

KLAUDIA KORCZYŃSKA

UNIwersytet Jagielloński,
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-0832-6630>

**„GŁÓD TO NIE BRAK ŻYWNOŚCI, ALE BRAK ETYKI”,
CZYLI O ANGAŻUJĄCYM POTENCJALE PROJEKTÓW
ARTYSTYCZNO-NAUKOWYCH NA PRZYKŁADZIE
GŁODOWEJ KSIĄŻKI KUCHARSKIEJ
KAROLINY BRZUZAN**

**“HUNGER IS NOT A LACK OF FOOD, BUT A LACK OF
ETHICS”: THE ENGAGING POTENTIAL OF ART AND
SCIENCE PROJECTS IN KAROLINA BRZUZAN’S HUNGER
COOKBOOK**

Summary: This article analyzes Karolina Brzuzan’s artistic and scientific project Hunger Cookbook (“Głodowa Książka Kucharska”), which examines the geopolitics of famine. The article focuses on the ethics of responsibility in the context of globalization and interventionist art. It also reflects on Brzuzan’s installations and sculptures, emphasizing their sensory engagement through the materiality of the objects, which appeal to the viewer’s senses of taste, smell, and touch.

Keywords: Karolina Brzuzan, art intervention, ethics, geopolitics of famine, art-based research

Rozważania na temat odpowiedzialności przyczyniły się do (re)interpretacji najważniejszych kategorii podejmowanych w obszarze humanistyki zaangażowanej, która koncentrując się na rozmaitych problemach globalnych, stara się zmienić ich *status quo* za pomocą strategii emancypacyjno-subwersywnych. Szczególnie często w tych nurtach badań korzystano z myśli filozofii XX wieku, w której doszło do przejścia od paradygmatu **Ja** i stosunku **Ja–To** (podmiotowo-przedmiotowego), a więc od monologizowania i dyktowania, do paradygmatu **Ty** oraz relacji **Ty–Ja**, rozwijającej się w dialogicznym porządku¹. Wyraża ją chociażby słynna idea taktowania „siebie samego jak innego” oraz „innego jak siebie samego”, opierająca się na dialektyce wzajemności². W centrum tej refleksji jednym z najistotniejszych zagadnień pozostaje kategoria odpowiedzialności pojmowanej jako ontologiczna właściwość człowieka (m.in. u: R. Ingardena, E. Levinasa, M. Bubera, H. Jonasa, K.O. Apela³).

Odpowiedzialność niewątpliwie zależy od potencjalnej wiedzy, pozycji czy funkcji, jaką pełni jednostka, a więc jej warunkiem jest moc sprawcza (H. Jonas), która objawia się w działaniach wpływających na innych ludzi i byty nie-ludzkie. Jest ona zatem wprost proporcjonalna do stopnia, w jakim człowiek wpływa na świat. Trudno uznać, że każdy jest w takim samym stopniu odpowiedzialny, gdy proces pogłębiających się nierówności społecznych spowodował, iż ośmiu najbogatszych ludzi ma taki majątek, jak połowa populacji⁴. Warto

¹ Zob. J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Kraków 2003.

² P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2005.

³ R. Ingarden, *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych*, tłum. A. Węgrzecki, [w:] idem, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1972; M. Buber, *Wychowanie*, tłum. S. Grygiel, „Znak” 1968, nr 4 (166); H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1996; K.O. Apel, *Uniwersalistyczna etyka współodpowiedzialności*, „Etyka” 1996, nr 29.

⁴ Korzystając z danych międzynarodowej organizacji Oxfam International, specjalizującej się w globalnych procesach społeczno-ekonomicznych, Tadeusz Pilch zwrócił uwagę, że „20% populacji świata musi żyć za dwa dolary dziennie. 3,6 mld ludzi, czyli połowa ludzkości, posiada ok. 426 mld dolarów, czyli dokładnie tyle, czym dysponuje owe 8 najbogatszych ludzi świata, znanych z nazwiska, zawodu, sposobu gromadzenia majątku. W ciągu roku 2021 majątek owych 8 najbogatszych osób zwiększył się o 762 mld dolarów, to dwa razy więcej niż suma, za którą żyje połowa najbiedniejszej ludzkości.

jednak pokreślić, że każda osoba korzystająca z międzynarodowej wymiany dóbr uwikłana jest w procesy nierównej dystrybucji, dlatego, gdy czerpie z niej korzyści kosztem wyzysku Innego, w mniejszym lub większym stopniu jest za to odpowiedzialna. Mimo to wciąż podtrzymywane jest złudne przeświadczenie, że nie mamy wpływu na problemy globalnie oddalonych, z którymi nie wchodzimy w bezpośrednie interakcje. Dzieje się tak, gdyż poczucie odpowiedzialności za przestrzenie odległych, znajdujących się w obszarach peryferyjnych, a przede wszystkim obcych nigdy nie będzie tak silne, jak za bliskich, dlatego na gruncie partykularyzmu etycznego nie da się uniknąć asymetrii moralnej.

Artyści tworzący w nurtach sztuki krytycznej czy zaangażowanej, mimo powyższego ustalenia, coraz częściej podejmują namysł nad odpowiedzialnością za dalekosieżne skutki naszych działań. Nieco upraszczając, tradycyjne systemy etyczne, po pierwsze, nie zajmowały się odległą przyszłością i globalnymi warunkami życia, a po drugie, miały charakter antropocentryczny. Przemiany związane z procesem internacjonalizacji wymagały więc nowej etyki, która zwróciłaby uwagę na ogromny, ponadnarodowy zasięg konsekwencji naszych codziennych wyborów, np. konsumpcyjnych. Horyzont odpowiedzialności etycznej w nowym paradygmacie wyznaczył więc zakres oddziaływania człowieka nie tylko na oddalonych geograficznie Innych, ale również przyszłe pokolenia. Dlatego artyści zaangażowani również zaczęli zwracać uwagę na to, jaki wywieramy wpływ na ludzi i byty nie-ludzkie, z którymi nigdy nie wejdziemy w bezpośredni kontakt. Nadrzędnym imperatywem sztuki wpisującej się w ten nurt myśli etycznej jest zatem zwrócenie uwagi na to, by nasze działania nie wpływały negatywnie na życia innych istot. Chodzi tu jednak nie tylko o próbę uświadomienia odbiorcy, ale przede wszystkim skłonienie go do zmiany. W tym kontekście szczególnie istotne okazuje się pytanie, które niegdyś zadawała Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia* – „co znaczy protestować przeciwko cierpieniu, w odróżnieniu od przyjmowania go do wiadomości”⁵?

