

Grażyna Gajewska
(Gniezno)

ESTETYKA TECHNOCIAŁ

Abstract

The article deals with the cultural and contextual complexity of the modern and postmodern figure of the cyborg, or rather the human relation to technology. The main problem is the formulation of the scope of the aesthetics of techno-bodies or aesthetic of artificial bodies. It is a contribution to a more extensive problem concerning the aesthetics, condition and possibilities of development of contemporary human who enters more and more intensively and further and further into the postbiological era.

Key words

modern art, postmodern art, posthumanism, transhumanism, biotechnology, cyborg

WPROWADZENIE

W artykule podejmuję problem fragmentaryzacji, hybrydyzacji i cyborgizacji ludzkiego ciała, a także ukazuje, jak problematyka ta ujawnia się we współczesnej sztuce. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że w epoce postbiologicznej ludzkie ciało podlega demontażowi, fragmentaryzacji, technologizacji i zatracania nienaruszalny charakter, przestaje być nietykalną, organiczną całością. Jednym z przejawów detabuizacji ludzkiego ciała jest ingerencja w organizm, mająca na celu rozbicie jego spójności. Im bardziej jest ono rozczłonkowane, demontowane i ponownie składane, oglądane oraz badane od wewnątrz, tym bardziej wydaje się, że nie należy ono do ‘ja’, czy może jeszcze inaczej — ‘ja’ nie można umiejscowić w ciele. Świadectwem takiego sposobu postrzegania zdeintegrowanej figury ludzkiego ciała i tożsamości jest tekst piosenki „Dr. Frankenstein” polskiego zespołu PtakY z płyty „PtakY” z 2004 roku:

„Siedzę sobie w domu i znudzony myślę, czy
Czy jednym słowem mogę odpowiedzieć, kim
Kim jestem i gdzie znaleźć to mogę,
Co nazwać chciałbym jednym słowem

Odcinam po kolei ciała każdą część
Zaglądam w nie do środka, lecz w nich nie ma mnie
Rozcinam mózg, lecz także tam mięso
Gdzie znaleźć mam, gdzie jestem w ciele Ja

Siedzę i tak
Myślę, czy mam
Ciała część, gdzie
Dojrzę w niej siebie

Mówią, że głosu Boga echo w duszy mam
A dusza to antena dla kosmicznych fal
Że wszystko co wymyślą to sygnały
Że nie ma mnie, tak naprawdę nie ma mnie

Siedzę, siedzę i tak
Myślę, czy mam

Ciała część, gdzie
Dojrzę w niej siebie.

...Najważniejszych nie wiem spraw,
Czym są myśli moje”¹.

W utworze tym podmiot liryczny, którym domyślnie jest doktor Frankenstein, dokonuje wiwisekcji na sobie samym, jakby chciał powiedzieć swemu „synowi” poskładanemu z ciał trupów, że nawet mając własne ciało, nie sposób uwolnić się od poczucia dezintegracji, rozbicia, rozdarcia. Współczesny Frankenstein mógłby wymienić kilka czynników warunkujących postrzeganie cielesności w kategoriach rozbicia, przechodniości, demontażu i montażu. Przede wszystkim należałoby wskazać rozwój takich dziedzin nauki, jak: genetyka, transplantologia, robotyka, protetyka i rozwój studiów interdyscyplinarnych, jak na przykład bionika. To także intensywny rozwój medialnych technologii komunikacyjnych, zwłaszcza technologii komputerowych, których zasadniczymi cechami są interaktywność i wirtualność upłynniające niejednokrotnie różnice między ciałem fizycznym a tym wygenerowanym cyfrowo.

Podany wyżej przykład tekstu piosenki jest jednym z wielu głosów ujawniających problematykę fragmentaryzacji ludzkiego ciała. W artykule przesuwam akcent z tekstów literackich (utworów piosenek, opowiadań i powieści *science fiction*)² na sztuki plastyczne. Analizując wybrane utwory Hannah Höch, Raula Hausmanna, Roberta Longo i Lynn Randolf, wskażę, jak trudna — co najmniej od stulecia — jest do utrzymania odziedziczona po starożytności koncepcja człowieka jako psychofizycznej całości, co wpływa także na zmianę estetycznego odbioru ludzkiego ciała.

