

MONSTER BEAUTY IN THE NOVEL MICHELANGELO ELECTRIC

Monica Simon

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present culture of the body includes both culturally accepted somatechniques and stigmatized ones, among which the practice of the tattoo occupies a central position. Christine Braunberger has enlarged the contemporary body aesthetics with the concept of monster beauty with reference to the tattooed body as part of the freak shows. The tattoo can be regarded as a cultural activity and an individual one, as well. The permanent updating of the identity is achieved through the tattoos inscribed on the skin and the tattooed body becomes a cultural and political instrument that can lead to social, political and ideological changes.

Keywords: body, monster beauty, tattoos, identity, political instrument

Actuala cultură a înfrumusețării și transformărilor aplicate la nivelul corporalului prin intermediul chirurgiei estetice și a altor tehnici invazive, susținute de importanța efectelor vizuale și a privirii, prevalente oricărui altor simțuri, au făcut loc dezvoltării artei tatuajului. Discursul transformărilor monstruoase problematizează distincția dintre practicile somatehnice acceptate cultural și cele stigmatizate, categorie în care sunt incluse cele ale mutilării sau auto-mutilării, categorie din care face parte și tatuajul. Romanul *Michelangelo Electric* (2006) al autoarei britanice Sarah Hall, unul dintre finalistele prestigiosului Booker Prize în 2004, se concentrează pe arta tatuării cu tot ceea ce include ea, tatuator, persoană tatuată, piele și simboluri înscrise pe piele, precum și o scurtă incursiune istorică în una dintre cele mai vechi practici. Povestea artistului, Cyril Parks, un Michelangelo ce se folosește de aparatul electric pentru a înscrie pe pielea umană istorii personale, traversează spațiul fascinant al Morecambe-ului englezesc până în Coney Island-ul american și înapoi în locul natal în vederea practicării artei sale.

Trupul este prezent pe parcursul romanului în cele mai dizgrațioase, grotești, bizare și monstruoase forme și cu o capacitate extraordinară de a se metamorfoza. Hotelul Reedei Parks, mama protagonistului Cy, găzduiește în cea mai mare parte bolnavii de tuberculoză familiarizându-l pe băiat, încă de la o vârstă fragedă cu anatomia umană supusă bolii și, în

special, cu dejecțiile, fluidele, mucozitățile și sângele pe care le vărsau în lighenele lor. Contactul vizual cu acestea îi dezvăluie o perspectivă interesantă asupra sângelui care i se înfățișează în lighen sub forme diferite, mișcătoare, imaginative în funcție de poziția lor și de viziunea celui care privește și care suscită interesul său în această chestiune „Dacă sângele ți-ar putea spune povești? Dacă era ceva prețios, dincolo de groaza și fiorii pe care ți-i dau mizeria și scursorile unui trup, vreo minune mântuitoare, dincolo de zgârciuri și pilitură și de înspăimântătoarea cavalcadă a defectei și purulentei anatomii umane? Nu știa de ce, dar acest gând era ciudat de îmbucurător.”¹ Fascinația perversă pentru secrețiile corpului și pentru sânge, în particular, oferă o nouă viziune asupra vieții organice a corpului, starea de greață este depășită pentru a fi înlocuită cu toleranța față de partea mai sinistă și mai întunecată a lucrurilor făcând abstracție de aspectul său amenințător în favoarea potențialului său creator.

Același tipar se aplică și în cazul prefacerilor corpului prin tatuaje. Atelierul lui Eliot Riley, acolo unde Cy își face ucenicia adăpostește și el „regurgitățile hidoase, dureroase, deseori însoțite de urlete, ale pielii umane”² iar lipsa de vulnerabilitate în fața unui astfel de spectacol hidos și grotesc este un aspect deosebit de important în meseria de tatuator. Familiarizarea timpurie „cu limitele mai bizare, mai umede, mai sângeroase ale trupului uman”³, lipsa de tulburare la contactul cu „sânge, cheaguri sau mirosuri”⁴ ori „capacitatea nediscriminatorie de a tolera corpul uman organic”⁵ sunt aspectele împărtășite de personajele romanului și în jurul cărora se construiește legătura dintre Cy, mama sa Reeda și artistul Eliot Riley. Reprezentările corporale sunt astfel private de delicatețe, apar în întreaga lor materialitate și concretețe ca niște mecanisme ce funcționează demonstrând relația dintre interiorul și exteriorul său evident sub forma transpirației sau a sângelui care țâșnește sub impactului înțepăturii acului electric. Toate acestea trimit la imperfecțiunea trupului, lecție predată de maestru ucenicului său în capitolul „Salvarea Renașterii”, prin inventarierea numelor artiștilor celebri: de la Rafael ale cărui personaje „cu cât deveneau mai rafinate și mai idealizate, cu atât mai mult înapoia pictorul ceea ce Renașterea recuperase din mormintele din Evul Mediu ale marilor imperii și anume anatomia umană scrupulos de imperfectă”⁶, Dante Gabriel Rossetti, Rembrandt, Gustave Courbet, Edouard Manet, Caravaggio și Blake ale căror

¹ Sarah Hall, *Michelangelo Electric*, București, Ed. Humanitas, trad. Sanda Aronescu, p. 24

² Sarah Hall, *op. cit.*, p. 91

³ *Ibidem*, p. 92

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

⁶ *Ibidem*, p. 118

opere de artă traduc interesul pentru corp, îndeosebi pentru natura sa urâtă, grotescă și imperfectă.

