

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI

BODY ART – RUDYMENTY DOZNAŃ ZMYŚLOWYCH I EMOCJONALNYCH?

Sztuka traktująca o ciele i sztuka z udziałem ciała jest bez wątpienia jednym z najbardziej przykuwających uwagę i budzących najwięcej kontrowersji przejawów „sztuki dzisiaj”¹. Ludzkie ciało, jako szczególnie motyw sztuki i estetyki, stało się symbolem cywilizacji i jej dokonań. Obiektem działań bywa ciało artysty, a akcje artystyczne odbywają się w obecności publiczności, z którą artysta nawiązuje bezpośredni kontakt². Wraz z narodzeniem się body art pojawił się nowy rodzaj przekazu emocji³ i nowe sposoby ich wywoływania u odbiorców. Ciało stało się przede wszystkim towarem, funkcjonującym w trwałej symbiozie z kulturą masową. Ciało jednostkowe, indywidualne przestało znaczyć, zostało uprzedmiotowione, stało się materią poddawaną formotwórczym działaniom, podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy, narzędziem i surowcem do przetworzenia⁴. Jednak nagie ciało jest ciągle tym, co nieodmiennie atakuje, drażni i ekscytuje zmysły w czasie oglądania tudzież podglądania. Sztuka z udziałem ciała otwiera przecież sferę emocji. Historia, ale też stan obecny psychologii to

¹ „Zjawisko oczywiście nie jest nowe. Od lat sześćdziesiątych XX wieku eksponowanie ludzkiej cielesności oraz twórcze działania, kierowane zarówno ku ciału jako przedmiotowi reprezentacji, jak i ciału jako materii i tworzywu, często przyjmowały funkcję artystycznego czy ideologicznego manifestu. Pomimo to obecność ciała w sztuce współczesnej jest – zwłaszcza dla postronnego obserwatora – czymś pozostającym w bulwersującej sprzeczności z dotychczasowymi sposobami przedstawiania go w sztuce europejskiej, a także z kulturowymi nawykami jego percepcji i warunkami akceptacji”; M. Poprzęcka, *Między aktem a ciałem*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 155.

² *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, tłum. H. Andrzejewska [i in.], Warszawa 1992, s. 75.

³ Należy pamiętać, że w różnych okresach historycznych do opisu zjawisk emocjonalnych stosowano inne etykiety językowe, np.: namiętności, sentymenty, uczucia, pragnienia, afekty, poruszenia; zob. S. Orzechowski, B. Gawda, *Ekspresja mimiczna jako źródło wiedzy o emocjach – perspektywa historyczna*, [w:] *Afekty, uczucia i emocje w różnych perspektywach*, red. A. Magowska, Poznań 2016, s. 77.

⁴ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 6.

pasmo nieustających sporów dotyczących tego, jak emocje powstają i jak bywają identyfikowane, a także co jest ich źródłem⁵.

Jedni powiadają, że emocje biorą się z trzewi, inni, że z głowy, jeszcze inni, że z sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek. Dalej, jedni powiadają, że trzeba słuchać swojego ciała, inni, że należy przyglądać się swojemu umysłowi, a jeszcze inni zachęcają, aby mieć oczy szeroko otwarte na świat. Być może mamy do czynienia z sytuacją, w której wszystkie strony sporu mają – w jakimś stopniu – rację⁶.

SPECTRUM AMPLIFIKACJI ZAGADNIENIA

W historii sztuki, tej nie tak odległej, pojawiło się wiele projektów artystycznych, które wykorzystywały ludzkie ciało jako materię artystyczną, zarówno w sensie materii przedmiotowej, jak i medium⁷. Ciało stawało się źródłem emocji i doznań zarówno dla artysty, jak i dla odbiorców jego sztuki. Do artystów, którzy traktowali ludzkie ciało jak przedmiot (dla posthumanizmu liczy się wyłącznie materia), należą: Michael Journiac, Youri Messen-Jaschin, Orlan, Davor Džalto, Ben Vautier, Piero Manzoni, Chris Burden, Stelarc, Marina Abramović, Gina Pane, Shelley Jackson, Vito Acconci, Rudolf Schwartzkogler, Andželika Fojtuch, Katarzyna Kozyra i inni. Szczególnie sztuka performansu jest oparta na kondycji psychicznej i fizycznej. To właśnie człowiek jest podstawowym materiałem, z jakiego powstaje dzieło sztuki⁸. Upprzedmiotowane ludzkie ciało jest źródłem emocji dla samego artysty, jak również (a być może przede wszystkim) dla odbiorcy. W wielu przypadkach emanujące w galerii, na ulicy, w sali wystawienniczej ciało artysty sprawia, że w rzeczywistości widz staje się taki, jak to, co ogląda, rezygnując ze swej tożsamości.

