

**SZYMON WRÓBEL**

Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski  
Instytut Filozofii i Socjologii PAN  
<https://orcid.org/0000-0002-2764-5648>

## Up-teka Victtorii Plazy. W stronę farmakonów obrazu

### The Up-teka of Victoria Plaza. Towards the Pharmakon of the Painting

Artykuł recenzowany

#### Abstract

The article is an attempt to reflect on the original exhibition, which took place in July and August 2023, by the Kalisz artist Joanna Dudek, entitled *You can Love*. In the text, I try to reflect on the phenomenon of love itself, and what the title of the exhibition, i.e. our ability or inability to love, may mean. I put forward the thesis, inspired by the analyses of Jacques Derrida, that love is a pharmakon, i.e. both medicine and poison. I also reflect on the idea of the pharmacy and the avalanche of prescriptions, the excess of pharmacology necessary for the life of every body today. Following the thought of Giorgio Agamben, I claim that *You can Love* is a reaction to a new sphere of worship, which is covered with “pharmaceutical technology”. Medicine today, in the West, has become a new religion, and medical mythology is the last great mythology. Victoria Plaza’s *You can Love* is an exhibition of the times of the “extended body”, the era of transhumanism, the pharmapornography industry and the belief in the possibility of a scientifically conditioned super-humanity. Victoria Plaza’s only hope is that she does not free herself from affects by referring to the pharmacy and medicine, but rather “releases affects” for their better circulation in the body and the world. Up-teka is a kind of counter-pharmacy. For Joanna Dudek, love is the movement and expansion of energy, the activation of a forgotten ability. Victoria Plaza thinks about the existence of love as a field of impact, the impact of mannerist matter, the multitude of unexpected mixtures and compounds. Love is confusion.

**Keywords:** affects; pharmacy; pharmakon

#### Abstrakt

Artykuł jest próbą przemyślenia wystawy kaliskiej artystki Joanny Dudek zatytułowanej *You can Love* (2023). W tekście staram się przemyśleć sam fenomen miłości oraz to, co może znaczyć tytuł wystawy, tj. naszą zdolność lub niezdolność do miłości. Stawiam tezę, inspirowaną analizami Jacques’a Derridy, że miłość jest farmakonem, a więc zarówno lekiem, jak i trucizną. Zastanawiam się także nad ideą apteki oraz lawiną recept, nadmiarem farmakologii niezbędnej dziś do życia każdego ciała. Podążając za myślą Giorgia Agambena, twierdzą, że wystawa *You can Love* jest reakcją na nową sferę kultu, który pokrywa się „technologią farmaceutyczną”. Na Zachodzie medycyna stała się dziś nową religią, a mitologia medyczna to ostatnia wielka mitologia. *You can Love* Victtorii Plazy to wystawa czasów „ciała rozszerzonego”, epoki transhumanizmu, przemysłu farmakopornograficznego i wiary w możliwość scjentystycznie uwarunkowanego nadczłowieczeństwa. Jedyną nadzieją Victtorii Plazy jest to, że nie uwalnia się ona od afektów poprzez odwołanie się do apteki i medycyny, ale raczej „uwalnia afekty” dla lepszego ich krążenia w ciele i świecie. Up-teka jest swoistą przeciwapteka. Dla Joanny Dudek miłość to ruch i ekspansja energii, to uruchamianie zapomnianej zdolności. Victoria Plaza myśli o istnieniu miłości jako polu rażenia, oddziaływania manierystycznej materii, mnogości nieoczekiwanych mieszanin i związków. Miłość to zamieszanie.

**Słowa kluczowe:** afekty; apteka; farmakon

## O autorze

**Szymon Wróbel** – profesor filozofii na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego oraz w IFiS PAN. Jest autorem licznych książek i artykułów publikowanych w czasopismach naukowych, ostatnia to *Filozof i terytorium* poświęcona Warszawskiej Szkole Historyków Idei (2016). Pod jego redakcją, przy współpracy Krzysztofa Skoniecznego, ukazały się po angielsku dwie książki: *Atheism Revisited: Rethinking Modernity and Inventing New Modes of Life* (2020) oraz *Living and Thinking in the Post-Digital World* (2021). Obecnie jest kierownikiem Laboratorium Techno-Humanistyki na Wydziale Artes Liberales, gdzie od kilku lat realizuje projekt *Technology and Socialization – Techno-Humanities Lab Research Project*.

## Up-teka Victorii Plazy. W stronę farmakonu obrazu

### Pseudonimowanie (Miłość)

Sens pseudonimu i jego źródła wcale nie są oczywiste. Tym bardziej nie są oczywiste powody pseudonimowania. Można argumentować, że wybieramy pseudonim lub nowe imię własne, aby ukryć się „pod nim” i zyskać nową tożsamość. Pseudonim byłby, w takiej sytuacji, niczym maska, która pokrywa twarz i nie pozwala obcemu spojrzeniu ujrzeć koloru naszej skóry, barwy naszego głosu, owalu twarzy. Pokusa pseudonimu w naszej kulturze wynika być może z tego, że umożliwia on ucieczkę przed przekleństwem pojedynczości własnej tożsamości, to jest: pozwala stać się kimś innym, niż jesteśmy. Pseudonimy otwierałyby logikę nie-tożsamości, pozwalałyby wykroczyć poza siebie i odtworzyć w sobie dynamikę różnicy i wielości.

Należy podkreślić, że pseudonim jednak to nie ksywa, która skierowana jest do wybranych i wtajemniczonych; pseudonim to także nie *nickname*, który jest zazwyczaj krótkim hasłem, kluczem otwierającym cyfrowe aplikacje; pseudonim to wreszcie nie przezwisko przychodzące do nas z zewnątrz, denotujące nasze drobne maniere, cechy charakterystyczne dostrzeżone przez otoczenie, choć często niewidoczne dla nas. Przezwisko wybiera nas, pseudonim my sami wybieramy.

Postawmy sprawę jasno, bez manierystycznych skłonności. Pseudonim to „wybór” naszej woli, to ujawnione przed światem „prawdziwe imię” naszej wyobraźniowej tożsamości, fantazmatycznej formy istnienia skrywanej przez lata przed społeczeństwem. Pseudonim jest zarazem fantazmatem, pochodzi bowiem z przestrzeni wyobraźniowej, ale jest także „realnością”, jest niczym „kluczowy materialny organ” naszego jestestwa. Pseudonim jest kluczem do naszej nieświadomości. Z tego powodu jego wybór to ujawnienie „stanów materii”, w jakich żyliśmy przez lata w ukryciu. To nazwa naszych osobistych, a nie czysto społecznych, „skupień afektywnych”, „siedlisk bólu”, „stanów skupienia naszej rzeczywistej siedziby”.

Pseudonimowali się Søren Kierkegaard i Fernando António Nogueira Pessoa, Johann Georg Hamann i Lewis Carroll. Wszyscy wybrali pseudonimy nie dlatego, że wstydzili się swego publicznego imienia lub nazwiska, ale dlatego, że szukali bardziej właściwej dla siebie formuły istnienia. Co łączy

„maskarady Hamanna” (owego „maga Północy”) i procedury pseudonimowania Sorena Kierkegarda (owego „Sokratesa Północy”) lub Fernanda Pessoa (Sokratesa z Lizbony)? Pessoa powołał do życia siedemdziesiąt imion swojego istnienia, z których tylko trzy są najbardziej znane – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos i Ricardo Reis. Nie posługiwał się jednak pseudonimami, uważał bowiem, że słowo to nie oddaje prawdziwego życia ich bohaterów, zamiast tego nazwał je heteronimami. Heteronimy oddają kseno-lubny, dziwaczny charakter życia. Pseudonimowanie to nie mistyfikacje, cząstkowe identyfikacje, fałszywe tropy, to nie tylko „ruchoma armia metafor” i teatr różnych min, ale nade wszystko poważna eksplozja nieświadomości, form „nie-ja”, które stają się najprawdziwszym „ja”, znoszącym opozycję między „ja publicznym” i „ja prywatnym”, „ja” i „nie-ja”.

Grecka etymologia słowa *pseudonymos* jest zwodliwa, nie chodzi bowiem o to, aby skrywać się pod fałszywym imieniem, ale o to, aby sproblematyzować swój dotychczasowy publiczny byt-wygląd poprzez odwołanie się do nowego imienia własnego, pozwalającego wreszcie na bycie tym, kim chce się być. Jedynym słowem – pseudonim wyraża wolę nowego prawdziwego życia. Pseudonim to nie fałszywe imię, ale prawdziwa deskrypcja skrytego głęboko „ja”. Pseudonim jest efektem *coming out*, wyjścia z dusznej szafy; jest ponownym narodzeniem siebie. Powiedziałbym, że pseudonimowanie to akt natywny, rodzaj chrztu pozwalający się na nowo narodzić naszej jaźni.

Joanna Dudek wybiera swój pseudonim (heteronim) bardzo świadomie, informując publiczność w „instrukcji obsługi” do wystawy zaprezentowanej w lipcu 2023 roku w Muzeum Okręgowym Ziemi Kaliskiej, zatytułowanej *You Can Love*, że Victoria Plaza to „czuły zlepek atomów, wynajęty przez duszę, aby przeżyć wiele przygód w świecie sztuki”. Artystka podpisuje wystawę o potędze miłości nazwiskiem „Victoria Plaza” i dodaje od niechcenia, że za drzwiami czekają na nas „nowo-twory”, stworzenia unikające powtórzenia: „komórki, kamienie, organizmy”, ale także „zakłócenia i zniekształcenia”, a nawet „zatarcia”. Joanna Dudek wynajmuje hotel o imieniu „Victoria Plaza” i tam się zameldowuje.

Artystkę fascynuje nieokreśloność, z której wyłania się informacja lub materia; fascynują ją obrazy wyłaniające się nie tyle z nicości, ile z zaszyfrowania, zawirowania, pofałdowania, szumu świata. Pierwowzory, niezależnie od tego czym one są, po przekształceniu stają się zagadkowe, tajemnicze, trudne do odczytania, ich semantyczna zawartość staje się nagle nieczytelna i niejednoznaczna. Joanna Dudek, po przeistoczeniu w Victorię Plazę, zwierza się, że poszukuje nie tyle „siebie w świecie”, ile raczej „świata, który myśli w niej” lub „przez nią”. Wydaje się, że chciałaby stać się choćby przez krótką chwilę miejscem przepływu strumienia świata, korytem rzeki, miejscem emisji nowych energii, miejscem dla ruchu spotęgowanego, wibracji nieznanymi i bardziej czułych materii.

