

<http://dx.doi.org/10.17951/kw.2016.19.117>

Problem abiekcji w kulturze

Marta Tużnik

Artykuł otwiera kwestia ludzkiej cielesności, oraz ciała, postrzeganego jako obce i deprecjonowane, co stanowi z kolei przyczynek do analizy koncepcji abiektalności, jako pojęcia odnoszącego się do wymiarów cielesności budzących wstręt. Pozostała część artykułu poświęcona jest analizie sposobów zastosowania koncepcji *abject* w polskiej oraz zagranicznej sztuce współczesnej, na przykładach prac takich artystów jak: Grzegorz Klaman, Magdalena Moskwa, Karolina Żyniewicz, Cindy Sherman czy Casey Jenkins.

Słowa kluczowe: transgresja, cielesność, abiekt, wstręt, *abject art*, tabu

Od połowy XX wieku zauważalny stał się wzrost zainteresowania kwestią cielesności – tak na polu teorii, jak praktyki. Ciało nie jest już postrzegane wyłącznie jako maszyna czy też fizjologiczne narzędzie, którym włada umysł, lecz zaczęło być pojmowane jako część całości, jaką jest człowiek. Porzucenie kartezjańskiego modelu myślenia opartego na psychofizycznym dualizmie skutkuje jednocześnie nowym sposobem rozumienia i opisywania podmiotu. Jak pisze Anna Wieczorkiewicz na temat kultury ucieleśnionej: „Zwrócenie się ku cielesności pozwala mówić w sposób kompleksowy o doświadczaniu, o działaniu, o rozumieniu – w istocie wiąże w jedno te aspekty egzystencji”¹. Można zatem stwierdzić, iż dyskurs dotyczący cieles-

MARTA TUŻNIK, doktorantka na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie; adres do korespondencji: Instytut Filozofii UMCS, Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin; e-mail: marta.anna.tuznik@gmail.com

sności pokazuje nowe ścieżki, którymi może prowadzić rozumienie kondycji ludzkiej. W związku z przemianami zachodzącymi w ówczesnej rzeczywistości kulturowej, którym można nadać miano hiperestetyzacji oraz anestetyzacji, widoczne stało się pragnienie, a nawet potrzeba porzucenia hołdu pod adresem piękna i ładności na rzecz negatywnych wartości estetycznych. Ów przesyt pięknem spowodował pojawienie się tendencji odwrotnej – skierowanie się ku temu, co nie jest ładne, ku temu wręcz, co określane jest jako brzydkie i niepokojące, a tym samym autentyczne. Repliką na wszechobecne upiększanie otoczenia zdaje się być działanie transgresyjne, wkraczające w obszar estetyki szoku, a wreszcie estetyki wstrętu, czyli *abject art*. Przyczyny tego stanu rzeczy Monika Bakke upatruje w melancholii, która związana jest z kryzysem porządku symbolicznego², o jakim pisał wcześniej Jean Baudrillard, odwołując się do pojęcia symulakrów. Zauważa ona pragnienie poszukiwania autentyczności, którą podmiot znajduje w sobie samym, a ściślej w swojej cielesności, będącej „najlepszym świadkiem wszystkiego, co dzieje się z podmiotem, bowiem jest podmiotem”³.

Celem artykułu jest analiza pojęcia *abject* – zarówno jako samego pojęcia, jak też jako kategorii stosowanej w kontekście kultury oraz sztuki współczesnej. Pierwsza część jest poświęcona kwestii cielesności, której analiza prowadzi do pojęcia *abject*. W drugiej części artykułu analizowana jest etymologia terminu *abject* oraz jego znaczenie i funkcjonowanie w ramach kultury. Trzecia część skupia się wokół przykładów *abject art* – wykorzystujących wszelkie nieczystości i wydzieliny ciała, określane jako wstrętne czy obrzydliwe – oraz ich analizy, zmierzającej do pokazania, czemu w sztuce służy *abject*.

¹ A. Wieczorkiewicz, *Kultura ucieleśniona*, „Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Kultura ucieleśniona” 2009, nr 1, Warszawa, s. 5.

² M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s. 31.

³ Tamże, s. 32.

Cielesność w kulturze

Fascynacja cielesnością, pojmowaną jako wartościowe źródło wiedzy o podmiocie, zaczęła się już przy okazji psychoanalizy, u Lacana i Freuda, którzy odrzucili kartezjański model podmiotu jako sztucznego złączenia *res extensa* i *res cogitans*, w którym to owa rzecz myśląca – umysł – jest nośnikiem podmiotowości *per se*. Podmiot zaczął być traktowany jako nierozdzielna jedność ciała i umysłu, które oddziałują na siebie wzajemnie. Owa filozoficzna oraz kulturowa rewaloryzacja ciała, wraz z wcześniej wspomnianym transferem analiz estetycznych z wartości łagodnych na ostre – wzniosłość, brzydotę, grozę czy niesamowitość, ma swoje konsekwencje w rosnącym zainteresowaniu badaczy tymi pierwiastkami cielesnymi, które budzą niepokój, zaburzają obraz ciała ludzkiego, pojmowanego jako coś, co można kontrolować oraz funkcjonującego w sposób przewidywalny.

Dziełem, które najdobitniej wpisuje się w rozważania dotyczące ludzkiej cielesności jest bez wątpienia *Fenomenologia Percepcji* Merleau-Ponty'ego. Całe jego badania wiodą drogą naznaczoną cielesnością i jej znaczeniem. I choć jego metoda badawcza oparta jest w dużej mierze na polemice z różnymi koncepcjami dotyczącymi problematyki ciała, to nie poprzestaje on tylko na krytyce, lecz również przedstawia swoją wizję podmiotu, stanowiącą niejako kompromis pomiędzy materializmem a idealizmem. Opowiadając się za antyredukcjonizmem oraz uznając cielesność za motyw przewodni swojej filozofii, wysuwa on tezę, że o człowieku nie można mówić inaczej niż jako o podmiocie wcielonym⁴. Ciało staje się kluczowe, zarówno z punktu widzenia epistemologicznego, stanowiąc punkt odniesienia dla wszelkich procesów poznawczych, jak i ontologicznego, bowiem świadomość wcielona jest naszym sposobem „bycia w świecie” albo też narzędziem „bycia ku światu”. Podobnie jak Merleau-Ponty, również Jean-Paul Sartre wypracował w kwestii podmiotowości stanowisko opozycyjne wobec

