprawnością. Ania co jakiś czas przenosi Alekę na plecach np. przez rozkopaną ulicę, innym razem dziewczyny zwinnie przeskakują przez płot. Ich przechadzka to zmaganie się z torem przeszkód również z zupełnie innego powodu: dziewczyny po drodze mijają niedyskretnie obracających się za nimi przechodniów, wybałuszających oczy robotników. Judith Butler występując w filmie „Życie pod lupą” wyreżyserowanym przez Astrę Tylor w 2008 roku, wyklada koncepcję polityczności chodu. Według Butler “w myśleniu o płci, w przemocy przeciwko mniejszościom seksualnym, w myśleniu o ludziach, których obraz płci nie pokrywa się ze standarowym wyobrażeniem o kobiecości lub męskości, wszystko sprowadza się do tego, jak chodzą, jak posługują się biodrami.”¹⁸ Butler przywołuje tragiczną historię osiemnastolatka kręcącego biodrami w charakterystycznie kobiecy sposób, którego w drodze do szkoły napadli i zrzucili z mostu trzej równolatkowie. Filozofka pyta: “jak to możliwe, że styl poruszania się może wzbudzić pragnienie zabicia człowieka?” Spacer Aleki i Ani jest manifestacją siły ich homoseksualnej miłości. Dziewczyny swoją przechadzką wcielają w życie słynne już motto głoszące, że „to co prywatne jest publiczne” - użyte po raz pierwszy przez Carol Hanish w 1969 roku - zostało później elementarną zasadą radykalnego feminizmu. Na filmie są odprężone, wakacyjne i przede wszystkim szczęśliwe. Nie mogą powstrzymać uśmiechów, cały czas się dotykają i chichoczą. Zasłaniają sobie wzajemnie oczy, kręcą piruety. Noszą bermudy, japonki i okulary przeciwsłoneczne. Ze swojego mieszkania idą wśród promieni słonecznych do nomen omen – Arkadii. Ich miłość przeistacza prozaiczne centrum handlowe w dwuosobową krainę szczęścia, raj na ziemi. – “Oczywiście, przez cały czas pamiętałyśmy, że jesteśmy nagrywane, ale tak samo zachowywałyśmy się na co dzień. Kiedy wychodziłyśmy, gdzieś razem, to zawsze szłyśmy trzy razy dłużej. Byłam wyższa od Ani, więc zazwyczaj obejmowałam ją od tyłu, z przodu splatałyśmy dłonie. Musiałyśmy wyglądać zabawnie, jak dwugłowy potwór. Bardzo chciałam zachować ten okres. Wiadomo, że zachwyty nad sobą wzajemnie z czasem wytraca się, codzienność powszednieje. Z upływem czasu sytuacja wspólnego wyjścia do sklepu wydaje się prozaicznym rytuałem” – wyznaje

¹⁷ Traceuses to kobiety uprawiające *le parkour*, czyli sposób przemieszczania się polegający na pokonywaniu stojących na drodze przeszkód w jak najzręczniejszy sposób

¹⁸ *Życie pod lupą*, reż. Astra Taylor, Kanada 2008 rok.

Aleka. Opowiada także, że szybko ze sobą zamieszkały i przez pierwszych kilka miesięcy były właściwie nierozłączne, więc kiedy wspólnie wychodziły z domu, cały czas przywierały do siebie, żeby czuć bliskość.

„Rzadko zdarza się taki super odjechany związek, ten naprawdę był wyjątkowy. Ciężkie chwile na początku i to, że właściwie nie mogłyśmy być same, tylko wciąż towarzyszyła nam albo śmierć mojego taty, albo prześladowająca była dziewczyna, powodowało, że nie mogłyśmy się do końca sobą cieszyć, mimo naszego uczucia. „– mówi Aleka.

Bardzo intensywny związek dziewczyn trwał około trzech lat. Aleka Polis mówi, że gdyby miała nazwać go dwoma słowami, to byłoby to „poczucie wszechmiłości”. Mówi też, że z nikim innym nie byłaby możliwa taka relacja. Artystka opowiada również o tym, że obie były bardzo wysportowane, co wpływało na kontakt fizyczny, ponieważ ich związek wypełniony był cielesnością. Widzi to nawet wyraźniej z perspektywy fizycznego dystansu, po rozstaniu. Niklas Luhmann, pisze:

„Nie można przy miłości nie myśleć o zmysłowości, z kolei jednak jawne nawiązania do seksualności nasuwają pytanie, czy miłość jest prawdziwa, czy tylko udawana.”¹⁹.

Aleka Polis nie ma wątpliwości co do tego, że ich miłość była prawdziwa. Według Anthoniego Giddensa, związki lesbijskie wyróżniają się głębszą relacją, ponieważ: „jest lepsza jakość komunikacji w relacjach kobiet z kobietami niż w związkach heteroseksualnych”²⁰.

Dlatego, zdaniem Giddensa:

¹⁹ Niklas Luhman, *Semantyka miłości: o kodowaniu intymności*, tłum. Jerzy Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, s. 33.

²⁰ Anthony Giddens, *Przemiany intymności*, tłum. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 170.

„Kobiety biseksualne zazwyczaj silniej wiążą się z innymi kobietami niż mężczyźni, nawet jeśli pozostają w heteroseksualnych związkach z mężczyznami.”²¹

Pomimo śmierci taty Aleki, prześladowania przez byłą partnerkę oraz innych ciężkich przeszkód, które - zdaniem Aleki – „udusiły w końcu tę relację”, dziewczyny przebywając ze sobą cały czas śmiały się. Nawet kłótnie i awantury szybko były obracane w żarty i wygłupy. Podobnie widzi to Ania, mówiąc: „podczas naszego związku zdarzyło się chyba wszystko co mogło się zdarzyć.”

Miłosne performansy Aleki Polis i Ani są mocno sprzężone z prozaicznym czynnościami codziennego życia. Artystka zderza w nich szarżyznę codzienności z miłością. Widzimy, więc dziewczyny spacerujące po centrum handlowym, albo kochające się pod poplamionym prześcieradłem. Artystka w swoich filmach jest oszczędna formalnie, do minimum sprowadza zabiegi techniczne. Niczego nie reżyseruje. Nikt niczego tutaj nie gra. Mało jest w pracach Polis artystycznej kreacji, a więcej dokumentacyjnego zapisu. Przez to jej Miłosne performansy są wizualnie mało spektakularne. Dużo ważniejsze od obrazu, jest tutaj treść prac. Miłosne performansy Aleki Polis powstały w celu umocnienia relacji obu dziewczyn, scalenia ich miłości. Aleka Polis skupia się więc w nich wyłącznie na pozytywnych stronach związku z Anią. Aleka nie wykorzystuje Ani, jako modelki, która ma uatrakcyjnić jej prace. Również w swoich pracach traktuje ją jako równą sobie partnerkę, aktywną współautorkę zarówno dzieł sztuki, jak i związku.

²¹ Tamże, s. 168.

Miłosny Performance Ady Karczmarczyk dla Oskara Dawickiego

Ada Karczmarczyk stworzyła Miłosne performensy pod wpływem męczącej i nieodwzajemnionej miłości do Oskara Dawickiego. On od zawsze był dla niej artystycznym autorytetem. Jako studentka śledziła jego twórczość, była nią zafascynowana. Sztuka Oskara Dawickiego, performerera występującego w błyszczącej niebieskiej marynarce i grupy Azorro do której należał, utwierdziły ją w przekonaniu, że warto być artystką. Żywe ucieleśnienie idealnego artysty poznała wreszcie w Nowym Yorku, w którym przebywała na rezydencji artystycznej, a on akurat miał swoją pierwszą indywidualną wystawę w galerii Postmasters. Siedziała wtedy zestresowana za stolikiem w knajpie. Mówi, że pamięta to dziwne uczucie. Od jakiegoś czasu podążała za nim, a kiedy już go spotkała, nie była w stanie wyartykułować w jego kierunku ani jednego sensownego słowa. Opowiada, że poczuła się wtedy tchórzem i bardzo to przeżyła.

Później mijali się na wernisażach, ale strach Ady był zbyt paraliżujący, żeby porozmawiać, albo chociażby zachowywać się naturalnie. Uciekała, robiła uniki w ostatnim momencie. Jak nastolatka zakochana w gwiazdorze z plakatu, która panikuje z obawy przed prawdziwą konfrontacją. Ada wspomina, że kiedyś nawet tańczyli razem na jakiejś dyskotecie. Na koniec Oskar pocałował ją w rękę. Dla niej znowu to było mocne przeżycie, niczym tarcie się żywiołów, które później wielokrotnie odtwarzała w pamięci. Dla niego: pewnie jedna z codziennych sytuacji – mówi Ada. Gwoździem przybijającym wieko trumny zakochania była ukazująca się właśnie wtedy książka o Oskarze Dawickim „W połowie puste”, autorstwa Łukasza Rondudy i Łukasza Gorczyca. Ada nazywa ją „przeklętą książką”. Najpierw postanowiła, że nigdy jej nie przeczyta, podskórnie przeczuwając następstwa wynikające z jej zetknięcia z „przeklętą książką”. Jednak jakiś czas później książka znowu wpadła w jej ręce, by tym razem pozostać w nich na paręnaście miesięcy. Ada zaczęła czytać „W połowie puste” od końca, co usprawiedliwiała konstrukcja książki: czas się w niej

cofa. Artystka wspomina, że wtedy była przygnębiająca zima, depresyjna aura i pomieszała się jej literacka kreacja dwóch autorów z prawdziwymi losami Dawickiego. –Przestałam traktować rzeczywistość z należyty dystansem, wszystko brałam na serio – przyznaje Ada. Mówi też, że ludzie ze skłonnością do depresji zakochują się silniej, ponieważ intensywniej przeżywają rzeczywistość.

W książce „W Połowie puste” pogrążony w katastroficznym nastroju Oskar chodząc po mieście wydeptuje słowo: POMOCY i wysyła ten komunikat do kosmosu. Z tekstu wynikało, że czeka na odpowiedź. Ada wyjawia, że właśnie wtedy wpadła na pomysł: „skoro odczytałam prośbę o pomoc, to jestem zobowiązana, żeby na nią odpowiedzieć”. Stwierdziła, że ma odpowiednie predyspozycje i wystarczającą siłę, żeby pomóc Oskarowi. Nie mogła zrobić tego w standardowy sposób, bo i mężczyzna nie należał do standardowych. Wybrała sposób, który wydawał jej się najbardziej skuteczny. Postanowiła odwrócić jego katastroficzne myślenie. Wprowadzić radość do poczucia bezsensu. Światło do mroku. Uznała, że przepisze „W połowie puste” na nowo. Wszystkie negatywne elementy z każdego rozdziału z osobna odwróci na pozytywną stronę. Wycinała więc tekst z książki, zmieniając szyk słów, żeby odwracać negatywne znaczenie sytuacji. Każdy odmieniony rozdział przesyłała Oskarowi, mniej więcej raz na miesiąc, podpisując się: Kosmos. Opowiada, że była podjarana. Tworzenie Miłosnego performansu doszczętnie pochłonęło jej myśli i działania. Nie wiedziała w którym kierunku zmierza, ani co wydarzy się później.

Ada wyznaje, że wszystko czego doświadczyła i co robiła wcześniej, w jednym momencie wydało jej się martwe, nieadekwatne. Oto bowiem stanęła twarzą w twarz z prawdziwą sztuką, totalną, która przechodzi przez serce, miesza się z życiem. Postanowiła zaingerować w książkę, wejść w nią. Stworzyła pierwszą pracę, która zapoczątkowała półtoraroczny cykl.

Ada mówi dzisiaj, że: „w początkach miłości jest taki moment, w którym można się jeszcze wycofać bez większego uszczerbku. Krok dalej wkracza się na poziom wyższej konieczności. Stamtąd nie ma łatwego i bezbolesnego odwrotu”

21 marca 2012 roku wysłała do Oskara pierwszą pracę. Fragment ostatniego rozdziału „W połowie puste” w którym Oskar wysyła prośbę o pomoc do kosmosu, z

nakapanymi na tekst łzami Ady. Chciała po prostu dać mu znać, że ją to poruszyło. Każda przesyłka pakowana była w papier z wydrukowanym kosmosem, czarną dziurą. Z każdą pracą czarna dziura zmniejszała się. Z kolejnego rozdziału stworzyła pajacyka poruszanego na nitkach, które poprzecinała, żeby dać Oskarowi znać, że życzy mu wolności i wiary w siebie. Inna praca złożona była z wyciętych z książki słów, które ułożyła w napis „Idź do światła i nie pierdol”. (później napisała piosenkę pod tym samym tytułem)

Ada opowiada, że w październiku 2012 roku poszła na wernisaż, chociaż tamtego dnia nie czuła się najlepiej. Był tam też Oskar. Wypiła parę drinków i dosłownie ścięło ją z nóg. Oskar zobaczył, że Ada nie czuje się najlepiej, więc pomógł jej wsiąść do taksówki. Z jeszcze dwoma osobami postanowili przemieścić się na Plac Zbawiciela. W taksówce Ada straciła przytomność. Przestraszony Oskar ratował szczęśliwą ostatkami przytomności Adę, na ławce w pobliżu tęczy Julity Wójcik, która w tym samym momencie po raz pierwszy zapłonęła. Do Ady nie dotarł od razu ten metaforyczny zbieg okoliczności, ponieważ nie mogła myśleć o niczym innym, tylko o tym, żeby nie zwymiotować przy Oskarze. Kiedy przyjechała straż pożarna, strumieniem wody chlustając na płonąca tęczę, nie mogła dłużej się powstrzymać i zwymiotowała na jego buty. Tak oto najbardziej romantyczna chwila w jej życiu stała się jednocześnie najbardziej upokarzającą. Ada nic więcej nie pamięta z tamtej nocy, a romantyczna sytuacja z wymiocinami w roli głównej, nie zmieniło niczego w ich relacji. W grudniu Ada myślała, że już dłużej nie da rady, ale w styczniu pojawiło się wznowione wydanie „W połowie puste” poszerzone o rozdział. Swoje uczucia projektowała na Oskara. Bała się, że może popełnić samobójstwo. Zaczęła się obawiać, że jego wyobraźnia spada w mrok i znowu musiała wysłać mu przemieniony rozdział. W maju 2013 roku wysłała Oskarowi ostatnią korespondencję, w której wszystkie słowa budzące negatywne skojarzenia, jak: ból, samobójstwo, samotność, alkohol zaklejała serduszkami. Chciała unicestwić je miłością.

