

HANNA JAXA-ROŻEN
Uniwersytet Wrocławski

Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała w kulturze współczesnej

Człowiek strasznie się stara, aby być człowiekiem.
Nie posikać się, nie posrać, nie zarzygać. Udawać cywilizowanego czyścioszka, panującego nad odruchami.
Człowiek jest chyba bardzo znerwicowany sobą samym,
tak zaciskając zwieracz i pęcherz.

Manuela Gretkowska¹

Kultura współczesna, zgodnie z tendencją do estetyzowania życia, umieszcza cielesność w centrum swojego zainteresowania. Wydaje się, że nazywanie ciała li tylko zewnętrzną powłoką to dzisiaj anachronizm niemający wiele wspólnego ze współczesną refleksją humanistyczną. Ciało, a ściślej — świadomość własnego ciała, stanowi obecnie kategorię nadrzędną w procesie kształtowania tożsamości, zamykając naszą samoświadomość w cielesności.

Poniższy tekst ma stanowić analizę problematyki ciała w kulturze popularnej, przy wcześniejszym zarysowaniu tradycji filozoficznej kształtującej europejski sposób postrzegania ciała, począwszy od klasycznych tekstów Platona i Arystotelesa poprzez rozważania Michela Foucaulta, demaskujące mechanizmy wykluczania i odrzucenia ludzkiego ciała, aż po prace artystów zaliczanych do nurtu sztuki krytycznej². Przywołanie ich ma posłużyć zobrazowaniu i zdiagnozowaniu kondycji ludzkiego ciała, cielesności, estetyki jego przedstawiania oraz

¹ M. Gretkowska, *Polka*, Warszawa 2001, s. 270.

² Pojęcie sztuki krytycznej w tej pracy jest używane na określenie nurtu powstałego w Polsce w latach 90. XX wieku jako odpowiedź na przemiany zachodzące w sferze politycznej, ekonomicznej i kulturowej po 1989 roku. Czas narodzin sztuki krytycznej przypada więc na okres głębokich przekształceń zarówno w sferze społecznej, jak i w dziedzinie kultury, zaznaczających się przejściem do społeczeństwa kapitalistycznego doby postindustrialnej oraz intensywnym rozwojem kultury popularnej. Sztuka ta miała stanowić krytyczny komentarz do rzeczywistości, powstała z przekonania, że sztuka nie tylko może komentować, ale też może wpływać na rzeczywistość społeczną, prowokując dyskusje. W ujęciu krytyki lat 90. sztuka krytyczna to sztuka stworzona zwłaszcza przez absolwentów Warszawskiej ASP z pracowni Grzegorza Kowalskiego

zaznaczenia dominującej funkcji sztuki krytycznej w odważnym podejmowaniu tematyki ciała chorego, niepełnosprawnego, starzejącego się, stanowiącego temat tabu w kulturze popularnej. Główne kierunki rozważań skupiać się będą na mechanizmach dyscyplinowania ciała — tu dla zobrazowania problemu przedstawiona zostanie jedna z prac Zbigniewa Libery *Jak się tresuje dziewczynki*, następnie przywołane zostaną prace Aliny Szapocznikow ukazujące prawdę o śmiertelnym ciele, doświadczanym przez ból, cierpienie, chorobę, a wykreślonym z dyskursu społecznego za sprawą przyjętego ideału estetycznego, któremu odpowiadać winno ciało. Kontynuację koncepcji Szapocznikow stanowić będą prace Katarzyny Kozyry, zwracające uwagę na ciała wykluczone ze względu na chorobę czy wiek — cykle *Olimpia* i *Łąźnia*. Studium zakończy prezentacja prac Artura Żmijewskiego i omówienie problemu ciał Innych na podstawie prac *Na spacer* i *Oko za oko*.

