

<http://dx.doi.org/10.16926/pd.2019.01.25>

Zuzanna SOKOŁOWSKA

<https://orcid.org/0000-0002-0947-5796>

Uniwersytet Śląski

Estetyka, czyli ciało jako nośnik pamięci

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są zmysły w sztuce współczesnej. Autorka stara się odnaleźć uniwersalną, obejmującą wszystkie aspekty definicję estetyki zmysłów, która jest całkowicie nowym doświadczeniem w sztuce współczesnej. Bardzo istotne miejsce zajmuje także w tym artykule ciało, które jest rozumiane, zwłaszcza przez artystów, jako nośnik pamięci, ponieważ ciało to nic innego jak fenomenologiczna obecność.

Słowa kluczowe: zmysły, sztuka współczesna, estetyka.

Wyobraźmy sobie, że jesteśmy pozbawieni wszelkich doświadczeń zmysłowych. Nie możemy dotykać, patrzeć, słuchać, smakować i wąchać. Pozostaje tylko bicie serca i oddech. Wyłączenie cielesnych doświadczeń równoznaczne jest z nieistnieniem, niebytem, przypominającym głęboki letarg, w którym niedostępne są nawet sny. Johann Gottfried Herder trafnie zauważył, że bez ciała nasza dusza jest bezużyteczna (Herder 2002, 113). To właśnie ono umożliwia analizę doświadczeń napływających ze świata zewnętrznego. Dotyk, smak, węch, słuch i wzrok stanowią główne bodźce, za których pomocą można nawiązać głęboki fizyczny dialog z rzeczywistością. Dzięki zmysłom wiemy, że istniejemy. To one kształtują tożsamość i mają moc przywoływania najodleglejszych wspomnień oraz wrażeń. Jednakże potrafią jednocześnie mamić i oszukiwać, pozwalając dostrzegać złudzenia, które mogą wpływać na nieprawidłową interpretację otaczających zjawisk. Dzieje się tak najczęściej, kiedy emocjonalność spowodowana nadmiarem wrażeń zmysłowych przesłania racjonalne zdolności umysłu. Sztuka jest jedną z tych dziedzin, która łączy w sobie doświadczenie wszystkich rodzajów percepcji naraz. Tworzy intymny język, dzięki któremu można opisywać i wizualizować niewyraźne. A do takiego grona zaliczają się cielesne do-

świadczenia. Kiedy pojawia się trudność w ich definiowaniu, po omacku poszukuje się odpowiednich słów w morzu nieokreślonej przyjemności i podniecenia (Ackerman 1994, 19). Artyści potrafią opowiadać o ludzkiej zmysłowości w sposób niezwykle lekki, miejscami brutalny, ale zarazem niesłychanie przyjemny. Pozwalają odkrywać tajemne rytuały doświadczania własnej fizyczności, które stanowią swoiste zwierciadło jaźni. Umożliwiają również odzyskanie zapomnianego, archetypicznego języka ciała, bo sztuka to nic innego jak najważniejszy afrodyzjak dla receptorów zmysłowych.

1. Wzrok, czyli pieczenie oczu

Karolina Żyniewicz to artystka, która w swoich działaniach wykorzystuje anatomiczne elementy ciała, nie tylko ludzkiego. Igra ze zmysłem wzroku, pozwalając mu przeniknąć do najbardziej odrzucających wizualnie struktur fizyczności. Kiedy spogląda się na jej prace, pierwszym odruchem jest chęć odwrócenia wzroku. Jednakże uczucie wstrętu jest na tyle intensywnym doświadczeniem, że kieruje ono wzrok ponownie ku działaniom Żyniewicz, która nie boi się podejmować dyskusji z widzem, stawiającym sobie pytanie o granice *abjectu*. Swoje działania określa mianem artdycyny, który stanowi autorskie, medyczno-artystyczne badania fizjologii. Żyniewicz eksperymentuje z ludzką krwią, którą zbiera delikatnie na waciki, tworząc z nich unikatowe obrazy. Fascynują ją ślady przypadkowych i celowych zranień, bo uwielbia pracować z „żywym”, jak i „martwym” materiałem. Stworzyła własne laboratorium, pełne strzykawkę i próbek, gdzie eksperymentuje z tkankami najróżniejszego pochodzenia. I tak powstały napisy ze zwierzęcych wnętrzości, jak i cykl „Ile bólu zniesie piękno” (2013), dotyczący chirurgicznych interwencji w celu poprawienia własnego wyglądu. Składa się on głównie ze zwierzęcych tkanek, pomimo iż konsekwentnie mięso i jego pochodne budzą w artystce niechęć, zwłaszcza jako pokarm.

Neustannie jednocześnie fascynuje mnie w roli tworzywa, medium. Praca z „martwym” daje specyficzne odczucie demiurgicznej porażki. Niby tworzy się coś nowego, buduje z materii organicznej, a jednak powstaje jedynie ersatz, symulacja życia poprzez śmierć. Jest w tym pewien rodzaj magii, iluzji chwilowego „posiadania” żywego. Pojawia się nieopisany rodzaj energii, doza agresji podparta bezwolnością „relikwii” (Żyniewicz, wpis na blogu z: 04.08.2013).

