

Marcela Kościańczuk

Ciało chore - pokazujące i pokazywane

Studia Kulturoznawcze nr 1 (2), 151-158

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARCELA KOŚCIAŃCZUK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Ciało chore – pokazujące i pokazywane

Izabela Kowalczyk w tekście skupiającym się na problematyce „niechcianego” ciała we współczesnych reprezentacjach kulturowych odwołuje się do dycho-
tomicznego rozróżnienia na kobietę pokazywaną i mężczyznę działającego. Ostatnia część eseju *Kto nie lubi Olimpi*¹ dotyczy pracy Katarzyny Kozyry, prezentującej zdjęcia jej własnego chorego ciała poddawanego zabiegom w ramach terapii antynowotworowej.

Podobnie jak Édouard Manet przekroczył barierę kulturową w pokazywaniu kobiecego ciała, tak Kozyra przełamała ją, a być może nawet przekroczyła gest Maneta, jej transgresja ma bowiem charakter podwójny. Z jednej strony powtarza jego gest (świadomie nawiązując do niego w tytule pracy), ukazując wizerunek okaleczonego kobiecego ciała, tak innego niż to, które stanowi klasyczną reprezentację kobiecego piękna (w przypadku Maneta było to ciało starzejącej się prostytutki), z drugiej – odnosi Bergerowską dychotomię (na obiekt przedstawiany i podmiot przedstawiający) nie tylko do opozycji kobieta – mężczyzna, ale także chorej – zdrowej.

Takie działanie, choć częste w sztuce, wciąż jest oczekiwaniem przełamaniem kulturowej opresji, żądającej porządku i jednoznaczności, a także pragnącej ukryć wszystko to, co się im przy tym wymyka. Kozyra pyta siebie i nas o rolę autentyczności i odkrycia intymności w sztuce. Obiektem i abiektem uczyniła samą siebie, co sprawiło, że jej ciało przestało być związane jedynie z wizerunkiem choroby. W bezradność choroby wniosła akt twórczy, pokazujący, a nie jedynie pokazywany.

Artystka jako przedstawiająca i przedstawiana krok po kroku odsłania nie tylko swoje ciało, ale także niepewność jego kulturowej identyfikacji, przekracza granice normy, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i emocjo-

¹ I. Kowalczyk, *Kto nie lubi Olimpi*, „Zadra” 1/1999.

nalnym, seksualnym i genderowym oraz w wymiarze medykarnym. Mówiąc „artystka”, nie myślę już tylko o Katarzynie Kozyrze, ale także o Magdalenie Frey, Magdalenie Hueckel, Jo Spence czy Marcie Hall. Kobiecość postrzegana przez wieki jako choroba zderza się w ich pracach z realnością fizycznej dolegliwości, niechcianego zaburzenia życiowego ładu, zachwiania tożsamości, z ucieleśnionym, obsesyjnym lękiem i jednoczesnym pragnieniem działania. Chore ciało, tak jak kobiecość, nie może być w ich pracach stematyzowane, uczynione jedynie oglądanym obiektem, musi być performatywem, elementem nowej zmienionej tożsamości, przestrzenią walki w dwóch sensach – czasownikowym i rzeczownikowym. Artystki te ukazują i są ukazywane, droga do jedni tych dwóch wykluczających się przestrzeni wiedzy przez połączenie aktywności i bierności, przez bycie twórcą i tworzywem, przez ujawnianie i bycie ujawnianą przez samą siebie. Wreszcie, o czym nie można zapominać, artystka jest widzem, odbiorcą nadającym sens i korzystającym z sensu wpisanego w pracę. Jak można to dostrzec w pracach wspomnianych artystek?