1% najbogatszych zgarnął w 2017 roku 82% wytworzonego na świecie kapitału, a owa połowa najbiedniejszej ludzkości uszczknęła z tego ogólnoludzkiego dorobku 2%” (T. Pilch, *Nierówności społeczne: geneza – struktura – walory moralne*, „Forum Nauk Społecznych” 2023, nr 1, s. 35).

⁵ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 51.

Niewątpliwie artystom, pisarzom czy reporterom, skupiającym się na wyzyskiwanej części świata, przede wszystkim przyświeca więc nadzieja, że ich dzieła będą nie tylko wpływały na obszar kulturowych wartości, ale wywołają społeczny efekt. Najważniejsza jest tu reorientacja w sferze polityki życia codziennego, dlatego projekty zaangażowane powinny być silnie performatywne i, co może wydawać się paradoksalne czy oksymoroniczne, afektywno-racjonalizujące⁶. Zmierzam tu do wniosku, że sztuka interwencyjna musi być afektywna, a jednocześnie jej fundamentem powinno być wysokie zorientowanie artysty w problemach społeczno-politycznych. Ma więc odwoływać się zarówno do intelektualnych kompetencji odbiorcy, jak i jego struktur odczuwania po to, by poruszać, ale także uświadamiać. W takich praktykach artystycznych, najogólniej rzecz ujmując, chodzi o angażowanie odbiorców poprzez wywoływanie silnych reakcji afektywnych, ale jednocześnie uświadamianie ich na drodze intelektualnej, w celu ochrony kruchości życia ludzkiego.

W niniejszym szkicu przyjrzę się właśnie takiemu projektowi, który sytuuje się na styku sztuki i nauki, uznając ten rodzaj praktyk za szczególny przejaw interwencji artystycznej. Jest on niewątpliwie warty uwagi, gdyż koncentrując się na problemie geopolityki głodu, wskazuje nie tylko na jego przyczyny i skutki, ale również stara się przybliżyć odbiorcy żywe doświadczenie ofiar. Przecistawia się tym samym dyskursowi, zgodnie z którym o przeżyciach tragicznych, wstrząsających i niełatwych do sprobmatyzowania mówić nie powinni postronni obserwatorzy. Koncentruje zatem uwagę widza na figurze *bystandera* i uświadamia, że nie-zainteresowanie, nie-zaangażowanie, a zwłaszcza nic-nie-robienie także implikuje (współ)winę⁷, która wynika z niedostatecznego przeciwdziałania.

⁶ Warto na marginesie dodać, że afekt pojmuję jako wartość przedrefleksyjną, intuicyjną, a więc pojawiającą się od razu – w reakcji na dane przeżycie. Utożsamianie afektu z intensywnością reprezentowane jest m.in. przez takich badaczy jak B. Massumi czy M. Bal, którzy czerpali z filozofii Spinozy, ale także z tekstów G. Deleuze’a oraz F. Guattariego. Kluczowym punktem odniesienia dla nurtu badań nad afektami jest praca *Autonomia afektu* B. Massumiego, który powoływał się na myśl B. Spinozy. Afekt przez Spinozę rozumiany jest jako „pobudzenie ciała, przez które moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza, jest podtrzymywana lub hamowana, a zarazem idee tych pobudzeń” (B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, Kraków 1954, s. 142).

⁷ J.T. Gross, *Sprawy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10.

Zwraca na to uwagę również Karolina Brzuzan, która w rozwijanym przez kilka lat projekcie *Głodowa książka kucharska* – składającym się przede wszystkim z przepisów na tzw. głodowe potrawy, performance’ów, instalacji oraz rzeźb – podjęła problem sztucznie wytwarzanych kryzysów żywnościowych. Należą do nich klęski wywołane przez świadomą działalność człowieka, a nie katastrofę naturalną. Projekt ma więc charakter polityczny – petryfikuje nieefektywny stan rzeczy, zwracając uwagę, że jest on skutkiem kryzysu uchodźczego, wojny czy korupcji, ale przede wszystkim nieodpowiedniej dystrybucji dóbr. Brzuzan podkreśla zatem, że każda osoba uwikłana jest w proces międzynarodowej wymiany, dlatego:

Świat Północy powinien zajmować się światem Południa, ponieważ ludzie skazani na głód są absolutnie pozbawieni politycznego głosu. Poza tym [...] zajęci są przetrwaniem. Wypowiadać się w kwestii głodu muszą więc osoby, które mają co jeść⁸.

Mimo że problem wyrażania się w imieniu drugiego człowieka wywołuje wiele dylematów etycznych związanych z narzucanym przymusowo, ekspansjonistycznym dyskursem, zdaniem Brzuzan należy dawać świadectwa w imieniu tych, którym odebrano prawo głosu, zostali wykluczeni i skazani na milczenie. Warto zatem podkreślić, że takie działanie musi się opierać na empatii rozumianej jako świadomy i odpowiedzialny proces współczucia i współbycia. Wczuwanie się w sytuację Innego nie powinno być pojmowane jako identyfikowanie się z nim, ponieważ chodzi tu jedynie o wyobrażenie sobie cudzych przeżyć oraz próbę wytworzenia ich w sobie, zarówno na drodze wyobraźniowej, emocjonalnej, jak i intelektualnej. Ponadto istotne, żeby empatia wynikała z chęci pomocy, opierającej się na zrozumieniu potrzeb Innego, a nie imperialnym zawłaszczaniu czy naruszaniu cudzej przestrzeni i autonomii⁹. Współbycie czy współodpowiedzialność nie mogą podważać prawa danej grupy do rozstrzygania swoich spraw wewnętrznych samodzielnie.

⁸ K. Brzuzan, *Głód. Mało charyzmatyczny skandal*, „Znak” 2016, nr 739, s. 23.

⁹ Niebezpieczeństwa pojawiające się w polu empatii podejmowane są przez wielu badaczy, m.in. Clifforda, Davisa, Baumaną. Problem ten porusza w swoich pracach także

Empatia ma być gestem otwarcia się na doświadczenia Innego, a nie narzuconą i przymusową projekcją własnych przekonań lub reguł odczuwania świata¹⁰. Zrozumienie tych dociekań jest niezwykle istotne w kontekście twórczości zorientowanej na zmianę sytuacji społeczno-politycznej, bowiem to empatia powoduje, że artysta czyni ze sztuki narzędzie służące „naprawie” świata. Intersubiektywny charakter praktyk odnoszących się do kwestii tak fundamentalnych, jak problem głodu, a jednocześnie niewygodnych i niedających się w pełni zrozumieć, ulokowany jest właśnie w jej polu.