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 twórcy⁹.

Owszem, to stwierdzenie ma charakter aksjologiczny, określa bowiem w sposób skrajny wartość takich działań, a przedmiotem tych rozważań jest przecież

⁵ Pierwsi badacze uważali biologię za najważniejszy czynnik kształtujący emocje. William James twierdził, że doświadczane przez nas emocje są jedynie odbiciem określonych zmian w organizmie. Badania przeprowadzone jednak w ciągu następnych stu lat wykazały, że na nasze emocje ma wpływ nie tylko biologia, lecz również kultura, uczenie się oraz procesy poznawcze; zob. D. Kenrick, S. Neuberg, R. Cialdini, *Psychologia społeczna*, tłum. A. Nowak [i in.], Gdańsk 2002, s. 101.

⁶ W. Łukaszewski, *Z emocji moc*, „Charaktery” 2017, nr 4, s. 3.

⁷ Zob. A. Bandura, *Czym jest ciało w body art?*, „Dyskurs” 2009, nr 12, s. 89.

⁸ Zob. T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce*, http://tomaszlach.gigaprojekt.pl/uploads/Cialo_w_kulturze_i_sztuce.pdf [dostęp: 3.09.2017 r.], s. 9.

⁹ Tamże, s. 99.

nakreślenie emocjonalnego oddziaływania sztuki uprawianej przez artystów. Niemniej jednak trzeba stwierdzić, że w wielu inicjatywach twórczych artystów powiązanych z body art dochodzi do depersonalizacji człowieka, aczkolwiek są to inklinacje ambiwalentne. Ważny jednak staje się efekt, emocje towarzyszące performansom, a wręcz splot przypadkowych zdarzeń. Owszem, „każdy kształt plastyczny – w naturze i sztuce – ma pewien układ będący wynikiem harmonijnego rozwoju lub też gwałtownych starć z takimi lub innymi deformującymi siłami, będący wynikiem zamierzenia lub przypadku”¹⁰. W przypadku jednak „używania” ludzkiego ciała sprawa komplikuje się dodatkowo. Nie można przewidzieć, jaka będzie reakcja ciała artysty i reakcja widowni na proces twórczej ekspozycji. Nie wiadomo więc, jakie zrodzą się emocje. Zachodzi zatem proces ambiwalentnej eksploracji emocji.

ANIHILACJA CZASU, CIAŁA I PRZESTRZENI WG STELARCA

„Koncepcja tożsamości sztuki i życia różne miała następstwa praktyczne, wyrażała się bądź w próbach przemiany życia inspirowanego wyobrażonym modelem sztuki, bądź w przekształcaniu sztuki, która nabierała bardziej charakteru sztuki życia”¹¹. Czy można jednak mówić o tej tożsamości w przypadku działań artystycznych australijskiego performerera? Twórczość Stelarcza zadziwia, buntuje, doprowadza do poważnych dyskusji na płaszczyźnie wolności artystycznej, etycznej i wielu innych. Niektórzy odmawiają mu miejsca w kręgu body artu, zaliczając go do twórców bio-artu, aczkolwiek jego twórczość wymyka się wszelkim klasyfikacjom i każde etykietowanie Stelarcza z całą pewnością niedostatecznie opisze jego dokonania artystyczne¹². Jedno jest pewne: wątkiem spajającym liczne projekty artysty jest cielesność. Jak wielu innych performerów, Stelarc w działaniach artystycznych używa własnego ciała, gdyż jest to po prostu wygodne¹³.

