

## Kobiece czytanie Aliny Szapocznikow

Kobiecość – kobiece ciało i egzystencja kobiety w świecie – jest najważniejszym tematem prac Aliny Szapocznikow, co uzasadnia zaangażowanie myśli feministycznej w interpretację jej dzieła. Rozkwit aktywności twórczej rzeźbiarki przypada na lata 50. i 60. oraz początek lat 70. XX wieku: w okresie tym obserwujemy znaczący rozwój naukowego ruchu kobiecego. W niniejszym tekście skoncentruję się na analizie strategii, za których pomocą artystka przedstawia swoją wizję kobiecości, oraz na jej związkach z myślą feministyczną.

Pisarstwo dotyczące podmiotowości kobiecej (podmiotowości w sensie filozoficznym, nie społecznym czy prawnym) rozwinęło się podczas „drugiej fali” feminizmu<sup>1</sup>. Badaczki musiały zacząć od obalania zastanych przekonań o niższości bądź radykalnej odmienności „drugiej płci”, choć (zwłaszcza w początkowym okresie) powstało również wiele koncepcji esencjalistycznych. Przyczyną przytłumienia tego nurtu teorii stało się spostrzeżenie, że przyjęcie hipotezy ontologicznej odmienności kobiet i mężczyzn przekreśli szansę na realizację najważniejszego postulatów feminizmu: równości płci. Mimo to niemożność pozytywnego, esencjalnego zdefiniowania kobiecości była i jest przedmiotem troski aktywistek oraz teoretyczek obawiających się braku legitymizacji swojej działalności i rozproszenia ruchu równościowego. Wraz z powstaniem filozofii feministycznej zrodziła się konieczność zdefiniowania jej przedmiotu, czyli podmiotu kobiecego. Poszukiwania tej definicji miały na celu ukazanie niewystarczalności uznanych za uniwersalne męskocentrycznych konstrukcji. Teoretyczki negujące poglądy esencjalistek wyrażały przekonanie, że patriarchalne społeczeństwo wymusza inne funkcjonowanie obu płci w kulturze, a więc wpływa na odmienność ich podmiotowości. Jednocześnie rozwój filozofii postmodernistycznej ogłaszającej śmierć podmiotu podawał w wątpliwość sens podejmowania tego rodzaju poszukiwań. Podkreślić jednak należy, że kobieca filozofia podmiotu od momentu powstania cechowała się dużym zróżnicowaniem oraz skłonnością do autorefleksji i autokrytyki. Wszystkie wyżej wymienione czynniki sprawiły, że w nurcie tym stworzono dzieła znakomite, znacząco przyczyniające się do rozwoju filozofii XX wieku; pracom teoretyczek feministycznych zawdzięczamy w dużym stopniu twórczą kontynuację myśli Foucaulta i Lacana. Przydatność metodologii feministycznej w interpretacji tekstów

<sup>1</sup> Dynamika i różnorodność działań i publikacji „drugiej fali” są tak ogromne, że trudno ująć je w jakiejś definicji, jednak przyjmuje się, że pod tym określeniem możemy rozumieć działalność społeczną, naukową i kulturalną związaną z równouprawnieniem kobiet w latach 1965–1990. Wielość sformułowanych w tym czasie koncepcji utrudnia podsumowanie wysiłków teoretyczek. Zob. między innymi: K. Ślęczka, *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Katowice 1999; R. Putnam Tong, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, tłum. J. Mikos, B. Umińska, tłum. przejrzała M. Środa, Warszawa 2002. Kształtowanie się teorii kobiecego podmiotu analizuje Ewa Hłyż w pracy *Kobieta, ciało, tożsamość*. Choć autorka skupia się na koncepcjach feminizmu korporalnego, omawia pokrótce wszystkie dominujące nurty, zob. eadem, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

kultury potwierdzają osiągnięcia takich badaczek, jak Julia Kristeva, H elene Cixous, Nancy K. Miller czy Griselda Pollock.

## Wrażliwość swojego czasu

Celem powyższego wstępu było nakreślenie tła, na którym sytuuje się dzieło Aliny Szapocznikow, oraz wskazanie, dlaczego jej twórczość można uznać za bliską feminizmowi<sup>2</sup>. Ten aspekt działalności rzeźbiarki został zauważony dopiero, gdy interpretacji jej prac podjęły się badaczki uwrażliwione feministycznie<sup>3</sup>. Można argumentować, że zaangażowanie Szapocznikow w problem kobiecej podmiotowości zostało w jej twórczość wpisane przez krytyczki o takich poglądach. Sądzę jednak, że problem należy odwrócić: ten rzucający się w oczy kontekst komentatorzy przez dziesięciolecia pomijali. Przyczyną była niemożność rozgraniczenia kobiecości rzeźbiarki – jej fizycznej atrakcyjności – i tematu prac Szapocznikow, niezwykle charakterystyczna dla patriarchalnego traktowania artystek<sup>4</sup>. Krytycy uważali obecną w dziełach afirmację kobiecej urody, uprzedmiotowienie ciała czy (w ostatnich pracach) ekspresję cierpienia za rodzaj gestu autobiograficznego, odnoszącego się do indywidualnych doświadczeń autorki, z czym oczywiście trudno się zgodzić. Niezależnie od tego, na ile artystka zdawała sobie sprawę z istnienia takich interpretacji, jej twórczość wchodziła w nieustanny dialog z problematyką społecznego funkcjonowania kobiecości.

