

Alina Szapocznikow

Körpersprachen Body Languages

Kunstmuseum Ravensburg

Hrsg. von/Edited by Ursula Ströbele/Ute Stuffer

Alina Szapocznikow

Körpersprachen Body Languages

Kunstmuseum Ravensburg
Hrsg. von/Edited by Ursula Ströbele/Ute Stuffer

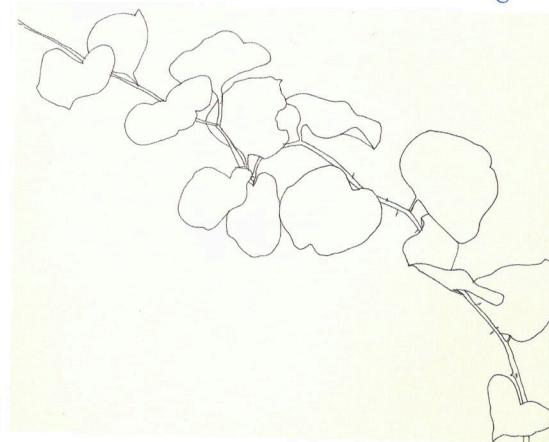
Verlag für moderne Kunst

Mara Hoberman

Zeichnungen Drawings

cznikows Zeichnungen zählen zu den führerischsten, verstörendsten Darstellungen des menschlichen und der Natur. Die Serie *in* (Menschliche Landschaft, o. S. 225–227) – sie umfasst drei – unter diesem Titel zusammengefasste Zeichnungen und einige nicht mehr verwandte Arbeiten auf Papier (seltene) Besonderheit, die Künstlerin ihre vertrauten Linien mit Aquarellfarben ergänzte. Vor Szapocznikows Tod mit 46 Jahren 1973 entstandenen, tiefwirkenden Zeichnungen eine traditionelle Komposition von Mensch und Natur in Frage. Mit ihren Figuren (manchmal kaum humanoid), die mit dem Hintergrund verschmelzen (Landschaftselemente wie Hügel, Ebenen und offener Raum), schafft Szapocznikow eindrückliche, die in einem Grenzraum zwischen dieser Welt und der anderen weiblichen. Die farbigen Kompositionen, entstanden zu einer Zeit, als die Künstlerin Krebs erkrankt war, sind jedoch ebenso universelle Zeichen des Todes als der endgültigen Vereinigung von Körper und Erde. Die Vermischung von Figur und Natur in der Serie *Menschliche Landschaft* ist als irgendwo sonst in keinem künstlerischen Werk, so ungewöhnlich und unverwechselbar, dass sie während ihrer Reise erkundete. Seit den Jahren stellen fast alle Zeichnungen der Künstlerin eine Version einer Landschaft dar.

In ihrer kurzen Karriere fertigte sie über 600 Zeichnungen und Monogramme. Sie zeichnete regelmäßig mit Stift und Farbe und arbeitete dabei mit verschiedenen Kombinationen von Stiften und Tinte auf Trägermaterialien, von dickem Büttenpapier bis zu Zigarettenpapier, manchmal auch aus Zigarettenpäckchen. Nicht immer leicht zu



Ellsworth Kelly, *Briar*, 1961
Ink on paper, 57.2 x 72.4 cm
The Wadsworth Atheneum

