

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2022, vol. 3, no. 3, p. 63–75

DOI: 10.55225/hcs.434

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Zofia Małysa-Janczy

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-5392-2779>

zofia.malysa@doctoral.uj.edu.pl

Figury ciała

Dyskurs o sztuce współczesnej w prozie Michela Houellebecq'a

Figures of the Body

Discourse on Contemporary Art in Michel Houellebecq's prose

Abstrakt

Dyskurs o sztuce współczesnej regularnie pojawia się w prozie Michela Houellebecq'a. W swoich esejach oraz powieściach autor *Cząstek elementarnych* przywołuje liczne dzieła sztuki (zarówno prawdziwe, jak i fikcyjne) oraz nurty artystyczne, w których na pierwszy plan wysuwa się kwestia cielesności oraz traktowania ciała jako medium. Celem artykułu jest analiza pojawiających się w prozie Houellebecq'a wątków artystycznych zogniskowanych wokół różnych figur ciała w kontekście kategorii takich jak deformacja, rozczłonkowanie oraz abiekt.

Słowa kluczowe

sztuka współczesna, ciało, abiekt, rozczłonkowanie, deformacja, Michel Houellebecq

Abstract

The discourse on contemporary art appears regularly in Michel Houellebecq's prose. In his essays and novels, the author of *The Elementary Particles* evokes numerous works of

Informacja o artykule / Article information

Otrzymało (Received): 17.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 18.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

art (both real and fictional) as well as trends in art in which the question of corporeality and the treatment of the body as a medium come to the fore. The aim of this article is to analyse the artistic motifs appearing in Houellebecq's prose that focus on various figures of the body in the context of categories such as deformation, dismemberment and abject.

Keywords

contemporary art, body, abject, dismemberment, deformation, Michel Houellebecq

W tekście pt. *Sztuka jako łuskanie*¹ Michel Houellebecq zdaje relację ze swoich wizyt w dwóch Akademiach Sztuk Pięknych – w Caen oraz w Avignon. Przy okazji wykładu gościnnego w Caen pisarz odwiedza pracownię Rachel Poignant (ur. 1968), francuskiej rzeźbiarki opierającej swoją praktykę artystyczną na tworzeniu odlewów różnych części własnego ciała. Opisuując wizytę w atelier Poignant, autor *Platformy* notuje: „Stałem jak wryty przed długimi rzemieniami pokrytymi odlewami jednego z jej sutków (prawego? lewego? nie pamiętam). Gumowatą konsystencją i wyglądem przypominało to ramiona ośmiornicy”². W murach prowansalskiej uczelni Houellebecq zapoznaje się z kolei z twórczością Jacques’a Lizène’a (ur. 1946), określonego jako artysta, którego „prześladuje jego własna żaloszność seksualna”³. Ekfrazą poświęconą pracy wideo Lizène’a rysuje się następująco: „Jego członek wystawał z otworu wydrążonego w płycie ze sklejki, owinięty sznurkiem związanym w węzeł zaciskowy, który służył do tego, aby nim poruszać. Powolnymi szarpnięciami artysta poruszał uwiecznionym członkiem jak szmacianą lalką”⁴.

Notując swoje wrażenia wywołane obcowaniem z dziełami, Poignant i Lizène’a Houellebecq wychodzi od wyznań subiektywnych („Mimo wszystko wieczorem udało mi się spokojnie zasnąć”⁵; „Czułem się bardzo nieswojo”⁶), by w następnej kolejności pokusić się o próbę generalizacji:

To wrażenie rozkładu, smętnego gmerania, które towarzyszy współczesnej sztuce, w końcu człowieka dławi [...]. Niemniej było to precyzyjne, trudne do zniesienia świadectwo naszej epoki. [...] sztuka współczesna mnie deprymuje; zdaje sobie jednak sprawę, że stanowi najlepszy komentarz do dzisiejszej rzeczywistości.

¹ Tekst ukazał się w rubryce *Les carnets à spirales* czasopisma „Les Inroceptibles” (nr 5, 1995), w tomie *Interventions* (1998), *Interwencje 2* (2009, wyd. pol. 2016) oraz *Interwencje 2020* (2020, wyd. pol. 2021).

² M. Houellebecq, *Sztuka jako łuskanie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021, s. 49.

³ Tamże, s. 50.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 49.

⁶ Tamże, s. 50.

