

# Karolina Izdebska

---

## Estetyka choroby i cierpienia w wybranych przedstawieniach artystycznych

---

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 14/2, 123-132

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Karolina Izdebska<sup>1</sup>

## Estetyka choroby i cierpienia w wybranych przedstawieniach artystycznych

Współcześnie w odbiorze społecznym choroba jest czymś niechcianym, wstydlivym, odrażającym. Jest skrywana, ulega wszechobecnym obrazom ciała pięknego, zdrowego, sprawnego. A przecież od początków istnienia ludzkości choroba i ból właściwe są doświadczeniu każdego człowieka. Można zaryzykować stwierdzenie, że każdy zna je z autopsji. Doświadczenia te są jednak różne, bardzo indywidualne. Dlatego wizualne przedstawienia choroby kształtują się w przypadku poszczególnych artystów odmiennie. Aby przedstawić fizyczność i metafizykę cierpienia, sięgają oni po rozmaite środki. Jedni przedstawiają ją dosłownie, realistycznie. Inni odnoszą się do symboliki i metafor. W dziełach przedstawiających świat choroby zawarte są też różne, czasem skrajnie odmiennie wartości estetyczne.

Niewątpliwie największą liczbę przedstawień w historii sztuki Zachodu, jeśli chodzi o pojęcie bólu, posiada ikonografia chrześcijańska. Kwintesencją chrześcijańskiego uduchowienia są obrazy przedstawiające biczowanie i ukrzyżowanie, w których sprowadzono teologię do ciała i jego zmysłów. Hegel w *Estetyce* zwrócił uwagę, że do przedstawienia męki Chrystusa „nie nadaje się antyczne piękno form” (Eco 2007: 49). Jednak przedstawienia sponiewieranego i oszpeconego bólem Syna Bożego zaczęły się pojawiać dopiero w dojrzałym średniowieczu. Wcześniej ukrzyżowanie było motywem niedopuszczalnym, gdyż rzekomo negowało boską naturę Chrystusa, dlatego też ograniczano się do portretów wyidealizowanego Dobrego Pasterza.

Z czasem ból stał się w średniowieczu rodzajem sprawdzianu wiary, służył nawiązywaniu kontaktu z Bogiem i *sacrum*. Cierpienie świętych zaczęto przekształcać w publiczny spektakl. Stąd w powszechnej świadomości dość dobrze znane są przedstawienia ugodzonego włóczniami św. Sebastiana<sup>2</sup> czy podpiekanego na ogniu św. Wawrzyńca<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> e-mail: karolina.izdebska@univ.szczecin.pl, Instytut Socjologii, Uniwersytet Szczeciński.

<sup>2</sup> Na przykład prace Andrea Mantegny, Jose de Ribery czy Gustava Moreau.

<sup>3</sup> Autorami najbardziej znanych przedstawień św. Wawrzyńca są Giovanni Lorenzo Bernini i Agnolo Bronzino.

Wydaje się, że choroba pociąga za sobą jedynie brzydotę. Z drugiej jednak strony, ciało dotknięte nią może mieć dwuznaczny urok. W dziewiętnastowiecznej *Estetyce brzydoty* Karl Rosenkranz fascynuje się przedstawionymi naturalistycznie i odważnie wrzodami, siną cerą, rozgorączkowanymi oczami, opisując obraz Jeana-Antoine Grosa *Bonaparte odwiedzający zadżumionych w Jaffie* (1804). Píše też, że w gruźlicy i w gorączce chory o eterycznym wyglądzie czyni chorobę piękną: „Cóż za promienne widowisko oferuje dziewczę lub młodzieniec na łożu śmierci, ofiary gruźlicy!” (Eco 2007: 302–303). W chorobie i fizycznym rozkładzie natchnienia szukali dekadenci. Fascynację chorobą i śmiercią można odnaleźć też w sztuce figuratywnej. „Piękno śmiertelne i »duchowe« przejawiające się w upadku każdego piękna fizycznego, choroba, tworzy ulotne wyobrażenia dziewcząt skazanych na śmierć, od Shelleya po Barbeya d’Aureville i Renée Vivien” (Eco 2007: 302).