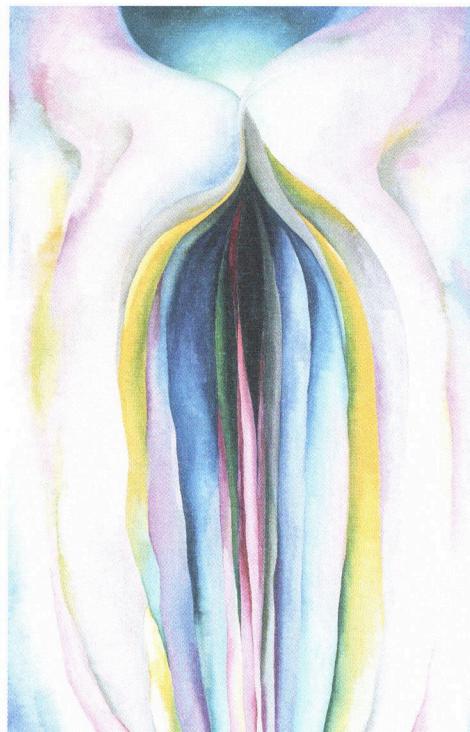
Alina Szapocznikow's drawings number among some of the artist's most alluring, unsettling, and convincingly intimate depictions of the human body and the natural world. The *Paysage humain* series (Human Landscape, 1971/72, figs. pp. 225–227)—which comprises thirteen drawings officially titled as such along with a handful of untitled but related works on paper—is characterized by the artist's (rare) addition of watercolor to her standard felt-tip pen outlines. Made shortly before Szapocznikow's death in 1973 at the age of 46, these deceptively simple illustrations challenge traditional figure-ground organization. Drawing figures (at times just barely humanoid) that merge with the background (environmental elements including hills, piles of rocks, flat plains, and open sky), Szapocznikow creates haunting hybrids that hover in a liminal space, somewhere between this world and the next. Executed while the artist herself was suffering from cancer, these colorful compositions are personal, but also universal, evocations of death as the ultimate union of body and earth. While the figure/ground confusion is more blatant in the *Human Landscape* series than elsewhere in Szapocznikow's oeuvre, the interrelationship between bodies and the natural world is a theme which she explored throughout her career. From the late 1950s onwards, nearly all of the artist's drawings represent some version of a human landscape.

Szapocznikow produced over six hundred drawings and monoprints during her short career. Working with various combinations of pen, pencil, and ink on supports ranging from thick laid paper to transparent sheets and even scraps of cigarette boxes,¹ she drew regularly and fervently. While not always easy to identify (or even classify), the drawings' subjects are reliably organic and often anthropomorphic. Such is the

erkennen (oder sogar zu kategorisieren) sind, bilden die Zeichnungen doch zuverlässig organische und oft anthropomorphe Gegenstände ab. Das ist auch bei einigen genau beobachteten Blumenzeichnungen aus dem Jahr 1959 der Fall, etwa bei *Studium kwiatów w wazonie* (Studie von Blumen in einer Vase, Abb. S. 242). Auch wenn Szapocznikows botanische Skizzen an ähnliche Studien ihres Zeitgenossen Ellsworth Kelly erinnern, insbesondere *Briar* (1961, Abb. S. 228), so erschlossen ihre eleganten Pflanzenzeichnungen den beiden Künstler:innen doch sehr unterschiedliche konzeptuelle und formale Möglichkeiten: Kelly öffneten Blätter und Blüten ein Tor zur Abstraktion. Szapocznikow hingegen fand in diesen kleinen organischen Gegenständen ein Hilfsmittel, um die fleischliche Realität der menschlichen Figur zu erforschen.

In einer ihrer detaillierteren Blumenzeichnungen (*Ohne Titel*, 1959, Abb. S. 243), stellt Szapocznikow mit feinen braunen Linien auf dünnem Papier eine einzelne Blüte dar. Die sich direkt aus deren Mitte nach oben erhebenden geöffneten Blütenblätter geben den Blick frei auf Stempel und Narbe. Daraufhin äußerte sie, »eine gebogene, rissige Rose«² habe sie dazu inspiriert. Jedoch erinnert Szapocznikows Rosenzeichnung, ähnlich wie Georgia O'Keeffes Blumenzeichnungen (Abb. S. 229), auch an eine Vulva. Während O'Keeffe ihr Werk vor solchen explizit anatomischen Analogien in Schutz nahm (1939 schrieb sie: »Sie haben all ihre eigenen Assoziationen zu Blumen meiner Blume angehängt und Sie schreiben über meine Blume, als würde ich das denken und sehen, was Sie über meine Blume denken und in ihr sehen – was aber nicht so ist«³), ging es Szapocznikow um die Verbindung von Körper und Natur. In einem Statement von 1972 erklärte die Künstlerin: »Meine Geste richtet sich auf den menschlichen Körper, > diese vollkommen erogene Zone<«⁴

