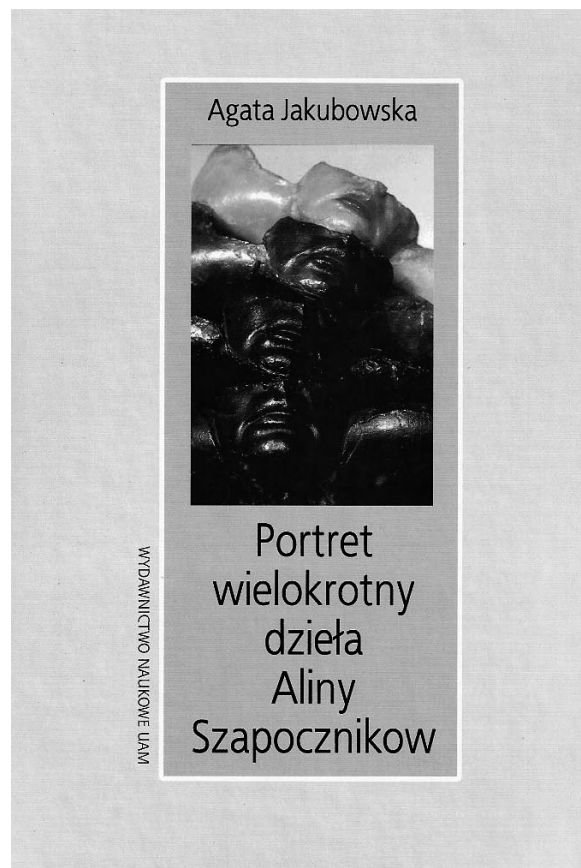


Anna Markowska

Pierwsza monografia Aliny Szapocznikow

Wydawnictwo Naukowe UAM
250 s., 17x24 cm, oprawa miękka
ISBN: 978-83-232184-1-8



Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow Agaty Jakubowskiej to świetna książka. Mimo że jest to rozprawa habilitacyjna, czyta się ją jednym tchem. Mimo że metodologicznie oparta na filozofii Jacquesa Derridy i poszukiwaniach badawczych Griseldy Pollock, nie trzeba być ani filozofem, ani historykiem sztuki, by ją zrozumieć. Co zupełnie zadziwiające, *Portret wielokrotny...* wskrzesza anachroniczne pojęcie „wielkiego artysty”, choć w jej żeńskiej odmianie, gdyż autorka nie kryje, że wielkie artystki są po prostu potrzebne kobietom. To jest jedno z pól aktywizmu Jakubowskiej: odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne, uznawać z całą powagą wspierającą rolę kodów kultury i odsłaniać je tak, by służyły tym, które w jej rozumieniu potrzebują wsparcia.

Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow podejmuje analizę *oeuvre* artystki, o którym autorka słusznie napisała, że jest znane, ale nierozpoznane, że ci którzy o Szapocznikow pisali,

koncentrowali się raczej na „ogólnym wyrazie” niż analizie poszczególnych dzieł, ulegając często emocjonalnemu szantażowi mitologizacji życia. Jakubowska zwraca uwagę nawet na specyficzny sanitarny kordon ochronny dotychczasowych sposobów interpretacji, działający jak cenzura. O ocenie późnych prac artystki napisze, że krytycy objawiali „niepokój związany z zagrożeniem estetycznym upadkiem”. Zuchwałość i buntowniczność, tak charakterystyczna dla Szapocznikow, jest też przymiotem Jakubowskiej – wykazuje te cechy, odsłaniając siatkę męskiego heteroseksualnego pożądania i pragnienia jako bazę mitologii i metodologii historii sztuki, przedstawioną ironicznie jako tragifarsę sublimacji, a czasem wręcz jako terror.

Agata Jakubowska – co warto powiedzieć – bada dzieło Szapocznikow nieistniejące w ponadczasowym stanie łaski, ale sfragmentaryzowane, zmieniające się poprzez ustawienie we wnętrzu lub

w przestrzeni otwartej, czy wręcz w towarzystwie gołębi na świeżym powietrzu lub poprzez dosunięcie do ściany, zmieniające ogląd całości. Dla Jakubowskiej nie ma czegoś takiego jak wyizolowane dzieło, z którego da się wydestylować uniwersalną esencję. Jeśli omawia kolejne wersje tej samej rzeźby, to próbuje uchwycić ich formę w odmiennych kontekstach, za każdym razem od nowa ramując dzieło i sugerując, że konsekwencją takiego podejścia do dzieła musi być zmieniająca się w czasie recepcja bez najwyższej ustabilizowanej prawdy. Dostrzega ograniczenia widza, jego sytuację historyczną, ramowanie dokonywane przez jego wychowanie i pochodzenie oraz zamknięcie w obranym języku.

Ponieważ uczestniczyłam w dyskusjach towarzyszących prezentacji najnowszej książki, znam powody, dla których sposób prezentacji dzieła Szapocznikow przez Agatę Jakubowską wydaje się niektórym badaczom nie do końca udany.

