Zuzanna Szatanik - adiunkt w Katedrze Anglistyki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Kanadyjskich (PTBK) i International American Studies Association (IASA). Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę i kulturę kanadyjską i amerykańską, teorię gender, teorię queer i literaturę dziecięcą.

ZUZANNA SZATANIK

TOKSYCZNE ODPADY, CZYLI PROGRAM WAGI CIĘŻKIEJ

Tusza i kultura Zachodu do siebie nie pasują. Więcej nawet: Zachód pasuje się z tuszą tocząc z nią od lat konceptualny pojedynek, który często przypomina walkę na śmierć i życie. Retoryka otyłości, wszechobecna w mediach, to retoryka śmiertelnej choroby, wstydliwej przypadłości, która jak AIDS przybiera rozmiary epidemii. Nie jest więc niczym zaskakującym, że otyłość wzbudza lęk, rodzi wstręt i skazuje „nosiciela" przerażającego wirusa na izolację. W odróżnieniu od innych ludzkich „przypadłości" tuszy nie chroni jednak społeczny nakaz poszanowania cierpienia. Wręcz przeciwnie: otyłość - straszna i obrzydliwa „choroba" - jest lekceważona, wyśmiewana i traktowania z pogardą, bo grube ciało jest zaprzeczeniem współczesnego ideału cielesnego piękna.

Warszawa
2007

W kulturze Zachodu uroda utożsamiana jest ze szczupłą figurą, a „brak figury" - tusza - kapie żrącym tłuszczem na gładką powierzchnię propagowanych, kulturowych „prawd". Zdrowie i uroda stają się tożsame, zaś w zdrowym ciele - zdrowy duch. W ten sposób imperatyw zdrowia staje się imperatywem piękna, a ponieważ „tusza jest niezdrowa" - tłuszcz staje się jednocześnie synonimem brzydoty - fizycznej i duchowej. Kultura zachodnia, operująca binarną opozycją ducha i ciała, zlewa duchowe piękno i cielesne zdrowie w jedno, konstruując piękno fizyczne jako taką wartość, którą wszyscy, a w szczególności kobiety, mają etyczny obowiązek cenić - i do której należy usilnie dążyć.

Innymi słowy, piękno nie jest już postrzegane jako cecha „naturalna", którą jedni są obdarzeni, a inni nie: staje się ostatecznym wynikiem celowego procesu „pięknienia", osiąganego dzięki konsekwentnej kontroli wagi, ćwiczeniom fizycznym, operacjom plastycznym (w szczególności liposukcji, najpopularniejszemu dziś zabiegowi tego typu) i stosowaniu produktów kosmetycznych. Chudość - kulturowy konstrukt wyrosły z ideologicznego połączenia dyskursów zdrowia, piękna i moralności - staje się dobrem podległym mechanizmom marketingu i powszechnie sprzedawanym jako wyznacznik kobiecej urody i zdrowia - a więc jako miara normalności.

Chudość jest pożądaną cechą fizyczną: grubość, jako jej przeciwieństwo, w nieunikniony sposób staje się symbolem brzydoty i wynaturzenia. To chude ciała - oczyszczone, przeczyszczone, ciała w wersji *light* - tworzą kruchą siatkę odniesień współczesnego ideału piękna. Grube kobiece ciała są kulturowo wykluczane i jednocześnie za owo wykluczenie obwiniane, bo grubość oznacza (świadome?) zejście ze ścieżki „pięknienia" oraz wstydliwe nieróbstwo, słabość i zapuszczenie. Gruba kobieta staje się niejako „automatycznie" obżartuchem niekontrolującym swojego nadmiernego i dlatego niekobiecego apetytu; żałosna, śmieszna i groteskowa, gruba baba sama jest sobie winna: zasłużyła na własne kompleksy. Tak oczywiste odrzucenie kulturowych norm jest gestem dla społeczeństwa wręcz obraźliwym: we wspólnocie wartości nadającej lenistwu status grzechu głównego i kultywującej siłę ducha - taka niesubordynacja to gruba przesada.

