

A close-up portrait of a woman with light-colored eyes, wearing a black headscarf. Her hand is raised to her chin, with fingers slightly spread. The background is a plain, light-colored wall. The lighting is soft, highlighting her facial features.

TOMASZ LACH

CIAŁO W KULTURZE I SZTUCE



Wstęp

Ciało człowieka jest niezwykle fascynującym zagadnieniem. Na ten temat wypowiadali się wielcy myśliciele, powstało wiele tez i hipotez. Napisano setki publikacji, co zaowocowało licznymi konferencjami i seminariami. W tej kwestii wypowiedziano miliardy słów, a jednak dalej ciało ludzkie pozostaje zagadką. Nasz organizm jest w ciągłym ruchu. Właśnie ciało jest źródłem życiowej dynamiki. Nasze działania są skierowane na zaspokojenie cielesnych pragnień. Jesteśmy w ruchu, ponieważ szukamy pewnych rozkoszy i środków na zaspokojenie ich. Gdybyśmy przestali pragnąć to przestalibyśmy działać. Dla niektórych może wydawać się niepokojące, że ciało, jego rozkosze i cierpienia są kwintesencją prawdy o człowieku. Te obawy powstają dlatego, że od stuleci człowiek stara się udowodnić, że jesteśmy czymś więcej niż ciałem. Każda społeczność tworzy system wierzeń, w którym wyznacza wyższe cele, które człowiek powinien osiągnąć. A aby to zrobić konieczne jest przekraczanie granic cielesności.

W tej pracy prześledzimy różnorodne podejścia człowieka do swojego ciała. Porównując zmieniające się przez stulecia poglądy będziemy mogli spojrzeć na własne cele i ideały z dystansem. W niektórych momentach pracy czytelnik zada sobie pytanie o moralność opisywanych działań. Trzeba jednak uświadomić sobie, że aby zrozumieć sens niektórych poczynań, należy zagłębić się w świadomość pewnych społeczności czy konkretnych ludzi. Bardzo ważne są konteksty. W miarę możliwości starałem się je rozbudowywać, niestety historia ciała jest tak

ogromna i zawiła, że musiałem ograniczyć swoje rozważania. Zainteresowanego czytelnika odsyłam do bibliografii, w której konkretne przykłady są bardziej rozbudowane.

Do podjęcia rozważań na temat ciała skłonił mnie blog Izabeli Kowalczyk *Straszna sztuka*. Wielu współczesnych artystów koncentruje się na przekraczaniu uznawanych społecznie norm. Aby zrozumieć pewne nadużycia i walkę o wolność artystycznej wypowiedzi postanowiłem zapoznać się z podobnymi działaniami mającymi miejsce w nieco innych warunkach. W niniejszej pracy prześledziłem przemiany jakie dokonywały się na przestrzeni wieków. Człowiek musiał radzić sobie w codziennych zmaganiach z rzeczywistością. Aby być kompetentnym uczestnikiem gry jaką jest życie należy kontrolować swoje ciało. Trzeba w odpowiedni sposób dbać o wygląd, by być akceptowanym. Nie jest to rys współczesności. Kontrolowanie ciała jest ponadczasowe i ponadkulturowe. W każdej społeczności wygląd wyraża człowieka – jego status społeczny, styl bycia czy zainteresowania. Czasami wystarczy, że choroba odcisnie ślad na sylwetce, by człowiek został odrzucony. Z wyglądem wiążą się także inne niebezpieczeństwa. Duży wpływ na jednostkę ma „grupa trzymająca władzę”. Czasami ludzie zmuszani są do zmiany wyglądu nie bacząc na konsekwencje, które zmiany spowodują. Inny problem to chęć porzucenia śmiertelnego ciała, by żyć wiecznie. W tym temacie również nie liczy się z następstwami. Jak dotąd nasze ciało może być udoskonalane ale nie unikniemy śmierci. Gdy ona następuje powstaje kolejny problem, z którym boryka się ludzkość. Co zrobić ze zwłokami? Organizm, który przestaje działać musi zostać usunięty lub odpowiednio schowany. Na przestrzeni wieków odnajdujemy przeróżne formy obchodzenia się z trupem. Ciało jest przetwarzane, niszczone, nadaje się mu nowy wymiar, a czasami dostaje drugie „życie”.

Poruszając tak rozległe zagadnienia dotyczące ciała trzeba

było zrezygnować z wielu obszarów dotyczących tego problemu. „Każde badanie naukowe nie jest niczym innym jak celowym poznawaniem obranego wycinka rzeczywistości przyrodniczej, społecznej lub kulturowej”¹. Pisząc tą pracę w świadomy sposób doбираłem materiały. Czasami celowo zestawiałem przykłady zachowań ludzkich z prymitywnych kultur i porównywałem je ze współczesnymi działaniami. Chciałem poprzez takie zderzenia zmieniać sposób myślenia czytelnika. W większości lektur problematyka ciała jest ukazywana za pomocą historycznego ciągu zdarzeń. W tej pracy chciałem spojrzeć na to zagadnienie z dystansem. Poruszanie się na tak różnorodnych płaszczyznach naukowych jak antropologia, etnologia, socjologia, psychologia, filozofia czy estetyka pozwala na szersze potraktowanie tematu.

Na brak informacji dotyczących wybranych przeze mnie zagadnień nie mogłem się uskarżać. Poza literaturą naukową starałem się szukać materiałów w literaturze pięknej oraz publicystyce. Ogromną wartość miały dla mnie także zbiory muzealne. By móc w wiarygodny sposób opisywać poszczególne zjawiska, w pierwszej kolejności musiałem zagłębić temat w instytucjach kulturalnych. Oczywiście jeżeli chodzi o dzieła sztuki to powstają trudności wynikające z dystansu kulturowego i czasowego. Wobec prac artystów mogę pozostać jedynie interpretatorem. Z wieloma dziełami wiążą się nieudowodnione i spekulacje. Aby uzyskać w miarę pełny obraz interesujących mnie zagadnień starałem się badać rzeczywistość ludzi, których opisuję. Bardzo przydatne stają się pamiętniki, listy, osobiste dokumenty, czy autorskie wypowiedzi.

Ciało wciąż nas zaskakuje i dlatego nigdy nie przestanie nas zachwycać. Największym jego sprzymierzeńcem jest życie, które nie pozwala mu zatrzymać się nawet na moment. „Ciągłe w ruchu, zawsze w akcji, w sytuacji, w działaniu – okryte wdziękiem

1 D. Maszczyk, A. Radziejewicz-Winnicki: *Metody badań w naukach społecznych*. Katowice 1979, s.12.

jak szatą ciało nie przestaje wdzięczyc się i fascynować”². Fizyczne ciało idealnie zostaje zobrazowane w filmie Lecha Majewskiego *Ogród rozkoszy ziemskich*. Główny bohater przygotowuje dla swej partnerki pewną instalację uosabiającą ciało: akwarium wypełnione 38 litrami wody, 12 kilogramów węgla, 3 kilogramy saletry amonowej, kilka opakowań szkolnej kredy, trochę soli, 3 gwoździe, oraz dwie dziesiąte grama miedzi, które nadają kolor skórze. Czy to jest człowiek?

Ciała, na które lubimy patrzeć

2 P. Bogalecki: *Wdzięki ciał, Wdzięczni ciału*. „Artpapier”, [Http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=13&aid=2581](http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=13&aid=2581).



Idealne ciała

Czym jest człowiek? Jak należy go postrzegać? Ciałem człowieka zajmowano się od starożytności, na jego temat wypowiadają się wszystkie nauki. Jest to problem w takiej samej mierze teologiczny, co filozoficzny czy naukowy. Badając ciało wysunięto wiele teorii. Bada się różnice i podobieństwa. Człowiek staje się obrazem Boga, częścią natury, celem wszechświata czy też jego błędem i niszczyielską częścią.

„Obraz człowieka” jest silnie powiązany z obrazem ciała. Piszac „obraz człowieka” mam na myśli idee, jakie wyraża człowiek w odpowiednich czasach. Ludzie tworzyli obrazy na swoje podobieństwo dużo wcześniej niż zaczęli pisać o sobie. Jednak kiedyś tworzenie obrazów było zarezerwowane tylko dla nielicznych, a w tym momencie wystarczy nacisnąć guzik aparatu by zrobić sobie portret. Nie wyobrażamy sobie życia bez takiego przywileju. Fotografujemy się i filmujemy od narodzin, aż po śmierć. Tego typu obrazy mają sens metaforyczny. Na zdjęciach pokazujemy nie tylko swoje ciała, ale także ukazujemy naturę ludzką. Zarówno w portrecie czy na zdjęciu przedstawiamy siebie w odpowiedniej roli. Staramy się zaprezentować w takiej formie, w jakiej się widzimy. „Historia przedstawiania człowieka była przedstawieniem ciała, przy czym ciało, jako nośnikowi istoty społecznej przypadało w udziale odgrywanie roli”³. Historia pozostawiła nam miliony obrazów. Jest to ogromny zbiór przedstawiający zmianę aktualnych idei człowieka. Obraz

3 H. Belting: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 113.

ucieleśnienia człowieka i to jest chyba najważniejszy sens tworzenia obrazów. Ciało ucieleśniamy także w codziennym życiu. Poprzez wpływ otoczenia przybieramy odpowiednią maskę, a następnie wystawiamy ją na pokaz. Jak pisał Gombrowicz w *Ferdydurke* nie da się uciec od przyjmowania ról jakie wyznacza społeczeństwo. Każda jednostka zostaje poddana ocenie, zostaje „upupiona”, a następnie przyprawia się jej „gębę” i uniemożliwia ucieczkę.

Wystarczy zerknąć w przeszłość, by zobaczyć, że już w starożytności problem kształtowania ciała był ważnym tematem. Poliklet pisał: „Piękno tkwi w proporcji nie żywiołów, lecz części ciała, to jest w proporcji palca do palca, palca do przegubu, jego dłoni do dłoni, jej do łokcia, łokcia do ramienia, wszystkich tych części jednych do drugich”⁴. Zaczęto obserwować i mierzyć ludzi by znaleźć ideał prawidłowo zbudowanego człowieka. Jako jednostką miary posłużono się głową. Według obliczeń Polikleta, aby ciało człowieka było idealne to cała jego długość musi równać się 7, 5 głowy. Tę zasadę zastosował, tworząc jeden z pierwszych kanonów, w rzeźbie *Doryforosa*. Swoje obliczenia udoskonalał później, a następnie zastosował w innym obrazie człowieka – *Diadumenosie*⁵.

W momencie, gdy stworzono ideał piękna, powstał także podział na ludzi, którzy temu ideałowi odpowiadają oraz na tych, którzy odstają od niego. Nikt nie chce być gorszy, dlatego aby stać się podobnym do ideałów należało odpowiednio kształtować swoje ciało już od urodzenia. Grecy uczeni dyskutowali o reżimach, jakie należy narzucić ciału, aby utrzymać je zdrowym i pięknym. W *VI Księdze Epidemii Hipokratesa* odnajdujemy

4 E. Stopa-Pielesz: *Idea Piękna. Człowiek w dziejach sztuki*. „Biuletyn Sztuki Projektowania”, nr 4, <http://www.asp.katowice.pl/zobacz/bsp-4-idea-piekna-czlowiek-w-dziejach-sztuki>.

5 Tamże.

zasady, jakimi musi się kierować człowiek w swoim życiu. Tematy, które są tam poruszane to: ćwiczenia, pokarmy, napoje, sen i stosunki seksualne. Jeżeli chodzi o ćwiczenia to wyróżnia naturalne chodzenie, spacer i gwałtowne bieganie, walka. Należy dostosować odpowiednie ćwiczenia do wieku osoby, jej diety, do warunków atmosferycznych oraz innych wpływających na ciało czynników. Reżym, który ustalają Grecy śledzi życie człowieka od pobudki aż po głęboki sen. Należy zwracać uwagę na jedzenie, jego jakość, sposób i czas podania. Ważne jest także łóżko, na którym śpimy oraz kąpiele. Tak naprawdę uczeni zakładali, że wszystko, co robi człowiek powinno być tak skonstruowane by w odpowiedni sposób wpłynęło na ciało. Nie należy jednak uważać, że Grecy torturowali siebie wymyślnymi dietami. Bardzo ważną zasadą reżymu jest umiar. Zdawano sobie sprawę z niebezpieczeństw diety, która może doprowadzić do dwóch skrajnych postaw. Pierwszą postawą piętnowaną przez Platona była hodowla atletów. Muskularni młodzieńcy usypiają swoją duszę, która nie może przebić się przez ciało pełne mięśni. Natomiast drugą niebezpieczną postawą było „cherlactwo”. Tutaj Platon piętnował twórcę dietetyki – Herodikosa. Ten człowiek tak bardzo pilnował swojej diety, że jak twierdzi Platon, zgotował sobie powolną śmierć.

Cofnijmy się jeszcze wcześniej, do prymitywnych kultur, by zaobserwować jak ludzie kształtowali obraz siebie. Jako przykład może posłużyć dość mocny obraz, kształtowanie czaszek. Deformowanie kształtu głowy miało miejsce w różnych czasach i w różnych częściach świata. Były to zabiegi świadome i miały różnoraki wydźwięk. Najłatwiej deformować czaszkę u noworodków, ponieważ kości pokrywowe nie są jeszcze zrośnięte. Celowe zmiany kształtu znane były już u Fenicjan ok. 4 tys. lat przed Chrystusem. Ludność scytyjska stosowała podobne praktyki. Potwierdzają to liczne znaleziska archeologiczne. Zdeformowane czaszki odnaleziono na terenach

począwszy od Rumunii po Francję. W Polsce znaleziono dwie czaszki w Wolinie. Były one z okresu wczesnego średniowiecza. Archeolodzy odnaleźli także liczne przykłady tych modyfikacji w Afryce: w Nubii, Egipcie, Sudanie czy Republice Konga. Najbardziej rozpowszechniony był jednak w Ameryce Południowej, co potwierdzają znaleziska datowane na 6 tys. lat przed Chrystusem. Takie praktyki miały różnorakie znaczenie. Ich funkcja zależała od kultury, która je praktykowała. Te zmiany wyróżniały jednostki na tle grupy. Zazwyczaj takie osoby były wyżej w hierarchii społecznej, deformacja oznaczała arystokratyczne pochodzenie.

Aby uzyskać odpowiedni kształt głowy posługiwano się różnymi sposobami. Najpopularniejszą metodą było umieszczanie deseczek czy kamieni z przodu oraz z boku głowy, a następnie obwiązywano całość materiałem lub sznurem. W ten sposób wytwarzał się nacisk w osi przednio–tylnej, ograniczający wzrost kości pomiędzy częścią czołową a potyliczną, z jednoczesnym równomiernym rozwojem części ciemieniowej czaszki. Taka modyfikacja prowadziła do skrócenia długości głowy i zwiększenia szerokości. Zostały uwypuklone boczne części kości ciemieniowych i skroniowych. Inny najpopularniejszy zabieg polegał na bardzo mocnym obwiązaniu głowy bandażami i tkaninami ograniczając wzrost w linii środkowo–bocznej. Celem modyfikacji było doprowadzenie do wąskiej i długiej głowy. Odształcenia mogły mieć różną postać. Czasami symetryczną, a czasami asymetryczną. W zależności od regionu modyfikacją poddawano chłopców, dziewczynki czy obie płcie. Na przykład na terenie Boliwii czy Argentyny odształcenie było konieczne by chłopak mógł zostać wojownikiem. Natomiast na Borneo czy w Europie deformowano głowy dziewczynek według aktualnego kanonu piękna⁶. W tym przykładzie ciało to tylko medium.

6 M. Kępa, H. Głąb: *Czaszki jajogłowych*. „Archeologia”, nr 4 (50) sierpień–wrzesień 2010.

Poddaje się ono roli, jaka została na nie nałożona.

Każda kultura manipuluje ciałem, aby poprzez wygląd jednostki wyrażać swoje idee. Aby pokazać jak władza może kształtować wygląd człowieka przytoczę przykład ustawy dotyczącej dopuszczalnych fryzur na terenie Iranu. Przepisy te weszły w życie w lipcu 2010 roku. „Koniec z długimi włosami i kucykami, a fryzury asymetryczne będą traktowane z największą surowością. Wszystkie importowane ze zgniłego Zachodu pomysły fryzjerskie zostały w Iranie zdelegalizowane. Wyjście z domu z irokezem na głowie grozi mandatem w wysokości średniej pensji. Pechowcy mogą dostać lanie wraz z promocyjnym strzyżeniem od bojówek Basidż, irańskiego ORMO. Recydywiści mogą nawet trafić do więzienia”⁷. Jaki ma cel powyższa manipulacja? Władza nie lubi wyróżniających się jednostek, ponieważ mogą jej zagrozić. Jeżeli społeczeństwo poddaje się nakazowi i każdy nosi prawnie ustanowioną fryzurę to znaczy, że ludność jest posłuszna. Natomiast, gdy znajdują się odmieńcy, którzy na dodatek mogliby się rozpoznać np. przez długie włosy, to mogliby doprowadzić do powstania partii, która zachwiałaby panującym porządkiem. W takim przypadku zarost może być niebezpieczny.

Największą przemianę kulturalną w Europie dokonało chrześcijaństwo. Radykalnie zmieniło postawę wobec ciała. „Nawet te antyczne doktryny, które przyznawały pierwsze miejsce duszy, pojmowały, bowiem cnotę czy dobro nie inaczej jak przy udziale ciała”⁸. W chrześcijańskim świecie wszystko się zmieniło. Zlikwidowano wiele społeczno–kulturalnych miejsc np. teatr, cyrk, stadion, łaźnie. Ten przewrót powoli dążył do unicestwienia ciała. Ciała, które jest „więzieniem

7 Ł. Wójcik: *Zarost władzy*. „Przekrój”, http://www.przekroj.pl/wydarzenia_swiat_artykul,7362.html.

8 J. Le Goff: *Świat średniowiecznej wyobraźni*. Przeł. M. Radożycka-Paoletti. Warszawa 1997, s. 127.

duszy”. Powstał nowy model społeczny – mnich, który stara się zwalczyć swoje ciało poprzez umartwianie i ascetyzm wobec swojego ciała. Powstaje również ktoś bardziej ceniony w nowej hierarchii – święty, który składa ofiarę ze swojego ciała poprzez męczeństwo.

Bardzo ładny przykład „manipulacji” zastosował kościół wobec kobiety. W biblii znajdują się dwa opisy stworzenia człowieka, a w tym kobiety. Pierwszy: „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę”⁹ oraz drugi: „Wtedy to Pan sprawił, że mężczyzna pogrążył się w głębokim śnie, i gdy spał wyjął jedno z jego żeber, a miejsce to zapełnił ciałem. Po czym Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę”¹⁰. Spośród tych dwóch opisów stworzenia średniowieczni Ojcowie Kościoła zdecydowanie wolą opcję drugą, czyli opis stworzenia Ewy z żebra Adama. Ta manipulacja teologów odbija się niekorzystnie na sytuacji kobiety. „Na przykład pod tym wpływem kobietę uważa się za »nieudanego mężczyznę«. Ta fizyczna słabość oddziałuje bezpośrednio na jej zdolność pojmowania i wolę”¹¹. W średniowieczu mężczyźni będą się uważali za lepszych od kobiet, będą ich przewodnikami. A kobiecie zostaje wybranie jednej z ról. Ewa lub Maria, grzesznica lub odkupicielka, jędzowata żona lub dworna dama. Kobieta, grzesznica i pierwsza kusicielka jest jednak potrzebna mężczyźnie. Bóg stworzył ją do pomocy Adamowi. Dlatego w historii obrazu odnajdujemy jej obecność. W tym czasie powstaną liczne wizjerunki Ewy. Będzie to jeden z ideałów piękna. Artyści mogli studiować kobietą nagość, gdy starali się przedstawić pierwszą kobietę. Nagość była ważną cechą rajskiego życia. Drugi ideał

kobiety był przedstawiany pod postacią Marii. Jej ciało nie będzie raczej podziwiane, lecz czczone. Tutaj pojawią się kobiece portrety. Tylko pod tymi dwoma postaciami kobieta może awansować.

Kościół stara się kontrolować każdy aspekt życia człowieka. Wszystko co angażuje ciało, czyli: gesty, miłość, nagość, wygląd, jedzenie zostanie schryścianizowane. Jedną z najgorszych form grzeszności jest obżarstwo. Dlatego ascetyzm i posty, które wprowadzają mnisi będą wyznacznikami, jakimi powinien się kierować człowiek. „Mięso będzie z początku zakazane na rzecz ryb, a jeszcze lepiej – jarzyn, a nawet dzikich roślin i ziół w wypadku pustelników, którzy pragną w ten sposób bardziej zbliżyć się do obrazu ogrodu edeńskiego”¹².

Z ubiegiem czasu praktyki żywieniowe dostosują się do hierarchii społecznej. Szlachta, mieszczaństwo, a także kler, jako wyższa warstwa społeczna doprowadzi do nowej bardziej wyrafinowanej formy odżywiania. Pojawi się kultura jedzenia. Posiłek stanie się pewnym aktem społecznym, podczas którego panować będą odpowiednie reguły. Stół musi być rozplanowany, dania będą w odpowiedni sposób rozmieszczone. Jeść się będzie w pozycji siedzącej, nie jak u Rzymian na leżąco. Zakazane będzie plucie, wycieranie nosa, podawanie nadgryzionych części mięsa. Goście muszą zachować odpowiednią odległość od siebie. Mięso stało się wyróżnikiem arystokracji. Warstwy niższe musiały zadowolić się produktami roślinnymi i jej pochodnymi np. mąką do wypieku chleba. W biednych chatkach to kobieta gotowała według wiedzy przekazanej od matki. Natomiast na dworach znajdował się kucharz, który czerpał wiedzę z licznych ksiąg kucharskich.

Chrześcijaństwo starało się zerwać z większością praktyk

9 Biblia Tysiąclecia, Rdz 1, 26-27. Poznań 2009.

10 Tamże, Rdz 2, 21-24

11 J. Le Goff, N. Truong: *Historia ciała w średniowieczu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2006, s. 45.

12 Tamże, s. 116.

starożytnych. Zrezygnowano z gimnastyki, która była uprawiana przez nagich atletów. Nagość mogła się pojawić w małżeńskim łóżku. Choć i wtedy trzeba było uważać, by nie dopuścić się rozpusty. Nagość staje się problemem dla teologów. U Adama i Ewy świadczy o pierwotnej niewinności i o pięknie, jakie stworzył Bóg. Ukrywanie jej jest znakiem grzechu pierworodnego. Kolejną trudnością był sposób ukazywania ludzi wchodzących do raju. Po Sądzie Ostatecznym będzie zmyty grzech pierworodny i pokazywanie ubioru – symbolu upadku – przestanie być wiarygodne. Ten sporny problem starano się ukazywać poprzez skodyfikowany sposób. Nagość pokazana w sposób „ucywilizowany”, jako zwycięstwo Chrystusa.

„Cywilizowanie” ciała miało także wpływ na jego formowanie. W średniowieczu nie spotkamy sportu takiego, jak w starożytności. Ćwiczenia fizyczne, które mają wielką wagę w średniowieczu nie mogą zostać nazwane sportem. „Albowiem sport to nie tylko wolne od przemocy zmagania fizyczne, lecz także praktyka zakładająca społeczną równość uczestników, wymagająca specyficznego i dającego się powielić miejsca (stadion, gimnazjon itd.), regulaminu akceptowanego przez strony przeciwne, a także właściwego sobie kalendarza zawodów”¹³. Średniowieczne ćwiczenia mają aspekt wojskowy, a także przygotowawczy do turniejów i ludowych igrzysk. Ale organizowanie turnieju nie można porównać do organizacji meczu. Nie występują regularne ekipy i nie ma stałych miejsc na te przedstawienia. Trzeba jednak przyznać, że pojawiają się różnego rodzaju gry, które w późniejszych czasach rozwijają się, jako dyscypliny sportowe np: zapasy, gra w piłkę.

Bardzo ważne i towarzyszące człowiekowi na każdym kroku są gesty. Zewnętrzna ekspresja człowieka ukazuje stan duszy. Trzeba jednak rozróżnić gesty od nadmiernej gestykulacji, która jest przejawem mocy szatańskiej. Kościół potępia różnego

rodzaju wykręcanie ciała czy jakiegokolwiek zniekształcanie go. Dlatego też śmiech jest potępiony. Jest to deformacja twarzy, wykrzywianie ust. Odrzucenie śmiechu wiąże się także z powodu podziału ciała człowieka na różne części. Głowa jest wywyższana, jest po stronie ducha, natomiast brzuch „kojarzony z obżarstwem” – jest po stronie ciała. „A śmiech idzie z brzucha, tzn. z nikczemnej części ciała. Według *Reguły mistrza* usta są »rygłem«, a zęby »zaporą«, która ma zatrzymać falę niedorzeczności mogącą płynąć wraz ze śmiechem. Śmiech jest bowiem »skalaniem ust«, ciało ma więc pełnić rolę szanca naprzeciwno tej jaskini Diabła”¹⁴.