– pisze o swoim cyklu artystka, która naciągnęła zwierzęcą skórę na kawałek drewna, by dokonać artystycznego „lifingu”.

Wszelkie pomarszczenia, załamania, tak charakterystyczne dla skóry, zostały wygładzone, poprawione, pozbawione swojego pierwotnego kształtu, nadanego przez intensywność życia. Dla artystki chęć chirurgicznej interwencji budzi sprzeciw, który kojarzy się z utratą witalności i intymnej historii, zapisanej na ciele. Żyniewicz podkreśla tym samym element rozkładu, który jest obecny

w wykorzystywanych przez nią tkankach. Jej działania głęboko zapadają w strukturę oka, które zaczyna łzawić i swędzieć od nadmiaru wizualnych wrażeń, jakie w przeciwieństwie do banalnego, bezrefleksyjnego doświadczania piękna zostają w świadomości na bardzo długo.

A jak reagują ludzkie zmysły, jeśli chodzi o wzrokowe doświadczenie śmierci? Martwe ciało wzbudza ambiwalentne uczucia – od obrzydzenia, mdłości drażniących żołądek oraz przerażenia, aż po fascynację, ciekawość i ekscytację. Innymi słowy, wizualne doświadczenie śmierci jest jednym z najbardziej granicznych wrażeń, które całkowicie redefiniuje symboliczne wyobrażenie martwego ciała. Pomimo silnego ładunku destrukcji trup jest tworem bardzo delikatnym, powoli rozpadającym się w otchłani nieuchronnego unicestwienia. Jak trafnie zauważył Maurice Marois, martwota jest nowym wyrażeniem protoplazmy. Przeciwnostawia się ona żywej tkance, rozpadając się, topniejąc i wysychając, drażniąc najgłębsze struktury ludzkiego oka. Według Georges'a Bataille'a „erekcja i słońce gorszą tak samo jak trup i mrok piwnic. «Ludzkie oczy nie znoszą ani słońca, ani kopulacji, ani trupa, ani zmroku, różnie jednak na ich widok reagują»” – podkreśla filozof.

W sztuce temat śmierci eksplorowany jest na najbardziej różne sposoby, począwszy od oczywistych wizerunków rozkładu, na pracach związanych z eksperymentami na żywym ciele skończywszy. Jedną z najbardziej wyrazistych artystek dotykających granicy życia i śmierci jest meksykańska twórczyni Teresa Margolles. Jej prace posiadają wzrokowo uchwytłą obecność rozkładu, którą artystka stara się znumifikować w swoich niezwyklej realizacjach, głęboko związanych z uwarunkowaniami społecznymi i politycznymi, wykluczającymi bezpośrednio obecność zwłok. Trzeba przyznać, że Margolles jest mistrzynią w definiowaniu śmierci. Bez wątplenia pomogła jej w tym znajomość meandrów medycyny sądowej, z której zrobiła dyplom. Jest także absolwentką sztuki na Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOCUR). W trakcie swojej artystycznej działalności poświęciła się patomorfologicznym badaniom, zakładając w 1990 roku razem z Arturo Ángulo Gallardo, Juanem Luisem Garcíą Zavaletą oraz Carlosem Lópezem Orozco grupę SEMEFO. Czym wyróżniają się jej prace? Na pewno doskonałą znajomością ludzkiego ciała, jakiej może jej pozazdrościć każdy artysta, który ledwie liznął wiedzy z dziedziny anatomii w trakcie trwania swoich studiów. Prace Margolles tak silnie działają na ludzką wyobraźnię, ponieważ zawierają pierwiastek namacalnie doświadczanej śmierci. Co ciekawe, pytana o swoje dzieła artystka ma problem z wyrażaniem się na temat nieuchronności ludzkiego życia. W jej przypadku definicje śmierci wymykają się werbalizacji. Czy można zresztą naprawdę zdefiniować martwość, która sama w sobie przekracza granice niebytu? Czy język jest w stanie oddać sens nieistnienia? Znacznie łatwiej posługiwać się nim w kontekście bytów obecnych w rzeczywistości. Kiedy zaczynają znikać, razem z nimi umyka także język, który ma problem z nazywaniem tego, co niewyraźne. A śmierć jest wła-

śnie takim zjawiskiem. Opowiadanie o niej znacznie lepiej wychodzi Margolles za pomocą prac.

Przez 12 albo 13 lat pracowałam z konceptem ciała. Na początku zajmowało mnie ciało w kostnicy, martwe ciało. Na początku próbowałam zbadać, co dzieje się z ciałem jako bytem społecznym po jego śmierci. Wtedy zrozumiałam, że kostnica jest barometrem społecznym. To, co dzieje się w miejskiej kostnicy, dzieje się również poza nią (Margolles, 2003, s. 32, tłum. własne).