Podjmując temat ciała wykluczonego, o którym się milczy, należałoby w szczególności przywołać tradycje myślenia o ciele na gruncie filozofii europejskiej. Niewątpliwie wciąż pozostajemy w nurcie myśli wywodzącej się od Platona. Proponowany przez filozofa dualizm umysłu i ciała przyczynił się do dewaluacji tego wszystkiego, co wiązało się z pojęciem materialności, ponieważ dla Platona ciało utożsamiane z materią stanowiło jedynie niedoskonałe odbicie idei, było więzieniem dla duszy oraz przeszkodą w jej dążeniu do doskonałości³. Zarówno Platon, jak i później Arystoteles w swych poglądach zaznaczali wyraźną różnicę między kobietami i mężczyznami. Te pierwsze stawiane były zawsze po stronie tego, co cielesne — czyli mniej doskonałe, związane ze zmysłowością, a więc i grzechem⁴.

Przywołanie poglądów powyższych filozofów ma swoje uzasadnienie przy próbie wyjaśnienia faktu ogromnego nacisku wywieranego szczególnie na kobiety w celu dbałości o ciało. Protesty feministek wydają się w pełni uzasadnione, ponieważ prowadzona polityka ciała sprowadza kobiety jedynie do roli, jaką przypisał im Arystoteles⁵. Dualizm ciała i umysłu stał się jednak we współczesnej kulturze mniej oczywisty, akcent, jak się wydaje, zostaje położony raczej na kult ciała, jednak jedynie tego, które może budzić zazdrość, zachwyty, pożądanie.

Obecnie o problematyce ciała w zasadzie nie sposób mówić, nie ujawniając mechanizmów, jakim poddawane jest ono od najmłodszych lat życia, mających na celu wtłaczanie go w odpowiednie role (jak ma to miejsce szczególnie w przypadku kobiet) oraz wpajanie zasad obowiązującej estetyki. Pojawia się też problem zależności, jaka istnieje między ciałem a konstruowaniem tożsamości podmiotu. Jak pisze Roland Barthes:

(m.in. Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Paweł Althamer) oraz uczniów skupionych wokół Grzegorza Klamana.

³ Platon, *Fedon*, przeł. R. Legutko, Kraków 1995, s. 62–65.

⁴ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, 3454d.

⁵ Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt*, przeł. T. Siwek, Warszawa 1979, s. 6–8.

Nie jest ono bowiem obiektem „wiecznym” wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie, a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytanie, czym jest nasze własne ciało, nasze — ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie⁶.

Zdaniem Izabeli Kowalczyk ciało jest jednym z podstawowych obszarów, na którym dochodzi do definicji własnej tożsamości, nie jest ono jedynie materią, ale też nie stanowi wyłącznie kulturowej konstrukcji⁷. Kluczowe staje się tu pojęcie władzy, której w istocie poddane jest ciało.

Problem cielesności i władzy podjął M. Foucault w *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, opisując strategie dyscyplinowania ludzkiego ciała. Ta, używając terminu M. Foucaulta, „technologia polityczna ciała” jest regulowana przez liczne dyskursy dotyczące cielesności oraz samą wiedzę o niej. Według filozofa wiedza i władza warunkują swoje istnienie⁸. Analiza mechanizmów dyscyplinowania ciała w celu poddania go władzy ujawnia sposoby, takie jak zobowiązanie do wykonywania określonych zadań, zagospodarowanie czasu, powtarzalność działań, ćwiczenia. Główną formę stanowi jednak spojrzenie kontrolujące jednostkę — „każde spojrzenie ma być składnikiem globalnego funkcjonowania władzy”⁹. W dobrze rozwiniętej kulturze popularnej władza nad ciałem przejawia się w samokontroli, jakiej poddaje się jednostka. Samodyscyplina obejmuje różnego rodzaju techniki wpływające na zmianę znaczeń dotyczących bezpośrednio ciała, kształtowania go w celu zapewnienia upragnionego wyglądu, dążenia do ideału, jaki dostarcza kultura popularna dzięki mass mediom. Formą władzy nad ciałem stał się wysoko rozwinięty konsumpcjonizm, stwarzający coraz to nowe pokusy i zastraszający wymagania co do ideału¹⁰.