Magdalena Frey w *Damskiej sprawie*² zadaje pytania o tożsamość. Jedna z fotografii składających się na projekt prezentuje dwie zwrócone do siebie twarze (być może to nawet ta sama twarz ukazana poprzez zestawienie dwóch profili). Wiemy, że to kobiety. Wiemy? A może się domyślamy, a może sugeruje nam to okalające je kwieciste tło? Skonfrontowane ostre rysy twarzy, dwie głowy pozbawione włosów przekraczają granicę kulturową, stawiają pytanie o zasadność estetycznych wyznaczników płci. Twarze te jednak są także wyraźnie blade, zmęczone, nagie. Inne zdjęcia będące częścią tego projektu mogą sugerować domniemaną lub rzeczywistą chorobę (być może nowotwór). Kolejna fotografia ukazuje popiersie kobiety umieszczonej na leżance, tuż pod korpusem ciała, którego część brzuszna jest wyraźnie naruszona, leje się z niej krew. Wszystkie te zewnętrzne kobiece (?) powłoki są w jakiś sposób okaleczone, widzimy blizny, znaki, rany. Naznaczone są niepewnością, którą można odczytywać na kilku poziomach. Nagie głowy, konfrontująco wpatrzony w siebie, zdają się szykować do walki. Przedstawiane są zarazem przedstawiającymi. Konflikt, w którym biorą udział, ma wysoką stawkę – może nią być miłość, tożsamość, a nawet życie. Osłabione ciała ukazują swoją nagość, która nie jest jedynie bezbronnością, biernością, choć nie znaczy to, że zostały pozbawione tej bierności. Zdjęcia są nie tyle zanegowaniem, ile przekroczeniem dualizmu, stają się hybrydycznym zrośnięciem dwóch rozdzielonych kulturowo perspektyw: męskiej i kobiecej, chorej i zdrowej, biernej i aktywnej. W agresywnych fotografiach abiektowe motywy towarzyszą kulturowym symbolom delikatności, poetyckości. To cecha charakterystyczna prac Magdaleny Frey. Wiele z nich pokrytych jest różową poświatą, mgłą. Ciało, także

² W oryginale cykl *Frauensache*, 2001.

chore ciało, ma dostęp zarówno do delikatności, jak i agresji. Ukazuje się bezlitośnie, a jednocześnie skrywa za prześwitującą zastoną.

Transparencja odsłania czy zasłania? Niezależnie od tego, którą z dwóch funkcji wybiera, jest podmiotem czynnym, w dodatku niemożliwym do uchwycenia, wymykającym się, grającym z konwencją, świadomym jednoczesnej niemożliwości przekroczenia reprezentacji, a zatem kulturowego, częstokroć opresywnego spojrzenia, z którego taka niejednoznaczność jest wykluczana.



Fot. 1. Joe Spence, *I Framed my Breast for Posterity* (1982)

Źródło: praca znajduje się w Bowdoin, College Museum of Art, Brunswick, Maine. Gift of Jo Spence Memorial Archive. Zdjęcie i informacja o jego pochodzeniu: S. E. Bell, *Living with Breath Cancer in text and image, making art to make sense*, „Qualitative Research in Psychology” 3/2006, s. 37.

Problem reprezentacji i identyfikacji „ja” – zmieniającej się i zmienionej – podejmuje właściwie każda ze wspomnianych artystek. Szerszym odniesieniem jest tu kulturowa rama reprezentacji. Taką ramę w dosłownym znaczeniu wykorzystuje Joe Spence, dokumentująca swoje ciało tuż przed operacją, która ma pozbawić ją chorej części „ja”. Wątpliwości co do medykanej procedury zmiany tożsamości można dostrzec w pracy *I Framed my Breast for Posterity*.

Chore ciało na przekór kulturowym normom jest tu otoczone ramą, staje się zatem, zgodnie z zamysłem Duchampa, sztuką, zostaje zinstytucjonalizo-

