

MAŁGORZATA LISIEWICZ

DYSKURSY NAUKI A WIZERUNEK CIAŁA W ZACHODNIEJ I AMERYKAŃSKIEJ SZTUCE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH

Szczególne zainteresowanie ciałem, organizmem, seksualnością, tożsamością, jakie pojawia się we współczesnej praktyce artystycznej nie wynika ani z potrzeby poszerzania nieustannie nadwyrężanych granic sztuki, ani z dążenia do tworzenia „cielesnej” metafizyki dzieła. Nowością, którą wnosi sztuka ostatnich dwóch dekad, jest świadomość, która towarzyszy współczesnym przedstawieniom ciała. Miejsce estetycznej wrażliwości zajęła etyczna perspektywa oglądu świata i człowieka. Ludzki wizerunek pojawił się jako polityczny gest artysty świadomego swojego usytuowania w otaczającej go rzeczywistości. Celem sztuki stała się weryfikacja obowiązujących kodów przedstawiania i to zarówno w sferze artystycznej, jak i w obszarze potocznej praktyki życiowej. Wizerunek bardziej tu oznacza nową politykę somatyczności uwikłanej w problemy współczesności, aniżeli pikturalną jakość konstruowanego przez artystę dzieła. Ciało stało się obiektem zainteresowań sztuki, bo znalazło się ono w centrum politycznej, społecznej, kulturowej przestrzeni nasyconej rozmaitymi, często sprzecznymi interesami funkcjonujących ideologii¹.

We współczesnej refleksji artystycznej ciało stało się znakiem, językiem, systemem komunikacji. Sztuka bada ów język, nim się posługuje, aby dekodować znaczenia i treści, jakie projekowane są za pomocą 'ciała' w potoczną rzeczywistość. Przedstawienie traktowane jest tu jako pole semantyczne, na które władza projektuje obowiązujący zespół norm i konwencji gwarantujący ustalony porządek i dominację systemu patriarchalnego, którego symboliczną wykładnią stał się „biały”, „szczupły”, „młody”, „płci męskiej”, „heteroseksualny”, „finansowo zabezpieczony”,

¹ Por. J. Rian, *What's All This Body Art About*, „Flash Art”, nr 168, 1993.

„mężczyzna”, „chrześcijanin” (WASP)². Współczesna praktyka artystyczna ingeruje w politykę wizualizacji ciała produkującą w obecnym zachodnim społeczeństwie pożądane modele podmiotowości, stając się zespołem opozycyjnych wobec „dominującego centrum” strategii określanych mianem *identity politics*. Taktyką jest tu torpedowanie obowiązujących kodów przedstawień, norm rządzących procesem wizualizacji jednostki. Norma jest wykładnią męskocentrycznego systemu władzy, wykładnią logosu organizującego percepcję rzeczywistości. Norma legitymizuje każde przedstawienie. Każdy wizerunek podlega relatywizacji i odniesieniu do normy. Normatywizacja, kodyfikacja rządzi konstruowaniem każdego wizerunku i produkowanymi przez niego znaczeniami. Współczesna sztuka staje w opozycji do owej normy. Burzy ona pojęcie neutralnej formy i 'przezroczystości' medium, zarówno w odniesieniu do procesu konstrukcji fikcyjnych postaci w świecie mediów, jak i w odniesieniu do konstrukcji podmiotu „rzeczywistego”. W tym punkcie artystyczna refleksja bierze udział w ogólnokulturowej refleksji nad kryzysem autonomii, integralności i suwerenności podmiotu we współczesnym systemie władzy.

Rzeczywistość określona przez zaawansowane technologie stymuluje nowe pojęcie tożsamości identyfikowanej w coraz większym stopniu z wizualnością produkowaną poprzez bierną adaptację wzorców dostarczanych przez media. Determinuje to pojęcie podmiotowości jako struktury istniejącej wyłącznie w relacji do świata zewnętrznego, który staje się tym samym podstawą autoidentyfikacji podmiotu. Współczesny system władzy organizujący przestrzeń wizualną poprzez rozmaite dziedziny codzienności (nauka, kultura popularna) stymuluje zmienność (nieustanny rozpad i rekonstrukcję) podmiotu, wyparcie własnej „natury” na rzecz „potencjalnego” wizerunku, wielość modeli uniemożliwiających trwałość podmiotowej konstytucji, wizualny charakter tożsamości w miejsce jakości „duchowej”, „psychologicznej”, nakierowanej na historię, rodzinę. Współczesna sztuka zdaje sprawę ze skrajnej konwencjonalizacji jednostki, co uświadamia łatwość manipulacji podmiotem i ingerencji w podmiotowość zarówno na poziomie interpersonalnych stosunków, jak i na poziomie relacji: jednostka względem samej siebie³. Autonomiczna, suwerenna, obiektywna natura jednostki, jej tożsamości jest tym samym iluzją produkowaną przez władzę.

² WASP jest skrótem pochodzącym od pierwszych liter nazwy White Anglo-Saxon Protestant. Z czasem liczba przydomków na określenie męskiego dominującego centrum zaczęła się powiększać, por. R. Ferguson, *Introduction: Invisible Center*, (w:) Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West, *Out there: Marginalization and Contemporary Culture*, New York 1990.

³ Por. J. Deitch, *Posthuman*, Lausanna, 1992, s. 27-47.

Wizualność jest tu pojęta jako dogodne narzędzie dystrybucji określonych ideologii, jako taktyka rozpowszechniania w przestrzeni publicznej pożądanych modeli osobowości, co pozwala na manipulowanie wizerunkiem, a w konsekwencji opisywanie jednostki widzialnym kodem umożliwiającym w pozornie uniwersalistycznym, demokratycznym społeczeństwie naoczną hierarchizację. Wizualna stratyfikacja nie oznacza tu wyłącznie społecznej selekcji w odniesieniu do posiadanych dóbr (jakość i „markowość” wyglądu), lecz także, a może przede wszystkim, politykę widzialności, która dominującej grupie gwarantuje panowanie poprzez dominację na poziomie reprezentacji, nieporównywalną do innych grup waloryzując jej cech widzialnych jako obowiązującej normy.