Szapocznikows Blumenzeichnungen gehen über eine vielleicht zu einfache Analogie mit dem weiblichen Geschlechtsorgan hin-



Georgia O'Keeffe, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923
Oil on canvas
121.9 × 76.2 cm
Museum of Fine Arts, Houston

case in several keenly observed flower drawings from 1959, such as *Studium kwiatów w wazonie* (Study of Flowers in a Vase, fig. p. 242). If Szapocznikow's botanical sketches call to mind similar studies by her contemporary, Ellsworth Kelly's *Briar* (1961, fig. p. 228), the two artists' elegant drawings of plants notably opened up very different conceptual and formal possibilities. For Kelly, leaves and flowers provided a gateway to abstraction. Szapocznikow, by contrast, found in these small-scale organic subjects an ideal means to explore the fleshy reality of the human figure.

In one of her more detailed flower drawings (*Untitled*, 1959, fig. p. 243), Szapocznikow uses delicate brown pencil on thin paper to depict an isolated blossom. The petals are bowed open to expose the pistil and stigma rising straight up from the center of the flower. In Szapocznikow's own words, »...a curved, cracked rose«² served as inspiration. As is the case with Georgia O'Keeffe's flower paintings (fig. p. 229), however, Szapocznikow's rose drawing also looks very much like a vulva. Whereas O'Keeffe distanced her work from such explicit anatomical connections (writing in 1939, »You hung all your own associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I think and see what you think and see of the flower—and I don't.«³), Szapocznikow was intent on associating body and nature. In an artist's statement from 1972, she explained, »My gesture is addressed to the human body, 'that complete erogenous zone.'«⁴

Pushing beyond a perhaps too facile visual connection to the female sex organ, Szapocznikow's flower drawings explore links between the body of a plant and that of a full female figure. Contemporaneous sculptures underscore this broader physical connection. Archival studio photographs



links/left
Archival photograph of
Kobieta-róża (Woman-Rose)
by Alina Szapocznikow, 1958
B/W contact sheet
Alina Szapocznikow
Archive, courtesy The Estate
of Alina Szapocznikow |
Loeienbruck, Paris

rechts/right
Alina Szapocznikow,
Untitled, 1970/71
Ink on paper, 63 x 48 cm
Private collection,
Switzerland

aus und erkunden die Verbindungen zwischen dem Körper einer Pflanze und jenem einer weiblichen Ganzkörperfigur. Zur gleichen Zeit entstandene Skulpturen unterstreichen diese umfassendere physische Verbindung. Archivaufnahmen ihres Ateliers zeigen eine mittelgroße Terrazzo-Figur mit dem Titel *Kobieta róża* (Frau-Rose, 1958/59, Abb. S. 230),⁵ eine stark stilisierte, kurvige weibliche Figur, die der von Szapocznikow auf Papier skizzierten Rose frappierend ähnlich sieht. Bei dieser größeren, dreidimensionalen Arbeit verwandelte die Künstlerin das, was in der Zeichnung wie vage handförmige Blütenblätter aussah, in ausgestreckte Arme. In der Skulptur verlängerte Szapocznikow außerdem den geraden Griffel zu einem eleganten, schwanengleichen Nacken und vergrößerte die kleine Narbe zu einem veritablen Kopf mit Bob-Haarschnitt.

Ergänzend zu Zeichnungen von Stängeln, Blättern und Blütenblättern, die eine menschliche Gestalt andeuten, stellen andere Arbeiten aus Szapocznikows grafischem Werk Körper dar, die anscheinend selbst fruchtbare Boden sind. *Akt męski z naroślami* (Männlicher Akt mit Wucherungen, ca. 1971, Abb. S. 234) zeigt, wie auch *Ohne Titel* (1970/71, Abb. S. 230), rätselhafte und bedrohliche Blüten innerhalb der Umrisse eines menschlichen Körpers. Die Konturzeichnung mit Filzstift zeigt eine kopf- und armlose androgynie Figur, die in viele kleine, gerundete Formen unterteilt ist. Diese abnormalen, unregelmäßigen und knolligen Innereien sind zu zahlreich, um Organe, zu rund, um Knochen und zu asymmetrisch, um Muskeln zu sein. Sie ähneln allerdings stark den eiförmigen Gebilden, aus denen die chaotischen Grotten aus Brüsten, Felsbrocken, Moos, Lippen und haarigen Körperöffnungen in einigen Zeichnungen von *Menschliche Landschaft* gebildet sind, darunter auch *Paysage humain III* (Menschliche Landschaft III, 1971, Abb. S. 225). *Männlicher Akt mit Wucherungen*, eine von vielen Zeichnungen, in denen Szapocznikow eine menschliche Figur darstellt, die von etwas inwendig Keimendem belagert wird, verinnerlicht