– tak opowiada o własnej twórczości artystka, przenosząca swoje anatomopatologiczne zainteresowania na grunt sztuki. Mroczna aura prosektorium niemal w każdej jej pracy odbija się głośnym echem. Jednakże w jej realizacjach chodzi o coś więcej niż tylko o definicje zwłok. Margolles chce pokazać społeczny wymiar śmierci, podkreślić, że ciało jest elementem porządkującym, określającym, nawet po zgonie, jego status. W jednej ze swoich rzeźb artystka używa wody, obmywając nią ciała ofiar gangsterskich porachunków, biedoty czy osób, których tożsamość nie została zidentyfikowana. Jest to realizacja o opływowych, niemalże doskonałych kształtach, zachwycająca oko precyzją wykonania. Na dodatek ona jest niezwykle gładka i błyszcząca. Wszelkie nierówności nie mają w przypadku tej pracy racji bytu. Nad jej powierzchnią zostaje umieszczony kran, z którego kapie woda – nośnik pierwiastka śmierci. Co ciekawe, okazuje się, że gładka rzeźba artystki rozgrzana jest do wysokiej temperatury. Kiedy woda zaczyna na nią opadać, można usłyszeć mrozący krew w żyłach, głośny syk. Jak zauważa Anna Theiss, rzeźba artystki podkreśla anonimowość śmierci, ale – wbrew kulturowym stereotypom – nie prowadzi do wniosku, że zrównuje ona ludzi.

Rytuły, które ją otaczają, zmieniają się w zależności od statusu, wykształcenia, różnic społecznych. Ciała osób, które były marginalizowane, poddawane są innym procedurom w innych miejscach, niż ciała osób z wyższych klas (tamże, s. 54, tłum. własne)

– podkreśla Theiss.

W podobnym tonie utrzymana jest inna praca Margolles, „W powietrzu” (2003). Artystka wytworzyła bańki mydlane, które pękały wraz z ruchem widzów. Pozornie mogłoby się wydawać, że za pomocą tej realizacji Margolles chce odpocząć od natrętnie prześladowającej ją śmierci. Nic bardziej mylnego – woda, która została użyta do produkcji baniek, pochodzi z prosektorium. Praca nasuwa skojarzenia z obrazem Fransa van Mierisa z 1663 roku, na którym można oglądać chłopca puszczającego bańki mydlane z okna. Stanowi on bezpośrednie nawiązanie do ulotności, kruchości życia. Człowiek to *homo bulla*, jego przemijanie jest równie gwałtowne, jak pęknięcie mydlanej bańki. Jednakże artystka, w przeciwieństwie do Mierisa, próbuje precyzyjniej zweryfikować obecność przeczcucia śmierci w ludzkim życiu, dodając cząstkę martwej cielesności, którą staje się użyta przez nią woda. Substancja ta jest także obecna w filmie Margolles, „El Agua en la Ciudad de Mexico” (2001). Obraz pokazuje proces obmywania zwłok ciepłą wodą przed pośmiertnym badaniem. Wzrok widza wędruje po instytucie kryminalistyki, obserwując, jak woda, pochłaniająca właściwości jeszcze niez-

stygłej do końca żywotności, spływa powolnym nurtem do kanalizacji. Trudno ogląda się ten film, będący metaforą ludzkiego ciała, które, będąc żywe, codziennie poddawane jest czynności mycia, pozbawiającego go fragmentów przyrodzonej fizjologii, doznań i przeżyć osiadających na skórze.

Podobnie dzieje się w przypadku zwłok, z których należy zmyć pozostałości życia, ostatecznie nadając im status martwoty. Jedną z najbardziej przerażających w swoim przekazie realizacji, która była pokazywana w toruńskim CSW podczas trwania wystawy „Nie patrz prosto w słońce” w 2009 roku, jest praca „Trepanacja. Dźwięki kostnicy” (2003). Wystarczy założyć słuchawki, by usłyszeć dźwięk kości pękających pod wpływem elektrycznej pilarki. Odgłosy te na długo pozostają w pamięci.

Większość ciał ofiar w kostnicy w Meksyku to zwłoki przedstawicieli niższych klas. Biedaków nie stać na odbieranie ciał, więc je tam pozostawiają, na nich potem uczą się lekarze. Ta sytuacja pokazuje rozmiar ubóstwa, wiele rodzin nie może pozwolić sobie na odbieranie z kostnicy ciał swoich bliskich (tamże, s. 21, tłum. własne).

– tak opowiada o swojej pracy Margolles, podkreślając po raz kolejny społeczne różnice ujawniające się po śmierci. Margolles eksploruje w swojej działalności także ludzkie tkanki. W pracy „Papeles” (2003) nasącza cienkie arkusze bibuły krwią, tłuszczem i innymi substancjami organicznymi, będącymi pozostałościami po sekcji zwłok, tworząc coś w rodzaju porterów anonimowych, niezidentyfikowanych ciał, równocześnie nadając im status obecności, pośmiertnego istnienia. Podobnie dzieje się w przypadku realizacji „Entierro” (1999), przekraczającej granice między tym, co reprezentowane i przedstawione. Artystka tworzy grób płodu, w którym znajdują się prawdziwe tkanki, podejmując w ten sposób dyskusję na temat ontologicznego statusu rozwijającego się w ciele matki dziecka, które w momencie poronienia definiowane jest jako „odpad medyczny”. Margolles chce w ten sposób upomnieć się o prawo płodów do takiego samego traktowania jak w pełni ukształtowane ciała, zasługujące na szacunek i godny pochówek. Dlatego też grób artystki, wykonany z betonu, jest niesłychanie gruby, przypomina pancierz, który ma chronić malutki, bezbronny płód przed nieludzkim podejściem.