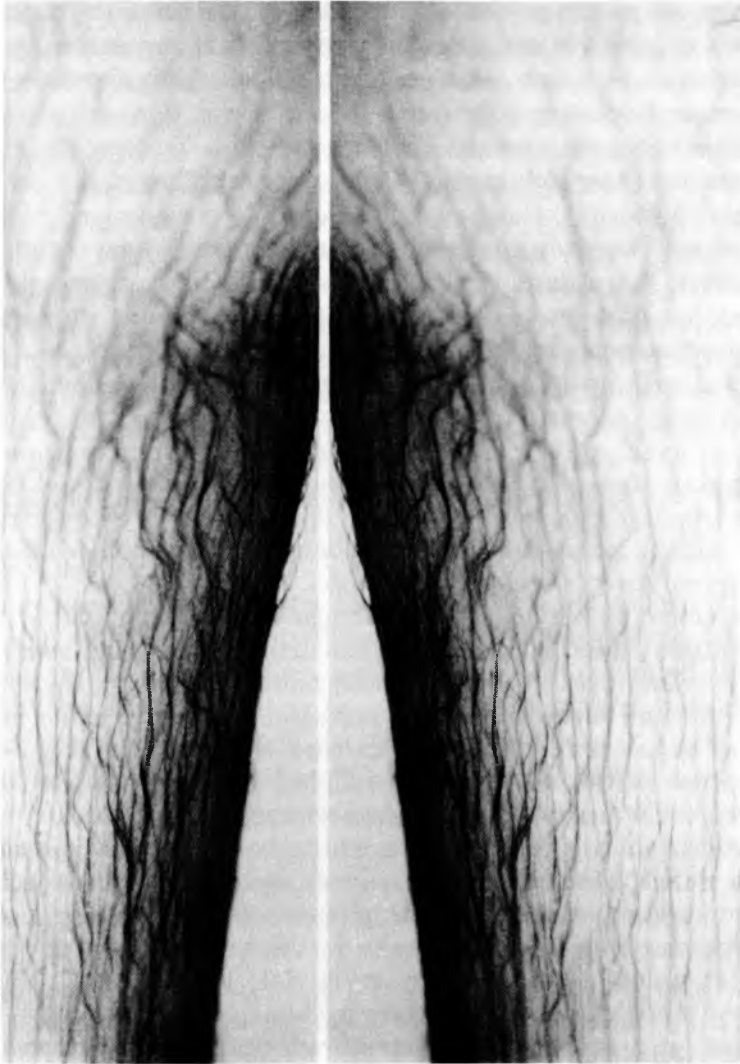
Koncentracja uwagi współczesnej sztuki na cielesności oznacza polityczną ingerencję w wizualne dyskursy panującego systemu, którego produktem są dyskryminowane mniejszości bądź dyskryminowane aspekty naszej podmiotowości. Ciało/jego wizerunek jest tu obszarem krzyżowania się rozmaitych interesów: władzy i opozycji, w której to relacji sztuka zajmuje pozycję interwencyjną, kwestionującą obowiązującą i obiektywną jakość stereotypów i norm podmiotowości.

Punktem wyjścia stała się weryfikacja tradycyjnych kodów reprezentacji funkcjonujących w rozmaitych dziedzinach współczesności. Analizie zostały poddane szeroko pojęte domeny nauki i kultury posiadające decydujący wpływ na kształtowanie się percepcji przeciętnej jednostki. Medycyna oraz popularna i tradycyjna kultura wizualna znalazły się w centrum zainteresowań współczesnej refleksji artystycznej jako dziedziny informacji obdarzone największą siłą perswazji.

Zapożyczając polityczny slogan od Barbary Kruger⁴, można powiedzieć, że ciało stanowi pole walki o strefy wpływów. Jeśli na jednym biegunie znajduje się sztuka, to na drugim współczesna mitologia oparta na powszechnym przekonaniu, że nauka dostarcza „obiektywnych” sądów na temat „czym ciało jest”, a media „czym ciało być powinno”. Wiedza dostarcza naukowych danych, produkując biologiczny obraz ciała kształtowany następnie na podstawie medialnych wzorców kulturowych zachowań. Gdzieś na styku przepływu informacji jawi się element wypadkowy – socjobiologiczna podmiotowość przekonana o obiektywności sądów nauki i o pozytywności dostarczanych przez kulturę wizualną modeli. Medialne wizerunki zaspokajają pragnienia wyrastające na bazie sądów i opinii o własnym ciele, dostarczanych przez te dziedziny życia, które roszcżą pretensje do obiektywności.

Wiedza biomedyczna we współczesnej kulturze zachodniej w zasadniczy sposób kształtuje granice podmiotowej tożsamości. Wpływając na poznanie biologicznych aspektów podmiotu, determinuje ona siłę wyobra-

⁴ Chodzi oczywiście o pracę Barbary Kruger *Twoje Ciało To Pole Walki*.

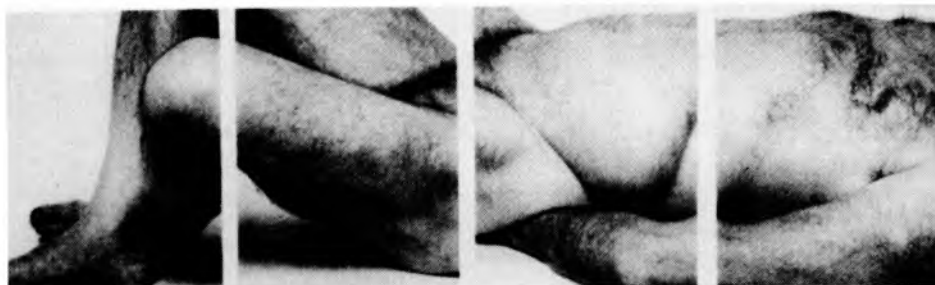


Ryc. 1. Thomas Florschuetz, *Tryptychon*, nr 52, 1994; „*Neue Bildende Kunst*”, nr 6, 1994. Repr. ryc. 1-15 R. Rau

zeń rozpowszechnianych w środkach masowego przekazu. Zdając sprawę z „konstruowanej” natury naszej biologii, sztuka proponuje weryfikację produkowanych przez wiedzę sądów. Medycyna nie jest tu pojęta jako autonomiczny zespół obiektywnych faktów, lecz jako nieustannie produkowany na bazie empirycznych danych obszar rzeczywistości, w obrębie którego jednostka lokowana jest w relacji do naukowych norm. Sztuka

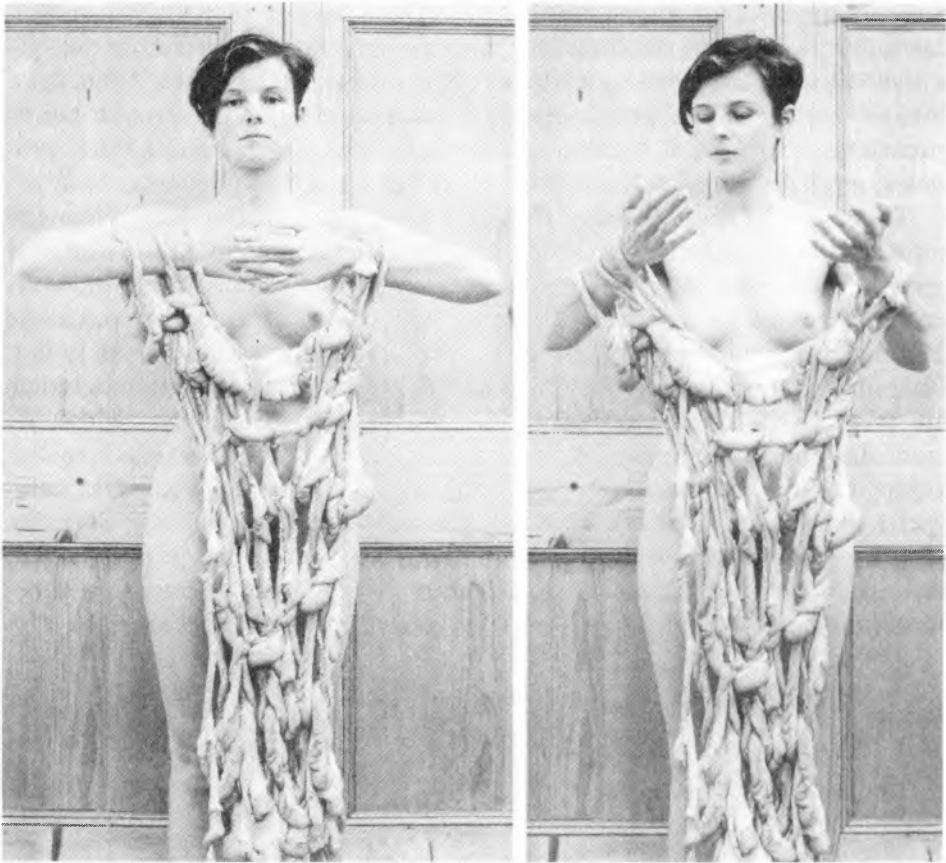
proponując swoistą psychoanalizę naszych reakcji wobec cielesności, uświadamia miejsce biologicznej natury w naszej podmiotowości, jej wpływ na percepcję rzeczywistości i kulturowe zachowania. Stąd taka wielość 'biologicznych' przedstawień w rozmaitych semantycznych konfiguracjach sytuujących ludzką cielesność w rozmaitych kontekstach prowokujących do weryfikacji indywidualnego stosunku do własnego 'body'.

