

Dorota Koczanowicz
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-9419-2573

Anna Kwapisz
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-6547-0175

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Dorota Koczanowicz, Anna Kwapisz

Potrzeba łączenia, potrzeba zmiany. *Piramida zwierząt* Anny Królikiewicz w perspektywie filozofii Jolanty Brach-Czainy

„Na skroniach i nosach grube masło światła zsuwa się w dół,
na ciemne draperie szat, o, spadło. I zapada zmierzch, pora
wolnoschnących, ciemnych barw”.

Dorota Koczanowicz, *Sól i czas*

Jolanta Brach-Czaina opisuje codzienność, której wszyscy doświadczamy. Jednocześnie w niezwykle trafny sposób udaje się jej przekraczać to, co konwencjonalne, ograniczone terminologicznie czy semantycznie. Sam wybór zwykłych, pospolitych zjawisk – czynności, przedmiotów i mechanizmów działania – w połączeniu z niebywałą precyzją analityczną pozwala nam spojrzeć na powszechnie istniejące procesy w poczuciu zaangażowania w najbliższe otoczenie, ukazując tym samym czynny stosunek jednostek do świata i do siebie samych.

Wejście bezpośrednio w strumień rzeczy nie oznacza jednak, że filozofka pomija sprawy metafizyczne. Podążając za Brach-Czainą: „zauważamy więc »coś«, drobiny bytu, stany rzeczy, zdarzenia, fakty egzystencjalne i spotkania z nimi, poddawanie się ich oddziaływaniu, wysilek rozumienia sensu, jaki zdolne są nam zasugerować – wszystko to jednak domaga się

uświadomienia, że konkret egzystencjalny ma wymiar metafizyczny” [22]. Myślicielka nie ucieka tym samym od etycznych rozważań odnoszących się do relacji dobra i zła. Szczególnie ciekawy okazuje się sposób definiowania samego pojęcia moralności – według autorki *Szczeliny istnienia* termin ten oznacza niezgodę na to, jaki jest współczesny świat. Filozofka, przedstawiając nierzadko poróżnione, bezkompromisowe uniwersum codzienności, daje szansę na zrozumienie serii różnic, sprzecznych pragnień czy motywacji. Pomimo wyraźnie wyrażonego sprzeciwu i pozornie pesymistycznych diagnoz dotyczących społecznych czy gatunkowych podziałów kategorie „otwierania”, „wnikania” wypracowane przez Brach-Czainę prowadzą do prostej konstatacji: bez względu na to, co nas dzieli, wciąż bytujemy razem, we wspólnocie codzienności.

Doświadczenie nierozłącznego egzystowania i zanurzenia w świecie wymaga więc od nas kolektywnego zaangażowania, bowiem „to doświadczenie istnienia spada na nas, zaskakuje, zmusza do ostatecznych rozstrzygnięć” [Brach-Czaina 100]. Perspektywa nieuniknionej wspólnotowości uwidacznia się również w samym geście udostępniania przez Brach-Czainę myśli, koncepcji, analiz i pozwala na ich przenikanie do obszarów chociażby związanych ze sztuką. Jedną z artystek, które wprost ujawniają swoje inspiracje twórczością Brach-Czainy, jest Anna Królikiewicz: „Nikt tak pięknie i wnikliwie nie pisze o uciążliwej, uporczywej codzienności i podejmowanym wciąż od nowa krzątactwie, jak twórczyni tego słowa, moja idolka, [...] filozofka Jolanta Brach-Czaina, której *Szczeliny istnienia* przeczytałam w 2004 roku (lekturę podsunął mi młodszy kolega artysta Sławek Lipnicki, a w ubiegłym roku znalazłam ten sam egzemplarz w akademickiej bibliotece, pełny wciąż moich notatek i podkreśleń ołówkiem)...” [“Międzyjęzyk” 54].