Problem wynikający z niepełnego czy wręcz wybiórczo traktującego tematykę ciała dyskursu został podjęty przez sztukę krytyczną. Artyści skupieni wokół tego nurtu obrali sobie za cel zwrócenie uwagi społeczeństwa, często w bardzo kontrowersyjny sposób, na tematy pozostające poza zasięgiem dyskursu — w szczególności zainteresowali się problematyką ciała innego, wykluczonego poza granice kultury popularnej. Stąd też częstym motywem są tu ciała kalekie, wyniszczone przez chorobę nowotworową, starzejące się czy wręcz umierające. Sztuka ta demaskuje mechanizmy wykluczenia i odrzucenia ludzkiego ciała oraz bezwzględną politykę cielesności.

Problem dyscyplinowania ludzkiego ciała i włączania go w role przynależne do płci znalazł swoje odzwierciedlenie w pracach Zbigniewa Libery. Powstały

⁶ R. Barthes, *Encore la corps*, „Critique” 1982, nr 424, cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 14.

⁷ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 16.

⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 27–29.

⁹ *Ibidem*, s. 168.

¹⁰ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 86.

u schyłku lat 80. film *Jak tresuje się dziewczynki*¹¹ wskazuje na opresyjną funkcję procesu, jakiemu poddawane jest ludzkie, szczególnie kobiece, ciało w celu wtłoczenia go w określone role społeczne. Pod tym względem kultura stosuje bezwzględny wymóg dostosowania się do ustalonych norm, którego niespełnienie skutkuje skazaniem na odrzucenie. Film Libery pokazuje proces socjalizacji małej dziewczynki, który odbywa się za sprawą tajemniczych rąk, podających bohaterce, jeszcze nieświadomej zachodzącego procesu, różnego rodzaju atrybuty kobiecości, w tym biżuterię i kosmetyki. Początkowe zdziwienie, a nawet zatrwożenie dziecka zmienia się z czasem w zachwyty nad własnym, upiękuszonym wizerunkiem. „Tresowanie” dziewczynki ma na celu nauczenie jej czynności, które w dorosłym życiu będzie wykonywać jako kobieta, a podsunięte lustro jest rzeczywistym symbolem samodyscypliny.

Spojrzenie, które nagradza określone wzorce wyglądu, opiera się na konkretnych normach i jest spojrzeniem nadzorczym. Dziewczynka uczy się tutaj uwewnętrzniania tego dyscyplinującego spojrzenia, poprzez kontrolowanie swego wizerunku w lustrze [...]. Jest to tym trwalsze, że odbywa się jeszcze bezrefleksyjnie¹².

Swą pracą Libera nawiązuje do myśli Foucaulta, w której to właśnie spojrzenie stanowiło formę kontroli nad jednostką i jej ciałem. Artysta stara się uświadomić uczestnikom współczesnej kultury, w jak ogromnej mierze jednostka jest sterowana przez ukryte mechanizmy kulturowej kontroli¹³. Tresowanie w rzeczywistości odbywa się na drodze pogoni za ideałem. Według artysty w większości wypadków jest to proces, któremu jednostki poddają się nieświadomie już w okresie dzieciństwa, a w dorosłym życiu czynności, takie jak robienie makijażu, zakładanie biżuterii czy inne sposoby upiększania swego wizerunku, są dla kobiet czymś naturalnym. Jednak zdaniem artysty zabiegi te są jedynie pozornie naturalne. „Jesteśmy zmuszeni do imitowania normy, do cytowania ideału, który wydaje się nam naturalny — gdyż za naturalny uchodzi dualistyczny podział płci”¹⁴. Jak twierdzi Lynda Nead: „Kobieta patrzy w lustro, widzi siebie poprzez obrazy definiujące ramy jej kobiecości”¹⁵.