⁴ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

wszelkich dualizmów czy redukcjonizmów. W swej filozofii egzystencjalnej, której założenia rozwinął w pracy *Byt i nicość*, porusza tematykę cielesności. Ciało zostaje ujęte jako punkt widzenia świata, który jest bezpośrednio, nierozdzielnie związany ze świadomością, jako punkt odniesienia do naszego bycia w świecie⁵. Tak jak w przypadku Merleau-Ponty'ego mamy do czynienia z koncepcją podmiotu wcielonego, bowiem, jak twierdzi Sartre, człowiek stanowi jedność psychofizyczną i każda próba oddzielenia sfery psychicznej od sfery fizycznej musi zakończyć się niepowodzeniem, czyli po prostu rozpadem podmiotu. Filozof mówi wręcz o konieczności bycia w świecie podmiotu, jako przypadkowej formy, która przybiera konieczność podmiotowej przypadkowości. Innymi słowy, tak jak nie można uciec, zrezygnować z bycia wrzuconym w świat, mówiąc językiem Heideggera, tak nie można też uciec od naszej jedynej, koniecznej perspektywy patrzenia i poznawania świata, czyli perspektywy cielesnej.

Owa perspektywa cielesna to temat, który jest bardzo często podejmowany nie tylko na polu filozoficznym, lecz także – od jakiegoś czasu bardzo intensywnie – na polu sztuki współczesnej. Dekonstrukcja ciała i cielesności stanowi ważny motyw zarówno polskiej, jak i zagranicznej sztuki już od lat sześćdziesiątych. W związku ze swą specyfiką ludzkiej cielesności, uwidaczniającą się w dwojakim stosunku do niej – z jednej strony posiadamy ciało jako coś, co nam służy jako narzędzie, a z drugiej strony my sami jesteśmy tym ciałem, jako jednostka psychofizyczna – kwestia ta rodzi problemy. Problemem jest zarówno opisywanie ciała, jak i stosunek do niego. Cieleśność jest tematem niewygodnym ze względu na to, że uwikłana jest w kontekst konwencji kulturowych i estetycznych. Jednak to właśnie ona jest podstawowym obszarem definiowania ludzkiej tożsamości. Pytanie o naszą tożsamość, o nasze „ja” jest jednocześnie pytaniem o nasze ciało⁶. Roland Barthes, akcentując znaczenie cielesności dla naszej samowiedzy, jako

⁵ Zob. J. P. Sartre, *Byt i nicość*, tłum. J. Kiełbasa, Zielona Sowa, Kraków 2007.

⁶ I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, Sic!, Warszawa 2002, s. 16.

jednostek i jako społeczeństw, pisze: „Nie jest ono [...] obiektem wiecznym wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie, a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytania, czym jest nasze własne ciało, nasze – ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie”⁷. Rozważania na temat cielesności są zarówno domeną filozofii, jak również sztuki współczesnej, która za cel stawia sobie między innymi analizę i krytykę mechanizmów dyscyplinujących ciało. Specyfika sztuki współczesnej, istotna dla problemu cielesności, polega na nieodwoływaniu się do tradycyjnie pojmowanych wartości estetycznych lub też w ogóle na braku wartości estetycznych w dziełach. To, co widoczne w sztuce współczesnej, to wartości inwersyjne, wykorzystywanie prowokacji, szoku oraz wywoływanie u odbiorcy poczucia głębokiego dysonansu, jak również dążenie do przełamywania wszelkich tabu związanych z cielesnością. Bardzo często artyści wywołują w samych sobie lub w odbiorcach graniczne formy doświadczenia. Ciało staje się polem doświadczeń transgresyjnych, jako otwarte, nieopanowane, które utraciło swoje ścisłe ramy narzucone przez kulturę europejską⁸.

Wbrew pozorom, nasze ciało, które nam samym powinno być najbardziej znane i przez nas oswojone, w gruncie rzeczy może przybierać formę czegoś dla nas obcego i nieokiełznanego. Niekiedy konfrontacja z ciałem przybiera formę traumatycznych przeżyć, doświadczeń, których człowiek nie chce doświadczać. Z tego właśnie powodu, jak zauważa Andrzej Marzec, „potwory pokazywane w horrorach potęgują uczucie strachu u widzów za pomocą fizjologii – są lepkie, mokre, o nieokreślonych kształtach, wydzielają gazy, ślinią się i wydalają różne substancje”⁹. Cielesność jest zatem demonizowana, czyniona czymś wstrętnym. Ze względu na to, że podmiotowość

⁷ R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982, nr 424, cyt. za: J. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, dz. cyt., s. 15.

⁸ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, New York–London 1990, s. 79–141.

⁹ *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Wydawnictwo Naukowe UAK, Poznań 2012, s. 53.

ludzka czyni swoim fundamentem ciało kompletne, posiadające jasną do określenia i nienaruszoną formę, odrzucając tym samym, wszystko to, co jest sprzeczne z taką właśnie wizją ciała, neguje swoje cielesne funkcje, postrzegając je, jako plugawe i zagrażające idealnemu, czystemu modelowi cielesności. Wszystko to, co nie mieści się w jego ramach, zostaje zepchnięte w obszar nieczystości i wstrętności. W obszar odrzuconego, czyli „obiekta”.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że obraz ludzkiego ciała jako przedmiotu wstrętu nie jest bynajmniej domeną czasów współczesnych. Już w czasach antycznych i średniowiecznych widoczna jest tendencja do deprecjacji ciała oraz upatrywania w nim wyłączonego obiektu budzącego obrzydzenie. Choć mogłoby się wydawać, że czasy antyku były okresem niemalże kultu ciała, z względu na podziw, jakim darzono jego idealne proporcje, to jednak cielesna powłoka była czymś jakościowo niższym od ludzkiej duszy. Z tego względu antyczna mitologia nie jest uboga w postaci negujące ideę ciała pięknego i proporcjonalnego. W tym wypadku pojęcie wstrętności było związane z kategorią potworności, czego efektem była w mitologii greckiej obecność licznych istot człękopodobnych¹⁰.