Wspólnota, którą w swoich artystycznych aktywnościach tworzy Królikiewicz, jest bez wątpienia wspólnotą zgromadzoną wokół stołu [“Wspólnota”]. Jej wszechstronna działalność wskazuje na istotne społeczno-kulturowe kwestie związane z praktykami jedzenia. Stanowią one bowiem złożone, wspólnotowe doświadczenie, którego częścią są tworzące się więzi. Skupiając się na materii pokarmu, artystka upatruje w niej potencjał praktyk relacyjnych – uznaje bowiem, że spożywaniu posiłków towarzyszy żywa reakcja społeczna, a jednocześnie duża potrzeba namacalnego kontaktu – z drugim człowiekiem, z otoczeniem, ze zmysłami. Rekonstruując gastronomiczny świat i jednocześnie przekraczając granice dyscyplin artystycznych, odwołuje się do rzeczywistości wszystkich istnień – zwyczajności czy też powszedniości posiłków, które przecież dotyczą każdego, zarówno ludzkiego, jak i nieludzkiego gatunku. Analogiczne przeświadczenie głosiła sama filozofka, pisząc: „Są takie wspólnoty, do których należymy bez względu na to, czy chcemy tego, czy nie. Taką jest wspólnota pokarmu, powszechna

służba ciałem, na którą wszyscy jesteśmy skazani i dzięki której istniejemy i ginimy” [Brach-Czaina 121]. Królikiewicz, przekształcając codzienność w sztukę, wykorzystuje obiekty samodegradujące lub znikające, często jadalne. Punkty styczne ze sposobem myślenia Brach-Czainy – zarówno pytania, koncepcje, jak i doświadczenia egzystencjalne – widoczne są nie tylko w samych pracach artystki, ale obejmują również warstwę koncepcyjną czy też narracyjną. W tekście kuratorskim, który powstał przy okazji indywidualnej wystawy artystki *Od sufitu, od dębu, od marchwi* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, można odczytać taką deklarację: „W czasie kryzysu wartości, którego obecnie doświadczamy, wciągające praktyki są wyrazem konieczności zmiany relacji opartej na dualizmie podmiotu i przedmiotu. Coraz większa jest potrzeba »wcieleśnienia«, uwikłania, wzajemności, poszukiwania wspólnoty – także tej przy stole – i konieczności odnowienia wspólnego języka. Międzyjęzyka” [Orzechowska]. Jedną z przedstawionych na wystawie prac – *Piramida zwierząt* – szczególnie wpisuje się w te założenia, jednocześnie dowodząc ciągłej żywotności koncepcji i poglądów Brach-Czainy.

Rzeźba z margaryny

Piramida zwierząt składa się z kostek margaryny, które tworzą postument dla ażurowej kompozycji zbudowanej z wielu małych figurek ułożonych warstwami, jedno nad drugim. Pierwszy poziom/podstawę piramidy stanowią różne budynki: wielopiętrowe, okazałe kamienice i brama z kolumnami oraz mniejsze domki jednorodzinne. Na nich piętrzą się zwierzęta domowe, kury, owca, kaczki, gęsi i psy, które sąsiadują z dzikimi kuzynami i kuzynkami, łosiem, słoniem, strusiem, kozicą, wilkiem i innymi. Ustawione z tyłu instalacji Światło powoduje, że w oknach domków „zapalają się” światła, a całość wydaje się lekka i świetlista. Dominującym wrażeniem jest poczucie kruchości kultury. To świat pozbawiony ludzi, choć oczywiście za drzwiami domów może się toczyć ich szczęśliwe lub dramatyczne życie.

Motyw piramidy w pracy Królikiewicz został wybrany nieprzypadkowo – jest bowiem oparty na opowieści *Czterej muzykanci z Bremy* Wilhelma Karla i Jacoba Ludwiga Karla Grimmów, w której to uciekający przed brutalnością właściciela kogut, kot, pies i osioł dokonują rewanzu na gatunku ludzkim. Jednym z ważnych symboli Bremy jest ich pomnik. Kluczowym elementem bajki jest moment, kiedy zwierzęta łączą siły, żeby przepędzić rzeźmieszków i przejąć ich dom. Na dole stał osioł, na nim pies, potem kot, na którego grzbiecie był kogut. Tak też wygląda konstrukcja pomnika. To bohaterowie bajki, która mówi o sile jedności i ludzkiej bezwzględności.



Anna Królikiewicz, *Pyramida zwierząt*, wystawa *Od sufitu, od dębu, od marchwi*,
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2019. Fot. Bogna Kociumbas

Właściciele zwierząt chcieli się ich pozbyć, kiedy na starość straciły siły do pracy. Pod nóż miał też iść przeznaczony na rosół kogut.

