

Agata Rosochacka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona

Ciało w kontakcie z protezą staje się nie tylko hybrydyczne czy niejednorodne, nie jest po prostu mieszanką tego, co organiczne z tym, co technologiczne. Sprotetyzowane ciało musi się skonfrontować z tym, że nie jest niezastąpione. Protetyczne ciało, to również ciało niemogące już aspirować do bycia *pełnią* czy całkowitą *obecnością*.

Ciało protetyczne, obecne w wielu dyscyplinach humanistycznych, pojawia się również w dyskursie zajmującym się cyborgami – ponieważ łączą one ciało z materią sztuczną. Jednak rozważania nad cyborgami (szczególnie popularne w humanistyce od publikacji *Manifestu cyborgów* Donny Haraway¹ z 1985 roku) często zmierzają ku opisom ciała wirtualnego. Niektóre z kierunków transhumanistycznego myślenia o cielesności aprobatywnie bądź katastroficznie mówią o ciele, które stało się już wyłącznie wirtualnym, sklonowanym czy stechnicyzowanym. Tak używa pojęcia protezy między innymi Jean Baudrillard, dla którego nasze ciała, w pierw częściowo protetyzowane, dziś są już w całości protezami².

Moje myślenie o ciele protetycznym dalekie jest od wirtualizacji ciała, bliskie natomiast między innymi ujęciu Vivien Sobchack³, dla której

¹D. Haraway, *Manifest cyborgów*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1/2003.

²Problematyka protezy pojawia się przede wszystkim w dwóch pracach: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005 oraz J. Baudrillard, *Przejrzyście zła*, Warszawa 2009.

³V. Sobchack, *A Leg To Stand On: Prosthesis, Metaphory and Materiality*, [w:] *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, [w:] *The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future*, red. M. Smith, J. Morra, Cambridge Londyn 2006.

współczesne ciało, choć niejednorodne, wciąż pozostaje somatyczne. Fizjologia, ból, rozkosz, śmierć, konkretna przestrzeń i czas, którym jest ono przypisane, nie opuszczają ciała protetycznego w odróżnieniu od ciała wirtualnego czy ciała awatara.

Proteza w relacji z ciałem jest jednocześnie uzupełnieniem i naddatkiem, wstawiana jest w miejsce nieobecnej części ciała, jednak zastępując ją – dodaje: sztuczność do naturalności, martwe do żywego, przedmiot do podmiotu. Ta dwoista logika protezy w relacji z ciałem odpowiada logice Derridiańskiego suplementu, który z jednej strony wprowadza nadwyżkę, dokłada się do tego, co już pełne, tworzy nadmiar, kulminację obecności. Będąc naddatkiem do pełni, podkreśla jej granice i wobec nich się ustanawia. Zarazem obecność suplementu świadczy też o czymś wprost przeciwnym: uzupełnienie

[d]odaje tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się w-miejsce-czegoś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to wskutek uprzedniego braku obecności. Uzupełniające i zastępujące uzupełnienie jest pomocnikiem, instancją podrzędną, która zamuje-miejsce. Jako substytut nie dodaje się po prostu do pozytywności obecności, nie tworzy żadnej wypukłości, jego miejsce wyznaczone jest w strukturze przez znanie pustki⁴.

Proteza w tekstach Derridy pojawia się, by towarzyszyć wyrażaniu nieustalonej ontologii, niejasnego charakteru bycia. Jest synonimem paradoksu, napięcia, pomaga w opisach suplementu, parergonu, widmowej obecności, technologii, języka, oryginalności⁵. Ciało protetyczne jest więc problematyczne, nierozstrzygnięte. Proteza wprowadza inność, przekreśla monogeniczną tożsamość, ciąży w stronę hybrydy.