Miłosny performans Ady Karczmarczyk zaczął się niewinnie i euforycznie, ale artystka ani razu nie dostała odpowiedzi, ani nawet potwierdzenia, że jej korespondencja trafia do adresata. W ciągu półtora roku Ada zastanawiała się czym jest miłość. Chęć uszczęśliwienia Oskara była jej pierwszym impulsem. Myślała, że jeżeli on zobaczy to co mu przysłała, to uśmiechnie się i będzie miał frajdę, zmieni

nastawienie do życia. Później, w toku wydarzeń, kiedy zderzyła się z jego milczeniem i obojętnością, zaczęła się denerwować. Z czasem plan zmiany Oskara w lepszego szczęśliwszego człowieka stał się jej projektem. Chciała zrobić to na siłę i zaczęła tracić kontrolę, zapominać, jakie były jej główne intencje.

Parę razy podjęła inicjatywę, podeszła do niego, żeby porozmawiać, ale on nie chciał, uciekał. „- Czasami zastanawiałam się czy nie byłam ofiarą manipulacji, ale wiara w to, że tworzę prawdziwe dzieło, które może coś zmienić na lepsze była na tyle silna, że nie pozwalała mi na rozpraszenie się czy popadanie w zwątpienie” – wyznaje Ada. Był moment, że chciała dotrzeć do niego innymi drogami, czuła się bardzo zmęczona, bardzo chciała się odciąć od trudnej dla niej sytuacji. Ale nic się nie dało zrobić

Ada wyznaje, że stopniowo traciła kontrolę nad swoim Młosnym performancem. Zaczęła zastanawiać się, czy coś robi źle. Może zamiast uszczęśliwiać krzywdzi go, do czegoś zmusza? Zabrnęła już tak daleko, że nie widziała odwrotu. Nie mogła się skupić, straciła pewność siebie. Jeden rozdział „W połowie puste” przepisywała pięć razy. Ciągłe się myliła. Wyrzucała sobie, że stara się uszczęśliwić go na siłę, później tłumaczyła sobie, że nic innego nie może już zrobić. Nie miała doświadczenia, nie znała się na uczuciach i miłości. Nigdy wcześniej nie była tak zakochana. W związku z tym, że książkowy Oskar jest kreacją dwóch autorów, przestała czuć się pewna, czy komunikuje się tylko z nim, czy z całą trójką. Czuła się jak mucha w pajęczynie. Aż wpadła w paranoję i wszystkie przytrafiające się jej sytuacje interpretowała jako znaki Oskara dla niej. Wszystko wydawało się częścią performansu. Nawet sms’y od wróżek w telefonie. Jego gesty na wernisażach - na które przychodziła wystrojona, żeby ją dostrzegł – wszystko odbierała jako szyfr, enigmatyczny performance. W związku z tym, że jej praca dotycząca książki „W połowie puste”, której wydawcą jest Lampa i Iskra Boża rozpoczęła się w 2012 roku, czasie przepowiedni o końcu świata, zaczęła nawet podejrzewać, że jest tą bożą iskrą. A wywracając mroczną stronę książki na pozytywną, wywraca do góry nogami całą sztukę, w następstwie czego wywróci cały świat.

- W świecie sztuki brakowało kobiecej energii. Do tej pory wszystkim kierowali faceci. Zmierzali do pustki i mroku, bo w zasadzie niewiele było kobiet, które potrafiłyby zmierzyć się z tym, czego oni dokonali – mówi Ada. Książka „W połowie puste” jest o nieobecności kobiecej połowy. Ada uważa, że teraz te dysproporcje zaczynają się zmieniać, pusta połowa zapełnia cię.

Zakończyło się, ponieważ Ada nie miała już sił. Była wyczerpana myślami o Oskarze, nie mogła się od nich oderwać. Podświadomość nie dawała jej odpocząć nawet w nocy. Artystka opowiada, że któregoś razu śniło jej się, że biega po polu, na którym stoją mężczyźni w brokatowych marynarkach, wszyscy odwróceny od niej tyłem. Ada podbiega do nich, poklepując ich po plecach i wołając po imieniu „Oskar”. Mężczyźni odwracają się, ale żaden z nich nie ma twarzy Oskara. W tym samym czasie jej znajomi wsiadają do pociągu, który za chwilę ruszy. Ada nie wie co zrobić, waha się. Wreszcie wsiada do przedziału, ale wtedy zauważa, że jest jeszcze jeden mężczyzna w brokatowej marynarce, którego wcześniej nie dostrzegła. Wokół niego błyskają flesze, ktoś kręci o nim film. Ada jest zła, wyrzuca sobie, że powinna zostać, ale w tym momencie mężczyzna odwraca się i okazuje się, że jest to Leonardo DiCaprio. Ada nie wie, czy czuje radość czy rozczarowanie.

Artystka wyznaje, że mniej więcej po roku od wysłania pierwszej pracy Oskarowi zaczęła brać leki antydepresyjne, dzięki którym na nowo odkryła kolory. Zaczęła czuć smaki, zapachy. W ciągu dwóch miesięcy przytyła sześć kilogramów. Stwierdziła, że jej kariera i życie czekają na nią i nie może dłużej trwać w tej sytuacji. To co zrobiła było prezentem dla niego, a dla niej pouczającym doświadczeniem. Musiała wsiąść do pociągu i pojechać dalej. Do dzisiaj zdarza się, że Oskar śni się Adzie, ale nie są to już takie gorączkowe sny. Po okresie depresji dostała propozycję wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej i skupiła się na realizacji wystawy „Świadectwo”. Nawróciła się na chrześcijaństwo, ponieważ zrozumiała, że nie może dalej opierać się na enigmatycznych wyobrażeniach, tylko musi znaleźć w swoim życiu coś stabilnego, silnego, coś co zawsze będzie trzymało ją w pionie. Znalazła to w Bogu.

Podsumowaniem miłosnego performansu Ady miała być wystawa „Tylko mnie kochaj” w białostockim Arsenalu, której wernisaż odbył się w 14 lutego 2014 roku, w dzień święta zakochanych. Na walentynkową wystawę przyszło dużo par trzymających się za ręce, a Ada miała nadzieję, że później pójdą na romantyczne kolacje. Wystawa była mapą wyobrażeń o ukochanej osobie i związku z nią. Poruszała temat miłości platonicznej. Idealnej, ale niespełnionej. Przede wszystkim była adresowana do jednej postaci. Na ścianie przy wejściu na salę ekspozycyjną zawieszony był kontur postaci, wypełniony pocałunkami Ady. Pocałunki odbite zostały na folii, która odkleja się, ponieważ wyobrażenie o mężczyźnie było ulotne i w każdej chwili mogło rozprysnąć się jak bańka mydlana. Ukochany Ady był powidokiem, bez krwi i kości, wypełnianym i utrzymywanym przy życiu przez jej namiętność. Kawałek foliowej twarzy osuwał się ze ściany. Mimo zaszyfrowanego przekazu Oskar odczytałby intencje Ady, bez większych problemów. Zresztą po raz kolejny liczyła na jego reakcję. Miała nadzieję, że przyjedzie na wystawę. Być może nadal liczyła, że coś więcej wyjdzie z tej znajomości, ale z drugiej strony po raz pierwszy zaczęła odnosić sukcesy. Rozwijająca się kariera ekscytowała ją, a praca odwracała jej uwagę. Już przestała obsesyjnie myśleć, że chce się z Oskarem ożenić, uwić z nim ciepłe gniazdko i mieć gromadkę dzieci. - Pewnie bałam się go poznać, bo wolałam w jakiś sposób żyć w idealnej sytuacji, z mężczyzną, który w mojej wyobraźni był idealny. W rzeczywistości istniało ryzyko, że te wyobrażenia szybko by przysły.- mówi Ada.

Ada wyznaje, że cieszy się z ciężkiej miłości, którą przeżyła. Jest silniejsza. Zyskała doświadczenie i wiedzę, jak obchodzić się z miłością. Zmęczyła się. Nie ma siły na kolejną rozbuchaną emocjonalnie, romantyczną miłość. – Ludzie, którzy nigdy nie przeszli przez coś takiego, tak naprawdę nie znają siebie, nie wiedzą do czego mogą być zdolni.- twierdzi Ada. I dodaje: - to bzdura, że miłość romantyczna łatwo przychodzi i później jest tylko słodko. Ada uporała się z platonicznym romanssem. Dzięki niemu znalazła swoją drogę artystyczną. Być może jej późniejsze projekty

ewangelizacyjne nie odbyłyby się, gdyby nie przeszła tej ciężkiej pracy nad sobą, motywowaną platonyczną miłością.

To było intensywne doświadczenie, które pochłonęło całe jej myślenie i aktywność życiową. Ada sądzi, że wszystko co dostajemy w życiu, nawet jeżeli w pierwszej chwili wydaje się negatywne i popychające na skraj szaleństwa, można odpowiednio wykorzystać, przekuć na coś pozytywnego. Dzisiaj wie, że prawdziwa sztuka bierze się z takich sytuacji. Nie z wygodnych i preparowanych w warunkach galeryjnych.

– Być może nie potrafiłam odróżnić, czy on jest moim mistrzem, ukochanym, czy też może moim wrogiem? A może to wszystko się łączy? – zastanawia się. Być może relacja miłosna jest też obustronną relacją pedagogiczną? Mówi Ada Karczmarczyk. Komunikowała się wyobrażeniem stworzonym przez grupę ludzi. Robiła to w różnych stanach emocjonalnych i dzisiaj traktuje to jako element swojego rozwoju. Wewnętrznie przeżyła bardzo wiele. Okres zakochania był podróżą od stanów depresyjnych, płaczliwych po ekstatyczne. Ostatecznie wyszła z całej sytuacji zwycięsko. Udało jej się potraktować to jako dobry trening myślenia o sobie, o rzeczywistości, i o tym czym w ogóle jest miłość. Odbijając się od milczenia Oskara Dawickiego poznawała siebie. W gruncie rzeczy, było to bardzo trudne, ale cenne doświadczenie, które Ada potrafiła umiejętnie wykorzystać.

Ada Karczmarczyk rekonstruując tamten okres swojego życia wielokrotnie podkreśla, że nie zachowywała się wtedy racjonalnie. Zdaniem Catherine Lutz, która bada emocje, jako kategorię kulturową, cechą euroamerykańskiego dyskursu na temat emocji, jest przeświadczenie o tym, że uczucia i rozum oddzielane są przepaścią:

„Jednym z powszechnie panujących kulturowych sądów na temat emocji jest przekonanie o ich przeciwieństwie względem rozumu i racjonalności.

Bycie pod wpływem emocji oznacza niemożność racjonalnego przetworzenia informacji, przez co szanse na sensowne i inteligentne działanie mogą zostać zaprzepaszczone.”²²

²² Lutz Catherine, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa* [w:] *Emocje w kulturze*, Red. Małgorzata Rajtar i Justyna Straczk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 33.

Silne emocje kojarzą się z nieładem. Powszechnie uważa się, że wprowadzają one do życia chaos. Catherine Luz dalej pisze:

„Tkwiąca w samej istocie emocji irracjonalność prowadzi w tym sformułowaniu kulturowym do ich skojarzenia z ideą chaosu. Podczas gdy myśli i racjonalność prowadzą do przewidywalności i porządku, odpowiednio niewiele sensu, porządku i wzoru można znaleźć w emocjach i irracjonalności.”²³

Osoba zakochana, targająca silnymi emocjami, często zachowuje się nieracjonalnie. Jednak kulturowe utożsamienie zakochania z działaniem wbrew rozumowi, bywa niekiedy dla zakochanego pozytywne. W przeciwieństwie do osoby prawdziwie szalonej, czyli chorej psychicznie, zakochany jest aprobowany społecznie i rozgrzeszany ze swojego nieracjonalnego zachowania, gdyż powszechnie wiadomo, że zakochanie kieruje się swoją własną logiką. Logiką emocji. Dzieje się tak, ponieważ „utrata rozumu” osoby zakochanej jednocześnie jest taktowana jako chwilowa (nie)dyspozycja. Jej szaleństwo więc, nie jest nigdy pełnym szaleństwem, czyli czymś społecznie budzącym strach. Zakochany jest w szaleństwie jedną nogą. Drugą pozostaje w racjonalnym świecie codziennych obowiązków. Roland Barthes pisze o niepełnym szaleństwie zakochanego we *Fragmentach dyskursu miłosnego*:

„Każdy zakochany jest szaleńcem, myślimy. Lecz czy wyobrażamy sobie szaleńca zakochanego? W żadnym razie. Mam prawo jedynie do uboższego, niepełnego, *metaforycznego* szaleństwa: miłość czyni mnie *jakby* szalonym, lecz ja nie porozumiewam się z siłami nadprzyrodzonymi, nie ma we mnie żadnego *sacrum*; moje szaleństwo, zwykły brak rozsądku, jest płaskie, wręcz niewidoczne, ponadto jest całkowicie włączone w kulturę: nie budzi lęku.”²⁴

Spółeczeństwo z przymrużonym okiem patrzy na szaleństwo zakochanego podmiotu, zezwalając mu na drobne odstępstwa od normalnych zachowań, ale jednocześnie wymaga od zakochanego, że będzie się zachowywał normalnie w wielu innych

²³ Tamże, s. 34.