Chociaż — co podkreślałam wyżej — zjawisko dezintegracji i fragmentaryzacji ciała możemy obserwować w sztukach plastycznych od dawna, to wydźwięk dzieł, w którym dokonuje się owych przemieszczeń oraz hybrydyzacji, jest rozmaity. Można wyróżnić trzy okresy w kulturze zachodniej, w których technociała szczególnie wyraziście przesywały wyobraźnię artystów. Pierwszym z nich był okres międzywojenny, kiedy gwałtowny rozwój techniki

¹ PtakY, Dr. Frankenstein, [w:] PtakY, wyd. Sony Music Polska 2004.

² Analizę utworów literackich w kontekście fragmentaryzacji, technologiczacji, cyborgizacji ludzkiego ciała podjęłam w pracy: G. Gajewska, Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów, Poznań 2010.

wzbudzał entuzjazm (zwłaszcza w gronie futurystów), ale jednocześnie obawy związane z wykorzystywaniem jej do celów wojennych (po doświadczeniach I wojny światowej). W tym okresie zdeintegrowane ludzkie ciała na tle części samochodów, samolotów i innych technicznych urządzeń wyrażały ambiwalencję postępu technologicznego, a także doświadczenie wzrastającego tempa życia, przemian sposobu funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa. Po raz kolejny technociała pojawiły się w sztuce w latach osiemdziesiątych XX wieku, jako reakcja na wrastającą technologizację życia (kultura industrialna), a przede wszystkim jako wyraz sprzeciwu wobec wyścigu zbrojeń i działań wojennych w Wietnamie oraz na Bliskim Wschodzie (wojna iracko-irańska), podczas których używano broni mechanicznej i chemicznej. Gdy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęły kształtować się idee posthumanistyczne, technociała pojawiły się w zupełnie innym, „odmilitaryzowanym” kontekście — wyrażały zwrot ku nieesencjalistycznym, niehierarchicznym, za to hybrydycznym koncepcjom podmiotowości. Mamy więc do czynienia z różnymi sposobami wizualizowania zacieśniających się związków ludzi z wysoko zaawansowaną technologią, jak i z różnymi ocenami tego zjawiska wynikającymi z niewspółmiernych wobec siebie przesłanek.

ODSŁONA PIERWSZA — MODERNISTYCZNA DEZINTEGRACJA CIAŁA

W ujęciu historycznym wyobrażenie zdeintegrowanego ciała zbiegło się z radykalnymi przemianami naukowymi, społecznymi i kulturowymi zachodzącymi w XIX i XX wieku. Odkrycia w dziedzinie medycyny i osiągnięcia w sferze techniki zmieniły charakter ludzkiego życia. Dzięki wynalazkom takim, jak samochody czy telefony ludzie nie tylko budowali relacje z innymi ludźmi i ze światem, lecz także zaczęli ustanawiać charakter oraz intensywność tych relacji przez technologię. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że nie chodziło wyłącznie o przedmioty będące poza ciałem, lecz także o próby połączenia tego, co biologiczne z tym, co mechaniczne (np. pierwsza sztuczna ręka napędzana mięśniami z 1818 roku skonstruowana przez Petera Ballita)³, to zarysuje się sieć

³ Na temat historii konstruowania protez, które spełniałyby funkcje najbardziej zbliżone do tych, które wykonują ludzkie członki zob. M. Vitali i inni, *Amputacje i protezowanie*, przeł. A. Dziak, Warszawa 1985.



Il. 1. Hannah Höch, „Das schöne Mädchen” („Piękna dziewczyna”), fotomontaż, 1920 r.

wielorakich i zacieśniających się powiązań między tym, co naturalne a tym, co sztuczne, uniemożliwiając usytuowanie człowieka w jednoznacznej opozycji wobec świata techniki. W tej sytuacji zaczęło ujawniać się odchodzenie od wyobrażeń o człowieku jako skończonym (w sensie biologicznym i duchowym), domkniętym fenomenie, obdarzonym przez Boga i/lub Naturę wyjątkowymi, ustalonymi raz na zawsze przymiotami. Innymi słowy, w czasach, w których tradycyjny model ontologiczny człowieka trudno było już pogodzić z żywymi doświadczeniami, na sile zaczął zyskiwać zdecentralizowany, sfragmentaryzowany obraz istoty ludzkiej. Podejście artystów do hybrydycznego, organiczno-mechanicznego ciała w jego wielorakich splotach z „banalnymi” przedmiotami codziennego użytku może stanowić punkt wyjścia refleksji nad przestrzenią, w której dokonywała się ta zmiana.

