

Susanne Mierzwiak

ALINA SZAPOCZNIKOW – DER KÖRPER ALS FORMBARE SUBSTANZ*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70785

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7078>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007078>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2019 eingereichte Arbeit wurde von Antje Krause-Wahl und Elena Filipovic betreut.

ABSTRACT: Alina Szapocznikow zählt zu den Künstlerinnen, deren umfangreiches Werk erst Jahrzehnte nach ihrem Tod internationale Aufmerksamkeit erhielt, obwohl sie in Kontakt mit vielen einflussreichen Personen der damaligen Kunstwelt stand. Die Arbeit untersucht Szapocznikows künstlerische Beschäftigung mit dem menschlichen Körper anhand eines materialikonografischen Ansatzes, der ihre synthetischen Assemblagen im Hinblick auf die Produktionsgeschichte von Plastik betrachtet. Basierend auf Szapocznikows kunstkritischer Rezeption in den 1960er Jahren sowie feministischen Überlegungen zu materiellen Qualitäten des Viskosen oder Expansiven wird die Relevanz ihres Œuvres für gegenwärtige Vorstellungen von Körperlichkeit und Subjektivität reflektiert.

SCHLAGWÖRTER: Alina Szapocznikow – New Materialism – 1960er Jahre

ABSTRACT: Alina Szapocznikow ranks among the artists whose expansive work only received international attention decades after their death – even though she had been in contact with numerous influential figures in the art world during her lifetime. The following work will examine Szapocznikow's interest in the human body while considering her synthetic assemblages with a material-iconographic approach. The relevance of Szapocznikow's oeuvre to contemporary notions of corporeality and subjectivity will be reflected on in relation to her critical reception in the 1960s and to feminist conceptions of material qualities – viscosity and expansiveness.

KEYWORDS: Alina Szapocznikow – New Materialism – 1960s

„Alles hier lebt: verbiegt sich, zieht sich zusammen, öffnet sich oder schwebt – auf eine auffallend aktive und elastische Weise“,¹ schrieb der polnische Kunstkritiker Andrzej Osęka 1967 über Alina Szapocznikows (1926–1973) neueste Werkpräsentation, die von der Galerie Florence Houston Brown in Paris zur Nationalen Kunstgalerie Zachęta in Warschau gereist war. Assemblagen aus abgeformten Körperfragmenten wie Beine, Brüste oder Lippen, zum Teil mit Leuchtmitteln versehen, reihten sich hier vor einem dunklen Vorhang nebeneinander auf, darunter Exemplare aus der Serie *Lampe-bouche* (1966) – zu Nachttischlampen transformierte Lippenabgüsse auf stengelartigen Sockeln (Abb. 1). Für die kuriosen Lippenlampen bediente sich die Künstlerin unter Einsatz von Polyester neuester industrieller Produktionstechniken: Die zu Beginn flüssige Substanz wurde in eine Matrize gegossen – bei Szapocznikow war es oftmals eine vom eigenen Körper abgenommene Gipsform – und als Gegenstand in Auflage produziert. Kunst in Serie anzufertigen drängte sich zu jener Zeit durch das neue Gießverfahren geradezu auf, das gleichzeitig das Haushalts- und Möbeldesign in den 1960er Jahren revolutionierte. So gelang es dem Designer Verner Panton, mit dem *Freischwinger* (1967) den ersten Stuhl herzustellen, der lediglich aus einem Guss und einem Material – glasfaserverstärktes Polyesterharz – fabriziert werden konnte.

¹ Andrzej Osęka, Alina Szapocznikow, in: *Tygodnik Kulturalny* Nr. 19 (1967), S. 3, Original: „Wszystko tutaj żyje: przegina się, kurczy, rozchyła, marszczy, zwisa, unosi – w uderzający sposób aktywne, elastyczne.“



Abb. 1: Alina Szapocznikow, *Lampe-bouche*, 1966, Gefärbtes Polyesterharz, elektrische Verkabelung, Metall, 48 × 16 × 13 cm, Ausstellungsansicht *Them*, Schinkel Pavillon, 2015; Foto: Timo Ohler