Zwieńczeniem refleksji dotyczącej sztuki współczesnej staje się w omawianym wątku opis snu autora („Śniłem o workach na śmieci wypełnionych po brzegi filtrami do kawy, obierkami, resztkami mięsa w sosie”⁷), który interpretuje on w odniesieniu do przejawów współczesnej twórczości artystycznej: „I pomyślałem o sztuce jako łuskaniu, o strzępach ciała, które pozostają przyklejone do obierek”⁸. Uwagi i przemyślenia zawarte w eseju *Sztuka jako łuskanie* wydają się ogniskować kluczowe aspekty dyskursu o sztuce współczesnej, który jest jednym z regularnie powracających dyskursów w powieściach Houellebecqa. Wśród tych aspektów na pierwszy plan wysuwa się kwestia cielesności, która stanowi punkt wyjścia dla kategorii takich jak deformacja, rozczłonkowanie czy abiekt. W świetle tych właśnie kategorii rozpatrywać można pojawiające się w powieściach Houellebecqa wątki artystyczne oraz opisy dzieł sztuki, które obejmują zarówno dzieła fikcyjne (twórczość Bertrand Bredane’a czy Sandry Heksjtovoian z *Platformy*), jak i prawdziwe (autorów takich jak Pablo Picasso, akcjoniści wiedeńscy czy Damien Hirst).

W trakcie rozmowy poświęconej figuracji w sztuce XX wieku Michel Houellebecq-postać *Mapy i terytorium* indaguje „Kogo obchodzi portret Dory Maar namalowany przez Picassa?” i dodaje: „Malarstwo Picassa jest zresztą paskudne, jego świat jest obrzydliwie zniekształcony, bo on sam miał obrzydliwą duszę, nic innego nie da się o nim powiedzieć”⁹. Niedługo po przywołanej rozmowie Jed Martin, fikcyjny artysta będący protagonistą powieści, tworzy obraz pt. *Michel Houellebecq, pisarz*. Na płótnie tym postać realistycznie sportretowanego Houellebecqa pozostaje w mroku, na pierwszy plan wysuwają się jedynie wybrane części jego ciała („Światło, znacznie bardziej kontrastowe niż na poprzednich płótnach Martina, pozostawia w cieniu dużą część ciała pisarza, koncentrując się na górnej połowie twarzy i dłoniach”¹⁰). Przeciwwagą dla realistycznego portretu autorstwa Martina – a jednocześnie kontynuacją procesu wypreparowania poszczególnych części pisarza – jest niemal abstrakcyjna kompozycja stworzona ze strzępków ciała Houellebecqa, którą odnajdują policjanci w miejscu jego morderstwa:

Głowa ofiary nietknięta i równo obcięta, leżała na jednym z foteli przed kominkiem, na ciemnozielonym welurze była widoczna niewielka plama krwi [...]. Reszta to była prawdziwa jatka, bezsensowna rzeźnia, porzucane po podłodze strzępy, ochłapy ciała. [...] Cała wykładzina dywanowa była pokryta zaciekami krwi, które miejscami układały się w skomplikowane arabeski. Strzępy ciał ofiar, w kolorze czerwonym przechodzącym

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011, s. 156.

¹⁰ Tamże, s. 164.

miejscami w czarny, również nie wyglądały na rozrzucone przypadkowo, ale według jakiegoś trudnego do rozszyfrowania wzoru, wyglądało to jak układanka¹¹.

Voyeurystyczne spojrzenie narratora podkreśla „malarskość” sceny zbrodni oraz waloryzuje ją pod względem estetycznym poprzez zwrócenie uwagi na odcienie barw czy porównanie kształtów strzępów ciał do arabesk. Jak notuje Lena Schönwälder, scena ta wydaje się „stanowiąc raczej pseudoekfrastyczny opis *działa sztuki*, którego sens pragniemy odczytać – Jasselin na poziomie fikcji, czytelnik na poziomie recepcji”¹².

Zogniskowany wokół zagadnień kolorystyki i kompozycji, opis sceny zbrodni interpretować można jako prefigurację aktu oglądania fotograficznej dokumentacji owego miejsca przez Jeda Martina:

Jed obejrzał kilka powiększeń, które według Jasselina były wszystkie do siebie podobne: zacieki, strzępy ciała, bezkształtna układanka.

- To ciekawe – powiedział w końcu. – Jak u Pollocka, ale prawie monochromatycznie. To mu się zdarzało, ale niezbyt często.
- Kto to taki, Pollock? Proszę wybaczyć mój brak kultury.
- Jackson Pollock był amerykańskim malarzem lat tuż-powojennych. Abstrakcyjnym ekspresjonistą, a nawet głównym przedstawicielem tego nurtu. Znajdował się pod silnym wpływem szamanizmu¹³.