Gdyby miał przeprowadzać swe anatomiczne eksperymenty na ciałach innych ludzi, stanąłby wobec mnożących się problemów etycznych i praktycznych. A cały szkopał w tym, że w swej pracy Stelarc nie traktuje ciała jako obszaru dyskursów politycznych i kulturowych, ale skupia się na ciele jako żywej jednostce funkcjonującej w świecie. Przy czym nie chodzi mu o jakiegokolwiek ciało, ale o ciało konkretne – właśnie to, które Stelarc posiada, którym Stelarc jest. Uściślając, Stelarcza ciekawi, na jakie sposoby można przekonfigurować części jego ciała, tworząc formy i kształty odmienne od jego fizycznego ciała. Te właśnie sposoby jest on zdecydowany zgłębiać¹⁴.

¹⁰ A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 51.

¹¹ I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982, s. 148.

¹² Zob. http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/22/22_cykl1_pitrus.pdf.

¹³ M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra. Niedokończona ciała Stelarcza*, [w:] *Stelarc. Mięso, metal i kod / Rozchwiane chimery. Meat, metal & code / Contestable chimeras*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2014, s. 154.

¹⁴ Tamże, s. 155.

Performansy Stelarcza uwalniają z więzi zmysłowych zarówno widza, jak też samego artystę. Przeszość, teraźniejszość i przyszłość zlewają się ze sobą. Analizując twórczość performera, należy mówić o procesualności jego działań artystycznych, Stelarcz bowiem od kilkudziesięciu lat podwiesza swoje ciało, a w jego działalności artystycznej niezwykle ważną rolę odgrywa technologia. Już w tym miejscu warto przywołać frapujący opis performansu Stelarcza, który miał miejsce w Pinakotece w Melbourne w 1972 roku, gdzie ciało artysty zostało zawieszone u sufitu przy użyciu lin przyczepionych do haczyków na ryby wbitych w jego skórę.

Dryfujące w powietrzu ciało otoczone było podobnie podwieszonymi kamieniami. Przemieszczone pod wpływem siły ciężenia skóra i mięśnie stały się giętkimi przedmiotami. Kilka elektrod o długości 1,5–2 cm umieszczonych w ciele wychwytywało sygnały elektryczne z mięśni Stelarcza, natomiast technicznie wzmocnione sygnały fal mózgowych i bicie serca rozchodziły się w formie dźwiękowej. Naskórkowe i fizjologiczne napięcie tkanek widoczne było w rozciągnięciu skóry, kroplach krwi sączącej się z ran, nieruchomości kamieni unoszących się w powietrzu oraz rozszalałych sygnałach wytwarzanych przez ciało, wzmocnionych i nagłośnień w Sali. Innymi słowy, działanie siły ciężenia uwytatniło procesy cielesne, obnażając z całą brutalnością warunki i konsekwencje przeciwstawienia się grawitacji. Jak widać, na ciało performera działają tutaj co najmniej trzy siły. Jedną z nich to siła ciężenia, która ciągnie całe ciało w dół, w kierunku podłogi. Kolejną jest siła lin, które podciągają całe ciało w górę ku sufitowi. Lecz jest jeszcze siła miejscowa, z którą haki działają na skórę. Wszystkie te siły modulują się wzajemnie, wytwarzając metastabilną równowagę. Dryfując w powietrzu, ciało performera osiąga jedynie wirtualny bezruch. Faktycznie zaś siły wytwarzane przez liny, haki i pole grawitacyjne są sobie przeciwne i nieustannie oddziałują na siebie nawzajem, a ich walka uprzedmiotowiona jest w deformacji skóry performera. Fizyczne siły, których doświadcza ciało, stają się jego ekspresją¹⁵.

Zdaje się, że w takiej konfiguracji, w takiej pozycji ciało artysty zaczęło tryumfować, a on sam – odczuwać ekstatyczne stany. Czymś ważnym jest to, że artysta ukazuje swoje ciało nago. Nie ma tu nic z prowokowania i znamion pornografii. Pamiętać trzeba, że Campbell, definiując sztukę i pornografię, posłużył się pojęciami jakości, własności i dostępności, zaznaczając, że sztuka nie jest na sprzedaż¹⁶. Niewątpliwie ciało – gęsta od znaczeń materia, budząca reakcje emocjonalne – to siedlisko tożsamości, a prawo do jego reprezentacji ujmuje się jako esencjalną zasadę społecznego istnienia¹⁷. Jest ono tak ważne, że Stelarcz pragnie pokazywać

¹⁵ Tamże, s. 167–168.