Nach ihrem frühen Tod im Jahr 1973 verschwand Szapocznikows experimentelles Werk jedoch fast vollkommen aus dem Blickfeld der Galerien und Museen. Einzig in ihrem Heimatland Polen genoss sie den Status einer bedeutenden nationalen Künstlerin der Nachkriegszeit, erst zu Beginn der Jahrtausendwende erhielt sie wieder internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung. Gruppenausstellungen wie *Flesh at War with Enigma* (Kunsthalle Basel, 2004), *Them* (Schinkel Pavillon, Berlin, 2015) oder *Unge-stalt* (Kunsthalle Basel, 2017) betteten Szapocznikows Assemblagen in einen zeitgenössischen Kunstdiskurs ein. *Lampe-bouche* fand sich infolgedessen neben Anicka Yis Skulptur *235,681K of Digital Spit* (2010) wieder, bestehend aus einer Tasche aus transparentem PVC-Stoff der Marke Longchamp, deren Inneres mit Haargel und Kuhmagen aufgefüllt ist. Die Gegenüberstellung der beiden Skulpturen suggeriert ein vergleichbares Verhältnis zwischen Körper, Objekt und Material und attestiert Szapocznikows Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper eine formale und materielle Nähe zu gegenwärtigen Ansätzen im sogenannten Postinternet-Zeitalter², die mit ihren Kompositionen aus organischen und synthetischen Materialien auf den hybriden Status des menschlichen Körpers zwischen physischer Präsenz und digitaler Vernetzung reagieren. Insbesondere im Hinblick auf eine zunehmende Entmaterialisierung menschlicher Erfahrung lässt sich an den gegenwärtigen Positionen ein aufkommendes Interesse an den materiellen Aspekten unserer Lebenswirklichkeit erkennen. Die Fokussierung und „Betonung der spezifischen Ereignishaftigkeit und Potenzialität der Materie“³ bilden nicht zuletzt das Hauptanliegen im theoretischen Diskursfeld des New Materialism. Die taktile, affizierende Qualität von Szapocznikows vielfältigen Assemblagen aus artifiziellen Körperfragmenten legt es daher nahe, den menschlichen Körper als Material im Sinne einer wandelbaren *Substanz* zu betrachten, die immer wieder neuen Veränderungen unterworfen wird. Ein solcher materialikonografischer Ansatz weitet das vorherrschend biografische und psychologisierende Rezeptionsschema von Szapocznikows Œuvre auf einen gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Rahmen aus, in dem sich die Künstlerin als aufmerksame Beobachterin künstlerischer Tendenzen und technologischer Neuheiten bewegte.

² Irrgang 2015.

³ Folkers 2013.



Abb. 2: Alina Szapocznikow, *Sous la Coupole (La métamorphose)*, 1970, Polyurethan, Nylonstrumpf, 36 × 73 × 100 cm; Foto: Fabrice Gousset

Die Inszenierungsweisen einer wandelbaren Substanz

1970 schuf Szapocznikow *Sous la Coupole (La métamorphose)*, präziser: Sie modifizierte die bereits bestehende Arbeit *Accident I* (1968), einen Klumpen aus schwarzer, gestauter Polyurethanmasse, der in seiner Form an einen erstarrten Lavaerguss erinnert, aus dessen Innerem ein phallusartiger Brocken herausragte (Abb. 2). Für *Sous la Coupole (La métamorphose)* entfernte Szapocznikow das längliche Gebilde vom restlichen Klumpen, stopfte die offene Stelle mit einem Nylonstrumpf aus und inszenierte das Strumpf Bein wie einen aus dem Klumpen herausströmenden Ausfluss. Auf der anderen Seite scheint das Strumpf Bein in einen kleineren, braunen Brocken aus ebenfalls aufgeschäumtem Polyurethan zu fließen. Anfangs war die Arbeit unter einer Plexiglaskuppel (deshalb: *Sous la Coupole*) platziert, als wollte die Künstlerin die strömende Bewegung für immer bewahren. *Sous la Coupole (La métamorphose)* ist Teil der umfangreichen Werkserie *Expansion* (1968–1970). Mit der Wahl des Titels wies Szapocznikow auf das expansive Verhalten bei der Erzeugung von Polyurethan hin, dessen Volumen während der Herstellung, nachdem verschiedene Komponenten gemischt wurden, zu einer

cremeartigen Masse anschwillt und sich in fließenden Formen erstreckt.⁴ Den Vorgang des Aufquellens verstärkte die Künstlerin mithilfe des Aufschäummittels Freon.⁵ Sobald sich die Moleküle mit der Luft verbinden, stoppt allerdings die chemische Polymerbildung und das Schaumgebilde erstarrt rasch zu einer festen Gestalt.⁶ Der Verlauf der Verwandlung, vom flüssigen zum festen Aggregatzustand, ist somit für das bloße Auge sichtbar.