Efektom wizualnej wrażliwości artysty jest wskazanie paraleli między fotografiami ukazującymi scenę zbrodni a malarstwem spod znaku *action painting*. Komisarz Jasselin, od miesięcy próbujący ustalić sprawcę morderstwa, podejmuje ten trop:

- Sądzi pan, że morderca mógł być pod wpływem Jacksona Pollocka?

Jed milczał przez kilka sekund, potrząsając głową z niedowierzaniem, zanim odpowiedział:

- Nie wiem... Nie da się ukryć, że to go przypomina. Wielu artystów końca dwudziestego wieku wykorzystywało w swej twórczości własne ciało, niektórzy zwolennicy *body art* uważali się za kontynuatorów Pollocka, to prawda. Ale ciała innych ludzi... Tylko wiedeńscy akcjonści przekroczyli tę granicę¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 256–257.

¹² L. Schönwälder, *La mort de Michel Houellebecq : entre «goût de l'horrible» et commentaire métapoétique*, „RELIEF – Revue électronique de littérature française” 2018, nr 12, s. 33.

¹³ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 313.

¹⁴ Tamże, s. 314.

Choć możliwy wpływ Pollocka na sprawcę zabójstwa chirurga plastycznego, Adolphe'a Petissaud, pozostaje w powieści niewyjaśniony, jego konotacje ze sztuką współczesną rysują się na kilku poziomach.

Pierwszym z nich jest przywołany przez Jeda Martina akcjonizm wiedeński, radykalny nurt artystyczny lat powojennych. Z „nieznaną wcześniej siłą wprowadzając żywe ciało jako materiał sztuki”¹⁵, nurt ten zastąpił ze szczególnego okrucieństwa, z jakim ludzkie i zwierzęce ciało może zostać potraktowane na polu sztuki (mowa tu między innymi o okaleczaniu i maltretowaniu ciała w ramach działań performatywnych¹⁶, aranżowaniu brutalnych orgii, a także używaniu krwi jako medium malarskiego¹⁷). Przejawem takich predylekcji jest nie tylko sposób, w jaki Petissaud dokonuje zabójstwa pisarza; wkraczając do domu lekarza w Cannes funkcjonariusze regionalnej policji natrafiają na „prawdziwą niespodziankę”¹⁸:

Wzdłuż czterech ścian pomieszczenia o wymiarach dwadzieścia metrów na dziesięć stały gabloty dwumetrowej wysokości. Regularnie ułożone na półkach, oświetlone spotami, spoczywały w nich monstrialne chimery ludzkie. Organy płciowe przeszczepiono na torsy, przyszyte do nosów miniaturowe ramiona embrionów przypominały trąby. Pozostałe kompozycje stanowiły beładną mieszaninę ludzkich członków przyklejonych, przyszytych, otaczających głowy o wykrzywionych rysach twarzy. Wszystkie okazy zakonserwowano jakąś nieznaną policjantom techniką, a ich realizm był trudny do wytrzymania: pokiereszowane twarze, często z wylupionymi oczami, zastygły w straszliwym grymasie bólu, korony zaschniętej krwi otaczały miejsca po amputacjach¹⁹.

Monstrialna kolekcja chirurga jawi się egzemplifikacją stwierdzenia, które odnajdujemy w innej powieści autora, *Częstkach elementarnych*. Narrator owej powieści konstatuje:

Było rzeczą normalną, że po wyczerpaniu rozkoszy seksualnych jednostki uwolnione od zwykłych ograniczeń moralnych kierowały się w kierunku rozkoszy bardziej perwersyjnej, rozkoszy okrucieństwa; dwa wieki wcześniej Sade podążał podobną drogą. W tym sensie *serial killers* lat dziewięćdziesiątych byli naturalnymi dziećmi hipisów lat sześćdziesiątych, a ich wspólnych przodków można było odnaleźć wśród wiedeńskich akcjonistów lat pięćdziesiątych. Pod płaszczykiem artystycznych wyczynów akcjonści wiedeńscy, tacy jak Nitsch, Muehl czy Schwarzkogler, dopuszczali się masakrowania zwierząt na oczach publiczności; tłumy kretynów patrzyły, jak wyrrywają, rozciągają organy i wnętrzności, zanurzają ręce w mięsie

¹⁵ C. Jędrisko, *Hermann Nitsch: anty-logos i ciało*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25, s. 94.

¹⁶ Najsłynniejszym przykładem takiego działania jest akcja *Uni-Ferkelei* z 1968 roku, w której wzięli udział Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibl i Oswald Wiener.