Thomas Florshuetz, John Coplans fotografują fragmenty własnego ciała. Celowo wybierają te, które są zwyczajowo nieprzedstawialne – w przypadku Coplansa jest to zwiotczala, pokryta licznymi fałdami, starczymi bliznami i zmarszczkami skóra jego pleców, Florshuetz pokazuje fragmenty wywołujące konsternację widza, jak na przykład męska łydka. Obaj artyści demonstrują ciało w taki sposób, że przy pobieżnym oglądzie nie poddaje się ono jednoznacznej identyfikacji, „zmuszając” widza do mentalnej penetracji przedstawienia. Ich wizerunki, jednocześnie zaskakująco piękne i odpychające, prowokują nie do pogodzenia konflikt estetyki i cielesności. Pojawia się on także w twórczości Andresa Serrano. Motywy jego niezwykle estetycznych fotografii, powstających przy użyciu technik fotografii reklamowej, są to tematy skazane na publiczną nieobecność: biologiczne płyny – mleko, krew, sperma, mocz, martwe ciało. Wy-



Ryc. 2. John Coplans, *Portret*, 1990. „Art in America”, nr 5, maj 1991

posażając swoje prace w niezwykłą jakość estetyczną, artysta nasycy je jednocześnie odrażającą lub co najmniej wstydliwą dla przeciętnego widza zawartością dyskursywną. Paradoks dzieł Serrano tkwi w abstrakcyjnej formie przedstawień niewiele mówiących o biologicznym pochodzeniu motywu: mleko i krew to niemal minimalistyczna geometria, sperma rysuje się w postaci świetlistego łuku na czarnym neutralnym tle, zakrwawione podpaski to rzeźbiarsko ukształtowana powierzchnia, krew – purpurowy płomień światła. Serrano wykreował abstrakcyjną jakość na bazie somatyczności. Wychodząc z naturalistycznej rejestracji cielesnych składników, odrealnia je, by wskazać nieobiektywizm naszej

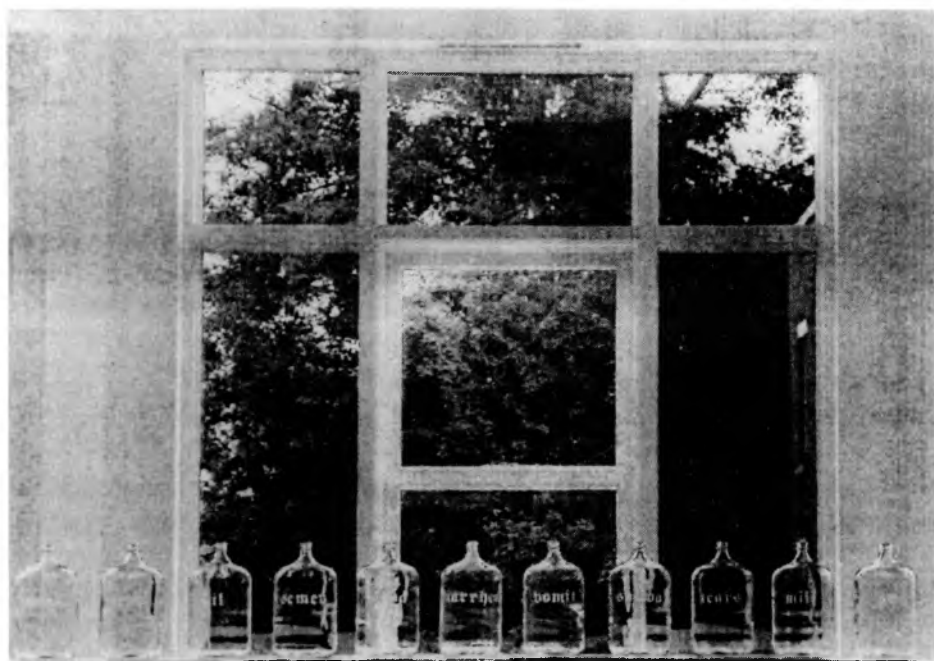


Ryc. 3. Jayne Parker, *Inside Out*, performance, 1989, (w:) *Body as Membrane*, Sveaborg 1996

percepcji, jak bardzo wpływa na nią posiadana przez jednostkę wiedza, determinując wszelkie poznanie wzrokowe. Ciało z góry skazane jest na mentalne „wygnanie” bez względu na swą wizualną jakość. Biologiczne wnętrze nie buduje w żaden sposób mentalnego wizerunku naszego „ja”. Nie postrzegamy siebie w kategoriach narządów wewnętrznych, organicznych płynów, choć fizyczne ciało nieuchronnie determinuje i wyznacza granice naszych oczekiwań, wyobrażeń o tym, kim chcemy i możemy być.

Mówią o tym prace Jany Sterbak, które demonstrują ludzkie narządy wykonane w rozmaitych materiałach przypominających o ich wrażliwej, wisceralnej, zmysłowej naturze (*Golem: Objets as Sensations*). Sterbak, tak jak i inni artyści, nie oferuje jednoznacznego rozwiązania dylematu dychotomii ciała i wizerunku. Zmierza ona w stronę ujawniania i akcentowania tego, co podlega naszej mentalnej dyskryminacji, także przypo-

mina o daremności ludzkich prób kreowania siebie poza fizyknością. Jej cykl *Vanitas* składa się z obiektów – sklepowych manekinów odzianych w suknie „uszyte” z surowego mięsa, oraz z performance, podczas których artystka sama dokonuje ich przymiarki. Suknia, ubiór – to rodzaj technologii prezentacji jednostki w przestrzeni publicznej. Ubranie jest projektowaniem naszej wyobraźniowej podmiotowości w obszar publiczny, jest sposobem określania naszej seksualnej, społecznej tożsamości, formą naszej autokreacji, wyróżnikiem naszej ludzkiej i kulturowej natury. Surowe mięso, jego zapach, tkanka podlegająca nieuchronnemu procesowi wysychania i rozkładu i jednocześnie aluzja do damskiego szlafroka przypomina, że człowiek, eksponując siebie w przestrzeni kulturowej, pozostaje ciałem, poddany jego pożądaniom, zniszczalności, wrażliwości⁵. Intymną konfrontacją ciała z jego wnętrzem proponuje Jayne Parker. W swoim performance z 1990 roku *Inside Out* symuluje przed widzem wydobywanie z ust jelit, którymi otula swoje ciało. Kiki Smith jest artystką, której cała twórczość koncentruje się wokół potrzeby ustalenia indywidualnej relacji z faktem cielesności. Swoistemu somatycznemu



Ryc. 4. Kiki Smith, Bez tytułu, 1986, Katalog Galerie Art et Essai, Rennes 1995

⁵ Por. interpretacje O. Asselin, *Jana Sterbak*, „Parachute”, nr 63, 1991, R. Noble, *The Laboratory of the Self*, „Parachute”, nr 64, 1991.