Głód niewątpliwie jest doświadczeniem skrajnie wyniszczającym, dlatego doświadczająca go osoba zwykle stanowi wcielenie bezsilności, jak np. figura obozowego muzułmana, określanego jako człowiek *quasi*-martwy¹¹. Brzuzan wypowiada się zatem w imieniu tych, którzy sami nie są w stanie przedstawić swoich historii, ale jednocześnie empatycznie wsłuchuje się w ich głos. Swoją globalny projekt tworzy w oparciu o rozmowy z głodującymi ludźmi – od nich bierze przepisy na potrawy, zapisuje ich historie i zaprasza do współpracy. Badania w terenie rozpoczęła od rozmów ze świadkami Hołodomoru, następnie pojechała rozmawiać z Romami do Mołdawii¹². Pracowała również w Kambodży, gdzie zajmowała się potrawami spożywanymi w czasach dyktatury

Anna Łebkowska (zob. A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008).

¹⁰ P. Bloom, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2020.

¹¹ Pojęcie „muzułmana” definiował Tadeusz Borowski w swoim słowniczku obozowym: „Człowiek całkowicie zniszczony fizycznie i duchowo, niemający sił, ani woli do dalszej walki o życie, zazwyczaj z biegunką, flegmonami lub krecą, najzupełniej dojrzały do kominu. Żadne objaśnienia nie mogą oddać pogardy, z jaką traktowano muzułmana w obozie przez towarzyszy. Nawet więźniowie lubujący się w autobiografiach obozowych niechętnie przyznają się do tego, że byli kiedyś także «muzułmanami»”. Termin «muzułman» wziął się stąd, że skrajnie wyczerpany i apatyczny więzień kiwał jednostajnie głową jak modlący się muzułmanin” (zob. T. Borowski, *Utwory wybrane*, Wrocław 1997, s. 74; M. Swat-Pawlicka, *Z inkubatora systemu. Casus muzułmana w systemie koncentracyjnym*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5).

¹² O swojej pracy w terenie Brzuzan opowiedziała w trakcie wywiadu z Bereniką Steinberg. Zob. B. Steinberg, *Stół zastawiony głodem*, Przekrój, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/stol-zastawiony-glodem-berenika-steinberg> [dostęp: 10.06.2022].

Pol Pota, oraz w Birmie, w której trafiła do obozu Rohingja, zamieszkowanego przez prześladowaną w tym kraju muzułmańską mniejszość. Odwiedziła także m.in. jedno z plemion Adivasi w górach Wajanad w Indiach oraz obóz migrantów zwany „dżungla”, wówczas zlokalizowany we francuskim mieście Calais¹³. Wszystkie miejsca, w których artystka prowadziła swoje badania, łączył problem sztucznie wywołanych klęsk głodowych. Co również istotne, w projekt zaangażowała tzw. świadków-męczenników, m.in. do współpracy zaprosiła Anoura, młodego Sudańczyka, który pomógł jej w rekonstrukcji swojego schronienia, charakterystycznego dla „domów” budowanych przez uchodźców w „dżungli”.

Brzuzan, jako naoczna obserwatorka podejmowanych w *Głodowej książce kucharskiej* problemów, nie zaświadcza więc swoim losem, jak chciał Agamben, ale opowieścią – opartą na wywiadach, doświadczeniu zdobywanym w terenie oraz wiedzy będącej „pierwszą materią” jej prac¹⁴. Artystka, opisując swój proces twórczy, mówi, że najpierw gromadzi informacje, a następnie przeprowadza je przez „artystyczne szaleństwo”. Korzystając zatem z języka sztuki, tworzy globalny projekt o charakterze artystyczno-naukowym, cechujący się podejściem synoptycznym i transdyscyplinarnym¹⁵. Przekraczając tradycyjne paradygmaty naukowe, posługuje się metodami i narzędziami różnych dziedzin wiedzy, m.in.: nauk o sztuce, kulturze czy polityce, ale także historii, ekonomii oraz socjologii. Przyjęta przez nią metoda wykorzystywania procesu badawczego w działaniach artystycznych (ang. *art-based-research*)¹⁶ pozwala stworzyć projekt, który aglomeruje tradycyjnie dychotomizowane

¹³ Więcej na temat obozu zwanego „dżungla” zob. Ł. Moll, „*To nie my przekroczyliśmy granicę, to ona przecięła nas*”. *Biopolityka europejskiego reżimu migracyjnego*, „Praktyka Teoretyczna” 2016, nr 3 (21), s. 41–44.

¹⁴ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 19.

¹⁵ Z. Małkiewicz, *Nie tylko art&science: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? Propozycja nowej typologii*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1.

¹⁶ Nawiązuję tu do metody ABR (zob. J. Bielecka-Pruc, *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art.-based-research)*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2020, t. 16, nr 2, s. 16–34).

działania artystyczne i naukowe¹⁷. Zasadniczą motywacją takiej pracy jest chęć stworzenia **sztuki-dla-rzeczywistości**¹⁸, a więc uczestniczącej oraz interwencyjnej. Jej najważniejszym celem jest przekazanie konkretnej wiedzy na temat świata, zmuszenie do refleksji, uświadomienie pewnych procesów społecznych, ekonomicznych czy geopolitycznych. Dlatego Brzuzan mówi, że istotny był dla niej moment:

[...] gdy przyprowadzeni ludzie mówili, iż zawsze umiejscawiali głód w Afryce, myśleli o nim za pomocą fotografii dzieci z wydętymi brzuchami. [...] Nagle ci ludzie zyskują przekonanie, że głód panuje tak blisko, przypominają sobie, że dwa pokolenia temu był również ich udziałem¹⁹.

W innym miejscu wspomina:

[...] okazało się, że widzowie wszystko zrozumieli: przyszli do mnie i powiedzieli: Właśnie zdaliśmy sobie sprawę, że to wszystko dotyczy nas, że uchodźcy to my sami tylko w innym czasie, trochę innym miejscu. Zaczęli utożsamiać się ze sprawą. Przełączyli się²⁰.