²⁴ Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 184.

aspektach życia, czyli np. nadal będzie kulturalnym człowiekiem, nie porzuci pracy itd. Zakochany jest więc w szaleństwie przysłowiową jedną nogą. Drugą pozostaje w racjonalnym świecie codziennych obowiązków.

Wyjątkowo uprzywilejowani tutaj wydają się artyści. Oni w swojej twórczości czerpią z emocji, których doświadczają w życiu. Ada Karczmarczyk mimo tego, że przez półtora roku swoje życie podporządkowała tworzeniu Miłosnych performansów dla Oskara Dawickiego, to jednocześnie tworzyła sztukę oraz kształtowała siebie jako artystkę. Intensywne emocje, których doświadczala i które, jak sama mówi „doprowadziły ją na skraj szaleństwa” jednocześnie spowodowały, że jej kariera zaczęła rozkwitać. Taka optymistyczna zależność nie byłaby możliwa nigdzie poza sztuką. Ada zrobiła to co artystka mogła zrobić najlepszego w tej sytuacji. Umiała wyciągnąć lekcję przydatną dla sztuki, ze swojej szaleńczej miłości do dojrzałego artysty. Dostrzegając w Oskarze mistrza, odkrywała siebie jako uczennicę, która chłonie doświadczenia. Widząc w nim ukochanego mężczyznę, stawiała się kobietą. Odnajdując w nim wroga była wojowniczką. Chociaż ostatecznie mistrza nigdy nie poznała, chce żyć już normalnie, nie wracać myślami do wyobrażeń o nim. Jej zawodowy sukces sprawił, że aktualnie czuje się silniejsza niż kiedykolwiek wcześniej. Teraz, kiedy sama stała się rozpoznawalna również ma swoich psychofanów, internetowych adoratorów, którzy chcą komunikować się z jej wykreowanym wizerunkiem, a nie z nią samą. Przeraza ją to i sprawia, że rozumie, że Oskar mógł czuć się zaniepokojony.

Jednak jak wytłumaczyć upór artystki i jej konsekwencję tworzenia i wysyłania Miłosnych performansów, mimo tego, że nigdy nie dostała odpowiedzi od adresata swojej korespondencji? Na pewno jest to między innymi przejaw szaleństwa, wynikającego z zakochania, ale również przejaw tego, jak dla artystów mocne jest połączenie miłości i sztuki. Platoniczna miłość Ady do dojrzałego artysty, przerodziła się w projekt artystyczny, mający na celu uszczęśliwić Oskara Dawickiego. Siłą napędzającą działania artystki były mocne emocje wynikające najpierw z zakochania, a później również z ekscytacji z tworzenia.

Według tego, co pisałam wyżej, przytaczając cytaty Catherine Lutz, badającej uczucia, jako kategorie kulturowe, emocje traktowane są, jako przeciwstawienie rozumu. Podążając za tą dychotomią, uczucia należałoby połączyć raczej więc z tym co pierwotne, czyli z naturą. Rozum zaś w tym rozróżnieniu odpowiadałby kulturze.

Emocje kojarzone z pierwotnością odpowiadają temu co napędza życie. Kojarzą się więc z żywotnością. Siłą napędzającą artystki były jej emocje. To właśnie silne emocje sprawiały, że nie poddawała się i mimo beznadziejnego położenia, w którym była (nigdy nie otrzymała odpowiedzi) przez półtora roku nie przestawała tworzyć i wysyłać swoich artystycznych prac. Emocje, wynikające z zakochania, dawały jej poczucie siły, a nie słabości. Jean Paul Sarte takie zjawisko, w którym emocje dodają siły, nawet w beznadziejnym położeniu, nazywał „magicznym przeobrażaniem świata”²⁵. Z kolei Catherine Lutz, pisze o emocjach jako źródle egzystencjalnego pobudzenia:

„Kiedy postrzega się emocje jako źródło ożywienia, określa się je również, jako posiadające siłę życiową, jako źródło osobistej energii. Z drugiej strony, osoba zdystansowana albo wyalienowana jest kimś, kto utracił energetyzującą i otwierającą na świat siłę emocji. Tracąc ją, taka osoba traci też dostęp do podstawowego źródła aktywności, determinacji i woli kierowania światem.”²⁶.

Miłosne performensy Ady Karczmarczyk powstawały nie tylko po to, żeby wzmocnić jej relację z Oskarem Dawickim, ale również po to, żeby w Oskarze wzbudzić miłość. Miłosne performensy Ady Karczmarczyk to przykład na to, jak sztuka potrafi wzmocnić i nakręcić miłość. Chociaż akurat w tym przypadku sztuka wzmocniła i nakręciła miłość tylko w twórczyni miłosnych dzieł sztuki. Niekiedy nawet trudno jest w sztuce i opisie Ady Karczmarczyk odróżnić wzniosłe uczucia związane z tworzeniem dzieła sztuki od wzniosłych uczuć wynikających z zakochania w Oskarze Dawickim. W którymś momencie ekscytacja z tworzenia splotła się tutaj z ekscytacją z miłości. Trudno jest nawet stwierdzić czy Ada bardziej była zakochana w Oskarze, czy w procesie kreowania dla niego radykalnego, trwającego około półtora roku dzieła sztuki.

²⁵ Sartre Jean Paul, *Szkic o teorii emocji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 55.

²⁶ Lutz Catherine, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa* [w:] *Emocje w kulturze*, Red. Małgorzata Rajtar i Justyna Straczk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 39.

Miłosny Performance Teresy Gierzyńskiej dla Edwarda Dwurnika

Teresa Gierzyńska stworzyła Miłosne performensy dla swojego wieloletniego męża – Edwarda Dwurnika. Gierzyńska wyznaje, że poznali się w połowie lat sześćdziesiątych. Przystojnego młodego malarza – Edwarda Dwurnika, namówił wówczas przyjaciel z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na wspólny wypad na prywatkę zorganizowaną przez jedną ze studentek rzeźby. Przystojny malarz na zabawie, skorzystał ze swojego promieniującego uroku i od razu nieskromnie umówił się z dwiema atrakcyjnymi dziewczynami. Traf chciał, że obie miały na imię Teresa. O pierwszej jednak Dwurnik zapomina chwilę później, ponieważ z drugą z nich: Teresą Gierzyńską, spędzi trzydzieści siedem lat, w czasie których zyska status jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów. Ona przez ten czas będzie pracować na sukces męża, ale także niezależnie od niego stworzy serię śmiałych, nasyconych erotyzmem zdjęć, dotyczących trudnej sytuacji kobiety w patriarchalnym społeczeństwie.

W chwili kiedy się poznają Teresa ma 19 lat, Edward 23. Teresa Gierzyńska wspomina, że była dziewczyną nieco melancholijną, ale wyróżniającą się nietypowym, jak na tamte czasy, sposobem ubierania się. Była entuzjastką mody, chociaż czasy temu nie sprzyjały, lubiła bawić się swoim wyglądem. Chciała wyglądać czasami nawet ekscentrycznie, byle tylko przełamać szarą monotonię ulicy. Jak wyglądać atrakcyjnie i oryginalnie, kiedy sklepowe półki odstraszą pustkami? Teresa szła i przerabiała to co miała pod ręką. Kilka razy przefarbowywała sukienkę, którą ubrała do ślubu, ponieważ użycie ładnego ubrania tylko raz, traktowała jako marnotrawstwo. Nauczyła się skracać spódniczki, gdyż szczególnie gustowała w mini. Właściwie nie rozstawała się ze skąpymi spódniczkami, ostro eksponując zgrabne nogi. Do kusych sukienek ubierała białe pepegi w ręcznie malowane kwiatki.

Niezależna dziewczyna

Teresa opowiada, że jako nastolatka prowadziła dziennik, w którym często pojawiają się zapewnienia, że nigdy nie wyjdzie za mąż. Po prostu nie ma mowy, żeby weszła w układ scalony z drugim człowiekiem, który ograniczy jej wolność i będzie atakiem na jej niezależność. Jako młoda dziewczyna miała silne poczucie niezależności. Planowała, że skończy ASP i wyjedzie do dziadków mieszkających w Kanadzie, zamieni świat na bardziej sprzyjający życiu młodej artystki. Przepelniała ją wiara w to, że życie stoi przed nią otworem, a ona świetnie da sobie w nim radę. Ale wtedy poznała Edwarda Dwurnika i wszystkie plany stały się nieistotne. Z okazji jego 25 urodzin Teresa podarowała mu tomik wierszy „Dziewczyna polna” Tadeusza Chudego, pisząc na pierwszej stronie:

„Jedynemu Chłopakowi ze swoją bezsilną miłością w jego DWUDZIESTOPIĘCIOLECIE zachwycona słaba Teresa”.

Artystka mówi, że była zniewoloną tą sytuacją. Dwie fascynujące osoby złączyły się dla niej w postaci jedyne ukochanego: była zakochana w mężczyźnie oraz w artyście, którego podziwiała podczas pracy. Wierzyła w jego talent, była urzeczona jego urodą. Słowem - wpadła po uszy. Teresa przez miłość rozumie połączenie nie tylko w sferze emocji, ale również w sferze zainteresowań. Watpi w miłość w związku, w którym para nie fascynuje się tymi samymi rzeczami. Wyznaje: „Czasami słyszę o związkach, w których dwoje ludzi robi kompletnie różne rzeczy. (...) Wieczorami spotykają się w domu i ewentualnie opowiadają sobie o całym dniu. Mówi się, że to są fajne i zdrowe relacje. U nas tak nie było. Oboje jesteśmy artystami i byliśmy zszyci ze sobą w różnych sferach, choć zawsze pracowaliśmy osobno. Sukcesy Edwarda były też moimi sukcesami. Widziałam w nich swój wkład i potwierdzenie, że umiejętnie myślę.”²⁷ Miłość do drugiej osoby, według Teresy, rozlewa się również na to co jest dla niej ważne.

²⁷ T.Gierzyńska, *W zgodzie ze sobą*, „Harper’s Bazaar”, 2014, nr 11, str. 154.

Mimo młodzięcych planów o niezależności, z akochała się w Edwardzie i weszła w związek całą sobą. Teresa wyznaje, że jeżeli później czuła się źle, to wiedziała, że to są konsekwencje jej świadomej decyzji. Tym bardziej, że to ona oświadczyła się Edwardowi, a nie odwrotnie. Ona zadecydowała, że będzie to relacja totalna. Emocjonalnie i ekonomicznie. Była świadoma konsekwencji tej sytuacji, ale mimo wszystko często jej ona doskwierała. I chociaż związek dwojga osób, już z samego założenia gwarantuje chwile nieporozumień i cierpienie, to tutaj zdarzały się one jakby częściej niż przeciętnie.

Miłość na odległość

Gierzyńska mówi, że parą zostali bardzo szybko, mimo tego, że względów finansowych, długo mieszkali osobno. Nie stać ich było na wynajęcie czegoś wspólnie. Oddzielnie mieszkali nawet po ślubie, który wzięli w 1968 roku. Teresa na Mokotowie, Edward w Międzyzlesiu. Teresa wspomina ten okres, jako szarpaninę, jeździli do siebie, odwiedzali się, potem znowu wracali do swoich domów. Na dłuższą metę było to męczące, tym bardziej, że telefony komórkowe pojawiły się w Polsce blisko trzy dekady później, a i telefony stacjonarne należały wówczas do rzadkości. W Międzyzlesiu była jedna budka telefoniczna, non-stop zepsuta. Bardzo trudno było skontaktować się nie tylko, żeby wyznać ukochanemu, że się tęskni, ale żeby chociażby umówić się na kolejne spotkanie, czy poinformować o nagłej zmianie planów. Teresa na okres ferii i wakacji wyjeżdżała poza Warszawę. Edward słał do niej wtedy listy, które pod deklaracjami tęsknoty, urozmaicał niekiedy rysunkami przedstawiającymi Teresę, innym razem rysując ich dwoje splecionych w miłosnym uścisku. Do jednego z takich listów dołączył kartkę, na której narysował swój portret z dopiskiem „Całuję Twoje rączki nóżki dupcię pipcię i cycuszki”. Erotyzm był silną klamrą spajającą ich relację. Być może bez tej klamry, ten związek nie trwał by tak długo – dodaje Teresa.

Teresa już na studiach zaczęła mieć problemy z astmą z powodu pyłu unoszącego się w powietrzu przy szlifowaniu. Poza tym rzeźbienie wydawało jej się wyeksploatowane, a ona próbowała szukać czegoś swojego. Powód zdrowotny

nałożył się więc na jej przekonanie, że nie powinna dłużej zajmować się szlifowaniem brył. Zmieniła medium z rzeźby na fotografię i rozpoczęła odważny seksualnie cykl zdjęć „O niej”, opowiadający o kobiecie mierzącej się ze swoją codziennością, czasami przepełnioną bliskością i pieszczotami z ukochanym, a czasami frustracją, poczuciem odrzucenia i brakiem sensu. Inspiracji, aż nadto dostarczał jej trudny związek z Edwardem.