Ryc. 5. Kiki Smith, Bez tytułu, 1991. „Art in America”, nr 4, kwiecień 1992

psychotestowi poddaje zarówno siebie, jak i widza. Jedną z jej prac z 1986 roku tworzy dwanaście jednakowych szklanych naczyń. Przezroczysta materia szkła, produkując liczne świetlne refleksy, umożliwia widzowi poznanie ich zawartości wyłącznie poprzez napisy umieszczone na gładkiej powierzchni pojemników: 'śluz', 'tłuszcz', 'łzy', 'ropa', 'wymiociny', 'sperma', 'kał', 'krew', 'mocz', 'pot', 'mleko', 'śliny'. Zdumiewający efekt zderzenia estetycznej, przyjemnej dla zmysłów powierzchni zjawiska z natychmiastowym odruchem negacji, obrzydzenia, strachu ma swoje źródło w poznaniu dyskursywnym, a nie wizualnym. Smith produkuje wyłącznie w świadomości widza obecność biologicznych płynów, prowokując analizę generowanych przez nie odczuć. Przewidując reakcję pełną wstrętu, lęku, dodaje artystka swój ironiczny komentarz w postaci alfabetu gotyckiego, w którym wryte są napisy. Parakliniczna instalacja

Smith zmierza w stronę pokazania, że materialne składniki naszego ciała stanowią dla nas źródło wstydu, przerażenia, obrzydzenia, pomimo że są one, jak na przykład mleko i krew, substancjami życiodajnymi. Wgląd we wnętrze organizmu jest dla widza przykrym, nieznośnym doświadczeniem.

Pokazując ciało nieco inaczej: poprzez kamuflaż formalny, słowny, lub demonstrowanie 'niewidzialnego' wnętrza, artyści proponują jednocześnie nową semantykę cielesności, która pozwoli mówić o ludzkiej biologii poza społecznym stereotypem, konstruowanym głównie przez naukę. Jej zawdzięczamy treści, jakie produkuje ciało i jego wizerunek: degradacja, choroba, ból, cierpienie. Naukowe kategorie opisowe to przede wszystkim pojęcia braków, odchyłeń od norm ustalonych przez medycynę. Definicja zdrowia implikuje pojęcie kondycji zdrowotnej jako stanu ekstremalnego, przez swój maksymalizm i idealizm, niemożliwego do osiągnięcia, co konsekwentnie sytuuje jednostkę w stanie permanentnej, mniej lub bardziej nieuświadomionej choroby⁶. Istotnym warunkiem zdrowia jest także adaptacja do obowiązujących norm, co determinuje jego pojęcie nie jako stanu obiektywnego, ale jako sytuacji normatywnej.

Pesymistyczne wizerunki medyczne, konfrontowane z optymizmem idealizowanych przedstawień w mediach, generują nieuchronne przekonanie, że nasze ciało jako jednostka biologiczna stanowi zagrożenie naszego zdrowego, szczęśliwego „ja”. W tym obszarze społecznych lęków sytuuje się skuteczne narzędzie kontroli jednostki; podmiot „dobrowolnie” dyskryminuje własne ciało, eliminuje je z własnej podmiotowości. Sztuka usiłuje przełamać funkcjonującą relację: podmiot i jego ciało, czyniąc z ciała nową wizualną i znaczeniową jakość. Wizerunek ciała pojawiający się w twórczości artystów – wyabstrahowany z wszelkiej biograficzności, z historycznej narracji, pozbawiony przestrzennego kontekstu, okrojony z wszelkiej symboliki, metafory, teatralności – wymyka się wszelkiej kulturowej i społecznej lokalizacji. Prowokuje do niemal antyintelektualnej percepcji, dotykowego poznania, konstruowania siebie jakby na nowo poza obowiązującym stereotypem. Przełamując obowiązującą dychotomię kosmetycznej powłoki i brudnego wnętrza, Serrano nobilituje ciało, proponując rozszerzenie pojęcia tożsamości o aspekt biologiczny; *Tor wytrysku* określa on jako intymny autoportret, sperma staje się widzialną częścią jego osoby, jego wizerunku, tak jak jest nią jego twarz⁷. Prace Florshuetza, Coplansa to swoiste pejzaże cielesności sugerujące odmieną estetykę ciała, unaoczniające, że także o fizycznym ciele można mówić i myśleć wzniośle, w kategoriach niemal metafizycznego piękna.

⁶ Definicje zdrowia WHO podaje *Polski słownik medyczny*, PAN, Warszawa 1981, s. 1364: „Stan pełnej sprawności fizycznej, psychicznej i społecznej i odpowiedniego przystosowania się do warunków środowiska”.

⁷ Wypowiedź artysty przytacza S. Moran, *His Photographs Are Sheer Wizardry*, „Mirabella” marzec 1991, s. 57.



Ryc. 6. Isa Genzken, *Autoportret*. „Connnaissance des Arts”, nr 502, 1994

W opozycji do „medycznych” wizerunków ciała sytuują się autoportrety Isy Genzken. Za pomocą promieniowania rentgenowskiego utrzymała ona na kliszach fotograficznych siebie w trakcie rozmaitych naturalnych czynności, jak np. picie. Medium medyczne, któremu jest przypisana rejestracja zmian chorobowych, tu posłużyło do zapisu wizerunku czynności witalnych.

Współczesna sztuka, stawiająca wyzwanie logosowi, proponuje inny porządek doświadczania ciała; trzewia, „bebechy”, sensualizm, służą temu, aby ciała można było doświadczyć inaczej niż pragnie od nas tego

władza. Jeśli zdrowe ciało podlega „selekcji” widzialności, to ciało chore skazane jest na absolutne milczenie i publiczną nieobecność. To, co nie mieści się w granicach obowiązującej normy, nie ma prawa do publicznej reprezentacji.

Filip Bazin dokonuje inwersji owej wizualnej polityki. Fotografowane przez niego twarze starców, umysłowo chorych osób, dzieci, zyskują taką wyrazistość, jakby były osiągalne bardziej dotykiem, aniżeli wzrokiem. Sytuują się one w takiej bliskości fotograficznej płaszczyzny, jakby usiłowały przekroczyć ramy swojego wizerunku. To, co w przestrzeni publicznej podlega eliminacji, u Bazin zostaje eksponowane z przejmującą dokładnością i szczerością. Dyskurs i praktyka medyczna czynią z ciała ofiarę. Niezwykle autentycznym wyzwaniem wobec wiktyimizacji jednostki niezdolnej sprostać normom zdrowego społeczeństwa stała się twórczość ostatnich lat życia Hannah Wilke. Zarówno własne umieranie, jak i matki, potraktowała ona jako ważny fragment jej prywatnej historii godny fotograficznej dokumentacji i publicznej ekspozycji jako dzieło sztuki. W cyklu *Intra-Venus* Wilke pokazuje własne ciało udręczone medycznym zabiegami, zdeformowane pod wpływem rozwijającego się nowotworu. Ciało napęczniałe od opatrunków, obrzmiałych gruczołów limfatycznych, ślady po transplantacji szpiku kostnego, utrata włosów na skutek chemioterapii, stały się przedmiotem systematycznej rejestracji. Wilke wypełnia chorym ciałem, odczuciami, sensualnością, doznaniem mającymi swe źródło w schorowanym ciele, tradycyjne wzorce ikonograficzne, osiągając zaskakujący pełen estetycznej wrażliwości efekt. Nie jest to ciało oczekujące na litość i współczucie, lecz aktywne, zdolne demonstrować własne szczególne piękno i wartość. Każda fotografia jest świadectwem uznania i szacunku dla jej niszczonej pod wpływem zmian nowotworowych kondycji fizycznej.