¹⁷ Zwykle przyjmuje się, że „Poznanie naukowe powinno być systematyczne, metodyczne, dostarczające uzasadnionych wyjaśnień i nowej wiedzy na temat otaczającej nas rzeczywistości”, natomiast sztuka „nawet jeśli przypisze się jej pewne walory poznawcze (np. T.W. Adorno), wraz z jej nieusystematyzowanymi wglądami i iluminacjami, abdukcyjnie formułowanymi wnioskami i ekspresyjnym językiem wydaje się być zaprzeczeniem poznawania naukowego”. Ponadto uważa się, że nauka opiera się na logice i racjonalności, a nadrzędną dla niej wartością jest prawda, natomiast sztuka na uczuciach, a jej celem jest wywoływanie przeżyć estetycznych, choć – jak wiadomo – już Leonardo da Vinci łączył naukę ze sztuką (zob. *ibidem*, s. 18).

¹⁸ Posługuję się tu jedną z trzech kategorii wyróżnionych przez Ryszarda Kluszczyńskiego po to, by ukazać, jak nauka i sztuka korzystają z siebie: (1) nauka dla sztuki; (2) sztuka dla rzeczywistości (kształtowanej przez naukę); (3) sztuka dla nauki. Zob. R. Kluszczyński, *Art.@science. O związkach nauki ze sztuką*, [w:] *idem, W stronę trzeciej kultury*, Gdańsk 2011.

¹⁹ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 20.

²⁰ *Ibidem*, s. 19.

Co również warto podkreślenia, multiplikowane we współczesnym świecie fotografie głodujących osób paradoksalnie nie oddają skali problemu. Po pierwsze, jak słusznie zauważyła artystka, wiele osób wciąż uważa, że dotyczy on jedynie Afryki, a po drugie, zdjęcia skrajnie wychudzonych ludzi już nie zawsze szokują. Przyrost dostępnych informacji, będący konsekwencją stosowania mediów, sprawił, że w pewnej mierze utraciły one moc afektywno-emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę. Kultura cyfrowa przyzwyczaiła człowieka do oglądania fotografii ukazujących traumatyczne wydarzenia i tym samym sprawiła, że często nie wywołują one gniewu, a w konsekwencji reakcji społecznej. Ponadto wpłynęła na rozpowszechnienie się symptomatycznej postawy, którą oddaje stwierdzenie: „to nie jest mój problem” (ang. *somebody else's problem*²¹), wynikającą często z poczucia bezradności i niemożności wpłynięcia na los innych.

Brzuzan jest tego świadoma, dlatego twierdzi, że „warto tworzyć obrazy, na które można patrzeć, ale również takie, przez które można coś zobaczyć. Albo może zamiast obrazu spróbujemy stworzyć wspólne odczucie-współczucie”²². Jej metoda polega więc na adaptowaniu wiedzy do form działających na wyobraźnię, oddających złożoność świata, a jednocześnie przystępnych i skłaniających do refleksji. Łącząc działania artystyczne z tzw. badaniami w działaniu²³ (*action research*)²⁴, tworzy sztukę zorientowaną na zmianę poglądów i stylu życia jej odbiorców. Warto więc ponownie podkreślić, że performance’y, rzeźby, instalacje oraz wszystkie działania artystyczne powstające w ramach projektu *Głódowa książka kucharska* są wynikiem wnikliwych analiz procesów

²¹ Zob. R. Crocker, *Somebody Else's Problem. Consumerism, Sustainability and Design*, London 2017.

²² K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 23.

²³ Metoda łączenia działania artystycznego z badaniami w działaniu, nazywana „action-based inquiry”, jest jedną z wyróżnianych w ramach ABR (*art-based-research*).

²⁴ Badanie to jest „systematycznym zbieraniem informacji o zjawiskach wywołujących jakieś zmiany, przy czym badacz jest inspiratorem i aktywnym uczestnikiem wydarzeń. Badania w działaniu prowadzi się wówczas, gdy się dostrzega możliwość zmiany na lepsze jakieś sytuacji, przygotowuje się wówczas projekt jej udoskonalenia, wprowadza się go w życie i obserwuje co z tego wszystkiego wynikło” (zob. T. Bauman, T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Warszawa 2001, s. 307).

społeczno-gospodarczych, a nie jedynie dziełem twórczej wyobraźni. Sztuka stanowi tu swego rodzaju praktykę edukacyjną, która jest skoncentrowana na intelektualnych dociekaniach²⁵.

Gdy Nowy Teatr w Warszawie w czerwcu 2014 roku zorganizował cykl wydarzeń służący zbadaniu zależności wytwarzających się między gastronomią a polityką, Brzuzan wykonała performance *Głód jest najlepszym kucharzem* i instalację *Ogród głodowy*²⁶. Podczas występu publiczność mogła zapoznać się z indywidualnymi historiami osób głodujących i spróbować każdej z przygotowywanych na scenie potraw, które spożywane są podczas klęsk głodowych. Artystka przygotowała m.in.: cukierki z gliny, świerszcze, owady smażone w oliwie, chleb z piachem, cebule tulipanów, papkę koreańską, kisiel z kleju stolarskiego oraz chipsy z kory²⁷. Zasmakowanie tego, co stanowi codzienne menu milionów ludzi, było bardzo istotnym elementem performance'u, choć nawet artystka zwraca uwagę, że „wkładając do ust dokładnie to samo co głodujący człowiek, nie jesteśmy w stanie poczuć się identycznie. Ale możemy się pochylić nad tą miską i zastanowić”²⁸. Występ stanowił więc przestrzeń namysłu nad geopolityką głodu – produkcją, dystrybucją i konsumpcją żywności. Mimo że w sztucznie wytworzonych warunkach teatralnych spróbowanie takiej potrawy nie było nawet bliskie doświadczeniu osób skazanych na permanentny głód, wiedza ucieleśniona może okazać się istotniejsza w procesie redefiniowania problemu, od tej, którą zdobywa się jedynie na drodze intelektualnej.

²⁵ Więcej o takiej sztuce zob. G. Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*, Opole 2012.

²⁶ Zasadzony koło Nowego Teatru Ogród głodowy składał się z roślin, które w normalnych warunkach postrzegane są jako niezdatne do spożycia, np. chwasty, a podczas klęsk głodowych stanowią jeden z nielicznych produktów spożywanych przez głodujących. W ogrodzie zasadzono m.in. komosę białą – roślinę, która była często spożywana podczas II wojny światowej i w czasach powojennych.