of a mid-sized terrazzo sculpture titled *Kobieta róża* (Woman-Rose, 1958/59, fig. p. 230)⁵ show a highly stylized, curvaceous female figure that bears a striking resemblance to the rose that Szapocznikow outlined on paper. Working on a larger scale and in three dimensions, the artist transformed what appears in the drawing as vaguely palmate petals into outstretched arms. In the sculpture, Szapocznikow also notably elongated the erect style to suggest an elegant swan-like neck, and she enlarged the diminutive stigma into a convincing head with bobbed hair.

Complementing drawings in which stems, leaves, and petals evoke the human figure, others of Szapocznikow's graphic works depict bodies that appear themselves to be fertile ground. *Akt męski z naroślami* (Male Nude with Growths, ca. 1971, fig. p. 234), describes, as well as *Untitled* (1970/71, fig. p. 230) a mysterious and ominous bloom inside the outline of a human body. In this linear drawing done in felt-tip pen, an androgynous figure, headless and armless, is divided up into many small, rounded forms. Irregular and bulbous, these abnormal innards are too numerous to be organs, too globular to represent bones, and too asymmetrical to suggest muscles. They do, however, closely resemble the ovoid forms comprising the chaotic grotto of breasts, boulders, moss, lips, and hairy orifices that appear in certain *Human Landscape* drawings, including *Paysage humain III* (Human Landscape III, 1971, fig. p. 225). *Male nude with growths*, one of many drawings in which Szapocznikow represents a figure besieged by something burgeoning within, internalizes the topographic connection between land and body that appears in the *Human Landscape* series. Suggesting another link between body and landscape, Szapocznikow presents the human figure as a teeming terrarium.

Three small, rocky forms extend beyond the contour of the body in *Male nude with growths*. Protruding just below the hip, the bulging trio creates a visual and con-

pografische Verbindung zwischen Körper und Körper, die in der Serie **Mensch-Landschaft** vorherrscht. In der An-
wendung einer weiteren Verbindung von Körper und Landschaft präsentiert Szapocznikow die menschliche Figur als
im Himmelndes Terrarium.

kleine felsige Formen wachsen in
männlicher Akt mit Wucherungen über den
Körper des Körpers hinaus. Das wulstige
Gefüge, das gerade unterhalb der Hüfte
beginnt, erzeugt eine visuelle und kon-
zeptionelle Verbindung zwischen Figur
und Grund, der hier einfach der weiße
Hintergrund des leeren Papiers ist. Wie viele von
Szapocznikows Werken beschreibt diese
Zeichnung ein inneres, physisches Trauma,
ein persönlicher und universeller Hin-
weis auf die äußere Welt durchgedrungen.
Zwei Jahre bevor sie **Männlicher Akt mit
Wucherungen** zeichnete, wurde bei Szapocznikow
Brustkrebs diagnostiziert; sie unterzog sich einer Operation, die sich am Ende
erfolglos herausstellte. Ihre starken, ein-
drucksvollen Linien und die kühnen, organischen
Formen vergleichen den Tumor in ihrem
inneren Körper mit einem felsigen Grat am
Rücken einer Lawine und evozieren dadurch
nebenwirklich auf den Körper als auch auf die
äußere Welt bezogenes Gefühl der Unsicherheit.
Diese grafische Darstellung von Bös-
heit, Überlastung und Stoizismus ist in
aller Hinsicht genauso wirkungsmächtig
wie seine skulpturale Entsprechung **Tumeurs
personnifiées** (Personifizierte Tumore, 1971,
Abb. S. 232) aus Polyesterharz, Glaswolle, Zei-
tgangspapier und Gaze. Sogar Szapocznikows
praktischsten Zeichnungen rufen in ihrer
Andeutung von Körpern und Landschaften noch ein Gefühl der Intimität
hervor. Die Buntstift-Zeichnungen **Szkic 1**,
Szkic 2, **Szkic 3** (Skizze 1, Skizze 2, Skizze 3,
1959/60, Abb. S. 245–247) stellen verschiedene, nicht identifizierbare Motive dar,
die so zerbrechlich wie bedrohlich wirken.
Szkizze 2 (Abb. S. 246) scheint eine rote,
herzförmige Figur im Zentrum der Kom-
position unsicher gegen eine blaue, pinguin-
artige Form auf der rechten Seite zu
balanceieren. Szapocznikow verwendet