Estetyzacja ciała, jaka ma miejsce w kulturze popularnej, usuwa z niej wszelkie te aspekty ludzkiej cielesności, które mogą zdradzić prawdę o ciele, że jest ono poddane wpływowi czasu i wraz z nim ulega różnym przemianom. Temat tabu stanowi ciało chore, stare, kalekie. Już w latach 70. XX wieku zwróciła na to uwagę Alina Szapocznikow, która w swych pracach starała się pokazać wszelkie te aspekty związane z ciałem, które pomijane są w dyskursie toczącym się we

¹¹ Z. Libera, *Jak tresuje się dziewczynki*, 1987.

¹² I. Kowalczyk, *op. cit.*, s. 187.

¹³ O tym także I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 87–107.

¹⁴ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, s. 187.

¹⁵ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 29.

współczesnej kulturze. Do pracy zatytułowanej *Kruźlowa*¹⁶ artystka wykorzystwała fotografie twarzy Madonny z Kruźlowej oraz fragmenty gazy zatopione w formie przypominającej narośl, a zarazem kobiece piersi. Regularny kształt piersi zanika tu jednak i sprawia wrażenie roztopionego wosku formującego się w łzy. Praca ta ukazuje ciała chore wykreślone z kultury wizualnej wraz z tym, co w nich budzi strach, odrazę — tkankę nowotworową, gazę, opatrunki. W swojej twórczości Szapocznikow wykorzystywała własne doświadczenia związane z ciałem i jego chorobą. Jej prace mają bardzo intymny charakter, ciało występuje tu w dwóch wymiarach: jako podmiot (działająca artystka) i jako obiekt przedstawienia.

Ukazywanie najbardziej okrutnych aspektów cielesności mogło wiązać się z potrzebą mówienia o własnej tożsamości. Artystka zrezygnowała z możliwości upiększania ciała, przekształcania czy idealizowania. Interesowało ją najbardziej ciało nieobecne w dyskursie społecznym, wstydliwie ukrywane¹⁷.

Takie też zostało przedstawione w pracy zatytułowanej *Fetysz VI*¹⁸. Dzieło to stanowi próbę ukazania tego, co wewnętrzne, ukryte, budzące lęk w ciele. Zatarła zostaje tu granica między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, celem artystki jest właśnie pokazanie ciała od środka. Szapocznikow we wszystkich swych pracach poświęconych walce z chorobą nowotworową prowadzi swego rodzaju dokumentację jej przebiegu, dokonuje zatarcia czy wręcz odwrócenia podziału na zewnętrzne i wewnętrzne¹⁹, przy czym to drugie okazuje się w jej przypadku godne zainteresowania i w pewien sposób zwycięża, czego dowodem są przedstawienia, w których to głowy, twarze, piersi zostają jakby pochłonięte przez chorobowo przekształconą tkankę. Guzy, narośle stanowią w pracach artystki centrum zainteresowania, organizują formę i kształt prac²⁰. Za sprawą sztuki Szapocznikow ukazuje prawdę o ciele, zwracając w szczególności uwagę na aspekty związane z jego kruchością, zmianami, ale też z głębszym wymiarem — konstruowaniem tożsamości. Obrona przez artystkę metoda odwzorowywania ciała „nie pozwala fałszować jego obrazu i sprawia, że sztuka przekształca się w indywidualną opowieść o tożsamości”²¹. Z tego względu twórczość Szapocznikow stanowi ważny głos w dyskusji nad rolą ciała zarówno jako medium kulturowych wartości, jak i miejsca wszelakich przemian związanych z ludzkim biologizmem. Jak powiedziała sama artystka:

¹⁶ A. Szapocznikow, *Kruźlowa*, 1971.

¹⁷ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, s. 45.