Pierwszy powód wynika, moim zdaniem, z deridiańskiego ducha przenikającego tę książkę, co przekłada się na niechęć do sztywnych ustaleń i najwyższej prawdy, dającej zawsze poczucie naukowości. Niechętnie głosy-uwagi odnośnie *Portretu wielokrotnego dzieła Aliny Szapocznikow* mówią, że nie jest to tekst naukowy, a raczej esej. Chcę się w tym kontekście odnieść do oryginalnej struktury pracy, która – faktycznie – na pierwszy rzut oka może sprawiać wrażenie pozbawionej precyzji języka naukowego. Po wstępie i przed zakończeniem, tytuły rozdziałów brzmią następująco: „...wielka artystka”, „...zaangażowana”, „...buńczuczna”, „...ocalona”, „...kwitnąca”, „...groteskowa”, „...uwodząca”, „...pamiętająca”. Poprzez fakt, że są to wieloznaczne przymiotniki (nie do końca zresztą wiadomo do czego się odnoszące, czy do artystki, czy jej dzieła), na domiar „złego” nie zapisane, poczynając od wielkiej litery, lecz od trójkropka i małej litery, sugerują cięcie i fragmentaryczność. Już sam sposób zapisu tytułów rozdziałów ewokuje więc niekompletność, a przez to arbitralność i niejasność, a być może wręcz przypadkowość wywodu. Sama autorka „pogrąża się” zresztą, stwierdzając, iż z oporem, ale i ekscytacją przychodzi jej konstatacja, że książka o Szapocznikow jest w pewnym sensie autobiograficzna, choć zdaje sobie sprawę, że stosowanie formy „ja” może spowodować unarcystycznienie

wywodu, w którym na plan pierwszy wysuwa się tożsamość interpretatorki. Ma jednak też mocną świadomość zysków swej metody – bezosobowość ma przecież tendencję do przekształcania się w dyskurs o pretensjach uniwersalnych, za którymi i tak przecież skrywa się osoba narratora. O sposobach prowadzenia narracji w historii sztuki istnieje dziś spora literatura. Wprowadza się nie tylko „ja” pozycjonujące opowiadającego historię, ale również „ty”, przechodzi się od „my” do „ja”, zawieszając stabilizację narratora. Kwestionuje się wielkie teleologiczne narracje, których prototypem – jak wskazywał np. Donald Preziosi – były XIX-wieczne powieści. Zmora intencji, przenikająca tradycyjną historię sztuki, śmieszność ścisłego kodowania języka wizualnego, mechaniczność i toporność tzw. społecznej historii sztuki czy nieunikniona transsubstancja farby, zmieniająca cud w domenę historycyzmu – to mamy już przecież za sobą. Nie znam drugiej takiej książki wydanej w Polsce z dziedziny historii sztuki, która by tak wnikliwie problematyzowała narrację i próbowała szukać nowych rozwiązań.

Drugi powód, dla którego *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* może rozczarowywać, wynika z tego, że nie znajdziemy w książce dr Jakubowskiej własnych badań archiwalnych. Jest zatem swoistym paradoksem, że autorka nie uchylając się od biografizmu, tak niewiele z biografii artystki nam odsłania. Nie dowiemy się z książki, czy rodzice chodzili przed wojną z małą Aliną do synagogi w Pabianicach, brakuje również badań związanych, na przykład, z obozem Theresienstadt, i – jeśli można tak powiedzieć – próby spojrzenia na tamtejszą młodzieżną formację artystki. Podstawą wiedzy autorki o artystce jest przede wszystkim *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, sporządzony przez Jolę Gołę. Sama autorka wyjaśnia wszakże, iż katalogowe dzieło Goli potraktowała po prostu jako wyzwanie dla własnej pracy, gdyż – co zupełnie niewiarygodne – nie było dotąd książki, która spojrzalaby na całość dzieła Szapocznikow, uchwyciła – jak pisała sama Jakubowska – fenomen tej sztuki.

Trzeci powód, który może wręcz denerwować, to nieuchylenie się od biografizmu, szczególnie wobec deklarowanego patronatu Derridy. Autorka wyjaśnia jednak swój zamiar tym, iż w przestrzeni biograficznej aktywizuje się relacja między wi-

dzem i odbiorcą – nigdy wówczas nie wiemy – wyjaśnia Jakubowska, posługując się objaśnieniami Peggy Kamuf, tłumaczki i interpretatorki dzieł Derridy – czyje życie jest pisane. *De facto* zatem Jakubowska nie dokonuje antyderridiańskiej restytucji-halucynacji, ale derridiańskiej dyspersji, tworząc jednocześnie – niejako na przekór filozofii – prawdziwie intymną i wrażliwą relację z dziełem. Biografizm połączony z podmiotowością jest ponadto zabiegiem umożliwiającym ukazanie performatywnej tożsamości artystki oraz intymnego nawarstwiania się sensów dzieła.