Ponieważ z tuszą trzeba walczyć, tłuszcz musi być interpretowany jako nie-ja. Tłuszcz - kulturowo piętnowany jako reifikacja zła - to brudna, plugawa substancja, która zanieczyszcza i deformuje: nie sposób się z nim identyfikować. „Nasze *ja* - pisze Le'a Kent - nigdy nie jest grube. [...] Gruba *osoba* nie istnieje"[1], a Naomi Wolf jednoznacznie utożsamia kobiecy tłuszcz ze wstyd-

1 L. Kent, *Fighting Abjection: Representing Fat Women,* w: *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgressio,* J. Evans Braziel, K. Le Besco (ed.), University of California Press, Berkeley 2001, s. 134. (Wszystkie cytaty w przekładzie autorki).

liwą nieczystością, zwracając uwagę, iż ,,[w] literaturze mitu piękna tłuszcz przedstawiany jest jako zbędny kobiecy brud - niemal nowotworowa materia - wewnętrzne i zdradzieckie wnikanie w ciało obrzydliwej, zanieczyszczonej masy"[2]. Jako taki, tłuszcz musi być wyeliminowany, wydalony, zwymiotowany lub wyssany. Tłuszcz - szczególnie kobiecy - staje się zatem odpadem i ta właśnie koncepcja jest punktem wyjścia do analizy instalacji współczesnej nowojorskiej artystki Janinę Antoni, zatytułowanej *Gnaw* („Wżer").

Instalacja Antoni po raz pierwszy wystawiona została w 1992 roku. Jej głównymi elementami są dwa wielkie sześciany (każdy ważący ok. 270 kilogramów): jeden zbudowany ze smalcu (Fig. 1), drugi z czekolady (Fig. 2), na których „wyraźnie odznaczają się ślady zębów artystki"[3]. Długotrwały proces tworzenia obu rzeźb polegał na tym, iż Antoni ogryzała oba sześcienne bloki, osobno przeżuwając kawałki smalcu i czekolady, by ostatecznie wypluć tłustą maź do uprzednio przygotowanych naczyń. Następnie, ręcznie przerobiła wyplutą breję w śliczne, kobiece akcesoria: „do wyplutego smalcu dodała wosk pszczeli i pigmenty i zrobiła z niego szminki, a czekoladę przekształciła w tacki na czekoladki w kształcie serca"[4] (Fig. 3). Produkty te wystawione zostały obok ogryzionych sześcianów w „wyłożonej lustrami budce wyglądającej jak wystawa sklepowa"[5].

grafika znajduje się w wersji papierowej pisma

Fig.1

2 N. Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women,* Vintage, London 1990, s. 191.

3 E. Lajer-Burcharth, *Antoni's Difference,* „Differences" 1998 nr 10, s. 170.

4 G. Gohlke, *Janine Antoni,* w: *Women Artists in the 20th and 21st Century,* U. Grosenick (ed.), Taschen, Londyn 2005, s. 33.

5 E. Lajer-Burcharth, *Antoni's Difference,* s. 170.

grafika znajduje się w wersji papierowej pisma

Fig. 2

grafika znajduje się w wersji papierowej pisma

Fig. 3

W początkowej fazie projektu obie geometryczne bryły były jedynie ciężkie i tłuste - dopiero ślady zębów artystki nadały im zindywidualizowany, unikalny charakter podlegającej lekturze inskrypcji. Tłuszcz „nienadgryziony" jest wyłącznie tłuszczem: zyskuje osobowość dopiero wtedy, kiedy jego amorficzności zada się gwałt - i kształt, czyli figurę. Grube kobiece ciała często przedstawia się jako ciała „niezidentyfikowane", albo tak wielkie, że wymykają się percepcji. „Gruba baba" to „kaszalot": jeżeli patrzy się na nią z bliska - nie sposób ogarnąć całości nadmiernego ciała; jeżeli patrzyć z daleka - szczegóły przestają być widoczne i stają się nieczytelne. Otyłe ciała są „szczególnie mocno cielesne"[6],

6 E. Scarry cyt. za j. Fryer, *The Body in Pain in Thomas Eakins' „Agnew Clinic",* w: *The Female Body: Figures, Styles, Speculation,* L. Goldstein (ed..), University of Michigan Press, Michigan 1991, s. 235.

co - według Elaine Scarry - „równoznaczne jest byciu nieprzedstawialnym **[...]".** To z kolei „[...] jest prawie zawsze wyznacznikiem braku władzy"[7].