Nie jestem pewny, czy to „zdrowa” ambicja. Nie jestem pewny, czy takie otwarcie na świat lub odkrycie świata w so-

bie nie skazuje artystki na traumę. Joannę Dudek hipnotyzują metamorfozy, przemiany, transmaterializacje, długie drogi przetwarzania pierwowzorów w coś nowego, zaskakującego, uzdrawiającego lub infekującego. Artystka swą kolekcją *You Can Love* wystawia się świadomie na zranienie, uszkodzenie, wystawia się na ból. Od wejścia pyta przewrotnie: czy jesteś zdolny do miłości? Czy jesteś jeszcze zdolny do miłości? Czym jednak jest miłość w naszej kulturze? W naszym świecie miłość jest albo erotyką pozostającą w służbie zasady rozkoszy, albo poświęceniem i oddaniem dla adorowanego obiektu miłości. Wydaje się, że Joanna Dudek zmierza do innej koncepcji. Vittoria Plaza próbuje uwolnić się od miłości rozumianej jako rodzaj zakochania lub jako rodzaj powiązania z obiektem. Miłość jest u niej energią twórczą, samą siłą tworzenia, która dotąd przepływała chyba tylko przez mistyków. Podmiot miłości to osoba, która ma odwagę oddać swoje ciało i umysł na usługi energii twórczej, by przepłynął przez niego nieznan, porywający i władczy prąd. Podmiot miłości to „miejsce” nieustannego kwestionowania swej pojedynczości. Miłość to moc afirmatywna. W rezultacie wystawa *You Can Love* pokazuje, że brakuje nam mocy afirmatywnej, mocy mówienia sobie i światu – „tak”. Nie jesteśmy stworzeni z negacji, ale z afirmacji świata.

Być może problem człowieka współczesnego sprowadza się zatem do niezdolności kochania świata, którego przecież jest dzieckiem. Jedyna filozofia miłości, która wydaje się dziś możliwa, to całkowita demistyfikacja relacji miłosnych. Już Freud odkrywa, że „zakochanie się” jest zawsze narcystyczne, gdyż przewartościowanie ukochanego obiektu charakterystyczne dla relacji miłosnych polega na przemieszczeniu narcyzmu ego, to jest miłości własnej<sup>1</sup>. W psychoanalizie Freuda element narcystyczny dominuje w każdej relacji miłosnej, ponieważ energia libidalna jest zawsze zapożyczona od ego i zawsze gotowa do niego powrócić. Miłość narcystyczna rozpuszcza inność w sobie.

Problem miłości w ujęciu psychoanalitycznym jest ściśle powiązany z problemem pragnienia. Konflikt pomiędzy dwiema splecionymi siłami – pożądaniem i miłością – został przez Freuda opisany jako uniwersalna „niemoc psychiczna”: z powodu fiksacji na „utraconym obiekcie” pierwotnej miłości człowiek nie może pragnąć tam, gdzie kocha, ani kochać tam, gdzie pragnie. Miłości – o ile jest uwikłana w pożądanie – trzeba nieustannie się wyrzekać.

O ile w psychoanalizie Freuda wszystkie problemy miłości wynikają z jej połączenia z narcyzmem, o tyle w konkurencyjnym podejściu Melanie Klein miłość miesza się z żalobą<sup>2</sup>. W jej pracach zdolność do kochania wiąże się z pojawieniem się pozycji depresyjnej: etapu rozwoju, w którym dziecięcy protopodmiot zdaje sobie sprawę, że jego agresywne impulsy zostały skierowane w stronę osoby, która była pierwotnym obiektem zaspokojenia – w stronę matki. Ta świadomość przytłacza podmiot żalem i poczuciem winy. W rezultacie miłość do innych przybiera formy żalobnego, obciążonego poczuciem winy zadośćuczynienia i pokuty. W teorii Klein miłość napędzana jest przez śmierć, a jej przedmiotem staje się

ostatecznie „martwy inny”, a nie „żywy bliźni” obecny tu i teraz.

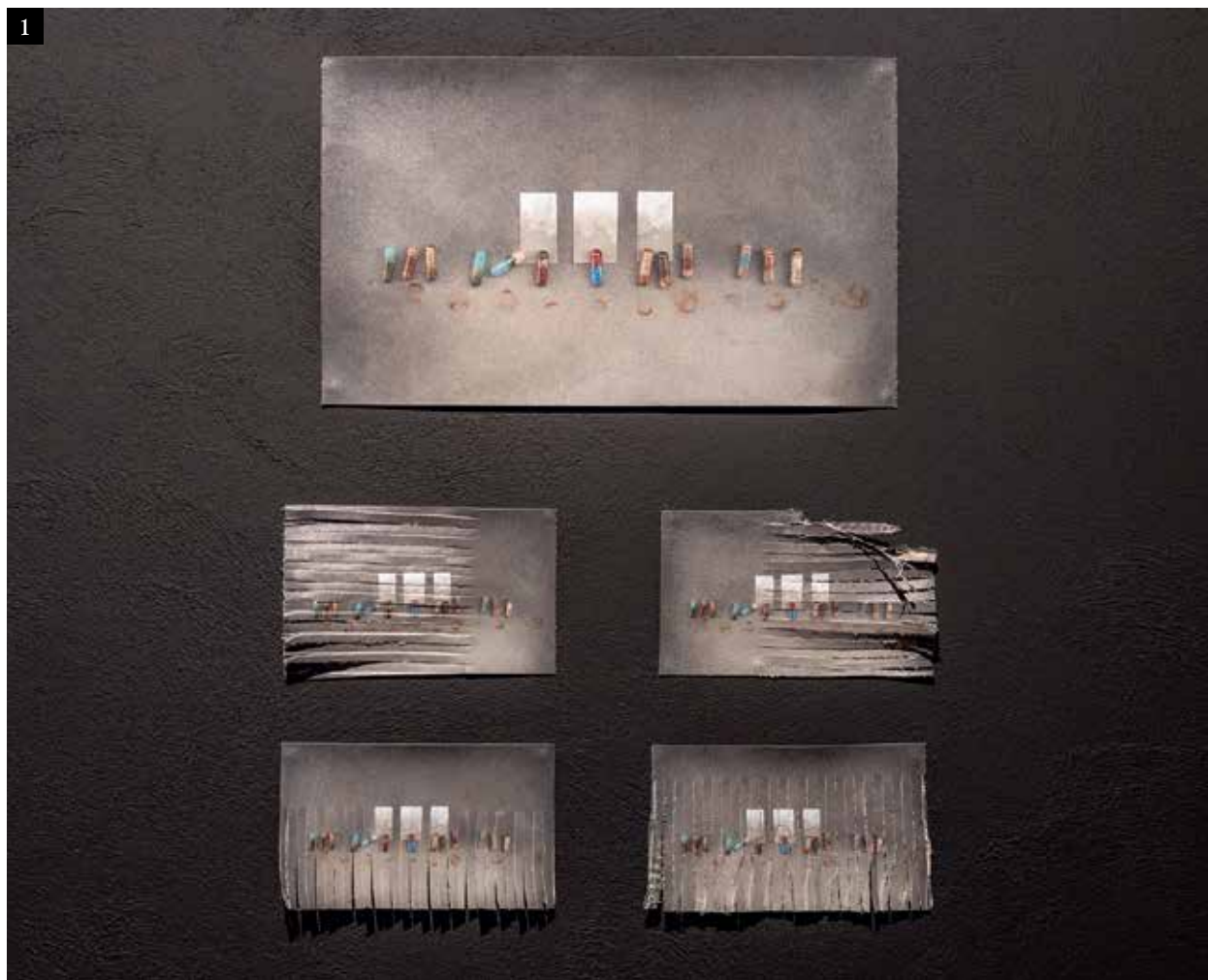
Zatem wielkie pytanie, które stawia wystawa *You Can Love* Joanny Dudek, brzmi: jak aktywny, relacyjny popęd miłosny, rozumiany jako niepokojąca i niestabilna siła, a nie prosta, wiążąca zasada przeciwstawiona niszczycielskiej zasadzie śmierci lub kojące uczucie oceanicznego zanurzenia we wszystkim mające na celu narcystyczną fuzję, można wydobyc z ludzkich cierpiących materialnych podmiotów? Nie chodzi tylko o to, że artystka mówi mieszkańcom, jak bardzo spragniona jest miłości i jak bardzo wierzy w to, że obywatele miasta wciąż są zdolni do miłości, do aktów miłości. Chodzi raczej o to, jakiej miłości za sprawą Vittorii Plazy się domaga. Czy Joanna Dudek domaga się miłości, która byłaby czymś więcej niż tylko narcyzmem lub melancholią za utraconym obiektem? Czy jesteśmy zdolni jeszcze do takich aktów miłości?

### Victoria Plaza (Hotel/Kino)

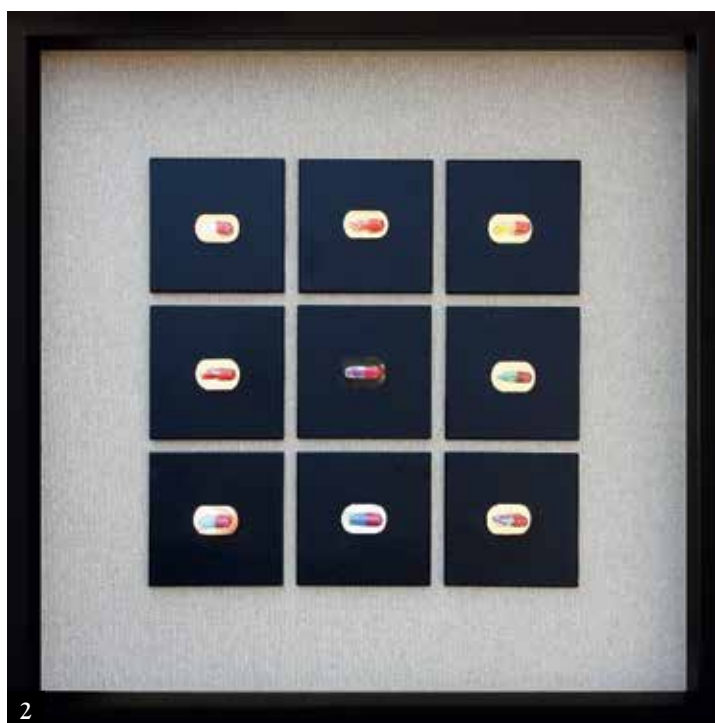
Zacznijmy od ustalenia, kim jest zatem „Victoria Plaza”. Dwa tropy wydają się tu kluczowe. Pierwszy odsyła do Pedra Almodóvara, reżysera z definicji afektywnego, przeżywającego, rozegzaltowanego; reżysera drżącego ciała, umysłu na skraju załamania nerwowego. W filmie *Drżące ciało* z 1997 roku obcujemy z Victorem Plazą – synem prostytutki Isabel Plazy Caballero, granej przez Penélope Cruz, urodzonym w czasie, gdy Hiszpanię rządzi reżim generała Franco. Hiszpania to w tym czasie kraj stanu wyjątkowego. Víctor Plaza – ofiara namiętności – poprzez splot okoliczności i perypetii trafia do więzienia. Po wyjściu z niego nie „rezygnuje z namiętności”, mimo to jest pochłaniany przez coraz gwałtowniejsze zawirowania. „Drżące ciało” to w istocie *Live Flesh*, które bardziej żyje „dla namiętności” i „przez namiętności” lub „w imię namiętności”, niż przeżywa afekty. Ciało nigdy nie przeżywa afektów; ciało po afektach wychodzi spustoszone, ocalałe jako niemy świadek aktywnego życia.