W wiekach średnich ciało również pozostawało w pozycji nieuprzywilejowanej. Posługiwano się wówczas obrazem ciała jako wzgardzonego, potępionego i upokorzonego. Ostry podział na duszę i ciało skutkował tym, że jedyną drogą do zbawienia duszy (jako wyższej od ciała) była pokuta cielesna. Ciało, będąc „wstrętnym ubiorem duszy”, jak się wyraził papież Grzegorz Wielki¹¹, było jedynie przeszkodą do osiągnięcia doskonałości moralnej, zwodziło bowiem człowieka na ścieżkę zmysłowych pokus. Wstrętność ciała nie była związana bezpośrednio z jego fizjologią. Bardziej chodziło o powiązanie wstrętności i brzydoty ze złem i brzydotą natury moralnej. Stąd też obecność wizerunków rozkładającego się, gnijącego ciała, budzącego zarazem

¹⁰ Do takich przykładów zaliczyć można zarówno Cyklopa, Minotaura czy Hekatonchejrów, ze względu na występujące zaburzenia w proporcji ciała oraz odchylenia w ilości, bądź jakości części ciała.

¹¹ J. Le Goff, N. Troung, *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2006, s. 7–8.

przerażenie i odrazę¹². Warto też zaznaczyć, że percepcja trupa oscylowała pomiędzy dwiema skrajnymi odczuciami – odczuciem wstrętu wywołanym cuchnącą, ewokującą śmierć materią z jednej strony, a czcią i uwielbieniem z drugiej, co miało swoje uzasadnienie w wizerunkach cierpiącego, poranionego Jezusa, który poświęcił swoje ciało dla człowieka¹³.

Geneza i funkcjonowanie pojęcia *abject*

Narodziny współczesnego pojęcia *abject* można datować na okres lat osiemdziesiątych, gdy termin ten pojawił się w dyskursie politycznym i krytycznym (w szerokim tego słowa znaczeniu). Miał reprezentować najnowszą kategorię w obrębie teorii wstrętu¹⁴. Jednak dopiero teoria francuskiej badaczki Julii Kristevej rzuciła więcej światła na problem abiekcji. Kristeva ukuła termin *abject* na określenie czegoś, co wywołuje odczucie wstrętu. Sam termin *abject* wywodzi się od łacińskiego słowa *jacere*, oznaczającego „rzucić”, „miotać”, zaś po dodaniu przedrostka „a-” oznacza „odrzucać”. Kristeva, poświęcając temu terminowi pracę *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*¹⁵, korzystała z powyższych znaczeń, a ponadto sięgnęła do piętnastowiecznego francuskiego słowa *abject*, pochodzącego z kolei od łacińskiego *abjectus*, tłumaczonego jako „porzucony”, „nikczemny” oraz „wstrętny”.

Pojęcie to można rozumieć dwojako. Po pierwsze, abiektalność pojawia się przy okazji podziału na to, co czyste oraz to, co skalane w kontekście zachowań społecznych – co w obszarze antropologii analizowała Mary Douglas¹⁶ (z jej teorii korzystała

¹² Jednym z obrazów przedstawiających taki wizerunek ciała jest: *Przechadzka kochanków, Śmierć i Lubieżność* (XVI w.).

¹³ Na przykład: *Imago pietatis* (ok. 1360), *Chrystus bolejący* (1490), *Chrystus przy kolumnie* (1485).

¹⁴ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 442.

¹⁵ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

¹⁶ Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

właśnie Kristeva). Douglas używa pojęcia „obiekt” między innymi w kontekście nauk społecznych, twierdząc, że istnienie balansujących na granicy klasyfikacji przyjętej przez daną społeczność, powoduje poczucie, lęku, zagrożenia oraz chęć odrzucenia. Drugim sposobem rozumienia jest interpretacja „obiekta” jako czegoś wywołującego wstręt, obrzydzenie. Tak rozumiany obiekt może być w dyskursie używany dwojako. Po pierwsze, jako działanie – abiekcja (*abjection*), które może być tłumaczone jako proces odrzucenia czy odparcia. W tym wypadku, takie działanie prowadzi do stabilizacji ram podmiotu i gwarantuje nienaruszenie jego tożsamości, poprzez rytuały oczyszczające przynoszące wewnętrzną integrację i stabilność, natomiast stan bycia obiektem (*abject*) jest destruktywny i niebezpieczny dla podmiotowości. Pojęcie obiektu używane jest najczęściej w kontekście przedmiotów powodujących uczucie mdłości, jak również przy okazji rozważań dotyczących cielesności (zwłaszcza cielesności kobiecej). Kristeva, analizując pojęcie obiektu, odnosi się do tzw. obrzeży ciała, do płynów fizjologicznych, oraz tego, co jest związane z granicznymi fazami życia, czyli narodzinami i śmiercią¹⁷. Odnosi się więc do tych substancji, które wskazują na uzależnienie ciała od otoczenia oraz możliwość jego rozpadu i przemieszania z tym otoczeniem. Płyny ustrojowe jawią się jako obiekt z uwagi na zaburzenie wszelkiego porządku, który jest kontrolowany przez świadomość. „Dla Kristevy, to, co nie do zniesienia – *abject* – w postaci ludzkich odpadków i płynów ustrojowych, narusza pragnienie czystego i idealnego ciała, tworząc tym samym granice naszej indywidualności niejasnymi”¹⁸.