¹⁷ Zob. Teatr Orgii i Misteriów, a także malarstwo gestu Hermanna Nitscha. Twórczość tę analizuje m.in. C. Jędrisko w artykule *Hermann Nitsch: anty-logos i ciało*, dz. cyt.

¹⁸ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 347.

¹⁹ Tamże.

i krwi, doprowadzając zwierzęta do ostatecznych granic cierpienia – podczas gdy jakiś palant fotografował czy filmował tę jatkę, by potem wystawić otrzymane w ten sposób dokumenty w galerii sztuki. [...] Wiedeńskich akcjonistów, beatników, hipisów i seryjnych morderców łączyło tyle, że wszyscy byli libertyńskimi integrystami, że głosili absolutną zgodę na respektowanie praw jednostki, a nie norm społecznych; sprzeciwiali się wszelkiej hipokryzji, na którą składały się według nich moralność, uczucie, sprawiedliwość i litość²⁰.

Figurę doktora Petissaud traktować można więc jako spadkobiercę ruchów formujących wrażliwość i moralność pokolenia, dla którego kulturowy liberalizm, wyzwolenie jednostki oraz negacja wszelkich norm społecznych stały się przyczynkiem do legitymizacji perwersji i okrucieństwa.

W twórczości artystów spod znaku akcjonizmu wiedeńskiego kwestie estetyczne ustąpiły miejsca performatywnym aktom transgresji norm społecznych. Świadczy o tym między innymi wypowiedź Otto Muehla, jednego z najśłynniejszych przedstawicieli ruchu: „W moich akcjach wyszedłem początkowo z założeń artystycznych, ale teraz widzę wszystko coraz mniej jako sztukę. To, co robię, jest raczej czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa”²¹. Również Hermann Nitsch, komentując działania grupy, podkreśla zainteresowanie tym, co społecznie wyparte („Akcje z ciałem, krwią i zarzynanymi zwierzętami zgłębiają naszą zbiorową nieświadomość”²²). Narrator *Cząstek elementarnych*, uznając sztukę wiedeńskich akcjonistów za „dionizyjską chęć uwolnienia bestialskich instynktów zła”²³, traktuje ów nurt artystyczny w kontekście jednego z wielu symptomów kulturowej zapaści, w której artyści jawią się jako poszukiwacze coraz bardziej brutalnych doznań. Dezaprobatę względem działań tego typu Houellebecq wyraża we wstępie do katalogu Tomi Ungerer, gdzie pisze, że jego odraza do akcjonistów wiedeńskich jest bezwzględna²⁴.

Pod względem formalnym stworzone przez Petissaud figury zdekomponowanych, a następnie wtórnie zakomponowanych i zakonserwowanych ciał ludzkich, umieszczone w podświetlanych gablotach, stanowią wariację na temat taksydemii, sztuki wynalezionej w latach dwudziestych XIX wieku. Sztuka ta, która początkowo obejmowała jedynie ciała zwierząt, zaliczana jest do paradygmatu „wskrzeszania”, w którym za pomocą różnych technik stwarza się iluzję życia, korzystając z rzeczy

²⁰ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 1998, s. 241–242.

²¹ S. Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 23.

²² H. Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater*, cyt. za: C. Jędrysko, dz. cyt., s. 92.

²³ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, dz. cyt., s. 242.

²⁴ Tenże, *Préface*, [w:] T. Ungerer, *Erotoscope*, Kolonia 2002, s. 10.

martwych lub bezwładnych²⁵. Jak sugeruje Russell Williams obiekty autorstwa Petissaud traktować można również w kategoriach dzieł sztuki, albowiem przywodzą one na myśl twórczość duetu Jake Chapmana (ur. 1962) i Dinosa Chapmana (ur. 1966) i ich hiperrealistycznych „tragicznych anatomii” imitujących żywe, często zdeformowane ciała ludzkie²⁶. Nerwowe próby zamaskowania Realnego, by posłużyć się terminologią Hala Fostera, działają w przypadku tego rodzaju obiektów na zasadzie traumatycznego iluzjonizmu²⁷.

