

# Agnieszka Sosnowska

---

## Usidlić smak słowami – o spisku kucharzy

---

Panoptikum nr 7 (14), 350-356

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Agnieszka Sosnowska

## Usidlić smak słowami – o spisku kucharzy

Wyobraźmy sobie, że znajdujemy się w wielkiej restauracji jak z *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka* Petera Greenawaya<sup>1</sup>. Zasiadamy do ciężkiego, okrągłego stołu. Błat nakryty jest płóciennym obrusem, a na jego powierzchni rozłożone są sztuczne i talerze. Na środku stoją wazony pękające pod naporem kwiatów. Otaczają nas rozmaite zapachy – od imbiru wymieszanego ze świeżą miętą, palonej kawy, befsztyku smażonego z cebulą po smród zepsutych jajek i gnijących na zapleczu resztek. Dochodzą do nas odgłosy rozmów, śmiechy, przekleństwa. Wszystko się rusza i tętni życiem. Całe spektrum doznań zmysłowych. Co chwila słyhać trzepotanie dwuskrzydłowych drzwi znajdujących się na tyłach sali. Stamtąd, na srebrnych tacach, wynoszone są kolejne potrawy. Kelnerzy uwijają się jak w ukropie. Jest gorąco, duszno. Nasz wzrok co chwila kieruje się w stronę drzwi, za nimi znajduje się kuchnia. Staramy się kątem oka podejrzeć, jak ona wygląda, jak działa, co skrywa przed naszym spojrzeniem. Podejrzewamy tylko, jakie nieprzebrane bogactwo jedzenia, napojów, przypraw, ziół zostało tam nagromadzone. Naturalne surowce, niepoddane jeszcze obróbce, trafiają ze spiżarni prosto w ręce i pod noże kucharzy, gdzie ulegają transformacji. Jedzenie ułożone elegancko na talerzach jest już w kulturowo przetworzonej formie i opatrzone nowym nazewnictwem – szczególnie tam, gdzie chcemy zakamuflować, co tak naprawdę jemy. Jest to moment odrzucenia natury – „odziania” w kulturę. Nie możemy skomponować własnej potrawy z całego bogactwa dostępnych składników. Już przy wejściu otrzymaliśmy kartę dań, która zakreśla granice naszych możliwości. Otwieramy ją i spostrzegamy, że obowiązują tu pewne normy, swoiste zasady gry i określone przepisy, według których przygotowuje się jedzenie.

Posłużyłam się opisem ze świata kuchni, szukając analogii pomiędzy tym, w jaki sposób konsumujemy potrawy, a tym, w jaki sposób stajemy się konsumentami wyselekcjonowanych obrazów. Kryterium, które pozwala mi zestawiać ze sobą te dwa porządki, jest smak. Smak – czy gust – rozumiany jako pewne powszechne upodobanie w czymś, głównie warunkowane stopniem doznawanej przyjemności. Prowadzi on do zaakceptowania jednych rzeczy i dążenia do otaczania się nimi. Stają się one produktem, na jaki jest zapotrzebowanie, wchodzi w obieg społeczny, popularyzują się, aż w czasie zostają włączone w obieg rzeczy, bez których nie wyobrażamy sobie naszej codzienności. Fenomenem ściśle ze smakiem związanym jest moda. Tu moment społecznego upowszechnienia, zawarty w samym tym pojęciu, kształtuje rzeczywistość. Decyduje on o tym, jakimi reprezentacjami otaczamy się, budując sferę publiczną. Reprezentacje natomiast sterują tym, jaki kształt przybierają potoczne wyobrażenia o świecie. Służą nam do potwierdzenia realnego istnienia oraz jako narzędzie samopoznania. Stają się jednak przezroczyste semantycznie – zapominamy o ich pośrednictwie – dlatego są tak ważnym i skutecznym narzędziem manipulacji.

Źródeł pojęcia smaku należy szukać u hiszpańskiego filozofa i teoretyka życia w społeczeństwie Baltazara Gracjana, który uważał, że już smak zmysłowy, postrzegany jako najbardziej zwierzęcy, zawiera w sobie początek przeprowadzanego w duchowej ocenie rzeczy wyboru – przyjęcia czegoś albo odrzucenia. *Gusto* stanowi dla niego punkt wyjścia dla kształtowania się ideału społecznego i wiąże się z dziejami absolutyzmu w Hiszpanii, Francji i Anglii. „Kształtuje się coś, co od owego czasu zwie się *przyzwoitym społeczeństwem*. Kryterium przynależności doń nie są już urodzenie i tytuł, lecz zasadniczo wspólność sądów albo lepiej umiejętność wzniesienia się ponad ciasnotę interesów i osobiste upodobanie do wyrokowania. [...] Dzięki dobremu smakowi umiemy nabrać dystansu do samych siebie i osobistych upodobań”<sup>2</sup>.