¹⁶ Pornografia to masowa, byle jaka obrzydliwość, sprzedawana i kupowana, a przy tym wywołująca spustoszenie w dziedzinie publicznej. Dążąc do odróżnienia sztuki od pornografii, Campbell zaczyna stosować język przywołujący na myśl obraz granic cielesnych. Sztukę cechuje powściągliwość. Pozostaje ona w obrębie ciała i nie przekracza jego granic, w przeciwieństwie do pornografii wylewającej się poza ciało i rozlewającej się po ulicach miasta; zob. L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 24.

¹⁷ Zob. A. Wierczkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał...*, s. 11.

widzowi jego wewnętrzną siłę i potencjał, samemu doświadczając bliżej nieokreślonych stanów emocjonalnych, które przeżywa w czasie zawieszzeń. Podwieszenia ciała odznaczają się zdolnością do wywołania emocjonalnego szoku u widza. W owym zawieszaniu (podwieszaniu) ciała na linach za pomocą haków, które zostają wbite w skórę artysty, fizyczne napięcie haków lin i pola grawitacyjnego są siłami, które sprawiają, że ciało mutuje się w coś innego – w rozciągniętą sieć skóry opróżnioną z mięśni i kości¹⁸. Baczny obserwator jego poczynań może doświadczyć owego napięcia, owych wrażeń, emocji. Oczywiście, zawieszzone ciało artysty jest nieruchome, lecz rytm sił ciągnących ciało w dół lub ku górze objawia się w deformacji skóry. Wydawać się może, że Stelarc doświadcza bólu, przykrych wrażeń i cierpienia. „Wrażenie jest odczuwane i przeżywane, lecz nie da się go łatwo opisać, podczas gdy sensacyjność jest nader opisowym przedstawieniem, którego nie sposób łatwo odczuć ani przeżyć”¹⁹.

Trzeba zaznaczyć, że praktyka podwieszania ciała była praktykowana w celach rytualnych przez niektóre plemiona indiańskie oraz przez „zmodernizowanych prymitywistów”. Dla Stelarca podwieszanie ciała miało inny sens: nie chodziło o poszukiwanie pierwotnych, ekstremalnych doświadczeń ani o rozszerzanie świadomości, ani o przesłanie z kręgu sztuki krytycznej²⁰. Nasuwają się tutaj spostrzeżenia Freuda, który pisze:

Własne ciało, a przede wszystkim jego powierzchnia, jest miejscem, z którego jednocześnie mogą pochodzić postrzeżenia zewnętrzne i wewnętrzne. (...) Ego ma przede wszystkim charakter cielesny, jest ono nie tylko istotą powierzchniową, lecz wręcz projekcją powierzchni ciała²¹.

Stelarc traktuje ciało podobnie jak płótno czy kamień. Zastanawiająca jest jednak kwestia narcyzmu w przypadku artysty²², bowiem dominująca postawa narcystyczna powoduje, że podmiot – czyli Stelarc – nie jest obojętny w stosunku do swojego ciała, a zazwyczaj wskazuje nawet dość radykalne postawy emocjonalne

¹⁸ Zob. M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra...*, s. 169.

¹⁹ Tamże, s. 168–169.

²⁰ Performensy organizowane były z reguły bez zgody władz i czasem kończyły się aresztowaniem. W Nowym Jorku nagi artysta został zdjęty przez policję z instalacji z lin rozpiętej między dwiema kamienicami. Zdumiewające jest też to, że nie usłyszał zarzutu obraży moralności, ale odpowiedział za stworzenie potencjalnego zagrożenia dla przechodniów; zob. http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/22/22_cykl1_pitrus.pdf

²¹ S. Freud, *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1997, s. 71.