ceptual link between figure and ground
which, in this case, is simply the white
space of blank paper. Like many of
Szapocznikow's works, this drawing
describes an internal physical trauma that
has permeated into the outside world in
personal and universal terms. Two years
before she drew **Male nude with growths**,
Szapocznikow was diagnosed with breast
cancer and underwent an operation that
ultimately proved unsuccessful. Her stark,
simple lines and bold, organic forms liken
the tumors in her own body to a rocky
ridge on the verge of an avalanche, evoking
a sense of precariousness that is both cor-
poreal and environmental. This graphic
depiction of malignancy, overload, and sto-

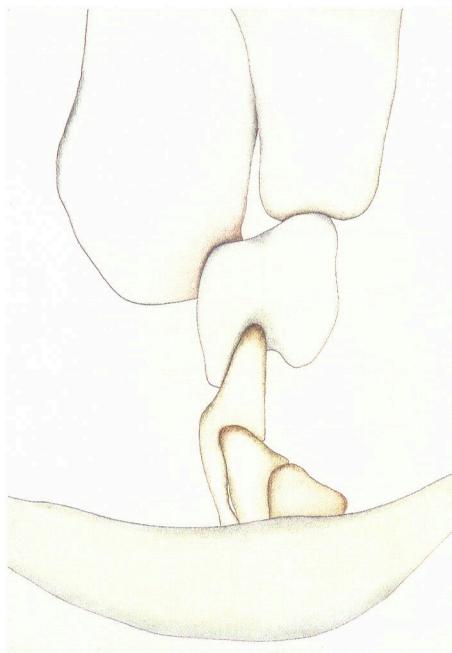


Alina Szapocznikow, *Tumeurs personnifiées* (Tumors Personified), 1971
Polyester resin, glass wool, newspapers, gauze
Ranging from 3 x 56 x 34 cm
to 15 x 23 x 16 cm
Courtesy of Zachęta—Narodowa Galeria Sztuki, Warsaw

icism is every bit as powerful as its sculptural counterpart, *Tumeurs personnifiées* (Tumors Personified, 1971, fig. p. 232), made of polyester resin, glass wool, newspapers, and gauze. Even Szapocznikow's most abstract drawings evoke a sense of intimacy in their mere suggestions of bodies and landscape. The colored-pencil drawings **Szkic 1**, **Szkic 2**, **Szkic 3** (Sketch 1, Sketch 2, Sketch 3, all 1959/60, fig. pp. 245–247) each represent different unidentifiable subjects that appear both fragile and menacing. In **Sketch 2** (fig. p. 246), a red heart shape at the center of the composition seems precariously balanced against a blue, penguin-like form on the right. Using precise shading and color-blending, Szapocznikow carefully assigns different textures and volumes