Artyści usiłują przywrócić mięśność bezcielesnemu ciału. Somatyczna, wisceralna prezentacja ciała jest podważaniem współczesnej strategii podmiotu redukującej jednostkę poprzez rozmaite systemy wiedzy, informacji, komunikacji – do zespołu skodyfikowanych znaków, co zapewnia widzialność podmiotu i wyznacza mu określone miejsce w społecznej hierarchii. Rozpoznanie wrażliwości, potrzeb, delikatności, fizykności własnego „ja”, jest podstawą do określenia swoich praw w istniejącej rzeczywistości. Eliminując ciało, można manipulować jego potrzebami. Tożsamość jednostki zredukowana do „zewnątrznej powłoki” jest pożądanym modelem podmiotowości gwarantującym skuteczność społecznej kontroli i ideologicznej manipulacji. Nieustanna samokontrola, samoweryfikacja podmiotu względem obowiązujących norm, gwarantuje stabilność systemu. Warunkiem skutecznej kontroli jest widzialność wszelkich cech jednostek jej podlegających.



Ryc. 7. Hannah Wilke, 15 czerwca 1992, 30 stycznia, 1993, 1992-1993.
„Art in America”, nr 5, maj 1994

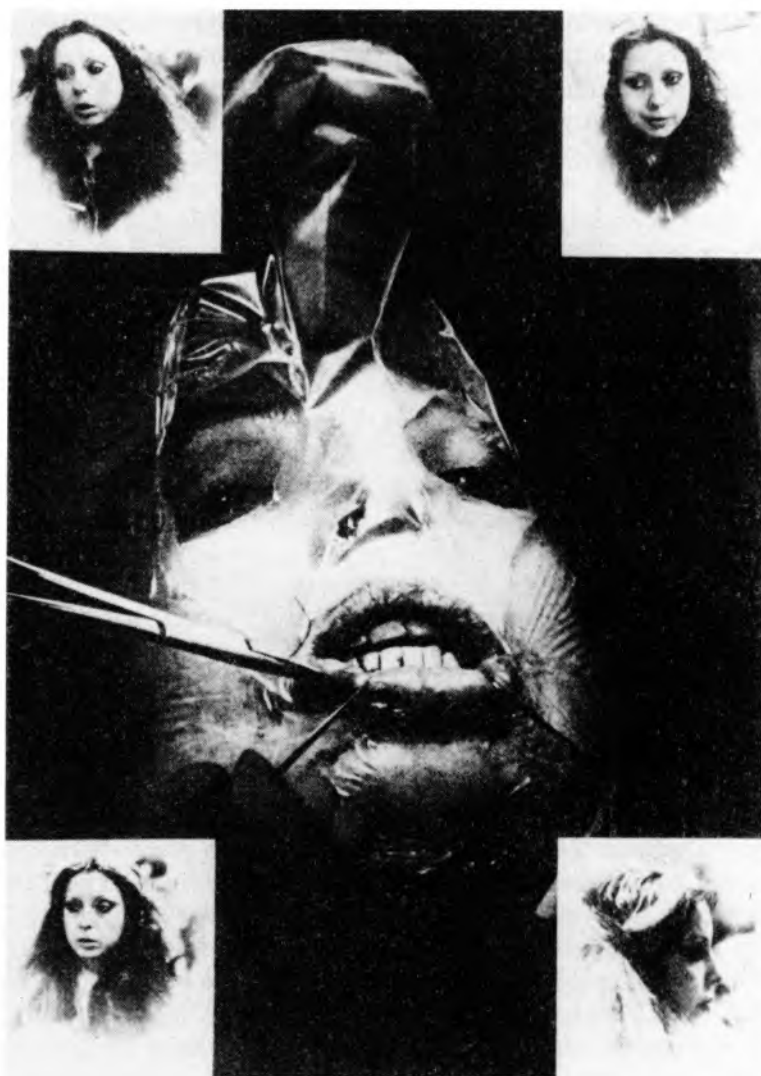
Supresja wnętrza na rzecz zewnętrznej prezentacji sprowadza jednostkę do zespołu widzialnych danych. Zdefiniowanie przeciętnej kondycji zdrowotnej w kategoriach braków i niedoskonałości jest wynikiem normatywnej konstrukcji każdej dziedziny ludzkiego poznania, w tym także medycyny. To swoista kontynuacja panoptycznej modalności władzy,

w której więzienne cele zastąpione zostały przez cielesne powłoki, a funkcje kontrolującego centrum przejęła „idealna” norma.

Poznanie głębin anatomicznych wiąże się nieuchronnie z wypieraniem ich przez konceptualny, naukowy konstrukt poddany następnie normatywnej obróbce. Proliferacja optycznych technik diagnostycznych wydarła człowiekowi jego wnętrze. To, co niegdyś stanowiło najbardziej prywatną, intymną sferę podmiotu, obecnie stało się publicznie dostępne. Zobaczone, uwidocznione, sklasyfikowane zajęło ściśle określone i dyskryminowane miejsce w ludzkiej podmiotowości. Wzrok uzurpuje sobie bezwzględny monopol na wszelkie poznanie. Cały rozwój technologii naukowych zmierza w stronę przełożenia wszelkich danych na obraz. Medyczna diagnostyka zyskuje swą największą wiarygodność, gdy jej wyniki stają się widzialne także dla oka. Prześcigające się wzajem osiągnięcia techniki polegają na ułatwianiu penetracji ludzkiego wzroku w nieznane, trudno dostępne obszary rzeczywistości. „Zobaczyć” oznacza ująć obiekt w prekonstruowaną strukturę normatywną, odnieść fragment badanej rzeczywistości do konceptualnych wzorców istniejących w naszym umyśle. Medyczne poznanie ludzkiego wnętrza odbywa się według reguł dyskryminujących ciało przez panujący *logos*. Poznanie oznacza radykalne wyabstrahowanie z cielesnego kontekstu. Dotyk, pozawzrokowe doświadczenie jest nieustannie wypierane przez sztuczne, teoretyczne i intelektualne formuły. Logos ustanawia władzę tego, co wyobrazeniowe, dyskursywne, nad tym, co zjawiskowe, manualne, somatyczne. Naszą tożsamość kształtuje intelektualny konstrukt.