Twórczość Margolles, w swojej dosłowności niezwykle brutalna, jeśli nie ekstremalna, świadczy o głębokim zaangażowaniu. Artystka nie chce szokować, lecz uświadamiać istnienie problemu związanego z ciałem, któremu odbiera się po śmierci wszystko, co identyfikowało je jako ludzkie. Margolles pokazuje środowisko Meksyku, gdzie zwłoki traktowane są po macoszemu, bez szacunku. Dzieje się tak najczęściej w przypadku przedstawicieli najbiedniejszych warstw społecznych. Być może dlatego rytuał uctowania na grobach i pogrzebach w tym regionie świata jest tak niezwykle popularny. Zawiesza on w próżni lęk przed własną śmiercią, umieszczając go w kontekście niczym nieskrępowanej zabawy, podczas której można wyprzeć ze swojej świadomości wszelkie nieprzyjemne procesy związane z odejściem najbliższej osoby. Europejskiemu odbiorcy

prac Margolles pozostaje tymczasem konfrontacja z własnym strachem przed nieubłaganiem płynącym czasem, który – kiedy dobiega końca – rozszerza źrenice, mogące spoglądać już tylko w niebyt.

2. *Sybarycy powonienia – węch*

Węch jest zmysłem trudnym do zwerbalizowania. Doświadczenia zapachowe gubią się w językowych opisach, nie dając się łatwo klasyfikować. Zapach działa podniecająco i odurzająco, wywołuje seksualne pragnienia, jak i odrzuca, jednakże to on ma moc przywoływania zdarzeń, które na co dzień skazane są na zapomnienie. Jak twierdzi Diane Akerman, „różne wonie okrywają nas, wirują wokół [...] wnikają w nasze ciała i emanują z nich. Przebywamy stale w kąpielni zapachów, ale gdy próbujemy opisać któryś z nich, brakuje nam słów” (Akerman 1994, 19). Bez wątpienia zdolność do odczuwania zapachów jest jednym z najważniejszych i najbardziej plastycznych zmysłów, podarowanych człowiekowi na drodze ewolucji. Może wywoływać wspomnienia, jak i emocje, wpływa na wyobraźnię i poziom erotycznego podniecenia, stymuluje pamięć oraz procesy uczenia się. Marcel Proust stworzył swoje wielotomowe dzieło *W poszukiwaniu straconego czasu* w wyniku olfaktorycznego doznania, zanurzając smakowitą magdalenkę w herbacie. Zyskał tym samym miano „sybaryty powonienia” i „tropiciela śladów zapachowych, wiodących przez dżunglę przepychu i wspomnień” (tamże, 30). Jak zauważa Diane Ackerman, to właśnie węch jest najbardziej bezpośrednim ze zmysłów, mającym zdolność odradzania się co trzydzieści dni w wyniku obecności neuronów, które sterczą i poruszają się w nosie, jak ukwiały na rafie koralowej (tamże, 23). Również Susan Sontag podkreśla wyjątkowość węchu, za który odpowiada największa i zarazem pierwotna część mózgu.

Bardzo potężny, lecz niewyraźalny – nie da się z nim nic zrobić (można tylko nazywać).
Sam akcent, brak składni. Wąchanie powoduje wrażenie zmysłowe, które wydaje się
oczyszczone z myśli (w przeciwieństwie do słuchu i wzroku) (tamże).

– trafnie definiuje olfaktoryczne zdolności człowieka Sontag.

Powonienie, pomimo swojego niepodważalnego znaczenia, jest wyparte przez wizualność. Dobrym przykładem stają się reklamy perfum, które tak naprawdę nie mają wyłącznie na celu sprzedania samego zapachu, ale zaproponowanie stylu bycia i życia, obiecującego szybkie zawładnięcie płcią przeciwną w wyniku używania markowego aromatu. A wszystko to podane jest w wyjątkowo zmysłowej, wizualnej formie, która z samym zapachem i jego znaczeniem ma niewiele wspólnego. Oko zastąpiło węch, spychając go na margines doświadczenia rzeczywistości. Zupełnie niesłusznie. Bez wątpienia doceniają zmysł powonienia astronauty, którzy tracą go, będąc w stanie nieważkości. Co ciekawe, zapach rzadko jest utożsamiany ze zdolnością oddychania. Gdyby nie czynność

wdechu i wydechu, nie można by było poczuć strumienia pachnącego powietrza, niezbędnego przecież do przeżycia.

Justyna Gruszczyk to niezwykła, olfaktoryczna artystka, która kolekcjonuje i tworzy własne zapachy, pozwalając na dowolne skojarzenia i wrażenia. Dla artystki drogą do osiągnięcia pełnej refleksji jest angażowanie niedocenianych na co dzień węchowych umiejętności. Gruszczyk niejednokrotnie aranżowała niewidoczny dla zmysłów artystyczny spektakl, w którym główną rolę odgrywał węch. Jej ekspozycja „Oddech”, prezentowana w 2013 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki, miała na celu uruchomienie zapachowej wyobraźni. Artystka w różnych punktach galerii rozmieszczała zapachy, które miały wpływać na nastrój odwiedzających ekspozycję. Pojawiały się one w zakamarkach Bunkra, jak i w newralgicznych miejscach, które definiowały wrażenia widzów tworzących nowe narracje, jak i interpretacje dzieł sztuki oraz otaczającej ich przestrzeni. Gruszczyk poprzez swoje działania stara się uzmysłowić znaczenie zapachu, który wpływa na odbiór i interpretację rzeczywistości w równie dużym stopniu co wzrok. Jej zapachowe praktyki poszerzają perspektywy doświadczenia, nadają kształt niewidzialnemu, jak i uczą trudnego, lingwistycznego opisu własnych emocji.