Tatuajul semnifică imprimare permanentă și durabilă a pielii corpului cu însemne ce atestă existența umană a celui care suferă transformare din voință proprie. Dacă existența unor mărci înscrise pe trup, cum ar fi îmbătrânirea pielii ca o consecință a trecerii timpului, o cicatrice a intervențiilor chirurgicale sau a gloanțelor, apare a fi firească privând oamenii de control asupra propriului lor trup, tatuajul decurge dintr-o voință proprie, o alegere personală de a-și înscrie istoria sa trăită, o decizie ce aparține exclusiv proprietarului trupului într-un pact asumat cu tatuatorul, perceput ca atare de artistul protagonist al romanului care „aduna poveștile lor într-o găleată din atelier sau gheretă, le amesteca încet cu cerneală și folosea serul sanguin pentru a picta traduceri ale relatărilor chiar în timp ce hemoragia lor se scurgea pe povestitori”⁷. Astfel tatuajul este o transgresare a limitelor prin intervențiile aplicate la nivel corporal într-un gest reposedare a propriului trup, de adecvare a trupului la experiențele trăite, și în consecință, la identitatea persoanei prin conștientizarea faptului că „tatuajul însemna să înțelegi că oamenii, în misterul lor confuz, vor doar să-și revendice trupurile ca fiind ale lor, ca să-și construiască un far sau să ridice o grindă, să elaboreze un manifest, să avertizeze, să sărbătorească, să povestească despre ei. Tatuajul însemna să înțelegi că pentru ca trupul să renască și să fie din nou subjugat, trebuie mai întâi să fie distrus și eliberat. El însemna emancipare și robie, cenușă și pasărea Phoenix. Frumusețe și distrugere, vechiul truc. Acesta era contractul.”⁸ Motivațiile care justifică decizia de tatuare sunt multiple, sunt personalizate în funcție de individ conferindu-i-se un statut unic, iar relația dialectică dintre distrugere și renaștere devine un tipar pentru soluționarea crizelor identitare. Șocul inițial creat de tatuaj este depășit cu ușurință iar reconfigurarea identității se produce în momentul în care însemnele pe carne devin „componente obișnuite ale anatomiei umane.”⁹ Așadar, tatuajul ca marcă a corporalității este o formă a devenirii indicând o tranziție în stabilirea coordonatelor identitare, o modalitate de eliberare a lor sau dimpotrivă, de mascare a acestora.

Actualizarea permanentă a identității prin includerea corpului marcat de înscrierile pe piele trimite la teoretizările din domeniul sociologiei efectuate de Anthony Giddens pentru care „sinele este văzut ca un proiect reflexiv, pentru care individul este responsabil. Noi suntem, nu ceea ce suntem, dar ceea ce facem din noi înșine....Reflexivitatea sinelui este extinsă asupra

⁷ *Ibidem*, p. 259

⁸ *Ibidem*, p. 259

⁹ *Ibidem*, p. 129

corpului, unde corpul este mai degrabă parte a unui sistem de acțiune decât un simplu obiect pasiv.”¹⁰ Teoria structurării elaborate de acesta sunt esențiale în înțelegerea procesului tatuării prin importanța relației simbiotice, și nu opoziționale, dintre structură și capacitatea de acțiune a individului. Structura socială prezentă sub forma tradițiilor, regulilor, normelor, codurilor morale, instituțiilor există în măsura în care se reflectă în repetitivitatea actelor indivizilor care reproduc structura dată. Acțiunea autonomă a indivizilor au potențial de schimbare a structurii atunci când ea este ignorată sau înlocuită. Din conștientizarea acestei poziții importante a agenților implicați în structurarea socială și a statutului de act social al tatuării derivă înțelegerea acestuia ca o problematică deopotrivă individuală și culturală. În același sens, Clinton Sanders apreciază arta tatuării ca fiind o activitate culturală cu un puternic impact social prin importanța comunicării sociale pe care o implică deoarece „modificarea corpului este cultură; este semnificativă pentru membrii societății în care apare, și este produsă în cadrul unor rețele complexe de acțiune colectivă”¹¹ fiind un important semnificant cultural, însă rămânând o activitate deviantă ce conferă artei tatuajului un statut de subcultură. Sanders insistă asupra tatuajului ca un instrument esențial al kitului identitar al persoanei tatuate.