Figurki z rzeźby Królikiewicz pochodzą z Bremy. Zostały przez nią kupione na targu staroci. To ślad przeszłości. Na początku lat 50. były one dołączane w prezencie do kostek margaryny produkowanej w Niemczech przez Fri-Homa Eigelb. Będąc wierną produktem tej jednej firmy, można było skompletować całe światy w maślanym kolorze. Do dziś podlegają one wymianie kolekcjonerskiej. Królikiewicz dokonała wyboru bohaterów do swojej spiętrzonej narracji. Nie ma tu samolotów, samochodów, pociągów i ludzi przy codziennych zajęciach, obecnych w ofercie Fri-Homa Eigelb. Nie ma też statków, mostów, młynów, plotów i jest niewiele roślin. Artystka skontrastowała świat ludzki, reprezentowany przez budynki, i świat zwierzęcy. O czym jest ta opowieść? Można powiedzieć, że praca Królikiewicz otwiera horyzont czasowy w dwóch kierunkach, margaryna odsyła do przeszłości, natomiast piramida zwierząt może być odczytywana jako diagnoza przyszłych scenariuszy i postulat przewartościowania dotychczasowych hierarchii ludzko-nieludzkich. Jonathan Lear w *Nadziei radykalnej* pisze, że interesuje go „pewna ontologiczna podatność na zranienie, która dotyczy nas wszystkich, o ile jesteśmy ludźmi” [56]. Czy wrażliwość na zranienie przynależy tylko do ludzi? Czy inne istoty nie dzielą z nami tego losu?

W stronę biocentryzmu

Wspólnota stołu wykreowana przez Królikiewicz bazuje na przeświadczeniu, że smak jest zmysłem stadnym, społecznym, kreującym więzi. Stowarzyszony posiłek opiera się więc na tym, co za Brach-Czainą można określić „wspólnotą krwiożerczą” [196]. Fundamentem staje się zatem przeświadczenie, że jednością stworzeń rządzi prawo pokarmu: „Pochłaniamy się wzajemnie, sami będąc nieodwołalnie skazani na pochłonięcie. Naszym przeznaczeniem jest istnieć dzięki pokarmowi, jakim są dla nas inne stworzenia, i stać się pokarmem dla nich” [197]. Namacalne, codzienne doświadczenia wiążą filozofkę bardziej z ciałem niż z duchem – być może dlatego tak chętnie poszukuje nowych metafor, rozczłonkowuje sensory i waży słowa. Parafraza znamiennego już *Cogito ergo sum* – zdania będącego konkluzją wyводу, w którym Kartezjusz poszukuje niepowątpiewalnych podstaw wiedzy – okazała się koniecznością. *Edo ergo sum* (jem, więc jestem) stało się dla filozofki nie tylko figurą retoryczną, ale równocześnie tym, co wyznacza istotę każdego istnienia. Inaczej niż Kartezjusz, który poświęcił erosa i somę w imię wolności rozumianej jako autonomia [Boisvert 97], Brach-Czaina podkreśla relacyjność naszego istnienia, skupia się na zależnościach, potrzebach i możliwości celebracji. Rezygnując z autonomii,

stawia na symbiozę: „Jeśli zasada *cogito ergo sum* była samozwańczą próbą wyrwania myślącego podmiotu ze wspólnoty istnień i imaginacyjnego zawieszenia go ponad całością, to *edo ergo sum* przywraca nam świadomość miejsca równoprawnego pośród istnień” [201].

Przynależność do wspólnoty może być zagwarantowana przez faktyczny stan bycia pokarmem, ale i lustrzany fakt przyjmowania pokarmu. Można w tym momencie przywołać *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry, która w 1993 roku, podobnie jak Królikiewicz, punktem wyjścia swojej pracy uczyniła historię z baśni o sprytnych zwierzętach. Wypchane zwierzęta, jak te z Bremy, przeznaczone przez człowieka na śmierć, zostały wypatroszone, wypchane i ustawione jedno na drugim, aby mówić o śmierci i świadczyć o ludzkiej hipokryzji. Instalacja przypominała, że fenomen śmierci jest wpisany w nasze życie, jest stałym elementem codzienności, chociaż nie zawsze chętnie uświadamianym. Kozyrę interesowała nieuchronność śmierci i jej wypieranie w kulturze współczesnej, kamuflowanie bezwzględności człowieka wobec zwierząt. Równe kotlety z plastikowej tacki, która leży na półce w supermarkecie, nie chcą być łączone przez konsumentów z przemysłowym ubojem, który za nimi stoi. Demokratyczna nieuchronność śmierci ma też w sobie dozę przewrotnego optymizmu. Kozyra mówiła o swojej rzeźbie jako o „Pomniku na cześć Genialnej Przemiany Materii”: „Konia zżarły pieski i kotki, one znów zostały przerobione na mączkę, mączka na paszę dla świnek i kogutków. I myśmy to wszystko zjedli, jak nie tego konia, to innego. W tym sensie jest to genialne. Na cześć reinkarnacji” [Żmijewski 187].