Sądy smaku są więc nierozzerwalnie związane ze sposobem ludzkiego poznania. Można powiedzieć, że struktura poznania ujawnia się w sędach smaku, gdyż to właśnie one decydują o naszych upodobaniach, a ostatecznie o wyborach, których dokonujemy. To, co wybieramy spośród dostępnych możliwości, konstituuje pole dostępnych nam pojęć – menu, na podstawie którego budujemy obraz świata kultury. Susan Sontag w eseju *Notatki o kampie* twierdzi, że „bagatelizować władzę smaku to bagatelizować siebie. Smak bowiem rządzi każdą swobodną – w odróżnieniu od mechanicznej – reakcją ludzką. Nic bardziej nie decyduje o ludzkich wyborach. Kierujemy się smakiem w stosunkach z ludźmi: smakowi podlega to, co widzimy, podlegają nasze emocje, nasze działania, moralność jest także kwestią smaku”<sup>3</sup>. Wygląda więc na to, że mamy do czynienia z kryterium nadrzędnym, które stanowi klucz do poznania mechanizmów rządzących naszą kulturą. Jednak wszystkie próby definicyjne zatrzymują się gdzieś w połowie drogi, dotykają tematu, lecz nie pozostawiają jasności, czym tak naprawdę jest smak. Już Kant mówił o tajemniczości otaczającej smak estetyczny i niemożliwości jego pełnego wyjaśnienia i usidlenia słowami. Jak wiadomo, w sprawach smaku nie ma dyskusji. Nie za bardzo wiadomo, w jaki sposób się on w człowieku pojawia – poza tym, że się go ma. Nie sposób znaleźć nawet ogólnych kryteriów uznawanych przez wszystkich.

Może więc pewność smaku jest pewnością wobec czegoś bez smaku? Wtedy określałoby go to, co odrzucamy, czego unikamy i zamykamy oczy, nie chcąc patrzeć. To przecież smak

osądza, odsuwa niektóre rzeczy na margines, skazując tym samym na pomijanie. To, co niesmaczne, zostaje odrzucone, wycofane z obiegu, wtrącone w milczenie. Odbywa się to przez wysublimowany aparat pominięcia, który jest w konsekwencji bardziej skuteczny niż zakaz, gdyż potwierdza nieistnienie. Na drodze negatywnej można uchwycić, czym kieruje się nasz smak, jakim mechanizmom podlega. Pomijają się takie problemy, jak fizjologia, biologiczność, seksualność, a więc wszystko to, co wiąże się bezpośrednio z cielesnością człowieka. Ciało stało się bowiem jedynie elementem kompozycji i gry formalnej. Nieobecne w kulturze popularnej są wizerunki osób, które pod różnym względem nie odpowiadają obowiązującym normom: ludzie z zespołem Downa bądź niepeł-



Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanka reż. Peter Greenaway (1989).

nosprawni pod innym względem, chorzy, starzy, otyli. Zlokalizowanie tych tematów nie jest już dzisiaj trudne, między innymi dzięki takim ruchom, jak sztuka krytyczna lat 90. w Polsce<sup>4</sup>. Formułowała ona wypowiedzi o tożsamości tych, którzy dotychczas byli wykluczeni ze sfery widzialności. Starła się przesuwać granice tego, co w społeczeństwie możliwe do zobaczenia i zaakceptowania. Ciało zostało uznane przez nią za podstawowy obszar definiowania tożsamości. Stąd zainteresowanie cielesnością odrzuconą i próba wyprowadzenia jej ze sfery milczenia. Krytyka ma tu polegać – jak opisywał ją Michel Foucault – na obnażeniu milczących przesłanek, a przede wszystkich nawykowych, nieostrzegalnych i głęboko zakorzenionych w nas sposobów myślenia. Chodzi o to, żeby sprawić, by nie przyjmować za oczywiste tego, co się za oczywiste uważa<sup>5</sup>. Jest to proces, który wymaga ciągłego podtrzymywania i bieżącego lokalizowania obrazów skazanych na unicestwienie; stawiania pytań o mechanizmy takich eliminacji oraz o to, w jaki sposób można wyprowadzić je ze sfery milczenia.