Odpowiadające Derridiańskiej logice parergonu wkomponowanie w ciało protezy, współbrzmi z „trzecim ciałem” bądź też „trzecimi ciałami” omawianymi przez Wojciecha Kalagę. Trzecie ciało zaburza jasno określoną opozycję „między ciałem a jego Innym”⁶. Jak pisze Kalaga: „parergon znajduje drogę do tekstury ciała, gdzie bardziej lub mniej metaforycznie »nacięcie« polega na wkomponowaniu w nią Inności, która

⁴ J. Derrida, „*To niebezpieczne uzupełnienie...*”, [w:] *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 199–200.

⁵ Zob. m.in. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. M. Siewek, „Literatura na Świecie”, nr 11–12/1998, J. Derrida, *Specters of Marx*, Routledge 1994, J. Derrida, *Suplement łącznika. Filozofia wobec językoznawstwa*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

⁶ W. Kalaga, *Trzecie ciało – porażka logosu*, [w:] „*Kres logocentryzmu*” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009, s. 105.

jednak w owej chwili przestaje być Innością, lecz nie będąc też w pełni ciałem, staje się jego Trzecim⁷. Kalaga, omawiając „trzecie ciała”, odwołuje się również do abiektu Julii Kristevej⁸. Jednak proteza jest dla ciała czymś innym niż abiekt, z którego, w teorii Kristevej, ciało musi zostać oczyszczone, żeby zachować podmiotowość. Wobec protetycznej cielesności, jak zobaczymy, przyjmowane są różne strategie, a wyparcie protetycznego charakteru ciała jest tylko jedną z nich.

* * *

Modernistyczne doświadczenia przeczą kolejnym narracjom, w które wpisywane było ciało. Przede wszystkim zostało mu odebrane alibi religijne: ciało jako mieszkanie ducha, ciało, które zmartwychwstanie, ciało, którego ból ma sens w zbawieniu, ciało, które zostało stworzone na wzór Boga, wyróżnione jest więc wobec ciał zwierzęcych i materii martwej. Śmierć boga wyjęła ciało z kontekstu scenariusza uwznioślającego i sensotwórczego. Jednocześnie technologia dominująca epokę coraz śmielej wkracza w ciało, bądź też jest z ciałem wymienna czy wręcz wobec niego zwycięska. Człowiek musi się zmierzyć z ciałem technologizowanym, z ciałem-przedmiotem (zbiorem przedmiotów) którego spójność jest teraz znacznie trudniejsza do utrzymania.

We wczesnych badaniach psychoanalitycznych Paul Schilder opisuje świadomościowe postrzeganie ciała poprzez jego obraz czy też mapę i integralność tego wizerunku⁹. Obraz ciała ulega jednak traumatycznemu rozbiciu w momencie, w którym doświadczenie ciała nie odpowiada jego integralnemu wizerunkowi w świadomości.

Rozbicie koherentnego obrazu ciała poprzez doświadczenie jego protetyzacji/amputacji i związana z nią fragmentaryzacja, przywraca nas w postrzeganiu tego ciała do stanu sprzed Lacanowskiej fazy lustra. Przypomnijmy, że, według Lacana, dziecko początkowo odczuwa swoje ciało jako *pokawałkowane*, niemożliwe do skoordynowania i zapanowania nad nim. Odczucie potwornego w fragmentaryzacji ciała, jest dla dziecka związane z lękiem i stanami depresyjnymi, a konfrontacja z jednolitym obrazem ujrzanym w lustrze, pozwala na zrodzenie się z chaosu fragmentarycznych członków własnego ciała pierwszego odpowiednika zjednoczonego „ja”.

⁷ Tamże, s. 107.

⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

⁹ Zob. P. Schiller, *The Image and Appearance of Human Body: Studies In Constructive Energies of the Psyche*, New York 1978.