Wenngleich sich das expansive Verhalten durch die „Zusammenstellung der Grundstoffe und die angewendete Gießtechnik“⁷ grob ermitteln ließ, war die Hervorbringung der Skulpturen von einem nicht gänzlich kalkulierbaren Arbeitsablauf bestimmt, wie auch der Titel *Accident I* betont. So bildet eine erhaltene Fotostrecke die Interaktion mit der Substanz wie ein privates Happening ab, bei dem auch Szapocznikows Sohn und eine weitere Person assistierten (Abb. 3–5).⁸ Die fotografierten Gesten – das Anmischen der Chemikalien im Kübel oder das Ausschütten der flüssigen Masse auf die ausgelegte Plastikplane im Garten – verdeutlichen, wie sehr das Resultat von schneller Reaktionsfähigkeit, Koordination und Kraft abhängig war. Zum Ende hin tauchte die Künstlerin oftmals einzelne Körperfragmente wie zum Beispiel Bauchdecken aus gleichfalls aufgeschäumtem Polyurethan in die noch zähflüssige Masse und ordnete diese zu abstrakten Formationen an.

Die sich auf der vertikalen Fläche ausbreitenden Gebilde außerhalb des Ateliers erinnerten den US-amerikanischen Kurator Peter Selz⁹ an die begehbare Situation eines Environments, wie sein Brief aus dem Jahr 1969 an Szapocznikow andeutet: „I like the photographs of your environment and if the opportunity ever arises we would certainly be interested in having you do an environment here [...]“¹⁰ Vielleicht dachte Selz bei der

⁴ Vgl. Rübel 2012, S. 159.

⁵ Vgl. Beylin 2015, S. 5.

⁶ Vgl. Rübel 2012, S. 159.

⁷ Mextorf 2010, S. 161.

⁸ Janusz Zagrodski, zit. nach Gola 2001.

⁹ Peter Selz kuratierte u. a. am Museum of Modern Art in New York 1959 die Ausstellung *New Images of Man* mit Künstlerinnen und Künstlern, deren Werk sich mit der Existenz des Menschen sowie seinen neuen Darstellungsweisen in der Malerei und Skulptur nach den traumatischen Folgen des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzte. Teils als Hommage, teils als Revision rekonstruierte Alison M. Gingeras 2020 in der Galerie Blum & Poe die ursprüngliche Ausstellung und bezog dabei in der Mitte des Jahrhunderts übersehene Positionen (darunter auch Alina Szapocznikow) ein.

¹⁰ Brief von Peter Selz an Alina Szapocznikow (9. Juli 1969), Alina Szapocznikow Archive, <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1366> (letzter Zugriff: 17. Oktober 2020).



Abb. 3–5: Dokumentation der Werkserie *Expansion*, 1968; Fotos: unbekannt

Betrachtung der Fotografien an die im gleichen Zeitraum entstandenen Polyurethan-Ausschüttungen der US-amerikanischen Künstlerin Lynda Benglis (geb. 1941). Als *Fallen Paintings* schienen diese die expressionistischen Gesten des Action-Painting nachzuahmen und dehnten sich im Raum als überdimensionale, tiefende Schaumgebilde aus, die mit den geometrischen und geschlossenen Formen der in den USA dominierenden Minimal Art kontrastierten.

Etwa zur gleichen Zeit wendete sich auch César (1921–1998), Szapocznikows ehemaliger Studienkollege und Mitglied der Nouveaux Réalistes, in Paris der performativen Qualität von Polyurethan zu. Auf Einladung internationaler Kunstinstitutionen inszenierte César das Aufquellen der Masse als ein spektakuläres Ereignis vor Publikum. Zum Schluss seiner Vorstellung, nachdem das amorphe Kunststofferzeugnis getrocknet war, zersägte der Künstler das bröckelige Material wie einen Kuchen in einzelne Stücke, um es an die anwesenden Zuschauenden zu verteilen. Césars Darbietung der mit gleichem Titel versehenen *Expansions* in der Galleria Nazionale d'Arte Moderne in Rom 1968 beschrieb Pierre Restany, Kurator und Begründer des Nouveau Réalisme, mit folgenden Worten:

The homo faber in him gave way to the homo ludens, eternally dazzled by the metamorphic power of modern nature. [...] César established himself as the modern demigod of polyurethane, the inspired pioneer of industrial chemistry. His dazzling demonstration was bathed in the endlessly renewed joy of discovery. Which is how the great have always worked.¹¹

Im selben Jahr verfasste Restany auch einen Text über Szapocznikows *Expansion*-Serie. Anlässlich ihrer Einzelpräsentation in der Galerie Cogême in Brüssel stellte er im begleitenden Ausstellungstext heraus:

In der anhaltenden Debatte zwischen Leib und Geist entscheidet sich die Bildhauerin für den Leib: das Polyurethan ist weich und biegsam und fähig zu jeder Ausdehnung. Alinas narzisstische Vision war lange Zeit im Abguss ihres eigenen Körpers oder des Körpers anderer Frauen eingeschrieben. [...] Die Verwendung von Polyurethan hat es ihr erlaubt, die Einheit ihrer Sprache durch die Einheit des Materials zu realisieren. Die Dialektik wurde zur Synthese, als die Form, die ihre Individualität verlor, zum Objekt wurde.¹²

¹¹ Restany 1968a.

