

Piękne ciało?

A beautiful body?

numer DOI 10.2478/physio-2013-0038

Robert Dobrowolski

Katedra Podstaw Fizjoterapii, Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu
Chair of Bases of Physiotherapy, University School of Physical Education in Wrocław

Streszczenie:

Od drugiej połowy XIX wieku pojęcie piękna stopniowo zatracza swój klasyczny sens. Coraz częściej nasz estetyczny gust zadowala to, co gwałtowne i oparte na zgrzytliwych dysonansach. Również ciało współczesnego człowieka postrzega się dziś inaczej niż w starożytnej Grecji, czy też w starożytnym Rzymie. O atrakcyjności ciała w mniejszym stopniu niż wtedy stanowi zestrojenie jego budowy, wyglądu i funkcji w harmonijną, nawiązującą do wyidealizowanego świata natury, całość. Sentymalizm tego, co ładne, wypiera estetyka funkcjonalnej maszyny, a za godne pożądania uchodzić zaczyna to, co do niedawna odrzucono ze wstrętem. Nie potępiając z góry wszystkich tych zjawisk, warto się zastanowić, czy ta reestetyzacja ludzkiego ciała służy człowieczeństwu.

Słowa kluczowe: piękno, ciało, ideologia, maszyna, funkcjonalizm, wstręt, tożsamość

Abstract:

Since the second half of the 19th century, the notion of beauty has been gradually losing its classical meaning. More and more often, our aesthetic tastes are met by that which is violent and based on creaking dissonances. Similarly, the body of a contemporary human is perceived today in a different way than it was in ancient Rome or Greece. The attractiveness of body depends now to a lesser extent than then on the arrangement of its build, appearance, and function into a harmonious whole, reflecting the idealized world of nature. The sentimentalism of the beautiful is being replaced by the aesthetics of functional machinery, and what was until recently rejected with disgust begins to be considered desirable. Not condemning all these occurrences in advance, it is worth considering if this re-aesthetization of human body is beneficial to the humanity.

Key words: beauty, body, ideology, machine, functionalism, disgust, identity

Odsentymentalizowane piękno

W 1908 roku austriacki architekt Adolf Loos opublikował w czasopiśmie „Streitschrift” żywo dyskutowany przez współczesnych mu artykuł „Ornament i zbrodnia”. Ten programowy tekst także i dziś inspiruje uczestników toczącej się wciąż debaty nad estetycznym etosem nowoczesności. Już tytuł sugeruje, że mamy do czynienia z radykalnym przeformułowaniem tego, co piękne. Zazwyczaj piękno jest bowiem dla nas czymś w rodzaju wyrafinowanej wersji tego, co ładne, w której ornament wyraźnie wyznacza nieprzekraczalną granicę temu, co brzydkie albo podporządkowane pozaestetycznym celom lub funkcjom.

Znawcy sztuki uznaliby zapewne takie rozumienie piękna za naiwne. Według nich brzydota jest nieusuwalnym składnikiem piękna, bez którego zamieniłoby się ono w wywołującą mdłości kicz. Nie trzeba zresztą być szczególnie wytrawnym estetą, by się z tym zgodzić. Każdy wie, że rozsmakowywanie się w nadmiernej słodczy skończyć się musi odruchem wymiotnym. W tej beczce miodu powinna zatem znaleźć się

De-sentimentalized beauty

In 1908, the Austrian architect Adolf Loos published in the journal “Streitschrift” an article entitled “Ornament and crime”, which was intensely discussed by his contemporaries. Even today, this programme text still inspires the participants of the still raging debate over the aesthetic ethos of modernity. The very title suggests it is a radical reformulation of what is beautiful. What beauty is for us usually is a kind of a refined version of what is pretty, in which the ornament clearly defines a limit which that which cannot be crossed by that which is ugly or serves extra-aesthetic ends or functions.

Most likely, the connoisseurs of art would consider such an understanding of beauty as naive. In their opinion, ugliness is an irremovable component of beauty, without which it would turn into a nauseating kitsch. Besides, one does not have to be particularly experienced in aesthetics to agree with it. Everyone knows that savouring too much sweets will inevitably make one sick. Therefore, there should be many

niejedna łyżka dziegciu – piękno bez skazy prędzej czy później przeistacza się w budzącą wstręt brzydotę.

Również przekonanie o rzekomej bezinteresowności piękna nie wytrzymuje krytyki. Estetyka zawsze była podporządkowana funkcjom ideologicznym, choćby mimo woli, jak to miało miejsce w przypadku „sztuki dla sztuki”.

Jednakże współczesność przyniosła ze sobą z jednej strony tak drastyczną eskalację brzydoty, a z drugiej – tak bezwzględny supremację funkcjonalizmu w sferze artystycznej, że można mówić o całkiem nowym zjawisku. Stało się tak, jakby nierozzerwalnie związana z pięknem brzydotą i funkcjonalizm, dotąd skrywane na peryferiach, wyrzuciły się w samym centrum estetycznej aksjologii. To estetyczne przewartościowanie ściśle łączy się z kształtującymi naszą kulturą teraźniejszość ideologiami modernizmu i postmodernizmu, które – każda na swój sposób – dokonują rozróżnienia z upadającym światem tradycji.