wane, przekornie i dramatycznie włączone w obręb sztuki. Kto je włącza? Artystka będąca jednocześnie tą, która trzyma ramę. To samo ciało jest przedstawianym i fizycznie przedstawiającym, utrzymującym ramę artystycznej wypowiedzi. Dłonie artystki stanowią także elementy okalającej chore ciało ramy. Jest ona zatem jednocześnie osobą chorą i wykraczającą poza chorobę, zdolną do jej reprezentacji. Rama postawiona przed częścią jej ciała obejmuje dużo więcej niż tylko jego fragment, który ma być poddany operacji. Medyczny zabieg i zabieg kulturowy wpływają na całą tożsamość, łamiąc ją, przerywając. Na fotografii korale artystki są przedzielone, złamane przez fragment ramy, która pokazuje wycięty z ciała człowieka kadr, usuwa z niego kulturowo chorą część. Pojawia się pytanie o to, czy złamane korale – będące przecież tradycyjną ozdobą kobiety – stają się pierwszym znakiem złamania jej kobiecości? Praca zdaje się podejmować dramatyczną walkę z tą możliwością.

Podtrzymująca ramę artystka jest wycinającą i wycinaną, wypowiada się zatem z metapoziomu, łamie utarty schemat, ocala niejako przed kulturową opresją osłabione ciało. Wystawia je, jednocześnie pokazując w kadrze rzeczywistego aparatu dużo więcej. Widzimy jej twarz schowaną za ciemnymi okularami i w dziwny sposób przysłonięte usta, które zdają się być związane, ale też podtrzymujące ramę. Twarz, nie w pełni zasłonięta, wydaje się tu robić najbardziej dramatyczne wrażenie, wynikające z niepewności tożsamości. Artystka, podobnie jak Magdalena Frey, jednocześnie zasłania i odsłania, pokazuje dramat spętania medykałnym i kulturowym „przymusem wycinania”, a jednocześnie sama go powtarza w dramatycznej walce o zachowanie życia, zarówno w sensie fizycznym, jak i społecznym, kulturowym (powiązanim z kwestią reprezentacji). Powtórzenie staje się jedynym możliwym aktem przełamania. Z punktu widzenia „ramy sztuki” powtórzenie to jest bowiem „wynaturzone”. Kwestia normy jest jednak uwarunkowana kulturowo, co oznacza, że uderzając w nią, można ją zmienić, uczynić nie tak jednoznaczną, wahającą się, otwierającą raz jedno, a raz drugie oko, po to, by wzrok widza nigdy nie był skupiony tylko na jednej soczewce. Powtórzenie transgresywne (które wykorzystuje Spence) jest powtórzeniem paradoksalnym, balansującym na granicy różnych uczuć wywoływanych w odbiorcy. Przerazenie łączy się tu ze wzruszeniem, lęk ze złością, poczucie siły z bezradnością. Artystka jest także modelką. Wydaje się być zakneblowana w wielu znaczeniach, a jednak wcale nie jest niema. Stwarza poruszający, ambiwalentny portret tożsamości na skraju norm, tożsamości poszukującej sposobu na walkę i życie z chorobą ciała i kultury.

O tym, że dyskursy medykałny i kulturowy potrafią być w podobny sposób opresyjne, przekonała się Monika Drożyńska próbująca odślonić problem przedstawienia abiektu – komórki rakowej w nowym kontekście. W świetle tej pracy równie istotny był przekaz, co działanie społeczne, które mu towa-

rzyszyło. Nieświadoma możliwości takiego odczytania artystka oraz jurorzy konkursu, którzy zdyskwalifikowali jej pracę, stali się nagle współkreatorami nowego performansu, w którym głównym tematem jest możliwość reprezentacji konfrontacji obrzydliwości choroby z kontekstem religijnej czy egzystencjalnej tożsamości kobiety po przebytej operacji. Monika Drożyńska wzięła udział w konkursie na krakowską szopkę, prezentując pracę *Zmiana*, w której na miejscu Jezusa znalazł się słoń z komórkami nowotworowymi. Praca odnosiła się do jej doświadczenia usunięcia mięśniaka macicy i związanej z tym zabiegiem niepewności dotyczącej macierzyństwa. Reakcje jury, które jednogłośnie zdyskwalifikowało szopkę Drożyńskiej, otworzyły nową perspektywę, w której można odczytywać różne wymiary widzialności choroby. Okazuje się, że rama, jaką stanowi tradycyjny konkurs na krakowską szopkę, wyklucza jakąkolwiek nienormatywną wypowiedź, w tym wypowiedź na temat choroby.