Kościół odrzuca także taniec i teatr, choć w pewnych warunkach są dopuszczone. Pozytywny przykład to taniec króla Dawida. Natomiast całkiem negatywny jest taniec Salome przed ściętą głową Jana Chrzciciela. Taniec wiąże się z „wykręcaniem” ciała, a chrześcijanin nie powinien wykonywać jakichkolwiek wygibasów. Ciało musi być „kiełznane”, zachowywać się według reguł. „Armia szatana namiętnie gestykuje”¹⁵. Aktorzy, którzy byli specjalistami od gestów i mimiki byli na równi traktowani z opętanymi. Były to ofiary lub wspólnicy szatana.

Wprowadzając nowe zasady chrześcijańska władza obróciła dotychczasowy porządek obrazowania ciała. Aby przekroczyć granice cielesnego świata głowy kościoła posłużyły się nowymi środkami. Wywołano sprzeciw wobec antropocentryzmu kultury antycznej i nałożono tabu na kult ciała. Antyczni bogowie przedstawieni w trójwymiarowej rzeźbie musieli zginąć. A ikona stała się ucieleśnieniem nowego żydowskiego Boga. Chrześcijaństwo powoli dochodziło do ustalenia swojego ideału, któremu mogło sprostać ciało ludzkie. Udało się to poprzez wykreowanie świętego. „Jednak abstrakcyjne ciała ikon i sfragmentaryzowane ciała relikwii wskazują na kryzys, jaki dotknął

13 Tamże, s. 130-131.

14 Tamże, s. 64.

15 J. Le Goff: *Świat ...*, s. 132.

obraz ciała i obraz człowieka”¹⁶.

Następne wieki przynosiły kolejne konstrukcje idealnego ciała. Zmieniało się nastawienie do niego i sposób kształtowania. Ciało i obraz nieustannie poddawane są redefinicjom. Jedną z ważniejszych postaci renesansu – Leonardo da Vinci – obrazuje człowieka z ogromnym zaangażowaniem i oddaniem. Aby stworzyć jedno dzieło, artysta wykonywał dziesiątki szkiców, a czasem pisał na temat rozprawę. Gdy malował świętego Hieronima starał się odtworzyć relacje między anatomią i dynamiką fizjonomii. Aby to zrobić Leonardo studiował mimikę i gesty twarzy, które odzwierciedlają stany duchowe. „Zabawiaj się przyglądaniem podczas spacerów gestom ludzi, jak dyskutują ze sobą, śmieją się czy kłócą; obserwuj także postawę i wyraz twarzy tych, którzy stoją i patrzą albo uczestniczą”¹⁷. Dzięki tym obserwacjom Leonardo potrafił wiarygodnie oddać cierpiętniczo – ekstatyczny wyraz twarzy św. Hieronima czy tajemniczy uśmiech Mony Lisy.

Nie chciałbym przedstawiać w tej pracy całej ludzkiej historii (nawet nie jest to możliwe), ale zaznaczyć pewne punkty, które miały duży wpływ na obecne postrzeganie ciała. XIX – wieczny organicyzm znacznie wpływa na pogląd, że ciało jest organiczną maszyną, która jest częścią produkcji. W takim ujęciu dąży się do ukształtowania ciała w ten sposób by było maksymalnie produktywnie. Ciało poddawane jest dyscyplinie, by zwiększyć jego możliwości i wydajność. W czasach socjalizmu odnajdujemy jednostki, które zachowują się jak maszyny. W fabrykach wyrabiają ponadludzkie normy tylko po to, by dostać nagrodę typu talon na benzynę.

Przełom modernistyczny i filozofia Nietzschego przewartościowują stosunek do ciała i człowieka, który nie jest

już maszyną, lecz ciałem wielofunkcyjnym, źródłem wiedzy i świadomości. „Nauki społeczne ostatecznie odkryły złożony charakter ciała, jego złożoność nieredukowalną do poziomu biologicznego, psychologicznego, czy dwuwymiarowej uproszczonej wizji społeczeństwa”¹⁸. Trzeba sobie uzmysłowić, że to, co my nazywamy „własnym ciałem” nie jest wyłączonym i naszym jedynie. Wielu antropologów udowodniło już, w swych prac naukowych, że jesteśmy kształtowani przez socjalizację i skonstruowane systemy kulturowe. Według Bourdieu i jego koncepcji *habitus* nasz stosunek do ciała nie jest taki sam jak do innych przedmiotów, obiektów, czy idei. Nasze „ja” i ciało są nierozdzielne, natomiast świat postrzegamy za pomocą już ucieleśnionej świadomości. Ciało człowieka jest modelem do klasyfikowania całej rzeczywistości. Zarówno kanonu, społeczeństwa i kultury.

Wraz ze zmieniającym się obrazowaniem zmienia się także medium, na którym przedstawiane są ciała. Już lustro zostało wymyślone po to by ukazywać ciało tam gdzie go nie ma. W odbiciu lustrzanym znajduje się bezcielesny obraz, który jednak jest cieleśnie postrzegany. Identyczną rolę miały obrazy renesansowe, a obecnie ekrany komputerów. Człowiek przekłada trójwymiarowe ciało na płaszczyznę, która sama w sobie jest zaprzeczeniem ciała. Ale w ten sposób historia obrazu stała się historią ciała.

16 H. Belting: *Antropologia...*, s. 121.

17 Słowa L. da Vinci za: M. Rosci: *Leonardo da Vinci. Sztuka świata t. 5*, Warszawa 1992.

18 M. Brocki: *Język ciała w ujęciu antropologicznym*. Wrocław 2001, s. 125.



Nowe ciała

Charakter współczesnej sztuki zmienił się. Coraz częściej dyskutuje się czy w obecnych pracach możemy doszukiwać się antycznego piękna i harmonii. Artyści dokonali przewrotu i przekroczyli granice tradycyjnych obszarów sztuki. Wykształciła się sztuka krytyczna nazwana tak, ponieważ zajmowała się krytyką standardów artystycznych, norm kulturowych, moralnych i społecznych. Jednym z obszarów tego typu poczyną jest, zajmująca się ludzką cielesnością, sztuka ciała. Pracami stają się ludzkie działania. Artyści lubują się w wystawianiu nagich, okaleczonych i pozbawionych godności ciał. Można powiedzieć, że przestało istnieć tabu związane z ludzką cielesnością. Artyści przekroczyli już granice takich zjawisk jak duchowość, procesy fizjologiczne, seksualność, zdrowie, życie. W tym momencie można postawić pytanie czy takie działania są wyrazem szeroko pojętej wolności artystycznej czy jednak są zapowiedzią końca sztuki. Czy sięgając po tak szokujące środki artyści chcą nadal przełamywać stereotypy i kontynuować tradycje sztuki czy po prostu po najmniejszej linii oporu próbują wstrząsnąć publicznością i zwrócić na siebie uwagę.¹⁹

„(...) rozmazują się granice między ciałami »naturalnymi« (nie sposób już określić, co mogłoby to oznaczać) a ciałami sztucznie skonstruowanymi w wyniku różnych ingerencji. (...) Nie istnieje już jeden obraz ciała, lecz mamy do czynienia z różnymi

19 Rozważania na ten temat można znaleźć w artykule: K. Kukielko: *Estetyka ciała. Droga ku wolności czy ku zatraceniu ?* „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37, <http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html>, 2004.

typami ciał. Natrafiamy na niemożliwość określenia, czym dzisiaj jest ciało. Jeśli już je określamy to, jako tekst, w który wpisywane są coraz nowsze znaczenia i formy wiedzy²⁰. Tak jawiące się ciało jest tekstem, który nie zamierza już ukazywać obiektywnej prawdy o świecie, lecz przekazem, który nie da się jednoznacznie odczytać i służy sprowokowaniu publiczności do podjęcia dyskusji na dany temat. „Sztuka, w której artyści ukazują (...) ciała wraz z ich indywidualnymi cechami i pragnieniami, przełamuje tradycyjne relacje między widzem a obiektem sztuki, artystą a jego dziełem”²¹.

„Sztuką ciała” zajęły się przede wszystkim kobiety. Takie artystki jak Katarzyna Kozyra czy Alicja Żebrowska poruszają problemy męskiej dominacji w świecie oraz odnoszą się do wyglądu kobiety. Przedstawicielki sztuki feministycznej ostro krytykują społeczeństwo patriarchalne, które według artystek jest dostosowane do zaspakajania potrzeb mężczyzn. Ciało kobiet jest poddawane presji, co prowadzi do zadawania mu bólu i deformowania.

W pracach tworzonych przez mężczyzn pojawia się natomiast krytyka modelowego ciała lansowanego w kulturze masowej. W sztuce Zbigniewa Libery czy Grzegorza Klamana zauważamy sprzeciw wobec regularnie czyścić, by utrzymać sprawność jak najdłużej. Tylko użyteczne ciało można wystawiać na sprzedaż, dlatego trzeba przedłużać jego przydatność. „*Ciało indywidualne* przynależy teraz do świata chirurgii, radiologii, anestezjologii, a także do świata projektantów, przemysłowców i wszystkich tych, którzy związani są z obsługą sztucznego ciała, szczególnie wtedy, kiedy *ciało naturalne* się zestarzeje”²². Działalność francuskiej artystki Orlan idealnie obrazuje sztukę krytyczną

oraz ingerencje człowieka w swoje ciało. Orlan to artystka, która zajmuje się sztuką multimedialną i *performance*, karierę artystyczną rozpoczęła, gdy miała 15 lat. Projekt o nazwie *Saint Orlan faces reincarnation* rozpoczęty w 1990 roku przyniósł jej największą sławę. Artystka postanowiła posłużyć się własnym ciałem. Poddaje się licznym operacjom plastycznym, które mają doprowadzić do stworzenia człowieka idealnego – dzieło ostateczne i doskonałe.

Każda operacja była fotografowana i filmowana, a ostatnie nawet transmitowane i oglądane w galeriach sztuki na żywo. O stosunku artystki do sztuki najlepiej świadczą jej słowa: „Interesuje mnie sztuka oporu i sprzeciwu. Sztuka, która wywiera do góry nogami to, co zakładamy z góry, która bulwersuje, która znajduje się poza normami i poza prawem”²³. Od początku sztuka Orlan była związana z ciałem, a także ze sztuką chrześcijańską. Na początku kariery dodała sobie przydomek święta, wtedy także w swoich pracach nawiązywała do ikonografii baroku. Powstały wtedy prace, w których artystka wcielała się w rolę świętej, zazwyczaj w rozwianych nawiązujących do baroku szatach z odsłoniętą piersią. Jej prace budziły wiele kontrowersji. Na przykład, w 1983 Orlan ukazuje siebie, jako św. Teresę Berniniego, a na dodatek u swoich stóp kładzie ekran, na którym widać chorych psychicznie w pozach błagalnych, przypominających postacie kierujące prośby do Marii. Obecnie tworzona praca artystki, *Saint Orlan Faces Reincarnation*, jest jakby polemiką z Bogiem. Mechaniczna zmiana ciała pokazuje, jaki jest stosunek człowieka do stwórcy i jak wielkie nadzieje pokłada się we współczesną naukę. Orlan świetnie odnajduje się w czasach gdzie medium jest ciało, a wiara w Boga zostaje przysłonięta nowymi technologiami. Podsumowująca

20 I. Kowalczyk: *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002, s. 17-18.

21 Tamże, s. 19-20.

22 M. Brocki: *Język...*, s. 172.

23 J. Krawczyk: *Transgresyjna sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*. „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37. <http://free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst7.html>.

swoją twórczość napisała: „Podczas dwudziestu lat pracowałam wykorzystując chrześcijańską ikonografię religijną okresu baroku. Czyniłam to za pomocą własnego ciała i swojego obrazu, który bardzo pokochałam”²⁴.

W tym momencie warto przypomnieć greckiego artystę Zeuksisa z Heraklei, którego przypomina Orlan. Być może kierowała się jego dokonaniem. Zeuksis wybierał najlepsze fragmenty ciała z różnych modeli i łączył je w celu uzyskania idealnej kobiety. Orlan z pośród znanych renesansowych i post-renesansowych dzieł wybrała najlepsze partie ciała, by stworzyć idealny wizerunek siebie. Każda z operacji ma za zadanie zmianę poszczególnych części. Lekarze zaopatrzeni są w komputerowo wygenerowany obraz. Jej oczy powstaną na podstawie rzeźby *Diany* (szkoła z Fontainebleau), usta Europy Bouchera, czoło Mona Lisy da Vinci, broda Wenus Botticello i nos Psyche (Jean-Léon Gérôme). Każda z tych postaci została wybrana, ponieważ nawiązuje do pewnych ideałów. Diana to wojownicza bogini, Europa symbolizuje nieznaną przyszłość, Mona Lisa przez swoją dwuznaczność (chodzi o interpretację obrazu jak autoportretu Leonarda), Wenus, jako symbol płodności, a Psyche ze względu na piękno duchowe. To wydarzenie przemiany to nie tylko operacja, lecz barwny spektakl. Artystka czyta poezję, wokół tańczą tancerze, wszyscy w specjalnie uszytych na ten cel kostiumach. Aby zebrać pieniądze na kosztowne operacje, Orlan sprzedaje prawa do zdjęć oraz filmów, a także kawałki swojego ciała oraz krew, które zostały odizolowane podczas „rzeźbienia” jej ciała.²⁵

„Religia i psychoanaliza stwierdzają zgodnie: nie wolno

atakować ciała, trzeba zaakceptować samego siebie. [...] Moja praca zwraca się przeciwko temu, co wrodzone, przeciwko temu, co nieubłagane i zaprogramowane, przeciwko naturze i DNA, wreszcie przeciwko Bogu. [...] Moja praca jest bluźniercza”²⁶. Orlan wskazuje drogę przyszłym pokoleniom. Ukazuje człowieka w roli demiurga, który wbrew Bogu i naturze kreuje ciało na dowolnie wybrany przez siebie wzór. Ten artystyczny manifest jest jednak deklaracją człowieka, który jest zbyt pewny siebie. Wierzy w możliwości techniczne naszej ery. Niestety zapomina się o tym, że człowiek nigdy nie będzie wszechmogący. Zawsze ma nad sobą coś, co go ogranicza np. możliwości techniczne, czy zwykła chęć współpracy naukowców z szalonymi artystami. W pracach Orlan widzimy wyraźne zachwianie, jeśli chodzi o etykę artystyczną. Performerka nie bierze pod uwagę odpowiedzialności za konsekwencje, jakie mogą być spowodowane jej występami. Operacje plastyczne często wiążą się z bólem i skutkami ubocznymi. Natomiast artystka pokazuje nam przyjemne przedstawienie pełne zabawy. Widz oswaja się z obrazem przecinanej skóry podbródka, gdy dookoła znajdują się tancerze, ludzie ubrani w ekskluzywne stroje najlepszych projektantów, gdy słucha się muzyki i czyta poezję. Dzięki tej oprawie widz przestaje doszukiwać się negatywnych konsekwencji, jakie może przynieść operacja plastyczna. Dzieła Orlan są zaprzeczeniem spokoju i skupienia, jakie dostrzegamy na przykład w obrazie Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. Artystka jest jednak wielką zwolenniczką chirurgii plastycznej i chętnie ją popularyzuje. Twierdzi, że: „W przyszłości będziemy zmieniać nasze ciała tak łatwo, jak dziś robimy to z kolorem włosów”²⁷.

24 Tekst wygłaszany przez Orlan podczas pokazu filmów video dokumentujących jej kolejne „operacje-dzieła”, „Magazyn Sztuki” (1996), 1 (9), s. 22.

25 B. Rose: *Orlan and the transgressive act*. <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>.

26 J. Krawczyk: *Transgresyjna ...* <http://free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst7.html>.

27 C. Lovelace: *Orlan. Offensive acts*, „Performing Art Journal” (1995)49, s.14. Za: Tamże.

Artur Żmijewski twierdzi, że społeczeństwo unika spotkania z artystami, przez swoją postawę, która uznaje artystów za ludzi tworzących niepotrzebne rzeczy. Ludzi nie interesują artystyczne wytwory i swoją ignorancję wobec sztuki usprawiedliwiają niedorzecznością tworzonych dzieł. A tymczasem artyści siłą się jak mogą by oddziaływać na rzeczywistość. „Artysta w społecznej optyce postrzegany jest, jako szaman, demiurg, kolorowy ptak, trochę szaleniec, ktoś nieustannie chory, trawiony gorączką jakiejś nieusuwalnej dolegliwości (...) I ten wszechobecny fantazmat chroni społeczeństwo przed rzeczywistym spotkaniem ze sztuką”²⁸. Przyglądając się sztuce krytycznej dostrzegamy pewien paradoks. Walczy się o szacunek dla ciała w sposób obrazoburczy i poprzez poniewieranie ciałem. Ten rodzaj sztuki jest uwikłany w uznawane przez społeczeństwo normy moralne. Zaczynamy się zastanawiać czy sztuka jest moralna, a jeśli tak, to, kiedy? Zajmowanie się taką sztuką zaczyna podważać jej sens. Przestaje liczyć się forma artystyczna i filozofia twórcy. Zwraca się uwagę, jedynie na wyrwany z kontekstu środek artystycznego wyrazu. „Daje się zauważyć całkowity brak rozróżniania, kiedy pewien radykalizm środków jest uzasadniony i głęboko umotywowany, kiedy zaś jest modą efekciarstwem, zbędnym i drażniącym fajerwerkiem”²⁹. Taki wymiar sztuki jawi się, jako walka o utrzymanie miejsca w społeczeństwie za wszelką cenę, czyli jest to świadectwo jej upadku. Artyści nie mogą lekceważyć przeszłości i tradycji sztuki. „Przeprowadzane w *celach artystycznych* zabiegi na własnym ciele, epatowanie okrucieństwem (...), gwałcenie psychiki swojej i cudzej są następstwem niedojrzałości wewnętrznej i braku wyobraźni, nie

28 A. Żmijewski: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Bytom – Warszawa 2006, s. 7.

29 A. Szyłak: *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „Exit” (1997)3, s. 1534, za: K. Kukielko: Estetyka... [Http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html](http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html).

mówiąc już o braku poczucia formy i analfabetyzmie plastycznym. (...) Jeśli sztuka okazuje się skuteczna jako [...] instrument terapeutyczny, niech i tym będzie. (...) nie może jednak stać się usprawiedliwieniem bełkotu i agresji, (...) instrumentem moralnego szantażu, bo wówczas diabli wezmą nie tylko sztukę, lecz i nas”³⁰.

Istnieje jeszcze jeden problem współczesnej sztuki, który chciałbym omówić. Chodzi o nasz świat, w którym tak bardzo rozpowszechnione są nowe technologie. Wirtualne życie zmieniło podejście do naszego ciała. Coraz częściej, a także w coraz młodszym wieku rozpoczynamy przygodę z alternatywnym światem internetu. W społeczeństwach utworzonych w sieci możemy kreować siebie i swój świat. Według francuskiego socjologa i filozofa Jean’a Baudrillarda wirtualizacja świata jest zjawiskiem katastrofalnym dla człowieka. „W wyniku zwiększającej się liczby mechanicznych przedłużeń człowieka, a także rozwoju technologii wideo, które nieskończenie powielają jego obraz, powstaje podmiot fraktalny. Podmiot zwielokrotniony, obecny na licznych monitorach, rozłożony na elementy podstawowe, ale zawsze wierny swojemu modelowi. Ciało staje się rojem przedmiotów, w których zatracą się jego skończoność. Staje się fraktalne. Ocena procesu wirtualizacji jest jednoznacznie negatywna: Człowiek Wirtualny unieruchomiony przed swym komputerem, uprawia miłość via monitor i wyklada za pośrednictwem telekonferencji. W ten sposób zostanie upośledzony zarówno motorycznie jak i umysłowo – oto cena, jaką przyjdzie mu zapłacić za swoje zoperacjonalizowanie”³¹. Są także mniej radykalne zdania odnoszące się do

30 J. Marciniak: *Awangarda i wątroba*. Poznań 1998, s. 14, za: K. Kukielko: Estetyka... [Http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html](http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html).

31 Ł. Biskupski: *Nieznosna lekkość bytu. O Stelarcu i metaforze ciała w świecie postbiologicznym*. „Splot”, [Http://www.e-splot.pl/?pid=magazyn&code=article&id=39](http://www.e-splot.pl/?pid=magazyn&code=article&id=39), 2008.

wirtualnych rzeczywistości. Dzięki internetowi wzbogacamy własną rzeczywistość, nie ograniczamy się do tego co lokalne, ale sięgamy po doświadczenie i wiedzę ludzi z całego świata. Nie da się oddzielić wiedzy z przekazu elektronicznego od lokalnych doświadczeń. Człowiek łączy i wykorzystuje różne pakiety doświadczeń. W świecie, gdzie technika jest główną wartością, gdzie możemy podróżować po całej kuli ziemskiej nie ruszając się z fotela, gdzie maszyny wykonują za nas wszystkie czynności z większą precyzją i mocą ciało jest tylko niechcianym produktem natury, które ogranicza nas przez swoją formę. Nasze społeczeństwo pragnie przekroczyć swoją cielesność i dlatego do głosu dochodzą prace artystów, które ten problem próbują rozwiązać. Jednym z nich jest Stelarc, który stara się wykorzystać nowe technologie, by zmodyfikować ciało. Człowiek w połączeniu z różnego rodzaju mechanizmami będzie mógł lepiej przystosować się do obecnego otoczenia. Na przykład w projekcie *Third Hand* artysta połączył swoje ciało z trzecią, sztuczną ręką. Miała ona zdolność chwytania, wciskania a także obrotu nadgarstka o 290°. Była ona połączona z mięśniami brzucha i nóg, potrafiła także wysyłać zwrotne impulsy, które dawały wrażenie czucia.

W 2007 roku Stelarc wszczepił sobie w przedramię implant ucha. Na początku był to tylko wyhodowany z ludzkich komórek kształt. Później zamierzał wszczepić tam mikrofon z nadajnikiem bluetooth. Jaki był cel artysty? Zależało mu na stworzeniu urządzenia do słuchania na odległość. W wywiadzie z Moniką Bakke mówi: „A zatem kiedy ty jesteś w Polsce, a ja w Australii, możesz słuchać tego, co słyszy moje ucho znajdujące się w innym niż ty miejscu. Opiera się to na prostej stałej łączności między twoim ciałem i częścią mojego ciała”³². Stelarc uważa

32 M. Bakke: *Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć!* Obieg, <http://obieg.m-tech.net.pl/rozmowy/1561>.

nasze ciało za nieprzystosowane do obecnych czasów. Mózg nie jest w stanie poradzić sobie z ilością, jakością i złożonością informacji, jakie do niego docierają. Ciało narażone jest na różne choroby, często się psuje i zawsze umiera. Człowiek bez jedzenia przeżyje tylko kilka tygodni, bez wody – kilka dni, a bez powietrza zaledwie kilka minut. Organizm tak jest zbudowany, że ciężko jest w nim wymieniać poszczególne części. Dlatego Stelarc porusza temat człowieka-maszyny. Uważa, że tylko dzięki połączeniu człowieka z maszyną możemy wejść w nową erę. Myśl ludzka powinna odejść w ludzką przeszłość.

Trzeba jednak stwierdzić, że działania Stelarca są wynikiem kartezjańskiego dualizmu. Stelarc oddziela umysł od ciała. Tylko jeżeli uważamy nasze ciało za skomplikowaną maszynę i potrafimy je oddzielić od umysłu to możemy ingerować w tą materię bez naruszania naszego „ja”. Dopóki panujemy nad własną świadomością możemy zagłębiać się w rzeczywistość wirtualną i pływać w sieci. „Panująca w XX wieku ideologiczna konstrukcja ciała została zastąpiona przez pokusę jego biologicznej konstrukcji. W nowej formie powtarza się tutaj stary konflikt natury i obrazu. Zmierzają się do stworzenia imitacji ciała w obrazie, w którym spełniłyby się ideały zdrowia, młodości i nieśmiertelności”³³. Udoskonalanie ciała człowieka nie jest nowym tematem, ale w obecnym ujęciu istota z rajskiego ogrodu zamienia się w człowieka przyszłości, w którym technika zastąpiła naturę. Jednostka w stworzonym przez siebie ciele traci wolność. Jak kiedyś ucieczką od natury było stworzenie obrazu, tak teraz z nowego ciała człowiek już nie może uciec. Jednocześnie staliśmy się więźniami obrazów, którymi się otaczamy. Obrazy nigdy nie były tym, za co je uważamy, to jest odbiciami rzeczywistości. Co najwyżej mogą ucieleśniać ideę rzeczywistości. A ideę w obecnych czasach przenoszą reklamy. Media kreują idealnych ludzi, a jednocześnie prezentują nam środki za pomocą, których

33 H. Belting: *Antropologia...*, Kraków 2007.

możemy stać się nimi. Ludzie poddają się presji i w centrach fitness czy na stołach operacyjnych optymalizują swoje ciało. „Ponownie konstelacja człowiek – obraz – ciało pokazuje, jak ściśle łączą się w naszej wyobraźni wszystkie te trzy aspekty”³⁴.