Ciało jako ideologiczna broń

Irracjonalny w swym ultraracjonalizmie funkcjonalizm to przede wszystkim skutek umacniającego się od końca XIX wieku panowania modernistycznego rozumu instrumentalnego. Po upadku dawnego porządku wielu wierzyło w to, że źródłem i prawodawcą nowego sensu stanie się nowoczesny, w pełni technologiczowany nadczołowiek, który zasiądzie na opustoszałym po „śmierci Boga” tronie i całkowicie podporządkuje sobie przyrodę. Zdawano sobie jednak sprawę z tego, że to nowe Słowo stanie się w pełni Ciałem dopiero wtedy, gdy uda się przeobrazić nie tylko umysł, lecz i cielesność przyszłych nadludzi.

Charakterystyczne dla tego rewolucyjnego optymizmu estetyczne wyobrażenia przyszłego człowieka znaleźć możemy przede wszystkim w tej części modernistycznej sztuki awangardowej, którą ożywiała bezgraniczna fascynacja spektakularnym rozwojem nauki i techniki. Wortycyzm w Wielkiej Brytanii, puryzm we Francji, precyzjonizm w Stanach Zjednoczonych, Neue Sachlichkeit, Werkbund i Bauhaus w Niemczech, konstruktywizm w Rosji, futurizm we Włoszech – wszystkie te artystyczne kierunki wzór dla nowego piękna dostrzegały w bezosobowym funkcjonalizmie maszyny. W perspektywie tak ukształtowanej wrażliwości wstrząsające wydarzenia I wojny światowej zdawały się ostatecznie przesądzać o potrzebie przekształcenia całej dotychczasowej kultury pod auspicjami technologicznej cywilizacji. To, co dla innych okazało się doświadczeniem historycznej katastrofy, dla technologicznych modernistów, jak ujął to z nieskrywanym zadowoleniem niemiecki pisarz Ernst Jünger, było wprawdzie gwałtownym, ale i koniecznym zabiegiem higienicznym, dzięki któremu ludzkość zrzuci w końcu z siebie zmuszałe warstwy obumarłej tradycji. Nawet daleki od apologii przemocy Walter Benjamin, inny niemiecki orędownik „nowego barbarzyństwa”, w wojennej traumie również dostrzegał przyczynę nieodwracalnych zmian w zbiorowej świadomości.

„Wybuch [I] wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pół bitewnych wrócili jak oniemiały? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. [...] Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciało człowieka” [1].

W wojennych zniszczeniach i eksplozjach zorientowana technologicznie awangarda dostrzegała korzystne warunki do powstania nowego człowieka, który z dawnego sentymentalnego indywidualisty przeistoczył się miał w „technologiczny podmiot”. Ktoś tak nawykły do wstrząsów, błyskawicznego

a fly in this ointment: sooner or later, all unblemished beauty turns into repulsing ugliness.

The belief in the alleged selflessness of art does not withstand scrutiny either. Aesthetics has always been subject to ideological functions, even involuntarily, as it was in the case of the “art for art’s sake”.

However, contemporaneity brought with it such a drastic escalation of ugliness on one hand, and on the other such an absolute supremacy of functionalism in the artistic sphere, that it may be considered an entirely new phenomenon. It is as if the ugliness and functionalism that are inseparably linked to beauty, so far hidden in the periphery so far, emerged right in the middle of aesthetic axiology. This aesthetic reevaluation is closely related to the ideologies of modernism and post-modernism which shape our cultural present and – each in its own way – come to terms with the world of tradition in decline.

Body as an ideological weapon

Functionalism, irrational in its ultra-rationalism, is above all else the result of the reign of the modernistic instrumental mind, growing stronger since the late 19th century. After the fall of the ancien régime, many believed that a modern, fully technologized human will become the source and lawgiver of the new sense, sit on the throne left vacant since the “death of God”, and have the nature utterly at his command. It was known, however, that this new Word will be entirely made Flesh only once not only the minds but also the corporeality of the future superhumans is transformed.

Aesthetic representations of the future human, characteristic of this revolutionary optimism, can be found above all in that part of the avant-garde modernistic art which was fuelled by boundless fascination with the spectacular development of science and technology. Vorticism in Great Britain, Purism in France, Precisionism in the United States, Neue Sachlichkeit, Werkbund, and Bauhaus in Germany, Constructivism in Russia, and Futurism in Italy – all these artistic movements found the model for a new beauty in the impersonal functionalism of the machine. From the perspective of so formed sensitivity, the shocking events of World War I seemed to prejudge once and for all the need of transformation of all the culture so far under the auspices of technological civilization. What proved for some to be an experience of a historical disaster, as the German writer Ernst Jünger stated with obvious satisfaction, for technological modernists was a violent but necessary hygienic procedure which may finally allow humanity to shed the mouldy layers of dead tradition. Even Walter Benjamin, another German proponent of “new barbarism”, far from apologizing violence saw the war trauma as the cause of irreversible changes in collective consciousness.