Kobieta z tuszą „jest [więc] postrzegana nie jako osoba, ale coś, co osobę okrywa, coś, od czego kobieta musi uciec, coś, co musi odrzucić. Grube ciało uwięzione jest w narracji wykreślania i wymazywania"[8]. W wielu tekstach literackich, których bohaterkami są otyłe kobiety - bez względu na to, czy są to historie bolesnej porażki czy udanej transformacji - tłuszcz pełni rolę „gumki myszki", wymazującej osobowość bohaterek i przekształcającej kobiece ciało w „wannę tłuszczu"[9], „wielką gąsienicę"[10], „białą larwę"[11] albo „wielkie udo"[12]. Twarz - tradycyjnie postrzegana jako ta część ciała, na której najwyraźniej wypisana jest osobowość człowieka - jawi się wówczas jako „nieskończona"[13], jest jak „pierś bez brodawki"[14], jest „nalana, zniekształcona, osadzona na akordeonie kilku podbródków"[15]. Poprzez wgryzienie się w symboliczne grube ciało - ów plastyczny, nieogarniony materiał - Antoni znamionuje je i nadaje jednostkowych cech, lecz czyniąc to - jak się zdaje - dokonuje na nim gwałtu. Udoskonalona kobieta - ideał zachodniego świata - objawia się więc jako kobieta nieuchronnie okaleczona. Tego prowadzącego do powstania instalacji r a n i e n i a, widzowie - którym pokazano jedynie końcowy efekt działań Antoni - mogą jednak nie być świadomi.

Co ważne, w procesie powstawania rzeźb sama artystka doznawała fizycznego cierpienia. Dokonując aktu „oralnej przemocy"[16], Antoni, jak pisze Gerrit Gohlke, „zawzięcie gryzła smalec i czekoladę aż do stanu całkowitego wyczerpania"[17], przeżuwając obie substancje „do granic swoich fizycznych możliwo-

7 E. Scarry, s. 235.

8 L. Kent, *Fighting Abjection,* s. 134.

9 Z. Dhanani, *Loving Myself Phatly,* „Fireweed" december 1999 nr 67, s. 32.

10 M. Atwood, *Lady Oracle,* Virago Press, Londyn 1982, s. 47.

11 Tamże, s. 47.

12 Tamże, s. 320.

13 J. Moore, *Fat Girl. A True Story,* A Plume Book, New York 2006, s. 7.

14 M. Atwood, *Lady Oracle,* s. 320.

15 S. Wheatley, *Till the Fat Girl Sings,* Adams Media, Avon, Massachusetts 2006, s. 123.

16 E. Lajer-Burcharth, *Antoni's Difference,* s. 170.

17 G. Gohlke, *Janine Antoni,* s. 33.

ści"[18]. Bez wątpienia, ów metamorficzny *performance* przypomina bulimiczny atak obżarstwa, w czasie którego pochłania się ogromne ilości jedzenia - najczęściej zakazanego (czyli tłustego i słodkiego) - „aż do momentu, kiedy czuje się ból"[19]. Taki atak nie tyle wyznacza granice fizycznych możliwości człowieka - w jego trakcie zjada się do dwudziestu tysięcy kalorii, a potem prowokuje wymioty - ale zdecydowanie przekracza granice, jakie dla kobiecego ciała wyznacza kultura zachodnia. Bulimia to chaos, w którym ciało jest niejako uwolnione i w którym kulturowe normy i zasady przestają obowiązywać (zdarza się na przykład, że bulimiczki i bulimicy „wyjadają śmieci z kosza, albo kradną"[20], aby zaspokoić niepohamowany głód). Bulimiczne ciało, innymi słowy, jest absolutnie niezdyscyplinowane: owa „zdobna powierzchnia"[21] idealnego kobiecego ciała, upada, łamie się, otwiera się i paskudzi. Ciało bulimiczne staje się tym samym ciałem groteskowym; rozpieczętowane i transgresywne - jest jednocześnie „otwarte, wystające, rozciągnięte, wydzielające; to ciało stawania się, procesu i zmiany"[22]. W konsekwencji, bulimiczny akt łapczywego obżerania się i oczyszczania - podobnie jak akt „naśladowania gestów bulimiczki"[23] w wykonaniu Antoni - zaciera „kruchą granicę między tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne"[24]. Innymi słowy, „jednolity i bezszwowy obręb wyznaczający granice podmiotu [...] rozsadzony jest dokładnie przez plugawy gnój, którego ów podmiot się lęka"[25]. W twórczym procesie, w jaki angażuje się Antoni, tłuszcz

