

Ksenia Olkusz

„Top model” Joségo Carlosa Somozy

Ciała współczesnych modelek traktowane są w sposób przedmiotowy jako obiekt podziwu i pogardy jednocześnie. Zachwyt wzbudza oczywiście ich uroda (figura czy twarz), a pogardę – instrumentalność metod prezentacji kobiecej urody. Czasopisma kobiece lansują określony *image* kobiecości, oparty na nierealnych często wzorcach fizycznych, zdecydowanie wykraczając poza kanon przeciętności, „normalności” i tym samym wyznaczając absurd tzw. „rozmiaru 0”, a więc sylwetki skrajnie wychudzonej i z tego względu uznawanej za idealną. Dostosowując się do tych wyśrubowanych norm, młode kobiety całkowicie zatracają rzeczywisty obraz własnych sylwetek. Ich samowiedza i samopostrzeżenie ulegają charakterystycznym deformacjom, będąc rezultatem inspirowania się nieosiągalnymi, acz perfekcyjnie wyglądającymi wzorcami – celebrytkami, aktorkami, modelkami i piosenkarkami.

Obok wszystkich tych zjawisk, dotyczących przede wszystkim cielesnej samooceny, mają miejsce też działania artystyczne traktujące ciało jako tworzywo, materiał, z którego można dowolnie kształtować dzieło sztuki. Są to działania mające niejednokrotnie charakter ekstremalny, determinowane przeświadczeniem, że przedmiot sztuki może jednocześnie być twórcą. Taką metodę postrzegania ciała w sztuce prezentuje tzw. *body art*, polegający

na wyniesieniu bólu do rangi dzieła; jest to jednocześnie próba akceptacji cierpienia jako metody czy składnika działania artystycznego. Ta transgresja, którą w istocie staje się tego typu proces twórczy, stanowi przekroczenie tabu i odnosi się do cielesności jako składnika artystycznych metod negacji tradycyjnego sposobu pojmowania dzieła sztuki. To w pewnym sensie odkrywanie (demaskowanie) nowych możliwości, które stwarza zarówno sztuka, jak i sam jej przedmiot.

Nic tedy dziwnego, że podobne poglądy na proces tworzenia i istnienia dzieła sztuki inspirują również pisarzy, których – jak dowodzą liczne egzemplifikacje – fascynują mechanizmy powstawania takich ekstremalnych dzieł sztuki. Przykładem takiego zainteresowania i zarazem twórczego wyzyskania motywu samookaleczenia w imię sztuki jest jedna z powieści Jeffa Lindsaya, będąca częścią cyklu o seryjnym mordercy Dexterze Morganie. W *Dziele Dextera* przebywający aktualnie w Paryżu bohater udaje się na pokaz performance, podczas którego kobieta, autorka wystawy, konsekwentnie, kawałek po kawałku odcina części swojego ciała. Według niej jest to forma sztuki bliska człowiekowi, bo w pełni realizującą jego popęd do zadawania bólu, dążenia do maksymalizacji okrucieństwa i zaspokajająca pragnienie krwi. Cierpienie jest autentycznym składnikiem nowej sztuki, ponieważ umożliwia

szczególnością identyfikację pierwiastka człowieczeństwa. Podobny sposób interpretowania zadań sztuki bliski jest założeniom *body artu* jako nurtu sztuki, który dąży do zoptymalizowania autentyczności w obszarze przeżywania i doświadczania emocji związanych z obszarem estetyki, ale też i sposobem przeżywania dzieła sztuki. W koncepcjach *body artu* człowiek to nie tylko psychika i ciało (jak powiada jeden z badaczy: „mięśność”), ale całkowita integracja tych pierwiastków w jedno. A skoro tak, to ingerencja w sferę fizyczną równoprawna jest działaniu na obszar emocjonalny. Działania ekstremalne – jak samookaleczenie czy prowokowanie do zadawania bólu – prowokują doznania, które poruszają zmysły, ale też wzbudzają głęboką refleksję nad przeżyтыми wrażeniami.