¹² Restany 1968b, Original: „Dans l’incessant débat entre la chair et l’esprit, le sculpteur opte pour la chair: le polyuréthane souple, docile au moule et capable de toutes les expansions. La vision narcissiste d’Alina s’était depuis longtemps incarnée dans le moulage de son corps ou de celui des autres femmes, à son image. [...] L’emploi du polyuréthane lui a permis de réaliser l’unité de son langage à partir de l’unité de la matière. La dialectique est devenue synthèse au fur et à mesure que la forme, perdant son individualité, devenait objet.“

Mit der Ineinssetzung von Leben und Werk deutete Restany, wie auch in seinen weiteren Texten über Szapocznikows künstlerische Praxis,¹³ die formale Entwicklung ihrer skulpturalen Formenfindung ab den 1960er Jahren als die schrittweise Bewältigung eines persönlichen Traumas, bedingt durch ihre Schreckenserfahrungen im Konzentrationslager. Gleichzeitig mischt sich in den sprachlichen Ton des zitierten Absatzes ein teils rationales Wirklichkeitsverständnis der Nouveaux Réalistes, die sich durch die Tätigkeit des Recyclens, Akkumulierens und Ausstellens trivialer Konsumgegenstände der Nüchternheit des Alltags verschrieben. Als Kurator integrierte Restany Szapocznikows Arbeiten jedoch niemals in Gruppenausstellungen mit weiteren Mitgliedern der Bewegung. Vielmehr offenbart sich an anderer Stelle in einer etwas nebulösen Formulierung Restanys Verlangen nach einer Andersartigkeit, die für ihn vom weiblichen Geschlecht repräsentiert wurde:

Die hohe Flexibilität des Materials lässt alle Arten von Wagnis zu. Das bisher letzte Objekt, ein Oberkörper mit schweren Brüsten, entspringt aus einer weichen Pfütze aus schwarzem Polyurethan. Dieser Zauberteppich ist eine doppelte Metamorphose: sie ist die Nacht, die zur Frau wird.¹⁴

In der direkten Gegenüberstellung seiner Aussagen zeigt sich, wie konträr die Beschäftigung mit dem expansiven Material von dem Kunstkritiker bewertet wurde. Während Restany César zum genialen Schöpfer erklärte, der fähig sei, den chemischen Polymerisationsprozess in ein magisches Schauspiel zu überführen, vermittelte er Szapocznikows *Expansions* als die Erscheinung einer enigmatischen Weiblichkeit, die sich gewissermaßen mit Sartres phänomenologischer Darstellung des Klebrigen – *visqueux* – in *Das Sein und das Nichts* (1943) deckt, in welchem die viskose Stofflichkeit mit einem unergründlichen weiblichen Körper gleichgesetzt wird:

Ich spreize die Hände, ich will das Klebrige loslassen, und es haftet an mir, es zieht mich an, es saugt mich an [...]. Das Klebrige erscheint wie eine im Alptraum gesehene Flüssigkeit, deren Eigenschaften sich alle mit einer Art Leben beseelten und gegen mich richteten. [...] Schon im Wahrnehmen des Klebrigen, einer klebenden, kompromittierenden Substanz ohne Gleichgewicht, ist so etwas wie die Angst vor einer Metamorphose.¹⁵

¹³ Vgl. Restanys Ausstellungstexte für die Galerie Florence Houston-Brown, Paris, 1967, und das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1973 (posthum).

¹⁴ Restany 1968b, Original: „La grande flexibilité du matériau permet toutes les audaces. Dernier ‚module‘ en date, une poitrine aux seins lourds jaillit d’une flaque souple de polyuréthane noir. Double métamorphose de ce tapis magique, c’est la nuit qui deveint femme.“

¹⁵ Sartre, zit. nach Rübel 2012, S. 175f.

Die von Sartre beschriebene Bedrohung durch eine Grenzen auflösende und kontaminierende Substanz lässt sich auf einen seit der Antike verankerten Glauben an einen ontologischen Dualismus zwischen Geist und Leib zurückführen, der um etliche Gegensatzpaare wie Vernunft und Leidenschaft oder – um an ein traditionelles Verhältnis in der Kunstgeschichte anzuschließen – Form und Inhalt ergänzt werden kann. So glaubte Aristoteles an die Mutter in der passiven Rolle als Bereitstellerin formloser Materie, die der Vater aktiv zu formen habe.¹⁶ Dieser überlieferten binären Geschlechterzuschreibung folgt auch Restany, wenn er das Männliche mit dem aktiven Verstand und das Weibliche mit dem formlosen Körper in Relation setzt.