W przeciwieństwie do literatury, która bazuje na słowie, kino – sługa obrazów – ukazuje nam świat, w którym jednostki są jedynie uczuciami i stanami pobudzenia anonimowej substancji. W świecie Almodóvara widzimy tylko taniec „skupisk atomów”, które łączą się ze sobą, rozdzielają i ponownie łączą w nieustannej wibracji. „Widzenie rzeczy”, czyli malarstwo, to zdolność ukazania tych mnogich wibracji. Powiedziałbym, że Almodóvar odwraca znaczenie słowa „wola”, tak by nie oznaczało już autonomii podmiotu dążącego do osiągnięcia swoich celów, ale wielką, nieokreśloną otchłań, która podporządkowuje świat ludzi sobie znanym popędom, tylko w części będących popędami miłości. Pedro Almodóvar opowiada o czystych afektach. Afekty to właściwy obiekt fascynacji Joanny Dudek w drżącym kinie Almodóvara. Joanna Dudek przeistacza się w Victorię Plazę, co oznacza, że staje się bohaterką dramatów Almodóvara. Za sprawą Vittorii Plazy w *You Can Love* opowiada o wielkim gejerze afektów, który wyrzuca w przestrzeń kosmiczną „trzęsące się ciała”, ciała przeszyte dreszczem przeżyć.

1



2



3



1. *Pharmacy & beauty* (replika *Ostatniej Wieczerzy*), 2023. Fot. Zbigniew Kańczukowski.  
 2. *Up-teka Sztuki. 9 przypadków wiary i dizajnu* – instalacja, szkło, lustro, płótno, 50×50×4,5 cm. Fot. Victoria Plaza.  
 3. *Malaria 1*, 2018, płótno, technika własna, 18×13 cm. Fot. Victoria Plaza.

Z pewnością, na poziomie akcji, Víctor Plaza dąży uparcie i obsesyjnie do posiadania swojej wybranki, aby jako nowy Casanova, najlepszy kochanek świata, zmasakrować pogardę odrzucenia i uratować swój wizerunek. Dla Joanny Dudek kluczowa pozostaje prawdopodobnie scena konfrontacji między kochankami, gdzie słyszymy o porażce miłości erotycznej i woli przeistoczenia jej w sukces w zakresie przyszłych sztuk miłosnych. To prawda. Prawdą jest jednak także to, że nasz „ogier” – mistrz sztuk miłosnych – w celu zapomnienia o Elenie znajduje sobie pracę i czyta Biblię. Co jednak czyta? Jak czyta? Czyta, że „pierwszego dnia Bóg stworzył noc, żeby zakochani nie mogli spać. I stworzył wodę, by nieustannie kapała z dachu hali targowej. I ryby, ale nie po to, by zapewnić nimi morza, tylko żeby je mógł wylądowywać nocą... I w ten sposób nie myśleć o Elenie i nie zwariować”. Oto miłość realna, pełna cierpienia. Oto miłość na terytorium kraju, w którym ogłasza się stan wyjątkowy.

To jednak nie wszystko. Drugi trop dotyczący Victorii Plazy jest bardziej pragmatyczny i dotyczy przemysłu turystycznego obiecującego nowoczesnemu człowiekowi „wieczne wakacje”, jeśli nie *Dwa lata wakacji* z Juliuszem Verne’em. „Victoria Plaza” to nazwa hoteli obiecujących komfort i intymność, a przy tym anonimowość i spersonalizowaną jakość usług. To hotele dla wymagających klientów. Jeden z nich znajduje się w Londynie, w odległości półtora kilometra od Parliament Square, Opactwa Westminsterkiego oraz Big Bena. Victoria Plaza kusi nie tylko klimatyzowanymi pokojami, sauną i łaźnią parową czy też włoską restauracją specjalizującą się w weneckim *cicchetti*, ale także podejmuje się spełnić nasze najbardziej intymne pragnienia. Marka „Victoria Plaza” jest „obiektem małe a”, jakby powiedział Lacan, to enigmatyczny i niezdefiniowany punkt wszystkich naszych pragnień. Ten hotel, to miejsce mówi do nas: „Kocham Cię, ale w niewytłumaczalny sposób kocham w Tobie coś więcej niż Ty, kocham poza tobą *objet petit a*”<sup>3</sup>. Co to oznacza? Oznacza to, że Victoria Plaza, posługując się wzorcem miłości dworskiej, w której ukochana Pani zostaje „podniesiona do godności Rzeczy”, wyznosi nas do poziomu nieludzkiego, wzniosłego Przedmiotu miłości, przesłaniającego prawdziwą Osobę, jaką jesteśmy.

To Walter Benjamin – człowiek, który raczył się całe życie hotelami – zauważył jako pierwszy, że „komfort” daje nowoczesnej podmiotowości ekwiwalent religijnego upojenia<sup>4</sup>. Hotel staje się dla człowieka ostatnią przystanią, jedynym (nie)mieszkanem, zawieszeniem pracy, „komfortem” rozumianym zarówno jako wygoda, jak i pocieszenie. Jedyne materialne pocieszenie, tu na ziemi, w krainie łez, daje „drżącym ciałom” komfort hoteli o nazwie „Victoria Plaza”.

To powiązanie usług hotelowych z drżącymi ciałami, to zespolenie komfortowych pomieszczeń ze skórą, w jakiej żyjemy, ten asamblaż „zasady rozkoszy”, rządzącej w hotelu, z „prawem pożądania”, rządzącym w ciele, są kluczowe dla wystawy *You Can Love*. Być może źródłowy przekaz tej wystawy jest następujący: wchodząc do wewnętrznej przestrzeni czarno-czerwonych obrazów Joanny Dudek, wchodzisz do jaskini-hotelu, w której ból i rozkosz, drżenie i uspokojenie,

ukojenie i podekscytowanie, medytacja i ekscytacja zlewają się niespodziewanie do tego stopnia, że nie sposób już odróżnić jednego od drugiego. To połączenie staje się stalagmitem – naciekiem afektywnym w ciele. W tym hotelu-jaskini nie sposób orzec, co jest lekarstwem, a co trucizną.

Tak, Victoria Plaza jest figurą naznaczoną dwuznacznością. Z jednej strony bije od niej żar, namiętność, głęboka empatyczność – jest samą mocą kochania; tak, z pewnością Victoria Plaza potrafi kochać, *she can love*. Z drugiej jednak strony, ta potencjalność afektywna, ta namiętna potencja domaga się stale ruchu, domaga się niepewnej *energeia* odpowiedzialnej za spełnienie, dokonanie, materializację, wyjście poza czyste pojęcie. Możliwość nie staje się automatycznie aktywnością w *You Can Love*. Na tej wystawie miłość pozostaje na zawsze uwięziona w tym „może”, w czystej potencjalności bez wypełnienia, w samym imperatywie. Możliwość jest podstawą zmiany, ale jej materia jest akt, którego brakuje. Być może Joanna Dudek mówi, że istnieje swoista kenoza miłości, swoiste оголошение miłości (κένωσις = оголошение) – wcielenie miłości – rozumiane jako dobrowolne, zbawcze rzucenie się w żywioł świata i w jego materię. Victoria Plaza nie mówi jak Barack Obama – *Yes, we can*. Victoria Plaza mówi raczej: *We can love, but we never love*. Kampania na rzecz miłości to nie kampania prezydencka.

### Farmakon (Malarstwo jako choroba i nie-metafora)

Wchodząc na nieco zaciemnioną, czerwono-czarno-czerwoną wystawę zatytułowaną *You Can Love*, wchodzimy do apteki. Joanna Dudek deklaruje swobodnie: „Prace prezentowane na wystawie należą do projektu *Up-teka Sztuki. Gry magiczne-medyczne* realizowanego w latach 2009–2023” i dodaje: „Na wystawie zobaczyć można między innymi prace z cykłów *Obrazy przeciwbólowe / bez recepty*, *Transmission Game*, *Kwantowe Kokony Nanodzielsztuki* oraz pracę *pharmacy&beauty*”. Wydaje się zatem, że *You Can Love* ma charakter podsumowania i jest próbą domknięcia dorobku z ostatnich lat, jeśli nie dziesięcioleci. Co to oznacza? Oznacza to, że na tej wystawie nie mamy Joannę Dudek „w pigułce”, mamy ją w całej pełni, w ogromie, kosmosie nawet jej osobistej apteki.

Apteka Joanny Dudek to „up-teka” – apteka nie tyle „schodząca”, ile podchodząca, rezultat architektury typu *bottom-up*, a nie *top-down*. Podejście *bottom-up* wykorzystuje właściwości chemiczne pojedynczych cząsteczek, aby spowodować, że składniki jednocząsteczkowe samoorganizują się w kolektyw, zespół, urządzenie. Często mówi się, że szkoła projektowania École des Beaux-Arts promowała projektowanie typu *top-down*, ponieważ uczyła, że projekt architektoniczny powinien zaczynać się od rysunku planu całego projektu. Z kolei Bauhaus skupiał się na projektowaniu typu *bottom-up*, bowiem badał granice transformacji i przekładalności systemów w małej skali na dużą. Joanna Dudek bada możliwości zespolenia atomów, gry pojedynczych elementów; artystka pyta po prostu: do czego zdolna jest materia?

Pytanie kluczowe, które należy postawić, przyglądając się instalacji *You Can Love*, brzmi: czy malarstwo jest

chorobą, czy też lekarstwem? Co znaczy dla Joanny Dudek termin *farmakon*? Czym jest apteka? Jakimi lekami ona handluje? Czy artystka mówi o handlu suplementami i narkotykami, o prawie do narkotyków? Nie powiem oczywiście, że Joanna Dudek jest farmaceutyczną dilerką, wiemy bowiem doskonale, że dystrybucją leków zajmują się firmy farmaceutyczne, przemysł farmaceutyczny, który stanowi dziś ważną gałąź kapitalizmu. Należy jednak zapytać: w jakim sensie Vittoria Plaza pracuje w farmacji? I jakiego rodzaju przemysł farmaceutyczny proponuje?