Na jednym z fotomontaży autorstwa Hannah Höch z 1920 roku zatytułowanym „Das schöne Mädchen” („Piękna dziewczyna” — il. 1) kobieca głowa, dłoni trzymająca zegarek, lekko skrzyżowane nogi zestawione zostały z utapiowaną peruką, parasolem, kołem samochodu, emblematami marki BMW, świecącą

żarówką i dźwignią zdającą się wprawiać w ruch całą konstrukcję. Ten dynamiczny, organiczno-techniczny w swym wyrazie utwór można traktować jako alegorię modernizmu. Höch w pozornie chaotycznym zestawieniu różnych elementów ukazała dwa zasadnicze wyróżniki nowoczesności: prędkość maszyn i wzrastające tempo życia, co wiązało się z przemianami społecznymi, obyczajowymi i kulturowymi. W „Pięknej dziewczynie” wizerunek kobiety usytuowany w dyslokacyjnej przestrzeni części samochodu, parasola, żarówki i rozczłonkowanego ciała ujawnia także doświadczenia pokolenia międzywojennego. Zdało sobie ono sprawę z ambiwalencji postępu technologicznego — pozwalał bowiem podnosić jakość ludzkiego życia, ale jako narzędzie dyskursu władzy był także wykorzystywany podczas I wojny światowej do jego unicestwienia.

Wiele wczesnych fotomontaży tej artystki można zinterpretować podobnie jak „Piękną dziewczynę”. Poczucie rozbicia czasu i przestrzeni czy nawet zerwania kulturowego continuum przybrało w pracach Höch formę kolażu cyborgicznego ciała. Składają się na niego przemieszczone fragmenty biologicznego ciała i elementy mechaniczno-elektroniczne, np. dłoń kobiecej postaci z drugiego planu, odcięta przy nadgarstku, pojawia się w innym miejscu, już na pierwszym planie, trzymając zegarek. Nie sposób dokładnie określić, które mechaniczno-elektroniczne części wchodzą w miejsce biologicznych organów ani tego, na jakiej zasadzie łączą się ze sobą. Mimo to utwór Höch nie sprawia wrażenia przypadkowego zestawienia tego, co biologiczne z tym, co mechaniczne, lecz raczej — właśnie przez dyslokację i fragmentaryzację ludzkiego ciała wkomponowanego w części samochodu — odzwierciedla określony sposób doświadczania nowoczesności na początku XX wieku. Percepcja człowieka nowoczesnego określona została już przez to, co techniczne, a jednocześnie fragmentaryczne, niespójne. Rozbite organiczne ciało połączone z różnymi produktami technologii interpretować można jako wizualną reprezentację tejże percepcji.

Według Jennifer González opis tego zjawiska odnaleźć można w utworze „Orlando” z 1928 roku Virginii Woolf⁴. Osobliwe doświadczanie świata i siebie samej z perspektywy bohaterki jadącej samochodem oddaje metafora podartych skrawków papieru, co wydaje się szczególnie odpowiednim kontekstem dla utworu Höch, w którym zastosowano fotomontaż dla zilustrowania rozbitej tożsamości człowieka nowoczesnego.

⁴ J. González, *Envisioning Cyborg Bodies. Notes from Current Research*, [w:] C.H. Gray with the assistance of H. J. Figueroa-Sarriera & S. Mentor, *The Cyborg Handbook*, New York–London 1995, s. 271.

„Po dwudziestu minutach ciało i umysł były jak strzępki podartego papieru, sypane z worka na wiatr; w istocie, pospieszna jazda przez Londyn w tak wielkiej mierze przypomina szatkowanie na drobno tożsamości, które poprzedza utratę przytomności, a bodaj i śmierć, że otwarte pozostaje pytanie, w jakim sensie wolno powiedzieć, iż Orlanda w chwili terażniejszej istniała”⁵.

Niejednoznaczny status protagonistki tej opowieści — zmieniającej płęć i adaptującej społeczno-kulturowe przemiany dokonujące się w ciągu kilkuset lat i to w różnych krajach — określić można jako płynny, zmienny, migrujący. Mowa o przemieszczającej się, migrującej tożsamości, konkretyzującej się tymczasowo i tylko w chwilach sprzecznego doświadczenia. Próby wyrażenia i ponownego złożenia — lecz nie w sensie naprawienia, przywrócenia spójności, lecz w sensie ponownego określenia — rozbitej cielesności i świadomości wydają się ważnym aspektem modernistycznej sztuki (zarówno literackiej, jak i plastycznej).