Sous la Coupole (La métamorphose) als Sinnbild für einen porösen Seinszustand

Doch wie die Theoretikerin Elizabeth Grosz anmerkt: „Bodies and minds are not two distinct substances or two kinds of attributes of a single substance but somewhere in between these two alternatives.“¹⁷ Mit der Vorstellung eines durchlässigen Körpers geht Grosz der Frage nach, wie Subjektivität auch jenseits eines dualistischen Verhältnisses zwischen Körper und Geist gedacht werden kann. Unter Verwendung der gewundenen Struktur der Möbiusschleife veranschaulicht die Theoretikerin, dass die vermeintlich konträren Entitäten – das psychisch Innere und das körperlich Äußere – in verschiedene Richtungen rotieren und sich auf einer gemeinsamen Fläche begegnen können. Aufgrund jener wechselseitigen Verdrehung wird der Körper, der viel zu oft als Projektionsfläche für die Produktion und Reproduktion bestimmter Ideologien dient, selbst zu einem aktiven Kommunikationsmedium.¹⁸ Die Rolle und Funktion der skulpturalen Haut in Szapocznikows Werken wird von dem Literaturtheoretiker Ernst van Alphen auf sehr ähnliche Weise gedeutet: „The skin of her works does not mark a boundary; rather, it is a zone of contact where spaces and beings can entangle.“¹⁹

Dass die Haut einen sensiblen Bereich bildet, der Spuren von außen aufzeichnet und sich durch diese entsprechend transformiert, wird am Beispiel der eingangs präsentierten Arbeit *Lampe-bouche* deutlich. Um die integrierte Lichtquelle einzuschalten, muss die Lippenlampe zuerst berührt werden – ein Kontakt, der einen persönlichen

¹⁶ Grosz 1994, S. XXI.

¹⁷ Grosz 1994, S. XXI.

¹⁸ Vgl. Grosz 1994, S. 17.

¹⁹ van Alphen 2011, S. 119.

Austausch zwischen Objekt und Anwenderin oder Anwender entstehen lässt, denn im Gegenzug wärmt der aktivierte Lichtschein und hüllt den menschlichen Körper ein.

Sous la Coupole (La métamorphose) erweitert das Verständnis einer interaktiven Berührungs- und Kontaktzone auf die Vorstellung eines von außen und innen gleichermaßen durchdringbaren Körpers. Mutet der Polyurethanschaum wie ein sich ausbreitender Lavaerguss an, so gibt er zugleich Assoziationen an andere Substanzen wie Blut, Erbrochenes, Urin oder Schweiß frei. Die durchlässige Qualität verleiht jenen Körperflüssigkeiten eine Ungewissheit, die gleichzeitig ihr besonderes Potenzial ausmacht. So markieren die für den Menschen notwendigen, herauslaufenden Fluide die Grenzen seiner Subjektivität innerhalb des Körpers, weil sie ‚größenwahnsinnige‘ Bestrebungen mit dem geistigen Bewusstsein konfrontieren und auf den Boden zurückholen.²⁰ Die Kontrolle über ihren Verlauf stellt sich letztendlich als eine Frage der eigenen Wachsamkeit dar, die niemals sichergestellt ist. Die unangenehmen Stoffe heben eine grundlegende Erfahrung hervor, der sich kein Körper entziehen kann: „In our culture, they are enduring; they are necessary but embarrassing. They are undignified, nonpoetic, daily attributes of existence, rich or poor, black or white, man or woman, that all must, in different ways, face, live with, reconcile themselves to.“²¹ Angesichts der geteilten Permeabilität verlieren also traditionell männliche Zuschreibungen wie Überlegenheit und Autonomie ihre Wirksamkeit. Stattdessen gelangt die eigentümliche Fragilität des menschlichen Leibes ins Zentrum der Aufmerksamkeit – ein Organismus, der es kaum schafft, sich über den Status eines Dinges zu erheben und sich dennoch niemals vollständig auf diesen Grad reduzieren lässt.²² In einem 1972 auf der Schreibmaschine getippten Dokument an Restany formulierte Szapocznikow eine sehr ähnliche Perspektive auf den menschlichen Körper, die zu ihrer meistzitierten Aussage wurde: „I am convinced of all the manifestations of the ephemeral the human body is the most vulnerable, the only source of all joy, all suffering and all truth, because of its essential nudity, as inevitable as it is admissible on any conscious level.“²³ Der Körper, dessen Perspektiven, Begehren und Einsichten aus einer Interaktion mit seiner Umgebung entspringen, markiert nicht nur ein subjektives Verhältnis zu seinem Außen, seine offene und responsive Gestalt ist ebenso fähig, den Rahmen seines Seins auf unbe-

²⁰ Vgl. Grosz 1994, S. 194.