“With the [First] World War a process began to become apparent which has not halted since then. Was it not noticeable at the end of the war that men returned from the battlefield grown silent – not richer, but poorer in communicable experience? [...] A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body” [1].

In the destruction and explosions of war, the technologically-oriented avant-garde found favourable conditions for the emergence of a new human, who was to be transformed from the once sentimental individualist into a “technological subject”. Someone so accustomed to shock, immediate and

i kolektywnego funkcjonowania, wyzwalając się wreszcie od chimery tzw. duchowego wnętrza, całego siebie miał odnaleźć w roli efektywnej części zewnętrznej i ogarniającej go Maszyny. Cieleśność takiej istoty nie byłaby już przeżywana jako rodzaj kruchej ochrony między wewnętrznym ja a zewnętrznym światem. Skoro, jak twierdzili różnej maści rewolucjoniści, tzw. wnętrze to jedynie burżuazyjny przesąd, to zmysłowość powinna się otworzyć na środowisko zewnętrzne i w nim szukać potwierdzenia jako jego współefektywna część. Ciało nowego człowieka miało przestać być jego prywatną własnością i funkcjonalnie roztopić się w ideologicznej komunii z duchem technologicznego oraz socjalnego postępu. Wyraził to wieszcz komunizmu Włodzimierz Majakowski, mówiąc, że jednostka jest niczym, zerem. To maszyna, zarówno ta fizyczna, jak i ideologiczna, miała stać się jedynym ciałem pedagogicznym dla nowoczesnego ciała.

Ideologiczne procesy zmierzające do „technologizacji natury i naturalizacji technologii” spotęgowały się jeszcze podczas II wojny światowej. Wytatuowane na ramionach esesmanów i więźniów obozów koncentracyjnych numery identyfikacyjne wpisywały w ciała tę samą logikę, zgodnie z którą pozbawiający się własnej indywidualności oprawca tym łatwiej zbezczeszcza ją w swoich ofiarach.

O podobny sens upominała się także komunistyczna propaganda. W słynnej „Opowieści o prawdziwym człowieku” Borysa Polewoja główny bohater przypomina późniejszego filmowego Robocopa, niezniszczalną maszynę do wdrażania ideologii. Dla przypomnienia – podczas ucieczki z niemieckiej niewoli pilot Maresjew poważnie odmroził sobie nogi. Z powodu zaawansowanej gangreny konieczna była amputacja kończyn na wysokości goleni. Ciało od danego sprawie żołnierza nie poddaje się jednak i równie nieugięty jak sam Maresjew czytelnik może z zachwytem ujrzeć, jak po wytrwałym treningu okaleczone ciało radzieckiego człowieka znowu pracuje dla rewolucyjnego aparatu. Tego samego aparatu, który wprawiony w ruch stalową wolą Iosifa Dżugaszwiliego potajemnie, lecz w sposób zorganizowany, eksterminował inwalidów wojennych – ich bezużyteczne już kalectwo zbyt rażąco odstawało od plakatowych ciał sowieckich herosów. Nie inaczej, w gruncie rzeczy, postępowali nazistowscy Niemcy: znamienym preludem do Holocaustu była dyskretna likwidacja i sterylizacja niepełnosprawnych umysłowo i fizycznie obywateli.

Ciało jako narzędzie produkcji

Choć nie tak drastycznie, to jednak podobnie przejawia się nowoczesna estetyka funkcjonalizmu w czasie pokoju. Zmienia się natomiast praktyczny cel cielesnego treningu. Nowoczesne ciało zdemilitaryzowano i przekwalifikowano najpierw na bezrefleksyjny aparat produkcyjny, a następnie także i konsumpcyjny, gdy zrozumiano, że wzrost wytwórczości idzie w parze ze wzrostem spożycia. Za modelowy przykład posłużyć może proces odczłowieczania ciała w systemie produkcji opartym na taśmie produkcyjnej. Henry Ford, który jako pierwszy zastosował ją we własnych zakładach, nie tylko rozczłonkował i rekonfigurował żywe ciała swoich robotników w trakcie wykonywania przez nich narzucanych obowiązków, ale nadzorował również ich funkcjonowanie w czasie wolnym od pracy. Pracownik prowadzący zbyt „rozwiązłe” życie seksualne, niepodporządkowane rodzinnie określonym zadaniom reprodukcji lub „nadmiernie” oddający się innym uciechom zmysłowym był zwalniany.