Projekt *Oko za oko* (1998) Artura Żmijewskiego stanowi dobre wprowadzenie do próby przyjrzenia się smakowi według kantowskiej definicji. Za pomocą medium wizualnego wyraża bowiem to, co filozof stara się uchwycić, używając języka. W serii prac składającej się z zestawu fotografii barwnych dużego formatu oraz projekcji wideo zaaranżowane przez autora sytuacje pokazują ludzi niepełnosprawnych, którym inni udostępniają swoje kończyny, aby ci pierwsi mogli wykonywać proste czynności. Żmijewski stworzył niesamowite wizje symbiozy osób sprawnych i niepełnosprawnych, gdzie różnice między nimi są płynne, nieczytelne, gdzie nie wiadomo już, kto komu pomaga, kto jest dla kogo podporą<sup>6</sup>. Największe wrażenie robi układający się w tryptyk film pokazywany na wystawie<sup>6</sup>. Pierwsza scena została nakręcona na klatce schodowej starej, nieprzyjemnej kamienicy. Widzimy ścianę, na której stopniowo, zaczynając od góry, zarysowuje się cień ciała. Po potężnej budowie i rozbudowanych barkach rozpoznajemy, że należy on do mężczyzny. Czekamy, aż ukaże się cała postać. Do tego jednak nigdy nie dochodzi, reprezentacja bowiem jest niekompletna, brakuje jej prawej nogi. Jednonogi, nagi mężczyzna wchodzi, a raczej wskakuje po schodach. Nasza siła przyzwyczajenia i myślenie na poziomie pojęć ogólnych, gdzie „człowiek” jest definiowany między innymi jako istota posiadająca dwie kończyny dolne, sprawia, że nie radzimy sobie z nazwaniem tego, co widzimy. Dla Marii Janion tego typu spotkania z radykalną obcością i innością uniemożliwiają hermeneutykę. „Hermeneutyka – mówi Janion – polega na stopieniu horyzontów – mojego i tamtego. [...] Coś obcego, wypartego – *das Unheimliche* – wpycha się w nasz oswojony świat”<sup>7</sup>. W następnej scenie jednonogi mężczyzna kładzie się na materacu rozłożonym w pustej sali koło osoby pełnosprawnej. Robi to w ten sposób, aby ich postaci nakładały się na siebie w oczach widzów; stapiały się w jedno ciało. Artysta buduje tę scenę niemalże w odpowiedzi na nasze problemy, jakby spełniał nasze oczekiwania kompletności – to, co wyparte, zostaje przyswojone i zintegrowane. Ciało Innego domaga się bowiem uzupełnienia. Zdemaskowany zostaje tu sposób myślenia, do którego niechętnie się przyznajemy oraz nieudolność retoryki używanej do opisu tych ciał.

Teoria Kanta wyrażona w *Krytyce władzy sądenia* podejmuje kwestie, które wydawały się bliskie sprzeczności we wcześniejszej refleksji nad smakiem. Kant poszukuje w podmiocie warunków powszechnej ważności ocen estetycznych i powszechnego znaczenia smaku. Smak estetyczny ma bowiem według niego charakter powszechny. W sądach estetycznych występuje jednak to zasługujące na uwagę napięcie: są one niedowodliwe, a przecież zgłaszają pretensje do tego, by były powszechnie zrozumiałe i obowiązujące każdego człowieka. W odróżnieniu od sądów naukowych i moralnych,

sądom estetycznym nie przyznaje powszechności obiektywnej, ale przyznaje powszechność subiektywną. W subiektywnym odczuciu własnego Ja doświadczenia estetycznego zawiera się zarazem powszechne odczucie świata i odczucie życia, zaś problematyka tego, co estetyczne ogniskuje się w pytaniu, jak subiektywność daje się powiązać z rozszerzeniem do powszechnej ważności i konieczności.

Kant uważał, że jednostki mogą się porozumieć w kwestii odczucia piękna i oceny estetycznej. Pojawia się zatem pytanie, skąd bierze się ta zgodność. Nie może ona wynikać z faktu, że oceny estetyczne dotyczą obiektywnej, niezależnej od podmiotu rzeczywistości, ponieważ nie jest ona poznawalna i znajduje się poza granicą zjawisk dostępnych podmiotowi. Zgodnie z metodą transcendentną, poszukiwał podstaw powszechnej ważności ocen estetycznych w strukturze podmiotu.