Mimo że wymiana tych płynów jest świadectwem życia, czyli zjawiskiem pozytywnym, to jednocześnie w pewien sposób jest też świadectwem zaburzenia porządku tożsamości tego, kto owo ciało posiada. „Czystość, przewidywalność i poprawność stają się niemożliwe. Płyny są nader ruchliwe, przemakają, przeciekają, wsiąkają w głąb. To właśnie one kpią

¹⁷ Zob. L. V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

¹⁸ D. Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004, s. 17.

ze świadomości, torują drogę żyjącemu ciału. Są jego koniecznością, która jednocześnie zawstydzą świadomość¹⁹. Uzupełniając słowa Moniki Bakke, trzeba stwierdzić, że owa konieczność nie tylko zawstydzą świadomość, lecz także powoduje jej bunt. Bunt spowodowany zetknięciem się z abiektem. Chaotyczność oraz częściowy brak kontroli nad własną fizjologią sprawia, że podmiot odwraca się od tego, co lepkie i płynne, w poczuciu wstrętu. Jak słusznie zauważa Menninhaus, odnosząc się do pojęcia abiekcji u Kristevej, „[a]utorka [...] rzadko identyfikuje *explicite* uczucie abiekcji, jako wstręt, niemniej opis tego uczucia od początku wskazuje na jego powinowactwa ze wstrętem²⁰. Co więcej, odnosząc się do przedmiotów wywołujących odczucie wstrętu, takich jak brud, odpady czy kał wspomina o „zafascynowanym porywie”, który jednocześnie prowadzi ku plugastwie i nieczystościom, a zarazem odpycha od niego. Taka zaś reakcja jest, opierając się na jej własnej teorii, powodowana zderzeniem z abiektem. Jasne zdefiniowanie pojęcia abiektu w zasadzie nie jest zadaniem wykonalnym. Francuska badaczka umiejscawia go bowiem na granicy pomiędzy podmiotem a przedmiotem: „Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma on określonego przedmiotu. To, co wstrętne, wymiot [abject], nie jest jakimś przedmiotem naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaje nazwę lub który sobie wyobrażam²¹. Rozpatrując naturę abiektu najwłaściwiej określić takimi przymiotami, jak nieokreślony, nieuporządkowany, nieprzewidywalny, niejasny, kleisty, brudny, skalany, nieczysty. Jak widać, pojęcie abiektalności stoi w ostrej sprzeczności do wszystkiego, co zorganizowane, jasne, skategoryzowane, cywilizowane i społeczne, a zatem powoduje utworzenie się takich społecznych dychotomii, jak naturalne/kulturowe, umysłowe/cielesne. Naturalnym dla człowieka działaniem jest oczywiście odwrócenie się od abiektu, zakrycie go, usunięcie z pola postrzegania, jako czegoś, co mu zagraża, co jest niebezpiecz-

¹⁹ M. Bakke, *Ciało otwarte*, dz. cyt., s. 92.

²⁰ W. Menninghaus, *Wstręt...*, dz. cyt., s. 450.

²¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, dz. cyt., s. 7.

ne. Jednakże abiekt nie da się całkowicie unicestwić, nie można go wyeliminować, odłączyć od „ja”. Jest on zawsze tylko odsunięty, ale zawsze istnieje. W tym miejscu pojawia się istotny problem, paradoks dotyczący abiektu. Z jednej strony bowiem, abiekt jest tym, przeciwko czemu człowiek się buntuje, próbując zanegować jego istnienie. Z drugiej zaś strony jest tym, co fascynuje, nęci i przyciąga. Rina Arya, pisząc o pojęciu obiektu, również zauważa tę paradoksalną relację między podmiotem a abiektem: „Niemożliwość całkowitego odseparowania abiektu od własnego »ja«, lub też uczynienia z abiektu przedmiotu, ma związek ze skomplikowaną relacją, którą mamy z abiektem, która wyraża się poprzez dwuznaczne emocje, które obiekt w nas wywołuje. Zarówno go wypieramy (ze względu na strach przed nim), jak i czujemy do niego pociąg (ze względu na uczucie pożądania)”²². Ten dualizm widoczny w postawie podmiotu wobec abiektu skutkuje również istnieniem dwóch możliwości aktywnej postawy, jaką podmiot przyjmuje w sytuacji konfrontacji z abiektem: „Możemy zagłuszyć poczucie zagrożenia ze strony abiektu albo też możemy mu ulec, co zazwyczaj pociąga za sobą tymczasową utratę poczucia odrębności”²³.

Sytuacja podmiotu mającego styczność z abiektem jest zatem wysoce niejednoznaczna. Znajduje się on w położeniu wewnętrznego konfliktu, pomiędzy uczuciem pragnienia i obrzydzenia. Konflikt ten można rozumieć, jako wewnętrzne rozdarcie między dwoma porządkami – natury i kultury. Pojawienie się abiektu, który ewokuje wszystko, co związane jest z brakiem porządku i granic, jak również przypomina o nietrwałym wymiarze ludzkiej kondycji, powoduje poczucie niestabilności w podmiocie.

Paradoks ten zauważa również Hal Foster, pisząc, że abiekt jest zarazem obcy (odrzucony), jak i poniekąd swojski, w znaczeniu takim, że jest intymnie, wręcz nierozzerwalnie związany z podmiotem²⁴. Dodatkowo ta właśnie więź powoduje w pod-

²² R. Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 13.

²³ Tamże.

²⁴ H. Foster, *Powrót Realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 183.

miocie przerażenie i panikę, czego efektem jest właśnie odrzucenie abiektu. Właśnie poprzez to odczucie, tę panikę – jak pisze Foster – „abiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic [...] przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne”²⁵. Mimo tych skrajnych i jednocześnie sprzecznych ze sobą emocji, które podmiot żywi wobec abiektu, *abjection* – jako proces wyparcia, odrzucenia – jest nieodzowną częścią fazy wyłaniania się podmiotu, jego konstytuowania się jako czegoś odrębnego. Warto zauważyć, że faza odrzucania abiektu jest jednocześnie kształtowaniem się opozycji binarnych, funkcjonujących w społeczeństwie i ma ona miejsce jeszcze przed wkroczeniem języka, zatem to, co wstrętne musi należeć do porządku nieświadomości. Innymi słowy, konfrontacja z abiektem jest koniecznym warunkiem rozwoju podmiotowości. Dzieje się tak dlatego, że abiektalność odzwierciedla dezintegrację, rozpad oraz brak jasno ustalonych granic. Abiekt jest płynny i lepki, jest przeciwieństwem stałości i stabilności i tylko poprzez jego odrzucenie podmiot jest w stanie się ukształtować. W tym miejscu można wychwycić można kolejną sprzeczność zawartą w pojęciu abiektu. Stwierdzone zostało, że dostrzeżenie abiektu oraz jego usunięcie są konieczne do ukonstytuowania się podmiotowości. Jednocześnie w momencie zetknięcia się z abiektem podmiotowość, charakteryzująca się stałością oraz ostrymi granicami, staje pod znakiem zapytania. Wydaje się, niemożliwe, by to, co przyczynia się do tworzenia podmiotu, jednocześnie było powodem jego zachwiania, jego ontologicznej niepewności. Być może jednak istnienie abiektu oraz jego narzucanie się podmiotowi potrzebne są właśnie do ustawicznego potwierdzania swojej tożsamości, poprzez zaniegowanie, odrzucenie tego, co jest sprzeczne z podmiotem. Owo potwierdzanie poprzez negację następuje po raz pierwszy, kiedy płód opuszcza ciało matki – wtedy zaczyna się proces separacji i odepchnięcia tego, co powoduje, że bariera między wewnątrzem a zewnątrzem, między tym, co jest mną a ty, co mną nie jest zanika. Jako że podmiot nigdy nie pozbywa się do końca tego, co odrzuca, proces formowania się „ja” następuje ilekroć