W purytańskiej ideologii produktywizmu jedyne, co ciało mogło wyrażać, to bezosobową gotowość bycia narzędziem w rękach obsesyjnych i autorytarnych producentów. Wszelka zmysłowa manifestacja własnego ja traktowana była z podejrzliwością, a w wielu przypadkach surowo karana

collective functioning, by freeing himself from the chimera of the so-called spiritual interior, was to find his entire self in the role of an efficient part of an external, engulfing Machine. The corporeality of such a being would not be experienced as a kind of fragile protection between the I inside and the outside world. Since the so-called interior, as various revolutionaries claimed, was only a bourgeois superstition, sensuality should open itself to the external environment and seek confirmation there as a co-efficient part of it. The new man's body was to cease to be his own property and functionally dissolve in an ideological communion with the spirit of technological and social progress. It was expressed by the communist poet Vladimir Mayakovsky, who said that an individual is nothing, null. It was the machine, both physical and ideological, that was to become the whole teaching staff for the modern body.

The ideological processes aiming at the “technologization of nature and naturalization of technology” were further amplified during World War II. The identification numbers tattooed on the arms of SS-men and prisoners of concentration camps imprinted on bodies the same logic according to which the torturer who deprives himself of individuality finds it all the more easier to profane it in his victims.

The communist propaganda advocated a similar sense. In the famous *Story of a real man* by Boris Polevoy, the main protagonist resembles the Robocop from the later film, an indestructible machine to implement the ideology. Just to remember – during his escape from the Germans, pilot Maresyev had his legs severely frost-bitten. Due to advanced gangrene, it was necessary to amputate both limbs at the shank. The body of the soldier committed to the cause does not surrender, however, and the reader, as adamant as Maresyev himself, can see with delight as after persistent training the crippled body of the Soviet man returns to working for the revolutionary apparatus. The same apparatus which, set in motion by the iron will of Iosif Jughashvili, secretly, but in an organized way exterminated the invalids of war – their useless disability proving too striking a contrast with the poster bodies of Soviet heroes. In essence, the Nazi Germany did not act differently: a telling prelude to the Holocaust took the form of discreet extermination and sterilization of mentally and physically disabled citizens.

Body as a production tool

While not as so drastic, the contemporary aesthetics of functionalism in peace time is nevertheless similar. What changes is the practical goal of physical training. The contemporary body has been demilitarized and transformed first into an unthinking apparatus for production, then for consumption as well, when it was understood that increased manufacturing goes hand in hand with increased consumption. The model example here may be the dehumanization of body in the assembly line-based production system. Henry Ford, who was the first to implement it in his manufacturing plants, not only dismembered and reconfigured the living bodies of his workers during fulfilling imposed obligations but also supervised their activities in their free time. An employee having a too “dissolute” sexual life, not subordinated to the reproductive tasks defined by family, or “excessively” enjoying other sensual pleasures was fired.

In the puritan ideology of Productivism, the only thing a body was allowed to express was an impersonal readiness to be a tool in the hands of obsessive and authoritarian producers. Every sensual manifestation of one's own self was met with suspicion, and in many cases severely punished as

jako przejaw wybujałego i prowokacyjnego indywidualizmu, zagrażającego mechanicznemu duchowi wspólnoty.

Zjawiska te nie były właściwe tylko dla ustroju kapitalistycznego. Po drugiej stronie lustra z nie mniejszą zawziętością uprawiano kult bohaterskich „przodowników pracy”, a ich słuszną muskulatura i brak cech szczególnych tworzyły rysopis idealnie pięknego ciała.

Na prokrustowym łożu tego estetycznego ideału rozciągnano rzeczywiste ciało do jedynie akceptowalnej, odpodmiotowionej postaci. Stosując różne środki dyscyplinujące (pozycja na rynku pracy, dostęp do dóbr, groźba wykluczenia i infamii, więzienie, fizyczna likwidacja) regulowano sposoby obchodzenia się z własnym ciałem tak, aby przestało ono być już własne. O tym, co ciało je, w co się ubiera, jak się ozdabia, z kim i jak nawiązuje intymne relacje, jak nigdy przedtem, nie decydowali już ich wywłaszczeni właściciele, lecz najwyżsi menedżerowie ideologicznej produkcji.

„Podczas gdy samo w sobie zjawisko instrumentalizacji nie jest niczym nowym, to jednak obecnie przenika ono w niespotykanym dotąd stopniu zarówno ciało konkretnego indywiduum, jak i materię całego pola społecznego, jak nigdy przedtem eliminując przy tym jakąkolwiek rozkosz (*jouissance*) czy zadowolenie, których nie można dopasować do struktury produkcji” [tłum. autora] [2].

Nawet płciowość ulega niekiedy zatarciu w estetyce funkcjonalizmu, bowiem idealne ciało powinno być narzędziem w pełni uniwersalnym, nieograniczonym przez różnicę płci. Seksualność, dawniej podporządkowywana celom uświęconej przez małżeństwo prokreacji, w industrialnym społeczeństwie może zostać zaakceptowana jedynie w charakterze skalkulowanego towaru, przystosowanego do masowej produkcji i sprzedaży.