Dla Lacana powrót do postrzegania własnego ciała sprzed fazy lustra to regres, który łączy on ze stanami schizofrenicznymi o charakterze paranoidalnym. Ale, jak pisze Paweł Dybel, „również dziedzina literatury i sztuki dostarcza niezliczonych świadectw żywotności tego doświadczenia w człowieku – wystarczy tylko wskazać powieści Jamesa Joyce’a, obrazy Hieronima Boscha czy lalki Hansa Bellmera”¹⁰. Faza lustra jest więc doświadczeniem budującym obraz siebie niezbędny do poczucia bezpieczeństwa, a wyłom w tej fantazji jest groźny, ale i twórczy. Odczuwanie ciała pofragmentaryzowanego to kontakt z potwornym Realnym, który może być destrukcyjny, ale jednocześnie jest jedyną możliwością rozkoszy.

Reifikacja ciała, odczuwanie go jako martwego, coraz bardziej powszednie mariaże z technologią wywołują niepokój potwornej fragmentaryzacji. Niepokój ten prowokuje pragnienie dodatkowego, zewnętrznego scalenia ciała. Wzmoczona potrzeba cielesnej konsolidacji przejawia się poprzez różne strategie, ich różnorodność zależna jest od kulturowego kontekstu.

Strategie integrujące: ciało-zbroja

Pierwszą z omawianych przeze mnie strategii integracji ciała jest ideologiczne usensownianie ciała-przedmiotu poprzez afirmację technologii. Jak ujął to Hal Foster: „podwójna logika technologicznej protezy zapanowała nad zmechanizowaną wyobraźnią modernizmu: maszyna jako kastrująca trauma oraz jako falliczna tarcza przeciwko tej traumie”¹¹.

Po pierwszej wojnie światowej, wojnie prawdziwie industrialnej, ciało utraciło poczucie naturalności i nienaruszalności, zostało też umniejszone wobec maszyny czy stechnologizowanego ciała. Jedną z reakcji na to, było, „zwłaszcza w rewolucyjnej Rosji, postrzeganie mechanizacji nowoczesnego ciała jako nowych fizycznych zasad bycia”¹² – narodziny „Nowego Człowieka”. Jakkolwiek różne były technologiczne projekty człowieka komunistycznego i faszystowskiego, łączyła je potrzeba wymazania takiego obrazu ciała, które ulega dezintegrującej fragmentaryzacji. Jak czytamy (za Peterem Sloterdijkem) w książce Kurta Schudera pt: *Granit i serce. Drogi Adolfa Hitlera – budowa katedry naszych czasów z 1940 roku*:

¹⁰ P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 226.

¹¹ H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge Londyn 2006, s. 114.

¹² Tamże, s. 110.

My technicy, którzy zaczynamy od materii, musimy połączyć z nią naszego ducha [...]. [Ż]aden człowiek nie może dzisiaj żyć bez tego braterstwa z maszyną, że nie wspomnę o narodzie [...]. [M]aszyna tworzy pełną harmonię z człowiekiem i odpowiada jego istocie [...]. Największym osiągnięciem nowych Niemiec jest wprowadzenie techniki do duszy [...], tak że nie musi już marznąć, stojąc na zewnątrz¹³.

Wobec traumatycznego zagrożenia kastracją czy rozbiciem spójności cielesnej, które niesie ze sobą technologia, nowoczesny podmiot zbroi się w dodatkową tarczę, którą – paradoksalnie – jest ta właśnie technologia. Silne, faliczne, twarde, zmechanizowane ikony ciał-zbroi ideologii komunistycznej i faszystowskiej, nawiedzane są jednak przez potworne ciało protetyczne.

I wojna światowa zostawiła dwanaście milionów kalek: „Ludzie bez kończyn, ludzie o strasznych twarzach, bez nosów, bez ust. [...] zniekształcone stwory, [...] zabliznione otwory w miejscu, gdzie niegdyś były usta”¹⁴.