Somatyczną próżnię w naukowym dyskursie usiłuje zwizualizować Genevieve Cadieux. Zestawia ona obraz kobiecych pleców z mikroskopowym wizerunkiem tego samego fragmentu ciała, demonstrując jak odległy jest dyskurs medyczny od naszego potocznego doświadczenia. Nauka, w gruncie rzeczy, produkuje alternatywne, a nie komplementarne dyskursy o ciele. Ciało zostało rozbite na setki, tysiące rozmaitych fragmentów pozbawionych somatycznej natury. Człowiek w medycznych kartotekach stanowi zespół znaków, kodów mniej lub bardziej odpowiadających ustalonym przez naukę normom. Komputerowe monitory formułują otrzymane informacje w abstrakcyjne formy, diagramy, schematy. Ciało zostało rozpisane na rozmaite elementy wizualne i tekstualne. Niski status cielesności na rzecz teoretycznych modeli nie jest wyłącznym wynalazkiem współczesności, choć niewątpliwie dopiero nieustanny postęp techniki i metod badawczych osiągnął pogranicze unicestwienia ciała. Medyczny dyskurs petryfikuje nasz stosunek do własnego ciała jako „zewnętrznej” wobec nas natury⁸.

⁸ Por. G. Cadieux, *Body Questioning*, w którym autorka analizuje ewolucje potocznej i artystycznej percepcji ciała ludzkiego kształtowanej przez rozwój wiedzy medycznej począwszy od XVIII wieku.



Ryc. 8. Orlan, fotomontaż. „Art in America”, nr 2, luty 1993

Sztuka usiłuje zaprzeczyć bezcielesnej konfiguracji podmiotu, zmuszając widza z uporczywością i natręctwem do obcowania z ludzką fizjologią, wskazując na obszar, w którym powinna dokonać się samoidentyfikacja współczesnej jednostki. Sztuka lat 80. jest próbą konfrontacji kulturowej i biologicznej tożsamości, aby „uleczyć” schizofreniczne rozdarcie współczesnego człowieka na „pejoratywny” wizerunek biologiczny i nieustannie korygujący go wizerunek kulturowy.

Nauka, a w szczególności współczesne osiągnięcia technologiczne umożliwiające niezwykle radykalną interwencję w strukturę biologiczną, konstruuje nowe pojęcie cielesności jako struktury zmiennej, wymiennej, plastycznej, podatnej na kształtowanie. Współczesny podmiot utożsamiając się coraz bardziej z zewnętrznym wyglądem, traktuje swoje ciało jako matrycę, na którą projektuje pożądaną przez niego wyobraźniowy wizerunek. Ciało staje się tworzywem, które dzięki zaawansowanej myśli technologicznej może podlegać strukturalnej metamorfozie. Ta nowa ontologia człowieka w coraz większym stopniu eliminuje sferę odczuć i wrażliwości na rzecz mechaniki i konstrukcji, którą rządzą przede wszystkim prawa estetyki i społecznych symboli.

Swoista demistyfikacja ideologii ciała dokonuje się w twórczości kobiet dostrzegających powiązania pomiędzy entuzjastycznie lansowanymi kosmetyczno-chirurgicznymi praktykami a społeczną presją narzucającą kobietom gotowe do zasymilowania wzorce podmiotowości. Niezwykle radykalnie realizuje swą postawę francuska artystka o imieniu Orlan. W wieku 43 lat rozpoczęła ona proces transformacji własnego ciała za pomocą chirurgii kosmetycznej. Przemiany, jakim poddaje się ona na operacyjnym stole, dokonują się według starannie opracowanych przez nią wzorców zaczerpniętych z historyczno-artystycznej tradycji, z której następnie, za pomocą komputera, Orlan konstruuje portret pamięciowy



Ryc. 9. Orlan, *A Month for Grapes*, 1993. „Art in America”, nr 2, luty 1992

nie istniejącego jeszcze ideału, a urzeczywistnianego dopiero w trakcie chirurgicznej interwencji na ciele samej Orlan. Podczas zabiegu stosowane jest miejscowe znieczulenie, dzięki czemu przez cały okres trwania zabiegu artystka zachowuje pełną świadomość i kontrolę nad jego tokiem. Celem Orlan nie jest osiągnięcie idealnego piękna. Jej działalność wynika z przekonania o ambiwalentnej i zmiennej naturze ludzkiej tożsamości generowanej między innymi przez zaawansowane technologie medyczne. Radykalna metamorfoza prowokuje pytania o granice ludzkiej podmiotowości, „jakie części ciała możemy stracić [zmienić] i ciągle myśleć, że jesteśmy tymi samymi osobami” (Kiki Smith)⁹. Orlan nie jest już tą samą Orlan. Nawet jej prawdziwe imię nie istnieje; po zakończeniu procesu transformacji agencja reklamowa wybierze dla niej kolejne imię stosownie do jej nowego wizerunku. Najbardziej dyskusyjny, kontrowersyjny aspekt twórczości Orlan wynika z faktu upublicznienia zabiegów w mass mediach. Ciesny spektakl wypełnił brakującą lukę, pokazując, że ciało to przede wszystkim żywa organiczna materia, a operacja przeprowadzana na jej ciele nie jest mechanicznym zestawianiem pożądanых fragmentów, lecz interwencją na żywej tkance nasączona krwią.

Sztuka konstruuje na nowo pamięć ciała; sytuując się przeciw kulturowemu zapomnieniu, rekonstruuje miejsca jego zaniku. Emblematycznym niemal dziełem są tu kolekcje Anette Messenger przywołujące, dokumentujące seksualno-ciesne doświadczenia kobiety. Cykl prac zatytułowany *Tortury z wyboru* stanowi zespół fotografii ujawniający zabiegi medyczne, kosmetyczne, dietetyczne, gimnastyczne, jakim poddaje się kobieta, aby spełnić męskie pożądania. Zdjęcia formułujące rodzaj pamiętnika są świadectwem łatwości, z jaką ciało podlega mentalnej obróbce według pożądanых wzorców, stając się swoistym rezerwuarem elementów, które podmiot może zmieniać, kombinować zgodnie z indywidualnym życzeniem.

Medycyna niewątpliwie w dużym stopniu uutorowała drogę takiej świadomości. Rozwój technik operacyjnych, zdolnych amputować i reimplantować niemal dowolną tkankę, wyłączać czasowo czynność tak kluczowych dla życia narządów, jak serce, nerki, podłączając ich substytuty – kształtuje potoczny dyskurs ciała; ciało staje się zbiorem protein i chemicznych cząstek konstytuujących alfabet organizmu.

Sztuka wyraża opozycję wobec redukcji biologicznego podmiotu. W dobie pulsującej od problematyki wokół epidemii AIDS, ciągle aktualnych zjawisk dyskryminacji płciowej, rasowej, seksualnej, dyskusji wokół eutanazji i eugeniki, zmagają z inwazją nowotworów, ingerencji biotechnologii w ludzkie ciało – współczesna refleksja artystyczna zmierza w stronę roz-

⁹ Cyt. za: S. Tallman, *Kiki Smith: Anatomy Lessons*, „Art in America”, kwiecień 1992, s. 175.

poznania biologicznej tożsamości, która pozwoli jednostce w niestałości i względności obrazu świata wyłonić własną suwerenność i odnaleźć w sobie autorytet.