Fotomontaż okazuje się techniką szczególnie odpowiednią do wizualizacji rozbitej i ponownie składanej podmiotowości. Technika ta pozwala uwidocznić sfragmentaryzowane ciało, przedmioty i przestrzeń w niespotykanych czy nieświadomionych wcześniej relacjach, stanowiąc dla podmiotowości nowy kontekst funkcjonowania. Fotografie tworzą fantastyczną przestrzeń, w której dochodzi do kilkupoziomowego połączenia organicznego ciała z przedmiotami codziennego użytku i emblematami określonej marki samochodu. Dzięki zastosowaniu techniki fotomontażu rozpoznawane przez widza obrazy ludzkiego ciała, maszyny i emblematu tworzą zaskakującą konfigurację i prowokują do rewizji epistemologicznych oraz ontologicznych sposobów określania ludzko-mechanicznej podmiotowości.

Z zagadnieniem nowej ontologii ludzko-technicznej hybrydy zmierzył się w latach dwudziestych XX wieku rodak Hannah Höch, dadaista Raul Hausmann. Inaczej niż w przypadku fotomontażu Höch, instalacja Hausmanna wyraża nie tyle rozbite i ponownie złożone ludzkie ciało symbolizujące doświadczenie nowoczesnej rzeczywistości, co raczej stechnologizowany umysł czy — jeszcze inaczej — umysł funkcjonujący w ścisłej korelacji z technologią. Stworzona przez artystę w 1919 roku „Tête Mécanique” („Mechaniczna głowa” — il. 2) nie sygnalizuje jeszcze zmian ludzkiego funkcjonowania w świecie pod wpływem rozwoju elektroniki (ten problem pojawi się dopiero w II poł. XX

⁵ V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1994, s. 210.



Il. 2. Raul Hausmann, „Tête Mécanique” („Mechaniczna głowa”), instalacja, 1919 r.

wieku), ale prowokuje już do stawiania pytań o to, co dzieje z ludzkim ciałem, psychiką, emocjonalnością — z człowiekiem pozostającym z ścisłych relacjach z wytworami technologicznymi. „Mechaniczna głowa” przez nagromadzenie rozmaitych przedmiotów wykonanych z drewna, metalu, kartonu i skóry wyraża uprzemysłowionego, industrialnego „ducha swego czasu”. Krytyk sztuki modernistycznej, Timothy O. Benson uważa, że artysta poprzez stłoczenie tak różnych przedmiotów, jak: kubek, portfel, miara, pokrętła, blaszki, składających się na „Mechaniczną głowę”, ukazał człowieka uwięzionego w swym niepokoju i enigmatycznej przestrzeni, który postrzega świat poprzez maskę arbitralnie zestawionych symboli⁶. Jeśli jednym z wyznaczników nowoczesności było kolekcjonerstwo przedmiotów, ale także wrażeń i doświadczeń⁷, to instalacja

⁶ T.O. Benson, Raul Hausmann and Berlin Dada, Ann Arbor 1987, s. 161.

⁷ Zob. B. Frydryczak, Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności, Poznań 2002.

Hausmanna w pełni oddaje aurę owego kolekcjonerstwa. Biorąc pod uwagę, że ważnym aspektem kolekcjonerstwa jest chęć zapanowania nad przedmiotami, a szerzej nad rzeczywistością w ogóle, dzieło Hausmanna jawi się jako manifestacja chęci ogarnięcia, poznania i zapanowania nad przemianami społeczno-kulturowymi początku XX wieku. Świadczy o tym wyeksponowanie w dziele głowy symbolizującej umysł, rozum, świadomość, a także narzędzi mierniczych kojarzonych z czynnością obliczania, porządkowania, panowania nad przestrzenią.

O ile Höch przedstawiła podmiotowość człowieka nowoczesnego jako fragmentaryczną, rozproszoną, niejako swobodnie pływającą w przestrzeni, o tyle Hausmann sugeruje jej liniowość, racjonalność, planowość (kontrolę?). W „Pięknej dziewczynie” podmiot jawi się jako złożony z wielu rozmaitych perspektyw, dóbr konsumpcyjnych i rozbitych tożsamości uchwyconych w ułamku czasu. Z kolei w utworze Hausmanna człowiek wydaje się jednością wiążącą tożsamość z materialnymi przedmiotami, stanowiącymi dla tej tożsamości „naturalne” środowisko. W tym przypadku doświadczanie rzeczywistości i siebie samego okazuje się wynikiem przypadkowego spotkania człowieka ze światem rzeczy. Obydwa utwory — chociaż pod wieloma względami bardzo różne — stanowią interesującą próbę uchwycenia i zaprezentowania związków człowieka ze światem techniki.