²¹ Grosz 1994, S. 194.

²² Vgl. Grosz 1994, S. XI.

²³ Szapocznikow 2011.

kannte Zustände jenseits von faktischem Wissen und vertrauten Routinen auszuweiten. Mit *Sous la Coupole (La métamorphose)* liefert Szapocznikow eine Metapher für einen solchen porösen Seinszustand: Indem sie das Polyurethan frei expandieren ließ, setzte sie ihre eigene künstlerische Einflussnahme herab und ordnete sich der Eigenproduktivität der schäumenden Masse unter. Während Szapocznikows wiederholter Vorgang zur Erzeugung eines körperlichen Abdrucks bereits von einem gewissen zufallsbedingtem Ergebnis geprägt ist – denn kein Abdruck ist identisch mit dem vorherigen – folgt die Substanz hier scheinbar ihren ganz eigenen inneren Regeln.

Die Verflechtung mit der materiellen Welt durch neue Technologien

Auch wenn es der Künstlerin beim Einsatz des wandlungsfähigen Materials in erster Linie um eine eigenständige Formenfindung als um die politische Umwertung dichotomer Kategorien ging, bringt Szapocznikows Hinwendung zu neuartigen Werkstoffen der 1960er Jahre die enge Verflechtung des Subjekts mit der materiellen Welt bzw. ihrer steigenden Automatisierung und Massenproduktion zum Ausdruck. Eben weil Plastik, wie Roland Barthes 1957 formulierte, „nicht nur eine Substanz, [sondern] die Idee ihrer unendlichen Transformation ist“,²⁴ beschwor seine flexible Konsistenz zu jener Zeit sowohl Utopien von grenzenloser technischer Innovation in Gestalt der Weltraumrakete als auch die Produktion kommerzieller Trivialitäten wie Wegwerfbecher. Die vielzähligen Plastikobjekte vermittelten nach dem Zweiten Weltkrieg das Gefühl eines funktionalen und modernen Alltagslebens und versprachen einen vereinfachten Zugang zur demokratischen Teilhabe an der Gesellschaft, da Massenprodukte aus billigem Plastik für (fast) alle erwerb- und bezahlbar waren. Ein Bedürfnis nach dauernder Optimierbarkeit breitete sich aus, bei dem bald nicht mehr ganz klar schien, „ob der lebendige Mensch dem leblosen von ihm erzeugten Ding sein eigenes Wesen aufzuprägen verstehe, statt sich selber unter seinen gewaltigen Pressen zur empfindungslosen Materie zu quetschen“²⁵. Die Gefahr einer standardisierten menschlichen Existenz war gekennzeichnet von scheinbar unkontrollierbaren Technokratisierungsprozessen, deren Logik und Wirken der Soziologe Lewis Mumford 1967 mit dem Begriff der *Megamaschine* beschrieb, die einzig auf den quantifizierbaren Fortschritt ausgelegt sei und vor dem Hintergrund des Kalten Krieges ihr endgültiges Stadium in einem „nuklearen Schlag-

²⁴ Barthes 2010, S. 223.

²⁵ Westermann 2008, S. 22.

abtausch“²⁶ zu finden drohe. Im Hinblick auf die Kunstkritik konstatierte Susan Sontag in ihrem bekannten Essay *Gegen Interpretation* (1964) den Verlust einer sinnlichen Wahrnehmung: „Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens – sein materieller Überfluß, seine Überladenheit – bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten“ und forderte: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“²⁷

Szapocznikows Assemblagen zeugen von der Gefahr, aber auch von der Faszination an der *Megamaschine* der Nachkriegskultur in Europa (und den USA), wobei sich die verstörend sinnlichen Texturen ihrer Körper-Objekte einer konsumierbaren Oberfläche auffällig widersetzen. Die Künstlerin selbst fand, dass ihr Ausdruck des Abstrakten und Surrealen – immer in Beziehung zu dem, was konkret und greifbar ist, – am ehesten der US-amerikanischen Funk Art-Bewegung zuzuordnen sei.²⁸ Obwohl Funk Art von Beginn an als formale und geschlossene Bewegung nicht eindeutig bestimmbar war, lässt sich Szapocznikows Bezug darauf auf den Austausch mit Selz zurückführen, der 1967 am Berkeley Art Museum der Funk Art die erste und einzige Überblicksausstellung widmete und die versammelten Werke im begleitenden Ausstellungskatalog mit folgenden Worten zu umreißen versuchte: „[...] it is bizarre rather than formal; it is sensuous; and frequently it is quite ugly and ungainly. Although usually three-dimensional, it is nonsculptural in any traditional way [...]“.²⁹