Ubezłasnowolnienie człowieka dokonuje się poprzez postępującą alienację i izolację produkowaną zarówno poprzez naukę, jak i inne dziedziny współczesności. Pozbawienie człowieka jego somatycznej natury, nakierowanie na fikcyjne wzorce podlegające nieustannej zmianie, zakotwiczone w zmiennej wizualności, odpowiada za współczesny deficyt autorytetu, znaczenia oraz poczucie zagubienia. Tożsamość ulega rozszczępieniu pod wpływem otaczających ideologii podmiotu, anachronicznych wobec rzeczywistych zagrożeń i problemów końca XX wieku. Napięcia, jakie rodzą się wokół pojęcia i percepcji cielesności, są nieustannym produktem „cywilizacyjnego szoku” wywołanego z jednej strony niemal ekstatyczną afirmacją 'body' realizującą się w kosmetycznej, biotechnologicznej i medialnej inżynierii naszego stulecia, pozwalającej na niemal nieograniczone transformacje ludzkiej tkanki, z drugiej bezradnością wobec niemal „średniowiecznej” znikomości ciała dręczonego chorobami końca XX wieku. Tracąc swój metafizyczny wymiar, jaki posiadało ono w wielowiekowej historii, ciało musiało zapłacić cenę za powrót do konkretnego egzystencji, ulegając rozdarciu pomiędzy opozycyjnymi siłami: potencjalnym zniszczeniem a potrzebą i wiarą w możliwość przewyciężenia własnej znikomości. Z jednej strony, melancholia z powodu AIDS, z drugiej optymizm i wiara w wirtualny wymiar, stworzyły bieguny, w których odnaleźć się musi każda pojedyncza jednostka współczesnego społeczeństwa.

Sztuka analizuje ową rzeczywistość, w której dyskursy nauki i kultury ulegają homogenizacji, produkując zaskakująco jednolite koncepcje podmiotowości. Medycyna i media – to dziedziny pozornie się wykluczające. Ich rezultatem jest postępująca derealizacja ciała i przeniesienie jednostki w wirtualną sferę egzystencji. Podczas gdy w sferze nauki ciało pozostaje strukturalnym konceptualnym schematem, w sferze mediów traci swą organiczność poprzez utowarowienie, wprowadzenie w konsumpcyjny obieg poprzez redukcję ciała do znaku.

Dlatego opozycja współczesnej sztuki wobec dyskursów władzy ujawnia zaskakującą niemal zbieżność artystycznych strategii. Jest nią natarczywa cielesność ujawniająca się w rozmaity sposób, z rozmaitych punktów widzenia, poprzez pryzmat wielości obowiązujących kodów i znaczeń. Somatyzacja, wypełnienie ciała organiczną treścią, biologiczną substancją – oto *credo* artystycznego pokolenia lat 80. i 90. Wspólną trudnością stało się znalezienie takiego sposobu opisu ciała, który uchroniłby się przed ujarzmiającą siłą funkcjonujących dyskursów.



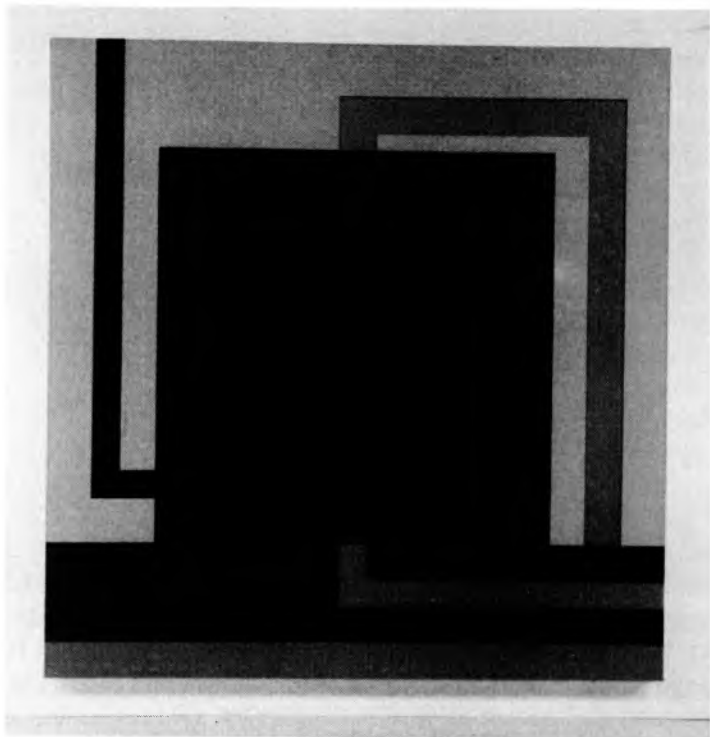
Ryc. 10. Nan Goldin, *Misty i Jimmy Paulette w taksówce*, 1991. „Neue Bildende Kunst”, nr 2, 1993

Poszukując sposobów mówienia o ciele poza naukowym i medialnym standardem, wskazuje sztuka na źródła wartości w ludzkiej cielesności, sugeruje człowiekowi inny porządek rejestrowania świata, niż wytyczony przez narzucone wzorce świata nauki, mediów i reklamy. Jej celem nie jest zmaganie się z panującym systemem, lecz z ludzką świadomością, która ów system wspiera. Dlatego współczesne przedstawienia ciała odnoszą się do sfery reprezentacji w rozmaitych obszarach współczesności, badają treści przedstawień, analizują procesy percepcji, aniżeli demonstrują gotowe deklaracje polityczne. W miejsce jawnej walki ideologicznej pojawiła się raczej dywersja semiotyczna, językowa, symboliczna. Przewrotna logika przedstawień ma podważać oczywistość i obiektywizm obowiązujących sądów. Stąd estetyzacja tego, co potocznie aestetyczne, skazane na milczenie i publiczną niewidzialność (Andres Serrano, Thomas Florschuetz, Kiki Smith), banalizacja, trywializacja tego, co wzniosłe i heroiczne (człowiek w performance Paula McCarthego). Medyczna i społeczna patologia zostaje rehabilitowana i demonstrowana z godnością (Philip Bazin, Hannah Wilke), ciała homoseksualistów, transwestytów – postaci z marginesu społecznego, traktowane jako społeczna i medyczna nieprawidłowość, stają się motywem voyerystycznej przyjemności spojrzenia (portrety Nan Goldin, twórczość Roberta Mapplethorpa i innych), standardowy kanon cielesnego piękna zamienia się w teatr makabreski i nieznośnego koszmaru (performance Orlan, twórczość Cindy Sherman

z lat 90.), wizerunek człowieka u Nancy Burson zostaje zwielokrotniony, ujednolicony, zamieniony w nadludzkie monstrum... Długa jest lista dzieł usiłujących przerwać artystyczny i społeczny mutyzm ciała. Lata 80. i 90. są swoistą eksplozją cielesnego „barbarzyństwa” usiłującego zakłócić spokojną przestrzeń artystycznych instytucji. Cieleśność ujawnia się w obfitości semantycznych i formalnych konfiguracji: od skrajnej konceptualizacji, poprzez naturalistyczną prezentację, do poetyckiej melancholii i egzystencjalnej tajemnicy. Kartka papieru, na której widnieje kilka słów pożegnania, leżące obok pióro, poplamiona od rdzawego atramentu bibuła – to praca Jany Sterbak z 1993 roku. Towarzyszący pracy w sposób niemal niewidoczny komentarz artystki wyjaśnia, że pióro wypełnione jest krwią zakażoną wirusem HIV, prowokując lawinę mieszanych odczuć, budząc tłumiony ładunek emocji związany ze społeczną tragedią AIDS. Przywołanie cielesności jest tu przywołaniem jego współczesnych dramatów, ale w wymiarze czysto emocjonalnym. Bill Viola, dla którego ciało jest istotnym motywem całej jego twórczości, zmierza w stronę odnajdywania, konstruowania tajemnicy ludzkiej egzystencji. Dla niego istotą człowieczeństwa jest niedostępna, tajemnicza sfera doznań kryjąca się pod powłoką potoczności, a zakotwiczona właśnie w doświadczaniu cielesności. Sztuka kreuje tu rodzaj podróży, przemieszczania fizykalnego i mentalnego przez cielesne doznania, które objawiają się przetransponowane w niezwykle poetycką wizję tajemnicy życia. Ta sztuka zmierza do powtórnego zaczarowania ciała, nadania mu magii i tajemniczości. Louise Bourgeois natomiast proponuje dotykowe, instynktowne, intuicyjne, wyzwolone z kulturowego tabu jego poznanie.