Do sytuowania dzieła Szapocznikow w takim kontekście upoważnia również to, iż wiemy, że rzeźbiarka wysoko ceniła aktualność sztuki, jej zdolność do wyrażania autentycznego, indywidualnego sposobu widzenia świata<sup>5</sup>. W przytoczonych wypowiedziach

<sup>2</sup> Agata Jakubowska, autorka jedynej opublikowanej monografii twórczości Szapocznikow, określiła ją jako profeministkę. Zob. A. Jakubowska, *Nieznane przedmioty pięknych artystek. O twórczości Aliny Szapocznikow, potrzebie reinterpretacji sztuki lat 60. i 70. XX wieku, a także o badaniach nad archiwami z Joanną Mytkowską i Agatą Jakubowską rozmawia Joanna Turowicz*, „Czas Kultury” 2009, nr 5, s. 132. Wspomniana badaczka jako pierwsza szerzej zajmuje się interpretacją twórczości rzeźbiarki w kontekście myśli feministycznej, zob. eadem, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004; eadem, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008. Tu również pojawia się określenie Szapocznikow jako profeministki. Ibidem, s. 12.

<sup>3</sup> Wymieniam tylko najbardziej znaczące pozycje: K. Czerni, *Wstyd – odwaga Aliny Szapocznikow* [w:] eadem, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków 2002; A. Jakubowska „[...] aby można było wokół nich tańczyć” [w:] *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004 r., pod red. Ł. Kiepuszewskiego, Poznań 2006; I. Kowalczyk *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow* [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, pod red. T. Gryglewicz i A. Szczerskiego, Kraków 1999; *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002; Alina Szapocznikow *oswajanie obiektu*, „Artmix” 2006, nr 12, <http://www.obieg.pl/artmix/4152> [dostęp: 25.10.2010]; M. Kitowska-Lysiak, *Pamięć ciała*, „Kresy” 1996, nr 2, s. 198–203, A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.

<sup>4</sup> Agata Jakubowska omawia ten problem w przywołanej monografii, zob. eadem, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 16–24 oraz 125–128.

<sup>5</sup> Motyw ten pojawia się niemal w każdym wywiadzie. „Sztuka o nieprzemijającej wartości była zawsze współczesną epoką, w której powstawała” [wypowiedź Aliny Szapocznikow w ramach ankiety] *Plastyki o plastyce*, „Przełom Kulturalny” 1957, nr 16, s. 8 [cyt. za:] *Alina Szapocznikow 1926–1973*, op. cit., s. 156; „Wyrazić »DZIŚ« jak? gdzie? jaką formą? w jakim materiale?” (*Z Paryża pisze Alina Szapocznikow* [w:] „Współczesność” 1966, nr 11 [cyt. za:] I. Kolat-Ways, „Sztuka” 1975, nr 6, s. 26); „(...) przekazując wrażliwość swojego czasu, poszukuje się ciągle tych samych rzeczy [formy, koloru, światła i cienia, bryły – W.L.], aby znaleźć w końcu samego siebie (...), poszukuje się ciągle tych samych rzeczy, żeby znaleźć samego siebie przez wyrażanie wrażliwości swojego czasu (...)” (A. Szapocznikow, *Nasza ankieta o sztuce abstrakcyjnej*, oprac. G. Boudaille, „Les Lettres Franais” 1967, nr 1213, tłum. D. Lesage, B. Greczyński [cyt. za:] *Alina Szapocznikow 1926–1973*, op. cit., s. 161).

autorka skupia się na kwestiach materiałów i technik, ponieważ była przekonana, iż w dziele sztuki wszystkie elementy muszą być podporządkowane jak najwierniejszemu oddaniu współczesnej rzeczywistości. Niewątpliwie wyrażała również osobiste problemy – przekonująco wydają się na przykład uwagi Agaty Jakubowskiej dotyczące radzenia sobie Szapocznikow z traumą pobytu w obozach<sup>6</sup>, jednak szukanie w jej twórczości tylko zapisu własnych doznań jest zupełnie niesłuszne. Jako uzasadnione można potraktować natomiast przypuszczenie, że w pracach rzeźbiarki zawarte zostały refleksje dotyczące funkcjonowania kobiety w zmaskulinizowanym środowisku artystycznym<sup>7</sup>.