„Z tym nowym realizmem wiąże się coraz bardziej widoczny skutek, coś, o czym nikt do tej pory nie słyszał, a co ja określiłbym jako «efekt uniseksualności», uogólniając przy użyciu tego terminu ten rodzaj ekspresji, który zazwyczaj odnajdujemy w reklamach odzieży, dzisiaj raczej zakrywającej niż podkreślającej różnicę płci. Często uważa się, że ten ruch w kierunku powszechnego transwestytyzmu dokonuje się w imię równości między mężczyznami a kobietami. Być może jest to prawda, ale tej uniwersalizacji towarzyszy skutek uboczny: w nauce jego odpowiednikiem jest podmiot Kartezjusza, który także nie zna różnicy płci i za sprawą którego nauka ma swój wydatny udział w procesie redukcji każdego podmiotu do roli uniwersalnego pracownika” [tłum. autora] [3].

O tym, jak modernistyczna ideologia funkcjonalizmu potrafi skutecznie zredukować współczesnego człowieka do roli uległego wytwórcy i konsumenta, świadczyć może sukces popkultury techno. Udało się w niej stworzyć idealny z funkcjonalistycznego punktu widzenia produkt – mechaniczną muzykę. To dzięki niej twórca i odbiorca w zasadzie niczym się już nie różnią od absolutnie przewidywalnej i programowalnej maszyny. Pamiętam, że w latach 90., gdy popkultura techno sięgała apogeum, często widziałem w berlińskim metrze, jak jadący rankiem do pracy młodzi ludzie, ze słuchawkami mocno wcisniętymi na uszy, oddawali się całkowicie otepiałej monotonii i sterylności cyfrowej muzyki. Można by powiedzieć, że ucieleśniło się największe marzenie ideologów produkcji i funkcjonalizmu – w psychice i zmysłowości indywiduum zniesione zostało rozróżnienie między czasem wolnym a czasem pracy. Ten sam bezduszny i mechaniczny rytm połączył w jedno odpoczynek i udział w seryjnej produkcji. Człowiek wreszcie stał się zadowolonym robotem.

Oczywiście te przenikające współczesną kulturę ahumanizacyjne tendencje zawsze wywoływały gwałtowną reakcję. Już od początku estetyczna apoteoza nadczłowieka-maszyny spotykała się ze sprzeciwem tej części awangardy, która próby utopijnego odrealnienia ciała traktowała

a manifestation of exuberant and provocative individualism, threatening the mechanical spirit of the community.

These phenomena were not characteristic of the capitalist system only. On the other side of the looking glass, the cult of heroic “strike workers” was being spread with no less obstinacy, while their strong muscles and lack of individual features described a perfectly beautiful body.

On the Procrustean bed of this aesthetic ideal, actual bodies were stretched to the only acceptable, desubjectified form. Using various disciplinary means (position on work market, access to goods, threat of exclusion and infamy, imprisonment, physical extermination), the ways of handling one’s own body were regulated so that it ceased to be one’s own. What the body ate, what it wore, how it adorned itself, with whom and how it entered intimate relationships was decided, as never before, not by its dispossessed owner but by the highest ranking managers of ideological production.

“While this instrumentalization is not new, it penetrates the body of the individual and the social field more directly and completely than ever, to the detriment of a *jouissance* not amenable to the structure of production” [2].

Even sexuality is sometimes blurred in the aesthetics of functionalism, since the ideal body should be a fully universal tool, not limited by sexual differences. Sexuality, formerly subjected to the goal of procreation sanctified by marriage, in the industrial society can only be accepted as a calculated commodity, optimized for mass production and retail.

“This new realism is accompanied by a still more remarkable effect—previously unheard of—that I will call ‘the unisex effect,’ generalizing the expression that advertisers usually apply to clothes, clothes that usually conceal rather than reveal sexual difference. It is often thought that we are moving toward a generalized transvestitism in the name of the equality of men and women. This is perhaps true, but it is an inexorable side effect of universalization: science’s correlate in the Cartesian subject who knows nothing of sexual difference; science consequently adapts very easily to the reduction of every subject to a universal worker” [3].

The success of techno-pop culture can serve as evidence how efficiently the modernistic ideology of functionalism can reduce contemporary humans to the role of subservient producer and consumer. Within it, it was possible to develop a perfect product from the functionalist point of view – mechanical music. Owing to it, the author and recipient are essentially no different any more from an absolutely predictable and programmable machine. I remember that in 1990s, at the peak of the techno culture, I often saw in the Berlin metro young people going to work in the morning who, with their headphones pressed hard on their ears, indulged in the stupefying monotony and sterility of digital music. It could be said that the greatest dream of the ideologist of production and functionalism has come true – the distinction between free time and work time has disappeared in the psyche and sensuality of the individual. The same soulless and mechanical rhythm blended rest and participation in serial production into one. The human has finally become a satisfied robot.