Ujawnienie choroby stało się dla przewodniczącego jury świadectwem prawdopodobnej choroby psychicznej autorki. Michał Niezabitowski stwierdził, że jej artystyczny akt dowodzi tego, że jest osobą chorą psychicznie lub prowokatką³. W ten sposób wypowiedź artystyczna (dla Anny Szałapak drwina z tradycji) stała się aktem przekroczenia estetycznej i religijnej normy. Z tego powodu została obarczona przez odbiorców podwójnym stygmatem.

Autorka nie przypuszczała, że do tradycyjnego wykluczenia, w które była wpisana historia Świętej Rodziny i jej własnej rodziny, dołączy jeszcze zmultiplikowane przez jawność abiektu choroby wykluczenie jej pracy z konkursu, a nawet z łańcucha tradycji, a jej samej z grona osób zdrowych. Stała się zatem w podwójny sposób chora i w podwójny sposób nawiązująca do tradycji, która została wielokrotnie powtórzona w każdym z negatywnych komentarzy. Gesty autorki (przeprosiny i zapewnienie, że nie chciała wywołać skandalu) także wpisują się w przewrotnie odczytaną tradycję i choć mogłyby być atakowane przez środowiska kobiece, jako wyraz rezygnacji, to mają ambiwalentny sens. Przeprosiny te można bowiem odczytywać jako gest artystki odwracającej lustro w stronę kultury reprezentowanej przez jurorów. Jej niewinność i pozorna bierność jeszcze silniej kontrastują z wykluczeniem i atakiem, którego doświadczyła. Podczas gdy Jo Spence otwarcie wyraża swoją potrzebę sprzeciwu, choćby na fotografii, gdzie umieszcza na swoim okaleczonym piersiu podpis „Monster”, Drożyńska woli działać milcząco. Obie niepokoją, obie są głosem sprzeciwu wobec opresyjnej estetycznej normy, która podpisując się pod wizerunkiem zdrowego, pięknego ciała, represjonuje i wspiera wykluczające spustoszenia, niesione przez żywioł choroby.

³ <http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/68346,skandal-na-wystawie-szopek-krakowskich,id,t.html> [23.07.2012].

Łączące się u artystek postawy liryczności, delikatności i gwałtowności tworzą nową wizję tożsamości, zmieniającej się pod wpływem choroby i jej społecznego postrzegania, ale także stawiającej na różne sposoby opór.



Fot. 1. Magdalena Hueckel, zdjęcie z cyklu „Autoportret obsesyjny I”

Źródło: <http://www.hueckel.com.pl> [15.08.2010].

Kolejną wizję bardziej osobistej przestrzeni tożsamościowej odnajdujemy w pracy Magdaleny Hueckel, która w cyklu „Autoportrety obsesyjne” mierzy się, nomen omen, z obsesyjnym lękiem. O ile Drożyńska została określona jako jednostka psychiatryczna, o tyle Hueckel sama staje na granicy tytułowej obsesji. Jednak ta samodzielnie wybrana kategoryzacja traci swą opresyjną moc, stając się wyrazem głębokich egzystencjalnych lęków. Hueckel fotografuje fragmenty swojego ciała, a następnie nakłada na nie klisze ze zgniętymi owocami i warzywami, dzięki czemu skóra wygląda jak pomarszczona, poplamiona, poraniona skorupa (sam proces twórczy przypomina tu odwrócenie typowych zabiegów upiększająco-pielęgnacyjnych). Pojedyncze słabe i okaleczone kończyny stają się projekcją lęków autorki, antycypacją choroby, starzenia się i śmierci. Młoda artystka przekracza w ten sposób nie tylko barierę tabuizacji cielesnej brzydoty, ale w wymiarze autobiograficznym (którego w kontekście omawianych prac nie sposób oddzielić od estetycznego) także barierę własnego wieku. Postarza swoje ciało, odkrywając psychikę, w której obraz ciała nie jest świeży.