Szapocznikows Arrangements aus synthetischen und ephemeren Elementen bezogen sogar teilweise entropische Ansätze³⁰ ein, die rund sechzig Jahre später abjekte Schauplätze von Verwesungsprozessen darstellen, dabei ihre körperliche Sinnlichkeit jedoch nicht verlieren, wie die aus der skatologisch anmutenden Polyurethanmasse und toten Grasfläche sprießenden fleischfarbenen Polyesterwürmer in *La Couronne de la Mariée* (1968) beweisen. Trotz Szapocznikows versuchter Anbindung an parallel verlaufende Kunstströmungen und ihrem persönlichen Kontakt zu einflussreichen Kuratoren und Museumsleitern in Europa und den USA erhielt ihre Auffassung eines

²⁶ Mumford 1977, S. 663.

²⁷ Sontag 1980, S. 18.

²⁸ „In particular, she sees her own aesthetic ideas being expressed in the new ‚Funk Art‘ movement coming out of California. A movement she says which comes closest to her ‚images in volume‘ to her 3-dimensional depictions of the human anatomy, and to her expression of the abstract and surreal in relation always to that which is concrete and touchable“, unveröffentlichter Text von Virginia Armat (1970), Alina Szapocznikow Archive, <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1429> (letzter Zugriff: 17. Oktober 2020).

²⁹ Ausst.Kat. Berkeley 1967, S. 3.

³⁰ Vgl. Kempkes 2011, S. 185.

unbeständigen Körpers auf dem internationalen Kunstmarkt zeit ihres Lebens jedoch wenig Beachtung.

Das zeitgenössische Interesse an Szapocznikows fragmentierten Körperteilen aus kunstfernen Materialien ist hingegen nicht nur mit einem Wiederaufleben gewisser formaler Strategien verbunden, in ihnen scheint sich ein ähnliches ethisches Unbehagen zu spiegeln. War für Szapocznikow die Integrität des Menschen nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs nicht mehr herstellbar, so ist es der Wandel zu einer technologisierten Massengesellschaft, der eine vergleichbar radikale Veränderung des Subjektstatus bewirkte wie die heute allgegenwärtigen unsichtbaren Technologien, mit denen der Körper registriert und in abstrakte Datensätze zerlegt wird, um in die Informations-, Waren- und Kapitalströme implementiert zu werden. Die posthumanistische Theoretikerin Rosi Braidotti merkt hierzu kritisch an: „Die dichte Materialität der Körper, gefangen in den sehr konkreten Verhältnissen der fortgeschrittenen globalen Gesellschaften, steht in eklatantem Widerspruch zu dem Anspruch des fortgeschrittenen Kapitalismus, immateriell, fließend oder virtuell zu sein.“³¹ Angesichts dieser ambivalenten Gegenwart greift eine Vielzahl globaler, junger Positionen seit den 2010er Jahren taktile Tendenzen wieder auf, indem sie anonyme, techno-sinnliche Materialien zur Erzeugung anthropomorpher Darstellungen einsetzt und Themenbereiche jenseits des etablierten kunsthistorischen Kanons adressiert, die um nichtanthropozentrische Ontologien, kybernetische Systeme, posthumanistische Vorstellungen, evolutionspsychologische Beobachtungen bis hin zu den verworrenen Ökologien von Marken³² kreisen. Innerhalb dieser geopolitischen Umwälzungen hat Plastik, nach seinem Siegeszug in den 1960er Jahren, sich zu einem dichten Netz aus feinen Partikeln über die gesamte Erdoberfläche gelegt und in unseren Körpern festgesetzt. Die resultierende materielle Verwebung zwischen menschlicher Existenz und ihrer Umwelt ist nicht nur Indikator für das Ausmaß menschlichen Eingriffs und Handelns, sondern ebenso ein Verweis auf die Notwendigkeit, eingespielte Denk- und Verhaltensmuster zu hinterfragen.

Szapocznikows Werk lässt sich als eine Aufzeichnung eines sich kontinuierlich neu formierenden Körpers begreifen. Die vielzähligen Figurationen demonstrieren einen Subjektentwurf, der mit einem Satz von Öyvind Fahlström wie folgt beschrieben werden kann: „[...] an object that gives in is actually stronger than one which resists, for

³¹ Braidotti 2015, S. 148.