Ryc. 11. Bill Viola, *Tryptich Nantes*, 1992, „Neue Bildende Kunst”, nr 2, 1993



Ryc. 12. Peter Halley, Bez tytułu, 1989, „Flash Art”, nr 2, 1991

Rekonstruowanie pamięci ciała dokonuje się poprzez przywrócenie ludzkiemu wizerunkowi sensualności, cech fizjologicznych, organicznych, poprzez ujawnianie obecności człowieka tam, gdzie została ona ukryta, zamaskowana. Problem ten dotyczy całej kultury wizualnej, ale przez przynależność współczesnej praktyki artystycznej do historyczno-artystycznego dziedzictwa, w sposób szczególny jest on analizowany także w obszarze historii sztuki. Polem odniesień jest tu szeroko pojęta tradycja modernizmu, jego uniwersalny podmiot, formalna neutralność i apolityczność. Spod rygorystycznych, minimalistycznych kształtów współczesna sztuka wydobywa na powierzchnię ciało. Prace Petera Halleya pod pozorem abstrakcyjnej formy kryją w sobie rozbudowaną figurację; kwadraty, prostokąty, wibrujące barwy to dramaty podziałów, ludzkiej izolacji, murów więziennych instytucji, urbanistycznej zabudowy – metafory ludzkiej alienacji i beznadziejnej samotności¹⁰. W pracach Byron Kim, RONALDA

¹⁰ Taką interpretację podaje sam artysta, por. S. Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York 1991, s. 17; C. Millet, *Peter Halley: la crise de la geometrie et autres essais*, 1981-1987, „Art press”, nr 177, 1992; R. Fleck, *Peter Halley: Broad Conduit, Boogie Woogie*, „Flash Art”, nr 165, 1992 i inne.

Jonesa, Jany Sterbak, Janine Antoni, Roberta Gobera, Kiki Smith, Christine Lidrbauch i innych, oszczędne, niekiedy rygorystyczne, minimalistyczne kształty, kryją w sobie gorące dyskusje dotyczące współczesnych napięć generowanych przez różnorodność i wrażliwość ludzkiej natury. Pozornie nic nie znaczące formy i kolory kryją w sobie biologiczny dynamizm, prowokując ambiwalentne, nie zdecydowane odczucia widza.



Ryc. 13. Ronald Jones, Bez tytułu: *New Human Immunodeficiency Virus Bursting from a Microvillus*, (w:) S. Gabik, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, 1991



Ryc. 14. Janine Antoni, *Lard Gnaw* 1992, „Flash Art”, nr 171, 1993

Współczesna sztuka postawiła sobie cel skażony utopią: ciało stało się narzędziem wyzwolenia z opresji narzucanej przez męskocentryczną rzeczywistość poprzez redefinicję stosunku jednostki do własnej cielesności. Dlatego obok przewrotnych, bulwersujących nasze przyzwyczajenia wize-



Ryc. 15. Janine Antoni, Performance. „Flash Art”, nr 171, 1993

runków musiała dokonać się redefinicja maskulinistycznych pojęć, takich jak: uniwersalizm, autonomia i wolność jednostki, prawda i obiektywizm. Destrukcji uległo pojęcie kanonu; w miejsce modernistycznej wielości, pojawił się brak kanonu, świadcząc o niemożności istnienia jednej, spójnej wizji świata i człowieka. Zdekonstruowano pojęcie autonomicznej, uniwersalistycznej, otoczonej modernistycznym kultem jednostki. W miejsce modelu neutralizującego różnorodność ludzi i tworzonych przez nią społeczności, współczesna refleksja proponuje uniwersalizm jako doświadczanie własnej odmienności dostępne każdej jednostce. Stąd tak wielka troska o „kontekstualną czystość” cielesnych wizerunków: nieekspresyjny wyraz, anonimowość, fragmentaryczność, brak kulturowych atrybutów. W dobie etnicznych, seksualnych, politycznych i religijnych podziałów celem sztuki jest przecięzanie nie różnicy, lecz dominacji jednych cech nad innymi.

Zamiast zbuntowanego pesymizmu i beztroskiego optymizmu, pojawił się sceptycyzm wobec wszelkich znaczeń. Sztuka stała się rodzajem platformy do zaistnienia i do dyskusji nad „oczywistościami” dotyczącymi ludzkiej somatyczności, produkując rezerwuar argumentów dla potencjalnej i niezbędnej jej konfrontacji z maskulinistyczną dyskryminującą „inność” normą. Przedmiotem badań jest moment zaistnienia ciała w jego

wizerunku, badanie norm i granic jego egzystencji, wskazując jednocześnie, że to, co wiemy o sobie, jest tylko jedną z wielu możliwych interpretacji tego, kim jesteśmy. W miejsce jedynej „prawdy” będącej maskulinistyczną normą redukującą jakość do standardu, pojawia się wielość przedstawień i znaczeń, aby negować niejawni i apodyktyczny charakter narzucanych modeli podmiotu i konstruować język opisu każdej natury człowieka.

DISCOURSES OF SCIENCE AND IMAGE OF THE BODY IN WESTERN EUROPEAN AND AMERICAN ART OF THE 1980s AND 1990s

Summary

The interest of contemporary art in the body, organism, sexuality, and identity is a symptom of a new consciousness of artists trying to replace the aesthetic evolution of the work of art with the transgression of valid ethical norms. Representation has lost its aesthetic dimension: in the first place, it is considered as a semantic field on which power centers project the obligatory set of norms and conventions guaranteeing the stability of the established order and domination of the patriarchal system. The aim of art is to intervene in the politics of the visualization of the body in order to denounce the constructed nature of subjectivity and to reveal the ideological content of seemingly neutral images. The body is an area where the interests of the power system and artistic opposition encounter each other. In this encounter, the strategy of art is to interfere with the visual discourses of power which result in the discrimination of minorities or of some aspects of our subjectivity. The objects of analysis are images provided by medicine and popular as well as traditional visual culture as the domains characterized by the greatest force of visual persuasion, most significantly contributing to the construction of contemporary identity.

It has now become the aim of art to search for the ways of articulating the body outside of the standards of science and the media, to verify an individual approach to one's body through the disruption of the binding rules of representation, and to question the official hierarchy of visibility in order to reveal a non-objective and culturally conditioned character of individual perception. The subversive aesthetics, untypical framing, violation of taboos, and revalorization of the body all tend to encourage anti-intellectual perception allow to situate the image in reference to binding norms and to endow the body with a new signifying quality. Overt ideological struggle has been replaced by semiotic disruption based upon a perverse logic of representation. Situating itself in opposition to fallocentric reality, artistic practice focuses on an individual's recognition of the materiality, physicality, sensitivity, and the needs of his/her body to be a starting point on the way toward defining her/his rights in reality.