Iluzja życia, będąca w istocie reprezentacją śmierci, stanowi także jedną z głównych charakterystyk prac Damiena Hirsta (ur. 1965), artysty, który pojawia się w *Mapie i terytorium* za sprawą inaugurującej powieść ekfrazy, stanowiącej opis obrazu pt. *Jeff Koons i Damien Hirst dzielący między siebie rynek sztuki* autorstwa Jeda Martina. Choć w powieści nie są wzmiankowane konkretne dzieła sportretowanych artystów, ich twórczość traktować można w kategorii intertekstualności fakultatywnej. W teorii Ryszarda Nycza intertekstualność tego typu obejmuje uwzględniane w lekturze związki, które nie posiadają określonych wykładników tekstowych, ale mogą wywierać znaczący wpływ na wyczytywane znaczenia utworu²⁸. I tak, w świetle twórczości Hirsta, instalację chirurga Petissaud interpretuje Bruno Viard: „W tym okropnym, chorobliwym dziele, które pretenduje do zastąpienia autentycznego dzieła sztuki, łatwo rozpoznać manierę typową dla Hirsta, specjalistę od *trashu* i makabry: zwierzę w formalinie, rozczłonkowaną kobietę w ciąży, rekina w dowolnym rozkładzie”²⁹.

W kontekście twórczości autora *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle istoty żyjącej* warto wspomnieć także o tym, że obraz przedstawiający Koonsa i Hirsta malowany, a następnie zniszczony przez protagonistę, zostaje przez galerzystę Franza Tellera uznany za znakomite świadectwo aktualnej sytuacji w dziedzinie sztuki. Jak konstatuje Franz: „Rzeczywiście nastąpił rodzaj podziału: z jednej strony *fun*, seks, kicz i niewinność, z drugiej *trash*, śmierć i cynizm”³⁰. Pracując nad wspomnianym obrazem, Jed Martin dochodzi do wniosku, iż „wartość handlowa cierpienia i śmierci

²⁵ S. Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984, cyt. za: J. Crary, 24/7. *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 154–155.

²⁶ R. Williams, „*La transgression ne m'intéresse pas, pour le dire brutalement*”: Michel Houellebecq, *critic of transgression*, „MHRA Working Papers in the Humanities” 2014, vol. 9, s. 76.

²⁷ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 174.

²⁸ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81, s. 99.

²⁹ B. Viard, „*La Carte et le Territoire*”, *roman de la représentation: entre trash et tradition*, „Lendemains” 2011, nr 36, s. 92.

³⁰ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 183–184.

stała się zdecydowanie wyższa od wartości rozkoszy i seksu [...]; pewnie dlatego właśnie Damien Hirst odebrał kilka lat temu Jeffowi Koonsowi pierwszą pozycję na światowym rynku sztuki”³¹. Refleksja ta bliska jest postawie Paula Virilio, który przyglądając się przejawom współczesnej twórczości artystycznej, krytykuje dominujące pragnienie szokowania, skandalizowania oraz przemocowego traktowania odbiorcy³².

Oprócz prac własnego autorstwa, prezentujących monstrualne twory powstałe w wyniku zestawiania ze sobą zakonserwowanych części ludzkiego ciała o różnej proveniencji, w piwnicy Petissaud znajdują się także cztery dzieła sztuki innych artystów. Są to rozmieszczone w narożnikach pomieszczenia: szkic węglem Francisa Bacona (1909–1992), dwie plastykacje Gunthera von Hagensa (ur. 1945), „same w sobie dość odrażające”³³, oraz wspomniany już portret *Michel Houellebecq, pisarz*. W tych dziełach, których punktem wspólnym jest obrona tematyka – reprezentacja człowieka w sztuce – rezonują preferencje estetyczne Petissaud. Gilles Deleuze, analizując twórczość Bacona, pisze o trzech napędzających ją siłach: izolacji (napięcie między wielobarwnym ciałem a kolorowym tłem), deformacji (wewnętrzne samoporuszenie ciała) i rozproszeniu (brak tożsamości oraz zestawianie ze sobą elementów ciał o różnej proveniencji)³⁴. Jego figury są kalekie, dodaje filozof, a „dane figuralne” dotyka katastrofa³⁵. Odwrotnością Baconowskiego ciężenia ku abstrakcji są w kolekcji Petissaud plastykacje niemieckiego anatoma, wynalazcy techniki preparacji ciała polegającej na zatrzymaniu rozkładu tkanek martwego organizmu w celu zachowania ich koloru i kształtu. Z jednej strony izolacja, deformacja i rozproszenie, z drugiej, fascynacja materialnością ludzkiego ciała oraz nieograniczonymi możliwościami jego preparowania. dopełnieniem kolekcji jest ostatnie z wymienionych dzieł, portret autorstwa Jeda Martina, który w wyniku śledztwa okazuje się motywem zabójstwa ukazanego na nim pisarza³⁶. Co kluczowe, nietypowy charakter owej zbrodni wydaje się wypadkową estetycznych preferencji zabójcy.