Wskazując na świadectwa nieodłącznego powiązania „ja” ze światem, Brach-Czaina odcina się od monadycznego zamknięcia, w zamian za to sugerując relacyjno-gatunkowe „otwarcie”. Co ważne, stara się nie dokonywać gatunkowych rozróżnień. Wyraźnie widać to w rozdziale *Szczelin istnienia* poświęconym tytułowemu „Otwarcu”, kiedy rodząca krowa, koza, klacz i kobieta łączą się we wspólnotę „objawiających się przez urodzenie i tkniętych ruchem wyłaniania” [43]. Relacyjna podmiotowość ufundowana jest tutaj na procesie bezpośredniego, namacalnego doświadczenia, bowiem „brama ciała nie prowadzi przecież do świata wyłącznie ludzkiego” [49]. To posthumanistyczne myślenie zdaje się gestem niezwykle istotnym. Żeby jednak móc zespolić się ze światem, należałoby w pierwszej kolejności znieść granicę ludzkie/nieludzkie – zakwestionować dualizmy rozdzielające między innymi człowieka od zwierząt, naturę od kultury, dzikość od cywilizacji, gatunki pożyteczne od szkodników. Artystka w *Piramidzie zwierząt* symbolicznie przełamuje dychotomię człowiek-zwierzę. Ukazuje tym samym postantropocentryczne nastawienie do świata – w wykreowanym przez nią artystycznym uniwersum to fauna zdołała przejąć miasto

i odwrócić dotychczasowe, ukierunkowane wyłącznie na gatunek ludzki, przyzwyczajenia.

Przyjmując perspektywę „post” w myśleniu o gatunkowym otwarciu, trzeba zatem spojrzeć na nie przez pryzmat takich pojęć jak życie, ciało, materia, a także rozważań skupiających się na związkach, w które wchodzi różne byty. Postulat ten, niejako przekraczając granice trwającego antropocentryzmu, ma więc odsłaniać wzajemne, ludzko-nieludzkie zależności, by w nowym modelu – sieci organizmów – wyodrębnić układy, które determinują rzeczywistość każdego życia. Można więc traktować go jako swego rodzaju nośnik idei, wehikuł myślenia o tym, jak mogłaby wyglądać nieludzko-ludzka wspólnota, w której każdy odrębny byt będzie działał jako pośrednik, niezbędny mediator w mieszanym społeczeństwie.

Szczeliny czasu

Wiele razy w *Biegunach* Olga Tokarczuk zastanawia się nad fenomenem pamięci. Jedną z jej bohaterek zostaje skonfrontowana z przeszłością i przypomina sobie nieoczekiwane reakcje i uczucia z dawnych lat:

Zaraz po przyjeździe tutaj nawiedzały ją ataki dziwnej tęsknoty. Dziwnej, bo dotyczyła rzeczy zbyt błahych, żeby za nimi tęsknić: wody, która zbiera się w kałuży w zagłębieniach chodnika [...]. Tęskniła także do fajansowych talerzy z brązowym szlaczkiem z napisem „Społem”, na jakich podawano w studenckim barze leniwe pierogi polane roztopionym masłem i posypane cukrem [324].

Wiele prac Królikiewicz ma charakter impulsów, które wzbudzają tęsknotę za przeszłością, czasem nawet za doświadczeniami, które nie były naszym udziałem. Kontakt z nimi daje nam czas i przestrzeń, aby pomyśleć nad starymi sprawami i przestać widzieć „przeszłość [...] jak rozmazaną smugę” [Tokarczuk 319].