Ten sposób postrzegania procesów twórczych wykorzystuje José Carlos Somoza¹ w powieści *Klara i półmrok* (wydanie opublikowane po raz pierwszy w 2001 roku nosiło tytuł *Clara y la pen umbra*; w Polsce utwór ten po raz pierwszy ukazał się w 2004 roku nakładem wydawnictwa Muza). Hiszpańskojęzyczny pisarz kreśli obraz niehumanicznych, okrutnych metod kreacji i prezentowania ludzkiego ciała jako dzieła sztuki – zarówno stosowanej (przedmioty codziennego użytku), jak i wyłącznie estetycznej (rzeźba, instalacja, trójwymiarowy obraz). Ten sposób artystycznego formowania ciała określony zostaje jako sztuka HD – hiperdramatyczna, a więc taka, w której nadrzędną

rolę pełnią procesy cielesnego i psychicznego dostosowania, swoistej dehumanizacji i uprzedmiotowienia obiektu działań artystycznych. Dzieje się tak dlatego, że „to, co ludzkie, nie tylko jest sprzeczne ze sztuką, ale wręcz ją unicestwia. [...] «Musimy zniszczyć istotę ludzką, żeby stworzyć dzieło» - mówią hiperdramatycy. Oto sztuka naszych czasów, naszego nowego wieku. Zniszczyli nie tylko człowieka, zniszczyli całą sztukę. Żyjemy w świecie hiperdramatycznym”².

Idealność rzeczywistości Somozy jest w tym sensie mistyfikacją, bo funkcjonuje w niej totalitarny, powszechnie akceptowany, okrutny prawo do dzieł ludzki na przedmioty i odbiorców sztuki. Ta iluzja harmonijnego porządku istnienia przeobraża się w istocie w makabryczną prawdę o tym, że dzieło sztuki jest nie tylko obiektem estetycznym, lecz także rezultatem skrajnego cierpienia, wynikającego z uprzedmiotowienia jednostki. Historia sztuki hiperdramatycznej jest w gruncie rzeczy wypadkową autentycznych tendencji współczesnej sztuki – chociażby *body artu* właśnie – i sposobów, w jaki postrzega się i powszechnie traktuje modelki. Kształtowanie ich ciał tak, by odpowiadały one wysublimowanym (a może i wynaturzonym) kanonom współczesnego piękna, koresponduje z przekraczaniem granic możliwości ludzkiego ciała, cierpieniem i bólem, jaki wpisany jest w *body art*. Bulimia, anoreksja to wszakże nie tylko schorzenia o podłożu psychologicznym, lecz również drastyczny efekt działań polegających na przeobrażeniu, trans-

¹ Pisarz urodzony na Kubie 13.11.1959 r. Od 1960 mieszka w Hiszpanii. Debiutował w 1994 r. powieścią *Planos*. Warto dodać, że Somoza jest z wykształcenia psychiatrą, co nadaje wiarygodności jego spostrzeżeniom dotyczącym natury i psychicznych aberracji człowieka.

² J. C. Somoza, *Klara i półmrok*. Przeł. M. Perlin, A. Trznadel-Szczepanek, B. Wyrzykowska, Warszawa 2009, s. 420.

formacji własnego ciała w doskonałość, perfekcyjny wytwór nowoczesnej kultury. W powieści Somozy modele, pełniący rolę dzieł sztuki, mają obowiązek dbania o to, by ich ciała, a więc tworzywa artystyczne, były idealne, pozbawione wszelkich ułomności, niedoskonałości. Dąży się tym samym do wyzwolenia ich z przymusów fizjologicznych poprzez podanie leków obniżających łaknienie, uniemożliwiających wydalanie, kształtujących organizm zgodnie z wymogami całkowitego uprzedmiotowienia. Dzieło sztuki nie ma bowiem ani pragnień, ani słabości, nie może być niedoskonałe, nie posiada własnego zdania, nie słyszy, nie mówi, nie odczuwa emocji. Model staje się przedmiotem idealnym, nie sprawiającym właścicielowi najmniejszych nawet kłopotów. Ma obowiązek istnieć, ale w przestrzeni ograniczonej do zadań, jakie spełniać powinno dzieło sztuki.

W powieści Somozy modele, służący jako tworzywo dzieła, poddani zostają określonym etapom przystosowania do pełnienia roli przedmiotu użytkowego (stoliczek, krzesło, lampa) lub estetycznego (rzeźba, płótno). Najniższą niemal kategorią są osoby pełniące funkcje sztuki stosowanej. Najbardziej upokarzające jest jednak uczestnictwo w tzw. art-szokach, czyli rodzaju performance'ów z użyciem niedozwolonych praktyk, także o charakterze erotycznym, bądź związanych z przemocą. Uczestnictwo w tego typu działaniach jest nie tylko nielegalne (acz dochodowe), ale także źle widziane przez przyszłych właścicieli dzieła sztuki, ponieważ zostaje ono w ten sposób „skażone”, „zdeformowane” czy „naznaczone”, a tym samym niegodne określenia kiedokolwiek mianem „dzieła sztuki”.