²² Pamiętać trzeba, że Stelarc lubuje się w szeroko pojętej cyborgizacji człowieka, wręcz jest dumny z nowych dokonań, a o takich zachowaniach pisał John O’Neil: „W maszynach podobamy się sobie; są naturalnym przedłużeniem naszych narcystycznych Ja. Powiększają nas, jednocześnie wzmacniając świat, który zdecydowaliśmy wykreować dla nas samych – świat ludzkiej produkcji”; J. O’Neill, *Horror autotoxicus. Critical moments in the modernist prosthetic*, [w:] *Incorporations*, red. J. Crary, S. Kwinter, Nowy Jork 1992, s. 264 [przekład Ewa Jachacz].

wobec niego. Emocja oznacza zmianę poziomu pobudzenia, napięcia mięśniowego, ukrwienia poszczególnych narządów i tak dalej, a wszystkie te zmiany powodują, że organizm ludzki może działać szybciej czy silniej²³. Nagie ciało pojawia się jako strategia. Dla Stelarc istotne jest jednak nie samo ukazanie takiego ciała – ono jest obecne w różnych obszarach kultury. Dla artysty istotny staje się sposób jego konceptualizowania, nasycania emocjami i znaczeniami.

Ciało jest przez podmiot dostrzegane jako autonomiczne wobec Innego, choć uzależnione od fantazji o sobie, wpisanej w kulturowy kontekst, który nierozłącznie miesza się z jego biologicznym uposażeniem. W ten sposób w ego zaciera się granica między fizycznym i psychicznym, rozumem i ciałem, gdyż ciało jest nieustannie naznaczone i przedłużane przez wytwory kultury i techniki. Te ostatnie są inkorporowane przez libidalne energie ego jak zewnętrzne obiekty przez pseudopodia ameby²⁴.

Niewątpliwie w swojej działalności artystycznej Stelarc używa ciała ludzkiego i ciał technologicznych, aby zgłębić zmienne formy anatomiczne, formy ucieleśnienia, które nie przypominają żadnego innego konkretnego ciała, konfigurując za to różne części organiczne i mechaniczne. „W ten sposób do życia powołane zostaje niedokończony, ciało niejednorodne i tymczasowe, wyłaniające się z transindywidualnych konfiguracji”²⁵. Artysta chce przekraczać ograniczenia własnego ciała, a przez to pokazywać, że ono ciągle potrzebuje procesu przemiany, udoskonalenia. Nie można też zapominać, że eksperymenty Stelarc wpisują się w erę człowieka-maszyny²⁶, dla której wprowadzenie mechaniki do ciała człowieka wyznaczyło i nadal wyznacza nowe kierunki ewolucji (choćby np. protez, których zadaniem jest nie tylko zastąpienie części ciała ludzkiego, ale i umożliwienie tego, czego ciało człowieka nie jest w stanie zrobić). Pojawił się więc problem przekroczenia kondycji ludzkiej. Nie chodzi o rekonstrukcję kończyn, ale o wzmocnienie ciała człowieka. W zaciszu laboratoryjnych poszukiwań nie wzbudziłoby to wiele emocji, tymczasem Stelarc, konstruuąc trzecią sztuczną rękę i eksponując ją jako dokonanie artystyczne wobec publiczności, stał się prowokatorem, a zarazem przyczynił się do postawienia pytania o definiowanie osoby, o jej tożsamość, o jej godność.

W tym kontekście nie dziwi wypowiedź Giuseppe Longo, który pisze:

²³ Zob. *Natura emocji*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1998, s. 101.

²⁴ M. Bakke, *Ciało otwarte*, Poznań 2002, s. 22.

²⁵ M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra...*, s. 166–167.

²⁶ Warto przywołać w tym miejscu wypowiedź Giorgia Baglivi, dalekiego od dwudziestowiecznych poczynań artystycznych, który twierdził: „ludzkie ciało, jeśli chodzi o jego naturalne czynności, nie jest w istocie niczym innym, jak zespołem ruchów chemiczno-mechanicznych, które podlegają tym samym zasadom, co ruchy czysto mechaniczne”; cyt. za: R. Porter, G. Vigarello, *Ciało, zdrowie i choroby*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 321.

zmieszanie porządków naturalnego i sztucznego doprowadzi prędzej czy później do niemożności rozróżniania między tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie, i poruszy delikatnie zagadnienie definicji osoby: jak określić „rekwizyty minimalne”, które istota powinna posiadać, by zostać uznana za osobę i cieszyć się należną jej godnością?²⁷

Zwracam uwagę, że stelarkowska konstrukcja (proteza?), chociaż budzi emocje, to zmusza do udzielenia odpowiedzi. W tym wypadku trudno zgodzić się z tezą, że

w spotkaniu z dziełem sztuki możemy doświadczyć świata jako całości, a jednocześnie usytuować w nim siebie we własnej skończoności. Tak oto sztuka może ukazywać świat jak symbol, obejmujący w swej jedności zarówno ogrom rzeczywistości, jak również wpisany w nią byt pojedynczego człowieka²⁸.