Okaleczone, spotworniałe ciała kalek są powracającym widmem, które niepokoi zideologizowane ciało technologiczne. Potworna protezyzacja jest wymazywana poprzez zabiegi propagandowe – potworność wojennego kalectwa ujarzmiana jest poprzez obrazy protetycznej funkcjonalności. Protezy ujmowane jako świetnie działające maszyny, a ciało protetyczne przedstawiane jako sprawne i pełne, mają stłumić traumę ciała okaleczonego, zaprzeczyć jego fragmentaryzacji, niekoherencji. Jako przykład tego typu zabiegów niech posłuży następujący cytat faszystowskiej reklamy protez: „Ramię Rota [...] jest nieco lżejsze i wygodniejsze niż ramię Jagenberskie. Jego ruchliwość przewyższa znacznie możliwość ramienia ludzkiego [...]”¹⁵. Protetyczny, a więc niejednorodny charakter ciała, jest wyparty przez funkcjonalność, która imituje utraconą spójność. Jednak niepokojący status ciała protetycznego nie jest w stanie ulec całkowitemu stłumieniu – możliwości protezy przewyższają możliwości ludzkie – sugerują więc to, co *nie-ludzkie*.

Olbrzymią potrzebę odsunięcia potworności ciała protetycznego, które poprzez funkcjonalność, wpisywane jest w „naturalną” koherencję ciała w propagandzie ideologicznej, widać również w odmiennych obrazach ciał protetycznych. Tym razem strategii wymazywania potwornej fragmentaryzacji mają charakter nie tyle ideologiczny, co komercyjny.

¹³ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 478.

¹⁴ E. Kästner, *Fabian. Historia pewnego moralisty*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1961, s. 82.

¹⁵ Cytat za: P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, s. 482.

Strategie integrujące: ciało-produkt

Komercyjne przedstawienia ciał protetycznych są, jak pisze Maquard Smith, ukrywaniem tożsamości tychże ciał poprzez funkcjonalność protetycznych urządzeń – „historia rozwoju protetycznych technologii to [...] zabawa w chowanego z prawdą”¹⁶. Obrazy z 1915 roku ciał kobiet, których protezy wykonał James Gillingham, podkreślają wirtuozerię ich twórcy, triumf technologii jako takiej i wpływ, jaki protezy będą miały na ich nabywcę¹⁷. Skrywana tożsamość kobiet (poprzez ich odwrócone twarze) skupia uwagę odbiorcy na protezie i jej relacji z ciałem. Te komercyjne wizerunki ciał protetycznych paradoksalnie zapewniają nas, że sprawność protez czyni te protezy niewidocznymi, nieważnymi – ciało jest spójne, mimo że protetyczne. Gra w chowanego, o której wspomina Marquard Smith, dotyczy tu też kwestii seksualności.

Obrazy kobiet zasłaniających twarze mówią nam, że gdy protezy ukryją się pod suknią, twarze zostaną odsłonięte. Przebranie ciała protetycznego w ciało „naturalne”, koherentne jest związane z przyjemnością – „przyjemnością skromnego i dyskretnego [...] przejścia/zdania testu nie tyle z nie-pełnosprawności, co z pełno-sprawności”¹⁸. Napięcie między ukrytą twarzą i odkrytą protezą (i na odwrót) to napięcie między ambiwalentnymi pragnieniami. Między pragnieniem wymazania z obrazu ciała protezy, która przypomina o utraconym fragmencie, pragnieniem reanimacji ciała jako całości, a między pragnieniem wyeksponowania nieobecności tego fragmentu w fetyszystycznej prezentacji ciała protetycznego. Gdy widziana jest twarz, niewidziana jest proteza – fikcjonalizowana jest koherencja ciała. Gdy zaś widziana jest proteza, twarz zostaje zasłonięta.

Jeżeli więc zdjęcia te, jak twierdzi Marquard Smith, poza funkcją komercyjną, mają również funkcję erotyczną, to pożądamy albo fantazji o spójnym ciele albo fetyszystycznie – samej protezy. Nie pożądamy potworności ciała protetycznego, a więc połączenia, spojenia ciała z protezą, które rodzi potworną niepewność: czego pragniemy? Ciała jako przedmiotu? Przedmiotu jako ciała? A może ich mariażu?