²⁵ Tamże.

owo „ja” konfrontuje się bezpośrednio z abiektem. Poprzez każdorazowe narażenie się na dezintegrację, następuje każdorazowa integracja podmiotu. W obliczu abiektu, podmiot potwierdza sam siebie, jako tkwiącego w kulturze, w jej uporządkowanych strukturach.

Powracając do kwestii tego, co zawiera się w pojęciu abiektu lub inaczej – co powoduje poczucie wstrętu – można dojść do wniosku, że ostateczne odrzucenie tego, co wywołuje mdłości, strach i poczucie zagrożenia jest świadectwem braku pogodzenia się z własną kondycją, jest odwróceniem wzroku od ludzkiej skończoności, przypadkowości, konieczności rozpadu oraz śmierci, jak również od ludzkiej fizyczności, cielesności. Abiekt konfrontuje podmiot z nicością, z tym, co nieubłagalne, z wpływem czasu oraz siłą, która jest ukryta jest w cielesności i która jest jednocześnie witalnością, jak i destrukcją zarazem. To wszystko, od czego podmiot próbuje się odwrócić – od krwi, zwłok, wymiocin – zawiera w sobie zarówno pierwiastek życia, jak i czegoś, co przeciwne życiu – śmierci, rozkładu, dezintegracji. W podobnym tonie wypowiada się Georges Bataille, który uważa, że przejście od stanu natury do stanu kultury przejawia się u człowieka we wstręcie, szczególnie w stosunku do cielesności i potrzeb zwierzęcych. Pojawienie się reakcji wstrętu wyjaśnia on poprzez odepchnięcie od siebie wszystkiego, co przypomina człowiekowi o jego zwierzęcym pochodzeniu. Świat zwierzęcej cielesności został według niego zepchnięty na bok, osadzony w ciemności, gdzie nie epatuje swoją natarczywą obecnością. Jednak nie daje się on w pełni wyeliminować – zawsze pozostaje obecny²⁶. Bataille, wypowiadając się o ludzkości, która w toku kulturalizacji wykształciła w sobie poczucie wstrętu, twierdzi, że jest ona „podobna do parweniusza wstydzającego się swojego niskiego pochodzenia”²⁷. Te elementy zwierzęcości, które nie zostały wyrugowane z ludzkiego życia, zdają się upodlać jego egzystencję, dlatego podmiot wykazuje działania dążące go zakrycia wszystkiego, co wiąże się z brud-

²⁶ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 50.

²⁷ Tamże.

nymi, skalanymi i hańbiącymi elementami fizyczności. Jednakże odwrót od natury ma swoje konsekwencje. Negowanie, zakrywanie tego, co dla człowieka we własnej egzystencji wzbudza wstręt jest jednocześnie brakiem akceptacji natury ludzkiej, złożonej tak z duchowości/umysłowości, jak i cielesności. Jako konkluzję dotychczasowych rozważań warto przywołać słowa Hala Fostera, który wypowiadając się na temat sztuki współczesnej pisze: „[t]ak w kategoriach przestrzennych, jak w kategoriach czasowych, abiektalność, to stan, kiedy znaczenie się załamuje. Tu właśnie rodzi się atrakcyjność abiektu dla awangardowych artystów, którzy chcą naruszać porządek podmiotowości i całego społeczeństwa”²⁸.

Polska i zagraniczna sztuka abiektalna

Przykłady polskiej sztuki abiektalnej, której początek datuje się na lata osiemdziesiąte, można podzielić na dwa nurty/strategie, o których wspomina Hal Foster w *Powrocie Realnego*²⁹. Jedną strategią jest identyfikacja z abiektem, polegająca na przeżywaniu nierzadko traumatycznych doświadczeń. Do tego nurtu można zakwalifikować prace Alicji Żebrowskiej, której dzieła nierzadko stanowią wyzwanie dla odbiorców, jak prace również Konrada Kuzyszyna, który sztukę ciała zmienił w coś, co Monika Bakke określa mianem anatomii fantastycznej³⁰. Za przykład takiej sztuki, która jednocześnie wpisuje się w ramy nurtu *abject art*, posłużyć może chociażby cykl zatytułowany *Kondycja*, który wywołuje u odbiorcy poczucie zagrożenia, dotyczące braku oddzielenia tego, co ludzkie od tego, co zwierzęce oraz tego, co uważane jest za prawidłowe i naturalne od czegoś nieprawidłowego i anormalnego³¹.

Drugą natomiast strategią jest próba wywołania procesu *abject*, czyli odrzucenia; jest ona widoczna na przykład w pracach Grzegorza Klamana, który, zastępując kategorię „cielesności” „mięsnością”, wykorzystał ją w dziełach przedstawiających

²⁸ H. Foster, *Powrót Realnego...*, dz. cyt., s. 183.

²⁹ Tamże.

³⁰ M. Bakke, *Ciało otwarte*, dz. cyt., s. 44.