Jacques Derrida w swym słynnym i szeroko komentowanym tekście zatytułowanym *Farmakon*<sup>5</sup>, czytając *Fajdrosa* Platona, zwraca uwagę na niejasną semantykę słowa *farmakon*, tłumaczonego zazwyczaj jako „lekarstwo”. Derrida słusznie zauważa, że ten utrwalaony przekład zaciera jednak inny sens. Pisze:

W odróżnieniu od „środka aptecznego” (*drogue*), a nawet „leku” (*medecine*), lekarstwo (*remede*) wyraża przeczystą racjonalność nauki, techniki i terapeutycznej przyczynowości, wykluczając w ten sposób z tekstu odwołanie do magicznej właściwości pewnej siły, której skutki niewłaściwie opanowano, do pewnego dynamizmu, wciąż zaskakującego dla tego, kto chciałby nim władać jako pan i podmiot<sup>6</sup>.

Derrida konstatuje: „*Farmakon* i pismo to więc w istocie zawsze kwestia życia lub śmierci”<sup>7</sup>. Zachowując wszelkie proporcje, powiedziałbym, że wystawa *You Can Love* próbuje odpieczętować to zapomniane znaczenie słowa *farmakon*, to jest, nie redukuje go do „lekarstwa” i przywraca mu magiczne właściwości pewnej siły, dynamizmu, który jest poza naszą wolą i kontrolą, a być może także poza naszym wyobrażeniem. Dla Vittorii Plazy farmacja to sprawa życia i śmierci, to sprawa przedłużania życia i odwlekania śmierci.

Rzeczą znamioną i często pomijaną jest, że Derridzie nie chodzi tylko o semantykę, ale właśnie o malarstwo i sztukę mimetyczną w ogóle. Jego zdaniem Platon obdarza brakiem zaufania nie tylko wróżbiarstwo, magię i sztukę czarowników, ale malarstwo i całą sztukę opartą na naśladownictwie, imitacji, pozorze. Malarstwo jest imitacją rzeczy, dlatego jest trucizną, która podaje się za „lekarstwo”. Największym złem jest podanie trucizny jako lekarstwa, którym może się okazać malarstwo. Vittoria Plaza pyta: czy mamy moralne prawo – wzorem Platona – dla tak jednoznacznego potępienia malarstwa? Czy też może czynić rozsądniejszym i twórczym byłoby rozpoznanie w malarstwie – jak i w każdym *farmakonie* – podwójnej siły, rodzaju nieusuwalnej ambiwalencji? Czy obraz nie jest *farmakonem* po prostu? Co to jednak mogłoby znaczyć? W jakim sensie malarstwo jest ambiwalentne? I czy ambiwalencja usuwa lub rozgrzesza grzech pierworodny malarstwa lub uniewinnia sztuki mimetyczne w ogóle, posługując się ambiwalencją niczym cudownym aktem łaski?

*Farmakon* dla Derridy stanowi pierwotne środowisko nierozstrzygnięcia, to lekarstwo i trucizna zarazem, żywiół,

który poprzedza samo rozróżnienie na lek i truciznę; wieloznaczność niedającą się zredukować do jednego tropu. *Farmakon* nie pozwala wyznaczać sobie miejsca w tym, co sam umiejscawia, i nie daje się podporządkować pojęciom. Derrida konstatuje: *farmakon* powierza ludziom zaledwie swą zjawę, fantomową powłokę, a nie swoją moc i ukrytą istotę. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku Vittorii Plazy i jej cyklu *You Can Love*. Tu także wszystko jest dwuznaczne. Czy jednak wszystko na tej wystawie zawiera się w pozorze, powłoce, przebraniu, zjawie lub upiorze?

Vittoria Plaza stawia zasadnicze pytanie, czy wiemy, czym jest lek. *You Can Love* niedwuznacznie porusza kluczowy problem: czy miłość jest – jak zwykle to sobie powiadamy – jedynym lekiem? Szczególnie dzisiaj, gdy i „lek”, i „miłość” stały się towarami niemającym już nic wspólnego z doktryną miłości św. Pawła lub Platona z jego słynnej *Uczty*<sup>8</sup>. Sam Platon – jak już powiedziano – odnosi się podejrzliwie do *farmakonu*, nawet jeśli chodzi o „środki lecznicze” używane w celach wyłącznie terapeutycznych, nawet jeśli korzysta się z nich w „dobrych zamiarach”, nawet jeśli są one skuteczne. Dla Platona nie ma nieszkodliwego lekarstwa. *Farmakon* nigdy nie może być po prostu dobroczynny. Przede wszystkim dlatego, że jego dobroczynna właściwość nie usuwa całkowicie jego bolesności. Na głębszym zaś niż ból poziomie „lek” jest zasadniczo szkodliwy, ponieważ jest „sztuczny”, wprowadzony do organizmu „z zewnątrz”; nie jest produktem samego organizmu. Oczywiście takie kategoryczne rozróżnienie tego, co sztuczne i naturalne, wewnętrzne i zewnętrzne, dobroczynne i szkodliwe, wydaje się nam już dziś arbitralne, jednak z punktu widzenia antyku uzasadniona jest wiara w „życie naturalne” i, jeśli można tak rzec, „normalny los choroby”.

Zakłócając naturalny rozwój choroby, *farmakon* staje się wrogiem żywego jestestwa w ogóle, zarówno zdrowego, jak i chorego. Naturalna choroba określana jest jako alergia – reakcja na agresję obcego elementu. Alergia staje się ogólnym pojęciem choroby, skoro naturalne życie podlegać winno tylko własnym i endogennym ruchom. Zdrowie – w tej klasycznej medycynie – jest autonomiczne i automatyczne. Podobnie „normalna” choroba manifestuje swą autarkię, przeciwstawiając „farmaceutycznym agresjom” reakcje metastatyczne, które przemieszczają ból, ale go nigdy nie niwelują i nie neutralizują absolutnie.

Joanna Dudek nie jest jednak lekarką, nie pracuje dla firm farmaceutycznych, ale także nie namawia do powrotu do czasów antyku i Platona. Co zatem te rozważania wnoszą do naszej analizy up-teki Vittorii Plazy? Na ile pozwalają one lepiej zrozumieć ekspozycję *You Can Love*? Otóż wydaje się, że *farmakon* jest czyniś, co przybywając z zewnątrz, działając jako samo zewnątrz – zjawą i duch, nigdy nie będzie posiadać własnej cnoty. *Farmakon*, czy też dla Vittorii Plazy – obrazy-recepty, obrazy-pigułki, obrazy-leki, ikoniczne psychotropy, mogą tylko „kręcić się w kółko”: jedynie pozornie sprzyjają zdrowiu, pomagając ciału „od wewnątrz”, dzięki jego własnemu ruchowi, poznać prawdę organów, prawdę ciała z organami. W rzeczywistości obrazy, *farmakony*, psychotropy są zasadniczo złe, zewnętrzne wobec organizmu

i jego pamięci, nie tworzą wiedzy, lecz mniemanie, nie objawiają prawdy, lecz pozór. Farmakon stwarza grę pozorów, cały teatr przedstawienia, dzięki któremu fałsz może podawać się za prawdę, zdrowie, wiedzę, objawienie.

Farmakon jest zatem „niebezpiecznym uzupełnieniem”, „dręczącym upiorem” wdzierającym się do tego, co wolało by się bez niego obejść. Nasze życie, ciało, organizm pozwala się zetrzeć, wypaczyć, usunąć, zastąpić i uzupełnić „samym śladem”, w którym to, co obecne, umacnia się, jednocześnie w nim znikając. Czyż nie dlatego Joanna Dudek pisze zuchwale na temat swego obrazu *Malaria 1*, że to przede wszystkim „choroba na malarstwo”, a cykl *9 przypadków wiary i dizajnu* to seria kapsulek, „wewnętrznych materii pigulek”? Światło wpada do kapsulek i „oświeca” wnętrze. Powstają „obrazy przeciwbólne podawane «bez recepty»”. Choroba nie jest – jak chciała Susan Sontag<sup>9</sup> – metaforą, to malarstwo jest metonimią choroby.

Tak wracamy ponownie do miłości jako jedynego leku. Jednak jakiego leku? W jakim sensie leku? Wydaje się, że Joanna Dudek, poza psychoanalitycznymi zmaganiem i z pomocą miłosnym, sytuuje miłość w religijnym kontekście: greckiego Erosa, chrześcijańskiej agape i żydowskiej tradycji mesjańskiej. Neoplatonicki Eros – niezaspokojony apetyt wynikający z braku i wykorzystujący swoje przedmioty jako odskocznia do wyższego ideału, znajduje swój odpowiednik w zachłannym pragnieniu. Natomiast agape (zwłaszcza w interpretacji św. Augustyna i Kierkegaarda), będąc bezinteresownym darem, ryzykuje utratę wyjątkowości przedmiotu. Abstrakcyjnie ogólna miłość, bez preferencji, wymaga kochania drugiej osoby tak, jakby była martwa. W tym sensie miłość nie może być lekarstwem. Czy zatem rozwiązań aporii miłości można szukać w tradycji żydowskiej? Tego zadania podjął się Eric Santner, który wiąże miłość ze „szczęśliwym trafem” zdolnym wyrwać podmiot ze snu życia<sup>10</sup>. Być może Joanna Dudek twierdzi, że miłość jest cudownym lekiem codzienności – jednak nie lekiem pojmowanym jako prawda i zdrowie ciała, ale raczej „śmiesznym lekiem”, przypadkiem, okolicznością, zbiegiem różnych losów, pokrewnym paradygmatowi komicznemu, a nie tragicznemu.

### Apteka (Rzeka recept)

Zadajmy proste pytanie: jaka jest geografia wystawy *You Can Love* zaprojektowanej przez Victorię Plazę? Jakimi ścieżkami podążamy, gdy poszukujemy potencjałów miłości? Jakimi strumieniami energii płyniemy, poszukując zdolności kochania?

Otóż rzecz cała zaczyna się od *Kaprysów* – *No Pain, No Gain* (2016–2023), które nawiązują do rycin Francisca Goi z lat 1797–1798. Jak wiadomo, *Kaprysy* Goi to akwaforty, którym patronuje tytuł *El sueño de la razón produce monstruos*, co tłumaczy się wielorako – „Kiedy rozum śpi, budzą się potwory”, „Gdy rozum śpi, budzą się demony” lub „Kiedy rozum śpi, budzą się upiory”. Potwory, demony, upiory ujawniają się w chwili drzemki rozumu. Czym są jednak potwory dla Victorii Plazy? Otóż, powiedziałbym, że są to demony raczej Pedra Almodóvara niż Francisca Goi.