Badając, w jaki sposób Szapocznikow konstruuje kobiecość, warto zwrócić uwagę na sposób przedstawiania przez nią ciała kobiecego. W rzeźbach tej autorki niemal zawsze obecna jest artystyczna deformacja. I tu konieczna dygresja: deformację zazwyczaj rozumiemy jako zniekształcenie, odstępstwo od idealnej formy, a więc coś negatywnego, niszczącego. W twórczości Szapocznikow deformacja nie ma takiego wymiaru, to po prostu zmiana kształtu – i w takim znaczeniu będę się tym słowem posługiwać<sup>8</sup>. W ogromnej większości prac artystka stosowała reifikację, uorganiczenie i fragmentaryzację. Wymienione sposoby deformacji ciała ludzkiego należą do stałego repertuaru zarówno sztuk plastycznych, jak i języka. Język traktuje „ja” jak rzecz – ciało i podmiot włączane są w sieć stosunków przestrzennych, czasowych, ilościowych i jakościowych, łączących wszystkie fenomeny niezależnie od formy ich przejawiania się. Również w sztukach plastycznych ciało, choć pozostaje formą szczególnie nacechowaną, nie może być wolne od wizualnych metafor. Wywołuje to niepokój związany z niepewnością, jaki podmiot może kryć się w tak zmienionym kształcie.

W rzeźbach artystki niewiele znajdziemy postaci, których ciała nie byłyby w jakiś sposób przekształcone (ostatnie prace przedstawiające niezdeformowaną całą postać i twarz pojawiają się w 1956 roku). Najwięcej emocji wzbudziła w widzach i krytykach strategia polegająca na pozbawianiu ciała pewnych elementów oraz na jego fragmentaryzacji i dowolnym zestawianiu części: dopatrywano się tu agresji czy autoagresji. Odczytywano to również jako przewartościowywanie cielesności, na przykład poprzez pozbycie się głowy i wyeksponowanie korpusu w rzeźbie *Ciało [Tors-leżąca]* z 1957 roku. Najgorzej przyjęto te prace, w których artystka tworzyła asamblaże, wykorzystując odlewy własnego ciała (najczęściej ust i piersi), szczególnie, że niektóre z nich były produkowane seryjnie i sprzedawane jako przedmioty użytkowe<sup>9</sup>. We wszystkich tych działaniach doszukiwano się czegoś destruktywnego, rewolucyjnego. Natomiast upodobnienie ciała do form organicznych (wiele rzeźb płynnością form i giętkością linii wywołuje skojarzenia roślinne)

<sup>6</sup> Zob. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 96–124. Autorka zauważa, że aż do zapadnięcia na chorobę nowotworową artystka odnosiła się do wojny i Holocaustu jedynie w pomnikach, a nie w pracach bardziej kameralnych, przesuwając traumatyczne uczucia ze sfery prywatnej w publiczną.

<sup>7</sup> W związku z funkcjonowaniem Szapocznikow w męskim świecie sztuki zob. niżej.

<sup>8</sup> Podobne spostrzeżenie czyni Jakubowska, zwracając uwagę, że ciała kobiet w pracach Szapocznikow (autorka odnosi się głównie do *Bukietu* i *Iluminowanej* i innych rzeźb powstających w okresie 1966–1967 roku) są nie tyle „zniekształcane”, ile „przekształcane”. (Zob. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 159).

<sup>9</sup> Na przykład lampy z serii *Usta iluminowane I*, tworzone od 1966 roku.

nie wzbudziło takiego sprzeciwu: uważane były za afirmatywne (autoafirmatywne), za nowoczesną odmianę konwencji stawiającej kobietę po stronie natury. Wystarczy jednak spojrzeć na twórczość Szapocznikow pod innym kątem, aby zauważyć, że w swoich pracach chciała przekazać coś więcej niż zachwyt nad cielesnością i obawę przed przemijaniem.

## Zgrabne przedmioty

Ludzka egzystencja w świecie przedmiotów postrzegana była zazwyczaj w świetle dualizmu *res cogitans* i *res extensa*: nadmierne zbliżenie do bezdusznej substancji groziło utratą człowieczeństwa. Michał Januszkiewicz w tekście *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*<sup>10</sup> przypomina stanowisko Sartre'a, ukazującego człowieka jako wiecznie stojącego się, „będącego tym, czym nie jest”, w odróżnieniu od rzeczy, stanowiącej byt-w-sobie, który „stawia opór jako masywny, nieprzenikniony i przypadkowy”<sup>11</sup>. Reifikacja byłaby więc sposobem ochrony podmiotu przed ciągłą zmiennością, próbą uczynienia go stabilnym, „masywnym”. Jak niegdyś pomniki i malowidła miały utrwalić pamięć o człowieku i w ten sposób przedłużyć jego egzystencję w świecie, tak dziś reifikacja ma gwarantować podmiotowi zakotwiczenie w rzeczywistości. Przypadek sztuk plastycznych jest skrajny: tu rzeczywiście artysta pozostawia ślad fizycznej, twórczej aktywności, który przetrwa wraz z dziełem. Jednak urzeczowienie może być obecne na przykład w sposobie postrzegania jednej postaci przez drugą w dziele literackim.