²⁷ Dokładny opis potraw oraz tła historyczno-politycznego znajduje się w: A. Stronciwilk, *Wspólnota, ciało, polityka: estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej*, praca doktorska, Katowice 2018, s. 137–144.

²⁸ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 23.

Co ciekawe, artystka serwowała głodowe posiłki również w galeriach sztuki i na specjalnie urządzonych bankietach. Wszystkie przyrządzane dania układała na białych, eleganckich talerzach w taki sposób, że przypominały potrawy podawane w prestiżowych restauracjach (il. 1 i 2). Dzięki temu próbowała zachęcić uczestników do skosztowania ich, ale również chciała zwrócić uwagę na to, że:

[...] nawet gdy w kryzysie gotujemy coś dla siebie i innych, staramy się, żeby było to podane w taki sposób abyśmy zachowali swoje człowieczeństwo, swoją godność. Bo zazwyczaj to nie jest gotowane tylko dla siebie, ale też dla dzieci, dla rodziny, którą chcemy ocalić²⁹.



²⁹ B. Steinberg, *Stół zastawiony głodem...*, op. cit.

Brzuzan postanowiła również zaprosić wszystkich do partycypowania w projekcie, dlatego stworzyła stronę internetową pod nazwą „NO FOOD”, na której umieszcza wszystkie przepisy głodowych potraw i daje możliwość dzielenia się swoimi doświadczeniami w zakładce „Dodaj swoją historię”. Znajdują się tam przepisy m.in. na: „Planktonową zupę”, „Świerszcze żywcem”, „Robaki z ogniska”, „Gulasz z łodyg rzepaku”, „Chleb z piachem MAO”, „Ciastka z gliny Mao Tse”, „Zupę z wody i zbieranego chleba” czy „Grecką zupę z resztek”(il. 3– 6). W każdym przepisie wymienione są składniki, opisany jest sposób przygotowania potrawy oraz historia konfliktu zbrojnego lub sytuacji, która zmusiła głodujących do spożywania tego, co zazwyczaj uznawane jest za niejadalne.



Kolejnym interesującym wydarzeniem, będącym częścią projektu, była wystawa „NOMA” (2015), prezentowana w CSW Zamku Ujazdowskim. Obiektom, które znalazły się na niej, towarzyszyły opisy tłumaczące polityczne tło powstania największych klęsk głodowych. Wszystkie zostały wywołane sztucznie – przez konflikty zbrojne i nieodpowiednią dystrybucję dóbr, a więc źle funkcjonujący system międzynarodowej wymiany, będący fundamentem procesów internacjonalizacji. Artystka – tym razem za pomocą uniwersalnego języka rzeźby – chciała ukazać sprawczość i uwikłanie czynnika ludzkiego w problem głodu. Jak sama podkreślała: „Korzystając ze słownika mojego projektu, można powiedzieć, że XXI w. to wiek kaniibalizmu. Zjadamy siebie nawzajem”³⁰, na co zwraca uwagę już nazwa wystawy. Noma (łac. *cancrum oris*), inaczej zwana rakiem wodnym lub martwicznym zapaleniem tkanek twarzoczaszki, jest rzadko spotykaną w krajach uprzemysłowionych „chorobą nędzy”³¹. Najczęściej występuje w regionie Afryki Subsaharyjskiej, ale także w państwach Azji i Ameryki Południowej, u osób skrajnie niedożywionych³². Słowo „noma” wywodzi się z języka greckiego, w którym *neimen* oznacza pożeranie. Nazwa choroby nie jest przypadkowa, gdyż rak wodny dosłownie „pożera” twarz człowieka – najpierw pojawia się na niej owrzodzenie dziąseł, następnie obrzęk i martwica obejmująca wargi oraz policzki, a na końcu tworzy się przetoka. Noma nie tylko deformuje twarz chorego, ale również powoduje nieodwracalne zmiany, a w wielu przypadkach prowadzi do śmierci. Jej występowanie ocenia się na ponad 100 tys. przypadków na rok, a śmiertelność w przypadku braku interwencji chirurgicznej wynosi 80–90%. Kojarzy się ona jednak nie tylko z wyniszczającą i nieodwracalną w skutkach chorobą, ale również z nazwą Kopenhaskiej restauracji, którą kilkakrotnie uznano za najlepszą na

³⁰ Ibidem, s. 21.

³¹ J. Kozakiewicz, A. Gierlotka, E. Teodorowicz, *Martwicze zapalenie tkanek twarzoczaszki (tzw. rak wodny)*, „Polski Przegląd Otorynolaryngologiczny” 2013, nr 2, s. 34–38.

³² Noma występowała w Europie, jednak zwłaszcza w XVIII i XIX wieku oraz podczas II wojny światowej, w obozach koncentracyjnych, w których również panowały warunki sprzyjające rozpowszechnianiu się chorób występujących u osób o obniżonej odporności i skrajnie niedożywionych.

świecie. Zestawiając obraz zdeformowanych twarzy osób niedożywionych z widokiem ludzi jedzących wykwintne dania serwowane w Nomie, można jednoznacznie dostrzec intencje artystki i wymowę jej prac. Świadomość pogłębiających się nierówności społecznych czyni nas zawsze w jakimś stopniu odpowiedzialnymi, a proces globalizacji uwikłanymi, dlatego we współczesnej sztuce zaangażowanej coraz częściej podkreśla się problem drastycznej dwoistości świata³³.

Brzuzan jako artystka otwiera więc szerokie pole namysłu nad omawianym zagadnieniem, m.in. zwraca uwagę na kulturowe normy jedzenia oraz związane z nimi kategorie jadalności i niejadalności, które w obliczu głodu są całkowicie unieważniane. W normalnych warunkach złamanie tabu kulinarnego zwykle wywołuje niechęć, wstręt lub nawet pogardę wobec Innego³⁴, jednak w obliczu klęsk głodowych granice obrzydzenia, wstydu czy poniżenia są nieustannie przesuwane. Podczas np. Hołodomoru ofiary zostały zmuszone do wyjścia poza wszelkie kulturowo uwikłane wzorce, co często było równoznaczne z ujawnianiem się w nich tego, co określa się czasem jako nie-ludzkie czy zwierzęce, a tak naprawdę jest głęboko-ludzkim instynktem przetrwania. W obliczu głodu, który wywołuje m.in. ogromny ból, zawroty głowy, omdlenia, paraliże, atrofię mięśni, halucynacje – człowiek jest w stanie zjeść niemal wszystko, czego drastycznym przykładem jest kanibalizm. Głodujący, jeśli chcą przetrwać, muszą spożywać produkty zepsute i takie, które nie mają żadnej wartości odżywczych, co jest zasadniczym problemem podejmowanym przez Brzuzan we wszystkich pracach powstających w ramach omawianego projektu.