34 Tamże, s. 118.



Potwory i skazańcy

Publiczność od zawsze domagała się widowisk, w których lała się krew lub występowali ludzie o „egzotycznym” wyglądzie. „Chleba i igrzysk” – tak wołał lud w starożytnym Rzymie. Co przyciąga ludzi do tego typu przedstawień? Na pewno ciekawość, ale także wstyd. Takie przedstawienia pozwalają nam spojrzeć na siebie jak na „normalnych” ludzi. Jest to jakby narcystyczny zachwyt nad własnym wyglądem czy zachowaniem. Taki zachwyt nie jest nam dany bezpośrednio, możemy go osiągnąć jedynie przez cudzą perspektywę nas samych. Właśnie to, że nie jesteśmy pewni własnej doskonałości każe nam poszukiwać „odmieńców” i przyglądać się im. Dla widza osoba skazana na śmierć czy dziwolog w cyrku jest potwierdzeniem jego samego, jako jasno określonego, przynależnego do „właściwej” kategorii społecznej. Wyolbrzymione wady potworności w tych widowiskach jasno pokazują nam, których cech naszej osobowości musimy się wyrzec by móc być akceptowanym w społeczeństwie.

Jedną z ciekawszych rozrywek ludu, praktykowaną jeszcze w XVIII wieku była kaźń. Była to kara wymierzona w człowieka, której głównym celem było sprawianie długotrwałego bólu. Rozmiar tego cierpienia był zależny od zbrodni, jaką popełnił człowiek. Kaźń można mierzyć w liczbach batów, miejscach przypaleń czy czasie agonii. Gdy ktoś skazany jest na śmierć, wtedy można rozciągnąć umieranie w czasie i przez to stworzyć „tysiące śmierci” na przykład przez ćwiartowanie czy łamanie kołem. Kaźń nie jest przypadkową agresją, lecz techniką zadawania bólu. Ten makabryczny rytuał pokazuje siłę karzącej

ręki władcy. Jak pisze Foucault: „Zbytek kaźni jest inwestycją w ogólną ekonomię władzy”³⁵.

Kary cielesne były tak interesującym przedstawieniem, że ludzie tłumnie ściągali na nie nawet z oddalonych o kilkanaście kilometrów miejscowości³⁶. Dlatego sędziowie w doborze kary kierowali się także chęcią dostarczenia rozrywki. Można wyliczać rodzaje kaźni jakie wymyślano. Na przykład: obcięcie dłoni, przebicie języka, łamanie kołem, obcięcie członków, roztrzaskanie głowy, spalenie żywcem itp. Mimo, że najczęstszym wyrokiem była banicja czy grzywna to by urozmaicić ten wyrok, skazany musiał przejść cały ceremoniał przyjęcia kary. Gdy śledztwo się kończy i człowiek zostaje skazany za swoje przewinienie zaczyna się spektakl. W tym momencie winny – główny aktor – musi powiedzieć światu, że popełnił zbrodnię. Świat powinien dowiedzieć się o rzeczach, które były skrywane. Może to nastąpić poprzez procesje skazanego z tabliczką ogłaszającą winy przyczepioną do piersi, pleców czy głowy. Inny sposób to np. wypowiadanie swoich win przed kościołem połączone z modlitwami. Często skazany odwleka ostateczny wyrok prosząc o ponowne przesłuchanie. „Publiczność oczekiwała tych nowych perypetii w spektaklu prawdy”³⁷. Nie można jednak w nieskończoność odwlekać finału. Kontynuując poetykę śmierci, wymiar sprawiedliwości starał się, w zadawaniu śmierci, teatralnie odtworzyć zbrodnię. Na przykład odnajdujemy taki opis z 1772 roku: „Służąca z Cambrai, która zabiła swą panią zostaje skazana na przewiezienie na miejsce kaźni wózką »służącym do zbierania nieczystości ze wszystkich rozstajów«; będzie tam ustawiona »szubienica, u stóp, której postawi się ten sam fotel,

35 M. Foucault: *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 1998, s. 42.

36 B. Baranowski: *O hultajach, wiedźmach i wszetecznicach. Szkice z obyczajów XVII i XVIII w.* Łódź 1988.

37 M. Foucault: *Nadzorować...*, s. 53.

na którym siedziała pomieniona de Laleu, jej pani, kiedy została zabita; gdy tam stanie, egzekutor wysokiej sprawiedliwości utnie jej prawą dłoń i wrzuci w jej przytomności w ogień, a potem zada jej niezwłocznie cztery ciosy tasakiem, którym posłużyła się do zabicia pomienionej de Laleu, z których pierwszy i drugi wymierzy w głowę, trzeci w lewe przedramię, a czwarty w pierś; gdy to uczynione zostanie, ma być powieszona i uduszona na owej szubienicy, aż nastąpi śmierć; po dwu godzinach przerwy martwe ciało będzie odcięte, a głowa odcięta od niego u stóp onej szubienicy na onym szafocie, za pomocą tego samego tasaka, którym posłużyła się zabijając pomienioną panią, a taż głowa wystawiona zostanie, nadziana na pikę, dwadzieścia stóp długą, za bramą Onego Cambrai, na rogatkach drogi do Douai, reszta ciała zaś włożona do worka i zakopana u stóp onej piki, na głębokość dziesięciu stóp»”³⁸.

Każń można rozpatrywać przez pryzmat ideologii kościoła. Cierpienie staje się sprawdzianem wiary. To jest już koniec życia ziemskiego, w tym momencie zaczęła się walka o życie pozagrobowe. Siła bólu podczas wymierzania kary będzie się liczyła za pokutę na tamtym świecie. Bóg na pewno nie zapomni o tym cierpieniu. Skazańcy w ostatnich chwilach powinni odczuwać skruchę. Tak było w wielu przypadkach. Często widzowie byli wzruszeni oznakami religijności umierającego. Inny wymiar kaźni to funkcja sądowo-polityczna. Chodzi o przywrócenie godności obrażonemu majestatowi. Prawo, które zostało ustanowione przez władcę nie może być łamane. Kto mierzy w prawo, mierzy we władcę. Każń miała zatem podwójny charakter. Po pierwsze była adekwatnością zbrodni do kary, a po drugie objawiała prawdę i objawiała władzę. Dlatego tak ważny był udział ludu. Spektakl nie miałby sensu, gdyby ukrywano go przed ludźmi. Widzowie zostają zaproszeni, ponieważ nie tylko

38 P. Daucitrou: *La Criminalite et la repression au Parlement de Flandre 1721- 1790*. 1912, s. 269-270. Za: M. Foucault: *Nadzorować...*, s. 55.

muszą wiedzieć o zbrodni, ale także widzieć ją. Powinni być świadkami, a także gwarantami wymierzanej kary. Powinni wreszcie bać się kary. Czasami Lud, który powinien być przestraszony przychodzi na widowisko i okazuje niezadowolenie. Zdarzało się, że wrywano skazańca z rąk kata i domagano się ułaskawienia.

W późniejszych czasach kaźń znika. Praktyki wymierzane w ciało zaczęły być czymś wstydlwym. Znęcanie się fizyczne nad karanym zostało zastąpione polityką zawieszonych praw. Ciało i ból nie są już celem wymiaru sprawiedliwości. Miejsce kata zastąpił szereg ludzi: nadzorcy, lekarze, księża, psychiatrzy itp. Wykształciły się także nowe rodzaje masowej rozrywki. Szczytem popularności w XIX wieku były objazdowe cyrki i teatry. Do tych miejsc przyciągały m.in. gabinety żywych osobliwości. Osoby z rzadkimi wrodzonymi deformacjami, które zostały odrzucone przez najbliższych, były zmuszone pracować w cyrkach, gdzie dyrektorzy eksploatowali ich „dziwność”. Dziwolągi³⁹ były sprzedawane i traktowane jak niewolnicy, a po zniesieniu niewolnictwa podpisywano z nimi kontrakty, które w świetle prawa pozwalały na wyzysk. Często sprowadzano ludzi z Azji czy Afryki by zachodniemu widzowi pokazać ciekawe „wybryki natury”. Dziwolągi wzbudzają zarówno przerażenie jak i fascynację, przede wszystkim nie dlatego, że mają jakieś ułomności czy talenty, ale dlatego, że są stworzeniami niejednoznaczными. Ich życie zaprzecza ogólnie ustalonymu porządkowi społecznemu. Są oni pośrodku przyjętych przeciwstawień. Tak na przykład Stefan Bibrowski, człowiek o lwiej twarzy, był na granicy człowieka i zwierzęcia. Wszystkie osoby, które nas fascynują przekraczają pewne granice:

39 Używam tego terminu na osoby, które jednoznacznie wzbudzają podziw lub litość, a ich istnienie uznawane jest za fascynujące czy odpychające. Nie jest to opis czy moralna ocena. Dziwoląg nie jest niezwykle utalentowany, ani niezwykle pokrzywdzony.

hermafrodyta (kobieta czy mężczyzna?), karzeł (dorosły czy dziecko?), gigant (człowiek czy bóg?), człowiek szkielet (żywy czy zmarły?). Zagrożają oni definicją, na podstawie, których klasyfikujemy ludzi, ich płeć, czy tożsamość. Teratologia, czyli nauka o wadach rozwojowych i potwornościach u ludzi i zwierząt ma długą historię. Każde oznaki „inności” były badane przez mędrców, wróżbiarzy, magików czy lekarzy. Grecy obserwowali każdą anomalię już u noworodków. Doszukiwali się w nich ostrzegawczych znaków od bogów. Ich mitologia zapełniona jest przez dziwaczne stworzenia, przez minotaurów, centaurów, cyklopów czy hermafrodyty. W późniejszych czasach, w średniowieczu, takie osoby były oznaką gniewu Bożego wobec cielesnej rozpusty. Teratologia była nauką mistyczną, w której królowało wiele przesądów aż do XVI wieku, kiedy ludzkie potworności zaczęto łączyć z chorobą⁴⁰.

Naukowa wartość przebadanych istot była ważnym aspektem w teatrach żywych osobliwości. Często przed namiotem, gdzie odbywał się pokaz, znajdował się wodzirej, który w stroju lekarza objaśniał niezwykłość i rzadkość pokazywanego okazu. Źródła historyczne pokazują, że tego typu przedstawienia były traktowane, jako pokazy edukacyjne, co miało odróżnić je od cyrków – masowej rozrywki⁴¹.

Chciałbym teraz przytoczyć przykład słynnych zrośniętych bliźniąt, które urodziły się, jako dziwolągi, a umarli, jako „normalni”, mimo że nie poddali się operacji rozdzielenia. Chang i Eng, o których mowa urodzili się w Syjamie w 1811 roku. Gdy mieli trzynaście lat zostali odkryci przez kupca Roberta

40 E. Grosz: *Nieznosnie niejednoznaczne: graniczność dziwolągów*. „Ha!Art”, nr 1-2 (28-29).

41 Studium „cudów natury”, które pokazuje, jak od renesansu, z potworów jako cudów do potworów jako przykłady medycznej patologii opisuje książka: K. Park, L. Daston: *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters In Sixteenth and Seventeenth Century France and England*, Past and Present nr 92. Za: Grosz E.: *Nieznosnie...* „Ha!Art” nr 1-2 (28-29).

Huntera, który postarał się o pozwolenie od rodziny oraz od króla na zabranie bliźniaków i pokazywanie ich w Europie i Ameryce. Oczywiście zaczęto od pokazu w Harvardzie, w 1829, gdzie prawnie uznano ich i potwierdzono autentyczność. Wielu lekarzy na starym i nowym kontynencie badało chłopców, lecz żaden nie potrafił ocenić czy posiadają osobne wątroby i czy można ich rozdzielić. Menadżerom, którzy opiekowali się chłopcami nie zależało na rozdzieleniu, ponieważ to pozbawiłoby ich pieniędzy. Zależało im na podniesieniu statusu naukowego posiadanej atrakcji. Sami bliźniacy nie chcieli nigdy, by ich rozdzielono. Przez pierwsze czterdzieści lat swojego życia na wzmiankę o rozdzieleniu Chang i Eng płakali. Gdy mieli 21 lat udało im się spłacić menadżerów i rozpoczęli działalność na własną rękę. Świadomi swojej wartości jeździli po Europie i Ameryce zarabiając pieniądze, za które kupili sobie ziemię w Karolinie Północnej. W niedługim czasie uzyskali obywatelstwo amerykańskie i zmienili nazwisko na Bunker. Chang i Eng znaleźli sobie także partnerki życiowe, z którymi się ożenili i zamieszkali. Po czternastu latach mieszkania we czwórkę bliźniacy postanowili zamieszkać w osobnych domach ze swoimi małżonkami i dziećmi. Nie było to takie proste z powodu złączenia. Ale i ten problem udało im się rozwiązać bez udziału chirurgów. Postanowili, że co trzeci dzień będą zmieniać miejsce zamieszkania. W ten sposób udało im się przeżyć 63 lata i pozostawić po sobie tysiące potomków⁴².

W XIX wieku zaczęło maleć zainteresowanie cyrkowymi pokazami dziwolągów. Postępująca medykalizacja⁴³ doprowadziła do zmiany społecznego odbioru tych ludzi. Jednak same pokazy nie zniknęły, zmienił się tylko ich charakter. Po 1900 roku

42 J. Van Dijk: *Film z operacji jako zapośredniczony pokaz dziwolągów*. Przeł. A. Ostrowska. „Ha!Art”, nr 1-2 (28-29).

43 Medykalizacja szczegółowo analizowana jest przez Foucaulta w książce *Narodziny kliniki*.

teatry i jarmarki uliczne zaczęły zarabiać na wyświetlanych filmach, – czyli ciałach poruszających się na ekranie. Reżyserzy wybierali sprawdzone tematy do swoich filmów, czyli pokaz potworności. W latach trzydziestych szczytem popularności stał się horror. Po pewnym czasie kamera trafiła na sale operacyjne. Film oprócz dawania rozrywki ludziom miał być także dokumentacją medyczną. Jednak jak pokazuje historia, filmy, które miały być dowodami naukowymi służącymi rozwojowi nauki stały się także artystycznymi przedstawieniami. Powstała pewna dwuznaczność. Dokument można oglądać jako lekarz, a także jako podglądacz. XX wieczne nagrania filmowe pokazują jak materiały z operacji rozdzielania bliźniąt stały się zapośredniczonym⁴⁴ pokazem dziwolągów. Ten nowy gatunek kinowy musiał spełniać takie same role jak każdy inny film. Dlatego nie można było zapomnieć o narracji czy dramaturgii. Tak jak w dziewiętnastym wieku syjamskie bliźnięta były atrakcją na żywo, tak teraz ich rola się zmieniła. Obecnie główną rolę gra lekarz, który stara się wyzwolić bliźnięta z cielesnego ograniczenia.

Tematyka medyczna jest niezwykle pociągająca dla widza, a producenci filmowi zdają sobie z tego sprawę. Na salach operacyjnych znajduje się wszystko, co potrzebne jest do stworzenia dramatu: przebiegli bhatrowie, bezradne ofiary, nowoczesne technologie i co najważniejsze walka na śmierć i życie. Emocje na salach operacyjnych są tak silne, że nie trzeba dużego wysiłku, by film odniósł sukces⁴⁵. Nowe zjawisko dobrze

44 Francuski filozof Guy Debord nazwał współczesną kulturę zachodnią „społeczeństwem spektaklu”, sugerując, że wszystkie sposoby poznania są zapośredniczone elektronicznie. Patrz: G. Debord: *Społeczeństwo spektaklu*. Przeł. A. Ptaszkowska. Gdańsk 1998.

45 Od 1989 roku, holenderska publiczna stacja telewizyjna nadaje program „Praca Chirurga” (Chirurgenwerk), mieszanek talk-show i dokumentu, co tydzień pokazuje inną operację. W USA na kanale edukacyjnym

obrazuje film dokumentalny *Siamese Twins*⁴⁶ wyprodukowany w 1995 roku. Choć film promowany był jako dokument medyczny to forma filmu przekraczała granice gatunku. Sama operacja stanowiła tylko jedną czwartą materiału. Akcja rozpoczyna się od przyjęcia dziewczynek na lotnisku. Są to Dao i Duan – bliźniaczki zrośnięte od pasa w dół. Dwuletnie, tajskie siostry zostały adoptowane przez amerykańską rodzinę Headley. Ich życiu nic nie zagrażało. Nikt nie zadał pytania czy należy je rozdzielać. Opisana wcześniej historia Changa i Enga pokazała, że można normalnie żyć jako zrośnięte bliźnięta. Sami bliźniacy nigdy nie chcieli być rozdzieleni, łączyła ich więź, jakiej nie można porównać do więzi partnerskiej, rodzinnej, czy żadnej innej. Ale wróćmy do filmu. Spektakl jest tak wyreżyserowany, by przedstawiać ludzka tragedię. W trakcie widowiska pojawiają się komentarze typu: „historia miłości i odwagi”, „Rozpoczynają nowe życie w obcym kraju, ich przyszłość jest niepewna i ryzykowna”, „dziś jest najważniejszy dzień ich życia... jedna z nich albo obie mogą umrzeć”. W tym dramacie główną rolę grają lekarze i nowoczesna technologia. Czy uda im się „uszcześliwić” dziewczynki? Dao dostanie środkową nogę oraz większą część środkowego pęcherza. Będą przeprowadzane dwie operacje. Pierwsza polega na rozszczepieniu rdzenia kręgowego i wprowadzeniu specjalnych balonów rozciągających skórę nogi. Druga operacja następuje po trzech miesiącach stresu i cierpienia, ma na celu właściwe rozszczepienie dziewczynek. Spektakl prowadzony jest przez około trzydziestu lekarzy, asystentów i techników. Kamery są wszędzie rozmieszczone⁴⁷.

Koszt takiego przedsięwzięcia jest ogromny. Przybrani

emitowano co tydzień „The Operation” wyprodukowana przez Advanced Medical Education.

46 *Siamese Twins*, reżyseria i produkcja: J. Palfreman, wyemitowany przez WGBH Boston i BBC Television w 1995, w serii NOVA/Horizon, koprodukcja PBS (USA) i BBC (Wielka Brytania).

47 J. Van Dijk: *Film...* „Ha!Art”, nr 1-2 (28-29).

rodzice nie są w stanie pokryć kosztów operacji. Na końcu filmu matka występuje z apelem do widzów z prośbą o wsparcie finansowe. W tym momencie odkrywana jest cała prawda. Tak jak Hang i Eng wystawiali swoje ciała w obwoźnych cyrkach, by zapewnić dochód menadżerom, a potem by utrzymać swoje rodziny, tak teraz Dao i Duan wystawiają swoje cierpienie na pokaz milionów widzów, by móc zapłacić za swoje „wyzwolenie”. Bliźniacy z Syjamu znali swoją wartość i nie chcieli się rozdzielać. Dwuletnie dziewczynki niestety nie mogą wyrazić swojego zdania. Końcówka filmu pokazuje gorzką ironię. Bliźniaczki po operacji straciły swoją wartość rynkową. Media przestały się już interesować dwoma niepełnosprawnymi dziewczynkami.

W ostatnim czasie filmy z operacji zastąpiły cyrkowe pokazy. „Foucault nazwałby to »normalizacją« medycznego spojrzenia, które – dzielone przez miliony widzów – czyni te publiczne spektakle »normalnymi«⁴⁸. Jaka jest różnica między dawnymi pokazami dziwolągów a tymi współczesnymi? Nasza współczesna mentalność nie pozwoliłaby gapić się beczynnemu na obnażającego swe ciało niepełnosprawnego. W naszym odczuciu zupełnie czymś innym jest oglądanie przeprowadzanej operacji na niepełnosprawnym. Filmy dokumentalne stały się rozbudowanym dramatem o lekarzach i zbawiennych technologiach XX wieku, natomiast podmioty – dziwolągi – zostały zepchnięte na drugi plan. „Sposób, w jaki ciało jest przeżywane i przedstawiane, wkład i wpływ cielesności podmiotu na jego tożsamość, wydają się kluczowymi, choć zwykle niedocenianymi czynnikami w każdej dyskusji o podmiocie⁴⁹. To czynniki historyczne, społeczne czy polityczne kształtują pojęcie człowieczeństwa. A my, aby czuć się bezpiecznie w swoim ciele musimy mieć poczucie cielesnej integralności z innymi.

48 Tamże.

49 E. Grosz: *Nieznosnie...* „Ha!Art”, nr 1-2 (28-29).

Związek obrazu i śmierci



Obraz z ciała – przedłużenie życia

Śmierć jest czymś, co dotyka każdego człowieka. Jest dookoła nas. Na śmierć niektórzy czekają, ponieważ jest upragnionym odpoczynkiem. Ale dla większości jest czymś niepokojącym. Nikt nie wrócił z grobu by powiedzieć, że istnieje lepszy świat. Dlatego ludziom niewierzącym jest o wiele trudniej. Widzą na ziemi tylko odrażającą postać trupa i starają się przedłużyć życie do maksimum. Jak pisałem w poprzednim rozdziale, żywi starają się uciec od swojego ciała za pomocą obrazów. Natomiast, jeżeli sięgniemy do początków naszej kultury zobaczymy obraz, który przedłuża życie zmarłego.

Dla żyjącego człowieka, widok rozkładającego się ciała, jest bardzo nieprzyjemnym przeżyciem. Ciało po śmierci zaczyna wydzielać nieprzyjemne zapachy. „Panie, już cuchnie. Leży bowiem od czterech dni w grobie”⁵⁰ – mówi Marta do Jezusa, chcąc powiedzieć, że przychodzi za późno do Łazarza. Trup zmienia także kolor, mogą pojawić się plamki. Wiotczeje lub puchnie. Proces rozpadu ciała jest długi i skomplikowany, zależy od wieku, wagi, powodu śmierci czy klimatu. Wszystko prowadzi do końcowej fazy, w której z człowieka zostają tylko szczątki – pozbawione życia fragmenty ciała typu kości czy włosy. A na samym końcu zamieniamy się w proch i znikają jakiegokolwiek ślady naszego istnienia⁵¹. Śmierć staje się „nieobecnością”, pozostaje pustka po zmarłym, którą trzeba

50 Biblia Tysiąclecia (J 11, 39). Poznań 2009.

51 Szczegółowy opis problemu jakim jest proces umierania i rozpad ciała można znaleźć w książce:

jakoś wypełnić. Dlatego człowiek zaczął wytwarzać symboliczne ciała zmarłych. Pojawiają się groby, które są obrazami zmarłych. „Obrazy mamy przed oczyma, tak jak mamy przed oczyma zmarłych, których już tutaj nie ma”⁵². W książce *Smutek tropików* Claude Levi-Strauss stwierdza: „Nie istnieje prawdopodobnie społeczeństwo, które by nie otaczało szacunkiem swoich zmarłych”⁵³. Już człowiek neandertalski chował ciała najbliższych w prymitywnych grobach. Ceremonie pogrzebowe zmieniają się od wieków. Zależy to od wierzeń danej społeczności. W tej części postaram się przedstawić różnorodne przykłady przedłużenia życia człowieka poprzez obrazy.

Sposób odbierania rzeczywistości ludów prymitywnych znacznie różni się od naszego europejskiego spojrzenia ten temat. Ich religia nie chce doprowadzić do zbawienia świata. Plemiona skoncentrowane są raczej na sobie. Nie znaczy to, że są zamknięte. Prowadzą różnego rodzaju wymiany handlowe z innymi społecznościami, a czasami wchłaniają obce wzory i zwyczaje. Ludy archaiczne mają swoistą koncepcję rzeczywistości. Świat, który widzimy łączy się ze światem niewidzialnym. Cały czas i całe otoczenie ma swój religijny wyraz. Pójście na polowanie, udział w pogrzebie, niebo, drzewa, duchy – to wszystko elementy jednej wielkiej całości. Kosmos jest polem przepływu rozmaitych mocy i sił. Fetyszyzm, czyli kult materialnych przedmiotów jest naturalnym następstwem tych wierzeń. Moc, która znajduje się w danym przedmiocie może pochodzić od Boga, co objawia się np. w kształcie przedmiotu, może także zostać sprowadzona przez czarownika. Wytworzone przez człowieka fetysze mają swoją moc i mogą stanowić zagrożenie. Nie są jednak same w sobie bogami, co „pudełkami z mocą”. Można to

Trup. *Od biologii do antropologii*. Louis –Vincent Thomas. Łódź 1991, s. 9-27.

52 H. Belting: *Antropologia...*, s. 172.

53 C. Levi-Strauss: *Smutek tropików*. Przeł. A. Steinsberg. Łódź 1992.

porównać do chrześcijańskiej eucharystii, która jest symbolem duchowego bytu. Czasami magiczna moc może odejść z danego przedmiotu i wtedy staje się on ponownie np. kawałkiem drewna.

Bardzo ważną rolę odgrywa „duch przodków”. Zmarli nie opuszczają ziemi. Ich duchy wciąż współdziałają z żywymi. Śmierć jednej osoby zakłóca dotychczasowy porządek. I dlatego cała zbiorowość musi wtedy aktywnie działać, by przywrócić naturalny ład. Wykonywanie obrazów staje się czynnością, która przywraca harmonię. „Zwracano zmarłym członkom wspólnoty status, którego potrzebowali dla obecności w związku społecznym. Z drugiej strony, i w innym kontekście, chodziło raczej o ontologiczną przemianę, której doświadczało ciało, gdy stawało się obrazem. Przekazano obrazowi moc występowania w imieniu i na miejscu ciała”⁵⁴.