Januszkiewicz określa reifikację jako relacyjność polegającą na ruchu redukcyjnym, przy czym zwrot tego ruchu może się zmieniać, to jest podmiot reifikujący sam może ulec reifikacji. Nie należy upatrywać w tym pułapki, jako że reifikacja wydaje się nie do uniknięcia w zetknięciu z Innym (z czym nie zgodziliby się fenomenologowie czy personalisci). W takiej sytuacji autoreifikacja byłaby aktem wolności – podmiot zostaje urzeczowiony, ale przez siebie samego, nie zaś przez Innego. Przede wszystkim jednak zyskuje zakotwiczenie w byciu, ocala się od uwięzienia w nieokreśloności<sup>12</sup>.

Rzeźba szczególnie sprzyja reifikacji przez swoją materialność i bryłotatą przedmiotowość: bardziej niż jakiegokolwiek inne tworzone przez sztukę artefakty jest rzeczą. I choć oczywiście wymaga pracy interpretacyjnej, część siebie ukazuje od razu. Złożenie tych dwóch czynników: konkretności i otwartości na spojrzenie zbliża rzeźby do przedmiotów używanych przez człowieka bądź do twórców natury. Podobieństwo to wiąże się również z budulcem: zazwyczaj jest nim materia nieorganiczna albo substancje, z których składają się przedmioty codziennego użytku. Alina Szapocznikow do wytwarzania swoich dzieł używała rozmaitych substancji, zarówno naturalnych (kamień, glina, drewno), jak i sztucznych (stopy metali, szkło, gips, cement oraz plastomery takie jak poliester czy poliuretan). Artystka doceniała właściwości każdej z nich: gładkość bądź

<sup>10</sup> M. Januszkiewicz, *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji* [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wystouch i B. Kaniewskiej, Poznań 1999.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>12</sup> Do wyzwalającego sensu autoreifikacji wróć później.

porowatość kamienia, zadziorność metalowych odlewów, przejrzystość i połysk poliestru. Nie dostrzegamy żadnego wartościowania tych materii – naturalne nie są lepsze od tych stworzonych przez człowieka. Autorka dowolnie łączyła je ze sobą, wykorzystując w swoich pracach również przedmioty (na przykład części maszyn, szklane pucharki, ubranie, narzędzia, fotografie). Polska rzeźbiarka uważała, że wszystkie rodzaje materii mają takie samo prawo do egzystencji w rzeźbach czy asamblażach. Uznawała, że sztuka tylko wówczas wyraża prawdę swojego czasu, kiedy do jej tworzenia wykorzystuje się również materiały jak najbardziej współczesne. Z tego założenia wynikało na przykład przekonanie, że obowiązkiem artysty jest poszukiwanie nowych właściwości przemysłowo stosowanych poliuretanów, żywic czy stopów<sup>13</sup>.

Alina Szapocznikow jednak nie fascynowała się jedynie tym, co nowe. Jej prace należą do różnych rejestrów czasowych – niekiedy ostentacyjnie afirmują nowoczesność, kiedy indziej zwracają się w stronę tradycji. Materia ściśle współgra tu z formą. Nie tylko dzieła stylizowane na antyczne czy prehistoryczne (jak ceramiczne *Czerepy*, *Garnki* czy niektóre popiersia) stanowią próbę wykroczenia poza czas dzisiejszy. Wszystkie artefakty w jakiś sposób okaleczone (na przykład *Ekshumowany*), niedokończone czy fragmentaryczne, od rzeźb w kamieniu po propylenowe *Nowotwory*, dekodują przemijanie na najniższym poziomie: niszczenia materii. Krytycy wiele uwagi poświęcili wpływowi refleksji nad przemijaniem na twórczość Szapocznikow, koncentrując się na traumie pobytu obozach koncentracyjnych podczas II wojny światowej i dwóch groźnych chorobach<sup>14</sup>. Wskazuje się na mistyczne znaczenie ostatnich prac, w których artystka miała starać się zachować swoje ciało, ocalić je przed przemijaniem. Sądzę jednak, że pojawiająca się w całej twórczości rzeźbiarki dialektyka rzeczy – solidnej i niezniszczalnej – oraz życia – kruchego i podlegającego ciągłej degradacji – najlepiej widoczna jest właśnie w grze materii stosowanych przez plastyczkę. Niewątpliwie cielesność miała w jej twórczości znaczenie podstawowe, co sama artystka otwarcie przyznawała:

„Jestem przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – na płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia”<sup>15</sup>.

Odczuwała niezwykle mocno cielesny związek ze światem i afirmowała go zarówno w przejawach rozkwitu, jak i śmierci, ale przede wszystkim w samej przedmiotowości.