Din punct de vedere istoric, modificarea corpului prin tatuaje datează de 5000 de ani¹² și există destul de puține consemnări istorice. Primele relatări sunt legate de echipajul de exploratori englezi conduși de căpitanul James Cook trimiși la sfârșitul secolului al XVIII-lea să se ocupe de noul teritoriu britanic din America de Nord¹³. Aceștia sunt responsabili cu importarea tatuajului în Europa sub forma însemnelor purtate de marinari ca marcă a apartenenței lor la această profesie, iar ulterior de comunitățile militare, deci o activitate exclusiv masculină iar conotațiile acestor tatuaje trimit la curaj, eroism, bărbăție, imposibile de conceput pe pielea femeilor. De atunci, tatuarea a cunoscut diferite forme și a fost privită din diferite puncte de vedere, sau mai precis a fost considerată din perspectiva sociogenezei¹⁴ formulate de Michael Atkinson conform căreia procesul tatuării este asociat cu diferite clase sociale, dar și în grade variate de devianță. Sociogeneza se fundamentează pe momentele evoluției istorice a tatuării divizând-o în șase perioade de dezvoltare și anume: era colonistului

¹⁰ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 75-77

¹¹ Clinton Sanders, *Customizing the Body: The Art and Culture of Tattooing*, 1989, p.21, trad. ns.

¹²Jane Caplan, *Written on the Body: The Tattoo in European and American Culture*, Princeton University Press, edited by Jane Caplan, 2000

¹³ Michael Atkinson, *Tattooed: The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 30-50

¹⁴ *Idem*

sau a pionierului, era circului sau a carnavalului, era clasei muncitoare, epoca rebelului, New Age și era supermarketului.

Romanul Michelangelo Electric surprinde decadența epocii carnavalului și a circului prezentă în Coney Island-ul american, destinație aleasă de Cy pentru a-și profesa vocația după moartea maestrului său. Întreaga lume ce populează acest spațiu este un spectacol al ciudățeniilor ce amintește de muzeul anatomiei umane descris de Angela Carter în romanul *Noapți la circ*. Din cauza excluderii femeilor din istoria tatuării, în Statele Unite a fost inițiată la sfârșitul secolului al XIX-lea practica organizării spectacolelor care expuneau trupurile femeilor sub forma spectacolelor ciudățeniilor (*freak shows*), concursuri de tatuaje, spectacole de frumusețe ca parte a spectacolelor de circ și carnaval și care constituiau o variantă neoficială a concursurilor de frumusețe. Scena carnavalului permite trupurilor tuate să fie expuse și admirate, la fel ca și trupurile monstruoase, grotești sau hibride, iar, astfel, carnavalul bahtinian își dovedește încă o dată viabilitatea prin crearea unui spațiu propice în care excesul și transgresiunea își găsesc locul pentru o delimitare a limitelor reale. Sfârșitul acestei perioade spectaculoase și tonul nostalgic folosit de Robert Bogdan, unul dintre cei mai importanți cercetători ai ultimelor decenii în domeniul tradiției culturale a acestor spectacole este surprins și de Sarah Hall în romanul ei. Ideea că „splendoarea grandioaselor zile ale spectacolului de ciudățenii”¹⁵ a luat sfârșit este resimțită de protagonist încă de la primul contact cu spațiul american perceput de acesta ca fiind „pe o pantă descendentă, trezindu-se ca după o beție din gloria de la începutul secolului, când până și Dumnezeu plătise taxa de intrare [...] chicotise văzând atâta animație și se minunase de bizarii golemi și oamenii-animale expuși, pe care El însuși îi făcuse de mântuială când îi crease.[...] Cy a simțit decadența aproape imediat după ce sosise [...] Rămânea un loc amuzant – înspăimântător și ispititor de amuzant -, dar știai că în curând se vor petrece incidente neplăcute”¹⁶ anticipând astfel curgerea evenimentelor. Critica recentă (Adams¹⁷, Shildrick¹⁸) pledează pentru corpul bizar ca fiind locul de desfășurare a problemelor sociale și politice, argumentat de faptul că apariția spectacolelor trupurilor marcate ca anormale este concomitentă cu perioadele de schimbare culturală, revelând relația instabilă între corpul normal și cel bizar. Comunitățile care includ o varietate de anomalii fizice și trupuri

¹⁵ Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988, p. 280, trad. ns.

¹⁶ Sarah Hall, *op. cit.*, p. 185

¹⁷ Randy Adams, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001

¹⁸ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London, Sage, 2002

tatuat vădesc un efort colectiv direcționat înspre transformările culturale și sociale. În plus, ele problematizează distincția între anomaliile fizice înnăscute și cele produse artificial de intervenția individului prin urcarea pe scenă a acestora, demonstrând măsura în care aceste ciudățeni umane sunt construcții culturale ale corporalității.