Czwarty powód ewentualnie mogący deprecjonować dokonania Jakubowskiej to jej brak radykalizmu w niektórych kwestiach, sprawiający wrażenie, jakby po wnikliwej analizie autorka nie potrafiła wysnuć równie wnikliwych wniosków, ale zatrzymała się nieśmiało w połowie drogi. Właśnie dlatego, że Jakubowska analizuje dzieło Szapocznikow w sposób odkrywczy – w stosunku do istniejących interpretacji – nie zamykając go w samych, autonomicznie traktowanych dziełach, ale ukazuje kontekst ich funkcjonowania, strategię ich fotografowania i upubliczniania, tym bardziej powinna zapytać, w jakiej mierze fotografowanie dzieł, na które przystała artystka jako część artystycznego wizerunku, kontynuowało zachowawcze, podkreślające stereotypy seksualne, ujednolicające seksualną politykę patrzenia i odgrywania ról idee. Podkreślam tutaj swój niedosyt, bowiem Jakubowska zapowiadała odjęcie wielkości artystce, pojęte jako zmiana sposobu rozumienia tej wielkości oraz rozbicie spójnego obrazu, jaki się wytworzył, i pokazanie wielowarstwowości jej dzieła. Tymczasem w tekście Jakubowskiej funkcjonuje nadal niesproblematyzowana reprezentacja Szapocznikow w postaci alter ego Avy Gardner (że odwołam się do porównania Roberty Smith z *New York Timesa*), która była medialnym wizerunkiem rzeźbiarki, fotografującej się chętnie ze swoimi rzeźbami i z widzami mężczyznami (wiedziami nigdy nie są kobiety), wchodzącymi w pełną napięcia relację wzrokową sprowadzającą dzieło do drugiego planu. Czy tę strategię Szapocznikow uznać można za typową, czy za tragiczną, czy może – po prostu i jedynie – za skuteczną? Jakubowska upiera się, że za waleczną i przewrotną. Metoda Ja-

kubowskiej, analizowania nie oryginalnych dzieł, umiejscowionych w ciszy oraz *splendid isolation* muzeum, ale dzieł zapośredniczonych poprzez fotografię w celu ukazania kontekstu ich funkcjonowania nie jest oczywiście jej pomysłem, choć, o ile mi wiadomo, w Polsce nie była dotąd stosowana z takim rozmachem. Tym bardziej więc żałować należy, iż tak świetny pomysł nie wybrzmiał do końca. Powszechnie znane są analizy fotografii np. Pollocka i de Kooninga, w których konwencja ich ukazania na tle dzieł i żon została rozpoznana jako podkreślająca heroizm, heteroseksualną normatywność i prawodawczy charakter przedsięwziętej działalności oraz opiekuńczą rolę kobiet-podwładnych (także przeciw artystek) w stosunku do mężów-geniuszy. W omawianym przez nas przypadku wynoszenie Avy Gardner odbywa się kosztem sztuki pojmowanej egzystencjalnie na rzecz *allure* – analogicznie, jak zrobił to Cecil Beaton, fotografując modelki na tle obrazów Pollocka dla „*Vogue’a*” (1951). Jakubowska, świadoma powodów niechęci niektórych feministek do eksponowania przez artystki własnej urody jako zamykającej je w pewnych schematach, przywiązana jest bardziej do myśli, że jest to podjęcie subtelnej i subwersywnej gry, otwarte odgrywanie fallicznej kobiecości czy wręcz parodystyczna imitacja, podkreślająca performatywną podmiotowość, traktowaną trochę jako zabawę¹. Nie bez znaczenia jest też fakt, że kobietom (polskim kobietom) po prostu potrzebna jest zdrowa miłość własna i ten argument najbardziej mnie przekonuje, mimo iż w feministycznych sporach moje serce jest raczej z Mary Richardson. Broniłabym też braku radykalizmu Jakubowskiej, gdyż jej ujęcie dokumentacji fotograficznej jest niezwykle inspirujące, traktuje bowiem poszczególne ujęcia nie tylko jako możliwość zobaczenia etapów, zamysłu, intencji czyli konsekwentnej linii kulminującej się w akme arcydzieła (co jest dzisiaj uważane za anachronizm), ale jako możliwość przyjrzenia się etapom mającym osobną wartość, niepodlegającym teleologicznym weryfikacjom ostatecznego rozwiązania.

Piąty powód do dyskusji to odmowa uczestniczenia w prostej wymianie dostrzeganych na pierwszy rzut oka informacji, gdyż można to początkowo uznać za wycofanie się z racjonalnego

¹ A. Jakubowska, *Lustereczko, lustereczko powiedz przecie...*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2004, nr 1-2.

światopoglądu, co wzmacnia naleganie samej autorki na skupianie się nad tym, co niewidzialne. Już jednak sama autorka uprzedza ewentualne wzruszenie ramion, zapewniając, że docieranie do tego, co niewidzialne, nie będzie się dokonywało w „nabożnej atmosferze” kojarzonej z sięganiem, gdzie wzrok nie sięga. Ostatecznie chodzi jej więc o to, co wyparte, zmarginalizowane, wyrzucone poza nawias, a przede wszystkim chodzi jej o dotarcie do tego, o czym „zwykle” źródła historyczne milczą, a co może być – mimo wszystko – zobaczone w dziele sztuki dzięki odpowiedniej metodologii. A jednak... dominacja niewidzialnego losu odbiera Szapocznikow wzrok, co prowadzi do:

Szóstej wątpliwości, związanej z brakiem kontekstu artystycznego – nie dowiemy się nic ani o pop-arcie, ani o nowych realistach (do tego ostatniego wątku, poruszonego delikatnie w związku z krytykiem nowych realistów Pierrem Restany jeszcze powrócę); Jakubowska historycznie stabilizuje dzieło i twórcę nie poprzez style i kierunki, w które próbowałyby je wpisać, ale przez doświadczenie życiowe – Holocaust. Nie znajdziemy więc w książce Jakubowskiej relacji mistrz – uczennica czy później: mistrzyni – uczniowie. Zarzucić więc można autorce, iż Szapocznikow jest twórcą jedynym, wyizolowanym, nie tylko nieulegającym wpływom, ale też nieporuszającym się między tekstami, cytatami.