<sup>13</sup> Zob. A. Szapocznikow, *Nasza ankieta o sztuce abstrakcyjnej*, op. cit., s. 161. To zupełnie inna semiotyka materii niż prezentowana w owym czasie przez Rolanda Barthes'a w *Mitologiach*, powstających w latach 1954–1955. Francuski filozof przeciwstawia tam przyjazne, interakcyjne i zmysłowe zabawki drewniane tworom plastikowym i bezdusznym. Zob. R. Barthes, *Zabawki* [w:] idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 84–87.

<sup>14</sup> Szapocznikow jako Polka pochodzenia żydowskiego trafiła wraz z matką w lutym 1940 roku do getta w Pabianicach, skąd zostały przewieziona do obozu w Oświęcimiu, następnie do Bergen-Belsen i Teresina, gdzie przebywały do 7 maja 1945 roku. W 1949 roku zachorowała na gruźlicę, która poważnie zagrażała jej życiu, natomiast od 1969 roku do śmierci zmagala się z chorobą nowotworową. Zob. *Kalendarium życia i twórczości Aliny Szapocznikow* [w:] Alina Szapocznikow 1926–1973, op. cit., s. 117–140.

<sup>15</sup> A. Szapocznikow, *Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza*, maszynopis Aliny Szapocznikow sygnowany na rok 1972 [cyt. za:] Alina Szapocznikow 1926–1973, op. cit., s. 162.

Anna Markowska interpretuje dzieło Aliny Szapocznikow jako wysiłek zmierzający do oddania władzy nad światem, „odrzuć panowania na rzecz roztopienia się w świecie”<sup>16</sup>. Intuicja ta wydaje się trafna. Zwróćmy uwagę, że w dziełach Szapocznikow reifikacja dotyczy albo przedstawień postaci ludzkich, albo odlewów, rzeczywistych śladów ciała artystki (i to te właśnie dzieła budzą najczęściej kontrowersji, o czym niżej). Mamy tu więc dwa mechanizmy, reifikacji i autoreifikacji – oba zaś traktować można jako próbę zrzucenia więzów podmiotowości, a może stworzenia podmiotowości nowej, funkcjonującej na innych zasadach. Rzeźbiarka odsuwa konotacje negatywne, wiążące się z odpodmiotowieniem, wskazuje natomiast na połączenie rzeczy ze światem, na zanurzenie się zreifikowanego podmiotu w świecie fenomenów. Podobnie jak nie obawiała się sztuczności plastomerów, nie boi się reprodukcji dzieł:

„Problem dzieła unikalnego jest drugorzędny w stosunku do ogromnych możliwości serii. Czy będziemy wreszcie reprodukcją nieograniczenie dzieła sztuki, nie obawiając się, że idea, która jest jego podstawą, zgubi swoją treść transcendentalną?”<sup>17</sup>.

Szapocznikow uważała, że celu sztuki nie stanowi artefakt, ale gest twórcy<sup>18</sup>. Reifikacja nie redukuje podmiotowości do *res extensa*, a pozwala wyzwać się z ograniczeń „bezielesnego *cogito*”<sup>19</sup>. Tak samo fragmentaryzacja ciała i powielenie jego elementów nie pozbawia nas jego jedynej, idealnej formy, ale jest manifestacją wolności „ja” od tyranii ciała.

## Ciało i reprodukcja natury

Równie odległe od metafizycznej tradycji są obecne w dziełach artystki nawiązania do form organicznych, najczęściej roślinnych. Występują one w twórczości Szapocznikow w kilku wariantach: rośliny stanowią dodatek (*Głowa z kwiatkiem*, 1955) bądź temat (seria *Ceramika*, 1965; *Ludzie-drzewa*, 1957). Krytyka najczęściej uwagi poświęca odniesieniom roślinnym w *Zielniku*, pochodzącym z ostatniej fazy twórczości artystki: serię tę tworzą cienkie, poliestrowe odlewy ciała syna rzeźbiarki, Piotra Stanisławskiego, przytwierdzone do drewnianych płyt. Przypominają ściągniętą skórę, są spłaszczone i pomarszczone, jak zasuszone w zielniku rośliny. Moim zdaniem, znacznie ciekawiej roślinna organiczność została wykorzystana w przestrzennych przedstawieniach ciała ludzkiego. Ukazanie go jako giętkiego, związanego z ziemią, wyrastającego w przestrzeń to jedna z podstawowych metafor w twórczości Szapocznikow. Ciało kobiece często przedstawione jest jako bujne, obłe, pęczniejące (*Róża*, *Bellissima*). Użycie konwencjonalnej metaforyki roślinnej można interpretować jako próbę zaktualizowania matriarchalnej mitologii (*Piękna kobieta*), podkreślenie związku człowieka (czy tylko kobiety?) z naturą, a więc częsty element feministycznych estetyk.

<sup>16</sup> A. Markowska, op. cit., s. 144.

<sup>17</sup> A. Szapocznikow, *Nasza ankieta o sztuce abstrakcyjnej*, op. cit., s. 161.

<sup>18</sup> Zob. eadem, *Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza*, op. cit., s. 162.

<sup>19</sup> J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 15.