Zdjęcia Gillinghama wpisują się więc w bezpieczną strategię konsolidacyjną. Nie zagrażają spójności patrzącego, wymazując potworność ciała protetycznego.

¹⁶ M. Smith, *The Vornerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins, and Mathew Barney*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 49.

¹⁷ Zob. tamże, s. 54.

¹⁸ Tamże, s. 54.

Podobnej logice wymazywania potworności poddane są współczesne komercyjne wizerunki ciał protetycznych. Aimee Mullins jest modelką, aktorką i sportsmenką, która w wieku lat czterech poddana została amputacji obu nóg poniżej kolan. Mullins występuje na wybiegach, uczestniczy w sesjach zdjęciowych dla kolorowych czasopism, a w 1999 roku została uznana przez magazyn „People” za jedną z pięćdziesięciu najpiękniejszych osób na świecie. Mimo że większość jej wizerunków nie zakrywa ani twarzy ani protez – również w tym przypadku mamy do czynienia z wypieraniem ciała protetycznego ze świadomości. Media, przedstawiając Mullins, kreują ją na cyborgicznego seks-kociaka, doskonały przykład posthumanistycznego postępu. Jak pisze Smith: jest ona widziana jako obiekt seksualny, ale jako „kobieta pełno-sprawna, która, tak się składa, jest też po amputacji”¹⁹. Mullins w tych przedstawieniach jest raczej cyborgiczną fantazją erotyczną niż ciałem widzianym i doświadczanym jako protetyczne. Jej „ładne nogi”, nogi Barbie, bywają najczęściej tak zaprojektowane, że stopy są wygięte – pasujące do butów na obcasach. Bez tych obcasów nogi Mullins nie funkcjonują. Zauważono także, że niektóre z jej nóg nie pozwalają na zachowanie równowagi, gdy nie są w ruchu. Gdy się zatrzymuje, musi być podtrzymywana przez kogoś bądź przez coś.

O ile więc ideologiczne wizerunki ciał protetycznych wymazywały świadomość fragmentaryzacji i reifikacji ciała poprzez funkcjonalność technologii w kontakcie z nim, współczesne komercyjne przedstawienia ciał protetycznych wypierają potworne doświadczenie pokawałkowania poprzez estetykę i seksualność – nawet przeciwko funkcjonalności. Fantazja o ciele radykalnie cyborgicznym – gdy własne nogi, można zamienić na nogi lalki Barbie, gdy ciało nie stawia już oporu przed dopasowaniem się do ciał medialno-idealnych, fantazja o byciu takim ciałem, bądź posiadania takiej partnerki, działa na rzecz całkowitego wyparcia niepokoju potwornej fragmentaryzacji.

Na manowcach strategii: „Amputetki”

Zaangażowanie ciała protetycznego w grę seksualną świetnie ilustrują „Amputetki” – grupa sześciu poddanych amputacji amerykańskich weteranów wojennych. Wiosną 1945 roku szpital Walter Reed Army oraz Wojskowe Centrum Medyczne zasponsorowały serię cotygodniowych spektakli – w tym rewie, koncerty jazzowych orkiestr, występy wokalne i komiczne, wodewile – by zapełnić czas weteranom

¹⁹Tamże, s. 58.