W niniejszym artykule przedmiotem uwagi stały się prace dwóch artystek: *Złamana kolumna* Fridy Kahlo i *Olimpia* Katarzyny Kozyry. O wyborze tych dzieł zdecydował fakt, że w twórczości obu kobiet znalazły wyraźne odzwierciedlenie wątki biograficzne związane z ich własną chorobą i cierpieniem.

## Wartości estetyczne a wartości artystyczne

Zarówno wartości artystyczne, jak i estetyczne występują w złożonej sytuacji, stanowiąc jej konstytutywny czynnik. W przypadku wartości estetycznych mówimy o sytuacji estetycznej, do której obok wartości należą takie elementy, jak: zamiysł artysty, przeżycie odbiorcy, własności dzieła, szczególnie wizja świata przekazywana w dziele oraz ta „odczytywana” przez odbiorcę w przedmiocie estetycznym (Gołaszewska 1990). Wartością artystyczną jest z kolei zespół właściwości i środków specyficznych dla danego rodzaju sztuki, w które artysta wyposaża swoje dzieło i dzięki temu odbiorca może odkryć w nim wartości estetyczne. Wrażliwość estetyczna oraz wartości artystyczne są uwarunkowane kulturowo. Według Stanisława Ossowskiego wartościowanie estetyczne dokonuje się w związku z przeżyciami, jakich doznajemy przy ich spostrzeganiu, a wartościowanie artystyczne ze względu na wysiłek artysty przy tworzeniu dzieła (Ossowski 1966).

Biorąc pod uwagę nasz stosunek do świata, wyznaczony przeświadczeniami pozaracjonalnymi, możemy wyróżnić dwie grupy wartości estetycznych (Gołaszewska 1990):

- 1) wartości reprezentujące akceptowany przez nas obraz świata, dzięki którym świat budzi nasz podziw, przyciąga ku sobie;
- 2) wartości odsłaniające to oblicze, którego zasadniczo nie akceptujemy, które jest odpychające, budzi w nas lęk, trwogę, bunt.

Niezadowolające jest jednak utożsamienie pierwszych z pięknem, a drugich z brzydotą. Piękno nie zawsze przecież było kategorią dominującą w estetyce. Brzydota, zło, koszmar też mogą być przedmiotem fascynacji i mogą do siebie

przyciągać, stawać się obiektem kontemplacji. Zdaniem Umberto Eco „(...) brzydkie jest: odpychające, straszne, obrzydliwe, nieprzyjemne, groteskowe, wstrętne, odrażające, obmierzłe, nieprzyzwoite, niechlujne, nieczyste, obsceniczne, ohydne, przerażające, nikczemne, potworne, plugawe, przeraźliwe, zatrważające, wstrząsające, koszmarnie, zniesmaczające, podłe, mizerne, niepokojące, nieczne, pokraczne, nędzne, nieprzyjemne, siermiężne, niekształtne, nieforemne, szpetne” (Eco 2007: 16). W odniesieniu do brzydoty można wskazać trzy różne zjawiska:

- brzydota jako taka (ekskrement, rozkładająca się padlina, poranione stworzenie);
- brzydota formalna (reprezentuje brak równowagi między elementami pewnej organicznej całości);
- artystyczne przedstawienia ich obu (prawie każda teoria estetyczna uznawała, że wszelka postać brzydoty może być wolna od swego wiernego i przekonującego przedstawienia artystycznego).

Tylko dzięki przekazom dotyczącym trzeciego rodzaju niemal zawsze można zrozumieć, czym w określonej kulturze były dwie pierwsze postaci brzydoty (Eco 2007).

W historii kilkakrotnie były podejmowane próby stworzenia pełnego systemu wartości estetycznych (m.in. przez I. Kanta, V. Hugo, Ch. Lalo, E. Souriau, M. Kagana, N. Hartmanna czy R. Ingardena). Punktem wyjścia niniejszej analizy jest koncepcja kategorii wartości estetycznych Marii Gołaszewskiej (Gołaszewska 1990).