Ciekawe zestawienie organiczności roślinnej i ludzkiej odnajdujemy w wielu pracach z drugiej połowy lat 60. W dziełach z tego okresu artystka łączy odlewy części ciała z giętkimi formami roślinnymi (*Bukiet II*, *Kroczące usta*, *Usta iluminowane*, *Lampa-rzeźba VI*). Jednak zarówno wykonane z kolorowej masy, połyskliwe i przezroczyste fragmenty ciała, jak i sztywne, wyprostowane kwiaty ust kojarzą nam się z tworam sztucznymi. Może stąd wzięło się oskarżanie tych prac o perwersyjność: to, co organiczne, zostaje tu urzeczowione, zabite, a jednocześnie podlega erotyzacji. Symboliczność konwencji dominuje nad naturalnością linii. Istotne jest również to, że część wykorzystanych przedmiotów to nie tylko muzealne artefakty, ale również przedmioty użytkowe – lampy. Mamy więc do czynienia nie tylko z przemianą żywej organiczności w rzecz, lecz także z zamianą w jej formę najniższą: masowy produkt.

Roślinno-erotyczne kształty nie są jedyną domeną organiczności w dziele Szapocznikow. Jak zaznaczałam, artystka koncentruje się również na materii, rozkładającej się, kruszącej bądź połyskliwej, plastycznej, miękkiej. Nietrwałość i przemijanie przedstawione zostało właśnie w substancji wielu prac o formach poszarpanych, skorodowanych, rozpadających się. Urzeczowione ciała nie są pomnikami, mającymi przetrwać wieczność, ukazana zostaje kruchość ich trwania, a zarazem zamknięty, nienaruszalny byt tu i teraz.

Podobnie jak z kategorią reifikacji rzeźbiarka gra również z organicznością (naturalnością). Połączenie sztucznego przedmiotu z formą organiczną odbywa się podejrzanie łatwo, i to właśnie dlatego, że autorka znosi granicę między nimi. Roman Kubicki dokonuje następującego rozróżnienia terminologicznego:

„W filozofii »rzecz« to istniejąca obiektywnie część rzeczywistości fizycznej; »przedmiot« – to rzecz, która ze względu na określoną czynność człowieka staje się czymś przezeń przekształconym, przy czym zakres terminu »czynność« obejmuje także czynności poznawcze, interpretacyjne. Tak długo żyjemy w świecie rzeczy, jak długo nie potrafimy w nich rozpoznać świata przedmiotów”<sup>20</sup>.

W dziele Szapocznikow takie rozróżnienie nie miałyby racji bytu: nic nie jest „rzeczą”, jeśli zostało poddane twórczemu gestowi. Zarazem jednak „przedmioty” nie różnią się od niepoddanych ludzkiemu panowaniu „rzeczy”. Rozbijając tę dystynkcję, rzeźbiarka rozsadza też diadę natura – kultura, w której kobiety i ich sztuka umieszczone były po stronie alogicznej organiczności.

## **Kobieta do zjedzenia**

Wspomniałam wyżej, że twórczość Szapocznikow postrzegano przez pryzmat płci i urody artystki. Ton tych wypowiedzi był zawsze pochwalno-pobłażliwy: piękna kobieta żyjąca w cieniu śmierci przełamuje traumę, afirmując cielesność. Protekcyjnalne stawianie fizycznej atrakcyjności na równi z talentem oraz pracą wkładaną w powstanie dzieł najlepiej podsumowuje artykuł na temat artystki w czasopiśmie „Polska i Świat”,

---

<sup>20</sup> R. Kubicki, *Wolność pośród rzeczy* [w:] *Człowiek i rzecz...*, op. cit., s. 36.

zatytułowany: *Młoda Polka obtaskawia potężne bloki kamienia*<sup>21</sup>. Taką dyskredytującą postawę – mała dziewczynka wobec wielkiej Sztuki – odnajdujemy w wielu recenzjach (zarówno tych z lat 50. czy 60., jak i współczesnych). Dopiero komentatorki dostrzegające zagrożenia męskocentrycznego dyskursu położyły kres „dziewczynkowaniu” artystki. Określenie to (ang. *girling*) zapożyczyłam od Judith Butler. W oryginalnym kontekście powyższy termin oznaczał szereg rytuałów i działań symbolicznych, które przyuczają dziecko do bycia dziewczynką<sup>22</sup>. Tu odnoszę go do aktywności komentatorów twórczości Szapocznikow, uparcie dyskredytujących artystkę i jej prace, przedstawiając je jako emanacje bezświadomej, organicznej kobiecości i odmawiając jej podmiotowego istnienia jako kobiecie.