18 Tamże, s. 33.

19 K. Hewitt, *Mutilating the Body: Identity in Blood and Ink,* Bowling Green, OH, Bowling Green State University Popular Press, 1997, s. 50.

20 Źródło: http://www.priory-hospital.co.uk/htm/bulimi.htm. Data: 29.10.2006.

21 S. Lee Bartky, *Suffering to Be Beautiful,* w: *Sympathy and Solidarity and Other Essays,* S. Lee Bartky (ed.), Rowman and Littlefield Publishers, New York 2000, s. 16.

22 M. Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory,* w: *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory,* K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (ed.), Columbia University Press, New York 1997, s. 25.

23 E. Lajer-Burcharth, *Antoni's Difference,* s. 133.

24 Tamże, s. 152.

25 J. Butler, *Cender Trouble,* w: *Norton Anthology of Literary Criticism and Theory,* V. B. Leitch (ed.), W.W. Norton & Company, New York 2001, s. 2495.

przeradza się w wymiociny, co dodatkowo podkreśla jego „obrzydliwą naturę" i konieczność pozbycia się go za wszelką cenę.

Procedura przekształcania bryły tłuszczu w półpłynną maź przypomina najbardziej popularną operację plastyczną, czyli liposukcję. Odsysanie tłuszczu jest niewątpliwie ostateczną bronią w walce z sadłem - metalowa kaniula wprowadzana jest w ciało pacjentki poprzez niewielkie nacięcie, „przerywając tym samym gęstą siatkę tłuszczu, nerwów i tkanek"[26]. Owa „kaniula podłączona jest do systemu wytwarzającego podciśnienie, dzięki czemu odbywa się zasysanie tkanki tłuszczowej"[27]. Liposukcja - podobnie jak bulimiczne wymiotowanie - staje się przykładem abiekcji (zdefiniowanej w *Pouvoirs de l'horreur* przez Julię Kristevę), bo pozwala na „stworzenie nowych cielesnych granic podmiotu poprzez wydalenie materii"[28] i „podważa tożsamość, system, porządek"[29]. Płynna substancja będąca produktem tego procesu jest natomiast przykładem abiektu/pomiotu[30]: ta obrzydliwa, przerażająca mikstura tłuszczu i krwi jest jednocześnie bliska ciału i ciału obca; jest substancją jednocześnie znajomą - i odpychającą. Tłuszcz szczególnie dosadnie ukazany jest jako abiekt w jednej ze scen z filmu *Fight Club* z 1999 roku, wyreżyserowanego przez Davida Finchera i opartego na powieści Chucka Palahniuka. Podczas gdy popularne telewizyjne *reality shows* - takie jak „Ekstremalne metamorfozy" czy „Chcę być piękna" - ukazujące magiczne możliwości chirurgii plastycznej, przedstawiają tłuszcz jako materię znikającą - najpierw jest na ciele, a potem jej nie ma - *Fight Club* pokazuje go jako odrzucony, ale rzeczywisty materiał: płynny, czerwonawy od krwi, zamknięty jest w plastikowych pojemnikach i wrzucony do kontenerów na odpady. W scenie, o której mowa, główni bohaterowie kradną odpady ze śmietników przy klinice chirurgii plastycznej. Jeden z pojemników zawierających tłuszcz odessany pacjentkom kliniki - pęka. Jego zawartość rozlewa się na jednego z bohaterów, budząc nie tylko obrzydzenie, ale i grozę: ludzki tłuszcz przeraża, ponieważ jest ludzki - odraża, gdyż reifikuje graniczność. Ten

26 N. Wolf, *The Beauty Myth...,* s. 264.

27 Źródło: http://www.art-medica.pl/liposukcja-odsysanie-t%C5%82uszczu/. Data: 20. 02. 2007.