## Ciało otwarte i złamana kolumna

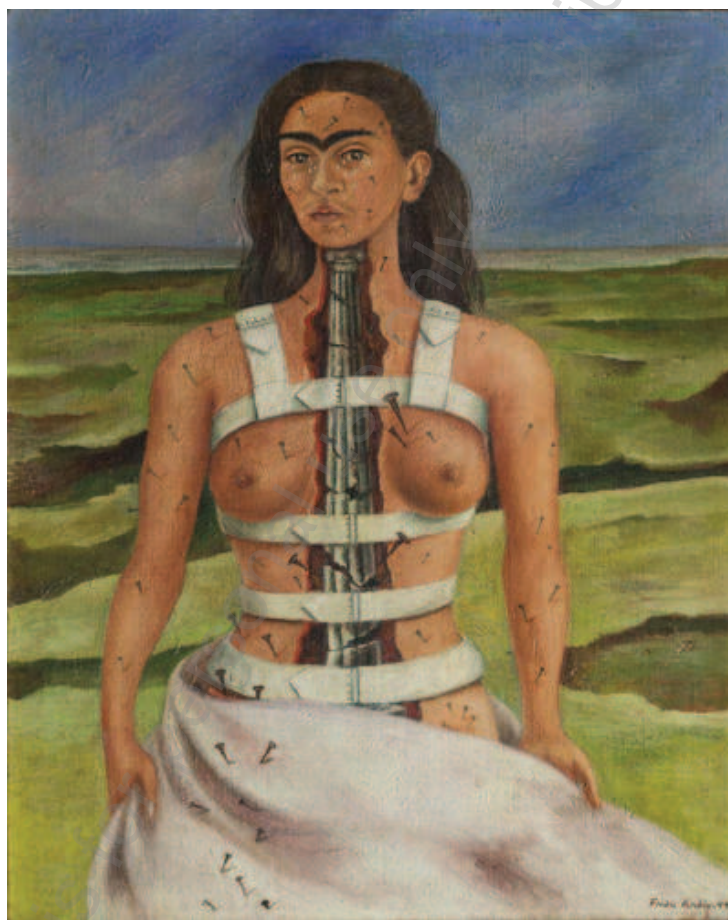
Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón urodziła się 6 lipca 1907 roku na przedmieściach Meksyku. Swój rodowód odtwarza na obrazie *Moi dziadkowie, moi rodzice i ja* z 1936 roku. Maluje na nim siebie jako małą dziewczynkę w ogrodzie Niebieskiego Domu w Coyoacán, w miejscu jej narodzin i śmierci. Nad sobą maluje rodziców w pozie będącej kopią ślubnej fotografii. W prawej ręce Frida trzyma czerwoną wstążkę, której końce rozwijają się wokół rodziców i prowadzą do dziadków, których portrety widnieją na tle chmur. Dziadkowie ze strony matki unoszą się nad górzystym meksykańskim pejzażem i nopalem. Dziadkowie ze strony ojca unoszą się nad morzem, gdyż przyплыnęli do Meksyku z daleka (z Niemiec), pokonując ocean (Kettenmann 2002).

Swoje dzieciństwo malarka wspominała jako wspaniałe, głównie dzięki czułości i zrozumieniu ze strony ojca. W wieku sześciu lat zachorowała na polio. Choroba spowodowała zahamowanie wzrostu prawej stopy, a cała noga pozostała bardzo cienka, co Frida starała się przez całe życie ukrywać pod spodniami lub długimi meksykańskimi spódniami.

W wieku osiemnastu lat Frida Kahlo przeżyła poważny wypadek. Autobus, którym wracała ze szkoły, zderzył się z tramwajem i kilka osób zginęło na miejscu. Frida odniosła tak liczne obrażenia, że lekarze nie mieli pewności, czy przeżyje.