Ciekawe, że przychylność krytyki zyskują zarówno dzieła wczesne (*Pierwsza miłość*, 1955; *Róża*, 1959), jak i ostatnie (*Wielkie nowotwory*, 1969; *Zielnik*, 1971–1972.), diametralnie różne pod względem poetyki i materiału, natomiast wątpliwości recenzentów budzą prace z przełomu lat 60. i 70. W dziełach tych autorka zastosowała multiplikację fragmentów ciał i podświetlenie ich erotycznych części, najczęściej biustu (na przykład lampy-rzeźby, seria *Usta iluminowane*). Te realizacje wywołały dyskusje i spowodowały sprzeczne recenzje, natomiast wszyscy krytycy byli zgodni w potępieniu *Deserów* z 1970 roku, choć niewiele pojawiło się tu innowacji formalnych.

Cztery prace składające się na serię ukazują podane w szklanych pucharkach fragmenty twarzy (broda z ustami) lub piersi – kolorowe odlewy ciała artystki, wykonane z połyskliwego poliestru. Komentatorzy ganią tu beztreściwość sztuki, dążenie do estetyki jarmarcznej, perwersyjność erotycznych gadżetów<sup>23</sup>. Nawet jeżeli teoria kampu nie była znana wszystkim krytykom<sup>24</sup>, zastosowane przez Szapocznikow techniki nie stanowiły nowości (zarówno odlewy ciała artysty, jak i wykonywanie artefaktów o funkcji użytkowej były już na porządku dziennym). *Goldfinger*<sup>25</sup> czy *Rolls-Royce*<sup>26</sup> bardzo

<sup>21</sup> *Młoda Polka obtaskawia potężne bloki kamienia*, „Polska i Świat” 1951, nr 53, s. 4–5. Artykuł naprawdę wart jest przeczytania, przytaczam tylko smakowity pierwszy akapit tekstu anonimowej, niestety, autorki: „Patrząc na nieduże, prawie dziecinne ręce Aliny Szapocznikow, na jej puszystą, rozczulającą czuprynkę, trudno wprost uwierzyć, że ta mała osoba jest nieubłaganą »pogromczynią« kamienia. Pozory jednak mylą... I jak tu dowierzać słodyczy Polek!”. Ibidem, s. 4.

<sup>22</sup> Zob. J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, London–New York 1993, s. 225.

<sup>23</sup> Zob. J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow. Mała encyklopedia sztuki*; W. Skrodzki, *Nie tylko pamięć. Alina Szapocznikow [w:] idem, Wizjonerzy i mistrzowie*, Warszawa 2003, s. 106. Pierre Resteny zdobywa się na następującą obronę tej serii: „Te nazbyt piękne ciała wyzbywają się swej prymitywnej zmysłowości na korzyść jakiejś transcendentalnej magii przedmiotów” (P. Resteny, *Forma pomiędzy ciałem a grą*, tłum. J. Lisowski [w:] *Alina Szapocznikow. Rzeźba*, Warszawa 1967).

<sup>24</sup> Klasyczny esej Susan Sontag *Notes on „Camp”* pochodzi z 1964 roku.

<sup>25</sup> Chodzi o powstający w 1965 roku asambież z resoru samochodowego i pomalowanego na złoto cementu, za który Szapocznikow otrzymała nagrodę Fundacji Copley. Wspomniany Pierre Resteny pisze o tej pracy: „W tej rzeźbie antropomorficznej, złożonej z elementów metalowych wbitych w złotawy cement, dawato się odczytać jakieś ironiczne zmaganie pomiędzy człowiekiem a materią, świadomością a światem zewnętrznym, odbywał się na naszych oczach pojedynek, zresztą uśmiechnięty, pomiędzy tym, co organiczne, a tym, co nieorganiczne. (...) Innymi słowy, jej pierwsze rzeźby kombinowane, tzw. *combine-sculptures* świadczą o całkowitej integracji *ready-made* w z góry założony kontekst formalny” (P. Resteny, op. cit.).

<sup>26</sup> Wykonana w 1970 roku marmurowa replika luksusowego samochodu o wymiarach 20x64x21 cm. Artystka planowała odciskie rzeźby w wymiarach 2:1 i pomysł ten niezwykłe się krytyce podobał. Zob. G. Gassiot Talabot, *Les Rolls d’Alina*, „Opus International” 1971, nr 27 [cyt. za:] *Alina Szapocznikow 1926–1973*, op. cit., s. 138.

podobały się krytyce, chociaż reprezentują tę samą kampową absurdalność, a wiele rzeźb artystki posługuje się znacznie śmieiej erotycznymi gadżetami (na przykład *Szalona biała narzeczona*). Wydaje się, że taką reakcję wywołało wykorzystanie ciała rzeźbiarki do wytwarzania użytkowych, seryjnie produkowanych przedmiotów oraz umieszczenie go w konsumpcyjno-erotycznym kontekście. Tymczasem odkąd Szapocznikow została dopuszczona do wspólnoty artystów, postawiona po stronie *cogito*, powinna starać się jak najbardziej oddalić od konkretności organiczności czy rzeczy. Podejmując grę z tradycyjnym (patriarchalnym) rozumieniem kobiecości – zarazem identyfikując się z nim i kontestując je – rzeźbiarka wykroczyła poza jasny podział: podmioty (mężczyźni), obiekty (kobiety). Przedstawienie kobiecego ciała (przez kobietę-artystkę) jako obiektu konsumpcji nie poddawało się interpretacji, która dla komentatorów mogłaby być wygodna, wymagałoby to bowiem zakwestionowania ich uprzywilejowanej pozycji. To chyba jedyne wytłumaczenie tego, że połączenie organicznego śladu i przedmiotowego konkretności mogło wzbudzić – w drugiej połowie XX wieku – sprzeciw.