Zazdrośnik i Masochistka

Edward należał do typu chorobliwych zazdrośników, których najczęściej bezpodstawną zazdrość wypływa z podejrzeń zdrady naprojektowanych w wyobraźni. Wybuchające sceny zazdrości powodowane były drobnymi gestami koleżeństwa pod adresem Teresy ze strony innych mężczyzn. Reakcje Edwarda zazwyczaj były niewspółmierne do całego zdarzenia. Teresa była w dwustu procentach oddana swojemu związkowi, zarówno psychicznie jak i fizycznie. Natomiast, kiedy ona reagowała zazdrością na jego niepokojące zachowanie, zazwyczaj był oburzony. Dręczony podejrzeniami Otello Dwurnik był zazdrosny nawet o uwagę, którą Teresa poświęcała innym ludziom, w tym swojej rodzinie, z którą była silnie związana emocjonalnie i za którą czuła się odpowiedzialna. Teresa Gierzyńska mówi, że on z kolei udawał, że nie był związany uczuciowo ze swoją rodziną. Nieufność Edwarda była dla Teresy bolesna i uprzedmiotawiająca.

Wtedy Teresa Gierzyńska zrobiła najważniejszy Miłosny performans. Poprosiła Edwarda, żeby podpisał się na jej nagim ciele swoim nazwiskiem, żeby potraktował ją jak swoją rzecz. Podsunęła mu pieczątki z literami blokowymi, które nie dawały precyzyjnego odbicia, więc służyły tylko jako elementy wzbogacające Teresy grafiki. Na zdjęciu „Dwurnika” widać nagie opalone kobiece plecy przecięte diagonalnym podpisem „właściciela” i nieco jaśniejsze pośladki, z wyraźnym zarysem stroju kąpielowego. Kadr ucina głowę modelki, co jeszcze mocniej potęguje wrażenie jej uprzedmiotowienia. Ręka właściciela „pana” pozostaje w kadrze, jest synekdochą jego obecności.

-Ten druk na plecach głoszący, że jestem własnością Dwurnika, był dla mnie wyrzuceniem z siebie poczucia, które często mi towarzyszyło. Pomysł, który miałam, żeby Edward mnie ostemplował pokazywał to wszystko co czułam w jednym geście – mówi Teresa. Mimo tego, że byli małżeństwem, Teresa nigdy nie używała nazwiska swojego męża. Mówi, że czułaby wtedy, jakby odebrano jej tożsamość. Od urodzenia nazywała się Gierzyńska i nie widziała powodu, dla którego nagle miałaby stać się inną osobą. Była świadoma nierówności płciowej i zawsze dbała o swoją autonomiczną przestrzeń. Edward Dwurnik nie musiał jej utrzymywać, ponieważ zawsze miała swoje pieniądze. To raczej ona część swoich wypłat i stypendiów, przeznaczała na płótna do obrazów dla niego.

Czy kiedy na scenę wkracza miłość, świadomość feministyczna usuwa się w cień? Slavoj Žižek w „Przekleństwie fantazji” wspomina o paradoksie miłości

„Na mocy którego – jak stwierdziła Julia w nieśmiertelnych słowach skierowanych do Romea – >>im więcej daję, tym więcej posiadam<<.”²⁸.

Teresa podarowała całą siebie. Czy zyskała więcej? Czy związek miłosny zawsze jest związkiem masochistycznym? Gierzyńska podsuwa Dwurnikowi swoje plecy, żeby podpisał się na nich, jak na swojej własności. Równie dobrze mogłaby oddać je do chłosty. Dlaczego niektóre kobiety, mimo feministycznej świadomości, w swoich fantazjach wchodzą w rolę uległych i odwołują się do porządku patriarchalnego? Jest to tym bardziej problematyczne, że kobieta jest społecznie charakteryzowana przez swoją słabość, więc uległość oznacza dla niej okazanie jeszcze większej słabości. Simone de Beauvoir zauważa, że poczucie wyższości mężczyzny wspierane jest podporządkowaniem kobiety i zastanawia się:

„Skąd u kobiety bierze się ta uległość?”²⁹.

Evy Illouz znalazła odpowiedź. Według badaczki:

²⁸ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 12.

²⁹ S. De Beauvoir, *Druga płeć*, w: *Antropologia ciała*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski 2008, s. 170.

„Tęsknota za seksualną dominacją mężczyzn nie jest tęsknotą za ich ogólnie rozumianą dominacją społeczną – to raczej tęsknota za taką formułą społeczeństwa, w której miłość i seksualność nie budziły niepokoju oraz niepewności i nie zmuszały do negocjacji.”³⁰

Fantazja o seksualnie dominującym partnerze, u silnych niezależnych kobiet, jest więc tęsknotą za sferą patriarchy kojarzoną z opiekuńczością, która dawała kobiecie poczucie bezpieczeństwa, wynikające z przekazania kontroli nad swoim życiem mężczyźnie. A równość w związku wymaga ciągłego mediowania i ustalania swoich pozycji, co rodzi uczucie niepewności.

Ponadto zdaniem Nicka Mansfielda akt masochistyczny nie można odczytywać jednowymiarowo, jako wyrzeczenie się władzy, ponieważ:

„Masochista może przekazać władzę komuś innemu, ale ten inny jest zmuszony to, co rzekomo leży w zakresie jego władzy, wykonywać w szczególny sposób – obiektywnie spełniając lub zawodząc pragnienia masochisty.”³¹

Ostatecznie władza, która ma służyć zyskaniu autonomii, leży więc w rękach pozornie poddającej się. German Ritz w książce „Nić w labiryncie pożądania” twierdzi:

„Podmiot masochistyczny próbuje nie tylko okiełznać inność pożądania, lecz także w szczególności poruszającej go walce płci próbuje się utwierdzić paradoksalnie jako autonomiczny podmiot.”³²

Koniec i początek

³⁰ E. Illouz, *Hardkorowy romans*, przeł. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 103.

³¹ N. Mansfield, *Masochism. The Art of Power*, London 1997, s. 33.

³² G. Ritz, *Niść w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002, s. 145.

Gdyby sporządzić wykres związku, to linia diagramu Gierzyńska – Dwurnik falowałyby jak sinusoida. Naprzemienne wzloty i upadki. Teresa podkreśla, że chociaż życie w całości składa się z oscylowania pomiędzy górą a dołem, to to było coś więcej. Artystka wspomina, że Edward przez cały czas musiał unosić się na haju, a jeżeli opadał to natychmiast dostarczał sobie silnych bodźców, żeby znowu się unieść. Nigdy nie czekał, aż przygnębienie przejdzie samo. Był nadpobudliwy, cały czas coś rysował, malował. Nie potrafił się zatrzymać. Teresa z kolei bardzo lubi chwilę zawieszenia, kiedy może na spokojnie pomyśleć, poukładać sobie sprawy, zastanowić się nad tym co ostatnio się przeżyło, pomyśleć trochę nad niedawno obejrzanym filmem. Edward nie potrzebował chwil wyciszenia, więc ten związek bardzo Teresę zmęczył. Teresa szuka harmonii w życiu, u Edwarda harmonii nigdy nie było, w przeciwieństwie do ciągłych napięć i emocji na wysokim tonie, nawet zupełnie zbędnych. Z ledwością udało się im otrząsnąć z silnych przeżyć, Edward znów szukał nowych, o co nie było trudno, ponieważ stał się popularny. Do pogłębiającego się problemu z alkoholem Edwarda co jakiś czas dochodziły kobiety zakochane w jego sławie i pieniądzach. Ostatecznie Teresa postanowiła zakończyć ten związek, wcześniej staczając syzyfową walkę z jego nałogiem. W 2003 roku wyprowadziła się z domu, który sama zaprojektowała. Swoje rzeczy spakowała tematycznie w kartony tytułując je nazwami emocji, które towarzyszyły jej relacji z Edwardem. Tak powstało kolejne zdjęcie z cyklu „O niej” zatytułowane „Koniec i początek”, pokazujące złożoność i kontrasty relacji miłosnej. Koniec związku jest początkiem nowego życia. Zaniepokojona tym, że kartony Miłość i Seks giną na dole przygniecione przez większe z etykietkami Zawód, Żal, Rozpacz, Niepokój, pytam Teresę, czy nie żałuje tego związku. Odpowiada, że niczego nie żałuje, że ta relacja pozwoliła jej dojrzeć. A wieczorem przysłała mi maila: „Chyba nie powiedziałam, że E. był takim mega-max-facetem we wszystkich dziedzinach, i ja odchodząc czułam się przesycona pod każdym względem, z poczuciem wszelkiego nadmiaru. Miałam poczucie, że wszystko (no, może poza wspólną starością) zostało zrealizowane, dlatego było łatwiej to zamknąć.”

Miłosne performensy tworzone przez Teresę Gierzyńską nie tylko miały wzmocnić jej relację miłosną z Edwardem Dwurnikiem. Czasami przybierały formę skargi, wyrazu frustracji, ale również i wyznania miłosnego. Bo przecież Teresa Gierzyńska

fotografując się z podpisem swojego męża na własnych plecach, okazywała swoją miłość i oddanie. Dla Teresy Gierzyńskiej miłość była tematem jej sztuki, ale sztuka nie zamieniła jej miłości w projekt. Sztuka była dla artystki przestrzenią, na której mogła analizować w tej relacji siebie i swoje uczucia. W sztuce mogła się skarżyć na swoją miłość, okazywać słabość.

Wywiad z Wojciechem Pusiem

W swojej najnowszej pracy *A|N* rejestrujesz kamerą minioną obecność pary mężczyzn. Na dwóch połączonych ze sobą ekranach pokazujesz z jednej strony intymne zachowania mężczyzn, a z drugiej pustą przestrzeń, którą po sobie zostawili. Kamera ukazując ich brak, odtwarza te same ruchy, kiedy podążała za ich aktywnością.

Tę pracę można traktować też jako obiekt z dwoma nachylonymi ku sobie dużymi ekranami monitorów. Widzimy na nich dokładnie takie same ujęcia.

Przyglądamy się więc zapisowi przeszłości, który można odtworzyć w pamięci. Ruch kamery podyktowany jest ruchom bohaterów, których już nie ma. Kiedyś zastanawiałem się, czy można byłoby oglądać filmy bez aktorów.

Niewielu polskich artystów potrafi pracować z obrazem, tak jak Ty. Twoje prace wideo są bardzo filmowe. Z wykształcenia jesteś operatorem filmowym.

Moje trzy ostatnie prace wideo rzeczywiście są filmowe, mam na myśli *Given*, *Magic Hour* i teraz *A|N*. Myślę, że jest ogromna liczba bardzo zdolnych artystów, którzy mogą nagle wynieść polskie kino w zupełnie inny wymiar intelektualny, a przede wszystkim nieoczywisty narracyjnie. Wymiana kina i sztuki, jest wymianą, która musi się wydarzyć. Myślę, że artyści mogą udowodnić, że nie jesteśmy skazani na banalną rozrywkę i łatwe opowiadania. Dzisiaj w sztuce współczesnej, nawet krótkie formy wideo ulegają profesjonalizacji. Rozwój technologii prowadzi do poprawy jakości, którą miało kino, a niekoniecznie sztuki wizualne. Kino daje sztuce możliwości technologiczne, publiczność. Sztuka daje kinu wszystko. Jest ogromna nieufność świata filmu do świata sztuki. Ponieważ wykładam w łódzkiej PWSFTViT to mogę zaobserwować to również u swoich studentów. Oni nie traktują poważnie artystycznych pomysłów, przeznaczonych do galerii, muzeum. Dla nich jest to rodzaj fanaberii. Tak jakby kino fanaberią nie było. Ale kino nadal nie chce dać sztuce budżetu, popularności, możliwości epickiej opowieści. W Polsce kino sobie to przywłaszczyło.

Dla mnie A|N to też praca o współczesnym kinie głównego nurtu. O tym, że brakuje w nim reprezentacji gejowskich par, homoseksualnych scen erotycznych. One są w życiu, a w kinie jest wyrwa, brak.

Uważam, że jeżeli coś wydarza się w życiu twoim, moim i tysięcy innych ludzi, to jest to temat, który w naturalny sposób powinien wniknąć w sztuki wizualne, muzykę popularną, kino. Nie chodzi o to, że w swoich pracach podnoszę gejowski temat, żeby wszyscy go dostrzegli. Dla mnie ten temat na pewnym poziomie jest transparentny. Z mojego punktu widzenia skończył się czas walki o prawa homoseksualistów. Te prawa istnieją. Być może niektórzy politycy nie chcą tego widzieć. Moim zdaniem wypowiedź artysty z poziomu politycznego na temat gejowskich kwestii jest pieśnią przeszłości. Na pewno wszyscy, zarówno heteroseksualiści, jak homoseksualiści, biseksualiści, babcie, dziadkowie, młodzież, powinni być bardzo wdzięczni, że walczono o prawa i poruszano kwestie mniejszości seksualnych w latach dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych. Na polu sztuki współczesnej jednak mówienie dłużej o prawach gejów, w ten sam sposób zupełnie nie ma sensu.