Z powodu wypadku przez trzy miesiące była przywiązana do łóżka. Od tej pory zaczęła cierpieć na częste bóle kręgosłupa i prawej stopy. Cała jej sztuka, bardzo osobista, autobiograficzna, nosi wyraźne piętno tamtego zdarzenia, chociaż samego wypadku Kahlo nie była w stanie namalować<sup>4</sup>, gdyż był „zbyt »skomplikowany« i »ważny«, by sprowadzić go do pojedynczego, zrozumiałego wyobrażenia” (Herrera 2003: 71). To fatalne zdarzenie odtworzyła tylko raz, rok później, na małym szkicu wykonanym ołówkiem w stylu sztuki wotywnej, nie uwzględniając zasad perspektywy, zatytułowanym *Wypadek*<sup>5</sup> (Kettenmann 2002). Kahlo miała ambicję studiować medycynę, ale na skutek fatalnych wydarzeń w swoim życiu zwróciła się w stronę malarstwa, jako specyficznej psychologicznej chirurgii (Herrera 2003).

W 1944 roku jej zdrowie pogorszyło się tak bardzo, że musiała przejść kolejną operację i nosić stalowy gorset<sup>6</sup>. To w tym okresie powstało jedno z najbardziej poruszających dzieł o cierpieniu: *Złamana kolumna* (rycina 1).



Rycina 1. Frida Kahlo, *Złamana kolumna*, 1944, Collection Dolores Olmedo, Meksyk

Źródło: <http://www.thestar.com/entertainment/visualarts/article/1266677--frida-kahlo-and-diego-rivera-exhibit-to-come-to-the-art-gallery-of-ontario> (data dostępu: 04.04.2012).

<sup>4</sup> Istnieje tylko niedatowany rysunek w zbiorze zięcia Diega Rivery.

<sup>5</sup> We wczesnych latach 40. Frida natknęła się jeszcze na wotywny obraz, którego temat bardzo przypominał jej własny wypadek. Dodała do niego niewielkie retusze i nazwała obraz *Retablo*.

<sup>6</sup> Frida Kahlo po wypadku przeszła w sumie około trzydzieści dwie operacje, w większości kręgosłupa i prawej stopy.

Obraz uderza siłą wyrazu, plastycznością i precyzją w przedstawieniu charakteru postaci. Kahlo nie po raz pierwszy podjęła bardzo osobisty temat, zrywając z obowiązującym wówczas tabu dotyczącym kobiecego ciała i kobiecej seksualności. Maluje bez hipokryzji, ckliwości, użalania się nad sobą i estetycznych uprzedzeń. Jest konsekwentna w obranej stylistyce, stosuje różnorodne środki wyrazu artystycznego właściwe dla przyjętej koncepcji. Przedstawiona postać Fridy ma spokojne rysy i postawę niemal królewską. Kompozycja jest symetryczna. W centrum uwagi znajduje się ziejąca czerwona rana, z której wystaje kręgosłup przypominający popękaną starożytną kolumnę. Pęknięcia w kolumnie są prawdopodobnie odzwierciedleniem traumatycznych operacji, wykonywanych na kręgosłupie malarki. Jońska kolumna jest tu integralną częścią ciała, choć jednocześnie jest ciałem „obcym”. Użyta w obrazie symbolika była w różny sposób interpretowana. Hayden Herrera zwraca uwagę, że według niektórych widzów kolumna jest analogią fallusa (Herrera 2003). Odwołuje się do uczuciowości malarki, łączącej seks z bólem (można dopatrzeć się tu symboliki gwałtu). Sama Frida, opisując swój wypadek z 1925 roku, stwierdziła, że utraciła dziewictwo w momencie, gdy metalowa poręcz przeszła jej ciało na wskroś i wyszła z niego przez pochwę, co z kolei sprawiło, że nie mogła donosić ciąży. Dla Margaret Lindauer kolumna jest symbolem nauk medycznych, fundamentalnym elementem patriarchy. Ma ona pokazywać chorobę i wyniszczenie Fridy oraz stanowić rodzaj buntu przeciwko strukturom patriarchalnym. W *Złamanej kolumnie* Frida przedstawiona jest jako *chingada*. Pojęcie to odnosi się do (seksualnej) przemocy i dominacji, a oznacza osobę „zranioną, złamaną, rozdartą i oszukaną”, która ma poczucie bycia ofiarą i przeżywa kryzys osobowości.