Już w neolicie znajdujemy obrazy, które biorą udział w kulcie zmarłych. Nie budowano wtedy specjalnych grobów. Zmarłych chowano najczęściej w ziemi na terenie osady lub w samym domu. W Jerychu odnaleziono czaszki posiadające ludzkie oblicze, które patrzą na nas poprzez swoje wymodelowane oczy. „Otrzymały na powrót twarz, którą utraciły wraz ze śmiercią ich właścicieli. Również barwy, wśród których obficie występuje czerwień, nawiązująca być może do koloru krwi, zmieniają tę sztuczną skórę w obraz życia”⁵⁵. W ten sposób pojawiają się symboliczne ciała, które noszą oznaki żywego ciała. Zmarli, którzy pozostawali w społeczności nadal mieli swoje funkcje i dlatego w różnoraki sposób obchodzono się z nimi. Na przykład ciało zmarłego władcy albo zachowywano w całości (np. w Kongo wędzono je), albo pozostawiano relikwie. Buszongo przechowywali czaszki władców, ponieważ wierzyli, że znajduje się tam część ich mocy. Ta siła może później przybierać różne formy np.

54 H. Belting: *Antropologia...*, s. 175.

55 Tamże, s. 181.

lwa czy lamparta. Z uwędzonych ciał władców Bugandy wyrwano żuchwę, którą następnie ozdabiano, ponieważ wierzano, że mieszka w niej duch przywódcy i opiekuje się ludem. Jedno z plemion Konga – Ba-Teke nigdy nie rozstaje się z koszem na czaszki swoich przodków. Gdy zmienia miejsce zamieszkania zabiera go ze sobą. Król Fonów z Beninu przechowuje czaszki wszystkich swoich poprzedników. Jeżeli zaginie, choć jedna z nich, wtedy król traci władzę, a lud rozprasza się⁵⁶.

Indianie Jivaro w Amazonii w szczególny sposób obchodzą się z głowami swoich wrogów. Proces przejścia mocy przeciwnika trwa 6 dni. Przechodząc przez wiele etapów, głowa przeciwnika kurczy się do rozmiarów pięści. Wojownik odcina ofierze głowę wraz z szyją za pomocą maczety, przewleka przez usta i szyje swoją opaskę na głowę i rusza w dalszą podróż. „Na kolejnym postoju, w pobliżu rwącej wody, dokonuje nacięcia z tyłu głowy, aby ściągnąć skórę i dobrze ją wypłukać. Następnie gotuje skórę przez półgodziny i zawiesza na paliku, żeby wyschła. Zmniejszona już do połowy, jest następnie wywracana na drugą stronę, oskrobywana, ponownie wywracana i zeszywana. Do uformowanej w ten sposób torby łowca wkłada rozgrzane kamienie, a później wsypuje rozpalony piasek”⁵⁷. Ten proces jest powtarzany parokrotnie a następnie głowa jest masowana i modelowana. Przez górną część przeciągana jest nić a następnie *tsansa* (owa pomniejszona głowa) zawieszana jest na szyi. Cały proces ma na celu utrzymanie siły życiowej zmarłego i kontrolowane przejście jego mocy. „Obraz, jako zwieńczenie prawdziwego ciała, staje się medium jego nowej obecności, w której wyrwane zostaje czasowi i śmiertelności”⁵⁸.

Poprzez obrazy i wykonywane za ich pomocą rytuały, przestrzeń społeczna została poszerzona o przestrzeń zmarłych.

56 L. V. Thomas: *Trup...*, Łódź 1991.

57 Tamże, s. 152-153

58 H. Belting: *Antropologia...*, s. 184.

Trup jest w stanie pomiędzy życiem a śmiercią. Może podejmować różnorakie decyzje, mimo że nie mówi. Na przykład Diolowie z Senegalu zadają zmarłemu różne pytania. Obrządek polega na tym, że nieboszczyka niosą czterej mężczyźni, po czym zadawane są mu pytania. „Tak” oznacza przesunięcie się ciała do przodu i odwrotnie „Nie” oznacza przesunięcie ciała do tyłu. Jeżeli się chwieje oznacza to wtedy niepewność. Dla ludu Senufo z Wybrzeża Kości Słoniowej przechylenie się ciała w lewo oznacza zgodę, w prawo – sprzeciw, natomiast przysunięcie się do kogoś z żyjących to prośba o zadanie pytania. Takie osoby jak małe dzieci czy „głupcy” nie biorą nigdy udziału w takich obrzędach⁵⁹.

W niektórych społecznościach proces tworzenia obrazu stał się tak ważny, że zaczął pochłaniać ogromne ilości czasu. Jednym z bardziej czasochłonnych procesów krowania wizerunku zmarłego jest tworzenie mumii. W miejscach gdzie kwitła mumifikacja, proces ten na ogół zachodził samoistnie w wyniku warunków klimatycznych. Następnie ludzie zaobserwowali ten proces i zaczęli go rozwijać. Aby pokazać jak wiele czasu zajmowało tworzenie symbolicznego ciała oraz, jak ważne było to doświadczenie dla pewnych społeczeństw, szczegółowiej opisze pośmiertne praktyki Ludu Chinchoro.

Lud Chinchorro zamieszkiwał tereny nadmorskie Ameryki Południowej i zajmował się zbieractwem. Jadł przede wszystkim owoce morza, rośliny i ssaki morskie. Mieli również ogień, który mogli używać zarówno do gotowania jak i do konserwowania. Kiedy plemię zabiło lwa morskiego stawalo przed kłopotem zbyt dużej ilości jedzenia, którą trzeba zabezpieczyć. Budowano wtedy mały pomost, na którym rozkładano zabezpieczone mięso i rozpalano ognisko. Ogień wędził i smażył mięso, co pozwalało przedłużyć jego przydatność nawet o miesiąc. Warunki klimatyczne, w których żył lud były bardzo

59 L. V. Thomas: *Trup...*, Łódź 1991.

sprzyjające. Natura dostarczała nieraz kilka lwów morskich w prezencie. Było to spowodowane nadmorskimi burzami. Tak, więc Chinchorro, zapewne biegli anatomowie, wprawieni w konserwowaniu i rozbieraniu zwierząt, wykorzystywali swą wiedzę, gdy trzeba było zachować ciało zmarłego⁶⁰.

W artykule *Pierwsze zamożne społeczeństwo* etnolog Marshall Sahlins wykazał, że nie trzeba wcale ciężko pracować, aby przeżyć, żyjąc z łowiectwa i zbieractwa, w niesprzyjających warunkach człowiekowi – na pustyni Kalahari czy w centralnej Australii. Aby zaspokoić podstawowe potrzeby wystarczy, że mężczyźni pracują około trzydziestu godzin tygodniowo, podczas gdy kobiety poświęcają nieco więcej czasu na zbieractwo i przygotowanie jedzenia. Czyli zawsze zostawał czas na robienie innych rzeczy. W Ameryce Południowej, gdzie nie trudno było o jedzenie lud Chinchorro miał mnóstwo czasu na rozwijanie swych umiejętności dążących do zachowania ciała ludzkiego.

Ten bardzo ciekawy sposób mumifikacji opisuje Howard Reid: „Mniej więcej od początku V tysiąclecia p.n.e., gdy ktoś z ludu Chinchorro umarł, najpierw »rozbierano« ciało. Kamiennymi nożami rozcinano głowę i obdzierano zwłoki ze skóry, przywiązując szczególną uwagę do głowy. Skórę odkładano do późniejszego wykorzystania, być może przechowując ją w słonej wodzie, aby zachować miękkość i giętkość. Następnie usuwano tkanki miękkie – narządy wewnętrzne i mięśnie. Niekiedy rozłupywano czaszkę i wyjmowano mózg oraz oczy”⁶¹. W innych przypadkach mózg wyciągano przez otwór u podstawy czaszki, przez który wychodzi rdzeń kręgowy. Miejsca gdzie ciężko usunąć skórę np. stopy, dłonie obcinano i suszono w całości. Następnie hartowano szkielet poprzez przypalanie go i suszenie. Gdy ciało było już rytualnie oczyszczone zabierano się

60 R. Howard: *W poszukiwaniu nieśmiertelnych*. Tłum. J. Aksamit. Warszawa 2002.

61 Tamże, s. 172.

do ponownego składania. W tym pomagali sobie drewnianymi kijami. Do 15 centymetrowej grubości patyków przywiązywano trzcinowymi sznurami kości, do kręgosłupa, kostek miednicy i klatki piersiowej. Czasami całą konstrukcję podbudowywano wiązkami gałęzi czy trzcin, a niepasujące miejsca typu kolana czy staw barkowy podpiłowywano. Jeśli chodzi o czaszkę to wypełniali ją ziemią, trawą, popiołem, sierścią zwierząt czy mieszkanką tychże materiałów. Całość mocno związywano, po czym część twarzową pokrywali gęstą białą pastą. Następnie nakładali na czaszkę skórę i przyklejali do niej ludzkie czarne włosy. Klej robiony był z popiołu oraz skóry lwa morskiego. Kolejnym krokiem było nałożenie grubej warstwy czarnej farby. W tej warstwie modelowano oczy, nos oraz usta, które były okrągłe jak gdyby otwarte. Następnie szkielet wypełniano i pokrywano pastą z popiołów koloru białego. Modelowano w zależności od płci piersi lub genitalia i nakładano ponownie skórę. Czasami niektóre miejsca uzupełniano skórą z lwa morskiego.

Kolejnym etapem było malowanie i gładzenie ciała czarną farbą po to, by uzyskać przypominające ludzkie, lecz stylizowane ciała. Wszystkie mumie były idealizowane, brak było indywidualnych cech. Biorąc pod uwagę czas i techniki, jakie stosowano do stworzenia mumii trzeba stwierdzić, że nie były one przypadkową stylizacją, lecz celowo stworzoną postacią idealną. Te ciała były wzorcowymi przykładami jak powinien wyglądać Chinchorro po śmierci. Są to dzieła sztuki podobnie jak posągi Chrystusa czy Buddy. „Te figury przekazują doświadczenie ciała, które mogło być nabyte wyłącznie w kulcie zmarłych. Mięso, z którego oczyszczano kości, zastępowane było przez obraz, za pomocą, którego ubierano je na nowo. Nie dysponujemy jednak odpowiednimi pojęciami, by ująć tego rodzaju pojmowanie obrazu”⁶². Ciała symboliczne nie miały tylko na celu

62 H. Belting: *Antropologia...*, s. 182.

pokazywanie genealogii rodziny. Był to szczególny rytuał, w którym ciało wypełniało obowiązki wobec wspólnoty.

Naukowcy badający mumię zauważyli ze powłoka farby była kilkakrotnie odnawiana. Nasuwa to wniosek, że te mumie nie były od razu składane w grobie, lecz wystawiano je na widok publiczny, zapewne podczas większych uroczystości. Zmarli ci nadal żyli z żywymi. Wielu archeologów uważa, że społeczeństwo praktykujące mumifikacje, musi być rozwarstwione. Zachowuje się ciała ważnych osób natomiast resztę społeczeństwa po prostu grzebie się w ziemi. Wydaje się to prawdą, jeżeli chodzi o Egipcjan, lud Pazyryku czy Guanczów. Natomiast Chinchorro przeczą tej hipotezie. Większość danych wskazuje, że mumifikowali oni większość swoich zmarłych, w tym dzieci, a czasami nawet płody. Świadczy to o wielkiej zażyłości ludzi ze zmarłymi. Miłość do przodków potwierdza także fakt, że swoje cmentarze przenieśli na wzniesienia poza zasięg fal. Byli świadomi, że częste burze morskie mogą zniszczyć ciała. Dzięki ich przezorności mumie przetrwały tyle tysięcy lat.

Żadna społeczność nie może pozostać niezmienną przez tysiące lat. Wraz z przemianą ludzi następuje transformacja obrazu śmierci. Jest wiele dowodów na nasilające się kontakty Chinchorro z ludami żyjącymi w głębi lądu, w Andach. Rozwijały się szlaki handlowe między Amazonią, a wybrzeżem. Niektóre szlaki wciąż istnieją. Przełomem w zmianie myślenia Chinchorro było przejście do rolniczego trybu życia. Zajęto się uprawom kukurydzy, ziemniaków, dyni, fasoli, bawełny. Praca na roli zmusza do rutynowej pracy podczas całego roku (siew, pielenie, nawadnianie, zbiór plonów itp.). Rozpoczęcie rolnictwa zmienia nie tylko organizację pracy, ale także struktury całego społeczeństwa. Wodzowie i kapłani zaczynają przejmować kontrolę nad zebraniem plonów jedzeniem i rozdzielać je na całe społeczeństwo. Powstają nowe funkcje,

które nie przynoszą jedzenia a ich dystynkcje uważane są za pożyteczne. Powstają zawodowi garncarze, tkacze, budowlancy. Zachodzące zmiany trwały setki lat. W grobach następców Chinchorro, Quiani, zachowały się oznaki toczącego się procesu. Podczas gdy Chinchorro składali zmarłych w grobach zbiorowych, Quiani grzebali swoich pojedynczo. Zaczęto dodawać pożywienie, oraz coraz więcej przedmiotów. Zaczęto odchodzić od wspólnoty, w której grupa zmumifikowanych przodków strzegła całej społeczności. Teraz nacisk kładziono na pojedynczego człowieka, który chciał, aby jego przodkowie strzegli jego własności, dóbr materialnych oraz poletek ziemi uprawnej. Przekształcanie się Chinchorro w Quiani przyniosło nowe zwyczaje obchodzenia się z ciałem ludzkim. Zaczęto obwiązywać głowy małych dzieci prowadząc do deformacji czaszki, którą najwyraźniej uważano za ładniejszą od naturalnej. Innym zwyczajem było oddzielanie głowy od ciała zmarłego i chowanie ich w różnych miejscach⁶³.

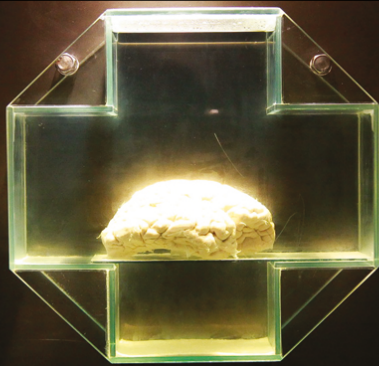
Dlaczego w społeczeństwach pierwotnych obrazy ciała mogły zastąpić prawdziwe żyjące ciało? Ludy archaiczne pojmują całe otoczenie, jako mistyczne. Nie starają się tak, jak my dzielić przedmioty na ożywione i nieożywione. Dla nich np. skały, rzeki, obłoki stają się święte i mają mistyczną moc. „Zuni, tak jak ludy pierwotne w ogóle, wyobrażają sobie, że przedmioty przez nich wytworzone są jak rośliny, zwierzęta, które zapadły w sen zimowy, czy też uśpieni ludzie. Jest to rodzaj życia przytłumionego, niemniej jednak potężnego, zdolnego do biernego funkcjonowania mocą własnego oporu, a nawet aktywnego tajemnymi sposobami, mogącymi spowodować i dobro, i zło”⁶⁴. I dlatego ludzie archaiczni inaczej postrzegają obraz niż my. W malarstwie także mają inne podejście niż my. Dzieje się

63 R. Howard: *W poszukiwaniu...*, Warszawa 2002.

64 Słowa Cushinga, który żył pomiędzy Indianami Zuni cytowane za: L. Lévy-Bruhl: *Partycypacja mistyczna*. Warszawa 2001, s. 297.

tak dlatego, że inaczej traktują modela. Dla nas, przy tworzeniu obrazu, ważne są realne cechy takie jak: wymiary ciała, kolor oczu, wielkość nosa itp. „Ale dla człowieka pierwotnego, którego percepcja jest inaczej ukierunkowana, owe cechy obiektywne – jeśli je ujmuje tak samo jak my – nie są jedyne ani najważniejsze: najczęściej są one dla niego tylko znakami, nośnikami tajemnych sił, mocy mistycznych i takich, które każda istota, zwłaszcza istota żywa, może ujawnić”⁶⁵. Naturalne staje się wtedy to, że obraz będzie posiadał „mistyczne moce” takie jak człowiek portretowany. Będzie dobrotliwy lub złowrogi, jak istota którą odtwarza, będzie jej substytutem.

65 Tamże, s. 299.



Mówiące ciała i groby

Wraz z utratą ciała człowiek traci także swoje miejsce w świecie. Zaświaty, które wyobrażają sobie ludzie są miejscem, gdzie odchodzi nieboszczyk. Na tym świecie zostaje jednak ciało symboliczne, które musi znaleźć swoją siedzibę. Jak pisałem wcześniej, w kulturach pierwotnych był to dom lub wioska, w której zmarły mieszkał. Cmentarz, czyli wyizolowane miejsce zamieszkania zmarłych, do teraz pozostaje w obrębie społeczności. Nawet, jeżeli budowano je poza miastem, to ta osada zmarłych zawsze pozostawała pod opieką żywych. „Grób jednak jest tylko obrazem stałego miejsca, ponieważ zmarli nie mogą go tak naprawdę zająć. Jego obecność, jako miejsca nie tyle była doświadczana, ile konstytuowana”⁶⁶. Kształtowanie grobu w sposób monumentalny to strategia, która kompensuje niepewność tego miejsca. Do dziś mamy potrzebę tworzenia takich miejsc. Inaczej dusza nie mogłaby zaznać spokoju.

Grób w znacznej mierze informuje nas o porządku, jaki miał miejsce w danej kulturze, aniżeli o wyobrażeniach na temat śmierci. Obserwując różne kultury zauważamy, że prawo do grobu staje się przywilejem, którego nie każdy może dostąpić. W ten sposób śmierć, która w swej naturze jest aspołeczna, staje się czynnikiem, który porządkuje społeczność. Tak samo obrazy, które były wyposażeniem grobów nadawały zmarłemu społeczną tożsamość.

W Starożytnym Egipcie powstał szczególny sposób

66 H. Belting: *Antropologia...*, s. 186.

obrazowania kultowego. Budowano ogromne nekropolie, w której oprócz króla i jego piramidy powstawały pomniejsze groby dostojników dworskich. „Grób, ze swoimi inskrypcjami i obrazami, był miejscem dalszego wiecznego trwania w społecznym porządku tego świata. (...) Zmarli, którzy »odeszli ze swojego miasta«, żyli obecnie w mieście umarłych, w którym posiadali własny »dom«, mieszkając w nim w obrazach, w których idea ucieleśniania ulegała spotęgowaniu w stopniu niemożliwym niemal do prześcignięcia»⁶⁷.

Zwłoki zmarłego zostały przemienione w jego obraz, czyli w mumię. Ciało stało się naczyniem, ale żeby w pełni to zrozumieć trzeba poznać religię egipskiego ludu. Człowiek składał się z następujących elementów: imienia, ciała, serca, cienia, obok których pojawiają się trzy duchowe pojęcia: *ka*, *ba* i *ach*. Wszystkie trzy określane czasem, jako „dusze”. *Ba* wyobrażana jako ptak z ludzką głową miała zdolność swobodnego poruszania oraz przybierania różnych form. Mogła wychodzić z grobu żeby podróżować do nieba, pożywić się, czy porozumiewać się z innymi duszami. *Ka* było przedstawiane, jako idealny sobowtór człowieka pełen witalnych sił podtrzymujących życie. *Ka* było pozbawione wad. Przychodziło na świat razem z człowiekiem i pełniło funkcje jego anioła stróża. Pozostawało jednak cały czas w zaświatach. Natomiast *Ach* przypomina chrześcijańskie pojęcie duszy przebywającej w niebie. Tylko zmarły, który przeszedł przez sąd Ozyrysa stawał się nieśmiertelnym duchem świetlanym – *Ach*.

Inny ważny element osobowości człowieka to serce – siedziba inteligencji, myśli i ośrodek całego ludzkiego działania. Podczas Sądu Zmarłych ważono je, aby poznać wszystkie uczynki zmarłego. A także, żeby zweryfikować jego prawdomówność. Podczas mumifikacji serce traktowano inaczej niż większość organów wewnętrznych. Bardzo istotne dla człowieka było

jego imię. To ono decydowało o jego indywidualności. Zniszczenie imion prowadziło do unicestwienia osób. Natomiast wymawianie imion w zaświatach dawało władzę nad duchem lub jego przychyłość⁶⁸.

Z wymienionych wyżej elementów, z których według Egipcjan składał się człowiek, jedynie ciało uchwytne było zmysłami. Dlatego też zabezpieczenie ciała przed niszczącym go czasem stawało się najważniejszą czynnością w życiu Egipcjanina. Nie wszystkich w Egipcie było stać na grobowiec czy sarkofag. Niektóre znajdowane ciała nie posiadają nawet amuletów. Natomiast większość ciał nosi na sobie ślady mumifikacji. Czasem ta czynność ograniczała się do paru zabiegów, takich jak posypanie ciała natrytem – występującą w Egipcie sodą. Przetrwanie takich mumii zawdzięczamy jednak właściwością egipskiego klimatu.

Pisząc o mumifikacji mam tu jednak na myśli długi proces odwadniający człowieka, prowadzący do stworzenia „nowego produktu”, który jest zabezpieczony przed rozkładem. Przez wieki w Egipcie zmieniał się proces mumifikacji. Bardzo duże znaczenie w tym procesie miała osoba, która była mumifikowana. Odtworzenie całego skomplikowanego procesu nie było rzeczą łatwą. Udało się to współczesnej nauce dzięki współpracy archeologów, antropologów i chemików w trakcie ponad 150 lat badań. Znamy zasady, jakimi posługiwali się starożytni balsamierzy, wiemy też, że każda mumia nosi indywidualne cechy. Każda jest nieco inna i może dostarczyć współczesnym naukowcom zupełnie nowe informacje. Można powiedzieć, że w ciągu ponad 3000 lat historii mumifikacji prawie wszystko, co wiąże się z tym procesem, uległo wielokrotnym zmianom.

Dopiero, gdy mumia znalazła się w zapieczętowanym grobie,

68 K. Michałowski: *Nie tylko piramidy: Sztuka dawnego Egiptu*. Warszawa 1986.

67 Tamże, s. 192.

zabezpieczonym przez system szybów, mogła rozpocząć swoje „życie”. Duch wstępował w to naczynie i prowadził dialog ze skrupulatnie stworzonym ciałem. Na bandażach znajdowały się wizerunki sił, które ożywiały ten obraz. Do poszczególnych części ciała dobierano różne bandaże z wizerunkami poszczególnych bogów. Było to tak ważne, że tą czynność mógł prowadzić tylko najważniejszy kapłan – Anubis. Między poszczególne warstwy umieszczano skórzane rzemyki, figurki skarabeuszy czy sokoła. Ciało przykrywano płóciennym wizerunkiem Ozyrysa. Oprócz amuletów i opisanych bandaży bardzo ważne dla mumii były papirusy. To dzięki nim dusza mogła pokonać czyhające na nią niebezpieczeństwa w drodze do Pól Trzciny – staroegipskiego raju. Na papirusach widniały m.in. litanie, magiczne zaklęcia, opisy zaświatów i ich mieszkańców. Zazwyczaj papirusy kładziono między nogami, zawinięte w rulon. Czasami owijano nimi mumię⁶⁹.

Ożywiony zmarły musiał się żywić, tak jak inni ludzie, dlatego Egipcjanie przynosili mu dary ofiarne. To, że mumia była zabezpieczona przed wizytami żywych nie stanowiło problemu. Dary były składane w komnacie posągów znajdującej się za pozornymi drzwiami. Natomiast jedno z wcieleń duszy, *Ka*, mogło spokojnie odbierać dary. „Na zewnątrz komory posągów zmarły zwracał się do żywych za pomocą narracji obrazowej i inskrypcji. Natomiast we wnętrzu, niedostępnym dla oczu żywych, ucieleśniany był w posągach i wyposażony – niczym w dowód osobisty – w imię i tytuł”⁷⁰. To dzięki temu, że w części, gdzie składano dary znajdowały się posągi, dusza *Ka* mogła się ucieleśnić i przyjąć podarunki. Było to tak ważne, że wielokrotnie te rzeźby – Egipcjanie starali się nie dopuścić do sytuacji by zmarły nie mógł się pożywić. W niektórych grobach

znajdowano nawet 30 takich figur. Zawsze wyobrażały tą samą osobę, nawet, jeśli były różnej wielkości, czy w różnych pozycjach. Rzeźba grobowa była wykonywana z wielkim kunsztem mimo, że nie była przeznaczona do oglądania. „Przymus ucieleśniania zmarłych dał impuls do powstania najwyższej próby kultury przedstawień ciała”⁷¹.

Podobnie jak w Egipcie, również królowie Ur i Babilonu, po śmierci odbierali swoje dary przed posągiem. A to oznacza, że wspólnota realizowała kult zmarłych koncentrując się na obrazach. Często władcy fundowali sobie obrazy już za życia. Przez to rozmywała się granica między życiem, a śmiercią. „Sumeryjski język posiadał własne pojęcie na oznaczenie obraz (Alam), co pokazuje, że nie zadowalano się już wyłącznie kukłą lub »sobowtorem«, ale zastanawiano się nad medium, w którym mogłaby się na powrót ucieleśnić osoba zmarłego”⁷². Na stworzony obraz nie tylko przenoszono prawa danej osoby, ale także powinności, które musiał wykonywać. Na posągu księcia Gudei z Tello, który znajduje się w Luwrze, odnajdujemy inskrypcje, które nakazują posagowi modlenie się do bóstwa. Napisy na rzeźbie mówią także, że posąg ma przyjmować ofiary z żywności w imieniu księcia.