Przystosowanie modelu do pełnienia funkcji przedmiotu estetycznego podzielone jest na kilka faz, których zastosowanie gwarantuje pełne ich poświęcenie w spełnianiu wyznaczonej im roli. Proces gruntowania jest tutaj najbardziej podstawową metodą kształtowania przyszłego obiektu artystycznego. Polega on na przekraczaniu psychicznych barier, poddaniu jednostki warunkowaniu, swoistemu „praniu mózgu”, zyskiwaniu kontroli poprzez nieodwracalne zmiany dokonywane w obszarze cerebralnym. Główna bohaterka, Klara, przechodzi ów proces w zauważalnie okrutny sposób. Artysta pozwala swoim asystentom na stosowanie różnorodnych metod nacisku – od prostej rozmowy, po seksualne molestowanie. Przypomina to torturowanie, psychiczne degradowanie człowieka i kształtowanie go w taki sposób, aby był on całkowicie posłuszny, bierny i pozbawiony własnych nawyków, potrzeb czy światopoglądu. Etap „gruntowania” polega więc na stopniowym psychicznym przygotowaniu do roli przedmiotu, jest fazą, podczas której łamane są wszelkie bariery psychologiczne.

Twórca jest jednocześnie celebrantem tego typu wyrafinowanych (i okrutnych) praktyk, bowiem to on decyduje, w jaki sposób złamana zostanie wola modelu. Działanie takie czyni z jednostki twór podatny na dowolne ukształtowanie, nadanie mu określonej funkcji artystycznej. W żywym dziele sztuki nie ma miejsca na oryginalną osobowość, ponieważ zaburza ona wymowę obrazu, rzeźby czy instalacji. Integralną częścią artystycznego procesu jest zatem świadome przekraczanie granic, dążenie do ekstremalnej kontroli nad wolą jednostki. Dzieło sztu-

ki jest jednoznacznie posłuszne zarówno swemu twórcy, jak i właścicielowi, a zatem osobie, której zostaje sprzedane, bądź wypożyczone.

Okazuje się jednak, że nawet sztuka hiperdramatyczna ma poważne ograniczenia, spowodowane niemożnością – mimo wszystko – przekroczenia granic ludzkich emocji. Nie istnieje w pełni oryginalna sztuka, ponieważ to, co najbardziej inspiruje kolejne pokolenia artystów, musi zostać skopiowane. Zgodnie z tą prawidłowością tworzący arcydzieła HD van Tysch odwołuje się do estetyki i dzieł Rembrandta podczas swojej najważniejszej i najlepszej wystawy. Jest to wprawdzie reinterpretacja twórczości dawnego mistrza, lecz oznacza to jedynie tyle, że sztuka hiperdramatyczna nie jest w stanie rozwijać się samodzielnie.

Ze słów powieściowego artysty wynika, że nie traktuje on ludzkiego istnienia jako formy godnej szacunku, gdyż za to, co w ludziach jest najważniejsze, van Tysch uważa możliwość przeobrażenia. Po psychicznym „złamaniu” bohaterki, która usiłuje opowiedzieć o swoich emocjonalnych doznaniach, Van Tysch mówi o sobie, że jest malarzem, nie psychoanalitykiem, zatem nie interesują go przeżycia czy wewnętrzne zmagania modelki. Nie człowiek tedy jest epicentrum sztuki, lecz sam artysta, który w egoistycznym dążeniu do przeobrażenia świata w wielkie dzieło sztuki zapomina o jego ludzkim wymiarze. Sztuka tego rodzaju pozbawiona jest zatem – wbrew pozorom – pierwiastka humanistycznego, jest pusta i wtórna wobec emocji, które pragnie odwzorować. Van Tysch wyjawia więc gorzką prawdę na temat nowego sposobu tworzenia arcydzieł, zaświadcza o wyczerpaniu się możliwości sztuki, od-

ślania jej rzeczywistą intencją, powiadając: „ustawimy ukryte lustro przed panią tak, żeby publiczność nie mogła go widzieć, ale żeby pani mogła się w nim przeglądać. To wszystko”³. W istocie, choć dzieło sztuki w wielu wypadkach może (i powinno) szokować, to jednocześnie ma za zadanie pokazywać świat z innej perspektywy, nie tyle go naśladować, co nadawać mu nowych znaczeń. Tego zaś van Tysch nie potrafi osiągnąć, ponieważ sprawianie cierpienia modelom trudno określić mianem budowania arcydzieła.