W centralnym punkcie piwnicy Petissaud, w której mieści się jego kolekcja sztuki, narrator opisuje wielki, podświetlony przezroczysty stół, wewnątrz którego kłębią się setki owadów. Gdy policjant niechcący naciska przycisk na krawędzi stołu, jedna ze ścianek otwiera się, w efekcie czego

³¹ Tamże, s. 332.

³² Zob. P. Virilio, *La Procédure silence*, Paryż 2000, s. 15.

³³ Tamże, s. 349.

³⁴ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, red. K.M. Jaksender, M. Tercz, Kraków 2018, s. 141–142.

³⁵ Tamże.

³⁶ Jak notuje William Russell: „*In this way, Houellebecq is murdered by a contemporary artist for a work of contemporary art in a slaughter that itself takes the form of a work of art*”. W. Russell, dz. cyt., s. 76.

„kilkanaście ptaszników, przebierając włochatymi odnóżami, ruszyło do sąsiedniej klatki i natychmiast zabrało się do rozszarpywania na strzepy zajmujących ją wielkich czerwonych stonóg”³⁷. Zestawienie owadów i sztuki, a także – raz jeszcze – obrazy pokawałkowanego ciała ludzkiego, pojawiają się również w innej powieści Houellebecqa, *Platformie*. Jednym z bohaterów przywołanej powieści jest fikcyjny artysta Bertrand Bredane, który przedstawiony jest jako autor następujących prac:

Nakręcił film wideo na temat tego, co dzieje się z trupami ludzi, którzy zgodzili się oddać po śmierci swoje ciała nauce – to znaczy, aby na przykład posłużyły studentom medycyny do wprawiania się w sekcji zwłok. Kilku prawdziwych studentów medycyny, ubranych w zwykłe ubrania, miało wchodzić między publiczność i pokazywać od czasu do czasu odcięte ręce czy wysunięte z oczodołów oczy³⁸.

Bredane zasłynął również z tego, że „przechowywał w majtkach młodych kobiet mięso tak długo, aż zgniło, albo też hodował muchy na własnych ekskrementach, a następnie je wypuszczał w salach wystawowych”³⁹. Reprezentując nurt *trash*, dokładniej zaś jego odmianę w postaci sztuki abiektalnej, Bredane sytuuje się wśród twórców, którzy „prezentując nierzadko to, co wstrętne i rozkładające się, pragną również zdemontować, rozchwiać dotychczas obowiązujący model podmiotowości, udzielić mu tego niebezpiecznego dla wszelkiej całości ruchu rozpadu”⁴⁰ w celu naruszenia spójności „ja”⁴¹.

Choć sztukę Bredane’a uznać można za przykład twórczości wręcz „stereotypowo transgresyjnej”⁴², kwestia ta komplikuje się w momencie, gdy artysta precyzuje kierujące nim przesłanki. Sztuka jest dla Bredane’a platformą służącą zgłębianiu „obrzydliwej części ludzkiej natury”⁴³ (eksploracji tej tematyki artysta dokonuje zresztą nie tylko na polu sztuki – Bredane jest częstym gościem klubów SM oraz świadkiem sadystycznych orgii). Jak wyznaje artysta w trakcie jednej z rozmów: „Nie wierzę w część przekłętą, bo nie wierzę w żadną formę przekleństwa, błogosławieństwa zresztą też nie. Ale mam wrażenie, że zbliżając się do cierpienia, dominacji i służalczości, dotykamy czegoś zasadniczego”⁴⁴.

³⁷ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 348.

³⁸ Tenże, *Platforma*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2012, s. 187–188.

³⁹ Tamże, s. 187.

⁴⁰ A. Marzec, *A(b)normalne, abiektalne – skandal w sztuce współczesnej*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 2, s. 263.

⁴¹ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Żalski, Kraków 2008.

⁴² W. Russell, dz. cyt., s. 75. Autor wskazuje również na podobieństwa między sztuką Bredane’a a Hirsta.

⁴³ M. Houellebecq, *Platforma*, dz. cyt., s. 191.

⁴⁴ Tamże. Wyróżnienie autora.

Negując podział na dobrą i złą stronę natury człowieka, Bredane neguje wszelką możliwość transgresji, albowiem w obliczu braku granic żadne działanie nie może ich naruszyć ani przekroczyć. Włączając w obręb swojej twórczości abiekt — materię z definicji niemożliwą do ostatecznego usytuowania i ontologicznego dookreślenia — Bredane postuluje zniesienie granicy między tym, co dopuszczalne, a tym, co niedopuszczalne. Działania oparte na cierpieniu, przemocy i okrucieństwie, które bierze na warsztat w ramach swojej twórczości artystycznej, nie powinny być jego zdaniem potępiane, albowiem potrafią zbliżyć się do bliżej nieokreślonej esencji („czegoś zasadniczego”).