Doznanie i wartościowanie uznał za aspekty smaku estetycznego, czyli kontaktu podmiotu z tym, co piękne, wyrażonego w sądzie oceniającym. Uczucia rozkoszy lub przykrości są podstawą wartościowania. Wszędzie tam, gdzie podmiot ocenia rzecz przyrodniczą lub dzieło sztuki, doznaje uczucia rozkoszy lub przykrości. W obudzeniu tych uczuć, w ich przeżywaniu przejawia się władza sądenia. Podmiot ludzki rozkoszuje się, gdy przedmiot mu się podoba, i wtedy wartościuje go pozytywnie, gdy zauważa w nim celowy układ elementów. Zasada celowości okazuje się ideą regulatywną, wyznaczającą pewne nastawienie podmiotu wobec danych zmysłowych. W wartościowaniu ujawnia się powiązanie intelektu i rozumu poprzez wyobraźnię. To właśnie wyobraźnia – co uważam, wymaga tutaj podkreślenia – doprowadza do prezentacji rzeczy jako celowo zorganizowanych całości.

Przy tym również piękno jest definiowane jako coś, w czym wszystko pojedyncze układa się celowo w całość, bez posiadania przy tym przez tę całość już żadnego dalszego celu. Dzięki temu można zrozumieć, dlaczego estetyka powołuje się stale na ustalone wzorce, które utożsamia z kanonem klasycyzmu – nie tylko aby je potwierdzić, ale również, żeby im zaprzeczyć. Doznanie piękna polega więc na ustaleniu zgodności z ogólnym normatywem.

Smak estetyczny wywodzi się z gry wyobraźni i ujęcia rzeczy jako celowych całości. Władza sądenia odsłania warunki piękna. Piękno jest bowiem odczuwane indywidualnie i aprobaty innych nie jest potrzebna do jego odczuwania. Powszechność i ważność estetycznego smaku i jednomyślność jednostek wydających sąd estetyczny wywodzi się ze zdolności wyobraźni, która nie może być przekazana za pośrednictwem pojęć, lecz udziela się jednostkom w miarę rozwoju cywilizacji i pogłębiania wrażliwości.

Zdaniem Kanta to, co niepoprawne, co sytuuje się na zewnątrz, co wykracza poza estetyczny smak i sąd, jest kwestią tego, co posiada cel, co wprawia w zakłopotanie. Wszelka sztuka obsceniczna dla sformułowania swoich postulatów najpierw potrzebuje tego, co wytycza granice piękna i sztuki. Piękno charakteryzuje skończoność obejmujących je formalnych konturów. Jest to zwarta jedność zamknięta we własnych granicach. Gdyby nasze myślenie o pięknie nie charakteryzowało się skończonością i poszukiwaniem doskonałości formy, nie byłoby czego kontestować.

Według Lyndy Nead to właśnie akt kobiecy tworzy oś, wokół której ogniskuje się idealistyczna estetyka, przywołująca pojęcie pełni i zwartości formy. W książce *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność* Nead pyta o to, dlaczego zdobył on tak wysoką rangę w historii sztuki. Stawia tezę, że akt kobiecy, bardziej niż jakikolwiek inny temat, konotuje sztukę. Jest zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbo-

lem naszej cywilizacji. Nagie kobiece ciało, ustrukturalizowane w akcie obramowania, staje się przedmiotem piękna i artystycznej oceny. „Sama kategoria *nagiego* obejmuje ciało znajdujące się na zewnątrz symbolicznej reprezentacji – jest denotacją, której konotację stanowi *akt*”<sup>8</sup>.

Już sam fakt, że kobieta pozuje do obrazu albo fotografii, sprawia, że zostaje poddana regułom przedstawienia i oglądania. Zobrazowanie ciała jest tworzeniem go przez kulturę. Zamiast patrzeć na nie bezpośrednio, nasze oko jest poddane pryzmatowi poszukiwania tego, co już przez Arystotelesa zostało wymienione jako główne cechy piękna: ład, proporcja, właściwa wielkość. Mechanizm idealizacji formalnej działa w nas nieustannie. „Transformowanie ciała nagiego w akt polega na przejściu z konkretnej rzeczywistości do sfery idealnej – to ruch od nieuformowanej percepcji cielesności materii, do uświadomienia sobie oraz uznania jedności i ograniczeń ujętej w normy ekonomii sztuki”<sup>9</sup>.