Lubię fotografie Wolfganga Tillmansa, co jest banałem, bo pewnie każdy je lubi. Ale one idealnie mają rozłożone akcenty, tam oczywiście jest bardzo dużo wątków homoseksualnych, bo sam Tillmans jest gejem, ale to jest totalnie naturalne. Patrząc na jego prace nie masz wrażenia wielkiej walki.

Denerwuje mnie, kiedy jakiś artysta ma aspirację zrobienia w swojej pracy jakiejś ogólnej diagnozy społecznej i mówi o np. o nierównościach społecznych. Dla mnie jest to pozycja dla polityka. Myślę też, że z takimi tematami świetnie radzi sobie kino.

Skoro nie diagnozami społecznymi, to czym powinien zajmować się artysta?

Sobą. Mnie przede wszystkim interesuje to co dzieje się ze mną, później okazuje się, że kiedy kompetentnie i szczerze opowiadam o sobie, wtedy okazuje się, że w tym lustrze mogą odbić się inni ludzie..

Artysta to egoista?

Tak, tak myślę. Ale to niekoniecznie jest coś złego. Bardzo lubię prace np. Katarzyny Kozyry, które biorą się z niej i są o niej. Widać w nich specyficzny ogląd świata i

stosunek do ludzi. To jest super, mimo, że czasami nie kręcą mnie jej prace w sensie wizualnym. Ale jej prace są autentyczne i poruszające, trudno w nie wierzyć.

W sztuce współczesnej prawa zostały wywalczone, a na polskich ulicach?

Ulica to co innego. Od pewnego czasu myślę jednak w ten sposób, że każdy ma prawo do własnych reakcji. I to się nie zmieni. Ja na przykład bardzo nie lubię grubych obnażonych na ulicy latem mężczyzn. Oni chodzą w czymś co przypomina majtki, a spod koszulek wystaje im brzuch. Nie różnicuję, czy są heteroseksulani czy homoseksualni. To jest nieestetyczne. Wzbudzają nawet moją niechęć fizyczną, jest mi źle, kiedy na nich patrzę. Z trzeciej strony Ci panowie zazwyczaj nie mogą przejść obok mnie bez słów „jebany pedał”, kiedy mijam ich w zbyt szerokich spodniach, przypominających spódnice. Myślę, że nie da się z tym walczyć, po prostu tak jest. Nikt mnie nie przekona do tego roznegliżowanego pana w gaciach. A jego nikt nie przekona do mnie. Chociaż kilka razy miałem stłuczkę samochodową i opresji zawsze ratowali mnie chłopaki w dresach, których nagle nie obchodziło jak wyglądam. Pewnie gdyby na chodniku stali w grupie, a ja przechodziłbym w swoich spódnico-spodniach obok nich, to zostałyby ze mnie mokra plama.

Co więc powinno się zmienić?

Tutaj trzeba nauczyć społeczeństwo, że dwóch chłopaków, lub dwie dziewczyny mogą iść na ulicy za rękę. I to jest praca do zrobienia. Dziwi mnie zamieszanie wokół tęczy na placu zabawiciela. Ona jest po prostu pięknym obiektem. Myślę, że nawet gdybym nie był artystą, tylko dziewięćdziesięcioletkiem z trzema pokoleniami wnuków, to byłbym nią zachwycony. Dziwią mnie akty agresji. To nie prawda, żeby tęcza była przywłaszczona przez kogokolwiek. Nie widzę, żeby środowiska homoseksualne rościły do niej jakieś pretensje, twierdząc, że jest tylko ich. Tęcza to po prostu wyraz radosnej manifestacji artystki.

Wydaje mi się, że ludzie w Polsce potrzebują agresji. Polak zawsze znajdzie sobie kogoś kogo będzie nienawidził. Nie ważne, czy to będzie pedał, Żyd, trans, czy kobieta.

Bohaterów A|N usytuowałeś w pustym lofcie. Jaka rolę w tej pracy odgrywa architektura miejsca, w którym kręciłeś swoje wideo?

Od samego początku, jak myślałem o tej pracy to umiejscawiałem ją w takim trochę nigdzie. Ja sam mieszkam w mieszkaniu bardzo niedoskonałym, które jest trochę pracownią. Cały czas mam wiele rzeczy w pudłach, cały czas coś przenoszę. Nigdy nie mam czasu, żeby kupić odpowiednią szafkę, więc niektóre rzeczy leżą na ziemi. Pomyślałem sobie, że potencjał przestrzeni, którą wykorzystałem w A|N jest taki, że gdyby ktoś wszedł do niej po raz pierwszy to mógł powiedzieć o niej tyle, że jest to miejsce do którego ktoś się wprowadza, albo z którego ktoś wyprowadza się. Chciałem, żeby ta przestrzeń naznaczona była głównie ruchem kamery. Kojarzyłem, że jest to rzeźbiarskie. Kamera jest w A|N dłutem, które uderza w pustą przestrzeń. To są ruchy rzeźbiarskie. Ruch kamery został zapośredniczony przez ruch ludzi, aktorów. Niewykończony loft kojarzy się z zawieszeniem. To może być też metafora pytania: czy rzeczywiście powinniśmy ze sobą być, jeżeli do tej pory nie potrafiliśmy wybrać czajnika.

Architektura i ludzie obustronnie na siebie wpływają?

Ludzie kształtują przestrzeń w której żyją swoją obecnością. Tak mówił Oskar Hansen. Na ludzi w pewien sposób działa przestrzeń np. czują się w niej szczęśliwi, smutni, albo przytłoczeni. W związku z tym pozostawiają w niej ślady swojej aktywności, kształtując ją. W A|N są zapisane trajektorie ruchu wyznaczone nie tylko ruchem aktorów, ale też architektury. Architektura zaczyna być organizmem, który jest rozpychany ludzką aktywnością. Ruch kamery ujawnia zasady architektury. Tym mocniej architektura tego miejsca wydaje się organizmem, a nie budynkiem.

Prócz architektury, w Twoich filmach, ważną rolę odgrywa natura. Jest bohaterką filmu *Magic Hour*.

Dla mnie natura zawsze miała wymiar nie do końca odkrytej, zawołowanej grozy. A doświadczenie lasu szczególnie było związane z lękiem np. przed kimś schowanym za drzewami, kto może mnie obserwować, a kogo ja mogę nie widzieć. Pokrewny strach odnalazłem po latach w filmach Lyncha. Ucieleśnił go Bob z „Miasteczka Twin Peaks”, który czaił się między drzewami. Zło może wyjść z lasu w którym świeci słońce, czyli z miejsca kojarzonego z bezpieczeństwem i przyjemnością. W *Magic Hour* widzimy obszary okalające dom mojej prababci.

Skąd więc bierze się atmosfera napięcia w słonecznym *Magic Hour*?

Atmosferę napięcia w *Magic Hour* buduje też ukryty *layer* pracy. Tajemniczo brzmiący podkład to zmiksowany głos Karola, który mówi przez sen. To niezwykle, ponieważ Karol w nocy wygłasza skomplikowane elaboraty, mówi czasami rzeczy przerażające, czasami dziwne, a czasami brzmiące bez sensu, jakby były recytowane w wymyślonym języku. Postanowiłem nagrywać jego słowa ukochanego. Zresztą wiem, że Karol już wcześniej nagrał dużo swoich bełkotliwych wywodów.

Jak Twoje życie osobiste wpływa na Twoją sztukę?

Potwierdzenia swoich pomysłów artystycznych szukam we własnym prywatnym doświadczeniu, więc moje życie osobiste nie tyle jest dla mnie inspiracją, co ostatnim punktem, do którego się odwołuję.

Na przykład praca A / N kojarzy mi się z jednym ze wspomnień z dzieciństwa, kiedy jako kilkuletni chłopczyk oglądałem telewizję ze swoim dziadkiem. Siadałem bliżej telewizora, a chory na astmę dziadek, zajmował swoje ulubione miejsce za moimi plecami i palił papierosy. Mimo tego, że oglądaliśmy razem, odwracałem się do dziadka ze słowami – zobacz dziadku! widziałeś? Dziadek umarł kilka lat później. A ja jeszcze długo oglądałem telewizję siadając na tym samym krześle. Nadal często odwracałem się automatycznie, chcąc wspólnie z dziadkiem przeżywać oglądany właśnie program telewizyjny. Strata dotarła do mnie nie na pogrzebie, ale właśnie wtedy, kiedy jako dwunastolatek oglądając telewizję odwróciłem się, jak zwykle, ale zamiast dziadka zobaczyłem puste miejsce po nim.

Co w twoim życiu zdecydowało, że zrobiłeś *Magic Hour*, pean na cześć urody młodego chłopca?

Odkąd pamiętam chciałem nakręcić film o miłości. Spotkałem Karola i wtedy poczułem, że wiem czym jest miłość i mogę zrobić taki film. W tamtym czasie bardzo bałem się, że możemy rozstać się, więc postanowiłem nakręcić film, który zatrzyma w kadrze piękno Karola. Myślę, że oglądając ten film za kilkadziesiąt lat, będę czuł

głównie ból. Wtedy nie będziemy już *young and beautiful*, jak z piosenki Lany Del Rey.

W jaki sposób spotkałeś Karola?

Od dłuższego czasu byłem singlem, ponieważ zawsze wierzyłem w piorun z nieba i uznałem, że jeżeli ten piorun nie uderzy przede mną, to niczego nie chcę. Jeżeli nie piorun to nic. No i ten piorun uderzył przede mną 15 maja, w trakcie mojej wystawy we Wrocławiu. Karol podszedł do mnie z pytaniem o moje neonowe prace. Od tamtego momentu zaczęliśmy być ze sobą, co wydało się nam wtedy najbardziej naturalną i najbardziej oczywistą na świecie konsekwencją tego spotkania.

Jednak tak zupełnie po raz pierwszy zobaczyłem Karola, jako nieznajomego przechodnia - w lutym 2010 roku, we Wrocławiu na ulicy Świdnickiej, nieopodal bauhausowskiego budynku Renomy. Przyjechałem do Wrocławia z Łodzi, na próbę spektaklu „Sen nocy letniej” przy którym współpracowałem, jako osoba odpowiedzialna za światło i wideo. Pamięta to spotkanie wyjątkowo dobrze, ponieważ kierowany czymś w rodzaju magnetycznego przyciągania zacząłem podążać za Karolem i przez dłuższą chwilę widziałem go odwróconego plecami. Mimo przyciągania, w pewnym momencie Karol zniknął z mojego pola widzenia, żeby powrócić na wernisażu we wrocławskiej Galerii Entropia.

Do jakiego stanu porównałbyś miłość?

Uważam, że miłość najbardziej jest jak sen. Jest woalem, który nakłada się na rzeczywistość. Nie cierpię metafory dwóch połówek. Jest szkodliwa. Dużo bardziej trafiona jest metafora wspólnej drogi, bo przecież w związku jest się dwoma niezależnymi postaciami, które wspólnie idą ze sobą przez jakiś czas. Dwoma osobnymi bytami, które często różnie postrzegają świat.

Czy miłość gejowska różni się heteroseksualnej?

Wydaje mi się, że w parach gejowskich zupełnie inaczej wygląda więź i wytłumaczenie jej sobie. Kultura daje osobom hetero dużo więcej punktów zaczepienia, co sprzyja otrzeźwieniu w momencie kryzysu w związku. Oglądam teraz serial *Spojrzenia* o grupie homoseksualnych przyjaciół. Oni jedzą wspólne

śniadania, celebrycy, ich życie przepelnia hipsterska wrażliwość i wrażliwość. Tak jakby bliskość w związku miała polegać na wspólnym jedzeniu fajnych śniadań, a jak kończy się czas przyjemnych śniadań, to trzeba się rozstać. Wydaje mi się, że w gejowskich związkach ludzie łatwiej jest się rozstać. Myślę, że gejom łatwiej jest powiedzieć: już cię nie kocham. Bez głębszego zastanowienia co się z nami działo przez ostatnie lata, może coś się zmienia i trzeba byłoby inaczej podejść do związku. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, żeby było nam przyjemnie cały czas. Jeszcze nigdy w historii nie było czasu, kiedy przyjemność była w zasięgu telefonu. Dzisiaj wszystko nam jej dostarcza, to uzależniająca i wypaczająca myślenie o związku. Bo jak związek przestaje dostarczać nam głównie przyjemności, to natychmiast idzie się szukać jej gdzie indziej. Całe szczęście znam też mężczyzn, którzy są ze sobą po dwadzieścia lat.

Rozmowa a Aleką Polis.

Jak zaczął się twój związek z Anią?

Wszystko zaczęło się od tego, że Kasia Czeczot, moja i Ani wspólna koleżanka, postanowiła nas ze sobą poznać. Miała przeczucie i uważała, że idealnie do siebie pasujemy. To dla Kasi właśnie zrobiliśmy wideo „Elan vital”. Praca ta, na której kochamy się pod poplamionym krwią menstruacyjną prześcieradłem miała być formą podziękowania dla Kasi.

W jaki sposób powstała ta praca?

Przyczepiłam kamerę do antresoli. Na prześcieradle napisałyśmy „Dzięki Ci Kasiu”. Staraliśmy się, żeby napis był przez cały czas widoczny, żeby nie zdefromował się przez nasze ruchy. To okazało się trudne, dlatego powstały dwie wersje tego filmu. Jedna krótsza, na której czytelny jest napis i druga dłuższa, na której raczej widoczne są nasze zachowania, czyli to, że się wygłupiamy, całujemy i kochamy się.