Obviously, these ahumanizing trends permeating the contemporary culture have always caused a violent reaction. From the very beginning, the aesthetic apotheosis of super-human-machine was opposed by that part of the avant-garde which saw the utopian attempts at making the body unreal as the expression of totalitarian oppression. Many modern artists, especially the dadaists, surrealists,

jako wyraz totalitarnej przemocy. Wielu nowoczesnych artystów, zwłaszcza dadaiści, surrealiści oraz ich spadkobiercy, nie podzielało rewolucyjnego optymizmu technologicznej moderny.

„W pierwszych dekadach XX wieku ludzkie ciało i maszyna przemysłowa wciąż jeszcze były spostrzegane jako nawzajem sobie obce i to mimo stopniowego rozwoju Taylorowskich i Fordowskich technik organizacji pracy, które integrowały obie strony w nieznanym dotąd stopniu. Jednakże jako przeciwstawne sobie, ciało i maszyna mogły połączyć się ze sobą jedynie na drodze przemocy i tortur lub pod wpływem wybujałego entuzjazmu. Maszyna mogła być zatem albo «wspaniałym» rozszerzeniem możliwości ciała, albo ograniczającym go «utrapieniem». Ta podwójna logika rządziła maszynowym imaginariem w pierwszych dekadach XX wieku, z jednej strony wspierając utopie ciała poszerzonego, mimo że musiało ono najpierw podporządkować się nowym technologiom, z drugiej zaś – nakreślając dysutopie ciała zredukowanego, a nawet rozczłonkowanego, przez te same technologie. Tym samym logika ta określała politykę kultury opartej na maszynie. Zdecydowana większość ówczesnych modernistów zajmowała w tej kwestii jedno z dwóch stanowisk: jedni z nich, broniąc naturalnego ciała, chcieli stawić opór wobec nowych technologii, natomiast drudzy – na odwrót, pragnęli jak najszybciej rozwinąć te technologie, tak by móc wreszcie zrealizować swoje fantazje o ciele ponadnaturalnym” [tłum. autora] [4].

Prawdziwie piękne brzydkie ciało

Dopiero ostateczna, jak mogło się wydawać, kompromitacja modernistycznych totalitaryzmów pozwoliła na ponowne przeformułowanie estetyki ciała. Postmodernistyczny dyskurs gruntownie zrekonfigurował w latach 60. XX wieku aksjologiczną strukturę naszej kultury. Krytykę „wielkich opowieści”, czyli tych poglądów, które rościły sobie pretensję do wszechobowiązującej obiektywności, uzupełnił postulat uprawiania, snucia i tworzenia „małych opowieści” – prywatnych, środowiskowych przekonań, pozbawionych uniwersalistycznej retoryki. Oznaczało to całkowite zrewidowanie zarówno tradycjonalistycznej, jak i modernistycznej koncepcji podmiotu. Ponowoczesne ja, wyzwolone od tęsknoty za autorytarnym, ideologicznym Ojcem, budować ma swą elastyczną tożsamość bez potrzeby odwoływania się do rzekomo jedynie słusznych prawd. Tego rodzaju etyka samorozwoju przełożyła się na eklektyczną, opartą na mieszaninie stylów, estetykę ciała. Nowa somaestetyka nie tylko nie obawia się różnorodności, tymczasowości i nieokreśloności, ale wręcz zachęca do ich uporczywego podtrzymywania i doświadczania na poziomie cielesnego przeżywania świata i samego siebie.

Jeśli społeczeństwo, jak mówił Gombrowicz, ciągle przyprawia nam jakąś gębę, to aby zachować twarz, lepiej sami, nie czekając na interwencję innych, wejdźmy w karnawałową grę masek, bawmy się nimi, nie pozwalając, by któraś z nich zbyt ściśle związała nasze rysy. W ten sposób będziemy mogli realnie współkształtować własne oblicze, wypróbowując rozmaite życiowe role, rozsmakowując się w stylistycznych różnicach i gatunkach.

Podejście to sprawia, że ciało przestaje być nieruchomym zwierciadłem tradycji lub też maszyną w służbie rewolucji. Ponowoczesne ciało wraca do samego siebie, do materii gotowej ucieleśnić wielobarwne spektrum doznań, jakim chętnie oddaje się nieujarzmione ja.

Z pewnością bulwersującym przykładem skrajnej emancypacji ciała jest twórczość postmodernistycznej artystki o pseudonimie Orlan. Francuska performerka od wielu już lat używa swojej cielesności jako artystycznego tworzywa. Jej obliczony na wiele etapów plan działania był, i wciąż

and their heirs did not share in the revolutionary optimism of technological modernism.