W obrazie *Złamana kolumna* można wyróżnić następujące wartości estetyczne (z tzw. wartości mocnych) (Gołaszewska 1990): piękno, brzydotę, tragiczność, wzniosłość, wyrafinowanie, poetyczność, fantastyczność, ascetyzm, oryginalność i głębię.

Piękno reprezentowane jest przez młodość, erotyzm, kobiecość, seksualność, zmysłowość i przyjemność. Zaakcentowane zostało ono głębią przedstawienia, dostojnością i monumentalizmem postaci. Idealne piękno kobiecego ciała podkreślono przez subtelnie zarysowane nagie piersi Fridy. Przyjemność oglądania półnagiej kobiety zostaje jednak zakłócona brutalnym cięciem biegnącym od szyi do łędźwi. Ten kontrast sprawia, że przedstawione piękno jest w pewnym sensie przerażające. Harmonia zostaje zniekształcona przez brzydotę – świat choroby, cierpienia, bólu, śmierci, rozpadu (gorset spaja obie części ciała, aby się nie rozpadło), pokazujący kruchość i marność ciała. Uwagę przykuwa otwarta rana i pęknięcia na kolumnie. W tym przykładzie medycznej pornografii widać ból, rozpad i redukcję. Ciało stanowi zbiór zamiennych części i organów. Pokazana deformacja jest przykra w odbiorze, wzbudza niepokój.

Postać jest tragiczna głównie ze względu na jej kalectwo. Cierpienie zostało przedstawione za pomocą gwoździ powbijanych w twarz i ciało. Największy wbity jest w serce, co symbolizuje dodatkowo ból emocjonalny. Postać jest uwięziona

w stalowym gorsecie, rzemienie wrzynają się w ciało. Kręgosłup jest wyraźnie uszkodzony. Zdrowe tkanki są zniszczone. W zamian wstawiono element obcego ciała (jońskiej kolumny). Widać tu odniesienia do chrześcijańskiego męczeństwa i tradycyjnej meksykańskiej sztuki katolickiej. Biodra Fridy okryte są kawałkiem materiału, rany wyeksponowane, jak u Chrystusa. Powiązanie fizycznego piękna i bólu przywodzi na myśl historię męczennika, świętego Sebastiana poprzezbijanego włóczniami<sup>7</sup>. Łzy ciekące po policzkach przypominają obrazy Najświętszej Marii Panny w Meksyku.

Tragiczność Fridy spotęgowana jest samotnością, samotnością cierpienia. W odróżnieniu od wcześniejszych autoportretów Kahlo, brak na analizowanym obrazie innych postaci czy istotnych elementów krajobrazu. Tło wypełnia niezmiernie jałowa równina, a widoczne wąwozy to metafora zranionego ciała. Stan emocjonalny, rytualną lamentację nad własnym losem, oddają płacz i sztor-mowe niebo.

Wzniosłość została odzwierciedlona rozpiętym nad postacią niebem oraz monumentalnością, spokojnością rysów i królewską postawą portretu, jak również wspomnianym już odniesieniem do chrześcijańskiego męczeństwa.

Kahlo przedstawiła w sposób wyrafinowany z jednej strony niedoskonałość ludzkiego ciała, z drugiej niedoskonałość technik medycznych. Ciało jest przedstawione bardzo dokładnie, dopracowane w całości i w szczegółach: przezroczyste, gotowe do analizy, z wyeksponowanym kręgosłupem. Ból jest wręcz dosłowny w swoim przedstawieniu. To ciało otwarte, na które można spojrzeć z medycznego punktu widzenia. Niestety, obraz zawiera też wskazanie, że medyczne zalecenia są w tym przypadku nieefektywne (zmiądzona kolumna).