Victoria Plaza częściej nas serią wycinanek w estetyce rosyjskiej awangardy, Wassilego Kandinsky’ego nieco, przy czym raczej dominują tu linie i płaszczyzny, a nie punkty, raczej kolory, a nie formy. To dziewięć wycinanek, które układają się w różne wzory, trochę jak po rozrzuconiu bierkek, zawsze z jakimś elementem wyróżnionym w formie białej taśmy, na której widzimy różne przesłania – pięciolinię z nutami, wzór chemiczny paracetamolu, hebrajskie recepty. Sprawia to wrażenie, jakby Victoria Plaza już „na wejściu” skazywała nas na poszukiwanie w mnogości powikłanych linii i ścieżek ukrytego eliksiru życia, sensu, formuły miłości, algorytmu szczęścia. Jednak jedyny „absurdalny wzór”, jaki jest nam dany, to tytuł tych kaprysów: *No Pain, No Gain*, czyli „Bez pracy nie ma kołaczy” lub „Bez bólu nie ma zysku”. Czy to miała na myśli Joanna Dudek, zapraszając nas do „pracy z bólem”? Praca definiuje kapitalizm, a zysk w tym systemie jest wszystkim. Artystce chodzi oczywiście o pracę ducha, a nie pracę dla zysku. Musi być jednak świadoma, że żyjemy w czasach, w których różnica między pracą materialną i nie-materialną<sup>11</sup> oraz pracą z sensem i bez sensu została zatarta<sup>12</sup>.

Po kaprysach, które być może uświadamiają nam, że to nie śmierć jest tragiczna, lecz jedynie upieranie się przy życiu jest komiczne, natrafiamy na dziewięćminutowe wideo zatytułowane *Nobody is Afraid of Red, Blue and Yellow*. To ciekawy strumień barw, przypominający nieco pierwotny bulion życia, „sadzawkę” lub „krater” z bulgoczącymi substancjami, w którym interesująca jest bardziej struktura chemiczna niż ekosystem biologiczny. Intrygujące jest to, że w pewnej chwili na ekranie / ścianie pojawiają się znaki graficzne, heksagramy. To jakby sny o uniwersalnym języku obrazów. Podczas mojego spaceru po wystawie towarzyszą mi reminiscencje z tekstów Henri Michaux – jego poezji na marginesie chińskich ideogramów<sup>13</sup>. Znaki, których sens należałoby przestudiować osobno, przekazują dziś już dla nas nieczytelny komunikat. Być może należy się tych znaków obawiać. Być może są to ponownie znaki-zjawy.

Po wizycie „w kinie” przechodzimy do rzeczywistej apteki, czyli serii *Obrazów przeciwbólowych / bez recepty*. To układy-zbiory zainspirowane opakowaniami leków. Ponownie na płaszczyźnie płócien zostały umieszczone heksagramy z *Księgi I-cing*. To nie tylko zabieg retoryczny; to nie tylko tatuaże na ciele obrazów. Roland Barthes twierdził, że cechą charakterystyczną technik semiotycznych świata Zachodu jest to, że w tym samym czasie wytwarza się znaki i je odrzuca; to jest: traktuje się je jako przebranie lub maskę tego, co naprawdę istotne<sup>14</sup>. Znak odrzucamy wówczas, gdy traktujemy go nie jak to, czym jest, lecz jak to, czym chcielibyśmy, by był: naturalnym elementem naszego świata, odsyłającym do skrytego za nim sensu. Naturalność znaku to marzenie o powrocie do Początku, do Źródeł, do *Physis*. Być może heksagramy Victorii Plazy są takimi właśnie źródłami sensu; niczym haiku dla Barthesa – liściem, który łagodnie upada na pofałdowane życia w obrazach. Dla Barthesa istnieją tylko trzy „poła zapisu” dla tekstu-haiku: pory roku i pory dnia, trwanie chwili oraz delikatne uczucia. Istnieją zatem tylko zapisy czasu, chwili i uczucia. Dla Victorii Plazy uczucia nigdy nie są sub-



telne, są one zawsze plamami barwnymi, są to uczucia, którym patronują stale Francisco Goya oraz Pedro Almodóvar. Ciało jest ideogramem bólu, a nie trwania wzniosłej chwili. Takiego ideogramu nie sposób odrzucić.

W kolejnym kroku ruch apteczny kieruje nas w stronę 9 *przypadków wiary i dizajnu*, gdzie spoglądamy na „wewnętrzna materię” pigulek ze szkła. Światło wpada do kapsułek i „oświeca” ich wnętrza. Leki są zakapsulowane, niczym w krypcie, pod plastikową skórą. Vittoria Plaza przygląda się oświeceniu, bardziej estetycznie niż dialektycznie – naświetla oświecenie. Światło jest wszystkim, ponieważ rządzi nie tylko widzialnością, ale także punktem widzenia, a nawet blaskiem i aurą, skórą i tkankami.

Stąd już tylko krok do kompozycji zatytułowanej *Malaria I*. To półka apteczna zdominowana przez kapsułki wypełnione witaminami, pigmentami malarskimi i fragmentami tekstów z książki o złotej proporcji. Nasza mądrość, którą stworzył Fidiasz posługując się złotą proporcją, nigdy całkowicie nie opuściła Partenonu. Spoczywa ona w liczbie mierzącej stosunek obwodu koła do długości średnicy. Jeśli średnica koła równa się jeden, to jego obwód wynosi  $\pi$ . Ta mądrość jest jednak „w kapsułkach”, „w modułach” i tylko się jej przyglądamy niczym antycznym ruinom, a wszystkie próby zastosowania kończą się zagadkowymi „proporcjami chemicznymi” znanymi tylko alchemikowi-aptekarzowi. Malarz to aptekarz, a człowiek współczesny jest człowiekiem farmakologicznie wspomaganym: nie ma pewności, ile pigulek ma zażyć rano, a ile wieczorem. Człowiek zmedykalizowany, farmaceutycznie ujarzmiony, zamecza się pytaniami: dlaczego tylko trzyczwartę tabletki? Tu potrzebna jest recepta.

Po wizycie w antycznej aptece *Malarii* wracamy do *Obrazów przeciwbólowych / bez recepty*. Tutaj „materia malarska” – jak podpowiada Joanna Dudek – została poddana „wzmocnieniu sproszkowanymi lekarstwami: przeciwbólowymi, antykoncepcyjnymi, multiwitaminami, suplementami diety i pigmentami o trudno przewidywalnych właściwościach”. Oto tworzy się mieszanina wszystkich mieszanin, „nieczystość”, którą traktujemy jak eliksir życia.

Wreszcie docieramy do repliki *Ostatniej Wieczery (pharmacy & beauty)* – malowidła ściennego autorstwa Leonarda da Vinci. Vittoria Plaza zamiast trzynastu apostołów ustawia przed trzema tajemniczymi oknami tabletki. Tabletki zastępują apostołów. Wydaje się, że Vittoria Plaza robi coś więcej niż tylko kontynuację gestu zainicjowanego przez obraz Susan Dorothei White *The First Supper*, w którym „kolorowe kobiety” zastępują białych mężczyzn, a sam Jezus przeobraża się w czarnoskórą kobietę. W przypadku *Ostatniej Wieczery* Vittorii Plazy pod obrazem głównym widzimy cztery suplementy „podniszczone” na wzór Banksy’ego z jego performansu w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby’s (*Love is in the Bin*, 2018).

Vittoria Plaza pyta o źródło i granice wszelkiej wartości w sztuce. Przemysł farmaceutyczny i przemysł artystyczny spotykają się przeciw w kapitale. Warto pamiętać, skoro chodzimy po aptecce *You Can Love* z obrazem komunii da Vinciego, że dla Freuda Leonardo da Vinci był przykładem

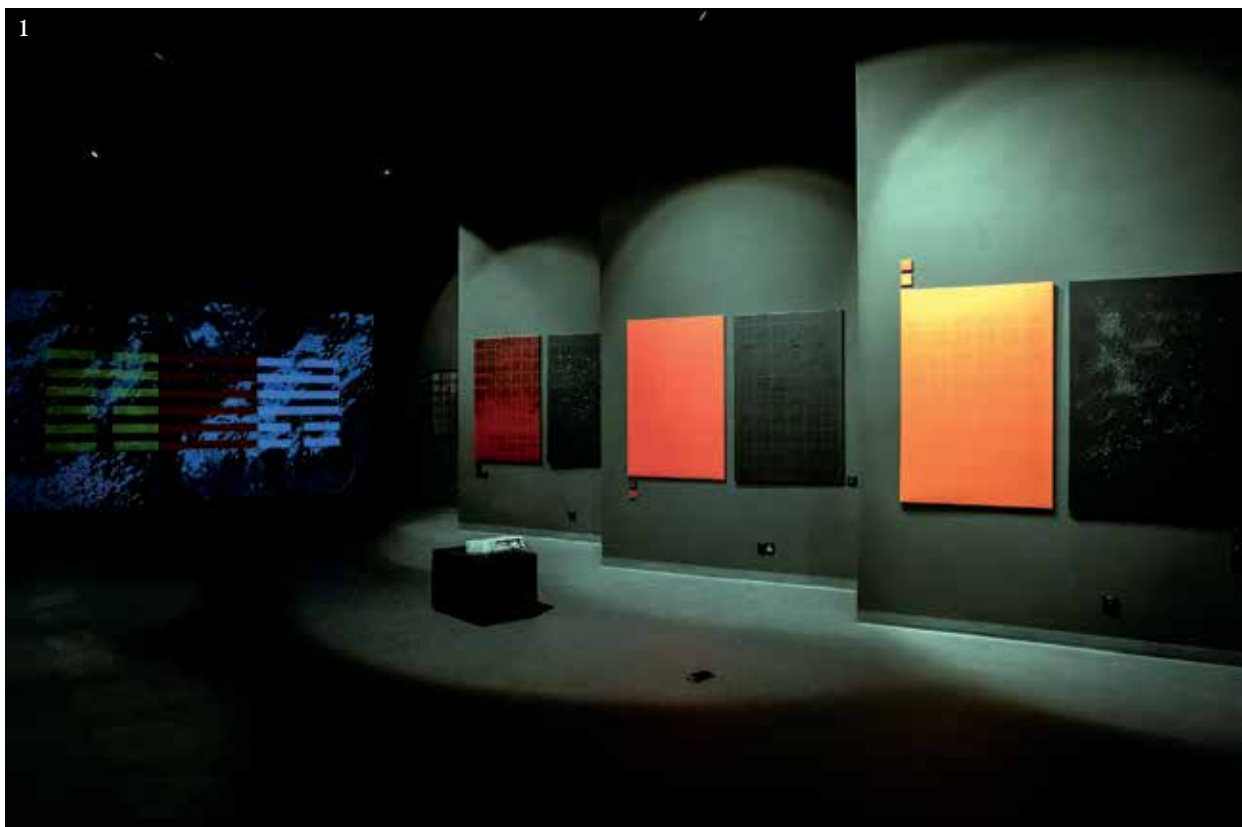
idealnego podmiotu postseksualnego. Freud opisał go jako człowieka, który tracił przez całe życie zainteresowanie malarstwem i wraz z upływem lat został skonfrontowany z problemem zakończenia rozpoczętego dzieła. Leonardo powie przeciw miłości: „Niczego nie można ani kochać, ani nie-nawidzić, jeśli nie uzyskało się dogłębnego zrozumienia jego istoty”<sup>15</sup>. Dla Freuda Leonardo jest „italskim Faustem”, który stara się zastąpić popędy „popędem badawczym”. Leonardo to alchemik, a alchemik to renesansowy aptekarz. Vittoria Plaza uczy się od niego nie tylko teorii wartości, ale i sztuki zatruwania. W przeciwieństwie do Leonarda nigdy jednak nie ulega aurze obojętności i niezróżnicowania.