Pisząc o założeniach programowych sztuki współczesnej, Arthur Danto, jako jedno z kluczowych zjawisk modelujących jej kształt, wymienia ekspansję, czyli rozszerzenie sfery artystyczności i estetyczności na obszary wcześniej odległe od tradycyjnie rozumianej sztuki⁴⁵. Amerykański filozof szczególną uwagę poświęca kwestii materiału, podkreślając charakterystyczne dla sztuki współczesnej wykorzystywanie materiałów dotychczas niekojarzonych ze sferą artystyczną. Jednym z takich materiałów jest ludzkie oraz zwierzęce ciało, pojawiające się w sztuce XX i XXI wieku nie tylko jako temat, lecz także jako medium. Dzieła sztuki operujące ciałem jako środkiem wyrazu artystycznego, których liczne przykłady odnaleźć można w prozie Houellebecq, to zarówno prace istniejące realnie, jak i te stworzone na potrzeby literackiej fikcji. Stanowią one niejako przegląd możliwych sposobów traktowania ciała jako materii artystycznej, takich jak izolowanie poszczególnych części ciała oraz jego wydzielin (abiektu), deformacja czy działania mające na celu spreparowanie martwego ciała.

Punktem wspólnym omówionych ekfraz oraz intertekstów fakultatywnych związanych z domeną sztuki współczesnej jest zwrócenie uwagi na ingerencję w ciało, której skutkiem jest albo jego rozpad, albo iluzoryczne kreowanie życia, będące w istocie celebrazją obumierania bądź śmierci. Ingerencja w tkankę ciała ma najczęściej charakter okrutny i brutalny, co potwierdza tezę, że „transgresja w prozie Houellebecq ma zawsze ścisły związek z okrucieństwem”⁴⁶. Niezależnie od tego, czy autor *Możliwości wyspy* wydobywa z dzieł sztuki ich najbardziej drastyczne elementy w sposób syntetyczny, czy czyni to z niezwykłą drobiazgowością, okrutny charakter praktyk artystycznych zogniskowanych wokół ciała podkreśla poprzez taki sposób opisu dzieł, który ma na celu wzbudzenie w czytelniku wstrętu oraz moralno-estetycznego dyskomfortu.

⁴⁵ A.C. Danto, *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 107.

⁴⁶ A. Novak-Lechevalier, *Vertiges de la limite: Houellebecq et la transgression poétique*, „French Cultural Studies” 2020, vol. 31, s. 13.

Jak pisze Antoine Jurga, który pasaże o sztuce traktuje jako fragmenty metatekstowe i postuluje odczytywanie ich w całościowym kontekście *œuvre* Houellebecqa, zrozumienie powodu obecności danych dzieł sztuki czy motywów artystycznych w fikcji Houellebecqa jest jedną z możliwych form obcowania z projektem pisarza, w którym „mediacja poprzez sztukę autoryzuje pewną cyrkulację estetyczną”⁴⁷. I tak, z szerokim wachlarzem wątków artystycznych włączających materię ciała w obręb kreacji artystycznej korespondują charakterystyczne dla prozy Houellebecqa wątki fabularne, w których pisarz „przywołuje obrazy wydzielin, krwi, gnicia, deformacji i rozpadu ciała. Uczucie obrzydzenia podsycane też wulgarnymi i surowymi opisami szeroko pojętej sfery seksualnej”⁴⁸. Tego typu wątki obecne w powieściowej oraz eseistycznej materii służą nie tylko estetyczno-moralnej prowokacji, lecz także mobilizacji czytelnika w taki sposób, „aby jego wzrok sięgnął poza horyzont obrzydzenia fizycznością”⁴⁹ i skierował się w stronę szerszego kontekstu, w jakim funkcjonują one w Houellebecqowskiej wizji świata.

Przenosząc refleksję dotyczącą rozpadu i deformacji ciała na grunt metafizyczny, inkrustujące prozę Houellebecqa dzieła sztuki interpretować można jako wizualne reprezentacje kondycji współczesnego człowieka. Rozpad, rozkład, deformacja, skupienie się na abiekcjach oraz libidinalnym aspekcie ciała, a także brutalność i okrucieństwo praktyk, którym ciało poddawane jest na polu sztuki, traktować można na zasadzie metafory. W takiej optyce warto przywołać fragment eseju, w którym Houellebecq notuje:

[...] rozpad istoty ludzkiej jest procesem tragicznym; każdy, powodowany bolesną tęsknotą, nadal domaga się od drugiego człowieka tego, czego tamten już nie potrafi; jak oślepiąca zjawą, poszukuje u niego owego ciężaru egzystencji, którego w sobie nie znajduje. Poszukuje oporu, trwałości, głębi⁵⁰.