Przedstawienie przez Kahlo cierpienia jest poetyckie głównie dzięki użytym metaforom. Pęknięcia w ziemi odwołują się do rozdarcia w ciele kobiety. Żywe tkanki ludzkiego kręgosłupa przedstawiono w postaci zmiądzonych kamieni. Postać przedstawiona na obrazie jest nieco odrealniona, surrealistyczna, płaska, nierzucająca cienia, jakby wycięta z papieru. Ta stylistyka nawiązuje do *retablos* – wotywnych obrazów świętych i męczenników chrześcijańskich. Przedstawienie jest ascetyczne w swojej formie, szczególnie w porównaniu do innych prac artystki. Ciało i twarz są nieruchome, spojrzenie srogie i czujne, figura frontalna, sztywna, nierzucająca cienia. Krajobraz w tle bezludny, ciało i włosy nie są przystrojone, brak dodatkowych postaci i szczegółów.

Nowością w obrazie *Złamana kolumna* jest ekshibicjonizm, zarówno fizyczny, jak i psychiczny. Przedstawienie kobiecego ciała jest zaskakujące, biorąc pod uwagę ówczesny kontekst społeczny i kulturowy.

Jedną z istotnych wartości estetycznych jest też głębia obrazu, jego siła wyrazu, ekspresja i dramatyczność. Artystka, poszukując ukrytego znaczenia cierpienia i samotności, przedstawia niezgłębiony świat ludzkiej fizyczności i psychiki.

<sup>7</sup> Obrazy Andrea Mantegny, Jose de Ribery czy Gustava Moreau ukazują młodych, nagich mężczyzn o jedwabistej skórze i imponującej muskulaturze.

## Olimpia i rak. A inni chodzą sobie idealni

Katarzyna Kozyra (rocznik 1963) jest jedną z najbardziej znanych współczesnych polskich artystek. Jej pierwsze prace mieszczą się w tak zwanym nurcie krytycznym. Dyplom obroniła w 1993 roku na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie, w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego. Jej praca dyplomowa *Piramida zwierząt* wywołała medialną burzę, dodajmy, nie ostatnią w jej artystycznej karierze<sup>8</sup>.

*Olimpia* stała się zapisem zmagania artystki z chorobą nowotworową, a konkretnie ziarnicą złośliwą. Walka artystki o życie trwała trzy lata. Kozyra, podobnie jak w swoim czasie Frida Kahlo, dokonała swym dziełem wyłomu w obowiązującym kanonie estetycznym, podejmując polemikę z kultem ciała młodego, zdrowego, silnego, kontrolowanego. W drastyczny sposób przełamała tym samym tabu związane z intymnością kuracji i jej dotkliwymi skutkami.



Rycina 2. Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996

Źródło: <http://katarzynakozyra.pl/main/10/olympia/> (data dostępu: 12.04.2012).

<sup>8</sup> Katarzyna Kozyra jest autorką między innymi takich prac, jak: *Łaźnia żeńska*, *Łaźnia męska*, *Święto wiosny*.



Tytuł pracy odwołuje się do obrazu Edouarda Maneta z 1867 roku. Zestawienie z kanonem sztuki światowej jest świadome i zamierzone. W XIX wieku *Olimpia* Maneta wywołała spore kontrowersje, związane ze sposobem przedstawiania kobiecego ciała. Biorąc pod uwagę dialog z tradycją, który podjęła artystka poprzez odwołanie się do dzieła Maneta, można dostrzec zmianę znaczenia i kontekstu jej pracy. Całość dzieła składa się z cyklu trzech fotografii oraz zapisu wideo przedstawiającego zabieg chemioterapii. Na pierwszym zdjęciu widnieje, upozowane na wzór manetowskiej prostytutki, wychudzone i wyniszczone chorobą nagie ciało artystki (rycina 2). W przeciwieństwie do oryginału, przedstawiona tu kobieta jest kompletnie aseksualna, wręcz odpychająca. Pozbawiona jednego z najbardziej kobiecych atrybutów, włosów, prawie płaska, sprawia, że nawet jej płciowość jest dyskusyjna. Niby ta sama poza, te same rekwizyty, a jednak poprzez zmianę kontekstu, w przypadku postaci, leżącej na łóżku szpitalnym, wystylizowanym na zabytkową sofę, seksualizm został całkowicie przekształcony w fizjologię. Na kolejnej fotografii artystka leży na szpitalnym łóżku, a stojąca obok pielęgniarka podaje jej kroplówkę (rycina 3). Trudno określić Olimpię Kozyry piękną. Zdecydowanie bardziej eksplikowana jest tu brzydota i ułomność. Z ekshibicjonistyczną manierą Kozyra pokazuje swoje ciało poddane postępującej nowotworowej destrukcji: wychudzone, aseksualne, łyse (brak włosów na głowie, brwi, rzęsy). Cały cykl dopełnia fotografia staruszki. Wyeksponowano na niej ciało stare, pomarszczone, wysuszone i obwisłe – ciało starego człowieka. Artystka zaprezentowała w pracy, używając jako medium antyciało, świat współcześnie marginalizowany, skrywany, odrzucony.