Po spotkaniu z boskim Leonardo czekają nas ponownie *Obrazy przeciwbólowe / bez recepty*, a potem *Kwantowe Kokony Nanodzielsztuki*. Joanna Dudek tym razem podpowiada: „Materia obiektów jest połączeniem pigmentów, leków, fragmentów recyklingowanych obrazów i pamiątek uformowanych ręką. W swojej obiektowej formie przypominają archeologiczne skamieliny”. Ciekawe, że *Kwantowe Kokony Nanodzielsztuki* są efektem działania technologii, ale udają efekt działania czasu – dane ancestralne. Z pewnością byt nie jest koekstensywny z przejawianiem się, ponieważ w przeszłości zachodziły wydarzenia, które nikomu się nie przejawiały. Jak zauważa Quentin Meillassoux – samo zdarzenie pojawiło się w czasie, a zatem nie jest spontaniczną donacją świata, lecz wydarzeniem w świecie<sup>16</sup>. Dla Joanny Dudek kluczowym punktem wyjścia nie jest jednak ancestralna przeszłość, ale fenomenalna teraźniejszość, dlatego pyta ona, czy można sproszkować różne heteronomiczne materię, takie jak: atrament, fragmenty książek, obrazy, leki przeciwbólowe i przeciwalergiczne, na potencję i przeciwzakrzepowe, pamiątki i sentencje, by otrzymać panaceum na wszystko.

## Medycyna jako religia (Kryzys jako decyzja)

Centralny punkt apteki stanowi instalacja w formie neonu z ambiwalentnym komunikatem: *You can love / You can't love*. Wcześniej jednak przykuwają naszą uwagę dwa obrazy na wzór i podobieństwo Kazimierza Malewicza. *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza przeistacza się w dwa prostokąty – czarny i biały z wrytymi na nich przekreślonymi formułami *You can love / You can't love*. Na czarnym prostokącie przekreślone jest zdanie *You can't love*, a na białym – *You can love*. Przechadzka po aptecce to osobiwa przechadzka po historii sztuki rozumianej jako historia farmakonu. W tej aptecce wraca pojęcie ambiwalencji.

Do wyjścia odprowadza nas *Transmission Game* – instalacja malarska złożona z 25 elementów, nawiązująca w formie do plansz Ouija. Dla mnie to kluczowy układ tej wystawy, wywołujący ruch. *Transmission Game* to koła, okręgi, od okręgu czerwonego do karmazynowego, koloru krwi żyłnej, zbrudzonej odrobinę kolorem ziemi. Okręgi tworzą strumień i ruch magiczny. Na tych kręgach osiadają ponownie kwantowe kokony. To nie magia w świetle księżyca, ale obietnica nieskończonej transmutacji, transformacji, transmateriali-



1. Widok wystawy *You can Love*. Fot. Jakub Seydak.
2. *Obrazy przeciwbólowe/bez recepty*, 2023, XVIII, technika własna  $2 \times 150 \times 100$  cm + kwadraty. Fot. Zbigniew Kańczukowski.
3. *Kwantowe Kokony Nanodzielsztuki*. Fot. Zbigniew Kańczukowski.
4. *You can love / You can't love*, 2023, instalacja, neon i obiekty. Fot. Zbigniew Kańczukowski.
5. Widok wystawy *Nobody is Afraid of Red, Blue and Yellow*, 2015, wideo, 8:55 min. Fot. Victoria Plaza.

zacji. Na powierzchniach okręgów odnajdujemy heksagramy. To nie są recepty, to prorocтва rzucane na nasze życie.

Joanna Dudek w *You Can Love*, dłonią i ustami Victtorii Plazy, mówi jasno: nie jesteśmy społeczeństwem oświeconym, to nie ateizm jest naszym chlebem powszednim, ale wiara w recepty i aptekę, wiara w medycynę i mnogie obrazy leków, które stały się nowymi fetyszami naszych czasów. Mitologia medyczna to ostanía wielka mitologia. Medycyna stała się nową religią. Wystawa *You Can Love* pozostaje w sojuszu z twierdzeniami Giorgia Agambena, który uświadomił nam jak nikt inny, że w naszym świecie współistnieją trzy systemy wierzeń: chrześcijaństwo, kapitalizm i nauka<sup>17</sup>. W historii nowoczesności te trzy „religie” często przecinały się, wchodząc ze sobą w konflikty, a nierzadko szukając „pokojowego współżycia”, podjętego w imię wspólnego interesu. Nowoczesność rodzi się wraz z narastającym konfliktem między nauką a pozostałymi dwiema religiami. Konflikt ten nie dotyczy, jak to miało miejsce w przeszłości, teorii i dogmatów, ale praktyki kultowej. Nauka nie mniej niż religia organizuje własną strukturę życia, własny habitus. Nowa sfera kultu naukowego pokrywa się z tym, co nazywamy „technologią farmaceutyczną”.

Medycyna nie potrzebuje specjalnej teorii i dogmatyki, ogranicza się najczęściej do zapożyczania wiedzy z nauk o życiu. Wyraża wiedzę medyczną w postaci manichejskiej opozycji pomiędzy chorobą, której agentami są bakterie i wirusy, oraz dobroczynnym zdrowiem, nad którym czuwają lekarze. Jeśli jednak do tej pory każda znana praktyka kultowa i każda liturgia były ograniczone w czasie, zaskakującą cechą nowoczesności jest fakt, że medycyna stała się kultem bezgranicznym. Całe ludzkie życie przestoczyło się w miejsce nieprzerwanego kultu. Wróg (choroba) jest wszechobecny i musi być zwalczany nieustannie i wszystkimi środkami. Lekarzom-prawodawcom nie przyszło jeszcze do głowy, aby „styl życia” i dietę – rozumiane jako główne wyznaczniki zdrowia – rekomendować do rangi przepisu prawnego, który dekretuje *ex lege*, co mamy jeść i jak powinniśmy żyć, tylko dlatego, że przemysł farmaceutyczny stałby się w tej sytuacji bezużyteczny.

Religia medyczna przejęła od chrześcijaństwa eschatologiczny czar. Kapitalizm, sekularyzując paradygmat zbawienia, wyeliminował jego ideę, zastępując ją permanentnym stanem „kryzysu bez odkupienia” i końca. Słowo *krisis* było pierwotnie pojęciem medycznym, które u Hipokratesa wyznaczała moment podjęcia przez lekarza decyzji, czy pacjent „przeżyje chorobę”. Teologowie zaadaptowali to pojęcie, przemieszczając jego znaczenie na sąd ostateczny, który nastąpi u kresu czasów. Agamben sugeruje, że „religia medyczna” łączy nieustanny kryzys kapitalizmu z chrześcijańską ideą czasów końca, eschatonem, w którym trwa walka o życie. Jest to religia świata, który przeczuwa, że znajduje się u kresu, a jednak nie może – jak lekarz Hipokratesa – zdecydować, czy przeżyje, czy umrze. Joanna Dudek nie mówi jednak o kryzysie, ona ujawnia (raz jeszcze) swoistą kenozę miłości, оголоzenie miłości. W dobie medycyny jako religii wciąż jesteśmy zdolni do miłości, ponieważ mimo tego, że

istniejemy w pustce, w swoim „byciu niczym” każdy z nas jest na swój sposób „czymś” – a miłość, jako rewers nienawiści, opiera się właśnie na tym nieuchwytnym czymś, minimalnym odstępem pomiędzy przybieranymi maskami.

### Ból (Ciało jako miejsce zubożenia)

Kluczową kategorią rządzącą w *You Can Love*, którą nieustannie „obraca w myślach” Victtoria Plaza, nie jest jednak miłość, ale ból. Czym on jednak jest? I czy my, ludzie, rozumiemy logikę bólu? Czy przyjemność jest tylko brakiem bólu, jak to przeczuwał Epikur? A jeśli tak, to czy ból jest silniejszy od rozkoszy, a „zasada rozkoszy” byłaby tylko zasadą omijania (pomniejszania) bólu? Już dla Hipokratesa choroba nie była „częścią człowieka”, ale była nim samym. Słynna formuła René Leriche’a, zgodnie z którą „zdrowie jest życiem z milczącymi narządami”, wyraża być może tę samą myśl – stan zdrowia jest stanem, w którym człowiek nie jest świadomy swego ciała<sup>18</sup>. Można twierdzić, że ból jest efektem pewnego podziału pracy w organizmie, podziału fundamentalnego. Dzieliłby on organy na „wykonawcze”, to jest te, które pracują, i „sensoryczne”, czyli te, które „obserwują”. Wydaje się jednak, że ból jest zjawiskiem samej choroby, a nie jej detektorem, jest sygnalizatorem zagrożenia. Ból nie jest żadnym „wyspecjalizowanym okiem” widzącym wewnątrz ciała. Czy ból zatem jest zmysłem życia samego? Czy jest wyrazem życia, które cierpi, a nie ma przecież innego życia poza życiem cierpiącym? W *Drżącym ciełe* Pedra Almodóvara słyszymy przerażające wyznanie matki skierowane do syna: „Chcę tylko, żebyś cierpiał... jak ja cierpię. Chcę wymodlić dla ciebie ból... Strach i nieszczęście. Żebyś nieważny dla wszystkich, czuł się niepotrzebny... Jak pusta szklanka po whisky, odstawiona na stół. I żebyś czuł w piersi swej serce nie swoje”. Czy Victtoria Plaza usłyszała to wyznanie?