¹⁸ A. Szapocznikow, *Fetysz VI*, 1971.

¹⁹ Zob. również *abject* w teorii Julii Kristevy w: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 94–104.

²⁰ I. Kowalczyk, A. Szapocznikow, *Oswajanie abjectu*, http://www.obieg.pl/artmix/artmix12_04.php.

²¹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, s. 48.

Jestem przekonana, że wśród wszelkich przejawów nietrwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jest jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej jak w płaszczyźnie świadomości zupełnie nie do przyjęcia²².

Od czasu, gdy powstawały omawiane prace A. Szapocznikow, minęło ponad trzydzieści lat, lecz tematy przez nią poruszane są nadal aktualne, co więcej, w obliczu wartości postulowanych przez współczesną kulturę wydają się mieć jeszcze większe znaczenie. Jak pisze Kalina Kukiełko:

W pracach artystów sztuki ciała [...] pojawia się też komentarz kultu ciała lansowanego w kulturze masowej, powszechności fitness klubów, wzorów fizycznego zdrowia oraz modelowego wyglądu. Ich dzieła wyrażają sprzeciw wobec propagowanego przez reklamę idealnego, ale i nieczystego modelu ludzkiego ciała. Pod pozorem pseudomedycznych dyskursów zdrowia, diety oraz ćwiczeń gimnastycznych konkretny rozmaitego rodzaju przemysłu zbijają olbrzymie fortuny, a my w imię sięgania po estetyczny ideał ciała stajemy się tracącymi tożsamość obiektami manipulacji²³.

I. Kowalczyk, komentując kontrowersje, jakie wzbudziły wśród widzów i krytyków prace Katarzyny Kozyry²⁴, konstatuje i pyta: „Należałoby się więc zastanowić, dlaczego tak trudno oglądać nam stare ciała. Dlaczego przyjmujemy, że obrazy te stanowią swego rodzaju tabu, że nie wolno pokazywać starości, brzydoty, choroby?”²⁵ Chodzi tu o prace z cyklu *Olimpia* oraz *Łaźnia* powstałe w drugiej połowie lat 90. XX wieku. Pierwsza z przywołanych prac, pochodząca z 1996 roku, jest pewnego rodzaju parafrazą znanego obrazu Édouarda Maneta z 1863 roku, zatytułowanego właśnie *Olimpia*. Składa się ona z trzech przedstawień, w których modelką jest sama artystka. W wersji pierwszej, błękitnej, przyjmuje ona tę samą pozę, co kurtyzana z obrazu impresjonisty, poza tym posiada wszystkie atrybuty, którymi obdarzył swą bohaterkę Manet: kwiat orchidei, aksamitną wstążkę na szyi, pantofelki na nogach oraz bransoletkę. Jedyłą różnicę stanowi fakt, iż *Olimpia* Kozyry ma ogoloną głowę, przez co wygląda na osobę chorą i w rzeczywistości tak właśnie jest. Artystka wykorzystała w ten sposób własne doświadczenia choroby nowotworowej, a brak włosów jest oznaką chemioterapii, której została poddana. Na drugiej fotografii z tego cyklu artystka leży już nie w niebieskiej pościeli, lecz na szpitalnym łóżku, miejsce służącej zajęła zaś pielęgniarka. Kobieta pozbawiona została ponadto wszelkich dotychczasowych atrybutów, na jej szyi pozostała tylko czarna wstążka. Ostatnie przedstawienie w zasadzie nie ma już nic wspólnego z obrazem Maneta, postać artystki zastępuje w nim naga staruszka siedząca samotnie na łóżku, prawdopodobnie w domu starców. Zmienia się również kolorystyka — z początkowego błękitu poprzez biel szpitalnej pościeli po szarości, brązy, symbolizujące tu przemijanie,

²² J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow*, [w:] *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, s. 307.