Co pomaga w wyostreniu obrazu? W powieści Marcela Prousta to słynna magdalenka pobudziła wyblakłe doświadczenia. Królikiewicz szuka bodźców bardziej uniwersalnych, które będą skuteczne dla niej samej, ale też zainspirują odbiorców jej sztuki. Stawia przed sobą zadanie konieczne, a jednocześnie często bolesnie trudne. Buduje tunele pamięci, które dają nadzieję na kontakt z przeszłością [“Pamięć podniebienia”]. Przeszłością własną, małej dziewczynki, która matce kupowała w maju konwalie na Dzień Matki i dla Świętej Pani (Stany skupienia, Sopot, 2013), przeszłością społeczności dzielnicy, która zaopatrywała się w zamkniętej już drogerii (np. *Drogeria*, Gdańsk, 2012), czy współczesnych mieszkańców Gdańska, którzy

ze względu na złożoną historię tego miejsca mają kłopot z ulokowaniem siebie w ciągu następujących po sobie pokoleń gdańszczan. Należą do nich i nie należą (np. *Stół*, Gdańsk, 2012). W *Piramidzie zwierząt* kostki margaryny i towarzyszące im plastikowe figurki mają za zadanie pośredniczyć w procesie, który za Tokarczuk można nazwać odradzaniem się „ciała czasu” [326]. Margaryna jest biedną kuzynką masła. Jest synonimem kryzysu, nędzy i wykluczenia, masłem biedaków (choć i masło nie zawsze było cenione) [Viestad 66]. W 1869 roku na zamówienie Napoleona III francuski chemik Hippolyte Mège-Mouriès stworzył pożywny „substytut masła spożywanego przez tych, którzy nie mogli sobie pozwolić na prawdziwe” [Dupré 1].

Margaryna jest jednym z produktów, które zawdzięczamy rozwojowi techniki. Od samego początku konkuruje z masłem. O jej trudnej sytuacji rynkowej najlepiej świadczy to, że nawet w PRL, który wciąż walczył z gospodarką niedoborów, margaryna, jako jedyna, wymagała wsparcia reklamowego. W 1970 roku czytelnicy „Życia Warszawy” byli przekonani, że „Rozsądek przemawia za margaryną”, „Margaryna polepsza smak każdej potrawy” [Brzostek 101]. Skierowano też bezpośrednią zachętę do kobiet: „Bądź oszczędna i kupuj margarynę” [101]. Odpowiedź pojawiła się w Szczecinie, w grudniu 2021 roku, wypisana kredą na ścianie budynku: „My chcemy masła, a nie margaryny” [101]. To jedno z haseł buntu robotniczego, którego bezpośrednią przyczyną było drastyczne podwyższenie cen żywności. Z pewnością atrakcyjne figurki dołączane do kostek niemieckiej margaryny były również zachętą do wybrania właśnie jej – zamiast masła.

Choć margaryna z rzeźby Królikiewicz zostaje wyjęta z rygorów codzienności, to nie przestaje być symbolem powszedniości i przymusu. Nie ma tu sprzeczności, lecz kontynuacja, zgodnie z jej deklaracją: „Wiem, że codzienność mówi też językiem znużenia, ale to język i część życia na takich samych prawach jak świąteczna celebrowanie, wyjątkowo dobry humor lub nagle poczucie euforycznego szczęścia” [“Międzyjęzyk” 53].

Zmysły sztuki

Równoprawne miejsce wśród istnień oznacza jednocześnie poważniejsze przyglądanie się tym przejawom, dzięki którym lepiej możemy zrozumieć istotę relacyjnego splątania. Spójna, zarówno artystyczna, jak i filozoficzna wykładnia skupiona na materii pożywienia stała się dla Brach-Czainy i Królikiewicz pretekstem do uwrażliwienia na estetyczny wymiar codzienności. W obu dyskursach – dotyczącym fenomenologii, podobnie jak i sztuki, podkreślono w pełni sensoryczne doświadczenie istnienia. Docenione zostały zmysły kontaktu, smak i dotyk – bodziec cielesny, namacalny, budujący strukturę wspólnotowego bycia w świecie. Gotowość do prawidłowego

zrozumienia wszelkich bytów wiąże się wszelako z umiejętnością uważnego odkrywania ich multiwymiarowości na różnych poziomach, za pomocą synestetycznych rozwiązań. Nieprzypadkowo łacińskie określenie *sensus* definiuje się dwojako – jako samo znaczenie, wskazywanie na oznakę czegoś, a jednocześnie zmysłowość, z odniesieniem do fizycznych wrażeń [Woleński 6]. W niezwykle szczegółowych czy wręcz, podążając za metaforą myślicielki, „mięsnych” opisach (choćby procesu przygotowywania jagnięcia do konsumpcji czy charakterystyce owocu wiśni) – Brach-Czaina zwraca się ku zmysłowej stronie życia i przywołuje jej szczególne właściwości. Kształt, gęstość, soczystość, struktura – opisywane przez filozofkę fenomenologiczne właściwości wiśni angażują wszystkie zmysły. Przesuwając akcent ze wzroku na wielosensorycznie definiowaną haptyczność, ma poczucie, że jednocześnie zmienia się status postrzegania owocu – filozofka uwzględnia bowiem ukryte do tej pory, niedoceniane warstwy kolejnych znaczeń.