Tymczasem prawdziwą ekspertką od węchu, która wodzi nos na pokuszenie, staje się bez wątpienia norweska badaczka olfaktologii i kolekcjonerka zapachów Sissel Tolaas. Jej wykształcenie i umiejętności robią ogromne wrażenie – włada dziewięcioma językami, a jej edukacja łączy ze sobą sztukę, lingwistykę, matematykę i chemię. Olfaktoryczna przygoda tej niezwyklej Norweżki zaczęła się od wybuchu śmierdzących oparów podczas jednego z laboratoryjnych eksperymentów. Tolaas uświadomiła sobie, że definiowanie zapachów ulega pewnemu uproszczeniu. Określa się je w kategoriach antynomii – aromat może być albo piękny, albo po prostu brzydki. Tolaas zaczęła nadawać zapachom nowe znaczenie, stąd też istotnym celem jej działalności jest nauka wąchania. W jednym ze swoich wywiadów trafnie zauważyła, że komunikacja międzyludzka została sprowadzona do sztucznie wygenerowanego zapachu, czyli do perfum, które stały się wejściem w społeczny schemat, narzucający nie tylko piękny wygląd, ale także i woń ludzkiego ciała.

Tolaas niejednokrotnie w swoich wypowiedziach cytuje George'a Orwella, który twierdził, że prawdziwym źródłem różnic klasowych jest przekonanie, że niższe klasy śmierdzą (Gawęcka 2013). Zatem, aby dodać sobie animuszu i poczucia luksusu, człowiek wędruje do perfumerii, oblewając się drogimi zapachami, które odzierają go, według badaczki, z indywidualności. Przemysł perfumeryjny pozbawia tym samym cielesnego, unikatowego aromatu, obezwładniając działanie ludzkich feromonów. Oczywiście Tolaas nie zachęca do zaprzestania pielęgnacji własnego ciała, próbuje tylko uświadomić potęgę indywidualnego zapachu człowieka, który może być bardziej podniecający niż wyrafinowane, najdroższe perfumy. Trzeba przyznać, że jej lekcje wąchania są niezwykle. Tolaas próbuje zamknąć w swoich zapachowych flakonach emocje – strach, nie-

pewność, radość, opierając się na aromacie potu i skóry. Obsesyjnie zbiera i zamyka w swoich fiolkach pachnące cząsteczki, tworząc oflaktoryczną bibliotekę. Badaczka w swojej kolekcji ma już ponad 7000 zapachów. Wącha wszystko, co stanie na jej nosowej drodze – kłamki, drzwi, zgniłe owoce i warzywa, dzieła sztuki, książki, ściany, miasta, lampy i kanapy. Dla tej artystki nie ma aromatów obrzydliwych czy pięknych – każdy z nich zawiera wyjątkową historię, którą trzeba zapisać w postaci pachnidła.

„Jedni piszą pamiętniki, ja zbieram zapachy” – mówi o swoich działaniach Tolaas. Stworzyła nawet charakterystyczne zapachy Berlina, które tworzą oflaktoryczną mapę. Projekt ten pokazywany był w nowojorskiej MoMie. Artystka zrekonstruowała w swoich butelkach każdy obszar tego miasta w specjalnych flakonach z atomizerami, wskazującymi ich geograficzne położenie. Wąchała najdalsze zakątki, próbując otaczające ją wtedy aromaty odtworzyć w hermetycznym laboratorium. Żadna zapachowa cząsteczka nie umknęła jej czujnemu nosowi. Razem z Richardem Bransonem pracuje nad najnowszym projektem – wygenerowaniem zapachu przestrzeni kosmicznej. Co istotne, w trakcie swoich badań wymyśliła także nosowy język, który nazwała „nosalo”. Służy jej on do opisywania aromatów, tak trudnych do uchwycenia w sensowną, lingwistyczną całość. Jednym z jej ostatnich oflaktorycznych wynalazków stał się zapach przemocy, który przywodzi na myśl piżmo. Jednakże woń ta jest na tyle silna, że ludzki nos może obcować z nią jedynie przez parę sekund. Co ciekawe, wywołuje on uczucie strachu i przygnębienia. Jej najnowsze działania można właśnie wąchać w warszawskim Centrum Nauki Kopernik w ramach ekspozycji „Zapach – niewidzialny kod”, gdzie Tolaas po raz kolejny odkrywa aromatyczny potencjał miasta i formy komunikacji społecznej, na które wpływa bez wątpienia węch.