Co prawda, Jakubowska podaje, że Szapocznikow podjęła decyzję o zostaniu rzeźbiarką w pracowni Otokara Velimskiego w Pradze, ale to raczej zaciemnia, niż rozjaśnia kontekst artystyczny, w którym wzrastała, gdyż o Velimskim z pracy Jakubowskiej nic się nie dowiemy. Szapocznikow krążyła później między Warszawą a Paryżem, z czasem osłabiając więzy z Polską. Pada oczywiście termin „nowi realiści” w związku ze sztuką paryską, ale kontekst artystyczny Jakubowska *de facto* pomija, uważając, że był zbyt labilny do precyzyjnego określenia, gdyż Szapocznikow wszędzie istotnie była cudzoziemką, a jej przemieszczanie się miało walor wyzwoleniczy, łączący się z łatwiejszym przekraczaniem także mentalnych granic i kwestionowaniem ograniczeń kulturowych. A jednak... może pierś z rzeźby *Łza* (1971) wybrzmiałaby inaczej, gdybyśmy zestawili ją ze słynną piersią, proszącą o dotknięcie, z okładki katalogu *Le Sur-réalisme en 1947*, zaprojektowanego przez Marcela

Duchampa dla Galerie Maeght w 1947? Gliniane ex-vota i erotyczne odlewy z Pompejów wniosłyby z kolei swoisty historyzm i tradycję śródziemnomorską, tak ważną dla sztuki polskiej, jako antidotum na sowietyzację (tu zauważyć można podobną strategię do starszej o pokolenie Maja Berezowską). Z kolei zestawienie *Portretu wielokrotnego* Szapocznikow z analogiczną serią dzieł Andy’ego Warhola, opartą na powieleniu oraz grze światła i cienia, mogłoby reaktywować baudrillardowski dyskurs symulakrów, a interpretacja *Zielnika* jako dialogu z samym Michałem Aniołem pokazałaby ją być może jako artystkę przywiązaną do wsparcia, jakie daje tradycja medium (w rozumieniu Rosalind Krauss), co w kontekście porzucania takiego myślenia, np. przez konceptualizm, ukazywałoby miejsce i aspiracje artystki w świecie sztuki. Co jest wszakże celowym zabiegiem autorki, to uchylenie tradycyjnego podejścia do dzieła sztuki jako domeny wpływów i namysłu genetycznego oraz podkreślenie prymatu przeżycia nad formą, doświadczenia życiowego zamiast estetycznego. W tak obranej perspektywie wiedza o sztuce nie wyczerpuje się na uchwyceniu podobieństw formalnych, zapożyczeń, przeszczepów, gdyż chodzi o jej rolę w biografii. Nie można z tego oczywiście robić zarzutu, choć jest to postawa zdecydowanie pod prąd tego nurtu badań nad sztuką, w którym intertekstualne zależności i meandry tworzą kulturowy tekst dający się opowiedzieć czy wręcz „rozwiązać”. Co wydaje się istotne dla obranej metody, relacja mistrz – uczniowie implikowałaby ukazanie jakiegoś patrylinearnego śladu zależności od mistrzów-rzeźbiarzy. Zaś dzięki skupianiu się na doświadczeniu i ujmując życie jako mistrzynię sztuki odwołuje się autorka do kobiecego doświadczenia i matrylinearnej jego transmisji, choć wie – dodajmy – iż może to prowadzić do gettoizacji kobiet. Autorka wszakże zaznacza miejsce Szapocznikow wśród wybitnych, współczesnych jej rzeźbiarek (ale raczej polskich: Aliny Ślesińskiej, Magdaleny Więcek, Barbary Zbrożyny, niż zachodnich: Marisol, Niki de Saint Phalle, Yayoi Kusamy czy Nancy Spero, pomijając – chciałoby się powiedzieć wręcz spektakularnie – cztery lata młodszą Magdalenę Abakanowicz), by uznać, iż to właśnie ona cieszy się największym rozgłosem w Polsce, gdyż wpisuje się w zainteresowania współczesnej historii sztuki, skupiając się na problematyce sek-

sualności oraz cielesnej tożsamości naznaczonej traumą podmiotowości². A zatem w moim głębokim przekonaniu to, co uznać można na pierwszy rzut oka za braki, niedociągnięcia, okazuje się po przemyśleniu skutkiem przyjętej strategii badawczej. Niepokoi mnie oczywiście myśl, że z nieomówionych przez Jakubowską dzieł Szapocznikow (np. dzieł z gumy do życia, funkcjonujących jako foto-obiekty) można wywieść diametralnie inny obraz „fenomenu twórczości” artystki i przede wszystkim rzutu nań odrzucony cień osobowości samej Jakubowskiej, ale – jak mi się wydaje – jest to twórczy niepokój.