Rycina 3. Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996

Źródło: <http://katarzynakozyra.pl/main/10/olympia/> (data dostępu: 12.04.2012).

Na pierwszy plan widocznych wartości wysuwa się tragiczność postaci. Jej przejawem jest eksploatacja cierpienia, bólu, unaocznienie tortury i męki, jaką jest chemioterapia. Artystka pokazuje, co choroba i starość robią z ciałem. Olimpia jest tu ofiarą, traci autonomię. Jest samotna, całkowicie zależna od innych (lekarzy, pielęgniarek). Kozyra próbuje przywrócić godność choremu, umierającemu i starzejącemu się ciału poprzez nadanie mu społecznej widzialności: „Pozwoliłam sfotografować się nagą pod kroplówką, by udowodnić, że chore ciało jest równie godne i normalne, jak zdrowe. Gdy ładnie wyglądasz, nie myślisz, jak funkcjonujesz. Patrząc na chore ciało, czujesz jego śmiertelność. Wszyscy zdrowi są ok., bo nie ma w nich wywalonej na wierzch biologiczności. I chodzą sobie idealni” (Żmijewski 2006: 196). Uświadamia też sobie i patrzącemu nieodwracalność wyniszczenia i degradacji ciała starzejącego się: „Silnie odczuwałam ograniczoność, biologię mojego ciała. Żeby żyć i funkcjonować musiałam regularnie dostawać kroplówki. Bolały mnie ręce, żyły brązowiwały. Zdrowi nie czują swojej fizjologii. W dodatku uważa się, że choroba przynosi wstyd. Spycha do klasy gorszych” (Żmijewski 2006: 196).

Autorka przyznaje, że nie przełamała samotności „gorszych”, bo to niemożliwe, bo oni nawet w swoich oczach zawsze będą gorsi: „Gdyby nie wstydziła się starości czy choroby, problem by nie istniał. Poza tym to sprawa rynku. (...) Wszystko kręci się dookoła forsy. A starzy, którzy ledwo się ruszają? Jak oni mogą dużo konsumować?!” (Żmijewski 2006: 197). Kozyra wyraźnie podkreśla też cyniczność świata: „Komuś zależy, żeby potęgować w innych poczucie ułomności i wstydu wynikające z choroby (...)” (Żmijewski 2006: 197) i chce pokazać drugą stronę sytuacji: biologiczność ludzi, ich materialność.

Artystka w jednym z wywiadów stwierdziła, że uwrażliwiła się na destrukcję. O swojej chorobie mówi: „(...) można ją »chemią« zatrzymać, więc nie muszę zdechnąć, bo teraz się to leczy. Pozostaje świadomość, że to jedynie przedłużanie, wbrew galopującej destrukcji. Nagle okazało się, że jestem poważnie chora i w dodatku źle mi rokuje. Nagle przeskoczyłam na inny poziom świadomości. Poczułam ostateczność. Cóż, lubię sytuacje ostateczne, wolne od dwuznaczności (...)” (Żmijewski 2006: 189).

Trudno doszukać się tu poetyczności, raczej dominuje prozaiczność. Autorka w swoich przedstawieniach, podobnie jak w deklaracjach, unika dwuznaczności. Zaprezentowała naturalistyczną walkę z nowotworem. Kozyra nie ukrywa nic za symbolami. To wizualna lekcja, jak stać się potworem, będąc zdany na naturalną destrukcję ciała. Wszystko zostało zaprezentowane w sposób ascetyczny, oszczędny, bez nadmiernych szczegółów, a jednocześnie bardzo dobitny. Z drugiej strony, autorka stara się trywializować chorobę, zneutralizować jej groźbę, „oswoić” skutki uboczne, na przykład poprzez prezentowanie się bez włosów.