Filmowałaś swoje życie z Anią, przez pierwsze pół roku waszego związku.

Tak, to był dla mnie bardzo ważny okres i chciałam go zatrzymać na zawsze. Filmowałam czas, kiedy miłość jest świeża i wydaje się cudem. Wtedy nawet każde wspólne wyjście do sklepu jest świętem. Jestem artystką multimedialną, kamera jest moim naturalnym medium, więc filmowanie najważniejszych chwil w moim życiu wydawało mi się oczywiste.

Zresztą wasze wyjście do sklepu też zarejestrowałaś, ale w innej pracy „Parkour d’amour”.

Ja ze względów logistycznych, nie mogłam nagrywać tego filmu, więc poprosiłam koleżankę, żeby nagrała mnie i Anię w drodze do Arkadii. Chodziłyśmy ze sobą cały czas dotykając się i przystając co kilka kroków, żeby namiętnie się pocałować. Oczywiście przez cały czas pamiętałyśmy, że jesteśmy nagrywane, ale tak samo chodziłyśmy na codzien. Po prostu kiedy wychodziłyśmy, gdzieś razem, to zawsze

szłyśmy trzy razy dłużej. W sklepach miałyśmy swój ulubiony gest, naszymi złączonymi rękoma wskazywałyśmy na to co chcemy kupić. To była nasz bardzo fajna figura. Przez pierwszych kilka miesięcy cały czas byłyśmy razem, szybko ze sobą zamieszkałyśmy. Jak wychodziłyśmy z domu, to cały czas musiałyśmy być blisko siebie, przywierałyśmy do siebie. Bardzo chciałam zachować ten okres, bo wiadomo, że ten zachwyty sobą kończy się, powszednieje. Z czasem taka sytuacja niestety wydaje się normalna. Po drodze do Arkadii mijałyśmy przechodniów i robotników, którzy oglądali się za nami.

W waszym związku przeszkodami byli nie tylko oglądający się za wami przechodnie.

Zaczęło się od tego, że moja poprzednia dziewczyna zaczęła mnie stalkować. Skończyło się tym, że poszłam na policję. Czekałam na pierwszy dzień, w którym w Polsce zaczęła obowiązywać ustawa, dzięki której stalking traktowany jest jako przestępstwo. Byłam w Polsce pierwszą osobą zgłaszającą stalking. Dosłownie chwilę później okazało się, że mój ojciec jest śmiertelnie chory i zostało mu pół roku życia. Mimo tego, że byłyśmy szczęśliwie zakochane, to nasze szczęście od początku było obciążone traumą. Rzadko zdarza się taki super odjechany związek, ponieważ on naprawdę był wyjątkowy. Ale pomimo naszej miłości, przez te wszystkie ciężkie chwile, nie mogliśmy do końca się cieszyć.

Związek z Anką był bardzo intensywny, bardzo się kochałyśmy, ale przez te wszystkie ciężkie momenty w życiu to było bardzo obciążające i rezonowało w przyszłości. Związek był super extra, ale był też od początku wystawiony na próbę śmierci i prześladowania. Towarzyszyła nam też symbolika liczb. Pierwsze nasze spotkanie z Anią, na którym wyraźnie iskrzyło między nami było w kwietniu. Poznałyśmy się na otwarciu wystawy w Łodzi, w której brałam udział. Jak się później okazało, w tym samym dniu mój ojciec trafił do szpitala. Właściwie o tej samej godzinie, w której jaj otwierałam wystawę. Trzynastki były symbolicznie obecna, Ania urodziła się 13tego lipca, a mój ojciec 13tego stycznia. Eros i Tanatos cały czas był przy nas.

Uważasz, że ciężkie sytuacje z początku związku były przyczyną waszego rozstania?

Na pewno. Rozmawialiśmy później z Anią, dla niej to było bardzo duże obciążenie. Przez pół roku nie odzywałam się z matką, po śmierci ojca nie mogłam z różnych przyczyn się z nią kontaktować. Rozmawialiśmy o tym, że początek był super, ale niestety nie byliśmy tylko we dwie. Towarzyszyła nam śmierć mojego ojca, prześladowająca nas moja była dziewczyna, moja matka. Wszystko wydarzało się na raz. To był rok potężnych zmian w moim życiu. Myślę, że jak na początek, było tego za dużo. Ten czas przypominał jazdę po nitce toru wyścigowego bolidem Formuły 1 balansującym między brzegami asfaltu. W okresie tym chwile euforii przeplatały się ze wstrząsającymi momentami.

Rozmowa z Adą Karczmarczyk.

Jak poznałaś Oskara Dawickiego?

Odkąd pamiętam on zawsze był dla mnie artystycznym autorytetem. Jako studentka śledziłam jego twórczość, byłam nią zafascynowana. Sztuka Oskara Dawickiego i grupy Azorro do której on należy od 2001 roku, utwierdziły mnie w przekonaniu, że warto być artystką. Żywe ucieleśnienie idealnego artysty poznałam wreszcie w Nowym Yorku, w którym przebywała na rezydencji artystycznej. Siedziałam wtedy zestresowana za stolikiem w jakiejś knajpie. Pamiętam, że było to dziwne uczucie. Od jakiegoś czasu podążała za nim artystycznie, a kiedy już go spotkałam, nie byłam w stanie wyartykułować w jego kierunku ani jednego sensownego słowa. Poczulałam się tchórzem i bardzo to przeżyłam.

Później mijaliśmy się na wernisazach, ale mój strach był zbyt paralizujący, żeby porozmawiać, albo chociażby zachowywać się naturalnie. Uciekałam, robiłam uniki w ostatnim momencie. Jak nastolatka zakochana w gwiazdorze z plakatu, która panikuje ze strachu przed prawdziwą konfrontacją. Kiedyś, jeszcze w Poznaniu, tańczyli nawet razem na jakiejś dyskotecie. Dla mnie znowu to było mocne przeżycie, niczym tarcie się żywiołów. Dla niego, jak sądzę, pewnie jedna z codziennych sytuacji. Ale wtedy to jeszcze nie było zakochanie, tylko fascynacja niezwykle męczyzną i artystą.

Kiedy zakochałaś się w Oskarze?

Po tym jak ukazała się książka „W połowie puste” Łukasza Gorzycy i Łukasz Rondudy. Najpierw postanowiłam, że nigdy jej nie przeczytam, jakbym podskórnice przeczuwała, co później się wydarzy. Nazwałam ją nawet „przeklętą książką”.

Jednak kilka miesięcy później książka znowu wpadła w twoje ręce.

Tak, zaczęłam czytać „W połowie puste” od końca, co zresztą usprawiedliwiała konstrukcja książki, ponieważ czas się w niej cofa. Była przygnębiająca zima,

depresyjna aura i niestety odczytałam „W połowie puste” literalnie. Przestałam myśleć racjonalnie, do głosu doszły emocje. Pomieszała mi się literacka kreacja dwóch autorów z prawdziwymi losami Dawickiego. Przestałam traktować rzeczywistość z należyтым dystansem, wszystko brałam na serio.

Co poruszyło cię w tej książce?

W książce Oskar wydeptuje w śniegu słowo: POMOCY i wysła ten komunikat do kosmosu. Z tekstu wynikało, że czeka na odpowiedź. Wpadłam wtedy na genialny pomysł: skoro odczytałam prośbę o pomoc, to jestem zobowiązana, żeby na nią odpowiedzieć. Na chęć pomocy niezwykle dla mnie mężczyźni nałożyła się monolityczną pewność, że jest to sztuka na którą czekałam całe życie, co zresztą w przyszłości potwierdziło się, ale wtedy nie mogłam jeszcze przewidzieć w jak pokrętny sposób się to odbędzie. Wiedziałam jedynie, że wszystko czego doświadczyłam i co robiłam wcześniej w jednym momencie wydało się martwe, nieadekwatne. Wydawało mi się, że stanęłam twarzą w twarz z prawdziwą sztuką, totalną, która przechodzi przez serce, miesza się z życiem.

Co postanowiłaś zrobić?

Postanowiłam zaingerować w książkę, wejść w nią. Wtedy stworzyłam pierwszą pracę, która zapoczątkowała półtoraroczny cykl Miłosnych performansów. Postanowiłam odwrócić jego katastroficzne myślenie. Wprowadzić radość do poczucia bezsensu. światło do mroku. Postanowiłam przepisać na nowo książkę „W połowie puste”. Wszystkie negatywne elementy z każdego rozdziału z osobna odwracałam na pozytywną stronę. Wycinałam tekst książki, układając inaczej słowa, żeby odwrócić negatywne znaczenie sytuacji. Każdy rozdział przesyłałam Oskarowi, do galerii Raster. Byłam podjarana. Czula, że jest to pierwsza prawdziwa sztuka, jaką robię. To było coś totalnego, pochłonęło moje myśli i działania w całości. Nie wiedziałam w którym kierunku to zmierza, ani co wydarzy się później. Zaczęło się niewinnie i euforycznie.

Jak wyglądał twój pierwszy Miłosny performans, który wysłałaś Oskarowi?

Dwudziestego marca 2012 roku wysłałam pierwszą pracę. Był to fragment ostatniego rozdziału „W połowie puste”, w którym Oskar wysłał prośbę o pomoc do kosmosu. Nakapałam na tekst swoimi łzami. Chciałam mu po prostu dać znać, że mnie to poruszyło.

Czy dostałaś jakąś odpowiedź od Oskara Dawickiego?

Nie, nigdy. Przez półtora roku wysyłania prac dla niego, nigdy nie dostałam nawet żadnego znaku, potwierdzającego, czy moja korespondencja trafia do adresata. Ale po kilku miesiącach zaczęłam tracić kontrolę nad swoim Miłosnym performancem. Zaczęłam zastanawiać się, czy coś robię źle. Może go czymś krzywdzę, może do czegoś zmuszam? Zabrnęłam wtedy już tak daleko, że nie widziałam odwrotu. Jeden rozdział robiłam pięć razy. Ciągle się myliłam. Wyrzucałam sobie, że staram się uszczęśliwić kogoś na siłę, później tłumaczyłam sobie, że nic innego nie mogę już zrobić. Nie miałam doświadczenia, nie znałam się na uczuciach i miłości. Wcześniej marzyłam o totalnej miłości, jak z filmu, a ta którą dostałam znacznie odbiegała od romantycznych wizji, którą zwykła oglądać w telewizji.

Jak zakończył się twój miłosny projekt artystyczny?

Zakończył się, ponieważ nie miałam już sił. Ostatnia praca, którą zrobiłam i wysłałam Oskarowi, była enigmatyczna, ale pozytywna. Byłam wyczerpana ciągłym myśleniem o Oskarze. Nie mogła się oderwać. Podświadomość nie dawała mi odpocząć nawet w nocy. Miałam męczące sny. Któregoś razu śniło mi się, że biegam po polu, a dookoła mnie stoją mężczyźni w brokatowych marynarkach, odwrócenii tyłem. W tym śnie podbiegałam do nich, poklepując ich po plecach i wołając po imieniu „Oskar”. Oni wtedy odwracali się do mnie twarzą, ale za każdym razem okazywało się, że to nie jest Oskar. W tym momencie wszyscy moi znajomi wsiadali do pociągu, który za chwilę miał ruszyć w podróż. Nie wiedziałam co zrobić, wahałam się. Wreszcie wsiadłam do środka, ale wtedy zauważyłam, że jest jeszcze jeden mężczyzna w brokatowej marynarce, którego wcześniej nie dostrzegłam. Wokół niego błyskają flesze, ktoś kręci się jakiś film. Byłam na siebie zła i wyrzucałam sobie, że powinnam

zostać, ale w tym momencie ten mężczyzna odwrócił się do mnie i okazało się, że to Leonardo DiCaprio. Nie wiedziałam, czy czuć radość, czy smutek.

Masz dzisiaj jakieś przemyślenia na temat swojej platonicznej miłości do Oskara Dawickiego?

Komunikowałam się wyobrażeniem stworzonym przez grupę ludzi. Robiłam to w różnych stanach emocjonalnych i jest to element mojego rozwoju. Wewnętrznie przeżyłam bardzo wiele. Okres zakochania był podróżą od stanów depresyjnych, płaczliwych po ekstatyczne. Teraz traktuję to jako dobry trening myślenia o sobie, o rzeczywistości, i o tym czym w ogóle jest miłość, chociaż ostatecznie mistrza nigdy nie poznałam. Chce żyć już normalnie, nie wracać do niego myślami.

Dzisiaj cieszę się, że to się wydarzyło. Przerobiłam to. Oczywiście, nie mam siły na kolejną miłosną sytuację. Ale wiem, że ludzie, którzy nigdy nie przeszli przez coś takiego, tak naprawdę nie znają siebie, ani nie wiedzą do czego mogą być zdolni w miłości. To bzdury, że miłość romantyczna sama przychodzi i później jest tylko słodko. Uporała się z romanssem, który wydarzył się w mojej głowie. Znalazłam dzięki niemu swoją drogę artystyczną. Być może nie potrafiłam odróżnić, czy jest moim artystycznym mistrzem, ukochanym, czy też może moim wrogiem. A może to wszystko się łączy?

Wywiad z Teresą Gierzyńską³³

Wywodzi się pani z artystycznej rodziny.