³¹ Tamże.

fragmenty narządów, zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych, tworząc sztukę o typowo fizjologicznym wymiarze³². Owa fragmentaryzacja ciała miała implikować „zamach na ludzką integralność, tożsamość, podmiotowość”³³. Sztuka Klamana prowokuje do zwrócenia uwagi na ludzką mięśność, która stojąc w opozycji do przeświadczenia o wyższości rozumu, racjonalności i abstrakcji nad cielesnością, wymyka się naszej kontroli. Szczególnie praca zatytułowana *Emblematy* stanowi dla odbiorcy nie lada wyzwanie, bowiem, oderwanie od integralnego, ludzkiego ciała organów jest dla niego symbolem śmierci i rozpadu, czegoś, co się odrzuca. W podobnej konwencji utrzymane są prace Zuzanny Janin, która własne ciało poddała obiektywizacji, traktując je jako przedmiot badań i analiz³⁴. Celem, zarówno Klamana, jak i Janin, nie było zwrócenie uwagi na ludzką śmiertelność czy groźbę nieuchronnego rozpadu naszego cielesnego „ja”, lecz raczej zaakcentowanie tego, o czym mówiła Brach-Czaina³⁵, odwołując się w swej pracy do pojęcia mięśności. Ta kategoria, paradoksalnie, uwikłana jest w kontekst życia, energii, wiedzy oraz samowiedzy.

Gdy chodzi o motyw żywej tkanki oraz „mięśności” w sztuce, warto wspomnieć o twórczości Karoliny Żyniewicz³⁶, której tematyka prac oscyluje wokół procesu rozkładu. Artystka pragnie w swych pracach uwiecznić przemijalność i nietrwałość tkanki organicznej. W tym celu „dekoruje” przedmioty codziennego użytku, takie jak lampa czy poduszki kawałkami zwierzęcego mięsa. W efekcie czego, martwe przedmioty „ożywają”. Odbiorca sztuki jest wystawiony na działanie rzeczywistości, która jest żywa, organiczna. Wszystko również podlega procesowi rozkładu. Każdy element tej rzeczywistości podlega prawom przyrody i tym samym wymyka się możliwości kontro-

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 34.

³⁴ *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, Katowice 2010, s. 557.

³⁵ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1990.

³⁶ A. Stronciwilk, *Oblicza wstrętu w polskiej sztuce współczesnej*, „Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Fizjologie/transgresje” 2013, nr 3, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, s.163, <http://dx.doi.org/10.6084/m9.figshare.1444317>.

li przez człowieka. Co więcej, cała przestrzeń zostaje naznaczona brudem, co w oczywisty sposób burzy podział na sferę czystości i sferę nieczystości. To załamanie pociąga za sobą również zanik poczucia swojskości przestrzeni, dotychczas uznawanej za sferę komfortu, wolnej od zepsucia i zgnilizny. Brud jest tu mocno skorelowany z pojęciem niebezpieczeństwa, które pojawia się w przypadku bezpośredniego zetknięcia się podmiotu z abiektem. Implikacją takiej sytuacji, jaką kreuje Żyniewicz, jest wszechobecność obiektu w każdym zakątku rzeczywistości człowieka i niemożność ucieczki przed nim, co jeszcze bardziej podsycza poczucie zagrożenia.

Podobne cele w swojej twórczości przyjmuje inna polska artystka – Magdalena Moskwa³⁷, którą można zakwalifikować zarówno do nurtu *abject art*, jak i do hiperrealizmu. Jej obrazy przedstawiają bowiem bardzo dokładnie odwzorowaną ludzką tkankę, która dodatkowo naznaczona jest różnymi rodzajami zranień. Zranienia te dają efekt „żywego ciała”, z którego wydobywa się krew i które posiada głębsze warstwy, nieodslaniające nigdy wcześniej. Właśnie z powodu widocznych otworów w owej tkance, odbiorca dzieł staje naprzeciw załamującej się granicy między wnętrzem a zewnątrz. Fakt, że ciało przestaje być szczelnie zamkniętą powłoką, okalającą mięśnie oraz narządy, powoduje szok, niepokój, poczucie obrzydzenia, ale również uczucie fascynacji i nieodpartego zaciekawienia ludzkim ciałem, postrzeganym niemal jako *terra incognita*. Widoczna tutaj dychotomia w percepcji ludzkiego ciała z jednej strony powoduje silne pragnienie przyjrzenia się z bliska obrazom, uchwycenie każdego, najmniejszego detalu, a z drugiej – tak samo silne odczucie odrzucenia. I chociaż prace Moskwy mogą nie wywoływać takich intensywnych reakcji, ze względu na samą materię dzieł – wszak zamiast „żywych” narządów i tkanek, jak w przypadku prac Klamana, mamy do czynienia „tylko” z płótnem i farbami, to trzeba zaznaczyć, że w procesie odczuwania wstrętu bardzo dużą rolę odgrywa wyobraźnia i pa-

³⁷ Zob. M. Moskwa, *Cieleśność obrazu*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2013.

mięć³⁸. Dlatego też tworzywo, z którego jest wykonanie dzieło, nie jest tak istotne, gdyż nawet wyobrażenie przedmiotu wywołującego wstręt powoduje podobną, jeśli nie taką samą, reakcję emocjonalną, jak bezpośrednie zetknięcie się z czymś wstrętnym.

Jak wcześniej pisałam, doświadczenie związane z ludzkim ciałem zaburza stałe pojęcie na temat tego, jak powinno wyglądać, pachnieć czy nawet, jakie powinno być w dotyku ciało normatywne. Wszelkie doświadczenia, które negują taki obraz ciała, powodują wstrząs i próbę negacji. Tego rodzaju doświadczenia związane są ściśle z fizjologią człowieka. Konkretnym tego przykładem jest kontakt z krwią menstruacyjną, która w kulturze postrzegana jest jako abiekt. „Blisko związana z obrazami śmierci, a jeszcze bardziej z obrazami życia, które ostatecznie zawsze zwycięża, krew była uważana jednocześnie za niebezpieczną i uzdrawiającą, przynoszącą nieszczęście i przynoszącą szczęście, nieczystą i czystą”³⁹. Ta dychotomia krwi wskazuje na możliwość umieszczenia krwi w polu tych rzeczy, które zostają przez człowieka odrzucone. Jeszcze większym tabu jest krew wypływająca z ciała kobiety, będąca częścią jej cyklu płciowego.