Wartością jest też oryginalność przedstawienia, wyrażająca się w przełamaniu tabu, w uczynieniu widzialnym niewidzialnego. Kozyra podejmuje podwójną grę, jednocześnie z tradycją i z współczesnym kodem wizualnym.

## Sztuka jako forma terapii

Obie analizowane prace są bardzo osobiste, wręcz ekshibicjonistyczne. Obie wywołały kontrowersje swoją dosłownością i nowatorstwem. Obie przełamały tabu w sferze estetyki. W tradycji artystycznej istnieje naprawdę niewiele obrazów, na których żywe ciało ukazuje swoje wnętrze czy wyniszczenie chorobą. Samo patrzenie na tę garstkę obrazów jest bolesnym doświadczeniem, bo pokazuje potężną moc śmierci. Stąd w potocznej świadomości utarło się przekonanie, że aby trzymać się od śmierci jak najdalej, należy starannie ukryć w ciele to, co otwarte, odkryte, a w szpitalu to, co chore.

Sztuka może pełnić funkcję terapeutyczną, na co zwrócił uwagę już Wilhelm Dilthey (Dilthey 1982). Niezależnie od tego, czy kontakt z dziełem sztuki wywołuje emocjonalne poruszenie, czy wprowadza w stan spokoju, powoduje on swoiste poczucie wolności. Terapia poprzez sztukę ma różne przejawy. Może działać dezalienacyjnie, kataraktycznie, kompensacyjnie (Golka 2008). Wartości terapeutyczne sztuki to jej przeżywanie zarówno w procesie odbioru, jak i kreacji<sup>9</sup>. W trakcie procesu kreacji treści ze świata przeżyć wewnętrznych są wydobywane na zewnątrz. Zdaniem Maya pomaga w tym wyobraźnia. To ona nadaje przeżyciom kształt i wizualną formę. „Ponieważ procesy tworzenia (kreacji) są z natury unikalne, (...) dlatego ekspresja emocji nie musi odpowiadać zapotrzebowaniu zewnętrznemu na nią, a jedynie wewnętrznemu pacjenta (...)” (Rudowski 2009: 51).

Obraz Kahlo opiera się na poetyce, symbolice, porównaniach. Wydaje się, że Fridzie autoportrety pomogły w określeniu samej siebie. Stwarzając siebie na nowo, w sztuce i w życiu, mogła odnaleźć drogę do własnej tożsamości. Jej prace należy postrzegać jako metaforyczne podsumowanie konkretnych doświadczeń (Kettenmann 2002). Przekaz Katarzyny Kozyry jest bardziej ascetyczny, naturalistyczny, wręcz dosłowny. Kozyra, pokazując swoją wersję *Olimpii*, dokonała jednocześnie terapii szokowej na społeczeństwie.

Mimo pewnych różnic obie prace powodują dyskomfort u patrzącego. Czujemy się podglądaczami bardzo intymnych sfer życia, które autorki z premedytacją nam pokazują. Odbiór ich twórczości nie jest jednoznaczny, raczej ambiwalentny, ale niewątpliwie zaangażowany. W odniesieniu do problemu estetyki można w podsumowaniu przywołać stwierdzenie U. Eco, mówiące o tym, że: „Wrażliwość przeciętnego człowieka unaocznia, że wszystkie synonimy piękna można traktować jako wyraz oceny niezaangażowanej, natomiast synonimy brzydoty zwykle mają związek z reakcją polegającą na niesmaku, jeśli nie głębokim obrzydzeniu,

<sup>9</sup> Arteterapia to według Tomasza Rudowskiego: „całokształt działań artystyczno-estetycznych w bardzo licznych uwarunkowaniach psychosocjopedagogicznych skoncentrowanych na zdrowieniu pacjenta bądź »podopiecznego«” (Rudowski 2009: 14).