Mój dziadek i babcia, mieszkali w Kanadzie i prowadzili tam Szkołę Sztuk Pięknych. Dziadek był architektem po Kunstgewerbeschule i współzałożycielem Spółdzielni Artystów Ład w Warszawie. Moja rodzona babcia, która bardzo młodo umarła na zapalenie płuc, też była artystką. Dziadek ożenił się drugi raz. Druga babcia, którą poznałam w Kanadzie, współtworzyła grupę Kolor w przedwojennej Warszawie. W moim domu rodzinnym mama dbała o estetykę i wychowanie muzyczne, w euforii czytało się *Ty i Ja*, *Radar* i *Świat*.

W latach sześćdziesiątych wyjechała pani, jako bardzo młoda dziewczyna, do swoich dziadków w Kanadzie. Co tam pani widziała?

Pojechałam do domu pełnego sztuki, głównie ceramiki i malarstwa. W Kanadzie chodziłam na wieczorowe kursy rysunku i rzeźby. Zwiedzałam w Toronto muzea. Odbylam podróż do Stanów Zjednoczonych. Fotografowałam.

Młoda dziewczyna w wielkim świecie. Nie czuła się pani samotna?

Nie mam i nigdy nie miałam problemu z samotnością. Niektóre osoby nie mogą spędzić samotnego wieczoru w domu, rozpaczliwie wydzwanają po znajomych, robią się chorzy, czują pustkę. Mimo tego, że miałam dużą rodzinę, dwie młodsze siostry, w domu zawsze był ruch i głosy, dzisiaj bardzo lubię ciszę, nie przeraża mnie ona. W samotności dzieją się fantastyczne rzeczy, uwielbiam to. Myślę, że samotność jest twórczym stanem. Cały świat jest w nas, w naszej głowie. Zawsze czułam się dobrze

³³ Wywiad ten pod tytułem *W zgodzie ze sobą*, ukazał się w miesięczniku „Harper’s Bazaar”, 2014, nr 11, str. 154

sama ze sobą. Dzisiaj ludzie pytają mnie dlaczego się z kimś nie związę. Ale ja nie czuję takiej potrzeby. Jest mi teraz fantastycznie.

Jako nastolatka prowadziłam dziennik i pisałam dużo listów do rodziców. Często pojawiają się tam moje zapewnienia, że nigdy nie wyjdę za mąż. Po prostu nie ma mowy. Jako młoda dziewczyna miałam poczucie silnej niezależności. Planowałam wtedy, że skończę ASP i wrócę do Toronto. Widziałam, że tam wydaje się bardzo dużo pieniędzy na sztukę. Miałam poczucie, że świetnie dam sobie tam radę.

Ale spotkała pani wtedy Edwarda Dwurnika?

Tak, i zrobiło się bardzo dziwnie. Już nie byłam za wszystko sama odpowiedzialna, tylko była też druga osoba. To jest bardzo zniewalające. Jak kobieta przyzwyczai się do tego, to jest to fajne, ale tylko do momentu, kiedy w związku też jest fajnie.

Na podstawie doświadczenia swojego i różnych znajomych, wiem, że kiedy kobieta nagle zostaje sama, to jest kompletnie bezradna, ponieważ albo wyszła bardzo młodo za mąż i nie miała kiedy nauczyć się samodzielności, albo się jej oduczyła w trakcie małżeństwa.

Pani fotografie są bardzo odważne seksualnie.

Sama nie potrafię tego zobaczyć. Zaczęłam się tego domyślać przypatrując się kiedyś reakcji innych osób, na jednej z moich wystaw, i pomyślałam nawet, że może jestem bezwstydna.

W czasie kiedy robiłam te fotografie nie było w Polsce filmów pornograficznych, erotyka w polskich filmach istniała, podskórnie, w małym zakresie. Pamiętam jak ogromne wrażenie zrobiło na mnie „Ostatnie tango w Paryżu”, ale takie filmy należały do rzadkości. Czułam ogromną potrzebę zrobienia tych fotografii, sama byłam ciekawa, jak to wyjdzie. Prawdę mówiąc w ogóle nie myślałam o tym, żeby je pokazywać, wieszać w galerii, dlatego problem ewentualnej kontrowersji w ogóle nie zaprzętał mi głowy.

Seksualność od razu połączyła się dla pani z kobiecością w sposób oczywisty?

Oczywiście, jesteśmy seksualnymi istotami. To jest nierozdzielna całość i to jest też piękne. Obyczaje, religia i inne czynniki kulturowe wmawiają nam, że jest inaczej. Delikatnie mówiąc narosły nieporozumienia, które są skrupulatnie wykorzystywane przez mężczyzn. Teraz kobiety wywalczyły sobie nową pozycję i to jest super. Mam wrażenie, że mężczyźni stoją bezradnie w dołkach startowych, a kobiety mkną do przodu. Tylko nieliczna grupa mądrzejszych mężczyzn komunikuje się z kobietami i cieszy się z ich praw. Całe szczęście zdarzają się też świetni mężczyźni.

Uważa pani, że feminizm leży również w interesie mężczyzn?

Zdecydowanie tak. Gdyby tylko mężczyźni umieli z niego odpowiednio skorzystać. Przecież również mężczyznom łatwiej jest żyć w związku partnerskim !

A jak to wyglądało w pani doświadczeniu?

Moja praktyka życiowa pokazała, że trudno jest dzielić wszystko po pięćdziesiąt procent. Każdemu inne rzeczy lepiej wychodzą, niezależnie od płci. Jeżeli mężczyzna nie ma zmysłu do gotowania, to bez sensu jest zmuszać go do tego za wszelką cenę. Lepiej niech zrobi coś co wychodzi mu lepiej. Na tej zasadzie starałam się realizować nasz związek z Edwardem.

Czy Edward pomagał w domu?

Na ogół pomagał, chociaż czasami musiałam mu o tym przypominać. Próbowалаm parę razy, w ramach testu, zmusić go do gotowania i szybko się okazało, że to nie miało żadnego sensu. Musiałam sprzątać po nim całą kuchnię, ponieważ akurat to było moje królestwo. Zawsze lubiłam gotować, więc dlaczego miałam tego nie robić?

Z pani prac wynika, że byliście bardzo erotycznym związkiem.

Pewnie tak. W innym przypadku być może ten związek nie utrzymałaby się ponad trzydzieści lat. Dopasowanie seksualne jest dla związku mocną klamrą spinającą.

Dlaczego w dedykacji na tomiku wierszy podarowanym Edwardowi podpisuje się pani „słaba”?

Dlatego, że czułam się zniewolona tą sytuacją.

Ma pani na myśli tą miłość?

Tak, ona spowodowała, że nie potrafiłam w ogóle się postawić, sprzeciwić się, tak jak na przykład Edward potrafił. Pewnie dlatego tak wtedy napisałam. Tutaj wchodziła w grę jeszcze sztuka, jego malowanie. Czasami zdarza się, że mężczyzna podoba się kobiecie, a z czasem przestaje się podobać. A u nas było inaczej. Mnie bardzo kręciło dodatkowo to co on maluje, jak on maluje i jak mu to wychodzi. Wielką przyjemnością dla mnie było patrzeć, jak on ewoluuje. To było narkotyczne. Ilości obrazów, które tworzył były nieprawdopodobne. Zawsze też wydawało mi się, że jest wyjątkowo piękny i pociągający w momencie, w którym maluje i jest skupiony.

Byliście symbiotycznym związkiem?

Czasami słyszę o związkach, w których dwoje ludzi robi kompletnie różne rzeczy. Nie łączą się w sferze zainteresowań, tylko w sferze emocji. Wieczorami spotykają się w domu i ewentualnie opowiadają sobie o całym dniu. Mówi się, że to są fajne i zdrowe relacje. U nas tak nie było. Oboje jesteśmy artystami i byliśmy zszyci ze sobą w różnych sferach życia. Bardzo satysfakcjonujące było dla mnie obserwowanie efektów naszej pracy, chociaż zawsze pracowaliśmy osobno. Sukcesy Edwarda były też moimi sukcesami.

Jak to?

Ponieważ widziałam w nich swój wkład, i potwierdzenie, że umiejętnie myślę.

Pomagała pani mężowi?

Zawsze ofiarowałam Edwardowi dużo pomocy. W sprawach dokumentacyjnych. Chociażby w postaci pieniędzy. Na studiach całe swoje stypendium, które dostałam, oddałam na blejtramy dla niego. Zawsze widziałam w malarstwie Edwarda duży sens i wierzyłam w niego.

Mąż prosił panią o radę?

Tak, szczególnie na początku, kiedy miał jeszcze różne obawy. Pokazywał mi swoje obrazy, nie wstydził się mnie, tak jak osób z zewnątrz. Czasami był bardzo uparty i nie przyjmował tego, co mówiłam, ale często mnie słuchał. Dyskutowaliśmy. Jego pierwsze prace artystyczne wydawały się bardzo szokujące, ludzie nie wiedzieli wtedy jakich użyć narzędzi, żeby je odczytać.

A jak odbierano pani prace?

Podobnie. Wtedy wiele osób nie wiedziało co zrobić z moimi „fotografiami”. Nie były one czystymi fotografiami, wywodzącymi się z polskiej, przedwojennej fotografii. Teraz ludzie odbierają je bardzo dobrze.

A Edward pomagał pani? Interesował się tym co pani robiła?

Nie za bardzo. Może na początku był pełen dobrych chęci, ale są ludzie, którzy nie potrafią oglądać fotografii. Edward należał właśnie do takich osób. Nie traktował mojej pracy na poważnie, podchodził do niej z pobłażaniem. Czasami chciałam go o coś zapytać, ale szybko okazało się, że w ogóle nie czuł tego tematu, więc przestałam szukać u niego rady, bo tylko narobiłby mi bigosu.

Jak pani pracowała?

Swoje projekty realizowałam po swojemu. Na początku robiłam szkice rysunkowe przyszłych fotografii. Notowałam swoje przemyślenia. Zbierałam materiały. Przez ten czas właściwie nigdzie nie jeździłam, nie oglądałam żadnych wystaw, ponieważ to strasznie rozprasza i przeszkadza. Kiedy już czułam się gotowa, to organizowałam sesje. Później był czas siedzenia w ciemni, wykańczania. Często po jednej sesji od

razu wiedziałam co muszę zrobić w następnej kolejności. Wiec znowu to notowałam...

Dlaczego fotografowała pani głównie kobiety?

Od zawsze sprawy kobiece były mi najbliższe. Jestem kobietą, więc sądzę, że to naturalne. Jako młoda dziewczyna zaczytywałam się „Dziennikami” Zofii Nałkowskiej. Bardzo podobało mi się, że ona idzie w stronę kobiecej psychologii, ale też wspomina o ciele. Ten temat rajcował mnie od samego początku, a nie np. rewolucja seksualna. To co opisywała Nałkowska, na codzień było wypowiedane półszepem, zaledwie sygnalizowane, wstydliwie omijane. Kobięca seksualność była tematem tabu. Brakowało też języka, żeby o niej mówić. Nie mieliśmy jeszcze dostępu do zagranicznych pisarek np. Susan Sontag. Trzeba było samej przedzierać się do tych książek. Temat kobiecej seksualności w Polsce dopiero się otwierał.

Kobiety z pani fotografii wydają się zaskoczone, złapane przez obiektyw znięcka.

To tylko złudzenie. Bardzo zależało mi na takim efekcie. Nie chciałam, żeby wyglądały na inscenizowane, tylko, żeby miały charakter przelotnej sytuacji. Nie chciałam po prostu, żeby te zdjęcia były takim obrazem-fajerwerkiem, tylko, żeby sprawiały wrażenie zrobionych jakby mimochodem, chociaż oczywiście tak nie było. Chciałam zachować w nich niejednoznaczność, ulotność chwili.

„Trzydziestoletnia”, „Oczekująca”, „Wulgarna”, „Gotowa”. Tytuły pani fotografii określają stany emocjonalne.

Tak, chciałam mówić rzeczy wprost. Dosyć miałam eufemizmów, krążenia naokoło tematu. W sprawach seksu do dzisiaj właściwie nie ma odpowiedniego języka. A ja chciałam, żeby moje prace były komunikatywne.

Jaka pani jest dzisiaj?

Jestem nieśmiała, zawsze taka byłam. Onieśmielają mnie ludzie, zawsze uważałam, że nie wolno zwracać innym głowy bez potrzeby. Nie cierpię u ludzi natręctwa, cechy przez którą uwieszają się na innych osobach.

Jak to jest mieć męża celebrytę?

Edward na początku nie był celebrytą, dopiero z czasem nim się stał. Wcześniej bardzo fajnie sobie żyliśmy. Byliśmy wolni, pomimo tego co się działo na zewnątrz. A nagle trzeba było dokonywać wyboru, gdzie się pokazywać, a którego miejsca unikać. Do jakiego pisma dać sobie zrobić zdjęcia, a jakiemu odmówić. Z czasem przestaje się to kontrolować. Dla mnie to było głupie, puste, ale co najgorsze, zaczęło być szkodliwe .

Mam znajomą śpiewaczkę, z którą rozmawiałam o tym, jak to jest zejść ze sceny, po wyśpiewaniu opery przed ogromną publicznością. Jak człowiek czuje się po tak ogromnym napięciu? Jest wtedy rozogniony i nie może po prostu pójść do hotelu, do łóżka spać. Adrenalina, która wytwarza się podczas występu domaga się dalszych intensywnych przeżyć. Wiec śpiewacy bawią się tego wieczoru do późna, śpiewając jeszcze dla siebie. Ktoś kto doświadczył euforii sukcesu, jak Edward - który w pewnym momencie miał bardzo duży sukces, również międzynarodowy – uzależnia się od niego i przez cały czas potrzebuje żyć na tym samym poziomie napięcia. Jak go nie ma, to czuje pustkę. Wiele osób nie potrafi dać sobie z tym rady. Wtedy pojawia się alkohol.