Astfel, spațiul Coney Island-ului american este caracterizat prin zgomot și excentricitatea varietății de corpuri umane expuse înglobând „tot ce era fantastic, grotesc, bizar, teatrul de comedie malefică al Sodomei, unde femei catâr și sălbatici stârneau în mulțimi frenezia scârbei și a flagelărilor care o lăsa cu gura căscată.”¹⁹ Dinamica din cadrul spectacolelor este una a reacțiilor contradictorii din partea publicului, este una destabilizatoare pentru relațiile dintre normal și monstruos, dintre sine și celălalt deoarece „monstruosul nu poate fi definit în locul celuilalt, nu este un simplu străin, dar întotdeauna stârnește răspunsuri contradictorii de negare și recunoaștere, dezgust și empatie, excludere și identificare”²⁰ Monstruozitatea umană din cadrul romanului este subordonată principiului spectacolului într-o legătură directă cu sensul etimologic primar al cuvântului monstru care provine de la *monstrare*, adică a arăta. Astfel Galeria de Tablouri Umane din Luna Park expune publicului pe Claudia, o femeie de proporții uriașe și cu o forță fizică extraordinară, tatuată pe tot corpul de către soțul ei, cu păr pe barbă, care trimite la stereotipia monstruoziității Femeii cu barbă, surorile siameze, foste actrițe în spectacolele cu monștri, proprietare ale localului Varga Oyster, care ofereau iluzia de a fi o singură persoană deși erau două și foarte diferite, Doamna-cu-mulți-ochi, opera de artă a lui Cy, trupul pe care a tatuat 109 ochi. Aceste exemplare umane devenite parte a unei afaceri profitabile pentru care oamenii plăteau fac apel la conceptul de frumusețe monstruoasă (*monster beauty*) identificat de Christine Braunberger demonstrând faptul că „există un fel nehibzuit de libertate în a-i oripila pe ceilalți, în transformarea propriului trup într-o combinație seducătoare și ciudată care este frumusețea monstruoasă.”²¹ Iar această scandalizare își are punctul de plecare în vizual, în ochiul care privește și care provoacă un șir de reacții fizice și psihice deoarece „voyeurismul era cheia tuturor atracțiilor, pentru că americanii voiau să se relaxeze cu ceva care să înlocuiască gândirea cu emoție, voiau porcări frumoase, voiau un pumn în burtă. Întreaga ofertă era ca un ochi pe pivot. Un ochi devorator.”²², o experiență deopotrivă destabilizatoare și problematizantă.

¹⁹ Sarah Hall, *op. cit.*, p. 187

²⁰ Margrit Shildrick, *op. cit.*, p. 17

²¹ Christine Braunberger, *Revolting Bodies: The Monster Beauty of Tattooed Women*, NWSA Journal, Vol. 12, No. 2, 2000, pp.1-23, p. 12

²² Sarah Hall, *op. cit.*, p. 186

Studiul lui Doru Pop, *Ochiul și corpul* se concentrează pe vizual, pe relația dintre ochi și corp care este tratată din perspectiva fenomenologiei, a psihanalizei și a deconstrucției postmoderne. Din punctul de vedere al fenomenologiei merleau-pontyană „nu conștiința este cea care gândește, care face subiectul să fie prezent în lume, ci corpul. Corpul dispune de instrumentele necesare pentru a activa cognoscibilul, care în-carnează subiectul.”²³ Iar ochiul este un instrument esențial, el fiind „corporalizat” și reușind să „corpo-realizeze” imaginile. Patriarhismul, manifestat în psihanaliza freudiană, a divizat bărbatul și femeia, respectiv subiectul și obiectul, din perspectiva privirii „dacă bărbatul este subiectul privitor prin excelență, femeia este obiectul privirii, subiectul obiectualizat, inferior ca produs anatomic. Inferioritatea femeii în comparație cu puterea bărbatului îi conferă acestuia autoritate asupra spațiului vizualității, îi acordă potență obiectuală.”²⁴ Continuând pe linia criticii psihanalizei freudiene, situându-se pe o poziție lacaniană, Doru Pop subliniază importanța acceptării celuilalt ca subiect și ieșirea acestuia din categoria de obiect. În același sens, concepțiile sale asupra vizualului se extind asupra deconstrucției lui Derrida al cărei pandant este pluralismul și în cadrul căreia se realizează disoluția centralității subiectului care privește pentru a facilita acceptarea alterității și a punctelor de vedere multiple.