³³ Zwraca na niego uwagę chociażby Uğur Gallenkuş, turecki artysta, tworzący prace, w których zestawia ze sobą dwa zdjęcia ukazujące ogromny i wstrząsający kontrast pomiędzy zupełnie różnymi rzeczywistościami. Książka prezentująca je – *Parallel Universes of Children* – zyskuje coraz większe uznanie.

³⁴ Klasycznym już przykładem ukazującym kulturowy wymiar obrzydzenia związanego z tabu kulinarnym jest historia opisywana przez Karola Darwina: „Pewien tubylec z Ziemi Ognistej dotknął palcem zimnego mięsa konserwowego, które jadłem [...] i jasno wyraził głęboki wstręt, wywołany jego miękkością, podczas gdy ja poczułem głęboki wstręt, gdy nagi dzikus dotknął mojego jedzenia” (zob. K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Warszawa 1988, s. 280).

Istotne, że artystka stara się zwrócić na niego uwagę, uaktywniając wyobraźnię widzów poprzez zaangażowanie ich zmysłów. Najważniejsza i najbardziej afektywna jest dla niej materialność – nie sama forma i wygląd obiektu, lecz to, co jest namacalne i haptyczne. Tworzywo, z którego rzeźbi, jest bardzo istotne, ponieważ ma nie tylko (re)prezentować, ale być, jak mówi – dowodem zbrodni³⁵. Obiekty pokazywane podczas wystawy „NOMA” powstały więc ze składników naturalnych, takich jak cukier, skóra czy kości, oraz tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich, np. gliny oraz kleju stolarskiego, które tradycyjnie są tworzywami prac artystycznych, a w rejonach dotkniętych głodem składnikami potraw. Brzuzan, dostając od głodujących przepisy na takie dania jak rozgotowana skóra z obuwia albo zupa z kleju kostnego, postanowiła stworzyć więc rzeźby z tych produktów po to, by już sama ich materia pobudzała wyobraźnię.

Jedna z rzeźb prezentowanych na wystawie – *Trzy cale* (il. 7) – została wykonana z wyciętej kości zwierzęcej o wymiarach 8 x 8 centymetrów oraz stalowej ramy. Badania prowadzone na uniwersytecie w Seulu wykazały, że po podziale Korei w 1948 roku, z powodu niedożywienia, przeciętny wzrost Koreańczyków z północy zaczął się stopniowo obniżać, dlatego teraz wynosi ok. 8 cm (tytułowe trzy cale) mniej od wzrostu ich południowych sąsiadów³⁶. Długość stelaża odpowiada więc statystycznej wysokości osób, które urodziły się w Korei Północnej, a cała rzeźba, wraz z 8 cm kości zwierzęcej – wzrostowi Koreańczyków z południa³⁷. Co istotne, Brzuzan, opowiadając o tym obiekcie, wyznaje: „Nigdy nie pozwoliłabym sobie, aby np. wyrzeźbić kość będącą elementem pracy 3 cale. [...] W tym przypadku musiałam użyć prawdziwej kości”³⁸. Materia tego obiektu niesie więc za sobą bardzo konkretne znaczenia, ale forma również zwraca uwagę. Cienka, rachityczna rama, na której został ustawiony sześcian, kojarzy się z wychudzonym ciałem chronicznie niedożywionych dzieci.

³⁵ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 23.

³⁶ *Uśpieni sytością/Lulled by satiety. Katalog wystawy*, Centrum Nauki Kopernika 2019, https://www.kopernik.org.pl/sites/default/files/2020-12/Uspieni_Sytoscia_-_Katalog_Wystawy_WEB.PDF [dostęp: 21.06.2022].

³⁷ Ibidem, s. 9.

³⁸ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 24.



Niektóre prace artystki działają niemal na wszystkie zmysły – najpierw angażowany jest wzrok, a następnie dotyk, węch, a nawet smak. Jednym z obiektów aktywizujących zmysł węchu był obracający się zbiornik,

w którym gotowała się brązowa ciecz³⁹. Zapach pary unoszącej się nad instalacją miał przypominać odór jedzenia spożywanego podczas wojny domowej w Rosji. Jedną z metod radzenia sobie z brakiem żywności, stosowaną nie tylko w pierwszej połowie XX wieku w ZSRR, ale również dziś w rejonach dotkniętych głodem, jest mieszanie względnie świeżych produktów z dawno zepsutymi. Zapach takich dań niezwykle często pojawia się we wspomnieniach ludzi, którzy przeżyli wojnę, bowiem wrażliwość receptorów węchowych jest ogromna i porównywalna ze wzrokowymi⁴⁰. Pamięć nieprzyjemnych zapachów jest nie tylko silna, ale również długotrwała, ponieważ informacje przekazywane z narządu węchowego trafiają m.in. do struktur układu limbicznego, który jest odpowiedzialny za stan emocjonalny człowieka⁴¹, a jak wiadomo, czynniki kojarzone z silnymi afektami na długo pozostają w pamięci.

Prace artystki pobudzają zatem wyobraźnię i zmuszają do refleksji dzięki angażowaniu wszystkich zmysłów odbiorcy. Najważniejszym z nich jest, mówiąc nieco metaforycznie – zmysł udziału⁴², który aktywizuje zdolność reagowania i empatycznego współ/odczuwania. Dzięki niemu uczestnicy projektu poczuli to, co trudno pojąć na drodze intelektualnego poznania, a co tkwi we wnętrzu każdego człowieka. Brzuzan wspomina więc osoby, które podchodziły po wystawie, by powiedzieć, że dopiero teraz – po zasmakowaniu głodowej

³⁹ A. Herbut, *Talerz jest polem walki*, Dwutygodnik.com, 2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6274-talerz-jest-polem-walki.html> [dostęp: 23.06.2022].

⁴⁰ Więcej na ten temat zob. E. Potargowicz, *Węch – niedoceniany zmysł człowieka*, „Postępy Higieny i Medycyny Doświadczalnej” 2008, nr 62, s. 87–93.