Można powiedzieć, że w starożytnej Mezopotamii obrazy zaczęły przemawiać. Ich mowa to inskrypcje zapisane na posągach. Teksty te to różnego rodzaju przemowy, modlitwy, rozkazy, wspomnienia imion czy wydarzeń. Obrazy od zawsze mówiły, ale teraz zaczęły to robić za pomocą słowa pisanego. By dusza mogła wejść w posąg musiał nastąpić odpowiedni rytuał⁷³. Na przykład władca Larsy zwracał się tak do zakupionego przez

69 A. Niwiński: *Mity i symbole religijne Starożytnego Egiptu*. Warszawa 1984

70 H. Belting: *Antropologia...*, s. 194.

71 Tamże, s. 194.

72 Tamże, s. 199.

73 Na przykład w Egipcie był to „rytuał otwarcia ust”- W Nowym Państwie rytuał ten składał się aż z 75 czynności i sentencji, odprowadzany był na mumii i miał na celu przypomnienie duszy o tym, o czym zapomniała.

siebie obrazu: „Gdy zawitasz do świątyni, stań się żywą istotą”⁷⁴. Nie można powiedzieć, że obrazy stały się magicznymi stworzeniami, które przekraczały granice ludzkiego życia. Obrazy były tylko ciałem, w które mogła się wcielić dusza.

Dzięki dualistycznemu podejściu do człowieka można było tworzyć obrazy, które zamieszkiwał duch. Samo odejście duszy z ciała mogło następować w bardzo różnorodnym czasie. W niektórych sektach japońskich (zwłaszcza Maitreja i Shingon) Mnichowie dążą do automumifikacji. Praktykują oni jogę oraz post, zażywają lake i taninę. Wszystko odbywa się w poszczególnych etapach. Najpierw mnich intensywnie ćwiczy, zjada odpowiednie nasiona, korzonki oraz korę po, to by pozbyć się tłuszczu. Potem zaczyna pić trującą herbatę przygotowaną na wodzie ze źródła Yudono (w wodzie tej wykryto dużą ilość arsenu). Cały proces trwający wiele lat prowadzi do wysuszenia ciała mnicha i staje się on posagiem Buddy. Dopóki żyje, stara się to oznajmić światu, poprzez dzwonienie dzwoneczkiem. W Yamabushi odnaleziono 13 takich trupów. Oddawali się oni modlitwie i ascezie przez 27 lat. Motywacją do takiego poświęcenia jest udział w legendarnej nieśmiertelności strażników tradycji. W ten sposób kontynuują czuwanie Buddy nad wiecznym biegiem cykli kosmicznych. Gesze⁷⁵ Dargye opowiadając o swojej wierze twierdzi, że w człowieku, świadomość, może pozostać przez wiele dni po śmierci. Dlatego ciała nie należy dotykać, aż świadomość je opuści. Będzie to widoczne poprzez różnego rodzaju znaki na ciele zmarłego. Jeden z Panczenlamów⁷⁶ pozostawał w swym ciele przez prawie rok mimo że nie było już oddechu. Na ciele nie pojawiały się w tym czasie żadne oznaki

74 I. J. Winter: *Idols of the King*. „Journal of Ritual Studies”, nr 6 (1922), s. 13, za: H. Belting: *Antropologia...*, s. 199.

75 tytuł naukowy nadawany mnichom w szkołach buddyzmu tybetańskiego.

76 duchowny buddyjski, uważany za drugiego w hierarchii przywódcę duchowego buddyjskiej szkoły Gelugpa.

rozkładu⁷⁷. W tym przykładzie tragedia śmierci zostaje przetworzona w kontrolowaną śmierć. Zmarły odnajduje swoje miejsce w społeczności, a grób nie jest tylko miejscem pochówku, lecz jest miejscem gdzie działają różnego rodzaju siły.

Wraz ze zmieniającą się wiarą zmieniały się grobowce. Zatrzymajmy się na chwile w średniowieczu. Dominującą religią jest wiara w Chrystusa Zbawiciela. Ale człowiek tamtych czasów wierzył zarówno w boga jak i materię. Nie możemy porównać naszego zamiłowania do przedmiotów z średniowieczną postawą. Philippe Aries pisze: „Zapewne człowiek nigdy nie kochał życia tak jak pod koniec średniowiecza”⁷⁸. W chwili śmierci człowiek pragnął zachować swój majątek. Nagromadzone pieniądze, beczki wina, konie w stajniach. Wszystko o co zabiegał, wraz ze zgonem, musiał zostawić. W obrazie *Śmierć skąpca* Hieronima Boscha widzimy jak diabeł podaje umierającemu sakwę z pieniędzmi. Czy teraz ktoś myśli o zabranii na tamten świat pakietu akcji? We współczesnym świecie nastawionym na konsumpcję łatwo rezygnujemy z pewnych rzeczy. Jeden samochód można zamienić na drugi, nie przywiązujemy się zbyt do dóbr materialnych. Tylko kolekcjonera możemy porównać do człowieka z tamtych czasów. Kolekcjoner potrafi kontemplować swoje dobra. Chrześcijaństwo w trosce o duszę ludzi postanowiło przypominać o śmierci, by wypłenić to zamiłowanie do przedmiotów.

Pojawiły się tematy makabryczne, rzeźbiarze tworzą figury *transi*⁷⁹. A jak wyglądał cmentarz w tamtych czasach mogą powiedzieć malowidła. Na obrazie Carpaccia *Jezus na marach*

77 J. Sieradzan: *Śmierć i umieranie – tradycja tybetańska*. Katowice 1994.

78 P. Aries: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1989, s. 136.

79 Było to ciało ludzkie, które zaczęło się rozkładać. Zaczynają prześwietywać kości i widać robaki. Jedno z przedstawień *transi* można zobaczyć w bazylice w Asyżu.

widzimy cmentarz na którym porozrzucane są zwłoki ludzkie. Gdziekolwiek trupy są w stanie rozkładu i leżą na ziemi. W porównaniu z ludem Chinchorro, gdzie dbano o każdego członka rodziny wydaje się to barbarzyństwem. Patrząc na średniowiecze widzimy, że jest to czas epidemii, gdy masowe umieranie nie pozwalało na kopanie pojedynczych grobów. Tworzono wtedy zbiorowe mogiły dla masowo umierających, a także dla biednych, których nie stać było na opłacenie pogrzebu. Szyby, które kopano na cmentarzach mogły być głębokie na 3 metry, szerokie na 5 m i długie na 6 m. Mieściły od 600 do 1500 ciał⁸⁰. Przykrywano je dość cienką warstwą ziemi, czasem deskami lub kratą żelazną. Czasem wilki odkopywały ciała, żeby się pożywić. Dla złodziei zwłok też był to pomocny pochówek (ciała były przeznaczone dla eksperymentatorów sekcji zwłok).

W tych czasach ludzie odeszli już od aktywnej roli obrazu zmarłego w rytuale pochówku, na rzecz obrazów grobowych, które służyły tylko cichemu upamiętnianiu. Indywidualne groby znów stały się przywilejem. „Groby, na których widniały obrazy i imiona zmarłych, zastrzeżone były jedynie dla panujących, których potomkowie mogli przy ich pomocy egzekwować prawa zagrożone przez śmierć przodków. Dlatego obrazy grobowe miały charakter *obrazów publicznych*”⁸¹. Wraz z rozwojem społecznym, zaczęło brakować miejsca na cmentarzach. W różnych miejscach w różny sposób zaczęto sobie z tym radzić. Na przykład na cmentarzach bretońskich żeby uzyskać wolne miejsce, po pięciu latach wykopywano zmarłego a jego kości zanoszono do kostnicy. Jeden grabarz potrafił za swojego życia pochować do 6 ciał w jednym grobie. W Bretanii zachowały się ossuaria gdzie układano kości. Na początku były to magazyny, w których można było przechować nadmiar piszczeni i czaszek. Później przerodziły się w bardziej wyestetyzowane miejsca.

80 P. Aries: *Człowiek...*, s. 67.

81 H. Belting: *Antropologia...*, s. 188.

Układano tam z ludzkich pozostałości wzory, a czasem zastawę kościelną⁸².

Innym pomysłem na rozwiązanie problemu cmentarza był projekt, który Pierre Giraud złożył w urzędzie departamentu Sekwany. Jego koncept wywodzi się z projektów z lat 1770-1780, a była to piramida, u podstaw, której był piec krematoryjny. Wokół piramidy miał się rozciągać mur z portykiem. Kolumny portyku miały być ze szkła otrzymanego z ludzkich kości. „Piec krematoryjny składa się z czterech kotłów zdolnych pomieścić do czterech trupów zanurzonych w żującym ługu, zwanym ługiem mydlarskim... Substancje pochodzenia organicznego, zamieniają się w galaretowatą masę, a następnie w popiół. Można umieścić na odwrocie medalionu zmarłego, a także dodać do substancji przygotowanej do zeszklenia”⁸³. W ten sposób otrzymywano nową formę zmarłego, który nie gnije już i nie rozkłada się. Medaliony miały być wystawiane w galeriach z epitafiami. Ciała ludzi, których nie stać byłoby na stworzenie medalionu służyłyby do rozbudowywania szklanego cmentarza.

Aby zakończyć ten podrozdział chciałbym jeszcze pokazać, co o współczesnej cywilizacji mówią ciała i groby. Nasze społeczeństwo stara się, jak może, zapomnieć o śmierci. W tym momencie domy pogrzebowe dbają o zmarłego. W naszym zabieganym społeczeństwie nie ma czasu na zajmowanie się ciałem, które nie przynosi nam już żadnych korzyści. Za „odpowiednią sumę” firma zajmie się ceremonią pogrzebową, a my, jeśli chcemy możemy odwiedzać naszego bliskiego, który jest odpowiednio przygotowany. Jednak martwe ciała nadal przemawiają do ludzi, o czym mogą świadczyć prace dwóch polskich artystów. Jednym z nich jest Konrad Kuzyszyn, który wykonuje zdjęcia w prosektorium. Artysta uważa, że prosektoria, które docelowo są stworzone dla naukowców powinny być udostępnione artystom. W tym

82 P. Aries: *Człowiek...*, Warszawa 1989.

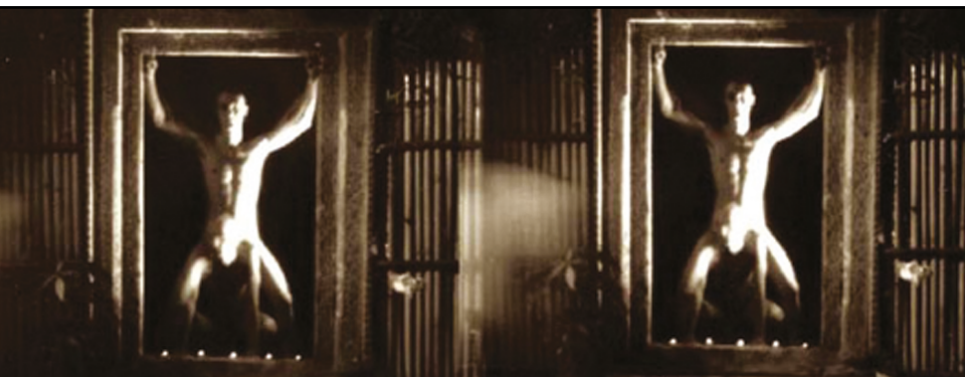
83 Tamże, s. 505.

miejscu można się uczyć zarówno pokory jak i odwagi. Ludzie zamknięci w gablotach zmuszają do refleksji. Jesteśmy ubrani w „mięso” to znaczy, że jesteśmy uposażeni w środki, którymi możemy dysponować. „Człowiek i ciało jest dla mnie motywem totalnym, bo jedynym umożliwiającym zaangażowanie owej współczulności na wielu poziomach”⁸⁴.

Drugim artystą jest Grzegorz Kłaman. Wystawia on preparaty ciała ludzkiego zanurzone w roztworze spirytusowo-formalinowym. Preparaty zostały wypożyczone z Akademii Medycznej. Jednym z aspektów jego pracy jest pytanie o ciało ludzkie. Czy jest to tylko „mięso”, czy nadal człowiek? Czy materia ma duszę? Fragmentacja ciała jest związana z bólem i śmiercią. Są to tematy, których unikamy w dzisiejszych czasach. Rozkawałkowanie kojarzy nam się z torturami, przemocą, czy ze stołem prosektoryjnym. Mimo, że wciąż próbujemy się pozbyć zwłok z kultury, to wciąż one powracają. Ciała w prosektorium powinny skłaniać do refleksji, gdyż jest to jakiś zatrzymany byt. Tymczasem ludzie traktują je jak bank organów. „(...) jest krojone, kawałkowane; nie patrzy się, nie słucha, nie odczuwa poprzez nie.”⁸⁵ G. Kłaman miał wystawę w czynnym kościele w Brukseli. Były tam wystawione ludzkie jelita, wątroby i mózgi. Nazwa wystawy to „Emblematy”. Tytułowe „emblematy” były wystawione między przejściem a ołtarzem. Wierni znaleźli się między wystawą, a ołtarzem, gdzie ksiądz odprawiał mszę. Artysta twierdzi, że w ciele pozostaje zawsze jakaś część energii. Nie da się tak po prostu odłączyć ciała od duszy. To ciało dalej wpływa na otoczenie, komunikuje się z nami jakimś językiem, którego nie potrafimy zrozumieć.

84 Słowa Kuzyszyna przytoczone z książki: A. Żmijewski: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Bytom – Warszawa 2006, s. 229.

85 Tamże, s. 150.



Malarstwo cieni

Już starożytni Grecy opowiadali między sobą legendę o początkach malarstwa. Rzymscy pisarze Pliniusz i Kwintyliusz potwierdzali tę opowieść, a filozof Atenagoras twierdził, że do II wieku n. e., w Koryncie można było oglądać oryginał pierwszego rysunku. A historia była taka: koryncka dziewczyna obrysowała cień śpiącego ukochanego, który miał wyruszyć na wojnę. Ojciec dziewczyny z zawodu był garniarzem i wypalił w glinie obraz, który był na ścianie⁸⁶. Może się zdawać, że ten obraz nie ma nic wspólnego ze śmiercią. Jednak dla greków cień był jednoznaczną metaforą wprowadzającą w świat zmarłych. W Hadesie ludzie żyli, jako cienie lub niematerialne obrazy. „Nagie dusze podobne są do ciał. Jeśli nie próbujemy ich dotknąć, to zdaje nam się, że widzimy ciała. Ponieważ wyglądają jak wyprostowane cienie i wcale nie są czarne”⁸⁷. W taki sposób wyspę umarłych opisał Lukian.

„Postrzeganie cienia, tak jak i samego ciała, jak obrazu i imienia jest postrzeganiem mistycznym”⁸⁸. Cień, czyli kształt ciała zarysowany na ziemi przez oświetlenie go od przeciwnej strony, jest częścią człowieka. Już ludy archaiczne troszczyły się o własny cień. Gdy coś nieprzyjemnego spotka cień człowieka, to także spotka i jego właściciela. W wielu społecznościach utrata cienia powodowała, że człowiek był nieodwołalnie skompromitowany. „Na wyspach Fidżi, jak w wielu społeczeństwach o tym

86 H. Belting H: *Antropologia...*, Kraków 2007.

87 A. M. Harmon: *Loeb Classical Library*, T. I: 2,12; za: H. Belting: *Antropologia...*, s. 219.

88 L. Lévy-Bruhl: *Partycypacja...*, s. 300.

samym stopniu rozwoju, wejście na czyjś cień jest śmiertelną znie wagą. W Afryce Zachodniej popełnia się czasem morderstwo za pomocą noża i gwoździa wbitego w cień człowieka, jeśli winowajca zostanie złapany na gorącym uczynku, natychmiast wykonuje się na nim wyrok śmierci”⁸⁹.

Przez długi okres czasu Grecy bronili się przed stosowaniem cieniowania, w rysowaniu żywych ludzi. Przez ten czas tworzone było malarstwo czerwono i czarno figurowe. Postaci były rysowane z profilu, przypominały cienie, co mogło wpłynąć na powstanie legendy o pierwszym rysunku. Ową świętość cienia przerywa skiografia. Jest to malarstwo, które dąży do trójwymiarowości, do pokazania iluzji życia. Jak zobaczymy później zaczęto ganić ten pozór życia. Już Platon był przeciwny malarstwu cieni.

Cień nie stanowił dla malarstwa tematu, ale patrząc na historię sztuki widzimy, że oddzielił się on od człowieka i stał się wzorem dla obrazu i śmierci. Cień bez ciała może być doświadczalny tylko na utrwalonym obrazie w rysunku sylwetowym. „Grek, który stał w słońcu, mógł generalnie pojmować swój cień, jako formę własnej egzystencji pod postacią cienia w świecie podziemnym- wtedy, gdy nie rzucał już cienia, a jedynie był cieniem”⁹⁰. Gdy mówimy o malarstwie cieni, to raczej myślimy o iluzji życia. Te obrazy nie odnosiły się do zagadnienia obrazu i śmierci, ale doskonaliły utopię cielesnego życia. Grecy wykorzystali to malarstwo do malowania portretów. Niestety im dokładniej portret pokazywał wiek modela, tym szybciej stawał się nieaktualny. A gdy człowiek umierał to portret stawał się tylko obrazem wspomnienia.

W kontekście tych rozważań można zrozumieć Platona, który krytykował malarstwo. Stał on w obronie żywej pamięci, a ganił sztuczne pamięci takie jak malarstwo i pismo. „Coś strasznie

dziwnego ma do siebie pismo, Fajdrosie, a prawdę rzekłszy, to i sztuka malarska. Toż i jej płody stoją przed tobą jak żywe, a gdy ich zapytasz o co — wtedy bardzo uroczyście milczą. A tak samo słowa pisane. Zdaje ci się nieraz, że one myślą i mówią. A jeśli ich zapytasz o coś z tego, o czym mowa, bo się chcesz nauczyć, one wciąż tylko jedno wskazują; zawsze jedno i to samo”⁹¹. Platon uważał, że obrazy tylko niepotrzebnie podwajają życie. Tylko żywy człowiek jest zdolny do prawdziwego egzystowania, natomiast obrazy to tylko imitacja.

Platon jest przedstawicielem kultury, która jedynie wspomnienie tolerowała, jako obecność zmarłego. Dlatego stopień podobieństwa portretu do zmarłego miał małe znaczenie. Wspomnienie mogło być wywołane np. poprzez zwykły przedmiot, którym posługiwała się zmarła osoba. Platon potrafił rozróżniać obraz od życia, a także obrazy mentalne od obrazów fizycznych. Jego tok rozumowania można streścić w następującym zdaniu: „Wspomnienie to jedyny rodzaj percepcji, jaki może być naszym udziałem w obliczu fizycznego obrazu-odbicia człowieka”⁹². W czasie, kiedy żył Platon, pytania o śmierć i obraz, nie były już na pierwszym planie. Dlatego filozof wypierał się tego pierwotnego sensu. Według filozofa na świat składały się, naprzeciw siebie, po jednej stronie idee, które były czymś więcej niż obrazy, a po drugiej stronie znajdują się obrazy- odbicia empirycznego świata. Rozłam między światem idei, a światem cielesnym nie pozwala już na rytuał ponownego ucieleśniania obrazów.

Platon w swojej społeczności mógł tylko krytykować malarstwo, ale nie mógł go zabraniać, tak jak miało to miejsce w judaizmie. W księdze rodzaju czytamy jak powstał pierwszy człowiek: „wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się

89 Tamże, s. 300.

90 H. Belting: *Antropologia...*, s. 221.

91 Platon: *Dialogi. Fajdros*. Gdańsk 2000, s.35.

92 Därmann, 1995, s. 174n, za: H. Belting: *Antropologia...*, s. 211.

człowiek istotą żywą⁹³. Nie można się dziwić, że Żydzi dostrzegli w tworzeniu obrazów plagiat Boga Stwórcy i w drugim przykazaniu zabronili tego. Świadectwem częstego czczenia obrazów może być mowa św. Pawła: „Będąc, więc z rodu Bożego, nie powinniśmy sądzić, że Bóstwo jest podobne do złota albo do srebra, albo do kamienia, wytworu rąk i myśli człowieka”⁹⁴. Nie można było zmuszać Boga do ożywiania przedmiotów wytworzonych przez ludzi. Bez przyjęcia podejrzliwości względem ciała obrazów, trudno byłoby wyjaśnić wprowadzony zakaz obrazowania. Żydzi uważali Boga za istotę będącą bytem niematerialnym, bezcielesnym i dlatego nie chcieli tworzyć jego wizerunków. Namalowanie Boga równałoby się z stworzeniem mu ciała, co byłoby fałszerstwem. Wiara żydowska zakazywała obrazowania także w kulcie zmarłych, ponieważ tak samo nie chcieli fałszować ciał, które Bóg im dał.

Krytyka obrazowania rozgorzała po raz kolejny wraz z wynalezieniem fotografii. Tutaj znów pojawia się obraz i śmierć. Fotografii można porównać do antycznego malarstwa sylwetowego. Utrwalony „pierwszy rysunek” tak jak i fotografia by zaistnieć potrzebują światła. Tylko ręczne odrysowywanie cienia zostało zastąpione przez aparat. Fotografia nie jest czymś wymyślonym tylko odnalezionym. W momencie, gdy malarstwo dochodziło do szczytu iluzji pojawia się fotografia – zwykły odcisk świetlny ciała. Cień, który wydaje się najbardziej ulotny pozwala się uchwycić w trwały obraz.

Problem fotografii polega na tym, że popada ona w pułapkę czasu. Umieramy w każdym momencie, gdy pozwalamy się fotografować. Francuski krytyk Roland Barthes twierdził, że w fotografii „»stajemy się całkowicie obrazem, co oznacza śmierć danej osoby«. Fotografia jego matki, na którą patrzy, pochodziła z czasu, w którym jej jeszcze nie znał, a przecież

animuje ją, napełniając tajemnym życiem, pochodzącym z jego własnego wspomnienia”⁹⁵. Ludzie współczesnych czasów na każdym kroku starają się uciec od śmierci. Tworzenie „szybkich obrazów” powoduje kawałkowanie naszego życia na pojedyncze sceny. Niestety sfotografowany moment naszego życia już nigdy się nie powtórzy.

Bardzo dobrym przykładem fotografii, która oscyluje między życiem, a śmiercią, są prace Martina Belgera. Artysta ten w celu zbadania natury życia i śmiertelności tworzy aparaty otworkowe, które są rodzajem alchemicznej metafory, w której czas i przestrzeń, materia i pamięć przenikają się i odsłaniają próg wieczności. W jego pracy, jako fotografa liczy się zarówno: zdjęcie, aparat i cały proces tworzenia fotografii. Jego narzędziami pracy są kości, fiolki z krwią zakażonych wirusem HIV, serce dziecka, a także tytan, aluminium, miedź i inne zróżnicowane materiały⁹⁶.

Aby lepiej zrozumieć jego twórczość opiszę wybrane dzieła. Każda praca ma indywidualny i personalny charakter. Artysta przedstawia świat, który jest jego częścią. Najczęściej tematami są przełomowe w jego życiu chwile. Bardzo dobrym przykładem jest praca o nazwie „Serce”. Kamera do tego projektu została wykonana z aluminium, tytanu, akrylu, formaldehydu i serca niemowlaka. Ten narząd człowieka artysta otrzymał od właściciela galerii w Los Angeles. Gdy lekarz na nie spojrział, powiedział, że dziecko zmarło zaraz po urodzeniu, ponieważ górna komora była zbyt duża. Powiedział także, że jeśli dziecko urodziłoby się dzisiaj, przy obecnym zaawansowaniu technologii, to nie byłoby problemu by ono przeżyło. Aparat ten jest dla artysty ważnym narzędziem zrozumienia serca jego i jego brata, ponieważ Belger urodził się po ciąży bliźniaczej. Niestety

93 Biblia Tysiąclecia, Rdz 2,7. Poznań 2009

94 Tamże, Dz 17,29.

95 H. Belting: *Antropologia...*, s. 221.

96 Z twórczością artysty można zapoznać się poprzez jego stronę internetową: <http://www.boyofblue.com/index.html>.

jego brat zmarł, ponieważ serce przestało bić. Tworząc zdjęcia tym aparatem Belger koncentruje się na matkach w zaawansowanym etapie ciąży i nowonarodzonych dzieciach. Tworzy czarno białe zdjęcia w miejscach i sytuacjach, które są dla matki naturalne. Następnie robi kolorowe zdjęcia rzeczywistego urodzenia, a cała sesja kończy się, gdy matka karmi swoje dziecko.