Problematika ochiului este esențială în grila de lectură a romanului iar relația ochi – corp este surprinsă în multe din aspectele sale pe parcursul romanului. Pe de o parte, este subliniată importanța acestui simț pentru perceperea realității înconjurătoare și activarea schemelor de gândire a lumii exterioare căci „dacă ochii ar putea minți, necazurile lui ar lua sfârșit. Dacă ochii n-ar fi niște vietăți atât de cumiți, care-și petrec timpul străduindu-se să-i comunice lumea și grozăvia ei, bucați bune din viață n-ar mai fi atât de abisale.”²⁵ În momentul în care sub ochii personajului sângele ia forme diverse și mișcătoare obediența ochilor este înlocuită de revolta acestora și de capacitatea lor de a modifica imaginile pe care le receptează. Vizualul generat de ochi trebuie înțeles în contextul mai larg al relației dintre subiect și obiect, dintre interior și exterior, imaginar/imaginație și imagine fără a le reduce la simple opoziții ci pentru a realiza o deierarhizare. Opera cea mai reprezentativă a artistului tatuator este Doamna-cu-mulți-ochi pe al cărei trup a reușit să tatueze imaginea repetitivă a unui ochi în 109 exemplare de diferite mărimi în funcție de partea corpului unde sunt situate. Exemplar expus

²³ Doru Pop, *Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005

²⁴ *Idem*

²⁵ Sarah Hall, *op.cit.*, p. 11

în Galeria de Tablouri Umane din Luna Park, este un exponat pentru care oamenii vor plăti pentru a o privi, însă prin intermediul ochilor tatuați privitorii vor fi la rândul lor priviți. Iluzia creată cu această imagine tatuată constă în faptul că „în timp ce privea ochiul, el îi întorcea privirea, așa că de fapt nu putea să-l vadă și să-l evalueze – nu în felul în care sunt luate și consumate obiectele văzute de către privitor. Asta era sursa problemelor acestei imagini. Ochiul îi manipula privirea, nu reușea să fie neînsuflețit și refuza să fie evaluat ca obiect. Sincer, el nu știa cine privea pe cine, Cyril Parks sau ochiul, pentru că privirea lui era oglindită, refractată, pusă la același nivel. Ca și cum imaginea juca un joc cu el.”²⁶ Corpul devine un instrument politic, un câmp de luptă al bătăliei dintre masculin și feminin care este subordonată diadei subiect – obiect. Obiectul privit, trupul femeii, obiect posedat, devine subiect privitor, manipulator întorcând privirea într-un gest care sperie, intimidează și în care ierarhiile trup – ochi, subiect – obiect, masculin – feminin sunt răsturnate. Justificarea alegerii acestui simbol inscripționat pe tot corpul se găsește în dorința de revoluționare a unei întregi tradiții patriarhale iar instrumentul utilizat este chiar corpul „întotdeauna corpul, numai corpul! Întotdeauna pentru noi! Nu cred că va fi vreodată altfel. Nu pot să spun că nu poți poseda corpul meu, e deja un lucru hotărât, deja obținut. Dacă aș fi tras eu primul foc, ar fi fost pe alt teren – în minte. Eu nu pot să intervin în ceea ce ei consideră că le aparține, în felul în care ar trebui să arate, în reguli.”²⁷ Astfel corpul femeii tatuat cu ochi manipulează și subjugă privirea și mintea oamenilor în încercarea de a ieși din categoria de obiect încărcat de senzualitate și sexualitate în care bărbatul a inclus-o. Cariera lui Grace în Galerie este scurtă din cauza actului violent exercitat asupra corpului său de către Malcolm Sedak care prin acidul sulfuric turnat pe trupul ei i-a dezintegrat carnea. Explicația acestui gest rezidă în faptul că „el voia să-i modifice trupul, s-o aducă pe ea înapoi, unde-i era locul, să-i reconstituie grația și feminitatea, să reconstituie planul Domnului pentru stirpea ei.[...] Voia să fie ridicat blestemul care-l apăsa și voia ca puterea ei anafrodiziacă să dispară.”²⁸ Ca o consecință a faptului că „a văzut trupul ei monstruos, cu orbitele vii care-i întorceau privirea, plesnindu-l cu impotența începând din acel moment.”²⁹ Dacă, temporar, victoria pare a fi de partea bărbatului prin plasarea corpului femeii în ipostaza sa inițială, răzbunarea femeii ce constă în faptul de a-i scoate ochii bărbatului închis în sanatoriu, răstoarnă din nou balanța în favoarea femeii. În acest fel practicile de modificare

²⁶ Sarah Hall, *op. cit.*, p. 258

²⁷ *Ibidem*, p. 273

²⁸ *Ibidem*, pp. 284-285

²⁹ *Ibidem*, p. 285

a corpului implică discuții legate de gen și roluri opresive înglobând interese aflate la poluri extreme „fie menținerea ideologiei hegemonice asupra feminității, fie efortul conștient de a submina ideologia patriarhală prin rezistența corpului³⁰” iar în cazul romanului, mai precis al personajului Grace, corpul este un mijloc de eliberare.