⁴¹ „Neuron III drogi węchowej przekazuje impulsy nerwowe do węchomózgowia (kora przyśrodkowa powierzchni półkul), do zakrętu hipokampa i jądra migdałowatego znajdujących się w głębi płata skroniowego. Część impulsów nerwowych z receptorów węchowych biegnie do kory mózgu, gdzie występuje świadoma percepcja węchowa, a część do układu limbicznego i dlatego zapachy są kojarzone z reakcjami emocjonalnymi”. Ibidem, s. 90.

⁴² Jak trafnie ujął to Ryszard Nycz: „[...] zmysł udziału aktywuje naszą zdolność reagowania na nieuświadomiane bodźce wewnętrzne, będące komponentem naszego doświadczenia; aktywuje zdolność płynącą z poczucia partycypowania w tym, co nie jest rezultatem ani naszej decyzji, ani świadomego, intencjonalnego zaangażowania; w tym, co – chcąc nie chcąc – jest właśnie naszym udziałem w nie-tylko-ludzkiej środowiskowej wspólnotie” (zob. R. Nycz, *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 14).

potrawy – rozumieją. Znaczenie odczuwane jest tak istotne, ponieważ to, co wywołuje silne afekty/uczucia/emocje, pozostaje w człowieku w postaci ucieleśnionej wiedzy, dlatego Brzuzan zachęca uczestników do zapoznania się ze smakiem głodu, a zarazem smakiem ogromnej woli przetrwania. Uświadamia przede wszystkim, że:

Głód był zawsze, ale kiedyś nie mogliśmy sobie z nim poradzić. Dziś tego nie robimy, bo nam się to „nie opłaca”. Można więc powiedzieć, że przyczyny współczesnego głodu są jeszcze straszniejsze od ich skutków. Głód to nie brak żywności, ale brak etyki⁴³.

Sztuka (re)prezentująca przeżycia tak traumatyczne jak śmierć głodowa mierzy się jednak z pewnym ryzykiem. Mimo że jej zasadniczą rolą jest odnośnienie się do problemów społecznych, gdy dotyczy skrajnie dramatycznych doświadczeń, wciąż zarzuca się jej estetyzację cierpienia, które nie poddaje się łatwej reprezentacji czy symbolizacji. Brzuzan rezygnuje więc ze zbędnego dekoru i tworzy swoje prace w estetyce minimalistycznej (il. 8). Jest to świadomy gest, korespondujący ze składem minimum egzystencji, szacowanym przez Instytut Pracy i Spraw Socjalnych (IPiSS). Wyznacza on potrzeby konsumpcyjne, które muszą być zaspokojone w danym czasie. Odłożenie ich stanowi zagrożenie dla rozwoju psychoficznego człowieka, często prowadzi do choroby głodowej, a w wielu przypadkach do śmierci. Problem skrajnego ubóstwa wiernie i adekwatnie oddają więc niemal puste talerze prezentowane przez artystkę podczas wystawy.

Ponadto tworzenie tak silnie poruszających projektów artystycznych wiąże się jeszcze z innymi problemami. Po pierwsze, twierdzi się, że życie przebiegające w bardzo dramatycznej formie wymyka się wszelkim próbom dyskursywnego uchwycenia. Po drugie, doprowadzanie widzów do poczucia (współ)wstydu i (współ)winy wywoływać może reakcje odwiecznego oskarżania, a nawet szukania winnych wśród pokrzywdzonych. Problematyczna może okazać się również niechęć wobec dzieł i obiektów, które konfrontują oko swojego odbiorcy z widokiem nie-do-zniesienia. Znamienne są reakcje, przywoływane

⁴³ K. Brzuzan, *Głód...* op. cit., s. 20.

przez Sontag: „nie da się na to patrzeć”, „nie pokazuj mi tego”, „to obrzydliwe” wobec losu ofiar wojny czy głodu, znajdujących się poza zasięgiem wzroku i często również sprzeciwu⁴⁴. Mimo tego projekty zorientowane na zmianę za-
wyczaj muszą szokować, przerażać i dręczyć, a więc atakować wrażliwość odbiorcy. Istotą sztuki zaangażowanej jest wywieranie wpływu poprzez uaktywnianie strachu, wstydu czy współczucia. Ulokowanie widza w polu afektów relacyjnych, a więc takich, które odczuwa się wobec Innego, jest bardzo istotne.

Artystyczno-naukowy projekt Brzuzan koncentruje się zatem na poruszaniu widza na drodze intelektualnej i afektywno-emocjonalnej poprzez pobudzanie jego zmysłów. Istotne więc, że to, co nie daje się uchwycić dyskursywnie, prezentowane jest w formie haptyczno-wizualnej. Najbardziej nurtujący wydaje się w tym kontekście status tych obiektów – zwłaszcza potraw głodowych, ale również rzeźb wykonywanych z produktów, które są spożywane podczas klęsk żywnościowych. Nasuwa się pytanie, czy potrawa odtwarzana w sztucznie wytworzonych warunkach teatralnych może być traktowana jako rzeczowy świadek⁴⁵, mimo że ma charakter niedyskursywny, a ponadto imitacyjny? Transpozycja pojęć takich jak świadek na ten grunt wymaga niewątpliwie pewnych przekształceń, lecz okazuje się przydatna teorio-poznawczo. W moim rozumieniu kategorii rzeczowego świadka potrawy przygotowywane i odtwarzane na oczach widzów można uznać za świadectwo, nie tylko dlatego, że stanowią dowód istnienia problemu, ale także ze względu na ich właściwości afektujące odbiorcę oraz silnie performatywny potencjał.

Należy również na końcu zauważyć, że projekt Brzuzan nie powstał jedynie *w imię zmarłych*, ale również, a raczej przede wszystkim, *w imię jeszcze żywych*⁴⁶ oraz tych, którzy *mają się narodzić*. Nie jest zatem wymierzony tylko w przeszłość, ale zwłaszcza w teraźniejszość i przyszłość. Czasem ma charakter retrospekcyjny, jednak zwykle skupia się na aktualności, na tym, co dzieje się na naszych oczach. Co więc istotne, zwraca uwagę na życia, które

⁴⁴ S. Sontag, *Widok...* op. cit., s. 57.

⁴⁵ *Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019.