Jak twierdzi sam artysta, nigdy nie kształcił się w dziedzinie fotografii, ani sztuk pięknych, dlatego też nie był narażony na zachowania typowe dla artystów. Jego proces twórczy to naśladowanie rytuałów katolickich. To w kościele używa się pięknych narzędzi podczas liturgii. Tworzenie ich pozwoliło artyście na zdobycie wiedzy o świecie, a także rozwój duchowy. Artysta mówiąc sam o sobie twierdzi, że ma obsesję na punkcie procesu fotograficznego. Z ogromną determinacją ustawia ogniskową, przysłony, wybiera czułości i typy filmów. Gdy w końcu robi zdjęcie to nie wywołuje ich od razu, lecz odkłada na półkę, by jak wina mogły dojrzeć⁹⁷.

Ten etap starzenia się jest znaczący dla artysty, ponieważ mogą powstać wtedy nieprzewidywalne procesy zmieniające zdjęcie. Dobrym tego przykładem jest zdjęcie wykonane aparatem „Trzecie oko”. Kamera wykonana z aluminium, tytanu, mosiądzu, srebra i 150 letniej czaszki dziewczynki. Jak pisze artysta na swojej stronie internetowej aparat jest przeznaczony do badania piękna rozkładu. Po wykonaniu nim zdjęć artysta odstawił film, by mógł „dojrzeć”. Po około dwóch miesiącach starzenia się, w prawym rogu negatywu rozwinął się dziwny niebieski wzór. Z początku Belger myślał negatywnie o tym zjawisku, ale pozwolił mu dalej się rozwijać. Niebieski wzór, który powstał wyglądał jak patrzące z nieba dziecko. Jak twierdzi artysta wizerunku twarzy dziecka nie było na niebie, gdy

97 R. Pitnick: *Wayne Martin Belger's magnificent obsession*. „Black & White magazine”, nr 53, 2007.

zdjęcie było robione⁹⁸.

Jak pokazuje powyższy przykład, nie wszyscy artyści urządzają „polowanie na życie” za pomocą fotografii. Martin Belger kontempluje granicę życia i śmierci. Jego prace można porównać do fotografii cmentarnej, która upamiętniała życie. W krajach, gdzie nadal ważny był kult przodków, ludzie chodzili do fotografa raz w życiu, gdy czuli nadciągającą śmierć. Zdjęcia zazwyczaj były tego samego rozmiaru, a człowiek portretowany był stylizowany w ten sposób, by jak najbardziej upodobał się do wizerunku przodków. Fotograf musiał retuszować zdjęcia by uzyskać większe podobieństwo, ale taka była wola ludzi. Im zdjęcia były bardziej podobne do siebie, tym oczywistsza stawała się przynależność do rodziny⁹⁹.

Pisząc wyżej o „polowaniu na życie” chciałem przypomnieć o wykorzystywaniu fotografii do uwalniania się z własnego ciała. Pisałem o tym w pierwszym rozdziale tej pracy. Poprzez elektroniczny obraz ludzie starają się opuścić swoje naturalne ciała. Medialna nieśmiertelność jest jednak nową fikcją, która próbuje oszukać śmierć.

98 J. Heuman: *Across a sacred bridge: Wayne Martin Belger's holistic to pinholes*. „Light Leaks”, nr 9.

99 H. Belting: *Antropologia...*, Kraków 2007.

Ciało jako produkt



Konsumpcja ciała

Zafascynowanie ciałem jest znaną cechą sztuki współczesnej. W wielu pracach ciało jest materią, którą się obrabia po to, by wytworzyć produkt i sprzedać go. Wszelkie napięcia, jakie rodzą się przy „używaniu” ciała są spowodowane tym, że w centrum tych sporów znajduje się człowiek. Pod przykrywką, egzystencjonalnej troski o przyszłość człowieka pokazuje się biologiczne ciało. W fizyczny sposób obrabia się je i wystawia na widok publiczny. Może współcześni twórcy wciąż prześlągnięci są ideologią romantyków i uważają się za wybitne jednostki, a ich prace mają zbawienny wyraz. W ten sposób przedstawiane ciała odsyłają nas do ego artysty, a wykonane prace należy odczytywać przez pryzmat wrażliwości twórcy. Czasami artyści przez swój egocentryzm nie dostrzegają zewnętrznych uwarunkowań, ani tego, że ich spojrzenie na świat może być złudne. To człowiek decyduje o własnym losie i swojej wolności, taka wydaje się postawa egocentrycznego artysty. „Prace są wyznaniem wiary w wartości trwałe i niezmiennie, w obiektywizm doświadczeń artysty i istnienie prawdy, mówią o nim samym, nie pogłębiając wiedzy o nas – widzach”¹⁰⁰.

Nim przejdę do przedstawienia współczesnych artystów chciałbym przytoczyć kilka historycznych przykładów uprzedmiotowienia ciała. Już w starożytnym Egipcie niszczone ciała pobratymców. Niedługo po pogrzebie ludzie, którzy brali udział w ukrywaniu i zabezpieczaniu ciała wracali na miejsce

100 M. Lisiewicz: *Antyciała – ciała przeciw rzeczywistości*. „Format”, nr 20/21, s. 119.

pochówku i odkopywali zmarłych, aby ogołocić ich ze złotych ozdób i cennych figurek. W późniejszych czasach zaczęto przerabiać mumie na lek. Już w XII w. aleksandryjski lekarz el-Magar przepisywał mumie, jako skuteczny specyfik na rany i stłuczenia. Od XII do XVII wieku fragmenty zmumifikowanych ciał zaczęto sprzedawać w aptekach. Proceder ten był bardzo popularny w Egipcie, na Bliskim Wschodzie, dotarł nawet do Europy. Handel rozwinął się na wielką skalę. W momencie, kiedy zasoby zaczęły się wyczerpywać zaczęto produkować „nowe” mumie. Handlarze wykorzystywali ciała zbrodniarzy, a także odkupywali zwłoki od biednych rodzin. Wypełniali je bituminem i wysuszali na słońcu. Proceder ten był nielegalny w przeciwieństwie do handlu „oryginalnymi mumiami”. Gdy proces wyszedł na jaw rząd nałożył na handlarzy wysokie podatki, przez co stał się nieopłacalny i całkowicie zanikł. Kolejny wzrost zainteresowania mumiami rozpoczyna się po wyprawie Napoleona. Naukowcy zaczęli wywozić w celach badawczych mnóstwo ciał. Przez nieumiejętne transportowanie niszczone wiele ludzkich szczątków. Zainteresowanie Europejczyków doprowadziło do kolejnego handlu mumiami. Każdy podróżnik musiał sobie zabrać z Egiptu choćby fragment zwłok na pamiątkę. Jednak nie można tylko sąsiednich narodów obarczać lekkomyślnością, gdyż sami mieszkańcy dla pieniędzy wynajdywali i sprzedawali zwłoki. Innym przykładem braku poszanowania ciał przez Egipskich wieśniaków jest używanie mumii, jako elementów budowlanych w swych chatkach. Gdy brakuje pni palmy daktylowej ludzie używają zakonserwowanych ciał, jako belki stropowe¹⁰¹.

Niektóre formy „przetworzenia” ciała prowadziły do kaniibalizmu. U Fatakalów z Wysp Salomona był zwyczaj zjadania zmarłych, aby uchronić ich przed złymi duchami. Zdarza się czasami, że żywi zostają zabici i zjedzeni. Na przykład jeden

z ludów Australijskich zjadał czasem swoje noworodki, by narodziły się one w jeszcze silniejszej postaci. Kaniibalizm jest tak samo jak inne obrzędy określony przez pewne reguły. W danym społeczeństwie trzeba mieć przyzwolenie na zjadanie drugiego człowieka. Określony jest także sposób, w jaki obchodzi się z ciałem. Zachowania takie mają swoje podłoże w wierzeniach, prowadzą do określonego celu. Niegdyś uważano, że zarówno mózg, jak i serce czy wątroba są miejscem kumulacji odwagi i inteligencji. Lud Fore z Nowej Gwinei przypisuje lecznicze właściwości ludzkim włosom oraz tłuszczowi¹⁰².

W społeczeństwach archaicznych motywacją używania ciał ludzkich było zagarnianie mocy natomiast w naszym społeczeństwie często następuje uprzedmiotowienie człowieka, a następnie wykorzystanie go jako surowiec. Mówię tu o hitlerowskich obozach zagłady. Tłuszcz ludzki był wykorzystywany do produkcji mydła, ze skóry tworzone abażury, z włosów robiło się filc, a z kości nawozy sztuczne. To dzięki Zofii Nałkowskiej w naszej kulturze wciąż żywy jest motyw przerabiania ludzi na mydło. W *Medalionach* dowiadujemy się jak funkcjonowała fabryka prowadzona przez profesora Spannera oraz jakie były postawy ludzi tam pracujących. Przemiana człowieka w kosmetyk powoduje, że ludzkie istnienie rozpatrujemy, jako element ekonomicznej gry. Wojenna sytuacja pozwoliła na wykorzystanie niechcianej materii, jaką jest martwe ciało. Jak pisałem w poprzednim rozdziale dwudziestowieczne społeczeństwo stara się zapomnieć o śmierci. Trup przypomina o niej, więc trzeba go ukryć. Fabryka mydła jawi się, zatem jako miejsce, które przywraca niepotrzebnym zwłokom znaczenie. Mydło, które widzimy w książce nie powstaje dosłownie z ludzi. Jest ono produkowane z ciał oficjalnie uznawanych za „nie-ludzkie”. Ze skazańców i ludzi chorych psychicznie. „Trupy przywozili naprzód z domu wariackiego, ale później nie starczyło tych trupów.

101 A. Niwiński: *Mity...*, Warszawa 1984.

102 L. V. Thomas: *Trup...*, Łódź 1991.

Wtedy Spanner rozpisał wszędzie do burmistrzów, żeby trupów nie grzebać, tylko, że przyśle po zwłoki Instytut. Przywozili ze Stutthoffu z obozu, z Królewca na śmierć skazanych, z Elbląga, z całego Pomorza. Dopiero jak w gdańskim więzieniu wystawili gilotynę, to już było dosyć trupów¹⁰³. Makabryczność tego przedstawienia jest potęgowana poprzez użycie przez autorkę słownictwa przybliżającego ciało do produktu. Mimo, że nie odnajdujemy w książce scen kanibalistycznych to jednak nasuwają się takie myśli. „Studenci mieli także powiedziane, żeby skórę całkowicie czyściutko już odjąć, później tłuszcz czysto, później według książki preparatorskiej muskuły aż do kości. Tłuszcz wybierany przez robotników z talerzy później został leżeć całą zimę, a później jak studenci wyjeżdżali, był przez pięć – sześć dni wyrobiony na mydło¹⁰⁴”.

Gdyby autorka pokazała przerabianie ciała na produkt potrzebny do przeżycia to łatwiej byłoby takie działanie usprawiedliwić. Ale mydło nie jest artykułem pierwszej potrzeby. Jest dobrem jednorazowym i ulotnym. A w czasach wojennych raczej dobrem luksusowym, na które mogą sobie pozwolić zwycięzcy, czyli Niemcy. Mimo, iż dla wielu przerabianie ludzi na produkty wydaje się makabryczną fikcją literacką to jednak historia pokazuje coś innego. Tak jak Niemcy nie widzieli w Żydach ludzi, tak samo myśliciele w XVI wieku w różnoraki sposób postrzegali ciało człowieka. W tym czasie dostrzegamy dwie skrajne postawy wobec ciała. Jedna zakłada, że ciało po śmierci nadal jest wrażliwe na działanie otoczenia. Druga natomiast głosi naukę o oddzieleniu się ciała od duszy i pozbawieniu ciała w tym momencie wszelkiego życia. Zwolennicy pierwszej tezy obserwują ciało i dostrzegają zdumiewające zjawiska. Twierdzono, że po śmierci rosną włosy i paznokcie, a u wisielców zauważano erekcję członka. Gdy morderca zbliżył się do ciała

swojej ofiary, to zaczynało ono krwawić. Wrażliwość zmarłego miała duży wpływ na żyjących. Bardzo często przypisywano im właściwości lecznicze. Na przykład pot zmarłych był lekarstwem na hemoroidy. Sproszkowaną czaszkę gotowano, jako wywar, który przynosił ulgę epileptykom. Czasem sporządzano napoje miłosne ze sproszkowanych kości szczęśliwych małżonków¹⁰⁵. Siedemnastowieczny lekarz z Drezna Friedrich Garmann podaje nawet receptę na *boską wodę*, która oprócz wielu leczniczych właściwości, umożliwia dokładne ustalenie długości życia człowieka dotkniętego chorobą. Przepis ten mówi o przerebieniu zwłok człowieka w płyn, który następnie miesza się z krwią chorego. „Jeżeli woda i krew łatwo się mieszają, oznacza to życie; jeśli się nie łączą – chory umrze¹⁰⁶”.

Przydatność pewnych produktów, jak widać, usprawiedliwia wybór materiału, z którego powstają. W obecnych czasach artyści zachęcani są do tworzenia sztuki recyklingowej. Niektórych surowców może nam zabraknąć w niedługim czasie, dlatego bardzo ważna jest umiejętność przetwarzania odpadów i tworzenie nowych jakości. Młoda artystka Alina Żemojdzin postanowiła stworzyć serie kremów wyszczuplających powstałych na bazie ludzkiego tłuszczu. W tej pracy jest pewien paradoks. Tłuszcz odessany podczas zabiegów liposukcji jest przetwarzany na kosmetyk, który nadal służy odchudzaniu. Praca Żemojdzin to nie tylko ekologia to przekraczanie granic ludzkiego ciała. Nie wiadomo skąd pochodzi tłuszcz, który użyto do produkcji kosmetyków. Próbowала zdobyć go oficjalną drogą, ale jak dowiedziała się od przedstawicieli komisji etyki lekarskiej, nie jest to możliwe, ponieważ po zabiegach tłuszcz musi być utylizowany. Po pewnym czasie dostała go od nieznanego

103 Z. Nałkowska: *Medaliony*. Warszawa 1982, s. 13.

104 Tamże, s. 11.

105 P. Aries: *Człowiek...* s. 346.

106 Tamże, s. 351.

na warszawskim dworcu¹⁰⁷. Artystka pragnęła potępić kult ciała i dążenia do bycia pięknym za wszelką cenę. Trzeba jednak stwierdzić, że dopuściła się przerobienia ludzkiego ciała na produkt. I czy się to jej podoba czy nie jej twórczość będzie nawiązywała do nazistowskich praktyk.

Czy artystce udało się osiągnąć zamierzony cel? czy poddała krytyce kult ciała? Przeglądając artykuły, jakie pojawiły się w prasie można stwierdzić, że osiągnęła inne zamierzenie – zdobyła rozgłos. Cwani i uzdolnieni ludzie starają się zamienić swoje wynalazki na rozgłos. Cena dzieła sztuki wzrasta w momencie, gdy rozpoczynają się społeczne dyskusje na jego temat. Ludzie tworzący sztukę krytyczną zdają sobie sprawę z potencjału mediów. Wiedzą, że aktualnie to one generują społeczne normy, standardy, światopoglądy. Zamykanie wystaw, wszczynanie postępowań karnych to działania, które mają na celu stłumienie działań artystycznych. W praktyce okazuje się jednak, że takie poczynania prowadzą tylko do większego rozgłosu, a co za tym idzie do podnoszenia ceny artefaktów artystycznych. Tworząc prace, które wyrastają na skandalu, trzeba liczyć się z tym, że ich przekaz będzie krótkotrwały i przygodny. Nagłówki w prasie tak szybko znikają, jak się pojawiają. W większości przypadków dyskusję, którą wywołują to pytania o moralność artystów, a nie o przedmiot dzieła.

Joanna Rajkowska poszła o krok dalej. Postanowiła wykorzystać mechanizmy, jakie rządzą konsumpcyjną kulturą masową i stworzyła projekt *Satysfakcja gwarantowana*. W tej pracy podeszła do własnego ciała, jak do produktu. Artystka wyprodukowała serie napojów i kosmetyków. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie to, że na opakowaniach towarów poza tradycyjnym składem można odnaleźć części ludzkiego ciała

107 D. Karaś: *Idealny krem z ludzkiego tłuszczu*. „Gazeta Wyborcza”, Hhttp://wyborcza.pl/1,76842,6350018,Idealny_krem_z_ludzkiego_tluszczu.html#ixzz1GNzHzYMg

takie jak: DNA, szara substancja mózgu, wyciąg z gruczołu piersi, śluz z pochwy, rogówka, endorfina. A wszystkie materiały jak wskazuje etykieta zostały pobrane z Joanny Rajkowskiej. Artystycznego projektu nie dałoby się odróżnić od produktów codziennego użytku, gdyby nie ekscentryczne dodatki. Towary mają odpowiednio zaprojektowane opakowania, logo i nadają się do użytku. Napoje można wypić, mydłem się umyć, a perfumy przyjemnie pachną. Całość projektu zwieńczona jest zewnętrzną reklamą, która ma pomóc w sprzedaży towaru. „Jestem od tego żeby siebie używać – mówi [Rajkowska] – żeby zużyć do końca”¹⁰⁸. Przemysł reklamowy potrafi wszystko przetworzyć na towar. Artystka zrobiła ze swojego ciała rynkowy produkt, jak twierdzi, z powodu frustracji. Nie potrafi odnaleźć się na rynku pracy, a jej ekscentryczna sztuka nie przynosi dochodu. Nie chce ona potępiać mechanizmów rynkowych i reklamy. Po prostu wykorzystuje ich działanie w celach zarobkowych.

Po długim okresie rządów totalitarnych w Polsce nastąpił czas demokracji. Wolność słowa, stała się powszechnym prawem i wielu z tego przywileju korzysta. Niestety powstał problem. Wielu artystów nadużywa tej wolności. Robi to zbyt często i nie liczy się z innymi grupami demokratycznego państwa. „Jakby nie rozumieli, że jedyną gwarancją akceptowania przez innych ich własnego prawa do swobody ekspresji jest w systemie demokratycznym powszechność tego prawa. A to oznacza właśnie konieczność przyjęcia postawy pluralistycznej”¹⁰⁹. Na razie takie praktyki to pojedyncze przypadki, ale trzeba się zastanowić czy dopuszczalne będzie wykorzystywanie ciała ludzkiego w momencie, gdy produkty uzyskane z niego będą

108 Artystka przyrównuje się do pasty do zębów. Za: <http://www.csw.art.pl/new/2000/rajkowska.html>

109 W. R. Kluszczyński: *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*. „Exit”, nr 4 (40) 1999.

opłacane i skuteczne. Jako komentarz do tych rozważań niech posłuży jeszcze jeden cytat z *Medalionów* Zofii Nałkowskiej: „Z początku nawet jeden kolega widział: miałem dreszcz, że można się tym myć. W domu mama też się obrzydzała. Ale się dobrze mydliło, więc używała go do prania. Ja się przyzwyczailem, bo było dobre”¹¹⁰.

110 Z. Nałkowska: *Medaliony...*, s. 17.



Szokująca krytyka

Upadek kultury i sztuki jest faktem opisywanym przez wielu krytyków i filozofów. Ma on swe źródło w upadku idei człowieka. Takie pojęcia jak dobro, prawda i piękno nie tylko są uznawane za anachroniczne, ale i mało poprawne politycznie. Współcześni myśliciele domagają się, by prawdę odbierać subiektywnie. Obserwujemy także laicyzacje społeczeństwa, które w negatywny sposób odbiera tradycyjne wartości moralne, co w końcu prowadzi do bezsensu życia. Jednak nie ma możliwości, by egzystencja była całkowicie pozbawiona sensu, dlatego ludzie poszukują środków zastępczych. Najczęściej jest to ucieczka do nowych ideologii, mód, trendów. W sztuce ostatnich czasów bardzo wyraźnie widać, że artyści zrezygnowali z jakości estetycznej wartościowych. W aktualnych dziełach nie odnajdujemy już antycznego piękna utożsamianego z prawdą i dobrem. Powstał rynek sztuki, a na nim sprzedawane są prace, które cechuje: nieokreśloność, wieloznaczność, brak stałych punktów odniesienia. Tak naprawdę wszystkie wystawiane na sprzedaż obiekty sztuki mnogą pozwolić sobie na wszystko i są wolne od wszystkiego. Dopuszczalne są patologie, zboczenia i agresja. „W takiej sytuacji to, czy coś (obiekt, zjawisko, proces lub jego fragment) jest sztuką, nie zależy już od samego dzieła, ale od zewnętrznej decyzji, na mocy, której przedmiot otrzymuje prawo do ekspozycji w przestrzeni galerii i tym samym uzyskuje status dzieła sztuki”¹¹¹. Sztuka przestała być obiektywna. Stała się przejawem ludzkiej aktywności.

111 A. P. Bator: *W zdrowym ciele zdrowe ciało*. „Format”, nr 31/32, s. 10.

Do świata sztuki wchodzimy, jako ludzie wolni. Niestety często myli się wolność z samowolą. Człowiek musi być świadomy tego, że wykorzystując swoją autonomię nie powinien zabierać prawa do niej innej jednostce. Wszelka twórczość dokonuje się w sferze poznawczej. Dlatego mamy prawo oczekiwać od artysty intelektualnego i emocjonalnego podłoża pracy. Dzieło sztuki to nie tylko przedmiot, ale powołany do życia twór, za którym stoi człowiek. Przeżywając dzieło sztuki powinniśmy wzrastać w swym człowieczeństwie. Czy oglądając pracę, na której artystka wkłada sobie w waginę lalkę, czy guziki mogą odczytać w tym działaniu przekaz będący komentarzem do faktów biblijnych i problemów natury społecznej – zgodnie z sugestią autorki? Alicja Żebrowska w pracy *Grzech pierworodny* wprowadza pornografię i obscenę w świat sztuki. Pierwsza wersja tej pracy to instalacja stworzona z podświetlonej na zielono, półprzezroczystej foli, monitora i z zielonych jabłek z zaczepionymi do ogonków cytatami o stworzeniu. Towarzyszący instalacji film przedstawiał sceny jedzenia jabłka oraz akt seksualny, który ograniczał się jedynie do pokazania waginy i penisa. Druga wersja tej pracy to wyłącznie film wideo. W pierwszych scenach widzimy wargi sromowe i włożony między nie guzik. Całość kompozycji ma przypominać oko. Następne sceny to onanizacja sztucznym penisem. Kolejne sekwencje to wtłaczanie do pochwy błota za pomocą chromowanego lejka, a następnie wyplukiwanie tej mazi wodą z gumowego węża. Całość zwieńczona jest wypluciem przez waginę laleczki Barbie¹¹². Po takiej dawce „sztuki” osłupiały odbiorca ma uczucie niesmaku, a w głowie pojawiają się przedziwne skojarzenia. Tytuł pracy, jak i umieszczone w niej odnośniki przedstawiają nam Księgę Rodzaju, którą musimy skonfrontować z pornografią. Żebrowska funduje nam jakiś typ horroru, w którym wagina

112 J. Żydrowicz: *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*. Warszawa 2005.

jak krwiożerczy potwór pochłania i wypływa różne rzeczy. „Archetypy skrywające głęboko lęki i fantazje, spychane są najczęściej w milczenie. To, co uosabia lęk, znika pod maską piękna, fantasmagorii, co z kolei jest strategią obrony przed tym, co lęk wywołuje”¹¹³. Czy więc takie prezentacje, które ujawniają lęk, mogą pozwolić odbiorcom na wyzwolenie się od niego, czy też przeciwnie – zwiększają go? Lęk jest skutkiem odwiecznych sprzeczności między oczekiwaniami a spełnieniem. Co do sztuki, to tego rodzaju prowokacje lubią pozostawać w bezpiecznych granicach. Odnajdujemy tu mnogość i wieloznaczność symboli, które mają służyć „politycznie uzasadnionej walce o prawo do macicy i waginy. Co z postulowaną wolnością? I czyją? Czy dopuszcza się takie pojęcia, jak wolność od feminizmu? Komukolwiek przychodzi na myśl poganianie kolbami maruderów, woła o jasną i szybką odpowiedź? Z tym feministki się nie śpieszą. Są po prostu dotknięte takim nieprzychylny dla nich zestawieniem”¹¹⁴.