Sposób, w jaki zbudowane zostało w kulturze pojęcie piękna, odpowiada naszym zdolnościom postrzegania i sądzenia, które przede wszystkim wyrażają skończoność formy i przenoszą nasze myślenie na poziom pojęć ogólnych, które zawsze mają charakter idealny. Dlatego właśnie smak estetyczny wywodzi się z gry wyobraźni i ujęcia rzeczy jako celowych całości.

Normatywny charakter naszego poznania przyczynia się do podporządkowania, odrzucania, poprzez niego dokonujemy zagłady Inności<sup>10</sup>. Społecznie konstruowane kategorie są wyznacznikiem sfery widzialności, która wyklucza ciała nie odpowiadające obowiązującym normom. Nasz strach przed tym, co kalekie, dwuznaczne, brudne wynika z tego, że nie potrafimy poddać tego klasyfikacji i kategoryzacji. Najbardziej niebezpieczny staje się moment, kiedy dana rzecz czy zjawisko nie są przypisane określonemu znaczeniu o charakterze ogólnym. Sztuka krytyczna oraz liczne akcje społeczne typu *Niepełnosprawni – normalna sprawa*<sup>11</sup> starają się kwestionować same podstawy istniejących norm i wartości estetycznych. Podejmowane są działania mające na celu rozszerzenie kodów oraz otwarcie kultury wizualnej na inne typy obrazów ciała.



Jo Spence, *Wygwana* (1989)  
dzięki uprzejmości Jo Spence Archive.

Szeroko znane z analizy krytycznej są prace Mary Duffy czy Jo Spencer. Pierwsza z artystek w serii zdjęć *Cutting the Ties that Band* (1987) strząsa z siebie zwoje białego materiału i wyłania się, wydając swoje ciało na spójnienie widzów. Jej wizerunek odwołuje się bezpośrednio do rzeźby Wenus z Milo, która paradoksalnie, mimo okaleczenia, symbolizuje kobiece piękno w naszej kulturze. Mary Duffy również nie ma rąk – już od urodzenia. Stojąc w pozie Wenus staje się więc niemal jej sobowtórem. Nie jest jednak definiowana jako piękna. Dlaczego?! – pyta. Artystka domaga się uznania jej ciała, akceptacji jako całości, a nie stałego definiowania przez pojęcie braku. Z tym samym problemem spotykają się kobiety, które przeszły zabieg mastektomii. Istnieją specjalne protezy, które służą zamaskowaniu i ukryciu przed publicznym spojrzeniem usuniętej piersi.

Ikoną w walce z tabu związanym z rakiem piersi jest angielska feministka Jo Spence, której prace można było obejrzeć w tym roku na *documenta 12* w Kassel. Artystka za pośrednictwem fotografii eksponuje wprost swoją bliźnię po usuniętej piersi. Twierdzi, że „rak piersi jest doświadczeniem społecznym. Że to przede wszystkim społeczeństwo nie potrafi sobie poradzić ze zmienionym ciałem kobiecym”<sup>12</sup>. Uwidacznia się tu dokładnie to, co ustanawia pierwotny zakres pojęcia smaku. Smak, oznaczając pewien sposób poznania, należy do sfery tego, co na drodze refleksyjnej władzy sądenia w czymś jednostkowym szuka ogółu. „Smak jako władza sądenia to osądy tego, co jednostkowe, przez wzgląd na całość, na to, czy coś pasuje do reszty, czy więc jest *stosowne*”<sup>13</sup>. W pracy pod tytułem *Wygynana* (1989) Jo Spence eksponuje swój nagi tors z lewą piersią znacznie mniejszą od prawej oraz napisem *monster*. Wykorzystuje medium fotografii jako terapię na dwóch poziomach: dla społeczeństwa, które nie radzi sobie z oswojeniem reprezentacji obarczonych brakiem, oraz jako autoterapię, dzięki której stara się przełamać zinternalizowane już w niej samej normy piękna. Fotografia jest zastosowana jako narzędzie przeprowadzania krytyki zastanej rzeczywistości, stawia pytania o strukturę naszego postrzegania oraz relacje między reprezentacjami obecnymi w sferze publicznej a ich wpływem na konstruowanie się ludzkiej tożsamości.