²³ K. Kukiełko, *Estetyka ciała — droga ku wolności czy ku zatraceniu?*, „Pismo Krytyki Artystycznej” 2004, nr 37, <http://www.free.art.pl/pokazpismo/nr37/tekst4.html>.

²⁴ I. Kowalczyk, *Kozyra, czyli problem*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22, s. 40–46.

²⁵ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, s. 150.

śmierć. Kobieta trzyma w zaciśniętych dłoniach zwinięte bandaż. Elementem wspólnym jest znów czarna tasiemka, tym razem jednak rozwiązana. Zdaniem Kowalczyk praca Kozyry porusza problem widzialności określonego typu ciała i zarazem niedostrzegania ciał odbiegających od ideału. Kontynuację tej problematyki można znaleźć w powstałej rok później instalacji wideo pt. *Łaźnia*. Artystka, używając ukrytej kamery, dokonała zapisu kąpieli kobiet w jednej z łaźni w Budapeszcie. Podczas projekcji przywołany zostaje obraz Ingesa *Łaźnia turecka* oraz fragment obrazu Rembrandta *Zuzanna w kąpeli*. Oba te odwołania w konfrontacji z filmem z łaźni posłużyły artystce do zdemaskowania konwencji aktu kobiecego. Film nakręcony przez Kozyrę ukazuje kobiety w różnym wieku, często są one niezgrabne, otyłe, pozbawione gracji. Kąpiące się kobiety zostały sfilmowane potajemnie, stąd też ich zachowanie nie zostało w żaden sposób zafalszowane, wydaje się w pełni naturalne.

Obie przywołane prace zdają się przeczyć ideałowi kobiecej urody. Artystka ukazuje w nich ciała całkowicie odmienne od wizerunków obecnych w kulturze wizualnej. Kontrowersje, jakie towarzyszyły obu prezentacjom, tłumaczono faktem przekroczenia norm moralnych przez artystkę, brakiem uszanowania prawa do intymności. Warto jednak zastanowić się, w jakim stopniu te głosy krytyki wynikały z rzeczywistego przekroczenia zasad moralnych, a w jakim ze zwykłego strachu przed prawdą o ciele, którą demaskuje sztuka krytyczna. Prawda ta jest skrzętnie ukrywana w kulturze konsumpcyjnej, w której wszystko wydaje się przeczyć procesowi przemijania. Starość ustąpiła w niej miejsca kultowi młodości, co w konsekwencji prowadzi do usunięcia z życia społecznego ludzi starych, których wygląd i stan zdrowia przeczą estetycznemu ideałowi ciała. Jak pisze Z. Bauman, biologia ludzkiego ciała stanowi przeszkodę w dążeniach kultury, której celem stało się odsunięcie świadomości o śmierci czy w ogóle zaprzeczenie jej konieczności. Kluczową rolę spełnia tu higiena, mająca za zadanie eliminować oznaki umierania²⁶.

Obok ciał chorych, starzejących się sztuka ciała²⁷ lat 90. swym zainteresowaniem obejmuje również ciała niepełnosprawne. Wiele uwagi poświęcił im w swej twórczości Artur Żmijewski²⁸. Prace takie jak *Oko za oko* czy *Na spacer* ukazują kondycję ludzką, są próbą przełamania stereotypów. W *Na spacer* artysta ukazał sparaliżowanego mężczyznę, który przy pomocy sanitariusza porusza się, wykorzystując wszystkie siły swego organizmu. Jest to czynność, która wymaga od chorego morderczego wysiłku, jednak jest konieczna ze względu na zapobieganie odleżynom. W tej pracy zostają przekroczone granice — to, co wydawałoby się z góry niemożliwe, okazuje się nagle wykonalne²⁹. Problemu niepełnosprawności

²⁶ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 186.

²⁷ Termin „sztuka ciała” odnosi się do omawianego nurtu, jest w istocie jednym z jego kierunków, czasem używany jest również jako synonim pojęcia „sztuka krytyczna”.