Joanna Dudek zadaje ściśle filozoficzne pytanie: jakie jest w architekturze życia miejsce na wzruszenia? Zdaniem Bergsona i Freuda początkiem są zawsze wzruszenia. Intensywność życia jest odmierzana na skali: przyjemność – brak przyjemności. Reakcja na ból jest czymś tak pierwotnym, że źródeł projekcji upatrujemy w bólu. Dla Bergsona ból to bezsilny wysiłek, dążność ruchowa, która chce przywrócić poprzedni, pozbawiony bólu stan w organizmie<sup>19</sup>. Ciało jest u niego tylko mechanizmem sensoryczno-motorycznym; jest układem do przekazywania danych, jest rodzajem centrali telefonicznej, duchowego automatu. Co porusza układ czysto cybernetyczny? Czy „człowiek-zombie” działa zgodnie z programami wewnętrznymi, po to tylko, by odnaleźć sposobności wyemitowania obrazów? Przeanalizujmy to.

Ciało wchodzi w sprzężenie z obrazami, to znaczy, wchodzi w interakcję z nieskończoną liczbą obrazów. Człowiek myśli obrazami, które są szkicami, prefiguracjami rzeczy. Obrazy reagują na siebie zgodnie z prawami przyrody. Ciało jednak to także obraz, który przyjmuje i oddaje ruch, co oznacza, że jest ośrodkiem działania, a nie przedstawienia. Percepcje to obrazy materii w odniesieniu do ciała. Raz jeszcze: ciało to ośrodek działania,

a nie zbiornik obrazów. W rezultacie skończoność ciała przerywa nieskończoność połączeń w świecie – ciało pozwala na zaistnienie skończoności i śmierci. Ciało jest fałochronem przeciw nieskończoności; jest tamą postawioną w nieskończonej rzece obrazów. Quentin Meillassoux, czytając Bergsona, powie, że wyłonienie się ciała to wyłonienie się „ośrodków zobojętnienia” – mocy obojętności na to, co się komunikuje<sup>20</sup>. Życie ciała to zobojętnienie na nad-obfitą rzeczywistość; a istota żywa to „przedzedzenie przepływów obrazów”; to miejsce selekcji w celu utworzenia nieciągłej pętli przechwytywów. Jak skutkuje ukonstytuowanie takiej zobojętniałej na obrazy „bryły życia”?

Joanna Dudek jest obolała. Być może jest obolała od nadmiaru niespełnionej miłości. W tym sensie *You Can Love* przypomina nieco przejmujący pamiętnik-wyznanie Anny Boyer zatytułowany *Obumarła*, gdzie autorka pisze, że ciało dotknięte przypadłością choroby wystawia się na medycynę w nadziei, że otrzyma język, którym będzie mogło mówić o swoim bólu<sup>21</sup>. Jest to daremna nadzieja. Medycyna nie jest w stanie dostarczyć takiego języka cierpienia, medycyna zajmuje się uciszaniem cierpienia. Nie inaczej – z punktu widzenia Joanny Dudek – jest z malarstwem. Malarstwo bawi się anestezjologią, ale w istocie tylko poszerza obszary bólu. Boyer twierdzi, że historia chorób nie jest historią medycyny – „jest historią świata – a historia posiadania ciała równie dobrze mogłaby być historią tego, co nielicznym robi się w interesie wielu”<sup>22</sup>. Co Boyer ma na myśli, mówiąc o relacji: nieliczni cierpiący – liczni zdrowi? Co Vittoria Plaza mogłaby mieć na myśli, gdyby precyzyjniej uchwyciła relacje pomiędzy lekarzem-artystą a niema, chorobliwą publicznością?

Być może Vittoria Plaza i Anne Boyer mają na myśli to, że badanie chorób, „podłych ciał” to poszukiwanie leków dla pozostałych „ciał chwalebnych”, zdrowych i szczęśliwych. Przypominają, że w chorobie granice naszych ciał pękają; „to, co mieliśmy trzymać wewnątrz, teraz jakby wypada. Krew, która leci nam z nosa wskutek chemioterapii, plami kartki, dokumenty, paragony z aptek, książki z biblioteki. [...] Cuchniemy. Wymiotujemy”. Tracimy granice. Obrazy Vittorii Plazy stale gorączkują, krwawią. Pojawiają się plamy czerwonego i czarnego. W chorobie ciało zaczyna strajkować i jest to globalny strajk proletariacki, w którym nie chodzi tylko o kapitał, ale o zmianę warunków życia. W cierpieniu ból nie przestaje boleć i nie ma kresu bólu. Nawet sny nasycają się bólem. Anne Boyer pisze: „Chciałam pisać o bólu bez żadnej filozofii. Chciałam opisać naukę bólu i jej polityczne zastosowania. Ale w literaturze ból przeważnie wyklucza literaturę. A w dostępnej polityce często jest tylko tym, co popycha nas do błagania o jego koniec”<sup>23</sup>. Vittoria Plaza mogłaby napisać: „Chciałam namalować ból. Ale w malarstwie ból wyklucza malowanie. W praktyce jest tylko tym, co szuka linii ujęcia”. Linie ujęcia to linie miłości. Jeżeli miłość stanowi cud-przypadek, to jest to cud fortunnego spotkania i wyjścia z kryzysu cierpienia, na który reagujemy przede wszystkim zaskoczeniem.

## Ostatnia Wieczerza (Komunia)

Joanna Dudek pisze:

Pierwsza replika *Ostatniej Wieczerzy* (*pharmacy & beauty*) powstała w 2013 roku, nawiązuje do jednego z najpiękniejszych przedstawień religijnych autorstwa Leonardo da Vinci, który ukrył w nim nierozwiązywalną zagadkę. Forma tabletek umieszczonych w miejscu osób prowokuje pytanie o źródło piękna: etyczne czy farmakologiczne? Sugeruje także, w głębszej warstwie, opresyjność przemysłu piękna. Czy jest jeszcze jakaś tajemnica, zagadka „ostatniej wieczerzy”? Czy istnieją racjonalne powody do wiary w komunie świętą i akt wiary pod postacią stwierdzenia – „Oto ciało Chrystusa”. Czy my, chrześcijanie, w epoce postchrześcijańskiej, nadal wierzymy w to, że w komunii przyjmujemy zmartwychwstałego Chrystusa?

Kolejny Hiszpan – Paul B. Preciado – zwrócił niedawno uwagę, że Uran został poczęty przez Gaję bez inseminacji. Gaja w kazirodczej relacji z Uranem spłodziła całą generację Tytanów – wodę, chaos, czas, pamięć. Uran to syn Ziemi i ojciec całej reszty istot ziemskich. Z genitaliów wyłoniła się Afrodyta. Preciado wyrokuje: „Miłość bierze się z przemieszczenia genitaliów”<sup>24</sup>. Nie należy może traktować tego twierdzenia dosłownie, choć należy je traktować poważnie. Preciado sprzeciwia się twierdzeniu, że seksualne połączenie mężczyzny i kobiety jest niezbędne. To twierdzenie jest dla niego tak samo absurdalne jak twierdzenie, że reprodukcja może się odbywać tylko między osobami tej samej religii. Poczęcie to oczywiście temat godny wszystkich filmów Pedra Almodóvara – od *Prawa pożądanego* po *Matki równoległe*. Poczęciem – świadomie lub nie – karmi się także Vittoria Plaza w *You Can Love*. Jakim bowiem głosem maluje Vittoria Plaza? Otóż jest to głos matek, a nie głos ojca. Ojciec jest zawsze domniemany; matka to ktoś, kto ma przywilej karmić dziecko własną piersią, a nie tylko przemawiać do dziecka (nie) ludzkim głosem.

Uranista Preciado – jak sam powiada o sobie: „dysydent płci” – zdaje sobie sprawę z tego, że komórki haploidalne nigdy nie spotykają się przypadkiem. Ludzkie rozmnażają się przy wspomaganie politycznym, ale nie religijnym. Reprodukcja zawsze wymaga uwspólnotwienia materiału genetycznego ciała przez określoną praktykę społeczną, to jest: albo technikę heteroseksualną (wytrysk penisa), przyjazną wymianę płynów, albo poprzez opróżnienie strzykawki w klinice lub laboratorium. Współczesna polityka seksualna jest naznaczona technologicznie. W ostatnich dekadach doświadczyliśmy przejścia od seksualności kontrolowanej przez twarde aparaty władzy w kierunku seksualności zapośredniczonej przez media oraz zasady farmakopornograficzne – przez miękkie technologie cyfrowe oraz technologie biomolekularne. Współczesna seksualność zbudowana jest z molekuł sprzedawanych przez przemysł farmaceutyczny i z niema-

terialnych reprezentacji krążących w portalach i mediach społecznościowych. W przeciwieństwie do prezerwatywy chemiczna profilaktyka nie dotyczy już ciała hegemonicznego (finiszującego wytryskiem), ale ciała seksualnie podporządkowanych medycynie. Na dobre i złe jesteśmy otoczeni przez przemysł farmakopornograficzny. Podczas „ostatniej wieczerzy” nie otrzymujemy „rozgrzeszenia” i nie zjadamy ziemskiego pokarmu w postaci kolacji, ale medycyna rurkami, strzykawkami i złożoną aparaturą wprowadza do naszego ciała „pokarm farmaceutyczny”. Z pewnością współczesny seks jest farmakologicznie wspomagany.

W cyklu obrazów *You Can Love* Victtorii Plazy widoczna jest świadomość tego nowego usytuowania ludzkiej seksualności. *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna mógł jeszcze wzniecić aurę tajemnicy wokół obrazu Leonarda, posługując się starymi figurami świętego Graala i świętej krwi Chrystusa dającej obietnicę życia skrytego w ciele prostytutki Marii Magdaleny, oblubienicy Jezusa Chrystusa i ich potomstwa. My, postchrześcijanie, wierzymy jednak w medycynę i jej procedury, wierzymy w komórki macierzyste i bacznie przyglądamy się temu, do czego zdolne jest ciało przy wspomaganiu medycznym. *You Can Love* Victtorii Plazy to wystawa czasów „ciała rozszerzonego”, epoki transhumanizmu i wiary w możliwość scjentyistycznie uwarunkowanego nadczłowieczeństwa. Niestety, wątpienie w miłość (cudzą i własną) musi pociągać za sobą wątpienie we wszystko inne, mniej istotne, a więc także we własne istnienie.