“In the first decades of the twentieth century, the human body and the industrial machine were still seen as alien to one another, despite the gradual spread of Taylorist and Fordist techniques of labor that integrated the two as never before. Thus opposed, the two could only conjoin ecstatically or torturously, and the machine could only be a ‘magnificent’ extension of the body or a ‘troubled’ constriction of it (...). Yet this double logic governed the machinic imaginary of high modernism in the first decades of the twentieth century—underwrote its utopias of the body extended, even subsumed in new technologies, as well as its dystopias of the body reduced, even dismembered by them. In this way, this logic also circumscribed the cultural politics of the machine: for the most part, modernists of this time could only hope to resist new technologies in the name of some given natural body, or to accelerate them in the search for some imagined post-natural body” [4].

The truly beautiful ugly body

It was only after the ultimate disgrace of modernistic totalitarianisms, it would seem, that the aesthetics of the body could be reformulated again. In 1960s, the post-modern discourse thoroughly reconfigured the axiological structure of our culture. The criticism of “great stories”, or those views which had claimed unanimously recognized objectivity was supplemented with the postulate to pursue, make, and create “small stories” – private, environmental beliefs, which are not endowed with universalistic rhetoric. It meant a total revision of both the traditionalistic and modernistic conceptions of the subject. The post-modern I, free of the longing for an authoritarian, ideological Father, is meant to build its flexible identity without the need to refer to allegedly only legitimate truths. This kind of self-development ethics was reflected in an eclectic, based on a mixture of styles, aesthetics of the body. The new somaesthetic not only is not afraid of variety, temporariness, and vagueness but rather encourages to persistence in sustaining and experiencing them at the corporeal level of living the world and oneself.

Since the society, as Gombrowicz said, constantly brands us with one mug or another, to save face let us not wait the intervention of others and enter the carnival game of masks, let us play with them and do not allow any of them to bind our facial features too tightly. This way we will be able to actually co-shape our countenance, try various life roles, enjoying the taste of stylistic differences and genres.

Due to this approach, the body ceases to be the immovable mirror of tradition and the machine serving the revolution. The post-modern body returns to itself, to the matter ready to make flesh the multi-hued spectrum of sensations, in which the untamed self eagerly indulges.

A clearly shocking example of extreme emancipation of body is the artistic work of the post-modern artist using the name Orlan. The French performer has been using her own corporeality as artistic material. She has been realizing the following plan of action, broken into many stages: once in

jest, następujący: co pewien czas dzięki chirurgii plastycznej przeistaczać się w nową postać.

Oczywiście już wcześniej, bo w latach 60., w ramach body art, cielesność stanowiła powód i cel estetycznych transformacji, ale ówczesne strategie wpisywały się całkowicie w logikę modernistycznej rewolucji, mającej odsłonić nową uniwersalną prawdę – prawdę, której fundamentem miało być właśnie ludzkie ciało. Tak postępowali między innymi przedstawiciele wiedeńskiego akcjonizmu, którzy w szokujący sposób wyznawali swoją wiarę w ponadkulturową prawdę perwersyjnego ciała Natury.

W przypadku Orlan ewidentnie mamy do czynienia z twórczością potwierdzającą postmodernistyczny postulat „małych opowieści”. Nie dąży ona do odkrycia jakiejś rzekomej fundamentalnej wiedzy o sobie lub człowieku w ogóle, lecz jedynie do wpisywania we własne ciało tymczasowych, wybranych przez siebie tożsamości. Nie jest więc Orlan modernistyczną rewolucjonistką, która dążąc do ustanowienia jakiejś nowej i jedynej prawdy, pragnęłaby z własnego ciała uczynić jej estetyczny manifest. Jeśliby już o jakiejś prawdzie w odniesieniu do twórczości francuskiej artystki mówić, to byłaby to prawda karnawałowej zabawy, swobodnej gry masek.

Przeprowadzane przez Orlan operacje, oprócz szokującego unaoczniania tego, jak bardzo niestabilne i arbitralne są granice zarówno mentalnego, jak i cielesnego ja, wprowadzają w przestrzeń publiczną to, co zostało z niej starannie wyparte: realne, nieujarzmione przez kulturową przemoc ciało. Nie tylko możemy zobaczyć realistycznie sfilmowany przebieg operacji, ale także „podziwiać” wystawione później w galerii palące się świece, które zostały wykonane z tłuszczu pozostałego po liposukcji, i inne artefakty stworzone z materialnych, biologicznych resztek. W ten sposób widz poddany zostaje szokującej terapii – to, co wstrętne, domaga się jego adoracji. Ale czyż można się zachwycić tak obscenicznie przedstawionym ciałem?