Sztuce narzucone zostają również cele performatywne – ma bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość i wprowadzać zmiany w sposoby jej widzenia, a nie tylko ją komentować. Odbiór dzieła ma wybijać z ustalonych schematów, a także automatyzmu myślenia i widzenia powstałego w wyniku wyrobienia się nawyków. Zlokalizowanie obrazów, które zostały odsunięte sprzed naszych oczu, prześledzenie mechanizmów, na podstawie których odbywa się taka eliminacja i rehabilitacja ich w sferze widzialności jest o tyle istotne, że pomaga otworzyć nam oczy na politykę obrazowości oraz przypomina, że obraz również ma swoją gramatykę, która wyznacza, co można pokazać i w jaki sposób. Trudność we wprowadzaniu reprezentacji osób niepełnosprawnych, kalekich etc. w sferę wizualną jest zależna nie tylko od dyskursu władzy, ale również wiąże się z naszą semantyczną niemocą do nadawania nazw temu, co obciążone brakiem. Ma ona charakter epistemologiczny i odsyła do refleksji nad tym, w jaki sposób zasady budowania obrazów w sferze publicznej podlegają temu samemu mechanizmowi, co nasze poznanie. Ustanawianie widzialności/niewidzialności oraz hierarchia dostępnych tematów nie dotyczą jedynie wielkich narracji, ale również zupełnie potocznych i codziennych gestów oraz wyborów, które z pozoru nie mają wielkiej wagi ani szczególnego znaczenia dla nikogo innego poza nami samymi. „Nie można w pełni zrozumieć działalności kulturalnej, dopóki nie sprowadzi się *kultury* w restryktywnym i zwykle normatywnym sensie użycia tego słowa do *kultury* w znaczeniu antropologicznym, dopóki nie powiąże się wyszukanego gustu, którym kierujemy się w przypadku najbardziej wyrafinowanych przedmiotów, z elementarnym gustem w kwestii aromatu potraw”<sup>14</sup>.



Mary Duffy, *Cutting the Ties that Bind* (1987) / dzięki uprzejmości artystki.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Premiera w 1989 roku.
- <sup>2</sup> H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran. Warszawa 2004, s. 71.
- <sup>3</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307.
- <sup>4</sup> Ruch artystyczny, którego głównymi przedstawicielami są m.in.: Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Kondrat Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Dorota Nieznalska, Artur Żmijewski. Polska sztuka krytyczna lat 90. podejmowała temat wykluczenia ze sfery społecznej oraz cielesności uwikłanej w dyskursy władzy. Stanowiła odpowiedź na zmiany polityczne, do których doszło w kraju po 1989 roku.
- <sup>5</sup> Na podstawie M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka: wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
- <sup>6</sup> Wystawa Artura Żmijewskiego *Oko za oko*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 18.04-31.05.1998.
- <sup>7</sup> Cyt. za: E. Toniak, „*Ekonomia daru*” zamiast „*ekonomii wymiany*”. *Na marginesie „Oko za oko” Artura Żmijewskiego*, „Artmix” 2003/2004, nr 7, <[http://free.art.pl/artmix/archiw\\_7/toniak.html](http://free.art.pl/artmix/archiw_7/toniak.html)>, data dostępu: 20.10.2007.
- <sup>8</sup> L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus. Poznań 1998, s. 34.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Kategorię Innego rozumiem zgodnie z myślą Emanuela Levinasa jako kogoś, kto nie jest Obcy, ponieważ posiada cechy, które możemy też odkryć w sobie. Tylko wobec Innego jesteśmy w stanie zdefiniować samych siebie.
- <sup>11</sup> Ogólnopolska kampania społeczna organizowana przez Stowarzyszenie Przyjaciół Integracji, która zainicjowała społeczną debatę o sytuacji osób niepełnosprawnych w Polsce. Kampania prowadzona była od stycznia do czerwca 2000 roku.
- <sup>12</sup> Cyt. za: K.A. Gajda, *Pięknie inaczej*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 115.
- <sup>13</sup> H.G. Gadamer, op. cit., s. 74.
- <sup>14</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 1.

## Summary

A kitchen and a pure process of cooking is used as the ground for developing an analogy between the way in which we consume dishes and in which we become consumers of selected pictures. The criterion which allows the author to put together those two orders, is the taste understood as the fact or condition of liking or preferring something determined by the subjective pleasure that one takes from it. As it is said, in the matter of taste there is no discussion. It is difficult to find criteria which everyone would accept. Immanuel Kant already noticed the mysteriousness of this term and the difficulty to explain its meaning. He thought that aesthetic judgments can be both subjective and universal. The article tries to define taste in the negative way – through things which we don't want to look at, which we avoid in creating representations in public space - and connect it with the structure of our cognition.