Eksperymenty z ciałem, na ciele i w ciele Stelarcza uruchomiły samonapędzający się mechanizm demontażu pozornych wartości, urojonych wielkości ciała, fałszywych ocen oraz strumień emocjonalnych przeżyć. Artysta ten jest człowiekiem, który przekracza, obala oraz obchodzi instytucjonalne wzory i struktury.

CZEGO PRAGNĄ ORLAN I CHRIS BURDEN?

Dzięki medycynie i genetyce ciało zaczęto postrzegać jako efekt wyboru jednej z wielu możliwości. Człowiek może zmieniać własne ciało, może poddawać kontroli ciała innych. Wraz z upowszechnieniem się operacji plastycznych, implantów i transplantacji doszło do wielu procesów „eksperymentowania” także w sferze szeroko pojętej sztuki.

Człowiek i jego ciało stają się w tym czasie materiałem równie atrakcyjnym jak inne dostępne tworzywa. Artyści w ramach tzw. body-artu dokonują operacyjnych ingerencji w strukturę własnych tkanek, twarzy i innych części ciała, świadomie się okaleczając – Orlan czy Chris Burden, który daje się nawet intencjonalnie postrzelić²⁹.

Artyści ci nie wpisują się w ustalone konwencje. Próbuje je przekroczyć, ukazać to, co poza konwencją, wciąż szukają tego, co nowe, nieodkryte, czasami zapomniane. Trzeba jednak postawić pytanie, czy to, co oni proponują, ma wartość poznawczą, generującą nowe stany emocjonalne, czy jest to intersubiektywnie ważne, czy też jest tylko efektem jednostkowego doświadczenia artystów, którzy w znikomej skali wywierają wpływ na odbiorcę ich sztuki? Zdaje się, że człowiek jest zbyt skomplikowanym organizmem i na nim nie wyczerpują się jego możliwości poznawcze, także w sferze eksplorowania emocji związanych z ekstremalnymi działaniami.

²⁷ G. Longo, *Ciało, robot, cyborg*, „Autoportret” 2012, nr 3, s. 32.

²⁸ T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013, s. 59.

²⁹ W. Zaniewski, *Dokąd zmierza współczesna sztuka*, Gdynia 2014, s. 66.

Historia ludzkiego życia nigdy nie jest prostym rozwijaniem się w czasie wewnątrz zaprogramowanej narracji, nawet jeśli charakteryzuje się tym, co można by nazwać typową strukturą epizodyczną – kojarzącą się na przykład z szekspirowskim „siedmio-aktowym dramatem żywota”. Tym, co czyni biografię godną pisania i lektury, są przy- padki, spotkania przyczynowo-skutkowych historii, które prowadzą do wydarzeń niedających się ściśle przewidzieć w ramach żadnej z nich³⁰.

Niewątpliwie obraz ciała w sposób szczególny przemawia do człowieka, ponieważ go dotyczy. Ciało – jak pisze Anna Wiczorkiewicz – jest zarazem Tym Samym i Innym, podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy, jest zarazem narzędziem i surowcem do przetworzenia³¹. Formuła istnienia ludzkiej zmysłowości pozwala łączyć dwa aspekty ludzkiego ciała: ciało jest odczuwalne jako ja, ale jest też tym, poprzez co odbiera się uczucia, emocje. To właśnie w ciele umiejscowione są narządy zmysłów, stanowiące o sposobach jednoczenia wewnętrznego „ja” z „ja” wpisanym w określony porządek zewnętrzny. To zmysłowa natura ciała sprawia, że ciało się hołubi, pielęgnuje, piętnuje, karze, torturuje, aż do granic życia i śmierci. Od wieków ludzie byli zafascynowani momentem przekroczenia granicy życia i śmierci, dlatego społeczeństwo zadało sobie wiele trudu, aby osłabić agresywność śmierci.