Zmieniona społeczna rzeczywistość okresu powojennego wymagała nowych sposobów adaptacji, zachowań, bycia w świecie. „Piękną dziewczynę” Höch i „Mechaniczną głowę” Hausmanna określić można jako artystyczne reprezentacje nowych sposobów zadomawiania się w świecie. Jeszcze nierzeczywiste, lecz już wymyślane i przez to w pewnym sensie uobecnianie przez artystów scyborgizowane ciała stają się zapisem określonego momentu historycznego, w którym dochodzi do uświadomienia sobie zacieśniających się związków człowieka z technologią, a w konsekwencji do zmiany sposobu funkcjonowania, przeobrażania jego emocjonalności i percepcji.

ODSŁONA DRUGA — ZMILITARYZOWANE CYBORGI

W 1960 r. w czasopiśmie „Astronautics” ukazał się artykuł Manfreda Clynesa i Nathana Kline’a „Drugs, Space and Cybernetics”. Naukowcy, pracujący w tym czasie dla Narodowej Agencji Aeronautyki i Przestrzeni Kosmicznej (NASA), zasugerowali, że dopuszczenie wysoko zawansowanej technologii do ludzkiego organizmu może zaowocować wieloma pozytywnymi przeobraże-

niami. Chodziło o stworzenie ludzko-mechanicznych hybryd, które mogłyby pracować w skrajnie trudnych warunkach, a także dobrze znosiłyby ekstremalne warunki w przestrzeni kosmicznej, gdyż „dostosowywanie funkcji ludzkiego ciała do warunków pozaziemskich jest bardziej logiczne niż ziemskiego środowiska dla ludzkich potrzeb”⁸. Naukowcy stwierdzili, że na obecnym etapie nauki i technologii możliwe jest stworzenie samokontrolujących się systemów techniczno-organicznymi. Zaproponowali, by nazwać je ‘cyborgami’⁹.

Słowo „cyborg” pojawiło się wtedy, gdy wyścig zbrojeń prowadzony między Wschodem a Zachodem wszedł w tzw. fazę kosmiczną. Wyzwania polityczne angażowały naukowe narzędzia do podboju kosmosu. Cyborgizacja wyznaczała pewien horyzont władzy — kto panuje nad ciałem, ten może ujarzmić, podporządkować trudno dostępne obszary na Ziemi i poza nią. Władza, która — w sensie, jaki nadał jej Michel Foucault¹⁰ — nie uwidacznia się na poziomie sprawowania rządów jednostek, lecz rozplenia w różnego rodzaju dyskursach, uczyniła z biotechnologicznych ciał oręż globalnej polityki i ekonomii.

Wkrótce euforia związana z „podbojem kosmosu” przygasła, a w konsekwencji także naukowo-militarny projekt cyborgizacji. Wtedy eksploracje kosmicznej przestrzeni i cyborgizacji zaczęły rozpałać wyobraźnię pisarzy i reżyserów. Chodzi nie tylko o wyraźne inspiracje artykułem Clynesa i Kline’a, jak w powieści „Człowiek Plus” z 1975 r. Frederika Pohla, w której bohater zostaje poddany cyborgizacji, by mógł żyć na Marsie, a później kolonizuje planetę i emancypuje się od społeczności ludzkiej, lecz także o rozmaite opalizacje ludzko-technicznej imersji dla celów wojskowych, od bohaterów zasilanych bionicznymi szkieletami z powieści „Wieczna wojna” Joe’ego Williama Halde-mana z 1974 r. po postacie Terminatora z filmu pod tym samym tytułem¹¹ (na podstawie pomysłu pisarza *science fiction* Harlana Jaya Ellisona) w reżyserii Jamesa Camerona z 1984 r. i policjanta-cyborga z filmu „RoboCop” w reżyserii Paula Verhoevena z 1987 r.

⁸ M.E. Clynes and N.S. Kline, *Cyborgs and Space*, *Astronautics*, September 1960, s. 29.

⁹ *Ibidem*, s. 31.

¹⁰ Foucault nie pyta „co to jest władza?”, lecz „czym są, w swoich mechanizmach, w swoich skutkach, w swoich relacjach, rozmaite narzędzia władzy, działające na różnych poziomach społeczeństwa, w różnych dziedzinach i wymiarach”. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*. Wykłady w Collège de France, 1976, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 25.

¹¹ W Polsce film ten ukazał się pod tytułem „Elektroniczny morderca”, jednak dziś powszechnie używa się oryginalnego tytułu.