W szerszej perspektywie przywołane aspekty sztuki współczesnej odnieść można do relacji międzyludzkich oraz grupowych praktyk, na których ufundowana jest płynna nowoczesność. W takim ujęciu interpretacja zdeintegrowanego ciała odzwierciedlałaby jeden z przejawów szeroko pojętego rozpadu społecznych struktur, który w swojej prozie problematyzuje autor. Rozpad więzi międzyludzkich, rozpad społeczeństw obywatelskich, rozpad ram, w które można wpisać ludzką egzystencję, rozpad

⁴⁷ A. Jurga, *L'entreprise de l'art dans le romanescque houellebecquien*, [w:] Michel Houellebecq *à la Une*, red. M.L. Clément, S. van Wesemael, Amsterdam–Nowy Jork 2011, s. 151.

⁴⁸ A. Chwieduk, *Czego się boisz? Wstręt w prozie Michela Houellebecqa*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 171. Temat wydzielin w prozie Michela Houellebecqa drobiazgowo analizuje Murielle Lucie Clément w książce *Houellebecq, sperme et sang*, Paryż 2003.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ M. Houellebecq, *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, dz. cyt., s. 30.

trzech wielkich porządków – języka, społeczeństwa i natury – w których oparcie znajdował niegdyś człowiek⁵¹ to przecież motywy powracające w każdej powieści autora począwszy od debiutanckiego *Poszerzenia pola walki*. Sztuka współczesna jako teren destabilizacji podmiotu staje się przyczynkiem do konfrontacji z taką wizją świata, w której pozorny humanizm (postawienie człowieka w centrum zainteresowań) okazuje się wypadkową praktyk opartych na dehumanizacji, rozpadzie i izolacji jednostki oraz deformacji wszelkich przejawów życia.

Bibliografia

- Akcjonizm wiedeński. *Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Kraków 2011.
- Chwieduk A., *Czego się boisz? Wstręt w prozie Michela Houellebecq*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 169–176.
- Clément M.L., *Houellebecq, sperme et sang*, Paryż 2003.
- Crary J., *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
- Danto A.C., *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 107–116.
- Deleuze G., *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, red. K.M. Jaksender, M. Tercz, Kraków 2018.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugięra, Kraków 2010.
- Jędrusko C., *Hermann Nitsch, Anty-logos i ciało*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25, s. 83–98.
- Jurga A., *L'entreprise de l'art dans le romanesque houellebecquien*, [w:] *Michel Houellebecq à la Une*, red. M.L. Clément, S. van Wesemael, Amsterdam–Nowy Jork 2011, s. 151–163.
- Houellebecq M., *Częstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 1998.
- Houellebecq M., *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021, s. 13–34.
- Houellebecq M., *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011.
- Houellebecq M., *Platforma*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2012.
- Houellebecq M., *Sztuka jako łuskanie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021 s. 49–51.
- Houellebecq M., *Préface*, [w:] T. Ungerer, *Erotoscope*, Kolonia 2002, s. 10–11.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Żalski, Kraków 2008.
- Marzec A., *A(b)normalne, abiektalne – skandal w sztuce współczesnej*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 2, s. 259–267.
- Novak-Lechevalier A., *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paryż 2018.
- Novak-Lechevalier A., *Vertiges de la limite: Houellebecq et la transgression poétique*, „French Cultural Studies” 2020, vol. 31, s. 10–21.

⁵¹ A. Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paryż 2018, s. 122.

- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81, s. 95–116.
- Schönwälder L., *La mort de Michel Houellebecq: entre «goût de l’horrible» et commentaire métapoétique*, „RELIEF – Revue électronique de littérature française” 2018, nr 12, s. 29–40.
- Viard B., „*La Carte et le Territoire*”, *roman de la représentation: entre trash et tradition*, „Lendemain” 2011, nr 36, s. 87–95.
- Virilio P., *La Procédure silence*, Paryż 2000.
- Williams R., „*La transgression ne m’intéresse pas, pour le dire brutalement*”: *Michel Houellebecq, critic of transgression*, „MHRA Working Papers in the Humanities” 2014, vol. 9, s. 67–83.