poddawanym w szpitalu rehabilitacji²⁰. Wśród najbardziej popularnych przedstawień znajdowały się występy „Amputetek”. Jak rozumieć zaistnienie grupy protetycznych Drag Queen w środowisku, w którym normatywność heteroseksualna i sprawność fizyczna zdają się być najistotniejsze? Niezwykła popularność „Amputetek” świadczy o tym, że były nie tylko tolerowane, ale wręcz w jakiś szczególny sposób potrzebne amerykańskim weteranom wojennym. Jak pisze David Serlin, porywające występy „Amputetek” były dowodem na to, czego dokonać może rehabilitacja. „Amputetki” dopełniały obraz pełnosprawności „bez jakiegokolwiek intencjonalnej ironii, dostarczając konkretnych dowodów, że dokonują postępów w rehabilitacji i że posuwają się do przodu na drodze niezależności i samowystarczalności”²¹. Z jednej strony „Amputetki” wpisywały się w wojskową ideologię ciała protetycznego, poświadczając, że nawet z protezami są sprawne, a ich ciała spójne. Jednak zdjęcia „Amputetek” wzbudzają odczucie, że mamy tu do czynienia z trudną do określenia dwuznacznością. Ciała i role „Amputetek” są bowiem jednak wyraźnie nienormatywne – zarówno pod względem tożsamości seksualnej, jaki i cielesnej integralności. Ich występy równie intensywnie wskazują na sprawność, jak i na perwersję, którą wyrażają ich ciała.

„Amputetki” są szczególnym przykładem powojennego ciała protetycznego, bowiem biorąc udział we wzmacnianiu wizerunku sprawnego ciała-maszyny, jednocześnie otwierają swoje ciała na protezy, które nie tyle zbroją, co bawią. Ciało żołnierza jest zatrzaśnięte pomiędzy fantazją o ciele-zbroi i przerażającą potwornością ciała-kaleki, ciała rozczłonkowanego. Perwersja „Amputetek” wynika z tego, że uruchamiają trzecią możliwość – możliwość protetycznej zabawy, odchylenia, otwarcia ciała na rozkosz protetyczności.

„Wyzwalające pożądanie fragmentu”²²: Bellmer

Według Hansa Bellmera, niemieckiego artysty tworzącego w latach trzydziestych XX wieku serię rzeźbiarskich instalacji pod tytułem „Lalki”, którą przez następną dekadę fotografował, pożądanie fragmentu ciała i wystawienie się na możliwości, które stwarza doświadczenie rozczłonkowania jest wyzwalające.

²⁰ Zob. D. Serlin, *Disability, Masculinity, and the Prosthetics of War, 1945 to 2005*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 155.

²¹ Tamże, s. 157.

²² H. Foster, *Prosthetic Gods*, s. 233.

Kreowane przez Bellmera lalki są złożone z niejednorodnych materiałów, których zrosty są wyraźnie widoczne. Ich ciała charakteryzuje brak bądź nadmiar, jak również pomieszanie w układzie, niekiedy też obnażenie organów wewnętrznych. Hal Foster interpretuje fotografie niemieckiego artysty jako „oscylację pomiędzy kastracyjną i fetyszyzującą wizją kobiet”²³. Multiplikacje części ciała lalek odczytuje Foster zgodnie z psychoanalizą Freudowską jako silne zaakcentowanie wyparcia kastracji²⁴. Jak jednak dodaje autor *Prosthetic Gods*, Bellmer „zdaje się nie tylko pożądać tych lalek, ale również, w pewnym sensie, identyfikować się z nimi, nie tylko sadystycznie nimi manipuluje, ale również, w pewnym sensie, masochistycznie staje się nimi [...]”²⁵.

Można jednak inaczej interpretować twórczość Bellmera. Pokawałkowane lalki i ich zwielokrotnione, wynaturzone wypukłości odczytywać można jako zapis doświadczeń erotycznych, w których ciało nie jest postrzegane jako integralna całość, a właśnie jako olbrzymiejące, pulsujące i poodłączane od siebie fragmenty. I te kawałki właśnie, te osobne części mają najbardziej niepokojącą i fascynującą siłę erotyczną.