### Afekty (Plamy barw)

Joanna Dudek przyznaje się do inspiracji malarstwem Barnetta Newmana, w szczególności obrazami z 1966 roku, zatytułowanymi – *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*. Późne prace Newmana wykorzystują żywe, czyste kolory, często rozlane na bardzo dużych płótnach – plamy czerwieni, żółci, błękitu. Nie ma wątpiwości, że te rozlewiska barw to w istocie plamy afektywne. W przeciwieństwie do Newmana, Joanna Dudek pragnie raczej „uwieźć” barwę w kapsułce, „w pigułce”, niż rozlać ją na ogromnej przestrzeni. Niestety, artystka ponosi klęskę w tym działaniu. Joanna Dudek komentuje swoje dzieło następująco: „Kompozycja pracy *Malaria 1* została zdominowana przez kapsułki wypełnione witaminami, pigmentami malarskimi i fragmentami tekstów z książki o Złotej Proporcji. *Malaria 1* – to przede wszystkim «choroba na malarstwo» w wysokiej temperaturze zaangażowania”. Co to znaczy chorować na malarstwo? No cóż, znaczy to chorować na wrażenia, olśnienia, nawiedzenia, halucynacje w postaci barwnych plam. Victtoria Plaza ulega stałej afekcji inicjowanej poprzez rozlewiska barw. Należałoby się kiedyś poważnie zastanowić nie tyle nad semantyką (denotacją) barw, ile nad jej aktywnymi konotacjami.

W jakim sensie Victtoria Plaza buduje ontologię barw-afektów? Twierdzą, że w sensie ściśle bergsonowskim. Henri Bergson w książce *Materia i pamięć* stwier-

dził, że konieczność afektów wynika z samego istnienia percepcji<sup>25</sup>. Dla Bergsona afekt jest tą częścią lub aspektem wnętrza naszego ciała, który miesza się z obrazem ciał zewnętrznych. W największym skrócie: reprezentacja jest uwewnętrznieniem fragmentu świata, afekt – przeciwnie – jest wtargnięciem świata do naszej jaźni. Ten sam Bergson, w tej samej książce, dodał jednak, że istnieje różnica stopnia, a nie natury, między uczuciem a postrzeganiem. Uważa, że zamiast zaczynać od afektu, o którym nic nie możemy powiedzieć, lepiej zacząć od działania, czyli od naszej zdolności do dokonywania zmian w rzeczach. Czy jednak Bergson zaczynał od działania, a nie od mieszanin w postaci afekcji?

Bergsonowska analiza bólu – jako prototypu wszelkiego uczucia – sugeruje inny kierunek. Jaki? Zdaniem Bergsona nie ma żadnej percepcji, która w wyniku działania przedmiotu na nasze ciało nie przekształciłaby się w uczucie, a zwłaszcza w uczucie bólu. Moglibyśmy zatem powiedzieć: podczas gdy percepcja mierzy „odbijającą” moc ciała, afekt „mierzy” jego zdolność do pochłaniania świata. Nie powiem, że zadaniem kolekcji z serii *You Can Love* jest zbadanie, w jakim stopniu afekt pochłania świat, ale powiem, że dla Victtorii Plazy afekt pochłaniający świat jest jednocześnie jego odbiciem. Historia malarstwa to równoległa historia dwóch matek, dwóch piersi – matki reprezentacji (introjekcja) i matki afektywnej (projekcja).

Victtoria Plaza sugeruje, że nie jest naszym zadaniem poszukiwanie prawdziwych przyczyn afektów ani ich możliwych związków z reprezentacjami poznawczymi. Jej zdaniem należy raczej zrozumieć afektywną naturę naszej epoki, polityki, komunikacji i życia zbiorowego. Być może zadaniem serii obrazów *You Can Love* jest rozrysowanie afektywnej konstelacji, która jest częścią nas samych. Zadaniem wystawy nie jest „potępienie” czy docenianie afektów, ale zrozumienie, co one z nami robią i co my możemy z nimi zrobić. Victtoria Plaza angażuje się w afekty, mając nadzieję, że wyzwoli w swym ciele nowe „afekty radosne”. Jak zasugerował dawno temu Spinoza, afekty radosne rodzą się w chwili, gdy myślimy o ciele jako źródle możliwego działania. Afekty smutne rodzą się w chwili, gdy ciało uświadamia sobie, jak niewiele może. Victtoria Plaza nie uwalnia się od afektów, ale raczej „uwalnia afekty” dla ich lepszego krążenia w ciele i świecie.

### Ruch (Rzeczywistość)

Na koniec powiedziałbym, że dla Victtorii Plazy – podobnie jak dla Bergsona – istnieje tylko ruch, a w zasadzie linie ujścia ruchu. Victtoria Plaza to malarka „ruchu”, co kontrastuje z bezruchem wielu ekspozycji malarskich. Victtoria Plaza przekształca cztery aksjomaty z końcowych fragmentów *Materii i pamięci* Bergsona na temat tego, czym są obrazy / materia w ruchu. W istocie miłość wydaje się samym ruchem. Co to oznacza? Oznacza to, po pierwsze, że ruch jest niepodzielny. Ruch to nie jest zmiana położenia, nie jest to zmiana usytuowania obiektu

w kontekście jakiegoś układu odniesienia. Ruch – mechaniczny, pozorny, nierzeczywisty, rzeczywisty – jest związany z transformacją. Błędem jest myślenie o ruchu jako o przemieszczaniu obiektu z miejsca na miejsce, z punktu do punktu. Dla Victtorii Plazy, tak jak dla Bergsona, ruch jest nieredukowalną i niekwantyfikowalną całością. Zaskakujące jest to, że na wystawie *You Can Love* „ruch” jest ważniejszą kategorią niż „czas”. Być może intencją Victtorii Plazy jest upodmiotowienie samego ruchu. Popędem wszelkiego ruchu jest miłość. Malarka wypowiada wojnę wszystkim obrazom nieruchomego świata, nieruchomego przedstawiania „rzeczywistości”.

Raz jeszcze: miłość jest ruchem samym. Co to oznacza? Oznacza to – po drugie – że istnieją ruchy rzeczywiste. To tylko pozornie naiwne stwierdzenie. Wydaje się, że odkrycie „ruchu rzeczywistego” nie jest żadnym odkryciem. Mówimy sobie, że istnieją ruchy abstrakcyjne i konkretne, pozorne i rzeczywiste, *et cetera*. Nie chodzi jednak o leksykon ruchów, chodzi o zrozumienie, że „ruch jest jedyną rzeczywistością”. Ruch miłości jest samą rzeczywistością. Ruch jest jedyną rzeczywistością, o ile przynajmniej nie myślimy o ruchu w sposób błędny, jako geometrycznej zamianie lokalizacji, o ile myślimy o nim w kategoriach „przemieszczenia afektów”.

Raz jeszcze: miłość zdaje się ruchem samym. Co to oznacza? Oznacza to – po trzecie – że „porcjowanie” materii, myślenie o materii w kategoriach paczek, obiektów, które mają powłoki, skórę, które są skończonymi obiektami, to jest: podział materii na odrębne, autonomiczne ciała – atomy – jest po prostu sztuczny. Rzeczy z powłokami, rzeczy z granicami, suwerenne, autonomiczne przedmioty są wynikiem albo nadużycia rozumu, naszej nieustannej potrzeby składania i rozkładania, cięcia i klejenia, albo restrykcyjnym i fetyszystycznym potraktowaniem pozoru jako rzeczywistości, podłożeniem „formacji fasadowych” pod miejsce rzeczywistości.

Raz jeszcze: miłość zdaje się ruchem samym. Raz jeszcze: co to oznacza? Oznacza to – po czwarte – że ruch nie jest przemieszczaniem rzeczy, ale przemieszczaniem czegoś, co można nazywać „siłą”, „energiją”, ośrodkiem zawirowania, napięciem. Czymkolwiek ten ośrodek ruchu jest, nie jest przemieszczeniem „obektu” lub „rzeczy”. Teleportacja polegałaby raczej na zdekodowaniu wewnętrznego napięcia, która nie tyle transmituje obraz, figurę, kształt, *eidōs*, ile odtwarza i rekonstruuje pewien „układ sił”, „zbiór zawirowań”, „asamblaż relacji” w obrębie granic pewnego pola.

Oto kanoniczne prawdy już nie mechaniki, ale dynamiki miłości zarysowanej przez Victtorię Plazę w *You Can Love*. Miłość jako ruch jest ekspansją energii, która chce się dostać do tego, co rzeczywiste, poprzez percepcję, poprzez pamięć i antycypację, poprzez uzmysłowienie. Myślimy o istnieniu miłości jako o sile, która powoduje skutki. Miłość to pole rażenia, oddziaływania manierystycznej materii, mnogości nieoczekiwanych mieszanin. Miłość to zamieszanie.

## Przypisy

- Zygmunt Freud, *Wprowadzenie do narcyzmu*, przeł. Barbara Kocowska, [w:] Kazimierz Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 273–294.
- Melanie Klein, *Pisma Melanie Klein tom I, Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2021.
- Jacques Lacan, *Triumf religii: poprzedzony Mową do katolików*, przeł. Jacek Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Jacques Derrida, *Farmakon*, przeł. Krzysztof Matuszewski, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992, s. 39–62.
- Tamże, s. 39–62.
- Tamże, s. 49.
- Patrz w tej sprawie: Dominic Pettman, *Love and Other Technologies. Retrofitting Eros for the Information Age*, Fordham University Press, New York 2006; Szymon Wróbel, *Po miłości. Kilka opowieści na temat rozpadu konstelacji miłosnej w epoce cyfrowej*, [w:] Mity kultury współczesnej, red. Monika Obrębska, Andrzej Pankalla, Wydawnictwo UAM, Poznań 2021, s. 83–207.
- Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Karakter, Kraków 2016.
- Eric L. Santner, *On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2001.
- Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzecz-pospolitą*, przeł. Praktyka Teoretyczna, Ha!art, Kraków 2012.
- David Graeber, *Praca bez sensu. Teoria*, przeł. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2019.
- Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, Montpellier 1975.
- Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, KR, Warszawa 1999.
- Zygmund Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. Jerzy Prokopiuk, [w:] tenże, *Poza zasadą przyjemności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 240.
- Quentin Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przynależności*, przeł. Piotr Herbich, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2015.
- Giorgio Agamben, *Where Are We Now? The Epidemic as Politics*, przeł. Valeria Dani, Eris, London 2020.
- Georges Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Henri Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Władysław Filewicz, *Vis-à-Vis / Etiuda*, Kraków 2012, s. 55.
- Quentin Meillassoux, *Odejmnowanie i skurcz. W związku z uwagą Deleuze’a o Materii i pamięci*, przeł. Piotr Herbich, „Kronos” 2015, nr 2, s. 152–75.
- Anne Boyer, *Obumarła. Ból, słabość, śmiertelność, medycyna, sztuka, czas, sny, dane, wyczerpanie, rak i opieka*, przeł. Karolina Iwaszkiewicz, Czarne, Wołowiec 2021.
- Tamże, s. 23.
- Tamże, s. 122.
- Paul B. Preciado, *Mieszkanie na Uranie. Kroniki przeprowady*, przeł. Agata Araszkiewicz, Karakter, Kraków 2022.
- Henri Bergson, *Materia i pamięć*, dz. cyt.