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 momentach³².

Niedawno zmarły (2015) amerykański artysta Chris Burden większość swoich performansów oparł na przekraczaniu cielesności, a zarazem na przekraczaniu bezpieczeństwa swojego życia, w ten sposób wpisując się w sferę artystów, którzy ludzkie ciało traktują jak zwykły przedmiot. Artysta niejednokrotnie wystawiał na niebezpieczeństwo własne życie, twierdząc, że jest to jedyny sposób wykazania autentyczności swoich poszukiwań³³. A przecież mógł pozbawić widza możliwości oglądu jego ekstremalnych działań, mógł dać szansę uniknięcia tego, co dla niego mogłoby być nieprzyjemne. Artysta- prowokator wprowadza w sferę doznań nieprzewidywalnych zarówno dla siebie, jak i dla obserwatora. Niewątpliwie, tym, co budzi przerażenie, jak również zachwyt czy fascynację, jest między innymi niemożność rozróżnienia na zewnętrzne i wewnętrzne, nieokreśloność, a zarazem możliwość przekraczania granicy w obu kierunkach: przyjemności i bólu.

Z kolei Orlan wykorzystała chirurgię plastyczną jako wybrane przez siebie medium. Dokonała ona na własnym ciele (a właściwie na własnej twarzy) serii

³⁰ A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 77.

³¹ Zob. A. Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał...*, s. 6.

³² T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce...*, s. 97.

³³ Zob. *Sztuka współczesna*, t. 10, red. A. Vettese, tłum. M. Boberska, Warszawa 2005, s. 190.

performansów, podczas których jej twarz ulegała metamorfozie za sprawą chirurgii plastycznej. Jej ciało stało się materiałem rzeźbiarskim – jak kamień, marmur, piaskowiec, brąz czy mosiądz.

Orlan zdecydowała się na „remediację” poprzez zmianę twarzy i ciała w serii starannie zaplanowanych i udokumentowanych operacji. Nie można jednak dać ostatecznie pozytywnej odpowiedzi, że jej sztuka służy poszukiwaniu sensu istnienia ciała. Dla niej nowym medium stało się własne ciało. W 1990 roku Orlan przeszła pierwszą operację/performance, który miał całkowicie zmienić jej twarz i ciało. W swym wysiłku do reprezentowania ideału ukształtowanego przez męskie pożądanie artystka nie dąży do poprawy czy odmłodzenia swojego oryginalnego wyglądu, ale wykorzystuje własne ciało jako medium transformacji³⁴.

Z przytoczonej wypowiedzi wynika więc, że artystka swoje ciało traktuje jak przedmiot pożądań mężczyzny i chce go jemu podporządkować. Obiektem jej poszukiwań była ona sama i jej własne ciało. Artystka zostaje sama przez siebie uprzedmiotowiona, potraktowana jako narzędzie męskich doznań, będących przedmiotem zainteresowań. Czy jednak można wartościować rzeczy? Heidegger twierdził, że „oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny, ale przedmiotowość ma charakter wartości”³⁵. Przywołana wypowiedź filozofa w kontekście body art wskazuje na odmienne paradygmaty wielu twórców. Zdaje się jednak, że to, co ich łączy, to sfera emocjonalizacji sztuki. Rodzi się jednak pytanie, na ile ci artyści czerpali przyjemności, a na ile odczuwali ból, który przecież także mógł wprowadzać ich w stan nirwany? „Ciało – jak pisze Bauman i określa je jako ciało ponowoczesne – jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń, spożywa ono i trawi przeżycia, jest narzędziem przyjemności”³⁶. Zdecydowanie te słowa można odnieść do działalności przywołanych twórców. Zdaje się, że do twórczości tych artystów pasują również słowa Ewy Krawczak, która twierdzi, że współcześnie artysta „występuje świadomie lub nieświadomie w roli idola, gwiazdy, gracza lub stratega. On lub ona wpisuje się w różne,