Od początku swojego małżeństwa starała się pani zachować niezależność. Nie zmieniła pani swojego nazwiska.

Wtedy mieliśmy różne problemy natury technicznej i formalnie musiałam zmienić swoje nazwisko, ale nigdy nie użyłam nazwiska męża w działalności artystycznej. Wszędzie podpisywałam się swoim nazwiskiem, to było dla mnie najzupełniej naturalne. Edward z tego faktu pokpiwał. Ale ja zawsze wszystko oddzielałam. Nawet nasze prace nie leżały w tym samym miejscu. Miałam takie poczucie, że zachowanie niezależności jest bardzo ważne i dla mnie bezpieczne. Zachowanie pewnych sfer do których on nie miał w ogóle dostępu. To była świetna decyzja, która ostatecznie mnie

ocaliła. W momencie, kiedy zdecydowałam, że rezygnuję ze związku, przekierowałam całą swoją uwagę do sfery, która była tylko moja.

Jak czuje się pani dzisiaj, po powrocie na scenę artystyczną, kiedy przy kolejnych wystawach okazuje się, że pani twórczość dla młodych osób, szczególnie kobiet jest ciekawsza niż twórczość Edwarda?

Jestem zaskoczona, to bardzo miłe uczucie. Od dawna mam teorię na temat sukcesu artysty. Myślę, że artysta robi swoją pracę, często wkłada ją do przysłowiowej szuflady, czasami wystawia w galeriach. Wierzy w swoją pracę. Ma swoją wizję i spełnia ją, ale niekoniecznie sprawdza się ona przy odbiorcach. Próby pokazywania innym tego co się robi, często okazują się fiaskiem. Nawet Mozart miał taki czas, kiedy nikt go nie rozumiał. Trzeba trafić na właściwy czas, w którym ludzie będą mieli odpowiednie narzędzia do odczytywania tego co widzą i przede wszystkim będą tego potrzebować. Ważna jest atmosfera społeczna, po prostu na różną sztukę jest zapotrzebowanie w różnym okresie czasu. Myślę wręcz, że jak artyście idzie za łatwo i sukces przychodzi od razu, to nie wróży to dobrze. Może to oznaczać, że jego sztuka bardzo szybko się znudzi, bo być może brakuje w niej tajemnicy, która utrzymałaby ją na powierzchni przez długi czas. Dlatego nie wolno skupiać się na krytyce, tylko robić swoje. Tworzyć w zgodzie z sobą, to jest najważniejsza rzecz.

Zakończenie

W swojej pracy magisterskiej nie starałam się opisać istoty miłości, nie skupiałam się też na jej typach. Moim zamierzeniem było opisanie i zanalizowanie sposobów wyrażania miłości w polskiej sztuce współczesnej. W tym celu przeprowadziłam długie badania szukając dzieł sztuki tworzonych pod wpływem miłości. Wybrałam Miłosne performensy w kluczu genderowym, a następnie odbyłam długie rozmowy z artystami, którzy je tworzyli. Ponieważ Miłosne performensy to dzieła sztuki, które w pełni rozumie tylko jeden adresat – uochana/y artysty, twórcy tych dzieł sztuki relacjonowali mi swoje związki od samych ich początków, czyli od momentu, w którym poznali swoją ukochaną/ego. Zarysowanie takiego kontekstu dla powstania Miłosnego performansu, było niezbędne nie tylko do tego, żeby zrozumieć uczucia towarzyszące jego powstawaniu, ale również do tego, żeby zrozumieć pełne znaczenie konkretnego dzieła sztuki, ponieważ często jego sens łączył się z historią konkretnego związku: określonymi wydarzeniami z przeszłości, czy sytuacją, w której znajdowali się kochankowie.

Wyjściowym założeniem przy opisywaniu i analizowaniu Miłosnego performansu, było dla mnie to jak miłość wpływa na sztukę tworzoną przez artystów. Okazało się jednak, że miłość i sztuka wpływają na siebie obustronnie, ponieważ również sztuka zmienia miłość. Postawiłam więc kolejne pytanie: Co dzieje się z miłością, która staje się dziełem sztuki? Na to pytanie uzyskałam różne odpowiedzi.

Najwyraźniej ten wpływ sztuki na miłość widać w Miłosnych performansach Wojciecha Puśa. Wojciech Puś uczynił ze swojej miłości piękny spektakl do oglądania. W tym wykreowanym spektaklu jednak nie znalazło się miejsce na sytuacje z codzienności. Widzimy w nim apoteozę męskiego piękna. Wojciech Puś nagrywał swojego ukochanego, niczym piękny posąg, przeznaczony do podziwiania. Mimo tego, iż Karol jest głównym bohaterem pracy wideo *Magic Hour*, to jest w niej

obecny fasadowo, bardziej jako ciało, niż człowiek z życiem wewnętrznym. W uczuciu Wojciech Pusia, która zamieniło się w sztukę, ukochany artysty przeobraził się w narzędzie służące artyście do opowiadania o swoich stanach wewnętrznych. Czy więc miłość, która zamienia się w sztukę staje się parodią szczerego uczucia? Na to pytanie otrzymałam różne odpowiedzi.

Zupełnie inaczej bowiem sytuacja prezentuje się w pracach Aleki Polis. Zakochana artystka, która na co dzień posługuje się kamerą, zdecydowała się nagrywać początki miłości jej oraz jej partnerki Ani. Aleka Polis zamieniła więc miłość w sztukę, żeby wzmocnić tę pierwszą. Sztuka miała być sposobem na uwiecznienie uczucia dziewczyn. W przeciwieństwie do Miłosnych performansów Wojciecha Pusia, w pracach Aleki Polis widoczna jest empatia w stosunku do jej partnerki. Zastanawiając się na tą różnicą sposobów ujmowania swoich miłosnych partnerów w dziełach sztuki, warto zauważyć, że zarówno Wojciech Puś jak i Aleka Polis są artystami, którzy w sztuce podkreślają swoją homoseksualną orientację. Jednak Aleka Polis walczy o swoją emancypację nie tylko jako osoba homoseksualna, ale również jako kobieta, co sprawia, że jest bardziej wyczulona na sytuacje kobiet w społeczeństwie, co w tym wypadku przekłada się na jej empatyczny stosunek do jej partnerki Ani. I podkreślanie jej pozycji w filmie, jako aktywnej partnerki nie tylko w życiu, ale również w twórczości. Istotny jest jeszcze jeden kontrast między pracami o miłości autorstwa Polis i Pusia. W Miłosnych performansach Polis ważną rolę odgrywa codzienność, której zupełnie nie ma w pracach o miłości Pusia. Sądzę, że i ta różnica wynika z płci artystów. Czy kobiety żyją bliżej codzienności? Czy miłość kobiet jest bliższa codzienności? Amerykańska feministyczna działaczka ruchu praw człowieka, Carol Hanisch w 1969 roku napisała esej „Osobiste jest polityczne”. Hanisch wysunęła w nim tezę, że najbardziej intymne sytuacje z życia, jeżeli zostaną zgłębione, mają potencjał wykazania mechanizmów dyskryminowania kobiet w społeczeństwie. Ta sama teza przenika wszystkie Miłosne performensy Aleki Polis. Dziewczyny spacerują po Centrum Handlowym, albo kochają się pod prześcieradłem poplamionym krwią menstruacyjną. Miłosne performensy Polis są więc wizualizacją hasła radykalnego feminizmu.

Niemal wszystkie Miłosne performensy miały wymiar erotyczny. Wojciech Puś w *Magic Hour* pokazał wytrysk spermy swojego chłopaka, który wyglądał jak abstrakcyjna porcelanowa rzeźba. Aleka Polis kochała się ze swoją dziewczyną pod

zakrwawionym prześcieradłem. Teresa Gierzyńska, która powiedziała o swoim związku z Edwardem Dwurnikiem, że „Erotyzm był silną klamrą spinającą ten związek. Być może bez tej klamry ten związek nie trwałby tak długo” poprosiła swojego męża o podpisanie się na jej nagich plecach, po czym sfotografowała swoje podpisane plecy i nagie pośladki. Wszyscy poza zakochaną platonicznie Adą Karczmarczyk, podkreślali powiązanie miłości z cielesnością.

Platoniczna miłość Ady Karczmarczyk, która nie mogła rozwijać się w świecie realnym, intensyfikowała się w sztuce. Ada Karczmarczyk w miłości do Oskara Dawickiego znalazła cel tworzenia sztuki. Miłość przemieniona w sztukę stała się tutaj obsesją. Zresztą Miłosne performensy Ady Karczmarczyk stanowią ciekawy kontrast dla Miłosnych performansów Teresy Gierzyńskiej również z innego względu. W obu przypadkach prace kobiet zostały stworzone pod wpływem frustrującej miłości. Dlatego ich Miłosne performensy ukazują różne sposoby radzenia sobie z nieszczęśliwą miłością, historie te mają zupełnie inne zakończenie. Teresa Gierzyńska przez ponad trzydzieści lat trudnego związku, niezmiennie pomagała w twórczości i życiu swojemu mężowi, borykającemu się z problemem alkoholowym. Jej twórczość, jak i ona sama była bagatelizowana w tej relacji. Jednak mimo wszystko Gierzyńska pozostała w niej na długie lata. Co spowodowało, że jako artystka została odkryta stosunkowo niedawno. Z kolei Ada Karczmarczyk wykazująca się uporem i radykalizmem w swoich Miłosnych performansach od samego początku, uporała się z nieszczęśliwą miłością do starszego artysty. Trudną miłość wykorzystała do swojego rozwoju artystycznego. Dlatego Miłosne performensy Teresy Gierzyńskiej ujawniają trudną sytuację egzystencjalną kobiety żyjącej w patriarchalnym społeczeństwie i są wyrazem kobiecej frustracji.

Opisanie Miłosnych performansów pokazało mi, jak bardzo miłość ważna jest dla sztuki oraz jak często jej obecność w sztuce jest pomijana. Artur Schopenhauer rozpoczyna *Psychologię miłości* od wymienienia wszystkich filozofów, którzy zlekceważyli wpływ miłości i kończy podsumowaniem, że było to duże uchybienie.

„W istocie ze wszystkich filozofów jeden tylko Platon szczegółowo dotknął tego tematu, zwłaszcza w *Uczcie* i *Fedrze*; ale to, co on o miłości powiedział, należy tylko do krainy mitów, baśni i żartów, a także greckiej sodomii”³⁴

³⁴ Schopenhauer Artur, *Psychologia miłości*, Literatura net pl, Warszawa: 2008, s. 3.

Podobną myśl o pokrewieństwie sztuki i miłości, sformułował Zbigniew Libera w wywiadzie dla *Gazety Wyborczej*. W szerszej wypowiedzi dotyczącej relacji sztuki i pracy, powiedział: „Zawsze twierdziłem, że artysta to nie jest zawód. Sztuka znajduje się bliżej zabawy, czy miłości, które są przeciwieństwem pracy, i gdy artysta zaczyna pracować, to zawsze kończy się to fatalnie”.³⁵

³⁵ Libera Zbigniew, *Ludzkość się opamięta? Jestem sceptykiem [ROZMOWA]*, wyborcza.pl, 31. 07. 2015.

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa: 1999.
2. Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa: 1998.
3. Carlson Marvin, *Performens*, przeł. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa: 2007.
4. De Beauvoir Simone, *Druga płęć*, w: *Antropologia ciała*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa: 2008.
5. Duniec Krystyna, Krakowska Joanna, *Soc, sex i historia*, Krytyka polityczna, Warszawa: 2014.
6. Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, [red.] Ryszard Nycz, Kraków: 2008.
7. Flynn Gillian, *Zaginiona dziewczyna*, przeł. Magdalena Koziej, Burda Książki, Warszawa: 2014.
8. Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk: 2010.
9. Gdula Maciej, *Trzy dyskursy miłosne*, Oficyna Naukowa, Warszawa: 2009.
10. Giddens Anthony, *Przemiany intymności*, tłum. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa: 2007.
11. Gierzyńska Teresa, *W zgodzie ze sobą*, „Harper’s Bazaar”, 2014, nr 11.
12. Gorczyca Łukasz, Ronduda Łukasz, *W połowie puste*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa: 2010.
13. Hanisch Carol, *The personal is Political*, 1969.
14. Illouz Eva, *Hardkorowy romans*, przeł. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa: 2015.
15. Illouz Eva, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Zygmunt Siembierowicz, Oficyna naukowa, Warszawa: 2010.

16. Luhman Niklas, *Semantyka miłości: o kodowaniu intymności*, tłum. Jerzy Łoziński, Scholar, Warszawa: 2003.
17. Lutz Catherine, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa* [w:] *Emocje w kulturze*, Red. Małgorzata Rajtar i Justyna Straczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: 2012.
18. Mansfield Nick, *Masochism. The Art of Power*, London: 1997.
19. Rajtar Małgorzata, Straczuk Justyna, *Emocje w kulturze*, Biblioteka kultury współczesnej, Warszawa: 2012.
20. Ritz German, *Nić w labiryncie pożądania*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Lukaszewicz, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa: 2002.
21. Sartre Jean Paul, *Szkic o teorii emocji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków: 2006.
22. Schopenhauer Arthur, *Psychologia miłości*, Literatura net pl, Warszawa: 2008.
23. Zizek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław: 2001.