²⁸ E. Grządek, *Sylwetki. Sztuki wizualne*, „Culture.pl”, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_zmijewski_artur.

²⁹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza...*, s. 282.

dotyka również praca *Oko za oko*. Żmijewski dokonał w niej pewnego rodzaju symbiozy niepełnosprawnych z tymi w pełni sprawnymi. W zaprezentowanych przedstawieniach dochodzi do zatarcia różnic między osobą niepełnosprawną a jej opiekunem. Dzieje się to za sprawą ujęć, w których osoby te przedstawiane są w różnych konfiguracjach, pozycjach, stąd też widz w pewnym momencie nie może już odróżnić osoby niepełnosprawnej od jej partnera. Ważnym zagadnieniem w pracach Żmijewskiego staje się estetyzacja ciała niepełnosprawnego, jakiej dokonuje artysta. Przedstawiane w nich postacie sprawiają wrażenie silnych, wręcz emanujących erotyzmem. Artysta zaprzecza kulturowym stereotypom, łamiąc konwencję, przedstawiając ciała niepełnosprawne nie jako słabe, nieporadne, lecz wywołujące u odbiorcy estetyczne odczucia.

Wśród wielu głosów, podjętych za sprawą twórczości artystów należących do nurtu sztuki krytycznej, powtarza się pogląd o nadmiernej estetyzacji ludzkiego ciała, będącej produktem kultury popularnej, oraz zgubnych skutkach, jakie estetyka ta z sobą niesie, tworząc złudzenie o nieprzemijalności ciała i potrzebie pogoni za niedoścignionym ideałem prezentowanym w mediach. Akcent zostaje położony na wygląd, pomijane zaś jest wszystko to, co wiąże się z cielesnymi doświadczeniami. Problem ciała niedoskonałego, jak pisze Kowalczyk, zostaje rozwiązany przez kulturę konsumpcyjną w sposób bezwzględny, skazuje ona je bowiem na niewidzialność, poddając stereotypizacji lub dopasowując do przyjętych wzorów³⁰. Kukielko konstatuje:

w naszych czasach (czyli czasach przekształcania obrazu całego świata, gwałtownego rozwoju sfery elektronicznych mediów, zacierania się w nich wartości prawdziwie ludzkich) artyści stają się adwokatami ciała, za wszelką cenę walczącymi o jego prawdziwość czy nawet materialność. Przedstawiona w sztuce cielesność byłaby zatem swego rodzaju odtrutką, antyciałem, jakie wytwarza organizm kultury, by zwalczyć szkodliwe efekty współczesnej cywilizacji³¹.

Charakterystyczny dla współczesnej kultury prymat cielesności nad tożsamością i estetyzacja ciała to jedna z głównych zmian, jakie zaszły w modelu kształtowania refleksyjnego projektu ja. Ciało w kulturze Zachodu przez długi czas było na drugim planie, odbijała się w nim tożsamość, stanowiło ono jedynie pewien zewnętrzny przejaw naszego wnętrza. Dziś nie sposób mówić o tożsamości jednostki, abstrahując od jej cielesności, włączając tę chorą i kaleką. W warunkach późnej nowoczesności ciało staje się coraz bardziej uspołecznione, jest projektem realizowanym w przestrzeni publicznej, a nie prywatnej. Człowiek współczesny mówi ciałem i poprzez ciało, jego tożsamość sprowadzona zostaje do autoprezentacji, projektując swoją cielesność, projektuje siebie. Ciało przestało być opakowaniem, stało się głównym instrumentem doświadczania świata i samego siebie, przestrzenią znaczącą, zasadniczym elementem strategii identyfikacji. Egzystencja jednostki ponowoczesnej to egzystencja cielesna.

³⁰ *Ibidem*, s. 294.

³¹ K. Kukielko, *op. cit.*