Tot în domeniul vizualului și al suprafețelor se înscrie interesul pentru piele, care odată cu evoluția în medicină este considerat un organ al corpului, fundamental pentru funcționarea anatomiei umane. Arta tatuajului are ca interes central pielea umană ce îndeplinește funcții esențiale pe care protagonistul romanului le descoperă și care nu încetează să îi ofere surprize, completându-și cunoștințele cu informații medicale deoarece „a învățat într-un spital din sudul Brooklyn-ului ultima lecție despre materialul profesiei lui. Era cel mai mare organ al corpului. Știa atâtea despre piele, știa că este în esență imperfectă, dar asta era însăși natura ei, știa că spune povești pe care gura nu le spune, știa cum se flexează, cum face cute și cum ele dispar, știa umbrele și formele ei, provinciile cu elasticitate și densitate geografică, știa cum îmbătrânește, cum sângerează, cum adăpostește cerneala lui. Dar nu știa că este un organ, ca ficatul, ca rinichii sau splina. Un organ vital ca și iubitoarea, grețoasa inimă omenească.”³¹ Rețeaua corpului uman este atât de complexă încât fiecare parte își are rolul bine stabilit, fără ca vreuna să își poată denunța superioritatea față de cealaltă ci mai degrabă funcționând după un principiu al coexistenței.

Interesul pentru piele conjugat cu mărcile înscrise pe trup fac trimitere la conceptul de eu-piele elaborat de Didier Anzieu³². Analiza efectuată de Anzieu realizează o mișcare dinspre eul-piele înspre eul care gândește, mai precis el investește pielea cu aceleași abilități ca și creierul care gândește. El stabilește o omologie între structura și funcțiile de limitare, conținere, organizare ale pielii și cele ale eului, ambele considerate o interfață ce are în vedere limite, granițe, conținuturi variate, senzații. Orice modificare a pielii are un impact direct asupra eului, viceversa fiind de asemenea valabilă. Intențiile de modificare a integrității corporale demonstrează mai degrabă o lipsă a limitelor, o confuzie ce se stabilește între eul psihic și cel corporal, între ceea ce depinde de propria persoană și ceea ce depinde de ceilalți, o incertitudine a experiențelor agreabile și dureroase, un sentiment de a fi spectator a ceea ce pare să fie sau să nu fie propria existență. Această teorie este aplicabilă experienței tatuării, a contemplării propriilor experiențe marcate pe trup ca povești a unei identități prezente sau trecute, călătorii

³⁰ Michael Atkinson, *op. cit.*, p. 16

³¹ Sarah Hall, *op. cit.*, p.295

³² Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Editions Dunod, 1985

ale sentimentalității și amintirilor, deopotrivă dureroasă și plăcută. În acest fel „tatuarea a rămas singura cultură din Coney care a rezistat de-a lungul anilor și a rămas credibilă, atrăgând pe loc publicul. Era ceva ce putea fi făcut în fața maselor care priveau și căscau incluzându-se și pe ele, simțind efectiv senzația. Acesta era însuși nucleul longevității sale – includere, implicare, legătură. În timp ce alte spectacole ratau ținta, artiștii tatuatori o nimereau la fix, iarăși și iarăși, permițând clienților să personalizeze tatuajul, să-și creeze propriul agreement și le ofereau senzații fizice și acel tărâm al suferinței și frumuseții căutat de ei.”³³ Senzațiile sunt și ele fundamentale în tatuare, iar actul tatuării este asociat actului penetrării sexuale prin intermediul acului electric care străpunge pielea. Durerea asociată cu tatuarea trimite la un anume instinct de auto-distrugere.

Dedublarea este prezentă pe mai multe paliere ale romanului. Maestrul Eliot Riley este cel în al cărui atelier își face ucenicia Cy Parks și care este „Ianus cel cu două capete”³⁴ evidențiind cele două poluri opuse ale personalității sale: pe de o parte, degradarea, viciul, duritatea, lipsa sa de umanitate, monstruoșitatea caracterului său și pe de altă parte, o latură luminoasă ce scoate la iveală măreția, îndemânarea, măiestria modului în care își practică meseria. Spectacolul trupurilor tatuate atestă existența dublă a exponatelor. În general, majoritatea tatuajelor nu sunt realizate pe față sau pe mâini, în așa fel încât acestea puteau fi ascunse în viața de zi cu zi. În plus, începuturile acestor trupuri ciudate, și în special în cazul femeilor sunt legate de povești ale violurilor, ale victimizării așezate în contrast cu independența și libertatea pe care o dobândesc prin călătoriile efectuate cu circurile și banii pe care îi câștigă „tatuajele și poveștile pe care le spun, vorbesc de un tip de realitate în timp ce ele trăiesc experiența unei alteia. O asemenea dublare este deseori rolul celor care încorporează granițele unei societăți.”³⁵ Și atestă granița instabilă dintre reprezentare și realitate. De aceea pe gigantica Claudia „lumea o considera un monstru și un spectacol, întruparea unei fapturi dintr-un basm sumbru ca Fata căpcăunului, cei dragi o considerau fantastică și spectaculoasă, creația unui Dumnezeu milostiv și inventiv.”³⁶ Iar atunci când vizitează muzeul copiilor născuți prematur își dezvăluie vulnerabilitatea provocată de incapacitatea trupului său derutant de a da naștere unui copil. În același fel, spațiul american ia forma unui deja-vu pentru protagonist, Morecambe-ul natal este o copie miniaturală a Coney Island-ului american așa încât „Coney