W prozie i filmach *science fiction* ujawniają się często obawy związane z motywacjami stojącymi za projektami naukowymi i z nieprzewidywanymi rezultatami eksperymentów. Wówczas cyborg „ucieleśnia” te obawy, staje się niebezpiecznym przybyszem z przyszłości, który zagraża dniu terażniejszemu. Na przykład w filmie „Terminator” tytułowy bohater przybywa z przyszłości, by zabić kobietę mającą urodzić przywódcę rewolucji. Zdarzenie to jest ucieleśnieniem wolnego od pragnienia popędu¹², gdyż Terminator z mechanicznym uporem trwa przy postanowieniu zabicia kobiety nawet wtedy, gdy jest już pozbawiony kończyn, a część jego obwodów jest przepalona. Jeden z bohaterów filmu wyraża to słowami: „Nie przekupisz go ani nie przekonasz. Nie czuje żalu, wyrzutów sumienia ani strachu. I nie zrezygnuje, nigdy, póki cię nie zabije”¹³. Postać ta przeraża dlatego, że jest samosterującym się automatem. Optymistyczna idea cyborga jako samosterującego się organizmu radzącego sobie w trudnych warunkach, która została zaproponowana przez Clynesa, stała się w tym filmie przerażającą, nie-ludzką, chociaż antropomorficzną maszyną. Clynes uznał postać Terminatora za najbardziej przerażające wypaczenie idei cyborgizacji: „To trawestacja naukowego pojęcia, które stworzyliśmy. Nie jest to nawet karykatura. To jest gorsze”¹⁴. Naukowiec nie zauważał ambiwalencji związanych z projektami cyborgizacji, ale w kulturze popularnej były one i nadal są wyraźnie artykułowane.

Owa ambiwalencja została także wyeksponowana w rzeźbie „All You Zombies: Truth before God” (1986 r. — il. 3) amerykańskiego artysty Roberta Longo. Praca przedstawia silne, ale zdeformowane i częściowo rozkładające się ludzko-zwierzęco-mechaniczne ciało żołnierza-cyborga stojącego na tle półokrągłej widowni teatru czy opery. Scyborgizowany żołnierz jawi się tutaj jako aktor biorący udział w polityczno-wojennym spektaklu. Kontrast między wytworną architekturą a gwałtownością ciała żołnierza sugeruje napięcie, a jednocześnie zależność między rozwojem cywilizacyjnym a jego barbarzyńskimi efektami. Przekaz ten wzmacnia wygląd postaci ubranej w japońską zbroję i hełm z rogami kojarzący się z uzbrojeniem wikingów, obdarzonej dwiema warczącymi paszczami oraz silnymi ramionami, przez które przewieszono łańcuchy i amu-

¹²S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 40.

¹³The Terminator, reż. J. Cameron, USA, Wielka Brytania 1984.

¹⁴M. Clynes, C. Hables Gray, *An Interview with Manfred Clynes*, [w:] *The Cyborgs Handbook*, s. 47.



Il. 3. Robert Long, „All You Zombies: Truth before God”, instalacja, 1986 r.

nicję. Z klatki piersiowej wystaje kobieca dłoń, jakby jakaś postać uwięziona wewnątrz żołnierza-cyborga próbowała wydostać się na zewnątrz. Ugięte, wykręcone nogi zakończone płetwami i stawy kolanowe, z których wystają szczęki, owady rojące się przy genitaliach oraz małe żołnierzyki uczone wewnętrzności sugerują, że mamy do czynienia z jakąś ludzką postacią, a zarazem nie-ludzką bestią. Robert Hughes uważa, że ta rzeźba-instalacja wskazuje na to, jak ciała współczesnych żołnierzy, ich sprawność i wydajność są formowane przez wysoko zaawansowaną technologię, czyniąc je ściśle związanymi z technonauką w służbie polityki. W tym sensie żołnierz-cyborg jawi się jako „produkt” militarystyki i kapitalizmu. Longo nie afirmuje jednak mariażu militarystyki z kapitalizmem, jego utwór jest wyrazem sprzeciwu wobec tych relacji, dla których bardziej adekwatnymi reprezentacjami są filmowi bohaterowie, tacy jak Terminator czy RoboCop. Natomiast hybrydyczna, ludzko-zwierzęco-techniczna rzeźba amerykańskiego artysty wyraża raczej gniew człowieka współczesnego wobec własnej kondycji określanej przez zmilitaryzowany kapitalizm. Jego tożsamość postrzegana przez pryzmat siły i dokonywanych przemian cywiliza-

cyjnych wydaje się dynamiczna, ale jednocześnie uwieczniona w roli najemnika patriarchalno-kapitalistycznej polityki. W tym sensie scyborgizowany żołnierz z instalacji Longo odwzorowuje społeczną rzeczywistość, stanowi krytyczny punkt odniesienia wobec wojen, w których stosowano wysoko zaawansowaną technologię: chodzi o wyścig zbrojeń między Wschodem a Zachodem, ze szczególnym polem rywalizacji, jakim były próby podboju przestrzeni kosmicznej, a także wojna w Wietnamie oraz na Bliskim Wschodzie. Militarystyczny cyborg jawi się tu jako zakładnik, a jednocześnie sprawca tych wydarzeń.