W świecie sztuki nagość stała się obowiązkowa. A poprawna politycznie staje się nagość dosłowna, natrętna i patologiczna. Dlaczego tak rzadko udaje nam się zrozumieć przekaz wystawianych instalacji, a tak często stajemy się bezradni? Może, dlatego, że jakoś wytwarzanych dzieł tak bardzo zależy, od jakości intelektualnego autora, od jego poziomu życia wewnętrznego, erudycji. „Żeby kontestować tradycję, trzeba najpierw osiągnąć jej poziom. Wynikający z refleksji dystans nie jest tym samym, co ignorancja; istnieje także zasadnicza różnica między prostotą a wulgarnością”¹¹⁵. Gdy odbiorca spotyka się z dziełem sztuki, które dostarcza mu satysfakcji estetycznej i

113 I. Kowalczyk: *Grzech Pierworodny Alicji Żebrowskiej - pomiędzy sztuką a pornografią*. „Artmix”, [Http://free.art.pl/artmix/archiw_2/0901ko2.html](http://free.art.pl/artmix/archiw_2/0901ko2.html)

114 U. M. Benka: *Sztuka: Ona*. „Format”, nr 31/32, s. 3.

115 A. P. Bator: *W zdrowym ciele zdrowe ciało*. „Format”, nr 31/32, s. 12.

poznawczej to wewnętrznie się wzbogaca, natomiast, co dzieje się z widzem, który ma kontakt z dziełami, które dekonstruują rzeczywistość i pozostawiają go w poczuciu bezsensu? Po 1989 roku można zauważyć jak wielki wpływ na Polaków ma kultura masowa. Zbigniew Libera w swoich pracach zwraca uwagę na dominację przedmiotów w naszym życiu. To one dyktują nam sensory i wartości, stymulują nasze potrzeby i sposoby zaspakajania ich. Artysta porusza się na poziomie kodów, które przesyłają nam media. Tworzy on zabawki przypominające masowo produkowane przedmioty, lecz wprowadza w nie pewne odchylenia. Weźmy pod lupę *Ciotkę Kena*. Do idealnego świata Barbie wprowadza nową postać, która odstaje od estetycznego światka. Jest ona otyła, ma owłosienie na łydkach i pod pachami. A na dodatek niemodnie się ubiera. Barbie, jako wysmukła piękność została wykreowana na kanon kobiecego piękna, a jej partner Ken to męski odpowiednik – supermana. „Wizerunek ciała, jaki artysta zawarł w *Ciotce Kena*, jako bardziej zindywidualizowany i bliższy rzeczywistości, powinien zyskać u odbiorcy większą akceptację”¹¹⁶. Tymczasem sytuacja jest odwrotna. Realność przedstawionego ciała zostaje odrzucona, nie mieści się w definicji ciała wykreowanego przez mass media.

Innym przykładem twórczości Libery jest urządzenie *Body Master*. Stara się on potępić kulturowy kanon piękna. Robi to jednak używając języka reklamy. Przez co produkty sprawiają wrażenie oferty rynkowej. Artystyczna kreacja narzuca się nam, jako lepsza rzeczywistość. Pozwoliliśmy „ludziom sztuki” na nadawanie banalnym rzeczom wzniosłej formy. Daliśmy im władzę intelektualną. A tak naprawdę „wysoką kulturę” nakręca reklama i promocja. Coraz więcej jest fałszywych sukcesów i ludzi chcących zarobić na zabawie przedmiotami. Bo przecież ludzie nie wierzą we wszystko, o czym mówią media. Na przykład gdyby wierzyć w informacje podawane o żywności to pewnie człowiek

nie wzięłby już nigdy nic do ust. Tyle się słyszy o szkodliwości różnorodnych produktów spożywczych. Grupy artystyczne także częstują nas informacjami o szkodliwości pewnych aspektów naszego życia. Jak można czerpać przyjemność z posiłku w momencie, gdy z wszystkich stron jesteśmy atakowani i próbuje nam się powiedzieć, co jest dobre a co złe. Każdy człowiek musi odpowiednio „wyczuć” swoje ciało i odpowiednio zatroszczyć się o nie. Wiele osób mówi, że „przechodzi na dietę”. Ale dieta to jest to, co jemy. W każdym momencie podejmujemy decyzję czy coś zjeść, czy wypić. Jeżeli uważamy, że nasza dieta jest nieodpowiednia to możemy ją zmienić. To my panujemy nad naszym ciałem. „Świadome doświadczanie własnej cielesności jest środkiem prowadzącym do konsolidacji »ja« jako zintegrowanej całości, pozwalającej powiedzieć »oto jestem«”¹¹⁷. Modernizm uwidocznił różnicę między przedstawianiem ciała a przedstawianiem się artysty poprzez ciało. Sztuka steatralizowała się. Człowieka zaczęto traktować jak tworzywo.

Ciało to nie tylko „być”, ale jak mówi Merleau-Ponty jest ono doświadczane, jako praktyczny sposób radzenia sobie z codziennymi wydarzeniami. Nie wszystko możemy wyrazić słowami i to właśnie ciało uzupełnia naszą postawę poprzez wygląd, mimikę, gesty. „Aby być kompetentnym uczestnikiem życia społecznego, to znaczy takim, który na równi z innymi bierze czynny udział w procesie wytwarzania i odtwarzania relacji społecznych, trzeba skutecznie umieć panować nad swoją twarzą i ciałem”¹¹⁸. Człowiek musi nieustannie i starannie kontrolować siebie w każdej sytuacji. Wszystkie czynności, które teraz swobodnie wykonujemy wcześniej zmuszały nas do ciężkiej i rutynowej pracy. Długo musieliśmy się uczyć chodzić, mówić, pisać, wiązać buty czy dodawać w słupku. To, że teraz

116 J. Zydrowicz: *Artystyczny...*, s. 103.

117 A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2002, s. 108.

118 Tamże, s. 79.

swobodnie poruszamy się w świecie wymagało od nas długiej drogi pełnej lęków i nadziei. Dyscyplinowanie ciała jest koniecznym elementem egzystencji człowieka. Nie jest to nowoczesny rys współczesności. Kontrola ciała to zachowanie ponad kulturowe, które towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. By inni członkowie społeczeństwa uznali jednostkę za kompetentną i godną zaufania to nieodzowne jest rutynowe kontrolowanie ciała. Aby móc czuć się bezpiecznie w swoim ciele musimy mieć poczucie cielesnej integralności z innymi. „Wrażenie normalności tworzą (podlegające ścisłej kontroli) maniery ciała, dzięki którym w warunkach »normalności« jednostka czynnie odbudowuje swój kokon ochronny”¹¹⁹. Wrażenie normalności oznacza, że można bezpiecznie wykonywać dane czynności, zwracając tylko częściowo uwagę na stabilność otoczenia. O wrażenie normalności musimy dbać tak samo, jak o wszystkie inne aspekty naszego życia. Wygląd ciała to wszystkie zewnętrzne oznaki naszego *sposobu bycia*. Sposób zachowania wraz z ubiorem i ozdobami daje wskazówki do interpretacji jednostki. „Zmysłowość ciała odnosi się do sposobu przyjmowania przyjemności i bólu”¹²⁰.

Skoro wygląd zewnętrzny zawsze znamionował tożsamość społeczną i kulturową człowieka, to, dlaczego ten obszar stał się domeną krytyki artystycznej? Przywołajmy artystkę, która nieustannie szokuje publiczność swoimi pracami po to, by potępić współczesny kult ciała. Katarzyna Kozyra jest autorką takich prac jak: *Olimpia*, *Więzy krwi*, *Łaźnia*, *Łaźnia męska*, *Chłopcy*. W pracy *Olimpia* artystka przedstawia trzy fotografie i film wideo. Dwa zdjęcia przedstawiają wyniszczone chorobą nowotworową ciało autorki. Trzecie zdjęcie przedstawia ciało starej kobiety. W sztuce można odnaleźć mnóstwo przykładów przedstawiania starego oraz schorowanego ciała, więc nie jest

to nowość dla widza. Jedyne to, co może szokować w tej pracy to pokazywanie aktu w absurdalnej sytuacji. W tradycyjnej kulturze ciało było wizualizowane po to, by wydobyć pewne wartości. Najnowszy portret człowieka jawi nam się, jako bezradny, starzejący się, dręczony chorobami przedmiot. Prace artystki potwierdzają obawę przed śmiercią i przemijaniem. Katarzyna Kozyra uzewnętrznia swoje zagubienie wśród wartości i nie pokazują żadnego nowego uniwersum stworzonego przez siebie. Nie pokazują odbiorcy nowych cnót, a co gorsze poprzez swoje wypowiedzi ukazuje swoją niemoralność. Większość krytyków odczytuje jej prace jako negatywną ocenę społeczeństwa, które dąży do idealizacji swojego ciała. Tymczasem słyszymy wypowiedź artystki: „Można coraz więcej oglądać męskich, ładnych ciał. Bardzo mi się to podoba”¹²¹, która całkowicie zaprzecza jej twórczości. Tę sytuację można przyrównać do spowiedzi. Artystka poprzez prace chce się oczyścić z grzechów społeczeństwa, a tymczasem tworzy szczegółową listę pragnień i grzesznych myśli.

119 Tamże, s. 82.

120 Tamże, s. 136.

121 Cytat przytoczony z tekstu dr Kazimierza Piotrowskiego napisanego do wystawy *Sztuka wobec acedii po 7-8 czerwca* w galerii Integracja. <http://www.artprogram.art.pl/inteWWW/kozyra.htm>.



Kaleczenie ciała

W sztuce XVII wieku, a także we współczesnych performansach możemy odnaleźć makabryczny erotyzm. „Różnica między śmiercią a rozkoszą tak się zaciera, że pierwsza nie przeszkadza drugiej, ale przeciwnie, podsyca ją. Z kolei martwe ciało staje się przedmiotem pożądania.”¹²² Już w barokowych dziełach obserwujemy jak Eros zbliża się do Tanatosa. W obrazach czy rzeźbach widzimy wijące się w ekstazie ciała męczenników. U Berniniego św. Bartłomiej obdzierany jest ze skóry, św. Wawrzyniec palony na żelaznym ruszcie. Dzisiaj z łatwością możemy to nazwać zboczeniem. Ale ówczesni nie traktowali tego w ten sposób. Była to dziwne podniecenie, które podobało się ówczesnym gustom. W wieku XVIII puszczają wodze fantazji. W tym czasie tworzył pisarz francuski markiz de Sade, od którego nazwiska powstało pojęcie sadyzmu. Ludzi zawsze fascynował moment przekroczenia granicy życia i śmierci, dlatego społeczeństwo zadawało sobie wiele trudu, aby osłabić gwałtowność miłości i agresywność śmierci. Seks został obwarowany zakazami, które w różnoraki sposób kontroluje władza. Natomiast śmierci została odebrana jej gwałtowność i nieprzewidywalność. Ludzka dzikość natury jest poddawana rygorowi. To doprowadziło do sytuacji, w której w ścisłym systemie zakazów i nakazów zaczęły powstawać luki, a natura zaczęła ujawniać się w nieprzewidywanych momentach.

Na pewno ludzka żywiołowość objawia się w performansach.

122 P. Aries: *Człowiek ...*, str. 365.

Wystąpienia te wywołują szok, ponieważ ukazują brutalną część człowieka. Ten psychologiczny aspekt na pewno dotyczył jednej z pierwszych grup tworzących żywe rzeźby - akcjonistów wiedeńskich. Ruch artystyczny narodził się w Austrii, a jego głównym przedstawicielem był: H. Nitsch, O. Mühl, A. Rainer, R. Schwarzkogler, G. Bruss. Ich działania określano, jako „Orgiastyczno-misteryjny Teatr”. Grupa ta krytkowała powojenny, katolicko-mieszczański styl życia. Dla nich nowy porządek jawił się, jako rodzaj dyscyplinującego jarzma. Dlatego w swoich wystąpieniach starali się łamać kulturowe tabu. Podczas spektaklów szokowali publiczność użyciem surowego mięsa i krwi w połączeniu z symbolami religijnymi. Nie przypadkowo artyści używali poszatkowanego mięsa. Poprzez ten zabieg ukazywali nieuporządkowaną strukturę ciała. Wystarczy naruszyć delikatną osłonkę, skórę, by pokazać jak inne i nieestetyczne jest wnętrze. Na dodatek artyści łączą mięsność ciała z symbolami chrześcijańskimi. Wtedy ten sakralny obraz odczytujemy, jako znak pewnego narzuconego porządku. Jednocześnie przypominamy sobie o krwawej ofierze, jaką trzeba złożyć by zaznać tego spokoju. „Akcjoniści proponując rozczłonkowanie, rozerwanie, dezintegrację godzili w skostniałe, pozornie uporządkowane społeczeństwo niezdolne do przemyśleń, poruszające się wśród sprawdzonych i odpowiednio zabezpieczonych kategorii myślowych”¹²³. Artystą zależało na gruntownej zmianie społecznej świadomości, dlatego używali radykalnych środków. Byli świadomi tego, że mniej drastyczne wystąpienia będą zneutralizowane przez władzę i nie dotrą do szerszej publiczności. Akcjoniści twierdzili, że ich szaleństwo jest zdrową reakcją na chore normy społeczne i tylko w ten sposób mogą być „skutecznym lontem zapalającym umysły ludzkie”¹²⁴. W 1975 roku Otto Mühl poddał działalność akcjonizmu wiedeńskiego surowej

123 J. Zydrowicz: *Artystyczny ...*, s. 73.

124 Tamże, s.74.

krytyce i stwierdził, że była ona „buntem ułomnym i pozorną autoterapią”¹²⁵.

W latach osiemdziesiątych w NRD działała grupa „Autoperforationsartistik”. Ich wystąpienia wiązały się z przebijaniem i kaleczeniem własnego ciała. Często porównywano ich akcje do orgiastycznych teatrów akcjonistów wiedeńskich. Piotr Piotrowski w jednym ze swoich artykułów pisze: „Wiedeńczycy, funkcjonowali w polu tradycji katolickiej, a więc bliskiemu mistycyzmowi, estetyzacji swoście pojętej liturgii i metafizyki orgii etc.; „Niemcy z kolei bliżsi byli, jak to określa [D. Grünbein], »protestanckim rytuałom«, gdzie ranienie siebie staje się gwarantem tworzonego porządku”¹²⁶.

Sztuka performansu jest oparta na kondycji psychicznej i fizycznej. To człowiek jest podstawowym materiałem, z którego powstaje dzieło sztuki. Artyści traktują swoje ciało jak kartkę papieru, na której można „zapisać” kreowane sytuacje. Twórcy bawią się swoją fizycznością i biologicznością. Niektóre, radykalne formy traktowania ciała budzą wiele negatywnych emocji wśród widzów. Artyści chcą wygłaszać niewygodne treści i uwiarygodnić je za pomocą drastycznych i seksualnych kontekstów. Czasami ich wystąpienia stają się zagrożeniem dla życia i zdrowia twórcy. Najbardziej znane przykłady tego typu wystąpień to: okaleczanie i kastracja Rudolfa Schwarzkoglera (artysta zmarł z powodu zadanych sobie ran), postrzelenie Chrisa Burdena, czy rozcinanie skóry twarzy, rąk czy pleców przez Gine Pane. Artyści poprzez indywidualne doświadczenie cielesne kształtują swoje poglądy na rzeczywistość. Czeski artysta Miler często starał się badać wytrzymałość ludzkiego ciała poprzez kontakt z zewnętrżnością. Znany jest z takich prób

125 S. Morawski: *Nurt główny aktualnych postaw anarchistycznych*. W: Tamże.

126 P. Piotrowski: *Sztuka męskiego ciała: Tożsamość narodowa i polityka tożsamości*. „Format”, nr 31/32, s. 15.

wytrzymałościowych jak: przeskoki przez ogień z zawiązanymi oczami, czołganie się po szkle, przez pryzmy ziemi, w której rozlano substancje żrące, eksperymenty z płonącym sznurkiem w rekach i ustach. Inny czeski artysta Jan Mlcoch siedział na podłodze i był przyparty do ściany kijem zakończonym nożem. Akcja miała polegać na maksymalnym skupieniu uwagi i dlatego gdy artysta się dekoncentrował to jego asystent popychał drąg i w ten sposób kaleczył ciało performerka.

Bardzo często w tego typu przedstawieniach wykorzystywany jest aspekt seksualności. „Skoro ciało i emocje związane z ciałem są materiałem sztuki, to aspekt seksualny w oczywisty sposób narzuca się, jako temat”¹²⁷. *Seedbed* Vito Acconciego to klasyczne dzieło tego typu. Artysta ukrył się pod podłogą w Sonnabend Gallery, po której chodzili zwiedzający. Przez trzy tygodnie masturbował się przez 8 godzin dziennie. Podczas tego performansu głośno fantazjował na temat zwiedzających, co z kolei było emitowane w przestrzeni galerii. Ogromny wpływ na ten wątek sztuki miały także kobiety. Używały one swojego ciała, by zmienić społeczne obyczaje. To kobiety, jako pierwsze wprowadziły performans do programu studiów akademickich, jako odrębną dziedzinę. Miało to miejsce w 1971 roku w Los Angeles w Kalifornijskim instytucie sztuki. A dokonały tego Judy Chicago i Miriam Schapiro¹²⁸. Klasyczną ilustracją połączenia ciała kobiecego z jego seksualnością jest występ Carolee Schneemann *Interior Scroll*. Ważnym składnikiem przedstawienia było wyciąganie z pochwy papierowego zwoju, z którego odczytywała tekst traktujący o męskiej krytyce sztuki kobiecej. Na początku lat dziewięćdziesiątych na scenę wchodzi Annie Sprinkle, która podczas opowiadania o swoim życiu daje widzom możliwość zajrzenia do wnętrza jej macicy. W Polsce

127 Ł. Guzek: *Przez performance do sztuki*. „Witryna czasopism”, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/>.

128 Tamże.

w tych czasach kobiety wyrażały swoje opinie na temat feminizmu. Najbardziej rozpoznawalne są działania Ewy Partum. Przykładem jej sztuki może być praca *Głupia kobieta*. Autorka obwiązała swoje nagie ciało żaróweczkami choinkowymi i śpiewała: „być piękną, pięknie pachnieć, być miłą dla swojej publiczności, naprawdę być” etc. do muzyki Marcela Duchampa z 1904 roku. Ostatnio ciała, jako formy ekspresji zaczęły używać performerki z grupy Sędzia Główny. Może troszkę dłużej zatrzymajmy się przy tym duecie.

Dla Aleksandry Kubiak i Karolina Wiktor performans to narzędzie prowadzenia sporów kulturowych. Nie jest łatwo odczytywać przesłanie tych prac. W *Rozdziale V*, inscenizacji przedstawianej w 2002 roku w zielonogórskiej BWA stały nagie zawinięte w folię, w plastikowej rurze. Ich ciała połączone były rurkami, przez co musiały oddychać wydychanym przez siebie powietrzem. Istniała obawa, że artystki uduszą się i dlatego widzowie przerwali ich wystąpienie. W *Rozdziale XXIX* dziewczyny leżały w akwarium wypełnionym kostkami lodu przez ponad godzinę. „Duet performerski Sędzia Główny eksploruje sdomachizm w polityce dnia codziennego: sdomachizm militarny i cywilny, obywatelski i płciowy”¹²⁹. Inszenizacje odgrywane przez „Sędziny” pokazują biologiczne potrzeby i bariery ciała. Takie działania mają w sobie coś z działań terapeutycznych.

Bardzo trudnym zarówno dla performerek jak i odbiorców był *Rozdział LXI*, który miał miejsce w święto kobiet. Artystki ubrane w czerwone wyzywające stroje bez bielizny i w butach na obcasach kładą na ziemi butelkę wódki. Następnie wypijają po łyku i wypluwają trunek na podłogę, po czym kłękają i zaczynają go zlizywać z podłogi. Tego typu pozycje i stroje jednoznacznie kojarzą się ze sferą seksualną. W tle łódzkiej galerii widzimy zdjęci nagiego, siedzącego po turecku mężczyzny, któremu performerki ssą sutki. Nie wiemy czy jest on dla nich bogiem czy

129 T. Kitliński: *Rzeź bliźniątek*. „Ha!Art”, nr 1-2 (28-29), s. 92.

oprawcom. W tych przedstawieniach ból ciała przeplata się z rozkoszą. Można się zacząć zastanawiać czy takie wystąpienia nie są formą patologii. Ale jak określić, co jest dobre, a co złe w czasach, gdzie upadają systemy wartości, a artyści poprzez swoje wystąpienia przekraczają kolejne granice tabu. Czy można powiedzieć, że tym dziewczynom zależy na wprowadzeniu anarchii? Widz może dowolnie interpretować dzieło. Mimo, że performansy często są kontrowersyjne i nierzadko policja musi je przerywać, to widzowie stają się obojętni na takie pokazy. To ich liczebność i masowość spowodowała, że sztuka stała się banalna i weszła nam w krew. W wielu przypadkach instalacje i performansy zaprzeczają i parodiują siebie. Artystyczny świat przeżywa własną śmierć poprzez nieustanną obróbkę swojej historii. „Jakby sztuka na wzór historii przegrzebywała własne śmietniska w poszukiwaniu swego odkupienia poprzez odpadki”¹³⁰.

Przeglądając performerskie wystąpienia przypomniały mi się rozważania Georges’a Bataille’a. Twierdzi on, że kultura ludzka rozpoczęła się, „gdy istota ludzka, poczuwszy nieprzeciętny zawrót głowy, spróbowała powiedzieć naturze *nie*”¹³¹. Społeczeństwo postanowiło zanegować swoją zwierzęcość. To zakazy i nakazy doprowadziły do tego, że człowiek wyrósł ponad zwierzęta. Być może performerzy tak jak filozof nie widzą innej możliwości dla wolności człowieka poza łamaniem prawa. Tylko czy artyści zdają sobie sprawę, że prawdziwa transgresja umacnia zakaz. Tabu nie musi pękać, można je przekraczać, bo w geście przekraczania paradoksalnie pojawia się świadomość, że jest ono nieprzekraczalne.

130 J. Baudrillard: *Spisek...*, s. 37.

131 G. Bataille: *Erotyzm*. Gdańsk 2007, s. 66. Za: A. Koś: *Wolność według Georges’a Bataille’a*. „Nowa krytyka”, [Http://nowakrytyka.pl/spip.php?article394](http://nowakrytyka.pl/spip.php?article394).



Biologia w sztuce

To, co dzisiaj nazywamy sztuką jest świadectwem nieodwracalnego spustoszenia. Artyści tworzą banalne towary, pozbawione wartości, ale poprzez fetyszyzowanie tych produktów sztucznie podnosi się ich cenę. „Sztuka została przebrana za ideę, a idea za sztukę”¹³². Współcześni twórcy oczekują od nas widzów, uczestników kultury, zaufania. Zmuszają nas do nadawania znaczenia swoim pracom „pod pretekstem, że jest niemożliwością, aby to było w aż takim stopniu *niczym*, że coś musi się przecież za tym kryć”¹³³. Współcześni twórcy balansują na granicy niepewności i niewiedzy. A co gorsza, artyści zaczynają „bawić się” w Boga. Sztuka stała się interdyscyplinarna. Pracownia zamieniła się w laboratorium, a twórcy by tworzyć dzieła współpracują z biologami, chemikami, chirurgami itp. Jednym z najnowszych kierunków w sztuce, jaki się wyłonił w latach 90 XX wieku jest bio art¹³⁴. Nie jest to kierunek, który można jednoznacznie zdefiniować. Jest to po prostu nazwa działań artystycznych, które zajmują się tematyką życia w kontekście biologii i biotechnologii. Przedstawiciele tego kierunku zajmują się krzyżowaniem zwierząt i roślin, produkowaniem łańcuchów DNA, transplantacjami oraz różnego rodzaju autoeksperymentami.

W 2001 roku Londyńska National Portrait Gallery zakupiła portret stworzony przez Marca Quinna. Praca o nazwie *Genomic*

132 J. Baudrillard: *Spisek...*, s. 67.

133 Ibidem, s. 82.

134 M. Bakke: *Bio art – sztuka in vivo i in vitro*. „Obieg”, [Http://www.obieg.pl/teksty/4408](http://www.obieg.pl/teksty/4408).

Portrait: Sir John Sulston to przeszklona gablota, która zawiera martwe komórki z fragmentami DNA naukowca. Od Sulstona – noblisty, który odegrał dużą rolę w badaniach genetycznych – pobrano próbkę nasienia, a następnie poprzez klonowanie w warunkach laboratoryjnych stworzono abstrakcyjny obraz. Marc Quinn od dawna w swoich pracach wykorzystuje fragmenty ciała ludzkiego, by stworzyć iluzoryczne stany życia i śmierci. Tak na przykład z łożyska swojej partnerki wykreował portret syna Lucasa. A w pracy *Self* z 1991 roku wyrzeźbił autoportret z 4,5 litra własnej krwi. Artysta „Próbuje pokonać destrukcję i zmienność, zamrażając substytuty ludzkiego przetrwania”¹³⁵. Niestety nie da się przekroczyć granicy życia. Krew, oddzielona od ciała staje się martwa i tylko sztuczne podtrzymywanie przy życiu pozwala jej na dalszą egzystencję. Los stworzonej przez Quinna rzeźby dowiódł tego. Podczas remontu kuchni Charlesa Saatchi – kolekcjonera, który zakupił portret – robotnicy niechcący odłączyli zasilanie lodówki podtrzymującej „życie” rzeźby i w ten sposób 13 tysięcy funtów rozpułynęło się.

Powyższy przykład pokazuje, że wprowadzenie w obieg „żywej sztuki” zmusza kolekcjonerów, galerię, obsługę, a także zwiedzających do specjalnych zachowań. „Pojawia się tu, bowiem możliwość karmienia obiektów artystycznych przez publiczność odwiedzającą wystawę”¹³⁶. Aby móc zajmować się bio artem twórca zobowiązany jest zapoznać się z legalnością danych praktyk. Sposoby obchodzenia się z żywymi organizmami, a także uśmiercanie ich są regulowane prawnie. Dlatego często wystawy są zamykane, a artyści stają przed sądem. W 2009 roku w warszawskiej galerii handlowej Blue City odbył się pokaz ludzkich szczątków, którego twórcą był Gunther von Hagens. Wraz z pojawieniem wystawy pojawili się jej

przeciwnicy. Główny Inspektor Sanitarny oraz posłowie PiS zawiadomili prokuraturę o popełnieniu przestępstwa.