genaue Schattierungen und Farbmischungen und kreiert damit sorgfältig verschiedene Texturen und Volumen, die dabei helfen, die beiden Formen zu definieren und zu unterscheiden, ohne jedoch viel über ihre Beziehung zueinander preiszugeben. Im Zentrum der Herzform scheint eine warme Flüssigkeit oder eine Flamme aus etwas auszuströmen, das sich als Körperröffnung oder schmierige Wunde lesen lässt. Diese Beschwörung eines deutlich körperlichen Risses in einer ansonsten abstrakten Komposition ist typisch für Szapocznikow und erinnert auch an Zeichnungen von Huguette Caland – eine Zeitgenossin, die sich ungefähr sieben Jahre nach Szapocznikow in Frankreich niederließ. Caland, die 1970 von Beirut nach Paris kam, ist bekannt für ihre suggestiven, abstrakten Zeichnungen und Gemälde mit gerundeten, üppigen Formen. Verglichen mit Calands bekanntester Serie *Bribes de corps* (1973–81) sowie späteren verwandten Zeichnungen, wie *Ohne Titel* (1984, Abb. S. 233) wirken Szapocznikows Abstraktionen eher gezackt und rau. Indem Szapocznikow eine andere, zweideutige Beziehung zwischen Figur und Grund evoziert, stattet sie ihre Kompositionen, deren Teile seltsam, unmöglich ausbalanciert und offensichtlich vom Zusammenbruch bedroht erscheinen, mit einer geheimnisvollen Aura aus. Trotz ihrer offensichtlichen Zerbrechlichkeit versieht sie ihre abstrakten Zeichnungen mit so vielen fleischlichen Assoziationen, dass sie wohl als einige ihrer reinsten Beschwörungen »dieser vollkommen erogenen Zone« gelten können.

that help define and distinguish these two forms, but do not tell us much about their relationship. At the center of the heart shape, a warm liquid or flame appears to emanate from what reads as an orifice or oozy wound. This evocation of a clearly corporeal crack within an otherwise abstract composition is typical of Szapocznikow and also brings to mind the drawings of Huguette Caland—a contemporary who settled in France some seven years after Szapocznikow. Caland, who left Beirut for Paris in 1970, is known for her suggestive abstract drawings and paintings featuring rounded, voluptuous forms. In comparison to Caland's most famous series, *Bribes de corps* (1973–81), as well as later related drawings, including *Untitled* (1984, fig. p. 233), Szapocznikow's abstractions are rather jagged and flinty. Invoking another kind of ambiguous figure-ground relationship, Szapocznikow brings an aura of mystery to compositions whose components appear awkward, impossibly balanced, and seemingly at risk of collapse. Confounding this marked fragility, however, Szapocznikow provides enough carnal associations in her abstract drawings to make them, arguably, some of her purest evocations of “that complete erogenous zone.”



¹ Allegra Pesenti, »Traces of Passage: The Drawings of Alina Szapocznikow«, in: Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow. Sculpture Undone, 1955–1972, hrsg. von Elena Filipovic, Joanna Mytkowska, New York 2011, S. 103.

² Ebd., S. 97.

³ Georgia O'Keeffe, »About myself«, in: Ausst.-Kat. Georgia O'Keeffe: Exhibition of Oils and Pastels, New York 1939.

⁴ Alina Szapocznikow, artist's statement March 27, 1972, reproduced in the original French (with English translation) in Alina Szapocznikow 2011, as in fn. 1, p. 28.

⁵ This work was destroyed at some point following its first and only exhibition in Poland, in 1960.

1 Allegra Pesenti, »Traces of Passage: The Drawings of Alina Szapocznikow«, in: Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow. Sculpture Undone, 1955–1972, hrsg. von Elena Filipovic, Joanna Mytkowska, New York 2011, S. 103.