Mimo że koncepcja sztuki wyzwolonej z ograniczeń wydaje się atrakcyjna, to świadomość totalnego uprzedmiotowienia ciała niezgodna jest z powszechnie przyjętymi normami moralnymi. Taka dyskusja dotycząca przeświadczenia, że uczynienie z modela (a bardziej - modelki) jedynie obiektu, materiału, który można dowolnie kształtować, odbywa się zresztą od jakiegoś czasu na forum współczesnej kultury popularnej. Mowa tutaj o powszechnym oburzeniu, jakie wzbudzą coraz młodsze modelki, często stylizowane na dorosłe kobiety (na przykład słynna skandalizująca sesja do francuskiego wydania *Vogue* autorstwa Sharifa Hamzy), lub jawnie aprobowany wizerunek anorektycznej piękności. Warto też wspomnieć, że – podobnie jak we współczesnym świecie mody – tak i w rzeczywistości sztuki z powieści Somozy, dojrzałość fizyczna idzie w parze z zawodową degradacją. Instrumentalne postrzeganie ciała sprawia, że atrakcyjni są tylko modele młodzi, nieskazitelnie piękni; jedynie takie osoby mają przed sobą perspektywę pracy z największymi, najbardziej wpływowymi twórcami, choć jeden ich kaprys może

³ Ibid.

obrócić wniwecz wszelkie wyrzeczenia i konsekwencje emocjonalne, jakim poddani zostają pozujący (a właściwie „płótna”, jak określane są przez artystów). Pragnienie zaistnienia w sztuce sprawia, że modele godzą na rolę materii, z której uformowane zostaje dzieło sztuki. Nie mając własnego życia, są w istocie emocjonalnymi kalekami, nie obejmując już niczego poza imperatywem artystycznym. Ich powrót do „normalności” staje się niemal niemożliwy, bo zostają oni w pewnym sensie wykluczeni ze zwykłego trwania. Dla bogatych kolekcjonerów tej – nad wyraz awangardowej i w zasadzie okrutnej – sztuki, poszczególne dzieła są tylko kompozycjami, złożonymi z ciał, pozbawionych woli, emocji czy osobowości.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w powszechnym mniemaniu wyznacznikiem arcydzieła jest przekroczenie, odwoływanie się do niezwykłości doświadczeń, gdyż zadaniem dzieła sztuki jest wyróżnianie się, wywołanie u odbiorcy estetycznego wstrząsu, skłonienie do refleksji poprzez wzbudzenie odczuć i wrażeń o dużej mocy sprawczej. W powieści Somozy jednak owa transgresja odbywa się kosztem emocji modelu, który zostaje odarty z wszelkiej godności. Choć według niektórych teorii sztuka polega właśnie na przekraczaniu, w wypadku sztuki ekstremalnej autentyczność przeżycia zredukowana zostaje do minimum, eksponowanego czy reprezentowanego nie tyle przez modela, ile samą koncepcję artysty, konkretyzującą się w postaci ułożenia ciała „płótna”, grze cieni, światła i barw, nałożonych na obiekt. Mimo że w odniesieniu do „płócien” będących ludźmi trzeba mieć świadomość ich psychicznego i oddzielać tę „wewnętrzność” od granic sztuki, to

jednak pamiętać należy, iż dzieło wciąż ma za zadanie pokazywać świat z innej perspektywy, nie tyle go naśladować, co nadawać mu nowych znaczeń.

Prezentacja sztuki w powieści Somozy jest niepokojąco bliska koncepcjom sztuki otwartej, czyli takiej, która pobudza wyobraźnię nie tylko osób wykwalifikowanych do jej odbioru, ale determinuje nowe oczekiwania laików. Taki rodzaj artystycznej działalności wyrasta z dialogu pomiędzy artystą a odbiorcą, przy czym odczytanie znaczenia dzieła w dużym stopniu zależy od kontekstu. Wszystko to sprawia, że tak interpretowane funkcje sztuki nie mieszczą się w obszarze tradycyjnie powierzanych jej zadań. W utworze Somozy działanie artystyczne wykracza daleko poza wyznaczone estetyką normy, ponieważ polegając na transformacji cielesno-psychicznej, budzi wątpliwość co do rzeczywistych intencji artysty. Czy jest on jedynie kreatorem dzieła sztuki, czy psychopatą, znajdującym upodobanie w zadawaniu cierpienia, torturach i uprzedmiotowieniu, jakim poddaje modeli? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest jednoznaczna, bo choć z punktu widzenia przeciętnego odbiorcy wszystko, co mieści się w kategorii akceptowalności, jest dopuszczalne, warto powtórzyć za jednym z bohaterów, że sztuką zawsze będzie to, co jako dzieło akceptują sami artyści, a rola publiczności jest przyznać im w tym względzie rację. Nieumiejętność zakwestionowania etyczności działań twórcy dzieł sztuki równoznaczna jest w powieści obojętności wobec losów jednostek, które zdecydowały się na funkcję materii dzieła. Współczesne niewolnictwo polega więc już nie na porywaniu i zmuszaniu do spełniania określonych ról, posiada-