28 K. Ince, *Orlan: Millennial Female,* Berg, Oxford, England 2000, s. 116.

29 J. Kristeva, *Powers of Horror,* w: *The Portable Kristeva,* K. Oliver (ed.), Columbia University Press, New York 1997, s. 232.

30 Terminu „pomiot" jako tłumaczenia słowa „abject" używa za Ewą Mikiną T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej,* Aureus, Kraków 2001, s. 48.

odpad - innymi słowy - nie jest „bezpiecznie obcy", ale niebezpiecznie „bliski ciału".

Jeszcze bardziej dosłowną ilustracją owej graniczności jest dzieło chilijskiego artysty Marco Evarisstego, zatytułowane *Polpette al grasso di Marco* („Pulpety w tłuszczu Marka"). We własnym tłuszczu - odessanym drogą liposukcji - Evarissti ugotował czterdzieści osiem klopsów. Część z nich spożył w czasie uroczystej kolacji z przyjaciółmi, a pozostałe przerobił na konserwy, które następnie wystawił na sprzedaż. Zarówno zabieg liposukcji, jak i przygotowywanie oraz spożywanie posiłku - zostały na prośbę twórcy sfilmowane. Gest przetworzenia abiektu w przeznaczoną na sprzedaż konserwę przypomina artystyczną koncepcję innego twórcy, Piero Manzoniego, który wystawił swoje zapuszkowane odchody i zatytułował swą pracę po prostu *Merde d'Artista* („Gówno artysty").

Z jednej strony, obydwa dzieła można odczytać jako próbę odseparowania się od cielesnego brudu - zamknięte z puszkach tłuszcz i odchody są niewidzialne, nietykalne i bezwonne. Z drugiej jednak - puszki zostały wystawione na widok publiczny i w ten sposób ich zawartość (opancerzona i zakonserwowana) wdziera się do sfery, z której tradycyjnie jest wykluczona. Co więcej, Evarissti szczególną uwagę przykłada do samego autokanibalistycznego aktu konsumpcji, który sam w sobie jest swoistym aktem recyklingu. Podobnie, Tyler (bohater filmu *Fight Club)* używa kradzionego ludzkiego tłuszczu z klinicznych odpadów do wyrobu ekskluzywnego mydła - w ten sposób sprzedając „bogatym babom ich własne tłuste dupy"[31].

Mimo iż sugerowana w filmie metoda recyklingu nie zdobyła sobie jak dotąd szczególnej popularności, odpady z liposukcji są jednak wykorzystywane naprawdę. Używa się ich do budowania tkanek chrzestnych, do produkcji paliw oraz - co najważniejsze - jako materiał chirurgiczny. Zanim takim się stanie, tłuszcz jest poddawany obróbce i oczyszczany, przemieniając się tym samym w substancję nieskażoną, którą można wprowadzić z powrotem do organizmu pacjentki. Wstrzykiwany w minimalnych ilościach, taki tłuszcz jest wykorzystywany do wyrównania zmarszczek, powiększenia ust lub kształtowania pośladków. To tłuszcz pożądany: kulturowa wojna dotyczy więc jedynie „miękkiego, luźnego, płynnego, nadmiernego ciała"[32]. Przeistoczony, wolny od zanieczyszczeń, zbawiony tłuszcz - odmierzany strzykawkami i przekształ-

31 Źródło: http://www.imdb.com/title/tt0137523/quotes, Data: 05.11.2006.

32 5. Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body,* University of California Press, Berkeley 1993, s. 191.

eony w coś pięknego (takiego jak krągła pupa, szminka albo tacka na pralinki) jest akceptowany i wartościowany ze wszech miar pozytywnie.