³³ Sarah Hall, *op. cit.*, p. 208

³⁴ *Ibidem*, p. 97

³⁵ Christine Braunberger, *op. cit.*, p. 12

³⁶ Sarah Hall, *op. cit.*, p. 180

Island se dovedi a fi ruda americană mai bogată și mai trăsniță a golfului Morecambe [...] Amândouă produceau un simț al umorului lubric când era vorba de nedelicatul corp uman, cu gazele, excrescențele și ganglionii săi, și amândouă recunoșteau dorința minții lor curioase de a fi șocată, îngrozită, amuzată și mistificată.”³⁷ În consecință, coexistența frumuseții și a devastării, proximitatea dorită a catastroficului și a degradării, urâtenia și visceralitatea lumii prezentate sunt aspecte ale mizerabilismului postmodern, sunt evidențe ale măsurii în care lucrurile ce compun universul sunt egale, există fără a deranja.

Juxtapunerea artei tatuării în sine cu spectacolul frumuseții monstruoase este justificată și de rolul tatuatorului care „era să-i tatueze, să-i rănească și să-i sperie puțin cu brutalitatea lui morocănoasă și cu cerneala lui agresivă, la fel cum înghițitorii de flăcări, contorsioniștii și monștrii îți produceau un fel de neplăcere la mațe dacă le dădeai cinci cenți ca să întri în parcurile de distracții.”³⁸ Intervenția tatuatorului este deosebit de importantă, iar tatuajul este o artă tocmai prin efortul acestuia de a înfrumuseța pielea umană. Rolul tatuatorului față de clienții săi este „să-i îmbrace în haine noi, perfecte, de comandă. Să le dea suveniruri durabile. Să le dea marcajul natural. Să le dea un tablou cu ei și pentru ei.”³⁹ Actul comunicării dintre cei doi trebuie să fie extrem de profund, suficient de apropiat pentru a înțelege motivația din spatele deciziei, caracterizat de intimitatea confesiunilor celor mai adânci pentru a fi capabil de a empatiza cu cele mai întunecate părți ale minții umane. Rezultatul final este întotdeauna o operă în al cărei succes, artist și client își poartă deopotrivă responsabilitatea. Superioritatea acestei arte este asigurată tocmai de acordul ce se stabilește între cei doi, tatuatorul, spre deosebire de alți artiști, folosește ca material de lucru chiar pielea umană, carnea umană devine pânza pe care plăsmuiește creații artistice într-un dialog continuu cu persoana tatuată. Prin lucrările sale, tatuatorul „văzu cum dăruia lumii comunicare fără compromis, cum scotea la iveală sinele. Cum tălmăcea experiența și identitatea în culoare și formă. Cum prindea ecoul unei persoane și îl grava pe el. Cum el reprezenta mâinile artistice ale celorlalți oameni, poate redundant în alegerea temei, dar imperativ în transmiterea ei. Aceasta era esența sa stranie și imposibilă.”⁴⁰ Legătura dintre artist și persoană tatuată este una extrem de puternică așa încât cel dintâi ajunge să se contopească în povestea celui de-al doilea, să se identifice pentru a scoate la iveală cele mai întunecate colțuri ale minții umane. Mai mult, tatuatorul apare ca un

³⁷ *Ibidem*, pp. 183-184

³⁸ *Ibidem*, p. 244

³⁹ *Ibidem*, p. 99

⁴⁰ *Ibidem*, p. 151

„tămăduitor și reparator al trupului care poruncește iertarea trecutului când el devine un semn pe piele, ca o ispășire”⁴¹ deoarece durerea rănilor trecutului putea fi intimidată „cu noua durere provocată de instrumentele lui.”⁴² înlocuind în acest fel o durere cu o alta. Tatuatorul apare sub forma unui cunoscător al intimității umane, al istoriilor personale, precum și a valorilor culturale și sociale care marchează istoriile personale.