niu na własność innego człowieka, lecz na permanentnej perswazji, że warto stać się przedmiotem (i tylko tym) zachwytu i pożądania. Tak samo zresztą pragnienie bycia „top model” skłania tysiące dziewcząt do spełniania upokarzających, niekiedy poniżających je zachcianek ludzi świata mody. Mechanizm działania jest tu tożsamy z tym prezentowanym w powieści Somozy. Młodość i uroda przetransformowane zostają na towar, który zostanie kupiony, zużyty i wyrzucony, kiedy przestanie spełniać swoją rolę. Tak instrumentalne metody postępowania wyrażają się w utworze jako służebne wobec wielkiej sztuki (tej najmodniejszej, najbardziej na czasie, choć trudno orzec, czy rzeczywiście ponadczasowej) i to – zdaniem powieściowych artystów – tłumaczy określone metody postępowania czy postrzegania ludzkiego ciała. Model jest materią, która zyskuje szansę przeobrażenia w dzieło sztuki, bo w świecie sztuki może zaistnieć wszystko, albowiem nic nie posiada znaczenia samego w sobie. Degradacja cielesna, przekraczanie granic możliwości ciała (kilkugodzinne stanie w bezruchu, przyjmowania poz niezgodnych z naturalną mechaniką, całkowita metamorfoza kolorystyki skóry, itp.) przywodzą nieuchronne skojarzenia z przemysłem modowym, w którym to nie oryginalne piękno modelki liczy się najbardziej, lecz właśnie twarz, na której można „namalować” emocje, dowolnie ją ukształtować. W powieści *Klara i półmrok* odebranie autentyczności i tożsamości nie jest tymczasem definiowane w kategoriach kontroli, lecz jako naturalna faza przeistaczania człowieka w dzieło sztuki.

Broniąc się przed etycznymi wątpliwościami, jeden z bohaterów powieści Somozy dowodzi więc, że dawna sztuka uległa wyczerpaniu, bo degradacji uległy środki, którymi operowało niegdysiejsze malarstwo. Uznaje on, że sztuka tego rodzaju „też jest [...] oszustwem: myślisz, że możesz dotknąć [...] patery z owocami, kiści winogron lub krągłej piersi nimfy, wyciągasz rękę i pojmujesz swój błąd. Spostrzegasz, że kule są tylko kółkami; to, co zdawało się mieć określoną pojemność, ulega spłaszczeniu; palce nie mają za co chwycić”⁴.

Ta pełnowymiarowa autentyczność, którą z pozoru niesie ze sobą sztuka hiperdramatyczna, polega jednak na odebraniu modelowi człowieczeństwa, jego psychicznej degradacji do roli przedmiotu bądź arcydzieła. Człowieczeństwo jest tu zatem zmarginalizowane, zaznaczając się jako regres zarówno w odniesieniu do dzieła, obiektu, jak i przede wszystkim samego artysty. Tym samym pojawia się pytanie o funkcję takiej sztuki, o zasadność jej istnienia. Wątpliwość tę wyrażają zresztą na kartach powieści przeciwnicy tej nowej, w gruncie rzeczy odrażającej formuły artystycznej. Choć powieść Somozy pod wieloma względami jest dość futurystyczna, to nietrudno dostrzec w niej czytelne aluzje do współczesnych zjawisk uobecniających się w obszarach kultury. Problem uprzedmiotowienia człowieka w imię sztuki, drastyczność przekazu i wątpliwa jego wartość estetyczna i etyczna stanowią wciąż aktualny element dyskusji o kształcie i transformacji nowoczesnej rzeczywistości artystycznej.

⁴ Ibid., s. 254.