Antoni tworzy stereotypowe emblematy kobiecości - szminki i tacki na czekoladki - w wyniku starannego procesu, który sam w sobie jest odwróceniem poprzedzającego go bulimicznego aktu. Oba produkty są dekoracyjne i dopracowane w każdym szczególe; jako takie symbolizują unormowaną kobiecość: rozerotyzowaną, słodką, sfabrykowaną. Taka kobiecość musi koniecznie być wystawiona na pokaz i kontrolowana, zarówno przez spojrzenia widzów, jak i rząd luster. Uporządkowany rezultat niezwykle nieuporządkowanego procesu przywodzi na myśl regulacyjne funkcje bulimii - jako iż od dziewięćdziesięciu do dziewięćdziesięciu pięciu procent cierpiących na bulimię to kobiety, zaburzenie to można interpretować jak kulturowo zdeterminowane narzędzie kontroli kobiecości; kulturze zachodniej zaburzenia odżywiania u kobiet są potrzebne, bo trzymają kobiety w ryzach. Jak pisze Naomi Wolf, kobieta nadmiernie skoncentrowana na swoim wyglądzie (czyli, docelowo, kobieta chuda, słaba i głodna) nie stanowi zagrożenia dla kultury patriarchalnej, wręcz przeciwnie - kultywuje ona tradycyjny wizerunek kobiety delikatnej, bezbronnej i zależnej od mężczyzny.

Bulimia - tak jak i inne zaburzenia odżywiania - często czytana jest jako element wspomnianego wcześniej procesu „pięknienia" i jako wynik walki wypowiedzianej kobiecemu ciału. Rytuał obżerania się i szybkiego oczyszczania (lub przeczyszczania) chroni kobietę przed groźnym tłuszczem, bo - przynajmniej z założenia - nie powoduje tycia. Zaproponowana powyżej interpretacja bulimii - spopularyzowana przez takie autorki jak Susan Bordo i Naomi Wolf - zrównuje bulimię z anoreksją, bo obydwa zaburzenia postrzegane są jako konsekwencja kulturowej „tyranii szczupłości"[33] i jako „dyscyplinujący trening kobiecości"[34]. Zarówno Bordo, jak i Wolf wysuwają też wniosek, że zaburzenia jedzenia rodzą się z konwencjonalnych, kobiecych zachowań. Nie można „piętnować anoreksji i bulimii jako indywidualnych patologii czy zaburzeń, w tym samym czasie popierając, a nawet wychwalając, kobiety, które ćwiczą i odchudzają się, aby osiągnąć kulturowo zdefiniowany ideał"[35], bo istnieje analogia między bulimicznym ata-

33 Termin wprowadzony przez Kim Chernin, cyt. za S. Bordo, *Unbearable Weight...,* s. 141.

34 S. Lee Bartky, *Suffering to Be Beautiful...,* s. 17.

35 M. M. Lewica, *Starving for Salvation: The Spiritual Dimensions of Eating Problems among American Girls and Women,* New York, Oxford University Press, New York 1999, s. 18.

kiem i jakimkolwiek innym „typowo kobiecym" zachowaniem (takim, jak ograniczanie jedzenia, ćwiczenie w siłowni, a nawet malowanie ust), którego zadaniem jest dostosowywanie się do kulturowego wizerunku pięknej kobiety, a tym samym powielanie i tworzenie tego wizerunku ciągle od nowa.

Feministyczna interpretacja zaburzeń odżywania naszkicowana powyżej odnosi się zarówno do przyczyn (chęć bycia piękną), jak i do (optymistycznych) rezultatów bulimii (bycie piękną). W podobny sposób instalacja Antoni łączy ze sobą sześciany tłuszczu (powody) oraz kobiece akcesoria i „inskrypcje" na sześcianach (rezultaty) - gubiąc bulimiczkę/autorkę w nieokreślonej przestrzeni pomiędzy. Samo słowo „instalacja" sugeruje niezmienność, ale jej tytuł - „Wżer" - zwraca uwagę na proces, który miał miejsce gdzieś po drodze. Z jednej strony, Antoni powtarza więc konwencjonalne zestawienie obrazka „przed" i „po", z drugiej zwraca uwagę widza na swoisty rytuał przejścia, jakiemu podlega zarówno bulimiczka, jak i imitująca bulimiczkę artystka. Według Kim Hewitt, „zachowania bulimiczne to prywatne rytuały, których zadaniem jest stawianie ciału wyzwania i wykorzystanie cielesnych odczuć do walki z samotnością i cierpieniem oraz wywołanie uczucia spokoju. [...] Wymiotowanie może być postrzegane jako umartwianie się i wymierzona sobie samemu kara cielesna, która reintegruje «ja» z ciałem i przywraca porządek. [...] Bolesny akt prowokowanego wymiotowania spełnia funkcję podobną do funkcji modlitwy, bo tak jak ona przywraca spokój, pozwalając «wyznawczyni» na poradzenie sobie z trudnymi emocjami i zajęcie się innymi sprawami. Kiedy «wyznawczyni» koncentruje się na rytualnym akcie, przekierowuje tym samym swój niepokój i czuje, że jest w relacji z czymś, bez względu na to, czy wyraża to poprzez komunikację z Bogiem, czy przez jedzenie lub odczucia towarzyszące rytuałowi. Mimo iż w rzeczywistości osoby cierpiące na zaburzenia jedzenia często tracą kontrolę nad swoim zachowaniem, jednocześnie tworzą one zbiór wybranych zachowań, które mają zapewnić im schronienie i poczucie panowania nad własnym życiem"[36].