Natomiast co do kwestii przykuwających uwagę śmiałością interpretacyjną i wnikliwością spojrzenia, wymieniłabym w kolejności:

Znakomity passus, w którym autorka pokazuje, jak niszczone jest celowo polskie dziedzictwo kulturowe przez urzędników państwowych, powodowane nie tylko zaniedbaniem, ale i „wyższymi racjami”. Wszyscy przecież wiemy, że zniszczony Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej autorstwa Szapocznikow podzielił los wielu innych monumentów, których nie tylko „nie warto” zachować, ale których zachowanie mogłoby niepotrzebnie niepokoić pamięć historyczną. W tym kontekście zaniechanie działań przez galerię Zachęta (w roku 2000), decydującej się na wystawienie zdjęcia zamiast oryginału pracy wybitnej rzeźbiarki, jest diagnozą higienicznych zapędów naszego środowiska, a nie „onych”. Jesteśmy odpowiedzialni – pośrednio, mówi Jakubowska – nie tylko za wymazywanie faktów w procesie konstrukcji nowych narracji historycznych, ale także – z materialnej rzeczywistości;

Fascynujący sposób ukazania relacji artystki z socrealizmem. Już samo stwierdzenie, iż dla pokolenia, do którego należała Szapocznikow, dla jego rozwoju, socrealizm był jednym z najważniejszych doświadczeń, jest komunikatem idącym dokładnie wbrew ustaleniom poprzedniej generacji historyków sztuki, choć wydaje się, że dekonstrukcja statuarycznej heroizacji musi być rozpatrywana w kontekście sztuki realizmu socrealistycznego. Oczywiście, tu Jakubowska ma poprzedników – wymienię Jolę Gołę, autorkę katalogu monograficznej wystawy Szapocznikow, twierdzącej, że nie

sposób np. *Trudnego wieku* Szapocznikow nie widzieć w relacji do rzeźb socrealistycznych czy Piotra Juszkiewicza, który w *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań 2005) ukazuje bardzo przepuszczalne i nieostre granice między socrealizmem a podwilżowym modernizmem. Jest to łamanie pewnego tabu starszego pokolenia, gdyż w poprzedniej generacji obowiązywała dyrektywa, iż przyglądanie się socrealizmowi to „brzydka chęć przyglądania się nieprzyzwoitościom” – taki smakowity cytat z Tadeusza Konwickiego znaleziony przez Jakubowską udowadnia, jak zdeterminowani musieliby być badacze, gdy ich zmysł analityczny okazywał się „niezdrową ciekawością” (jeszcze jedno określenie Konwickiego);

Frapujące i przekonujące interpretacje poszczególnych dzieł Szapocznikow; rozpoczynającego książkę *Portretu wielokrotnego* i mojego ulubionego *Trudnego wieku*, w którym to, co kobiecie, definiowane jest poprzez – posługując się postulatami Griseldy Pollock – przestrzeń różnicy, niezgodności, odmienności i pęknięcia. *Trudny wiek* to akt młodej kobiety pełen dumy, w którym zaznaczono jej nieprzynależność, chuligaństwo, buntowniczość, brak wstydu, afirmację siebie nie poprzez role społeczne (matki, żony). Ta dziewczyna nie jest ani zmysłowa, ani cielesna, gdyż to zapraszałoby do nawiązania relacji intymnej, tymczasem ona celebrowała swą niezależność i siłę. *Trudny wiek* w oczywisty sposób wyrasta z doświadczenia rzeźbiarza, który – od czasów greckich mistrzów V wieku p.n.e. – by ukazać swoje mistrzostwo, musiał wyrzeźbić młodego mężczyznę, najwspanialsze stworzenie godne miłości otwierającej drogę rozumienia świata. *Trudny wiek* to tradycja medium Doryforosa i Apoksjomenosa, i oczywiście licznych renesansowych Dawidów, ale także radzieckich żołnierzy. Nie znam innego kobiecego wizerunku stworzonego w Polsce, który uruchamiałyby tyle niekobiecych narracji co *Trudny wiek*, a więc który kwestionowałby esencjonalistyczne podejście do kobiecości – tego, co już o kobiecie „z góry” wiemy. Jeśli to pozwoli komuś uwierzyć w siebie i wyjść z upodlającej sytuacji, to sztuka faktycznie ma moc, choć ta wiara uznawana jest dziś za burżuazyjne *hubris*. W każdym

² A. Jakubowska, *Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesińskiej...*, [w:] Alina Ślesińska 1922–1994, Zachęta, Warszawa 2007.

razie w *Trudnym wieku* obserwujemy zmianę paradygmatu w subtelnej luce między tradycyjną rzeźbą, rzeźbą nowoczesną z jej mizoginistycznym charakterem i rzeźbą socrealistyczną;

Rewelacyjny sposób, w jaki autorka próbuje odsunąć ze swych analiz relacje władzy, a raczej je zakwestionować. Tropi te elementy twórczości Szapocznikow, które nie dają się przywłaszczyć, szuka ich zarówno w biografii artystki z jej nonszalanckim i nieuległym stosunkiem do establishmentu, w jej wyobcowaniu, byciu cudzoziemką czy w żydowskiej „transcendentnej bezdomności” (Bauman), szuka jej także w niestabilnej formie, w zawieszeniu równowagi, w ambiwalencji znaczeń. Sama Jakubowska zachowuje się zresztą nonszalancko, gdy pisze o autentyczności i szczerości Szapocznikow w relacji z modelami-żołnierzami w radzieckich mundurach, jakby nie słyszała o oburzeniu, jakie wywoływały u wielu historyków relacje seksualne między polskimi i radzieckimi obywatelami w serialu *Cztery pancerni i pies*. Gdy autorka pisze „Nikt (w tym wypadku żaden dyskurs historii sztuki) nie jest w stanie przejąć ją na własność”, wadzi się z Foucaultem, dawnym mistrzem, i wiemy, że to wyzwanie metodologiczne jest efektem wielu lat przemyśleń, w którym problem przyporządkowania historii sztuki filozofii jest równie niemożliwy jak podporządkowanie się „wielkiej idei” przez kipiącą i rozedrganą osobowość Szapocznikow.