³² Vgl. Kline 2018, S. 150.

which reason it also permits the opportunity to be oneself in a new way.“³³ In diesem Sinne spielt das den Assemblagen von Szapocznikow innewohnende formlose und transgressive Verhalten mit der Vorstellung eines empfindsamen Subjekts, das es sich erlaubt, seinen Trieben, Sehnsüchten und Obsessionen zu folgen, um dabei gelegentlich zu sich selbst in Opposition zu treten und sich neu zu entwerfen. Souveränität lässt sich demnach weder besitzen noch kann sie jemals vollständig erlangt werden: Sie muss immer wieder neu angestrebt werden.

QUELLEN

Alina Szapocznikow Archive <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow>
(letzter Zugriff: 17. Oktober 2020)

LITERATURVERZEICHNIS

- van Alphen 2011** Ernst van Alphen, Sheer Skin: The Dissolutions of Sculptural Skin and Sculpted Skin, in: Jakubowska 2011, S. 113–121.
- Ausst.Kat. Berkeley 1967** Ausst.Kat. Funk, University Art Museum, University of California, Berkeley, 18.04.–29.05.2020, Peter Selz, Berkeley 1967.
- Barthes 2010** Roland Barthes, Mythen des Alltags, Berlin 2010.
- Braidotti 2015** Rosi Braidotti, Nomadische Subjekte, in: Susanne Witzgall, Kerstin Stakemeier (Hg.), Fragile Identitäten, Zürich, Berlin 2015, S. 147–156.
- Beylin 2015** Marek Beylin, Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, Krakau 2015.
- Filipovic, Mytkowska 2011** Elena Filipovic, Joanna Mytkowska, Alina Szapocznikow. Sculpture Undone, 1955–1972, London 2011.
- Folkers 2013** Andreas Folkers, Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis, http://www.fb03.uni-frankfurt.de/51056432/Folkers_2013_neuer-Materialismus.pdf (letzter Zugriff: 15. Juni 2020).
- Gola 2001** Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Krakau 2001.
- Grosz 1994** Elizabeth Grosz, Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington 1994.
- Irrgang 2015** Christina Irrgang, Them: Alina Szapocznikow, Alisa Baremboym, Aleksandra Domanović, Sarah Lucas, Katja Novitskova, Carolee Schneemann & Anicka Yi, Schinkel Pavillon, Berlin, 2015, <https://www.schinkelpavillon.de/de/exhibition/them/> (letzter Zugriff: 17. Oktober 2020).
- Jakubowska 2011** Agata Jakubowska (Hg.), Alina Szapocznikow. Awkward Objects, Warschau 2011.
- Kempkes 2011** Anke Kempkes, Black Drips and Dark Matter – The Luxury Gap – Concept Individuel – Quarry Desert: The Incommensurable

³³ Öyvind Fahlström, zit. nach Kozloff 2015, S. 90.

- Contemporaneity of Alina Szapocznikow, in: Jakubowska 2011, S. 161–186.
- Kline 2018** Josh Kline, Sharks and Dolphins / Haie und Delfine, in: Ausst.Kat. Speculations on Anonymous Materials; nature after nature; Inhuman, Museum Fridericianum, Kassel, 29.09.2013–23.02.2014, 11.05.2014–17.08.2014, 29.03.2015–14.06.2015, hg. v. Susanne Pfeffer, Köln 2018, S. 148–155.
- Kozloff 2015** Max Kozloff, Poetics of Softness, in: Petra Lange-Berndt, Materiality, London 2015, S. 90–92.
- Mextorf 2010** Lars Mextorf, Kunststoff, in: Monika Wagner, Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010, S. 161–165.
- Mumford 1977** Lewis Mumford, Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Berlin 1977.
- Restany 1968a** Pierre Restany, César and the Poetry of Industrial Chemistry [ursprüngl. publiziert in: Domus 462 (August 1968)], <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/05/05/cesar-and-the-poetry-of-industrial-chemistry.html> (letzter Zugriff: 17. Oktober 2020).
- Restany 1968b** Pierre Restany, La nature moderne est amour, Cogeime Galerie, Brüssel 1968.
- Rübel 2012** Dietmar Rübel, Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012.
- Sontag 1980** Susan Sontag, Kunst und Antikunst, München 1980.
- Szapocznikow 2011** Alina Szapocznikow, My work has its roots ..., in: Jakubowska 2011, S. 13.
- Westermann 2008** Andrea Westermann, Die Oberflächlichkeit der Massenkultur. Plastik und die Verbraucherdemokratisierung der Bundesrepublik, in: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag 16, 2008, S. 8–30.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–5: © ADAGP, Paris. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanisławski / Galerie Loevenbruck, Paris.