ODSŁONA TRZECIA — AFIRMACJA HYBRYDYCZNOŚCI

Mniej więcej rok przed wystawieniem rzeźby „All You Zombies: Truth before God” Roberta Longo biologka i feministka Donna Haraway opublikowała w czasopiśmie „Socialist Review” artykuł „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s” („Manifest cyborgów: nauka, technika i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych”)¹⁵, w którym argumentowała, że cyborg jest pojęciem politycznym. To jak wyobrażamy sobie ludzko-mechaniczne hybrydy ściśle wiąże się ze sposobami organizowania życia społecznego z wykorzystaniem wysoko zaawansowanej technologii. Przyglądając się wyobrażeniom cyborgów w kulturze współczesnej, możemy badać, jakie obawy, ale jednocześnie oczekiwania pokładane są w zacieśnianiu związków człowieka z technologią, jakim ideologiom/politykom one służą, jakie symulacje i stymulacje powołują cyborgi do życia.

Autorka „Manifestu cyborgów” prezentuje stanowisko feminizmu socjalistycznego, dlatego cyborgom fallogocentrycznym opartym na micie początku oraz technikom języka biotechnologii i elektroniki przeciwstawia opowieści feministycznych cyborgów. Tożsamość takiego cyborga w ujęciu Haraway cechuje dywersja wobec pochodzenia i czystości gatunku, określa ją bowiem płynność między tym, co zwierzęce — ludzkie — techniczne. Dla jednych to przerażające kreatury, lecz dla Haraway cyborgi są nadzieją na nową organizację polityczną nastawioną na „eksces”, np. mogłyby poświęcić się „realistycznej przemianie laboratoriów, ucieleśniających i generujących narzędzia technologicznej apokalipsy; społeczności budujące formy politycznego działania, które

¹⁵D. Haraway, Manifest cyborgów: nauka, technika i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych, przeł. S. Królak i E. Majewska, Przegląd Filozoficzno-Literacki 1, 2003, s. 49–87.

faktycznie mogłoby stawić w jednym szeregu czarownice, inżynierów, starców, zboczeńców, chrześcijan, matki i leninistów, dostatecznie długo, żeby rozbroić państwo”¹⁶. Haraway w brawurowej szermierce ideologii podszytej ironią ukazuje związek człowieka z technologią jako monstrum, daleka jest jednak od ucieczki przed jego groźnym wzrokiem. Uważając, że nie ma odwrotu od cyborgizacji, pyta raczej, jak nauczyć się żyć w nowych realiach. Dziś, z perspektywy ponad dwudziestu lat, tekst Haraway nie zaskakuje ani koncepcją licznych związków z maszynami, ani wizją uwolnionej od przymusu binarności płciowej, ani tezą o rozproszonej i wielowymiarowej egzystencji cyborgów. Jednak w latach osiemdziesiątych artykuł ten był ważnym głosem ukazującym społeczne, polityczne i ekonomiczne warunki kształtowania podmiotowości zanurzonej w technologii.

Wspomniany artykuł został dołączony do pracy Haraway „Simians, Cyborgs, and Woman. The Reinvention of Nature” wydanej w 1991 roku. Na okładce książki wykorzystano obraz Lynn Randolph z 1989 roku przedstawiający portret ciemnoskórej kobiety piszącej na klawiaturze komputerowej (il. 4). Klatkę piersiową postaci wypełnia procesor komputera, a głowę okala duży dziki kot czy może skóra tego zwierzęcia. Kobieta siedzi przy blacie, który wygląda jak pagórki usypane z pustynnych piasków przechodzące później w góry lodowe, a w tle widać obraz (monitor?), na którym widnieją: schematycznie zarysowana Droga Mleczna, wzory matematyczne i siatka topograficzna. Kobięca postać wydaje się funkcjonować w zgodnej symbiozie z produktami technologicznymi i przyrodą w jej mikro- i makrowymiarze. Haraway w jednym z artykułów wyjaśniała, że obrazy autorstwa Randolph pojawiają się w jej książkach nie jako ilustracje do tekstu, lecz jako integralna część argumentacji — stanowią przestrzeń do rozmyślań, intensywnych uczuć i politycznej refleksji¹⁷. O jakiej argumentacji tu mowa i ku jakim rozmyślaniom, uczuciom oraz refleksji prowadzi czytelników/widzów Haraway wraz z Randolph?