Arcyiekawym pomysłem Agaty Jakubowkiej jest ukazanie zmagania się z chorobą nowotworową jako doświadczenia otwierającego rany wojenne, jako powrotu tego, co zdawało się zapomniane, co wróciło nie jako zideologizowana pamięć zbiorowa, ale jako pamięć indywidualna. Przejmujący wyraz późnej twórczości Szapocznikow wynika przecież niewątpliwie z tego, iż czujemy, że to, co tak przejmujące w dziele artystki, nie zostało zilustrowane, przedstawione, ale postawione w całym nagim okrucieństwie przed naszymi oczami, niejako „odegrane”.

Książka Jakubowskiej jest zaproszeniem do dyskusji. Według mojej intuicji – co należałoby przebadać – dyskurs umierania zawłaszczony jest nie tylko przez modernistyczny paradygmat skoku metafizycznego, ale i przez „naturalnie” katolicką recepcję wielu dotychczasowych badaczy. Chociaż z kolei – być może – bez nowożytniej tradycji iko-

nografii św. Sebastiana nie da się czytać *Szalonej białej narzeczonej*, 1971. W kontekście egzystencjalizmu, tej ostatniej europejskiej filozofii traktującej tragizm jako wartość, brakuje mi wielostronnego naświetlenia kwestii zależności od francuskiego nowego realizmu, który tragizm przecież eliminował; autorka słusznie podkreśla wszakże za Andrzejem Pieńkosem zasadnicze różnice między postawą Szapocznikow i artystów Nouveau Realism, jednak nie problematyzuje uwag o niej krytyka Pierre’a Restany (1930-2003). Po pierwsze zatem, zabieg włączenia do szeregu wybitnych artystów francuskich przez Restany’ego (przy okazji pierwszej paryskiej wystawy artystki w Paryżu w 1967 roku) uważa za nobilitujący, a nie neokolonialny gest krytyka, idąc za marzeniami samej Szapocznikow, która „celowała” w krąg artystów z Césarem Baldicini (1921-1998) jako ten, w obrębie którego chciałyby się znaleźć. Po drugie, uprzejma opinia Pierre’a Restanny’ego, śledzącego sztukę zza żelaznej kurtyny bez taryfy ulgowej, iż cykl rozwoju Szapocznikow, co prawda opóźniony, pozwala ją w końcu włączyć w szereg najwybitniejszych talentów plastycznych drugiego pokolenia powojennego, nie problematyzuje kwestii, iż za elegancją sformułowania skrywa się zasadnicza różnica, powodująca, że sztuka Szapocznikow nie mogła być częścią tej rewolucyjnej zmiany paradygmatu, jaka się dokonała we Francji dzięki nowym realistom, a w Ameryce dzięki pop-artowi i minimalizmowi. Opóźnienie, o którym pisał Restany, które – jego zdaniem – trzeba było przewyciężyć, spowodowane było przez krytyka przeszkodami psychologicznymi, jest – moim zdaniem – związane z nową granicą współczesności, jaka wyłaniała na przełomie lat 50. i 60. Korzenie tej nowej granicy widział Mieczysław Porębski (w napisanej w 1962 roku *Granicy współczesności*) w „Célinowskiej *Podróży do kresu nocy*, awanturniczej dociekliwości Malraux, męskiego ryzykanctwa Hemingwaya”, co było – jak się dzisiaj wydaje – mylną diagnozą; dość powszechnie przyjmuje się, iż kluczowym i granicznym artystą tego czasu był bowiem Robert Rauschenberg, w którego sztuce zobaczyć można było raczej kamp niż tragizm. Nastąpiło przecież – po Pollocku i Wolsie, zmęczenie patosem i wzniosłością jego epigonów – odrzucenie tragizmu egzystencji, hipertrofii „ja”, egotyzmu, zastąpienie hasel promujących wyją-

kowość artysty z koniecznymi atrybutami tego ekskluzywizmu: samotnością, wolnością, autentycznością oraz infinityzmem, standaryzacją codzienności, wyzwalającą z lęku egzystencjalnego, psychologicznego i hermeneutycznego wnętrza na rzecz kojącej ikonografii codzienności, heterogeniczności, dystansu. Szapocznikow, nawet wykonując teoretycznie zbieżne prace z Césarem, jak odlewy części ciała, nie przekroczyła granicy własnego pamiętnika, a ta osobista intymność, będąca rodzajem zwierzenia, nie była przywłaszczeniem zewnętrznej rzeczywistości, ale eksploracją ludzkiego cierpienia bliższej z pewnością mroкови Céline'a (1894-1961) i „męskiemu” ryzykanctwu niż duchowi Duchampa (1887-1967). Jakubowska przewyciężenie obciążeń psychicznych widzi słusznie w otwarciu się na świat nowoczesności i byciu w terażniejszości; artystka zrobiła to – jak wiemy – między innymi poprzez użycie nowych technologii i materiałów oraz zainteresowanie ikonografią wielkomięjskiej kultury, ale nie była w tym ostatnim tak radykalna jak César, wolała prawdy uniwersalne, ponadczasowe od ulotnej codzienności; wolała być twórcą-patriarchalnym dawcą formy niż zawłaszczaczem, grabieżcą poruszającym się pomiędzy tekstami; nie eksperymentowała też tak radykalnie ze skalą prac i – co za tym idzie – z przestrzenią. Powtórzyłabym za Jakubowską, iż nie zgadzam się z Restanym, iż artystka we Francji wreszcie skupiła się na świadomości przedmiotowej świata (choć, zastrzegam, tylko wówczas, gdy ujmijemy artystkę jak Jakubowska, w domenie egzystencji). Wówczas badaczka diagnozuje słusznie, iż nowoczesny repertuar form i materiałów zastosowany przez Alinę Szapocznikow jest nowym środkiem do wypowiedzenia tego samego. Diagnoza ta jednak pozostawiona została bez kropki nad „i”: Szapocznikow nie uczestniczy w zmianie paradygmatu, gdyż dla niej artysta pozostał na starych pozycjach: romantycznej, tragicznej jednostki, wyniesionej dzięki własnemu talentowi ponad innych i potrafiącej znaleźć unikalną formę-metaforę całości. O ile mi wiadomo, o nieporozumieniach związanych z tzw. humanizmem i personalizmem w polskiej literaturze przedmiotu pisał jedynie Piotr Piotrowski, który słusznie zauważył, iż tzw. humanizm był w progre-