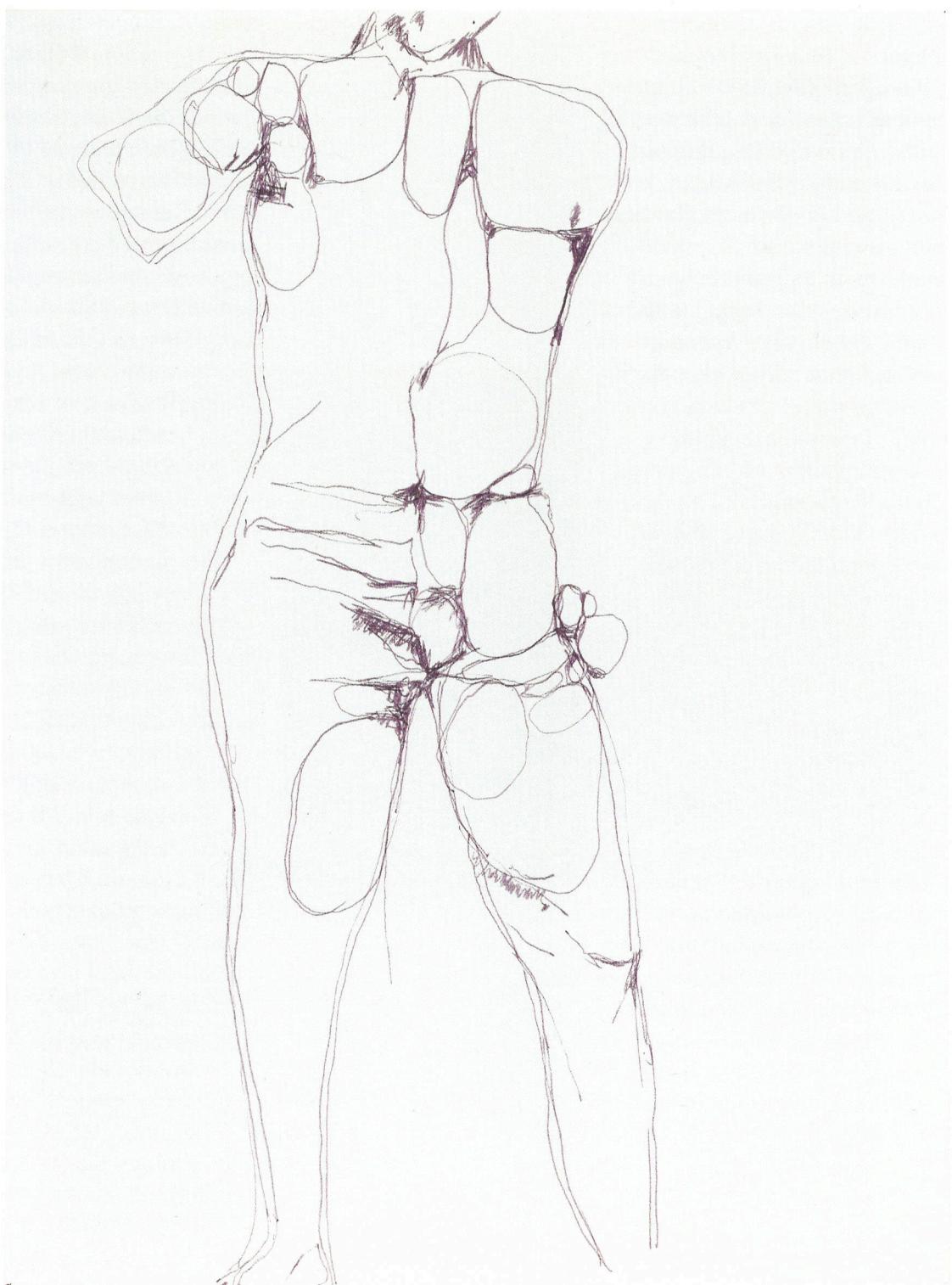
2 Ebd., S. 97.

3 Georgia O'Keeffe, »About myself«, in: Ausst.-Kat. Georgia O'Keeffe: Exhibition of Oils and Pastels, New York 1939.

4 Alina Szapocznikow, Statement der Künstlerin vom 27. März 1972, abgedruckt in der originalen französischen Fassung (mit englischer Übersetzung) in: Alina Szapocznikow 2011, wie Anm. 1, S. 28.

5 Das Werk wurde irgendwann nach seiner ersten und einzigen Ausstellung in Polen 1960 zerstört.

Huguette Caland,
Untitled, 1984
Colored pencil on paper
48.2 × 34.3 cm
Courtesy Caland Family



Akt męski z naroślami (Männlicher
Akt mit Wucherungen/Male
Nude with Growths), ca. 1971