Trzeba przyznać, że eksperymenty artystki budzą ciekawość, jak i podskórny niepokój. Z jednej strony, aż chce się uczestniczyć w doznaniach zafundowanych przez Tolaas, z drugiej, trudno jest sobie wyobrazić blisko własnego nosa zapach obsikanej klatki schodowej czy rozkładających się warzyw. Ludzki węch nie akceptuje aromatów, które bezpośrednio kojarzą się ze śmiercią, agresją i powolnym rozkładem. Tolaas chce przekroczyć w swoich działaniach naturalne bariery węchowe, które mogą odbierać zewnętrzne bodźce tylko do pewnego stopnia. Pytana o losy węchu twierdzi, że przyszłością przemysłu perfumeryjnego jest indywidualny zapach (Gawęcka, 2013). Miałby on być bazą, do której będzie można dodawać kolejne molekuły, tworzące określony aromat. Trzeba przyznać, że wyobraźnia oflaktoryczna kreatorów pachnidła sięgnęła już bardzo daleko – na rynku są dostępne perfumy o zapachu deszczu, burzy, śniegu czy zawierające cząsteczki indywidualnie rozwijające się na skórze użytkownika. Przed nami, już niedługo, zapach kosmosu. Pytanie tylko, jak my sami odważymy się pachnieć i czy zaczniemy w końcu doceniać węch, dzięki któremu materializują się najbardziej odległe wspomnienia, będące, podobnie jak i zapach, nieodłączną cechą naszej tożsamości.

3. Przyjemność jedzenia – smak

O tym, że jedzenie jest sztuką, nikogo specjalnie przekonywać nie trzeba. Jednakże co tak naprawdę sprawia, że różnorodne pokarmy umieszcza się w artystycznych kontekstach? Smak? Wygląd? Sposób podania? A może relacja społeczna, jaką wywołuje wspólny posiłek? Okazuje się, że składają się także na to inne czynniki, głównie filozoficzne. David Hume w swoim eseju *Sprawdzian smaku* podkreśla niezwykłość ludzkich zmysłów, wyostrzonych na różnorakie doświadczenia wizualne i smakowe, przytaczając opowiadanie z *Don Kichota* o dwóch wyjątkowych znawcach wina. Dysponowali oni niezwykłym zmysłem smaku, pozwalającym im odróżnić wszystkie składniki wina. Hume konstatuje, że podobna wrażliwość rządzi zarówno oceną kulinarną, jak i estetyczną, która niewątpliwie przynależy do świata sztuki (Hume 1955, 199).

Kevin Sweeney w swoim słynnym eseju *Can Soup Be Beautiful?* docenia estetyczny, a co za tym idzie także i filozoficzny aspekt jedzenia, zauważając, że potrawy mają charakter mimetyczny, czyli naśladowający, podobnie jak inne media sztuki. A na czym to naśladowanie się opiera? Mianowicie na wykorzystywaniu elementów natury, czyli otaczającej rzeczywistości. Według Sweeney'a jedzenie jest zanurzone w tym samym świecie, co jego wzorzec, dlatego należy przywiązywać większą uwagę do tego, co się je i jak się je (Sweeney, 2009).

Tymczasem amerykański filozof David Monroe zauważa, że skoro jedzenie jest doświadczeniem estetycznym, to jednocześnie jest wrażeniem krótkotrwałym, jednorazowym, nie do ponownego odtworzenia. Filozof podaje przykład rzeźby, którą można podziwiać niejednokrotnie, przez wiele lat i wieków. Tymczasem pokarm, cieszący ludzkie oko i podniebienie, skazany jest na znikanie, pochłonięcie, co tym samym neguje jego estetyczną wartość, która rozciągnięta jest w czasie (tamże).

W 1967 roku Daniel Spoerri utworzył termin „Eat Art”, który w tłumaczeniu oznacza po prostu „jeść sztukę” (Sweeney, 2009). Spoerri zaczął się zastanawiać, co tak właściwie nadaje się do jedzenia. Jego wątpliwości i skupienie uwagi na podstawowych zasadach ludzkiej diety doprowadziły do otwarcia restauracji, a potem galerii w 1970 roku w Düsseldorfie, która wprowadziła kuchnię w dostojną przestrzeń sztuki. Trzeba przyznać, że z bardzo apetycznym skutkiem. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu jedną z prac Anyi Gallaccio, „Pociągnięcie” (2011), zaprezentowanej na wystawie „Eat Art” w Stuttgarcie. Gallaccio wykorzystała do swojej instalacji małą przestrzeń galerii, której ściany pokryła czekoladą. Widzowie nie mogli się powstrzymać od dotykania palcami ścian i lizania (tamże). Tymczasem polską specjalistką od artystycznego pichcenia jest na pewno Elżbieta Jabłońska, która bardzo często gotowała dla widzów galerii.

Kuchenne wystawy robiłam z myślą o wielu kobietach, które codziennie wykazują się niesłychaną kreatywnością i charakterystycznym kuchennym bohaterstwem (tamże).

– opowiada artystka.

Współczesna kultura lubuje się w pięknie wszelkiego rodzaju, ulegając również kontemplacyjnemu urokowi jedzenia, o którym wspominał Anthelme Brillat-Savarin w swojej książce *Fizjologia smaku*. Jak zauważa Liliana Religa, te-
raźniejszość stała się kulturą wymagającą, która oczekuje dostrzeżenia wszelkich niuansów rządzących rzeczywistością, jak i podkreślania obszarów właściwych dla jedzenia i codziennego życia (Sweeney, 2009).