sywnej sztuce Zachodu synonimem anachronicznej sztuki burżuazyjnej, rodzajem – mówiąc kolo-kwialnie – mydlenia oczu i odwracaniem uwagi od współczesności, elitarnym przeżytkiem i kamuflażem, umożliwiającym podtrzymywanie władzy. Jednak stanowisko Jakubowskiej jest całkowicie zrozumiałe w świetle feminizmu: sama autorka pisała zresztą o tendencjach do odpodmiotowienia w zachodnim kontekście konceptualizmu, widząc je jako niebezpieczne dla kobiet, bo wykluczające ich głos³. W tym ujęciu Szapocznikow wszakże – konsekwentnie – może zaistnieć w obiegu społecznym dzięki feminizmowi, a ceną za to jest traktowanie tej sztuki jako przemawiającej w pierwszej osobie, a nie intertekstualnie. Przy całym szacunku i zrozumieniu postawy Jakubowskiej, wydaje mi się, że biografistyczno-diariuszowa metoda jest podkreślanie uczuciowości kobiet, ich większej wrażliwości, a więc jednak jakąś łzawą kliszą (sama nie wierzę, że to napisałam!), na którą receptą mogłoby być spojrzenie z dystansu. Dla autorki odniesieniem jest narracja feministyczna i w związku z tym konserwatyzm Szapocznikow jest częścią strategii zawłaszczania i przekształcania patriarchalnego języka; problem nowatorstwa pozostaje w tym ujęciu kwestią zupełnie nieistotną w porównaniu z wydobywaniem tego, co różne. Wracając jednak raz jeszcze do zmiany paradygmatu: nie jestem przekonana, czy odczytanie niektórych dzieł Szapocznikow w kontekście kampu nie byłoby owocną zmianą perspektywy; tym bardziej iż kampf był źle przyjmowany przez marksistów, także ze szkoły frankfurckiej, tak ważnej dla progresywnych krytyków sztuki. Strategia artystki okazałaby się wówczas bardziej zniuansowana niż poprzez „proste” odczytanie feministyczne.

Myślę, że wybitna autorka potrzebuje czasu, by w pełni zrozumieć sama, jak wybitną i przełomową książkę napisała; wnioski, jakie wysnuła w zakończeniu ze swoich fascynujących analiz, są bowiem „wycofane” i jakby dolepione do części zasadniczej. Pojawienie się nagle terminu „ponowoczesność” i przejście od postaci tragicznej do ponowoczesnego włóczęgi jako charakterystyki omawianej artystki, oparcie się na socjologicznych analizach Baumana, gdy sama wcześniej stroniła od socjologicznych kategoryzacji, zdaje się nawet unieważ-

³ A. Jakubowska, *Atrakcyjna banalność „Sztuki konsumpcyjnej”* Natalii LL, „Ikonotheka” 2007, nr 20.

niać istotne osiągnięcia książki. Czy mogę zatem być na tyle śmiała, by zaryzykować powiedzenie samej autorce, co tak stymulującego intelektualnie zrobiła? Dlaczego jej książka wydaje mi się tak istotna? Hermeneutyczne zacięcie i metodologiczna subtelność powodują, że autorka uniknęła ilustrowania tez przykładami z dzieł oraz solipsyzmu, w którym wyniki badań są efektem przyjętych apriorycznie założeń badawczych. Oscylujące, chybotliwe, wyłaniające się ze zmiennych kontekstów sensy dzieł Szapoczników są zawsze fragmentaryczne, nigdy nie mają statusu prawdy objawionej, ich relacyjność potrafi być wszak jedyną prawdą w kontekście życia i doświadczenia narratora; w ten sposób badaczka ukazuje złożoność prawdy, komplikacje w dotarciu do rozumienia dzieła, a historyk sztuki staje się badaczem, którego metodologia nie jest podręcznym zestawem narzędzi-wytrychów, ale kimś świadomym, że instrumentarium jest zawsze wyborem, wiążącym się z różnymi warstwami sensów. „Okrażające” stwierdzenia, zamiast ostrych i bezapelacyjnych opinii, ukazanie całej siatki zależności i interesów, które powodują, że nie „chwytamy” dzieła sztuki jako zdobyczy i trofeum, by udowodnić własne racje – to wszystko powoduje, że czytelnik nie jest manipulowany, ale aktywnie współtworzy i prowadzi dialog z przedstawioną narracją. Książka pomyślana jest nie jako metafora całości, jako wyjaśniająca całość *oeuvre* artystki, jej skromność jest więc wprost proporcjonalna do śmiałości przekonania, iż wizje całościowe są korelatami paranoicznych koncepcji totalnej władzy. Sama autorka pisała z niechęcią o twardo uzasadnionej eksplikacji i łatwo przekazywanym sensie jako o czytaniu „ojcowskim”, przeciwstawiając go matczynemu, ściszonemu głosowi⁴. Już sam pomysł, że w formułowaniu naukowych stwierdzeń liczyć się powinien ton wypowiedzi, uważam za ważny; w przypadku historyka zaś zwrócenie uwagi na *timbre* głosu z całym bagażem wątpliwości wydaje się szczególnie istotne. O tym, co w istocie chcia-