By odpowiedzieć na to pytanie uwagę należy skierować na koncepcje post-humanistyczne. W posthumanistyce odchodzi się od postawy antropocentrycznej. Przedrostek post- wskazuje na niemożność uchwycenia nowych zjawisk w siatkę stosowanych niegdyś pojęć i kategoryzacji oraz konieczność szukania innych metod, które pozwoliłyby uchwycić owe zjawiska. Pojęcie posthumani-

¹⁶Ibidem, s. 56.

¹⁷D.J. Haraway, Living Images: Conversations with Lynn Randolph, <http://www.lynnrandolph.com/essays/haraway-2.html>.



Il. 4. Lynn Randolph, „Cyborg”,
obraz olejny, 1989 r.

styka sygnalizuje zmianę dominanty w zakresie tendencji, kierunków, metod badawczych (post)humanistyki. Odwołuje się ona już nie do humanizmu jako określonej postawy wobec świata stawiającej człowieka w centrum, lecz do nie-esencjalistycznie i niehierarchicznie zorientowanego posthumanizmu. Projekt owej dehierarchizacji i „wewnętrznej ruchliwości” zakłada reorganizację siatki pojęć, używanie nowych metafor, pozwalających wyrazić symbiotyczne związki człowieka z produktami technologicznymi, a także ze zwierzętami, roślinami, skałami, powietrzem. Dla Haraway takim sposobem myślenia o wzajemnych relacjach między tym co ludzkie i nie-ludzkie w wielorakich uwikłaniach są obrazy Randolph, które biołóżka nazywa „metaforycznym realizmem”¹⁸.

Zarówno teksty Haraway, jak i obrazy Randolph zinterpretować można w kategoriach zaangażowania w budowę alternatywnych ontologii, ze szczególnym wskazaniem na rolę, jaką w tym względzie odgrywa wyobraźnia. Haraway

¹⁸Ibidem.

dużą estymą darzy utwory *science fiction*, w których pojawiają się alternatywne porządki organizacji społeczno-politycznej, a także hybrydyczne koncepcje podmiotowości, jak na przykład w trylogii „Xenogenesis” Octavii Butler¹⁹. Obraz *Randolf* utrzymane w konwencji realistycznej również prowokuje do prze-myślenia kwestii podmiotowości, a nawet pełni funkcję dydaktyczną, natomiast pod względem estetycznym stawia opór abstrakcyjnemu formalizmowi jako dominującej formacji współczesnego malarstwa. Surrealistyczna koncepcja cyborga Haraway i metaforyczny realizm ludzko-zwierzęco-technicznej hybrydy z obrazu *Randolf* wspomagają myślenie o tak zorganizowanym świecie, w którym asymilowanie i afirmowanie różnic służyć ma wzbogacaniu siebie, otwarciu na odmienność, elastycznemu przemieszczaniu swej tożsamości. Z perspektywy posthumanistycznej atrakcyjność takich pogranicznych (s)tworów funkcjonujących poza normą (w sensie eks-centryczności) tkwi w tym, że są to postaci o swoistych tożsamościach i wielorakim nacechowaniu. Transgresja i hybrydyzacja stają się w tym ujęciu atutami, a nie ograniczeniem.

Grażyna Gajewska

AESTHETIC OF THE TECHNO-BODIES

Summary

The article “Aesthetics of the Techno-bodies” deals with the cultural and contextual complexity of the modern and postmodern figure of the cyborg, or rather the human relation to technology. The main problem is the formulation of the scope of the aesthetics of techno-bodies or aesthetic of artificial bodies. It is a contribution to a more extensive problem concerning the aesthetic, condition and possibilities of development of contemporary human who enters more and more intensively and further and further into the postbiological era. In the article I am analysing four artistic works: “Das schöne Mädchen” (Beautiful Girl) by Hannah Höch; “Tête Mécanique” (Mechanical head) by Raul Hausmann; “All You Zombies: Truth before God” by Roberd Long; *Cyborg* by Lynn Randolph. Analysis of these artworks is used to show different ideological and aesthetic approaches towards techno-bodies.

¹⁹Haraway powołuje się na utwory Octavii Butler, m.in. w rozmowie z Thyrzą Nichols Goodeve: *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, New York–London 2000, s. 119–120.