Pokazy anatomiczne nie są nowością, o podobnych przypadkach pisałem we wcześniejszych rozdziałach. Takie przedstawienia mają dwuznaczny charakter. Z jednej strony mają za cel edukować ludzi, ale z drugiej strony jest to zarabianie pieniędzy na martwych osobach. Makabryczne tematy zawsze przyciągną tłumy widzów. Dlatego anatom z Heidelbergu dokłada starań, by zwiedzający nie nudzili się i opowiedzieli o tym wydarzeniu znajomym. Ciała zmarłych są potraktowane jak materiał rzeźbiarski. Można zobaczyć odartego ze skóry Dyskobola, czy Chrystusa Frasnoliwego. Obok zdrowych płuc zaprezentowane są płuca palacza, a żeby bardziej udratyzować sytuację rozrzucono papierosy. Przy preparacie grającego w piłkę widnieje napis: „Jeśli mięśnie nie są regularnie używane, słabną. Słabe mięśnie można jednak łatwo wzmocnić dzięki codziennym ćwiczeniom. Na taki trening nigdy nie jest za późno”¹³⁷. I jak tu nie zgodzić się z organizatorem wystawy, że to dla dobra ludzi? Naoczne przedstawienie wnętrza zabija wyobraźnię. Szok, jaki wzbudza wystawa jest tani i krótkotrwały. Nie sądzę, że taka wystawa przybliży nas do zrozumienia ludzkiego ciała, do nasycenia prawdziwej ciekawości, do nowej wiedzy. Przekraczając wszelkie tabu, otwieramy pole dla ciekawości, która będzie schlebiała instynktom tłumnym. Pewne tabu musi istnieć w społeczeństwie, bez zakazów i nakazów nie dałoby się żyć. Odrzucenie kodeksów etycznych prowadziłoby do anarchii.

Oglądając takie przedstawienie zaczynamy się zastanawiać nad pochodzeniem ciał. Von Hagens sprowadził zwłoki z Chin, a jak wiadomo nie jest to kraj, w którym prawa człowieka są drobiazgowo przestrzegane. W tego typu pokazach zawsze

135 Z. Sokołowska: *Kriogeniczne stany świadomości*. „Artpapier”, <http://artpapier.com/?pid=2&cid=2&aid=2031>.

136 M. Bakke: *Bio...*, <http://www.obieg.pl/teksty/4408>.

137 D. Jarecka: *Gabinet osobliwości i osobliwa kultura*. „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75475,6306360,Gabinet_osobliwosci_i_osobliwa_kultura.html#ixzz1GOBmZV4L.

używa się bezimiennych postaci, najczęściej są to skazańcy i bezdomni, ponieważ nikt o te ciała się nie upomni. Przy tak delikatnych sprawach trzeba dbać o szczegóły. Dlatego obsługa w „białych kitlach” pilnuje porządku. Końcówka tego spektaklu jest taka sama, jak w innych komercyjnych projektach. Można kupić „breloczek z kręgosłupem zanurzonym w przezroczystej masie albo taki, na którym człowiek bez skóry trzyma za ręce szkielet”¹³⁸.

Pozostając przy sztuce robienia biznesu można przedstawić jeszcze jednego artystę używającego szczątki ludzkie. Jest nim Damien Hirst, przedstawiciel grupy *Young British Artists*. Rozgłos w świecie sztuki zdobył dzięki serii prac pt. *Natural History*. Były to wypchane zwierzęta, zanurzone w formalinie. W kolejnych dziełach zaczął używać ludzkich czaszek. Pierwsza *For the Love of God!* to osiemnastowieczna czaszka europejczyka wysadzana brylantami. Do stworzenia tego makabrycznego portretu człowieka użył 8601 kamieni szlachetnych oraz platyny. Dzieło zostało sprzedane, w Londynie, za blisko 50 milionów funtów, a artysta zrobił sobie tą pracą ogromną reklamę. Kolejna praca to stworzona w 2008 roku *For Heaven's Sake* – dziewiętnastowieczna czaszka dziecka, które zmarło po dwóch tygodniach od urodzenia. Hirst wykorzystując szczątki dziecka naruszył pewne społeczne tabu. Jego praca spotkała się z ostrą, publiczną krytyką. Przeciwno *For Heaven's Sake* zaprotestował portal *Netmums*. Jest to witryna stworzona w 2000 roku dla matek, która szczyci się ponad 800 tysiącami użytkowników z Wielkiej Brytanii. Sally Russell, twórca portalu, wyraziła pełną dezaprobatę wobec poczynąń artysty: „Bez względu na okoliczności, ze śmiercią dziecka jest związany ogromny ból. Pan Hirst być może nie zamierzał wykazać się brakiem wrażliwości, ale prawda jest taka, że jego dzieło będzie negatywnie oddziaływać na wielu odbiorców, którzy uznają temat za

138 Tamże.

głęboko przerażający”¹³⁹. Po tej wypowiedzi rzeczniczka Hirsta starała się odwrócić uwagę od drażliwego tematu i opublikowała artykuł, w którym opisuje dzieło, jako: „wiktoriańska obsesja kolekcjonowania rzeczy dziwnych i strasznych”¹⁴⁰.

Dyskusję na temat życia, śmierci i nieśmiertelności podejmuje także Christine Borland, członkini grupy *Young British Artists*. W swoich pracach łączy sztukę z medycyną. Artystka współpracowała z zakładem nauk sądowych i medycyny, m.in. przy dochodzeniach i postępowaniach sądowych, a także z Zakładem Badań Naukowych do spraw Socjalnych i Zdrowia Publicznego na Uniwersytecie w Glasgow. W swoich pracach bada medyczną przestrzeń, w której niejednokrotnie łamane są normy etyczne. Jej najsłynniejsza praca *From Life* polegała na zaprezentowaniu efektów sądowej rekonstrukcji osoby NN. Była to kobieta azjatyckiego pochodzenia o wzroście 1,58 m. Borland stara się obrócić proces depersonalizacji człowieka poprzez odbudowę ciała. W pracy użyła szkieletu ludzkiego z brązowym odlewem głowy. W 1997 roku artystka stworzyła wystawę *Phantom Twins*, która prezentowała repliki XVIII wiecznych lalek służących do demonstracji przebiegu porodu studentom medycyny. Artystka wykorzystwała plastikowe odlewy, na które naciągnięto skórę. W oryginalnych lalkach wykorzystywane były prawdziwe szkielety zmarłych noworodków. Borland odsłania mroczne karty historii. Pyta się o granice medycznych eksperymentów. Jak daleko można się posunąć by znaleźć lekarstwo na największą bolączkę ludzkości – śmierć¹⁴¹.

Laboratoria wypełnione są żyjącymi stworzeniami. Znajdują

139 Ł. Badula: *O niebiosie, Hirst!* <http://kulturaonline.pl/o,niebiosie,hirst,titul,artykul,10285.html>.

140 Tamże.

141 Z. Sokołowska: *Corpus hippocrateum*. „Artpapier”, <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=2&aid=2533>.

się w nich zarówno mikroskopijne komórki, jak i bardziej złożone organizmy. Nikt nie oczekuję od naukowców i artystów empatii wobec komórek czy tkanek, ale zupełnie inna jest sytuacja, gdy eksperymenty przeprowadzane są na inteligentnych i czujących formach życia. Dlatego dla takich osób jak Kathy High problem numer jeden staje się ochrona doświadczalnych zwierząt. Artystka w ramach projektu *Embracing Animal* zaopiekowała się transgenicznymi szczurami, którym wszczepiono ludzki materiał genetyczny, by chorowały na celowo wywołane choroby podobne do naszych. Na co dzień zwierzęta te są ukryte w laboratoriach i mało kto interesuje się ich losem. A są przecież przedłużeniem nas samych. Kathy High postanowiła nadać swoim pupilkom imiona: Matilda, Tara i Star, a następnie poprzez ekspozycje w galeriach, eksponować ich ciężki los. Oczywiście stara się stworzyć im jak najlepsze warunki do dalszej egzystencji. Artystka wyraża swoją krytyczną postawę wobec medycznych praktyk, a jednocześnie włącza się w przekaz biologii molekularnej ujawniającej nasz związek z innymi formami życia. „Bio art jest sztuką ciała, bowiem życie oznacza wcielenie, które nie może być sprowadzone do kodu, sekwencji znaków, czy języka – i nie chodzi tu wyłącznie o życie ludzkie, ale o każde życie”¹⁴².

Część artystów bio artu poszła w inną stronę. Nie chcą krytykować i ujawniać laboratoryjnego proceduru, ale wykorzystać go traktując żywe organizmy, jako materiał rzeźbiarski czy malarski. Przykładem tego typu zachowań może być stworzony przez Eduardo Kaca *GFP Bunny* – królik Alba z genem fluorescencji. Zwierze urodziło się we Francji w 2000 roku, powstało poprzez wszczepienie do zygoty fluorescencyjnego genu meduzy *Aequorea Victoria*. Alba może więc emitować jasne zielone światło, ale po uprzednim naświetleniu. Widz może to zjawisko zaobserwować, gdy założy okulary z

142 M. Bakke: *Bio...*, [Http://www.obieg.pl/teksty/4408](http://www.obieg.pl/teksty/4408).

odpowiednim żółtym filtrem. Artysta uważa, że nie mamy do czynienia ze zwierzęciem hodowlanym, ale z dziełem sztuki. Kac stwierdza bowiem, że jest „zainteresowany nie tyle kreacją genetycznych przedmiotów, ile raczej tworzeniem transgenicznych, społecznych podmiotów”¹⁴³. Aby stworzyć hybrydyczne organizmy artyści stosują także inne działania. Na przykład Marta de Menezes manipulowała białkami za pomocą technik inżynierii tkankowej. Posłużyła się skrzydłami motyli, jako medium i na nich tworzyła abstrakcyjne wzory. Jakże były jej motywy? Na ten temat niech wypowie się artystka: „Moją intencją nie było wzmocnienie wzoru natury. Ani też nie miałam zamiaru czynić jeszcze piękniejszym coś już pięknego. Po prostu chciałam poznać możliwości i ograniczenia biologicznych systemów, w ramach możliwości kreując różne wzory, które nie są rezultatem procesów ewolucyjnych”¹⁴⁴. Dużo większą kontrowersję może wzbudzać projekt *Ich vergleiche mich zu dir* (*Porównuję się z tobą*), Vereny Kaminiaz. W tym wypadku mamy sytuację, gdzie artystka w swoim domu stwarza laboratorium i eksperymentuje na zwierzętach. Jej działania miały na celu stworzenie dwugłowego wypływka. Zastanawiające jest ile prób wykonała, aby w końcu stworzyć wymyśloną przez siebie istotę. Swoją żywą rzeźbę eksponuje za pomocą zdjęć i filmów video¹⁴⁵. Zwłaszcza dzięki tej drugiej formie przekazu można zaobserwować ruszające się dwie głowy mutantu, które czasem podążają w różnych kierunkach. Oglądanie takich pracy wywołuje mieszane uczucia. Z jednej strony lęk przed szalonymi artystami, z drugiej obrzydzenie i litość wobec zwierzęcia.

143 E. Kac: *Telepresence and Bio Art. Networking Humans, Rabbits, and Robots*. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 2005, s. 236. Za: Tamże.

144 Wypowiedź artystki Marty de Menezes zaczerpnięta z: *Signs of life. Bio Art and Beyond*, red. E. Kac. London 2007, s. 220. Za: Tamże.

145 Tamże.



Zakończenie

P o przeprowadzeniu refleksji nad ciałem wciąż uważam, że jest ono tajemnicą. Mówi we własnym języku, którego nie da się przełożyć na „język umysłu”. Ciało można odbierać w dwóch wymiarach – obiektywnym i subiektywnym. Wyjątkowość ciała polega na tym, że nie możemy zredukować go do przedmiotu. Mimo, że wielu filozofów oddziela ciało od umysłu to jednak nie mogą one funkcjonować oddzielone od siebie. Badając nasz organizm musimy używać ciała. Lekarze którzy poszukują w nas źródła choroby zagląдают w gardło, dotykają mięśni, poszukują zgrubień, obrzęków. Szukają miejsca występowania bólu. Choć często to co odczuwamy jako cielesne jest nieuchwytnie. Ciało nie jest skonkretyzowane. Ma wiele tajemnic, których pewnie nie odkryjemy nigdy.

Ciało jest obrazem człowieka, który przekazuje tylko część informacji o nim samym. Może pokazywać status społeczny, zainteresowania, czy cierpienia jakie przeżyliśmy, ale nigdy nie pokaże wszystkich myśli czy zamierzeń ludzkich. Ludzie poprzez samo patrzenie, na sylwetkę, potrafią wydawać opinie, bardzo często jednak są one błędne i krzywdzące. Wygląd jednostki wciąż się zmienia. Proces ewolucji jeszcze się nie zakończył, a w obecnych czasach jest przyspieszany poprzez represjonowanie ciała. Ideały, do których dążymy zmieniają się przez stulecia, dlatego warto się zastanowić czy warto do nich dążyć. Natłok informacji jaki jesteśmy zmuszeni odbierać wywołuje w nas sprzeczne odczucia. Z jednej strony lansowane przez media idealne ciała, a z drugiej stara, schorowana i zniszczona materia ludzka pokazywana przez artystów. Nie ma

złotego środka. Ruch jakim jest życie zmusza nas do podejmowania setek decyzji. Czasem są one szkodliwe dla ciała, a w innych sytuacjach pomagają się mu rozwijać. Możemy żyć w cierpieniu, okaleczać się, a nawet unicestwić ciało. Możemy zdecydować się na hedonizm. Wszystko zależy od jednostki. W każdej kulturze są ograniczenia i tego nie da się uniknąć. Ale możemy wykorzystywać te represje dla naszego dobra. Historia pokazuje nam schematy jakie możemy wybierać. Na przykład Chang i Eng wykorzystali warunki w jakich przyszło im żyć i cieszyli się światem przez dziesiątki lat. Inny styl życia pokazuje nam Rudolf Schvartzkogler. Jeżeli nie odnajdywał się we własnym społeczeństwie i postanowił doprowadzić do swojej śmierci to był jego wybór. Być może spełnił się poprzez ekscentryczne wystąpienia i stwierdził, że samookaleczenia są jedynym drogą jaką może wybrać. Nie można tego oceniać negatywnie, ponieważ każdy decyduje o sobie w najlepszy dla siebie sposób. Ważne jest, by nie poddać się presji jaką wywiera władza i w obiektywny sposób spojrzeć na siebie. Nawet jeśli powstanie ciało, które się nie starzeje, nie choruje i wygląda tak jak chcemy to wielu odrzuci tą propozycję wiecznego życia.

O wiele trudniej jest mówić o zwłokach, które są pozostawiane przez człowieka. Refleksje nad ciałem prowadzą do stwierdzenia, że jest ono jakby naczyniem, w którym znajduje się umysł, dusza czy idee. Ale co zrobić z tym pomnikiem życia? W zależności od kultury było ono przetwarzane lub niszczone. Jeżeli społeczność wierzy, że nadal jest to człowiek, który dalej egzystuje, z którym nadal można się komunikować, to starano się zachować ciało w odpowiedniej postaci. Dla innej grupy ludzi jest to pozostałość po człowieku, którą można zniszczyć. Wtedy liczy się tylko symboliczna wartość jednostki, która dostaje nowe życie w formie monumentu. Moim zdaniem każde ciało jest wyjątkowe, jest śladem pewnych przeżyć, świadectwem wierzeń czy nadziei. Dlatego należy mu się szacunek nie bacząc

na to jakie było jego życie. Wyrażam głęboki sprzeciw wobec artystycznych działań, które przetwarzają tę materię. Aby wyrazić swoje myśli i przekonania nie trzeba używać zwłok. Christine Borland w rozważaniach nad ludzkim życiem potrafi używać plastikowych odlewów i tak samo powinni robić inni artyści. W pokazach jakie funduje nam Gunter von Hagens czy Damien Hirst widzę jedynie chęć szybkiego zarobienia pieniędzy. Te kwestie powinny być uregulowane prawnie, by nie dopuszczać do pewnych sytuacji.

Jak pisałem we wstępie pierwszym impulsem do podjęcia tych rozważań był blog Izabeli Kowalczyk *Straszna sztuka*. Prześledziłem zachowania ludzkie w różnych kulturach i wiekach, myślę, że mam prawo ocenić zachowania współczesnych artystów. Kodeksy etyczne są wciąż kształtowane przez kulturę. Bez zakazów i nakazów nie dałoby się żyć, bo to prowadziłyby do anarchii. Wielu twórców współczesnej kultury stara się łamać tabu i przekraczać granice. Nie widzę jednak celu jakim się kierują, ponieważ nie przedstawiają oni nowych wartości, którymi człowiek powinien się kierować. Moim zdaniem jest to niemoralne i jak najbardziej jestem temu przeciwny. Aby móc krytykować tradycję trzeba najpierw osiągnąć jej poziom. A w wielu pracach można zauważyć brak kunsztu, a nawet analfabetyzm plastyczny. Naoczne przedstawianie ciała zabija wyobraźnię. Szok jaki wywołują pewne prace jest tani i krótkotrwały. Na pewno nie prowadzą one do zrozumienia ciała. W niektórych sytuacjach powodują one zubożenie wobec aspektów ludzkiej fizyczności. W innych okłamuje się widza. Jak na przykład w spektaklach Orlan, która cierpienie na stole operacyjnym przemienia w infantylną zabawę. Krytycy nie powinni umywać rąk i odsuwać się od dziedziny jaką jest sztuka. Ich zadaniem jest uświadamianie odbiorców kultury. Powinni głośno mówić o niebezpieczeństwach jakie wprowadzają artystyczne działania.

Ciało jest dziwne. Można umieszczać go w różnych kontekstach i wyciągać różnorakie wnioski. Nieważne czy doszukujemy się w nim boskich znaków, i tak zawsze dochodzimy do wniosku, że jest to coś więcej niż związki chemiczne i procesy fizyczne. Na zakończenie jeszcze raz powrócę do filmu Lecha Majewskiego *Ogród rozkoszy ziemskich*. Ponieważ tam widzimy ciało, które stara się zmierzyć ze swoją zwierzęcością, a niektórych momentach potrafi uczynić ją świętą. Bohaterka opowieści zastanawia się, co pozostanie po nas. Jak twierdzi żyje w czasach, gdzie Boga zastąpił banał. Czy jedyne co zostawimy na ziemi to brudna woda z akwarium, która nakarmi jesiony? Na to pytanie każda jednostka ludzka odpowie swoim ciałem.

Bibliografia

- Aries P.*: Człowiek i śmierć. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1989.
- Badula Ł.*: *O niebiosach, Hirst!* <http://kulturaonline.pl/o,niebiosach,hirst,tytul,artykul,10285.html>.
- Bakke M.*: *Bio art – sztuka in vivo i in vitro*. W: „Obieg”, <http://www.obieg.pl/teksty/4408>.
- Bakke M.*: Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć! W: „Obieg”, <http://obieg.m-tech.net.pl/rozmowy/1561>.
- Baranowski B.*: *O hultajach, wiedźmach i wszetecznicach. Szkice z obyczajów XVII i XVIII w.* Łódź 1988.
- Bator A. P.*: *W zdrowym ciele zdrowe ciało*. W: „Format”, nr 31/32.
- Baudrillard J.*: *Spisek sztuki*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2006.
- Beltin H.*: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007.
- Biskupski Ł.*: *Nieznośna lekkość bytu. O Stelarcu i metaforze ciała w świecie postbiologicznym*. W: „Splot”, <http://www.esplot.pl/?pid=magazyn&code=article&id=39>, 2008.
- Brocki M.*: *Język ciała w ujęciu antropologicznym*. Wrocław 2001.
- Foucault M.*: *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Warszawa 1995.
- Foucault M.*: *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 1998.
- Frazer J. G.*: *Złota gałąź*. Przeł. H. Krzeczkowski. Warszawa 1962.

G i d d e n s A.: Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2002.

G r o s z E.: Nieznośnie niejednoznaczne: graniczność dziwolągów. W: „Ha!Art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze”, nr 1-2 (28-29).

G u z e k Ł.: Przez performance do sztuki. W: „Witryna czasopism”, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/>.

H e u m a n J.: Across a sacred bridge: Wayne Martin Belger's holistic to pinholes. W: „Light Leaks”, nr 9, Kanada.

H o w a r d R.: W poszukiwaniu nieśmiertelnych. Tłum. J. Aksamit. Warszawa 2002. <http://www.csw.art.pl/new/2000/rajkowska.html>.

J a r e c k a D.: Gabinet osobliwości i osobliwa kultura. W: „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75475,6306360,Gabinet_osobliwosci_i_osobliwa_kultura.html#ixzz1GOBmZV4L.

K a r a ś D.: Idealny krem z ludzkiego tłuszczu. W: „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,76842,6350018,Idealny_krem_z_ludzkiego_tluszczu.html#ixzz1GNzHzYMg.

K i t l i Ń s k i T.: Rzeź bliźniątek. W: „Ha!Art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze”, nr 1-2 (28-29).

K l u s z c z y Ń s k i W. R.: Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce. W: „Exit”, nr 4 (40) 1999.

K o ś A.: Wolność według Georges'a Bataille'a. W: „Nowa krytyka”, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article394>.

K o w a l c z y k I.: Grzech Pierworodny Alicji Żebrowskiej - pomiędzy sztuką a pornografią. W: „Artmix”, http://free.art.pl/artmix/archiw_2/0901ko2.html.

K r a w c z y k J.: Transgresyjna sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi. W: „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst7.html>, 2004.

K u k i e ł k o K.: Estetyka ciała. Droga ku wolności czy ku zatraceniu? W: „Pismo krytyki artystycznej”, nr 37, <http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html>, 2004.

L e G o f f J., Truong N.: Historia ciała w średniowieczu. Przeł.

I. Kania. Warszawa 2006.

L e G o f f J.: Świat średniowiecznej wyobraźni. Przeł. M. Radożycka-Paoletti. Warszawa 1997.

L e v i – S t r a u s s C. Smutek tropików. Przeł. A. Steinsberg. Łódź 1992.

L i s i e w i c z M.: Antyciała - ciała przeciw rzeczywistości. W: „Format”, nr 20/21.

M e n c w e l A. (red): Antropologia kultury. Warszawa 2001.

M i c h a ł o w s k i K.: Nie tylko piramidy: Sztuka dawnego Egiptu. Warszawa 1986.

N a ł k o w s k a Z.: Medaliony. Warszawa 1982.

N i w i Ń s k i A.: Mity i symbole religijne Starożytnego Egiptu. Warszawa 1984.

P i o t r o w s k i P.: Sztuka męskiego ciała: Tożsamość narodowa i polityka tożsamości. W: „Format”, nr 31/32.

P i t n i c k R.: Wayne Martin Belger's magnificent obsession. W: „Black & White magazine”, nr 53, wrzesień 2007.

P r u s z c z y Ń s k i R.: Ciało i mydło. O profesorze Spannerze Zofii Nałkowskiej. W: „Literacje”, nr 3 (29) 2010.

Rabin Simon Philip de Vries Mzn.: Obrzędy i symbole Żydów. Przeł. A. Borowski. Kraków 2000.

R o s e B. Orlan and the transgressive act. <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> 1993.

S o k o ł o w s k a Z.: Corpus hippocrateum. W: „Artpapier”, <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=2&aid=2533>.

S o k o ł o w s k a Z.: Kriogeniczne stany świadomości. W: „Artpapier”, <http://artpapier.com/?pid=2&cid=2&aid=2031>.

S t o p a – P i e l e s z E.: Idea Piękna. Człowiek w dziejach sztuki. W: „Biuletyn Sztuki Projektowania”, Nr 4, <http://www.asp.katowice.pl/zobacz/bsp-4-idea-piekna-czlowiek-w-dziejach-sztuki>, 2010.

Sztuka świata, t. 1-10, Warszawa 1992.

S z y j e w s k i A.: Etnologia religii. Kraków 2008.

S z y j e w s k i A.: Religie czarnej Afryki. Kraków 2005.

S z y j e w s k i A.: Szamanizm. Kraków 2005.

S i e r a d z a n J. (red): Śmierć i umieranie – tradycja tybetańska. Katowice 1994.

T h o m a s L. V.: Trup. Od biologii do antropologii. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991.

V a n D i j c k J.: Film z operacji jako zapośredniczony pokaz dziwolągów. Przeł. A. Ostrowska. W: „Ha!Art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze”, nr 1-2 (28-29).

W ó j c i k Ł.: Zarost władzy. W: „Przekrój”, http://www.przekroj.pl/wydarzenia_swiat_artykul,7362.html, 2010.

Z y d r o w i c z J.: Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku. Warszawa 2005

Ż m i j e w s k i A.: Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Bytom – Warszawa 2006.

Spis treści

Wstęp	3
Ciała, na które lubimy patrzeć	
Idealne ciała	9
Nowe ciała	21
Potwory i skazańcy	33
Związek obrazu i śmierci	
Obraz z ciała – przedłużenie życia	45
Mówiące ciała i groby	57
Malarstwo cieni.....	69
Ciało jako produkt	
Konsumpcja ciała.....	79
Szokująca krytyka.....	89
Kaleczenie ciała	97
Biologia w sztuce.....	105
Zakończenie	113
Bibliografia	117