³⁴ „Orlan zainicjowała demontaż mitologicznego wizerunku kobiety. Przywołując starożytnego greckiego artystę Zeuksisa, który miał zwyczaj wybierania najlepszych części różnych modelek i łączenia ich, by stworzyć idealną kobietę, Orlan wybrała cechy słynnych renesansowych i postrenesansowych wizerunków wyidealizowanego kobiecego piękna. W jej sztuce możemy dostrzec ironiczne ujęcie naukowego piękna. Koncepcja obiektywnej lub naukowej miary piękna zamienia się w monstualny i absurdalny pokaz. Również naukowa praktyka medyczna zamieniła się w przerażający i okrutny teatr”; M. Jogmark, *Posthumanistyczna skóra. Rozważania na temat Skin Shelley Jackson jako cyborgicznej narracji rozproszonej*, [w:] *W stronę trzeciej kultury*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2016, s. 142.

³⁵ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, [w:] tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977, s. 154–155.

³⁶ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.

obce sztuce rytuały kultury pop, flirtuje z publicznością, z mediami, czyniąc to celowo lub ulegając manipulacji dla tzw. kariery³⁷.

EKSPLORACJA NIEPRZEWIDYWALNOŚCI

Dualizm ciała i duszy, mocno zakorzeniony w kulturze europejskiej, obalany jest nie tylko poprzez artystyczne działania. Kultura, która nie pretenduje do miana sztuki, także nawołuje do zniesienia tego podziału, odrzuca rozumienie ciała jako brzemienia i zachęca do potraktowania go jak glinę, jak kamień do uformowania. Niewątpliwie „body art obnaża to, co wszystkim nam znane, ludzkie, powszechne, równocześnie odczłowieczając ciało, pozbawiając je osobowości, utożsamiając z anonimową masą cielesności”³⁸. Rodzi się jednak pytanie: czy rzeczywiście musi to czynić? Ciało i emocje są materiałem sztuki. W wielu projektach artystycznych ból ciała przeplata się z rozkoszą. Autorzy performansów, eksperymentując, doświadczają stanów ekstatycznych, wchodzą w stan nirwany, doświadczają niejako czegoś nadzwyczajnego. Owszem, jeśli tak sami twierdzą, nie sposób odmówić im racji, lecz zdaje się też, że wiele prac potwierdza obawę przed śmiercią i przemijaniem, a niekiedy wręcz sami artyści objawiają swoją obawę przed śmiercią i przemijaniem. Co więcej, uzewnętrzniają także swoje zagubienie wśród wartości i nie pokazują żadnego nowego uniwersum stworzonego przez siebie. Nie ulega też wątpliwości, że mamy współcześnie do czynienia z gwałceniem reguł zarówno estetycznych, jak i etycznych. Prawdziwy problem polega jednak na tym, że nie bardzo jesteśmy w stanie jasno określić intencję wielu prowokacji. Kwestia więc nieuprawnionego łączenia emocji z irracjonalnością zachowań pozostaje otwarta.

Na koniec warto przywołać słowa Tomasza Lacha, który pisze:

Spółczesność postanowiła 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 nieprzekraczalne³⁹.

Zdaje się więc, że sztuka zwiększa ostrość wewnętrznego widzenia, staje się także narzędziem prowadzenia sporów kulturowych.

³⁷ E. Krawczak, *Deskrypcje społeczne artysty*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Ł. Trembacowski, Katowice 2017, s. 33.

³⁸ A. Bandura, *Czym jest ciało w body art...*, s. 89.

³⁹ T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce...*, s. 102.

SUMMARY

In the paper, I will discuss the subject of body art. In the initiatory part he recalled the artistic activities of Hans Bellmer, Youri Messen Jaschin, David Džalto, Stelarc and others. I will show how space and object (thing) during the „action of the body” became a source of sensory and emotional experiences. In conclusion, I will justify how body art works. having realized the ambiguity and processuality of research and the personal involvement of the subject in researching and acquiring knowledge of the object - the body that eventually turns out to be something more than a material or research tool, they initiated a series of artistic ventures experimenting with the boundaries of human sensory sensitivity.

KEY WORDS: body art, Bellmer, Jaschin, Džalto, Sterlac

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG – *dr nauk humanistycznych, historyk sztuki, pracownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studiował na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie dla Cudzoziemców w Perugii.*