Multitudinea simbolurilor alese pentru a fi inscripționate pe piele denotă mutabilitatea forței imaginilor de-a lungul timpului, aspect surprins pe parcursul romanului pentru a crea niște tipologii. Simbolurile prezintă extraordinara forță de a transmite idei fără utilizarea cuvintelor. Cele mai vechi și frecvente tatuaje ilustrează șerpi, pumnale, crani regăsite în special pe trupul bărbaților ca semne ale curajului, bărbăției, atemporalității, patriotismului și apartenența la un grup. O altă categorie de simboluri sunt asociate sexului și dragostei reprezentate pe trup de femei, inimi roșii, inimi străpunse însoțite de diferite nume pentru a înscrie pe carne atât iubirea adevărată cât și cea eșuată, dureroasă „cicatrici ale sentimentelor care nu se vor vindeca niciodată! Sau se vindeau prin intervenția lui, pentru că deveneau secundare datorită cernelii. Pentru că putea da durerii o formă și putea să-i găsească un loc.”⁴³ Un simbol aparte este reprezentat de femeia-sirenă, și acesta pictat pe trupul bărbaților și care „era o asociere care avea în ea ceva instinctual, primitiv, îngropat în psihicul uman.”⁴⁴, o combinație hibridă ce reduce imaginea femeii la sexualitatea sa dovedind faptul că „bărbații erau încă hipnotizați realmente de femei, obsedați de definierea lor și de diferențierea lor și că el nu făcea altceva cu acul și cerneala decât să consemneze istoria sexului feminin prin viziunea simbolică a unei alte specii.”⁴⁵ trădând concepțiile de dominare patriarhală. Tatuajele pe trupurile femeilor se circumscriu eforturilor de a înfrunta acceptabilitatea culturală, și ele sunt prezentate în cadrul spectacolelor de ciudați ca „însăpăimântătoare, hiper-sexualizate, bizare, amenințătoare, excesive, și dificil de citit, cu alte cuvinte monstruoase”⁴⁶ Mulți critici (Judith Butler, Mary Ann Doane, Mary Russo) atribuie spectacolului un potențial rezistiv, opinii justificate prin tendința acestora de a perturba norme de gen acceptate. Femeia ca spectacol sau cea care produce spectacol se angajează într-o curajoasă mișcare de transgresare prin adaptarea discursurilor dominante care le constrâng. Dacă inițial, tatuajele lor spun povești ale violurilor,

⁴¹ *Ibidem*, p. 261

⁴² *Ibidem*, p. 261

⁴³ *Ibidem*, p. 149

⁴⁴ *Ibidem*, p. 165

⁴⁵ *Ibidem*, p. 167

⁴⁶ Christine Braunberger, *op. cit.*, p. 18

ale captivității și persecuției, ochii pictați pe trupul lui Grace apar ca o schimbare a discursului, o inversare a paradigmei privirii. Ipostaza de obiect al privirii este răsturnată pentru o identificare cu privitorul, întorcând privirea acestuia care este transformat în obiect, o parodiare a privirii bărbatului. Concomitent, femeia este subiect și obiect înglobând exhibiționismul și voyeurismul. Tatuajele sunt astfel reprezentări semiotice ale individului și culturii de care este afectat și asupra căreia încearcă să opereze modificări.

Spectacolul ciudățeniilor și arta tatuării au în vedere corporalitatea, estetica trupului care se lărgeste pentru a face loc frumuseții monstroase. Tatuarea considerată un act individual, cultural și social ce aparține exclusiv voinței personale prezintă un potențial deosebit în teoria structurării prin capacitatea sa de a modifica atitudini, comportamente, prejudecăți și concepții. La nivel individual, pielea tatuată oferă informații și desfășoară alternative ale sinelui fiind parte integrantă a kitului identitar. Spectacolul pielii și al monstrozității este completat de aspecte ale naționalității, prin multitudinea imigranților, postură caracteristică protagonistului și a lui Grace, care complică problematica monstrului postmodern. Ambiția corpului monstruos nu este de stabilizare a celuilalt ci de chestionare a raporturilor binare eu – celălalt, nativ – străin, femeie – bărbat.

Bibliografie selectivă

1. Adams, Randy, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001
2. Anzieu, Didier *Le Moi-Peau*, Paris, Editions Dunod, 1985
3. Atkinson, Michael, *Tattooed: The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2003
4. Bogdan, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988
5. Braunberger, Christine, *Revolting Bodies: The Monster Beauty of Tattooed Women*, NWSA Journal, Vol. 12, No. 2, 2000
6. Caplan, Jane, *Written on the Body: The Tattoo in European and American Culture*, Princeton University Press, edited by Jane Caplan, 2000
7. Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991

8. Hall, Sarah, *Michelangelo Electric*, București, Ed. Humanitas, trad. Sanda Aronescu, 2006
9. Pop, Doru, *Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005
10. Sanders, Clinton, *Customizing the Body: The Art and Culture of Tattooing*, 1989
11. Shildrick, Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London, Sage, 2002

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.