Jak pisze Foster:

Lalki mogą być przedmiotem prób mistrzowskiego sadyzmu do momentu, w którym podmiot jest wystawiony na to, co budzi w nim największe przerażenie – jego własną fragmentację i dezintegrację. Ale, paradoksalnie, to samo może być jego największym pragnieniem²⁶. Sam Bellmer stwierdza, że wszystkie sny powracają, do pierwotnych instynktów – by uciec z rysunku/konturu samego siebie²⁷.

Protetyczny erotyzm jest perwersyjny – pociąga go to, co fragmentaryczne, pokawałkowane, szczątkowe.

„Perwersja jest ustrukturowana protetycznie”²⁸: apotemnofilia

Apotemnofilia jest opisywana przez specjalistów jako postać masochizmu. Polega na obsesyjnym pragnieniu amputacji. Związana jest często z akrotomofilią, czyli fascynacją seksualną osobami z amputowanymi kończynami. Alphonso Lingis przedstawia na temat apotemnofilii ekscentryczne nieco, ale ciekawe poglądy w artykule *Fizjologia sztuki*.

²³ Tamże, s. 230.

²⁴ Zob. tamże, s. 230.

²⁵ Tamże, s. 236.

²⁶ Tamże, s. 233.

²⁷ H. Bellmer, cyt. za: H. Foster, *Prosthetic Gods*, s. 233.

²⁸ M. Smith, J. Morra, *Introduction*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 8.

Podjejrzejąc zarówno siebie jak i nas wszystkich o skłonności apotemnofilskie, Lingis opisuje przypadki osób, które potrzebę amputacji realizują przy pomocy radykalnych i niebezpiecznych zabiegów. Zdaniem Lingisa apotemnofilia odwraca strategię integracji ciała – dąży do dezintegracji: „Apotemnofile uważają, że cierpią z powodu bycia »osobami niepełnoprawnymi w pełnosprawnym ciele«”²⁹. A odwrócenie logiki, jest etymologicznym znaczeniem słowa perwersja.

Lingis, zainspirowany (i wyraźnie zafascynowany) apotemnofilią, interpretuje sztukę wizualną obrazującą ciała, jako perwersyjną w wymiarze apotemnofilnym. Szczególnie portrety i akty są, zdaniem amerykańskiego filozofa, wyrazem rozkoszy uświadomienia sobie, jak wiele możemy się pozbyć z integralnych wizerunków naszych ciał: nie tylko ubrań, ale też rąk, nóg czy ucha.

Fragmentaryzacja, zawsze towarzysząca przedstawieniom ciała (choćby poprzez wybór perspektywy), jest właśnie źródłem potwornej rozkoszy, jaką odczuwamy wobec obrazów. Zdaniem Lingisa – apotemnofilia konfrontuje jedynie z ukrytą w nas wszystkich fantazją o protetyczności.

Ilustracją do rozważań Lingisa może być tutaj film Petera Greenawaya *Zet i dwa zera* (1985) – dla kobiety, której obie nogi zostały amputowane, swoistymi protezami są bracia bliźniacy. Pierwsza noga kobiety została amputowana po wypadku, jednak drugą amputowano jej, by mogła stać się kopia bohaterki z tego obraz Vermeera. Gdy Lingis mówi więc metaforycznie, że obrazy zawsze w jakiś sposób amputują ciała swych bohaterów (poprzez kadr czy perspektywę), Greenaway literalizuje tę metaforę³⁰: poddaje swoją postać amputacji i przyszywa ją do krzesła, by odpowiadała dokładnie kobiecie przedstawionej na obrazie.

Potwór jest zawsze tym, czego się nie spodziewamy

Na koniec wróćmy do wspomnianej powyżej modelki Aimee Mullins, która zagrała rolę jednej z protetycznych postaci u Mathew Barneya w filmie *Cremaster 3*. Tym razem ciało Mullins nie udaje spójności, nie próbuje sprzedać seksownej normatywności, ukrywając protetyczność. Łączy to, co w oczywisty sposób obce jest ciału ludzkiemu (przedmioty, narzędzia, atrybuty zwierzęce), podkreśla możliwości, jakie daje „wyzwalające pożądanie fragmentu”, rozwija fantazję protetyczną, zamiast strategii integrującej.