⁴⁶ Nawiązuję tu do sformułowań, których użyła Roma Sendyka w pracy poświęconej projektom forensycznym (zob. R. Sendyka, *W imię zmarłych. Humanistyka forensycznej wrażliwości i publicznej prawdomówności*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 81–90).

jeszcze trwają, dlatego można zapobiec ich przedwczesnej i tragicznej śmierci. Sytuuje się zatem pomiędzy *post* a *ante factum*, czy może lepiej – łączy te perspektywy po to, by z jednej strony przypomnieć minione klęski głodowe i przemówić w imieniu tych, którym odebrano prawo głosu, a z drugiej, by zapobiegać kolejnym poprzez skłanianie swoich odbiorców do interwencji.

Początku takiej strategii prawdopodobnie można doszukiwać się w okresie po II wojnie światowej, gdy pokazywano zdjęcia ofiar, chcąc zachować je w pamięci, ale też ku przestrodze. Przeróżające szczegóły miały zapobiec kolejnym ludobójstwom, czego wyrazem było rozpowszechnione wówczas hasło „nigdy więcej”⁴⁷, inkorporujące sprzeciw wobec ewentualnych (przyszłych) konfliktów. Teraz jednak – po wojnie w Kambodży, Rwandzie, w trakcie wojny w Syrii, Jemenie, okupacji Palestyny czy podczas rosyjskiej inwazji na Ukrainę – jak słusznie rozpoznała Ewa Domańska⁴⁸, wiemy, że formuły w stylu „nigdy więcej” nie mają mocy performatywnej, a jedynie życzeniową. Dlatego artyści podejmujący rozmaite problemy społeczne zaczęli ekstrapolować negatywne skutki polityki międzynarodowej, akcentując tym samym potrzebę jej zmiany.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Brzuzan K., *Głód. Mało charyzmatyczny skandal*, „Znak” 2016, nr 739, s. 18–23.

Literatura przedmiotu

Apel K.O., *Uniwersalistyczna etyka współodpowiedzialności*, „Etyka” 1996, nr 29, s. 9–28.

Bauman T., Pilch T., *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Warszawa 2001.

⁴⁷ Więcej na temat historii hasła „nigdy więcej wojny”, zob. W. Czachur, P. Oliver Loew, *„Nigdy więcej wojny!”. 1 września w kulturze pamięci polskiej i niemieckiej w latach 1945–1989*, Warszawa 2022.

⁴⁸ E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 43.

- Bielecka-Pruc J., *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art.-based-research)*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2020, t. 16, nr 2, s. 16–34.
- Bloom P., *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2020.
- Borowski T., *Utwory wybrane*, Wrocław 1997.
- Buber M., *Wychowanie*, „Znak”, tłum. S. Grygiel, „Znak” 1968, nr 4 (166), s. 442–461.
- Crocker R., *Somebody Else’s Problem. Consumerism, Sustainability and Design*, London 2017.
- Czachur W., Oliver Loew P., *„Nigdy więcej wojny!” 1 września w kulturze pamięci polskiej i niemieckiej w latach 1945–1989*, Warszawa 2022.
- Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwiliłchowska, Warszawa 1988.
- Domańska E., *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 41–59.
- Filek J., *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Kraków 2003.
- Gross J.T., *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, s. 885–888.
- Ingarden R., *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych*, tłum. A. Węgrzecki, [w:] idem, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1972, s. 75–184.
- Jonas H., *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1996.
- Kluszczyński R., *Art.@science. O związkach nauki ze sztuką. W stronę trzeciej kultury*, Gdańsk 2011.
- Kozakiewicz J., Gierlotka A., Teodorowicz E., *Martwicze zapalenie tkanek twarzoczaszki (tzw. rak wodny)*, „Polski Przegląd Otorynolaryngologiczny” 2013, nr 2, s. 34–38.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Małkowicz Z., *Nie tylko art&science: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? Propozycja nowej typologii*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1, s. 175–190.

- Moll Ł., „*To nie my przekroczyliśmy granicę, to ona przecięła nas*”. *Biopolityka europejskiego reżimu migracyjnego*, „Praktyka Teoretyczna” 2016, nr 3(21), s. 18–53.
- Nycz R., *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 7–15.
- Pilch T., *Nierówności społeczne: geneza – struktura – walory moralne*, „Forum Nauk Społecznych” 2023, nr 1, s. 27–42.
- Potargowicz E., *Węch – niedoceniany zmysł człowieka*, „Postępy Higieny i Medycyny Doświadczalnej” 2008, nr 62, s. 87–93.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2005.
- Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019.
- Sendyka R., *W imię zmarłych. Humanistyka forensycznej wrażliwości i publicznej prawdomówności*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 81–90.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2010.
- Spinoza B., *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, Kraków 1954.
- Stronciwilk A., *Wspólnota, ciało, polityka: estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej*, praca doktorska, Katowice 2018.
- Sullivan G., *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*, Opole 2012.
- Swat-Pawlicka M., *Z inkubatora systemu. Casus muzułmana w systemie koncentracyjnym*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 64–77.

Netografia

- Herbut A., *Talerz jest polem walki*, Dwutygodnik.com, 2015, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6274-talerz-jest-polem-walki.html> [dostęp: 23.06.2022].
- Steinberg B., *Stół zastawiony głodem*, Przekrój, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/stol-zastawiony-glodem-berenika-steinberg> [dostęp: 10.06.2022].
- Uśpieni sytością/Lulled by satiety*, Katalog wystawy, Centrum Nauki Kopernika 2019, https://www.kopernik.org.pl/sites/default/files/2020-12/Uspieni_Sytoscia_-_Katalog_Wystawy_WEB.PDF [dostęp: 21.06.2022].

„Głód to nie brak żywności, ale brak etyki”...

NOTA O AUTORCE

Klaudia Korczyńska – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Ukończyła filologię polską ze specjalizacją antropologiczno-kulturową i polonistykę-komparatystykę, studiuje kulturoznawstwo – teksty kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na filozofii politycznej, antropologii literatury i kultury, problemach humanistyki środowiskowej oraz autochtonicznej, a także studiach nad ludobójstwem i ekobójstwem. Obecnie prowadzi badania nad literaturą reportażową i testimonialną skoncentrowaną na problematyce geopolityki klęsk głodowych w kontekście teorii niesprawiedliwości epistemicznej. Ostatnio opublikowała: *Opowieści hołodomorowe jako (re)medium (post)pamięci. Wokół „Wieku czerwonych mrówek” Tani Pjankowej* („Teksty Drugie” 2023, nr 5).

Kontakt: klaudiakorczynska13@gmail.com