Jedną z prac wykorzystującą krew menstruacyjną jest performans australijskiej artystki Casey Jenkins pod tytułem *Casting Off my Womb*⁴⁰, co można przetłumaczyć jako „wyrzucanie z siebie pochwy” lub jako „spuszczanie, gubić oczka” w robieniu na drutach. Oba tłumaczenia oddają sens tego, co przekazuje artystka. Sam performans miał miejsce w jednej z galerii sztuki w mieście Darwin. Kobieta przez okres 28 dni codziennie robiła na drutach. Nie byłoby w tym nic niecodziennego, gdyby nie fakt, że używała do tego celu kłębków nici, znajdujących się w jej pochwie. Czas, który spędziła na przeprowadzeniu performansu odpowiadał ilości dni cyklu miesięcznego kobiety, a co za tym idzie, artystka nie przerwała dziergania nawet w te dni, kiedy krwawiła. Było to jak najbardziej świa-

³⁸ Zob. W. Menninghaus, *Wstręt...*, dz. cyt., s. 52.

³⁹ J. P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 8.

⁴⁰ <http://casey-jenkins.com/> [dostęp: 12.09.2016].

dome działanie ze strony artystki, mające na celu oswojenie intymnego miejsca ciała kobiety, jakim jest pochwa oraz jej detabuizację. Kolejne kłębki włóczki użyte w performansie zostały po wydzierganiu układane jedna za drugą, by ostatecznie „uformować” pełen cykl kobiecego organizmu.

Dzieło nie spotkało się z przychylnością części widzów z uwagi na pewien wywołujący zniesmaczenie i obrzydzenie element, którym była krew artystki. Dodatkowo fakt, iż kobieta wykonywała performans ubrana jedynie w cienki biały podkoszulek, wywołał oburzenie – nagość artystki odebrana została jako zbyt zuchwała i nieprzyzwoita.

Artystka wypowiada się, że w jej dziele chodzi przede wszystkim o intymny, bliski kontakt z własnym ciałem, o wsłuchanie się w nie, oraz o skonfrontowanie odbiorców z czymś, co stanowi kulturowe tabu, jak również o próbę odtabuizowania kobiecych narządów płciowych⁴¹. Jak pisze Carolyn Korsmeyer o działalności twórczej artystek feministycznych: „Artystki mogą [...] odwrócić się od przyjemnego i gładkiego wnętrza ku ciepłemu, mrocznemu, kleistemu wnętrzu ciała, gdzie skrywają się substancje, o których się nie mówi. To świadome kultywowanie tego, co nie jest piękne, ale ordynarnie materialne, pokazuje obraz emancypacji od zwykłej i codziennej, ale potężnej opresji społecznych norm wyglądu”⁴².

Praca Jenkins porusza temat jednego z najsilniejszych tabu, które, istniejąc niemalże od zawsze, rośnie w siłę za sprawą narzuconych norm kulturowych. Motyw krwi, jeśli zostaje wykorzystany przez media, to tylko w celu wywołania nieprzyjemnych wrażeń lub szoku, wzbudzenia sensacji, eskalacji agresji i negatywnych emocji, niekiedy także współczucia. Jednak próżno szukać takich dyskursów czy obrazów na temat krwi, w których byłaby ona przedstawiana w sposób nieskrępowany, neutralny i wolny od uprzedzeń oraz odczucia wstrętu. Krew menstruacyjna jest postrzegana jako coś brudnego, niebezpiecznego, naruszającego porządek oparty na dychotomii

⁴¹ „The piece for me is about assessing and being intimate with my own body”, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2518107/Vaginal-knitter-artist-Casey-Jenkins-makes-scarf-wool-stored-inside-vagina.html> [dostęp: 12.09.2016].

⁴² C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, Universitas, Kraków 2006, s. 177.

czyste/brudne, oraz jako coś, co trzeba jak najszybciej wyeliminować, a kontakt z nią jest pożądanym w najmniejszym stopniu. Balansująca na krawędzi świętości i profanacji krew⁴³ doskonale wpisuje się w definicję abiekcji, jako odrzucony, wyparty element podmiotu.

Inną postacią, która wpisuje się w nurt *abject art* i która jednocześnie eksploruje tematykę płciowości i tożsamości jest Cindy Sherman – artystka amerykańska, a także fotograf i reżyser. Zwykle jej pracami są fotografie, na których jej postać odgrywa główną rolę. Jest jednak kilka interesujących wyjątków, do których należy praca z roku 1987 zatytułowana *Untitled #175*⁴⁴. Przedstawia ona scenerię w zielonkawym, miętowym kolorze; prawdopodobnie jest to plaża, z uwagi na widoczny koc/ręcznik i butelki (być może krem do opalania) oraz okulary przeciwsłoneczne. Co jednak najbardziej rzuca się w oczy odbiorcy, to kawałki, nadgryzione bądź odłamane, czekoladek i babeczek, jak również coś, co konsystencją i kolorem przypomina wymiociny. Widok ten jest chaotyczny i brudny, wzbudzający wstręt i obrzydzenie. Na drugim planie, we wspomnianych okularach odbija się ludzka, kobieca twarz – twarz artystki, wykrzywiona w sposób przywołujący na myśl wstręt i przerażenie, oraz z którą, podczas obcowania z obrazem, możemy się utożsamić.

Fotografia może być interpretowana w kategoriach mizogicznego odczucia wstrętu, czy odrazy w stosunku do kobiecego ciała, któremu nie odpowiada sztuczny, wykreowany przez kulturę konsumpcyjną model „kobiety idealnej”. Jedzenie i wymiociny mogą wskazywać na nie-obecność kobiety bulimiczki, która w tragiczny sposób próbuje odgrywać swoją rolę, jako pewnego rodzaju sztucznego tworu, nierzeczywistej postaci, jaką pragnie ją widzieć świat. Wymiociny stają się manifestacją buntu przeciwko narzuconym schematom, rolom i modelom. Pragnienie bycia idealną i atrakcyjną, które wytwarza się w kobiecie, jednocześnie zabija jej poczucie tożsamości i

⁴³ J. P. Roux, *Krew...*, dz. cyt., s. 8.