By porozumiewać się z owocem wiśni, nie musimy nań patrzeć. Wystarczy dotykać. Oczywiście najważniejsze jest dotknięcie wiśni wargami i językiem. Dopiero wtedy ujawnia się cała delikatność i sprężystość wypełnienia żywej kuli, jaką stanowi. Wiśnia lekko wślizguje się w usta, drwiąc z zębów, które ją pochwyca, bo zanim zostanie zmiażdżona, jest czas, by doskonały kształt został doceniony [Brach-Czaina 20].

Bycie w kontakcie (w kontakcie przez dotyk) pozwala „spojrzeć” na haptyczność jako modalność somaestetyczną, pojawiającą się w również w dyskursach związanych ze sztuką.

Nie bez powodu estetyczne właściwości pokarmu w pracach Królikiewicz wynikają z samych cech rzeźbiarskich, jak bowiem sama zaznacza: „analogicznej transformacji, której poddaje się tradycyjny budulec sztuki, można poddać materię jedzenia: można ją zmiękczyć, utłuc, zgranulować, nawilżyć, glazurować, polerować” [“Międzyjęzyk” 57]. Obiekty artystyczne, które nadają się do spożycia, otwierają nowe pole estetycznych rozważań wokół możliwości obcowania ze sztuką, wykraczającą, poza jej dominujący wzrokocentryzm. Jadalna forma podstawy dla figurek, stworzona przy pomocy roślinnej margaryny, odsyła najpierw do zmysłu wzroku, przy bliższym kontakcie – do zapachu, ale pośrednio również do smaku i dotyku. Pamiętamy, że niezwykła przyjemność, jaką czerpiemy z dotykania faktur, materiałów i powierzchni rzeczy, ujawnia się choćby w sytuacji ugniatania ciasta czy ręcznego mieszania składników. Dzieła sztuki w postaci „maślanych” obiektów i w tym przypadku silnie działają na wyobraźnię odbior-

ców – kuszą i uwodzą swą formą, a tym samym wzmagają chęć zetknięcia się z plastyczną masą.

Napięcie spowodowane niemożnością realnego dotknięcia powierzchni jednocześnie sprawia, że doceniona zostaje cielesność percepcji. Kontemplacja wzrokiem, związana z zachowaniem pewnego poznawczego dystansu, nie jest bowiem do końca wystarczająca. Pragnienie przez artystkę relacyjnego, fizycznego współdzielenia zostało mimo wszystko spełnione podczas wernisażu *Od sufitu, od dębu, od marchwi*. W przestrzeni wystawy umieszczono gościnny stół z jadalnymi elementami. Symboliczny gest podzielenia się bochenkiem chleba, przekazywania z rąk do rąk jedzenia, był zaproszeniem do udziału we wspólnocie. Sensoryczne doświadczenie odbiorców polegało na haptycznym zaangażowaniu, umocnionym poprzez wspólnotowe doznawanie chłodu kieliszków i materii pożywienia. Cieleśny, zmysłowy akt przekazywania posiłku sprawia, że „Anna Królikiewicz jako ta, która kształtuje doświadczenie (*Erfahrungsgestalterin*), czyni z nas rozzmysłowionych haptycznych kanibali” [Smolińska 162].

Kulturowe doświadczenie bycia w świecie, w którym to obraz jest dowodem na istnienie, zostaje symbolicznie przełamane w jej działalności artystycznej. Jak sama twierdzi, „kultura (po)nowoczesna zdaje się być kulturą dominacji zmysłu wzroku i tego, co wizualne. Ale diagnoza ta jest niekompletna, niezupełna: niedowidzi (!) faktu, iż ton współczesnej estetyce nadają jakości haptyczne” [“Międzyjęzyk” 39]. Odbieranie różnorodnych bodźców za pomocą smaku, węchu, dotyku, a także słuchu polega w przypadku artystki na przekroczeniu ram tak sztuki, jak i samego gotowania czy kultury kulinarnej i spojrzeniu na materię pożywienia jak na materiał intymny – materię esencjonalną, najbliższą człowiekowi:

Jedzenie jest materią zmieniającą się: ma niestałą pozycję między ołtarzem a śmietnikiem, wykrochmalonym obrusem a brudną, fermentującą piwnicą, i dodatkowo silną i trudną relację z ciałem, zwłaszcza kobiecym, jako narzędzie reżimu. Bywa też narzędziem społecznym, materiałem autobiograficznym, informacją o diecie, która świadczy o statusie, chorobie lub zdrowiu, wyznawanej religii, relikwią, tematem malarskim, materią rzeźby, symbolem [42].

Anna Królikiewicz, poszukując związków pomiędzy praktykami żywieniowymi a wszelkimi aspektami wspólnotowego doświadczenia, dochodzi do wniosku, że to witalne, sensoryczne działanie sztuki może na zasadzie osmozy przenikać do samego odbiorcy. Kulinarne, uwspólniające, a zarazem cielesne praktyki nadają szczególny wymiar uczestnictwu nie tylko w życiu społecznym, ale i w niemal trywialnym obcowaniu z powszedniością ru-

tynowych doświadczeń. Dlatego też to w okrucinach, resztkach, oberkach, podobnie jak w szczelinach, wyrwach i zakamarkach istnienia należałoby szukać tego, co jest kluczem do zrozumienia świata, sztuki, siebie...

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Boisvert, Raimond D. *I Eat, Therefore I Think. Food and Philosophy*. Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia. Dowody na istnienie*, 2018.
- Brzostek, Błażej. *PRL na widelcu*. Baobab, 2010.
- Dupré, Ruth. "»If It's Yellow, It Must Be Butter«: Margarine Regulation in North America Since 1886". *The Journal of Economic History*, vol. 59, no. 2, 1999, pp. 353-371.
- Koczanowicz, Dorota. "Pamięć podniebienia: smak i archiwizowanie tożsamości w instalacjach Anny Królikiewicz". *Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka*, vol. 74, 2020, pp. 138-144.
- . "Sól i czas". *Willmann. Opus magnum*, edited by Piotr Oszczanowski, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2019, pp. 68-70.
- . "Wspólnota przy stole". *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*. Wydawnictwo IBL PAN, 2018, pp. 252-281.
- Lear, Jonathan. *Nadzieja radykalna, Etyka w obliczu spustoszenia kulturowego*. Translated by Marcin Rychter, Kronos, 2013.
- "Międzyjęzyk". *Międzyjęzyk*, edited by Anna Królikiewicz, Wydawnictwo Doczute, 2019, pp. 39-57.
- Orzechowska, Emilia. "Anna Królikiewicz. *Od sufitu, od dębu, od marchwi*". *Państwo-wa Galeria Sztuki w Sopocie*, 17 września 2019, <https://pgs.pl/anna-krolikiewicz-od-sufitu-od-debu-od-marchwi/>.
- Smolińska, Marta. *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Universitas, 2020.
- Tokarczuk, Olga. *Bieguni*. Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Viestad, Andreas. *Obiad w Rzymie. Historia świata w jednym posiłku*. Translated by Małgorzata Rost, Znak, 2021.
- Woleński, Jan. "Percepcja, czyli spostrzeżenie". *Filozofuj!*, no. 2, 2017, pp. 6-7; https://filozofuj.eu/wp-content/uploads/2017/05/fi014_net.pdf.
- Żmijewski, Artur. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

ABSTRACT Dorota Koczanowicz, Anna Kwapisz

The Need to Connect, the Need for Change. Anna Królikiewicz's *Piramida zwierząt* from the Perspective of Jolanta Brach-Czaina's Philosophy

This article interprets Anna Królikiewicz's piece *Piramida zwierząt* [A Pyramid of Animals] from the perspective of Jolanta Brach-Czaina's philosophical considerations. Królikiewicz's installation can be viewed as a postulate to re-evaluate the hitherto human-non-human hierarchies. Inter-species understanding, based on the principle of fragility and susceptibility to injury, allows Brach-Czaina's thought to be directed towards an artistic reading inspired by post-humanist research. Both artistically and philosophically coherent, the interpretation focused on the matter of food also becomes a pretext for sensitizing us to the aesthetic dimension of everyday life.

keywords: art, posthumanism, experience, senses, Jolanta Brach-Czaina, margarine