4. Ulica dwukierunkowa – dotyk

Ciało doznaje przyjemności, kiedy się je dotyka, [...]. Ciało jest zdolne do doznawania przyjemności, ponieważ zostaje wycofane, rozpostarte w oddaleniu i w ten sposób ofiarowane na dotyk. Dotyk sprawia radość i ból, nie ma jednak nic wspólnego z trwogą (trwoga nie uznaje progu dotyku [...]). Samo doznawanie przyjemności [...] jest samym dotykiem w spowolnieniu wszystkich swych odczuć [...] (Nancy 2002, 105).

– pisał Jean-Luc Nancy w swojej książce *Corpus*. Umiejętność dotyku kojarzy się z chwytaniem, braniem w posiadanie. Może on być czuły, delikatny, jak i brutalny, zachłanny. To dzięki niemu można dokonać symbolicznego „uścisku” z zewnętrznym światem, którego można dotknąć, poczuć na własnej skórze. Jolanta Brach-Czaina, zauważyła, że dotykanie jest obcowaniem najbardziej bezpośrednim, tym bliższym, im mniej widocznym. Jedną ze struktur, która sprawia estetyczną przyjemność ludzkiej skórze, są włosy. Działają one na niemal wszystkie zmysły – mają kolor, połysk, fakturę, pachną i poruszają się, łaskocząc delikatnie ramiona. Artystką, która uczyniła z włosów główny element swoich eksploracji, jest Alice Anderson. Jej włosowe instalacje aż kuszą, by dotykać, ciągnąć, rozplatać, czesać. Jej najsławniejszą realizacją jest praca „Rapunzel” (2008), która powstała całkowicie z włosów lalek, liczących około 3000 metrów długości. Ognisty rudy kolor włosów wykorzystany w tej instalacji zmienia co chwilę swoją strukturę – raz są proste, raz kręcone, by ostatecznie straszliwie się splatać w taki kształt, który przypomina ludzkie jelita. Jej realizacja wzbudza ambiwalentne uczucia – od przyjemności, obecnej gdzieś głęboko pod skórą, aż po wstręt, kiedy widz uświadamia sobie martwość włosowej tkanki, odciętej od naturalnego środowiska, czyli ludzkiej głowy. Ścięte włosy niemal zawsze wywołują obrzydzenie. Jako osobny twór, polegający powolnemu rozkładowi, zwiastuje jednocześnie nieuchronnie zbliżającą się śmierć. Działania Anderson zachęcają do dotykowej penetracji własnych, cielesnych struktur, która powinna sprzyjać oswojeniu własnej seksualności, niemal zawsze sprowadzającej się do tematu tabu.

5. Słyszę, więc jestem

Słuch jest zmysłem, który potrafi zdefiniować rzeczywistość za pomocą dźwięków, towarzyszących człowiekowi niemal na każdym kroku. Również

ludzkie ciało jest kopalnią najróżniejszych melodii – bicie serca, burczenie w brzuchu, miarowy oddech to codzienny rytm życia. Dźwięk ma moc wywołania najróżniejszych nastrojów – od euforii, szczęścia i radości, aż po strach, przygnębienie i agresję, choć istnieją również zakazane dźwięki, jest nim tryton. W dawnej muzyce kościelnej używanie trytonu było zakazane, ponieważ interwały te wydawały się takimi dysonansami, że uznawano je za stworzone przez diabła, nazywając je z łaciny *diabolus in musica*, czyli diabeł w muzyce (Wikipedia, hasło: tryton). Współcześnie można zaobserwować nadmiar ekspresji dźwiękowej, zwłaszcza w dużych aglomeracjach i galeriach handlowych, które przyprawiają o ból głowy.

Jednym z artystów, który wybierał się na poszukiwanie upragnionej ciszy był John Cage, który w 1951 roku wszedł do komory bezechowej na Uniwersytecie Harvarda. „Spodziewałem się, że nie usłyszę nic. Ale usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki, drugi niski” (*Głośno!/Loud!*, ulotka wystawy 2013, 4). Poszukując wyjaśnień tego dziwnego zjawiska, usłyszał, że dźwięki wysokie pochodzą z układu nerwowego człowieka, a niskie to efekt pulsowania serca i przepływu krwi (tamże). Wsłuchując się w siebie, można usłyszeć znacznie więcej, niż można by było się tego spodziewać. Doświadczenie słyszalności jest zmysłem łączącym ze sobą również widzialność. Potrząsając w dłoniach małym pudełeczkiem, można usłyszeć, a nie tylko zobaczyć jego strukturę, pukając subtelnie w jego dno. Słuch zatem potrafi wykreować nastrój, którego nie będzie w stanie oddać ludzkie oko.

6. Jedność ciała i umysłu

Oswald Spengler w swojej książce *Zmierzch Zachodu* pisał:

Z ogółu zmysłowych i zachowanych pamięci elementów powstaje nagle i z kompletną pewnością świat, który się pojmuje, świat dla każdego z osobna, jedyny w swoim rodzaju. (Spengler 2014, 56).