⁴⁴ Zob. <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175-a-LYuqAlr3BnjZdYAcwuQ ww2> [dostęp: 12.09.2016].

prawdziwej, niezafałszowanej kobiecości. Tożsamość ta zostaje zamieniona przez zachowanie i wygląd, które są przez opresyjną kulturę definiowane jako kobiece.

Obraz Sherman krytykuje również wizję kobiety, jako istoty spójnej, dającej się w pełni zrozumieć, ale też pięknej i wyidealizowanej. Społeczeństwo, kreując i tworząc od nowa pojęcie „kobiecości”, w pewnym sensie zabija i niszczy prawdziwą, już zastaną kobiecość, uznając ją za niepożądaną i nieokiełznaną i nieatrakcyjną. Dzieło sztuki można interpretować także poprzez odniesienie do pojęcia abiektu, który może występować w tym przypadku pod dwiema postaciami: kobiety bulimiczki – odrzuconej, jako niepasującej do reszty społeczeństwa, nienormalnej w perspektywie narzuconych norm kulturowych, bądź pod postacią substancji organicznych, które są stałym elementem społecznego wyobrażenia dotyczącego kobiet cierpiących na bulimię, czyli wymiociny, budzące wstręt i chęć ich eliminacji.

Zjawisko *abjection* obecne w obszarze kultury, jest znakiem istnienia porządku społecznego opartego na ścisłych granicach i podziałach, a co za tym idzie, występowania silnego strachu przed przekraczaniem granic. Jednakże wychodzenie poza owe bariery poprzez zetknięcie się z abiektem spełnia bardzo ważne funkcje w kontekście formowania się oraz rozwoju ludzkiej tożsamości. Mimo że „naruszenie granic powoduje zagrożenie, związane z utratą własnego miejsca w uporządkowanej strukturze, podważa podziały uważane za oczywiste”⁴⁵, to jednak dzięki temu możliwe jest otwarcie się na to, co wypierane, czyli na własne ciało, które powinno zostać uwolnione z więzów norm, zarówno kulturowych, jak i estetycznych. Można tu mówić o funkcji (auto)terapeutycznej, ponieważ przeżycia związane z wszelkim tabu i *abject* mogą powodować głębsze przeżywanie siebie oraz odzyskanie tego, co w procesie kulturalizacji i wychowania zostało wyparte i odrzucone jako nienależące

⁴⁵ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, dz. cyt., s. 29.

do „ja”, choć tak naprawdę stanowi jego nieodłączny element. Jak pisze Izabela Kowalczyk, „rozpoznanie tego, co jest odrzucone w naszej kulturze, a co Kristeva określa jako *abjection*, może pozwolić na pełniejsze rozpoznanie i zdefiniowanie własnej tożsamości”⁴⁶.

Bibliografia

- Arya R., *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2014.
- Bakke M., *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.
- Barthes R., *Encore le corps*, „Critique” 1982, nr 424.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1990.
- Butler J., *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge–New York–London 1990.
- Caslav Covino D., *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004.
- Douglas M., *Czystość i zmasa*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Foster H., *Powrót Realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Kowalczyk J., *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, Sic!, Warszawa 2002.
- Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, Universitas, Kraków 2006.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Le Goff J., Troung N., *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2006.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migański, Fundacja Altheia, Warszawa 2001.
- Moskwa M., *Cielesność obrazu*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2013.
- (Nad)użycia ciała w kulturze, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Wydawnictwo Naukowe UAK, Poznań 2012.

⁴⁶ Tamże, s. 238.

Roux J. P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Sartre J. P., *Byt i nicość*, tłum. J. Kiełbasa, Zielona Sowa, Kraków 2007.

Stronciwilk A., *Oblicza wstrętu w polskiej sztuce współczesnej*, „Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Fizjologie/transgresje” 2013, nr 3, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, <http://dx.doi.org/10.6084/m9.figshare.1444317>.

Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym, red. A. Kiepas, E. Struzik, Katowice 2010.

Thomas L. V., *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

Wieczorkiewicz A., *Kultura ucieleśniona*, „Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Kultura ucieleśniona” 2009, nr 1, Warszawa.

<http://casey-jenkins.com/> [dostęp: 12.09.2016].

<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-175-a-LYUqAllr3BnjZdYAcwuQww2> [dostęp: 12.09.2016].

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2518107/Vaginal-knitter-artist-Casey-Jenkins-makes-scarf-wool-stored-inside-vagina.html> [dostęp: 12.09.2016].

Summary

The Problem of Abjection in Culture

The article starts with a theme of corporeality as well as a human body perceived as unfamiliar and depreciated, which enables the analysis of the idea of abject, related to those dimensions of a body which arouses disgust. The remaining part of the article is dedicated to the analysis of ways of application of the abject in polish and foreign contemporary art, based on examples of such artists as: Grzegorz Klaman, Magdalena Moskwa, Karolina Żyniewicz, Cindy Sherman or Casey Jenkins.

Keywords: transgression, corporality, abject, repulsion, abject art, taboo

Zusammenfassung

Das Problem der Abjektion in der Kultur

Den Artikel eröffnet die Frage nach der menschlichen Körperlichkeit und dem Körper, der als fremd und entwertet wahrgenommen wird, was wiederum den Anlass zur Analyse des Entwurfs des Abjekten gibt, eines Begriffs, der sich auf die Ekel erregenden Dimensionen der Körperlichkeit bezieht. Der Artikel beschäftigt sich weiter mit der Analyse der Anwendungsarten des Entwurfs *abject* in der polnischen und ausländischen Gegenwartskunst, z. B. in den Arbeiten solcher Künstler wie Grzegorz Klaman, Magdalena Moskwa, Karolina Żyniewicz, Cindy Sherman oder Casey Jenkins.

Schlüsselworte: Transgression, Körperlichkeit, Abjekt, Ekel, abject art, Tabu

Information about Author:

MARTA TUŻNIK, doctoral student in the Institute of Philosophy, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland; address for correspondence: Instytut Filozofii UMCS, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, PL 20-031 Lublin; e-mail: marta.anna.tuznik@gmail.com