Wstręt sam w sobie nie jest wbrew pozorom zjawiskiem naturalnym. W różnych kulturach w odmienny sposób uczeni jesteśmy tego, co ma w nas budzić obrzydzenie. Artystki takie jak Orlan, Judith Chicago czy Cindy Sherman, zainspirowane przez feministyczne intelektualistki w rodzaju Julii Kristevy i Judith Butler, przekonują, że nieprzypadkowo w kulturach patriarchalnych za wstrętne uważa się właśnie typowo kobiece przejawy zmysłowości i fizjologii. Menstruacja, ciąża, poród jakoby z natury lokują kobiecość w płynnej sferze chaosu i nieczystości, od której przeznaczony do wyższych celów mężczyzna musi z pogardą się odwracać. Jeżeli zatem kobieta chce w oczach mężczyzny zyskać na znaczeniu, musi wyprzeć się własnego ciała – żadnych fizjologicznych płynów, inaczej zostanie wykluczona jako nieczysta. I tak odgrywając wyznaczone dla niej role: nieskazitelnego anioła lub zepsutej ładacznicy, staje się tym bardziej niewolnikiem męskiego dyktatu. Za żywą alegorię takiego stanu rzeczy mógłby posłużyć homoseksualnie zorientowany dyktator kobiecej mody i jego anorektyczne modelki.

Czy można więc w cielesnych skazach spoznać piękno? To tylko kwestia wychowania. Dowodem na to jest coraz częstsza obecność Kochających i troskliwych mężczyzn podczas porodu. Okazało się, że złamanie wielowiekowego tabu przyniosło wyzwalający skutek. Uwolniony od fallicznych obsesji i kastracyjnych lęków, odnowiony mężczyzna potrafi przeżywać realne ciało kobiety, ciało dalekie od widmowych iluzji Photoshopa, jako ciało piękne.

a while, she uses plastic surgery to transform herself into a new form.

Earlier, of course, already in the body art of the 1960s, the corporeality has been the reason and goal of aesthetic transformations, but the strategies of the time were completely aligned to the logic of modernistic revolution, which was about to reveal the new universal truth – of which truth the human body was to be the foundation. So did, among others, the representatives of Viennese Actionism, who in shocking ways professed their creed in the super-cultural truth of the perverted body of Nature.

In the case of Orlan, we are dealing with artistic creativity which confirms the post-modern postulate of “small stories”. She does not aim to discover some alleged fundamental knowledge about herself or humans in general but only to inscribe temporary identities of her own choosing into her own body. Therefore, Orlan is not a modernist revolutionary who, aiming to establish some new and only truth, would want to make her body its aesthetic manifest. If one was to speak about some truth associated with the works of the French artist, it would be the truth of a carnival party, of a free game of masks.

The operations performed by Orlan, apart from highlighting in a shocking way how unstable and arbitrary are the limits of both the mental and corporeal self, introduce into the public space what has been thoroughly repressed: the real body, untamed by the violence of culture. We can not only see a realistically filmed course of an operation but also “admire” the candles, exhibited later in the gallery, which have been made from the fat left after the liposuction, as well as other artefacts made from material, biological remains. This way, the viewer is subjected to a shock therapy – that which is revolting demands his/her adoration. Yet is it possible to become excited with such an obscene presentation of body?

Contrary to what one might expect, revulsion is not a natural phenomenon by itself. In different cultures we are taught in different ways what should cause revulsion in us. Artists such as Orlan, Judith Chicago, and Cindy Sherman, inspired by feminist intellectuals like Julia Kristeva or Judith Butler, argue that it is not by accident that what is considered revolting in patriarchal cultures are the typically feminine sensuality and physiology. Menstruation, pregnancy, and birth supposedly naturally situate the femininity in the liquid sphere of chaos and uncleanness, from which the man, made for a higher purpose, must turn away with disdain. Therefore, if a woman wants to gain importance in the eyes of a man, she has to renounce her own body – no physiological fluids, or else she will be excluded as unclean. And so, by playing the roles assigned to her, of an immaculate angel or depraved harlot, she falls more and more into the slavery of the male dictate. What could serve as a living allegory of this state of affairs, is a homosexually oriented dictator of women’s fashion and his anorectic models.

Is it possible, therefore, to perceive beauty in bodily flaws? It is but a matter of upbringing. The proof of it is the more and more frequent presence of loving and caring men during childbirth. It turned out that breaking the age-long taboo brought a liberating result. Free from both phallic obsessions and castration fears, the renewed man can experience the actual body of a woman, a body far flung from the phantom illusions of Photoshop, as a beautiful body.

Piśmiennictwo

References

- [1] Benjamin W., *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, [w:] Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, 241-242.
- [2] Barnard S., *Introduction*, [w:] Barnard S., Fink B. (red.), *Reading Seminar XX: Lacan's major work on love, knowledge, and feminine sexuality*, State University of New York Press, Albany 2002, 12.
- [3] Soler C., *Hysteria in Scientific Discourse*, [w:] Barnard S., Fink B. (red.), *Reading Seminar XX: Lacan's major work on love, knowledge, and feminine sexuality*, State University of New York Press, Albany 2002, 49.
- [4] Foster H., *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge 2004, 109-110.

Adres do korespondencji:
Address for correspondence:

Robert Dobrowolski
Wydział Fizjoterapii AWF
al. I.J. Paderewskiego 35
51-612 Wrocław
e-mail: rdt@wp.pl

Wpłynęło/Submitted: IV 2013
Zatwierdzono/Accepted: VI 2013