²⁹ A. Lingis, *The Pysiology of Art*, [w:] *The Prosthetic Impulse*, s. 80.

Konsolidujące ciało strategię, które omówiłam powyżej, a więc ideologiczne zbrojenie i komercyjne „produktowanie” ciał, nie internalizują obcości. Wypierają doświadczenie rozczłonkowania i protetyczności ciała, przeczą jego potworności, uciekając w bezpieczne fantazje o normatywności. Z kolei perwersyjne wybory takich artystów jak Bellmer czy Barney, ryzykowne preferencje erotyczne apotemnofilów, a także zaskakujące fascynacje teoretyczne Alphonsa Lingisa stawiają wyzwanie rozpoznania potwornej protetyczności naszych ciał, których spójność jest jedynie fantazmatyczna. Stawiają przed nami zadanie uwewnętrznienia obcości.

Ciało protetyczne charakteryzuje się niemożnością ustalenia własnych marginesów, jednak jednocześnie boleśnie odczuwa swoje zrosty z tym, co dodane/uzupełnione/amputowane. Rany czy blizny, związane z protezami, jednocześnie otwierają ciało, ale też i przypominają o jego granicach. Ciało protetyczne jest więc „potworne” w logice swojej heterogeniczności. Niekoniecznie trzeba ulegać radykalnym upodobaniom apotemnofilskim, żeby doświadczać własnego ciała jak protetycznego, jako potwornego w swojej niespójności i różnorodności. Angażując się w kulturowe obrazy i narracje, uświadamiamy sobie, że jednolity obraz naszego ciała (i trwałość tego obrazu) jest jedynie fikcją. Fikcją, która zapewnia nam, co prawda, przyjemne poczucie komfortu spójności, ale jednocześnie odbiera nam możliwość „wyzwalającego pragnienia fragmentaryzacji”.

Inkorporując obcość, stawiamy czoła własnej protetyczności, gdy doświadczamy potwornego, ale i rozkosznego rozczłonkowania i protetycznych naruszeń naszego ciała. Ciało protetyczne jest ciałem „potwornym”, ponieważ uwewnętrznia świadomość radykalnej obcości. Potworne, jak twierdził Derrida, jest tylko to, co radykalnie obce, to, czego się nie spodziewamy³⁰.

³⁰ J. Derrida, *Passages – from Traumatism to Promise*, [w:] *Points...: Interviews, 1974–1994*, red. E. Weber, Stanford 1995, s. 386–387.

Agata Rosochacka

**Monstrosity of the prosthetic body.
Internalised strangeness (a prosthetic body).**

The author considers the relation between bodies and prostheses and outlines the theoretical perspectives which take into account the problems of a prosthetic body. It also shows few strategies that are employed to deal with the monstrosity of the body which internalised technology.

Among some integrating strategies the author discusses the tactics of portraying a prosthetic body as a body-armour. Such activities include communist and fascist technological projects which had a similar purpose: to erase the image of the monstrous, crippled body. The monstrosity of war disability is subjugated through images of prosthetic functionality. Another integrating strategy discussed in the article is the creation of a body-product. Advertising images of the body with integrated prostheses make prostheses invisible. Commercial images of prosthetic bodies also develop fantasies about sexy cyborgs, perfect examples of post-human progress.

Contrary to the previous tactics, there is an approach resisting the need to consolidate the body. Among the activities rejecting the integrating strategies the author discusses the group "Amputets" (six American war veterans who underwent amputations), Hans Bellmer's artworks, a phenomenon of apotemnophilia and Mathew Barney's film "Cremaster 3". These are examples of cultural activities that challenge the monstrous prosthetic recognition of our bodies, whose cohesion is only a fantasy.