Kreacja Antoni - tak jak atak bulimiczny w odczytaniu Hewitt - zyskuje wymiar religijny w świetle interpretacji proponowanych przez krytyków sztuki, Adriana Shaw i Lucy Turner, którzy piszą, iż „szminki i serca w mistyczny sposób odpowiadają przeistoczeniu hostii"[37] - i że „przez całe tygodnie delirycznego

36 K. Hewitt, *Mutilating the Body...,* s. 50-52.

37 A, Shaw, L. Turner, *GNAWING LARD IS BAD FOR THE ART:Jan Chews the Fat for Sculpture,* „The Mirror", 26 January 1996, s. 3.

ogryzania [Antoni] musiała cierpieć za swoją sztukę tak, jak święci cierpieli za nasze grzechy"[38]. Ważniejsze jest jednak to, że jej bulimiczny „prywatny rytuał" można, jak się zdaje, odczytać jako sakrament „aktywnego przedefiniowania podmiotowości"[39]. Kreatywne/bulimiczne ciało, niedopowiedziane pomiędzy dwoma sześcianami, ujawnia swój wywrotowy potencjał stosując „strategie performatywne, aby umożliwić transformatywny finał"[40]. Według Ewy Lajer-Burcharth, „Antoni wzywa do nowej, materiałistycznej estetyki kobiecości **[...]**. Przywołuje kobiece ciało po to, by je przedefiniować - nie jako byt albo esencję, ale raczej jako materię podlegającą zróżnicowaniu. Instalacja «Wżer» materializuje ciało jako nietrwały, wyimaginowany efekt dwóch zachodzących na siebie procesów: psychoseksualnego tworzenia się jaźni i kulturowej produkcji płci"[41]. Niewątpliwie, jak postuluje Lajer-Burcharth, „Wżer" zwraca uwagę na agresywny proces, w wyniku którego grube ciało przekształca się w ciało kobiece, jednocześnie nie sposób jednak zauważyć, że efektem takiej transformacji jest stereotypowa, kulturowo uregulowana kobiecość. Potrzeba „przerobienia" grubego ciała wskazuje więc raczej na powielanie niż na „renegocjację stereotypowej wizji kobiecości"[42]. Innymi słowy, grube kobiece ciało przywołane przez Antoni jest uwięzione, a nie wyzwolone, w procesie odtłuszczania.

TOXIC WASTE - A HEAVY PROBLEM

The aim of this article is to present the feminist interpretation of the fat female body, inspired by a commonly observed cultural practice of the "discarding" of feminine obesity and by its conceptualisation as waste. The starting point for this analysis of the feminine obesity is the analysis of the installation of a New York artist Janine Antoni entitled "Gnaw," from 1992. In the article, the author applied the theories of contemporary feminist authors such as Naomi Wolf, Judith Butler, Julia Kristeva, Susan Bordo, and Sandra Lee Bartky.

38 Tamże, s. 3.

39 E. Lajer-Burcharth, *Antoni's Difference...,* s. 137.

40 Tamże, s. 134.

41 Tamże, s. 136.

42 Tamże, s. 155.