I nie sposób nie zgodzić się z tym stwierdzeniem. To dzięki własnej zmysłowości możemy tworzyć równoległe światy. Co najważniejsze, nie należy zapominać, że jesteśmy przede wszystkim ciałem, bo to właśnie cielesność jest głównym receptorem służącym analizie otaczających zjawisk. O tym, że ciało przeżywa prawdziwy renesans w sztuce współczesnej, nikogo specjalnie przekonywać nie trzeba. Wybitna historyczka i krytyczka sztuki Maria Poprzęcka trafnie zauważyła, że ciało zostało dziś brutalnie wywleczone na światło dzienne i poddane szczegółowej ocenie, nieustannie znajdując się pod ostrzałem krytycznego spojrzenia, rejestrującego wszelkie zmiany, niedoskonałości, starzenie się, chorobę. Ciało nie ma dziś łatwo – to brzydkie, niedoskonałe jest natychmiast stygmatyzowane i spychane na margines; nie jest godne łaskawej oceny i łagodnego, pełnego empatii spojrzenia. O tym, że kultura masowa lubuje się w natrętnym

kreowaniu nowych kultów piękna, którym nie mogą sprostać biologiczne predyspozycje ciała, mówi się oczywiście wiele, jednakże ludzie oko jest trudne do obłaskawienia, ujarznienia. Instynktownie zachwyca się pięknem młodego, dojrzewającego ciała, które ulega wszechobecnej presji, by się nie zestarzeć. Simone de Beauvoir w książce *Starość* pisała, że niemal u wszystkich ludów pierwotnych istniały obrzędy inicjujące wkraczanie w dorosłość, jednakże nie zarejestrowano żadnych, które miałyby wprowadzać w jesień życia. Starość jest czymś na tyle przeraźliwym i trudnym do zaakceptowania, że lęk przed nią potrafi wybudzić wrażliwego delikwenta w środku nocy i doprowadzić go na skraj ciężkiej nerwicy. De Beauvoir przytacza pewną legendę:

Budda, jeszcze jako książę Siddartha, żył zamknięty przez swojego ojca we wspaniałym pałacu. Jednak wymykał się stamtąd nieraz na spacer powozem po okolicy. Pewnego razu napotkał bezzębnego i całkiem siwego kalekę, który przygarbiony, podparty na lasce trząsł się i mamrotał coś niezrozumiale. Zauważywszy zdumienie księcia, woźnica wyjaśnił, że to zwykły starzec. „Jakież to nieszczęście – wykrzyknął książę – że istoty słabe i nieświadome, zaślepione pychą młodości nie widzą starości. Wracajmy szybko do domu. Na co mi oczy i na co mi radość życia, skoro me ciało stanie się kiedyś przybytkiem starości” (de Beauvoir 2011, 5).

Jednakże należy pamiętać o tym, że ciało to nie tylko przemijanie i związana z nim udręka. Ciała nie należy obłaskawiać w imię obowiązujących trendów, bo ono rządzi się swoimi, naturalnymi prawami. Dzięki artystom, którzy poruszają w swoich dziełach zagadnienia związane z estetyką zmysłów, możemy mówić o powolnym odzyskiwaniu własnej cielesności, powracaniu do tego, co duchowe, jak i instynktowne. Bo ciało to fenomenologiczna obecność.

Bibliografia

- Ackerman D. (1994), *Historia naturalna zmysłów*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Beauvoir de S., *Starość*, Znak, Kraków.
- Głośno!/Loud! (2013), ulotka wystawy, Katowice.
- Herder J.H. (2002), *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, Borussia, Olsztyn.
- Hume D. (1955), *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Margolles T. (2003), *Exhibition Catalogue Kunsthalle Wien*, Vienna.
- Nancy J.-L. (2002), *Corpus*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria Gdańsk.
- Religa L. (2012), *Jedzenie inspiracją artystyczną. O food designie*, [w:] „Filozofia i Antropologia”, 1 (43), 18–38.
- Sontag S. (2013), *Jak świadomość związana jest z ciałem*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Spengler O. (2014), *Zmierzch Zachodu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

Źródła internetowe

Gawęcka M. (2013), *Sissel Tolaas*, <http://en.devel2011.inspiracje.art.pl/index.php/Media/The-Artists/Sissel-Tolaas> [dostęp: 23.06.2019].

<http://hotpinkmanolos.files.wordpress.com/2012/04/yamasaki-comps-final-draft.pdf>

Sweeney K.W. (2009), *Can a Soup Be Beautiful? The Rise of Gastronomy and the Aesthetics of Food*, <http://escarabajoescriba.com/4056/ks.pdf> [dostęp: 23.06.2019].

Żyniewicz K. (blog), <http://artdycyna.blogspot.com/>

The Senses Aesthetics, in other Words Body as a Storage Medium

Summary

The subject matter of the article is focused on the senses in contemporary art. The author tries to find universal (or all-embracing) theory of senses aesthetics, which is totally new experience in contemporary art. Very important place in this article takes also body, which is understand, especially by the artist, as a storage medium. Because body is as phenomenological presence.

Keywords: senses, contemporary art, aesthetics.