Rośliny szybko więdną, zdaje się szeptać sympatycznie acz brutalnie Magdalena Hueckel tym wszystkim, którzy kobiece ciało kojarzą z nasyconym jasnymi barwami soczystym owocem. Hueckel jednak nie przenosi swojej wizji w sferę duchowości, jak mogłoby zasugerować stwierdzenie, że artystka odsłania warstwy swojej psychiki. Przeciwnie, ciało jest tu podmiotem mówiącym, ale nie traci cech związanych z przedmiotowością. Powyrywane z całości cząstki opowiadają własne historie, pozostając jednocześnie przedmiotami. Nie ma tu żadnej fałszywej idealizacji. Znaki, jakie obsesyjne myśli zostawiają na reprezentacjach ciała, są rodzajem znaczących śladów, tatuaży, które mają wyprzedzić te, jakie nałoży na ciało artystki reżim medyczny czy sama choroba. One jednak są realne już teraz, a sztuka ujawniając je, zmienia ich znaczenie.

Działanie to jest podobne do artystycznej aktywności Marthy Hall, wykorzystującej znaczące ślady pozostałe po terapii. Stają się one elementami tworzenia więzi mającej przekroczyć zarówno uprzedmiotowienie związane z chorobą, reżimem medycznym, jak i kulturową abiektywizacją. Twórczość Hall to książki artystyczne *Tattoo* (1998) i *Rest of my life* (2000), które pozornie ukrywają swoją treść. Poruszamy się jedynie po śladach, niezrozumiałych początkowo dla szczęśliwie niedoświadczonych adeptów onkologicznej praktyki. Stopniowo jednak ślady stają się zrozumiałe, bliskie, może nawet zbyt bliskie, przerażająco bliskie. Ciało naznaczone naznacza innych świadomością i lękiem. Chory i zdrowy stają na granicy, na której niczym na fotografiach Hueckel nie można już rozpoznać, gdzie jest norma, gdzie zdrowie, a lęk paradoksalnie nas łączy, łączy też jednak siła więzi wytwarzanej pomiędzy twórczyniami i odbiorczyniami.

Nieobecne staje się obecne w śladzie i nie jest już istotne, czy jest to zdrowie, czy choroba, życie czy śmierć, obie wartości równie ważne są równie obecne i nieobecne w naszym życiu, a ślad stanowi reprezentację momentu granicznego, w którym jest i bierność, i możliwość ostatnich ruchów. Być może to właśnie te ostatnie gesty są najistotniejsze. Zarazem ostatnie gesty są także powtórzeniem zapamiętanych, dopiero co wyuczonych dziecięcych ruchów. Pisze o nich Tony Judt w eseju *Noc*⁴, w którym opisuje swoistą łaskę prostych ruchów – uniesienia dłoni, podrapania się po plecach czy przewrócenia się w nocy na drugi bok.

Fakt późnego docenienia tych wszystkich drobnych darów, a nawet możliwość artystycznego gestu nie pociesza. To byłoby zbyt proste. Sztuka nie stanowi łatwego remedium, nie jest też żadnym wynagrodzeniem bólu. A jednak sztuka „jest”, jest ostatnią formą aktywności, ostatnią możliwością wyrazu, ostatnim krokiem ujawniającym gasnące życie.

⁴ T. Judt, *Noc*, „Gazeta Wyborcza” z 11.01.2010 r.

Summary

Sick body which represents and is represented

A text is an analysis of representations of a mutilated women's body in contemporary art. Regarding to Édouard Manet's transgression I deliberate the artworks by his followers: Magdalena Frey, Katarzyna Kozyra, Magda Hueckel and Joe Spence. A matter of viewers' reception and production of image of mutilation is considered as well as the problem of cultural borders of presentation of abject.

Słowa kluczowe: abiekt, ciało okaleczone, przedstawienia choroby, kobieta w sztuce

Keywords: abject, mutilated body, representations of illness, woman in art