W nurcie współczesnej sztuki krytycznej powstają prace niezwykle podobne do *Deserów*<sup>27</sup>, trudno więc odrzucić myśl, że ich autorce mogła przyświecać podobna intencja jak artystkom feministycznie zaangażowanym. Jeśli autoreifikacja to obrona przed urzeczowieniem ze strony Innego, *Desery* (ukazujące kobietę jako obiekt do zjedzenia) możemy traktować jako próbę ochrony kobiecej cielesności przed męskim uprzedmiotowieniem, a podmiotowości przed zawłaszczaniem. Ta seria, bardziej niż jakakolwiek inna praca Szapocznikow, sprawia wrażenie wyzwania dla męskocentrycznego dyskursu, być może z powodu agresywnych konotacji związanych z jedzeniem jako pochłanianiem, niszczeniem. Warto jednak rozważyć, czy autorka nie dokonuje przewartościowania i tej konotacji, jak czyni to z reifikacją i fragmentaryzacją<sup>28</sup>.

## **Żeby kobieta wreszcie siebie napisała**

Analiza stosowanych przez Szapocznikow deformacji ciała i przekroczeń konwencji ujawnia subwersywną moc tej sztuki, na pozór idealnie mieszczącej się w głównym nurcie. Artystka rozsadza kategorie, które – choć same w sobie neutralne – noszą na sobie piętno zawłaszczania przez dyskurs patriarchalny, jak na przykład natura czy rzecz. Nawijając grę z reifikacją, odzyskuje możliwość wypowiedzenia się poza patriarchalnym dyskursem. Poddając reinterpretacji diadę natura – kultura, tworzy możliwość nowej artykulacji kobiecości – a to jest jedno z podstawowych zadań ruchu kobiecego. Nawijając do postulatu Héléne Cixous z klasycznego eseju *Śmiech meduzy*<sup>29</sup>, Izabela Kowalczyk wskazuje sztukę kobiecą jako drogę do zapisywania poprzez ciało różnorodnych kobiecości:

<sup>27</sup> Za kontynuację konsumpcyjnych przedstawień kobiet na polskiej scenie artystycznej można uznać na przykład prace Marii Pnińskiej-Bereś.

<sup>28</sup> Zajmuję się tu *Deserami* jedynie ze względu na ich możliwą feministyczną interpretację, ale cykl ten należałoby analizować również w kontekście choroby Szapocznikow: artystka jest „zjadana” przede wszystkim przez nowotwór.

<sup>29</sup> H. Cixous, *Śmiech meduzy* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasitowskiej, Warszawa 2001.

„I jeśli kobiecość jest tylko konstrukcją, warto ją przekształcać, oswajając, zmieniać na najbardziej odpowiednią dla swoich własnych kobiecych celów, obojętnie czy jest to dowartościowanie tradycyjnej kobiecości, czy próba jej przekroczenia i krytyki”<sup>30</sup>.

Wydaje się, że Alina Szapocznikow znalazła taką drogę, ani nie idąc na kompromis z dominującym w kulturze patriarchalnym dyskursem, ani nie angażując się w ideologiczną walkę. Jak zauważa Agata Jakubowska: „Szapocznikow niby robi to, czego się od niej jako od kobiety oczekuje, ale w taki sposób, że pokazuje swój wobec tego dystans”<sup>31</sup>. Choć ten sposób konstruowania siebie nie przypadłby do gustu radykalnym feministkom, jego inspirująca wartość jest nie do przecenienia.

### **Summary** **Feminist reading Alina Szapocznikow**

This paper addresses the aspect of femininity in the works of the Polish sculptor Alina Szapocznikow. First, it describes the audience reception of her works from the 1950s until now to show how it was influenced by the artist's personal attractiveness and to identify the moment of change, marked by the emergence of gender-oriented research. The article focuses on three important ways of representing the female body in Szapocznikow's works: deformation, fragmentation and make-organic. The way in which she deals with the body and womanhood signifies a difference from the usual patriarchal imaginings. Although we cannot include Szapocznikow among feminists, in the strict sense of the word (she was never engaged in the struggle for women's rights), she has developed a project of constructing the woman's subjectivity, which is fundamentally feminist in spirit.

---

<sup>30</sup> I. Kowalczyk, *Tożsamość zapisana ciałem* [w:] *Sztuka kobiet*, pod red. J. Ciesielskiej, A. Smalcerz, Bielsko-Biała 2000, s. 173.

<sup>31</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 160.