ła zrobić Jakubowska, przekonamy się najpełniej, czytając charakterystykę celów i metod jej mistrzyni, profesor Griseldy Pollock z Uniwersytetu w Leeds. Zasługą Pollock jest, jak pisała Jakubowska, rewolucja wiedzy, destabilizacja tego, co uniwersalne, i znalezienie miejsca dla partykularnego, a także *work-in-progress*, praca w toku – zmaganie się z fallocentrycznym dyskursem wykluczającym kobiety i to-co-kobiece w kulturze; niewątpliwie sama Jakubowska w takiej rewolucji wiedzy w naszym kraju uczestniczy. Autorka wie, że nie ma jednej metody służącej wytyczonym celom, oraz – co nie mniej ważne – iż każdy wybór ma swoje konsekwencje polityczne. Jednocześnie Jakubowska podkreśla, podziwiając pisarstwo Pollock, iż żadna analiza nie może zostać uznana za zakończoną, żaden pomysł za ostatecznie dobry, zamiast szukania stabilnego rozwiązania badaczka ciągle bowiem zdaje się poszukiwać najlepszego sposobu ich dokonywania⁵. A zatem pozostawienie otwartych wniosków, zachęcających raczej do dalszego badania, byłoby chyba najbardziej trafnym spuentowaniem intencji Agaty Jakubowskiej; nie zawahała się mówić w pierwszej osobie, ale zabieg ten służył rozmowie, aktywizacji czytelnika, a nie podniesieniu autorytetu monologu. Jednym słowem, satysfakcjonujące zakończenie dające się „sprzedać” jednym zdaniem byłoby wbrew zamierzeniom badaczki. Fragmentaryzacja i dysseminacja, jako elementy narracji, dowodzą, iż autorce chodzi o inny rodzaj władzy – zarówno władzy artysty, sztuki, jak i autorytetu naukowego; chodzi o stwarzanie innego rodzaju przestrzeni między dziełem i widzem, i – co za tym idzie – między lekturą a czytelnikiem. Paradoksem tej książki jest więc, że jednocześnie autorka upiera się przy twardych środkach budujących autorytet – przede wszystkim przy fizycznym pięknie.

dr hab. Anna Markowska

Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką współczesną.

⁴ A. Jakubowska, *Nan Goldin: ballady o intymności*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005.

⁵ A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2004, T. XXIX.

Summary

The first monography of Alina Szapocznikow (*Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* by Agata Jakubowska)

Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow (*The Multiplied Portrait of Alina Szapocznikow's Work*) by Agata Jakubowska, a renowned feminist researcher, is the first monography of this splendid Polish sculptor who died in France in 1973. The artist, a prisoner of many concentration camps, having survived the Holocaust, turned to art which was filled with joy of life, and the dramatic traces of war experience came back no sooner than she herself became affected with cancer, what caused the 'Holocaust effect' according to Jakubowska's interpretation, which follows Ernst van Alphen. Szapocznikow began her career still in socialist realism, treating it as a very serious challenge. Later she participated actively in post-'Thaw' changes in Polish art, eventually she left for France in 1963 and approached the circle of New Realists.

Agata Jakubowska has not performed her own archive search, rather basing on the data introduced in a vast catalogue accompanying the retrospective exhibition that toured main Polish national museums in 1998-99. *Portret wielokrotny...* is read without a break, although it is a book exceptionally sublime in a methodological aspect, based on Griselda Pollock and Jacques Derrida's ideas. It comes as work-in-progress – struggling with fallocentric discourse excluding women and this-what-is-female in culture; as undoubtedly Jakubowska herself takes part in such revolution in our country. Bringing the idea of a great artist – in its female mutation – back to life, she is convinced that it is socially needed in post-communist Poland and at the same time she plays a sophisticated narrative game with a reader, oscillating between a plain description and statements using first person singular forms, claiming that the book is 'in a sense' autobiographical. By positioning the narrator, the author slips away the definite opinions concerning Szapocznikow's works. Changing her work's framing, she reveals more of its new aspects. Jakubowska, being a pioneer in Polish conditions, deals with the ways of presenting sculpture undertaken by the artist herself, so she devotes a lot of contents to photos showing her with men-viewers, friends from artistic establishment. Instead of tracing patrilinear influences, Jakubowska comprehends Szapocznikow as a foreigner, a traveller, repeating after Zygmunt Bauman the concept of Jewish 'transcendental homelessness'. Seen as such, the form grows out of life experience, and appropriating someone else's form says nothing about its uniqueness, made up for a single life.