

**Piotr Kamiński**

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Ciało ciężarne w sztuce współczesnej na tle koncepcji abiektu Julii Kristevej**

### **Pregnancy body in contemporary art in perspective of the Julia Kristeva's abject concept**

#### **ABSTRAKT**

Poniższy tekst stanowi analizę twórczych dokonań trzech artystek: Fridy Kahlo, Aliny Szapocznikow oraz Iris van Zanten.

Każde z dobranych przedstawień nawiązuje do ciąży, porodu, poronienia lub karmienia piersią. Wybrane teksty kultury zinterpretowane zostały na tle koncepcji obiektu, spopularyzowanej przez językoznawczynię i psychoanalizkę Julię Kristevę. Poza tą koncepcją, która stanowić będzie główną metodę analizy, odwołano się również do ustaleń z kręgu klasycznej psychoanalizy, antropologii feministycznej oraz teorii ambiwalencji sacrum. W sporządzonych analizach koncentruję się na wizerunkach ciężarnego ciała w sztuce, w jaki sposób upodabnia się ono do abiektu, ale też pochylam się nad strategiami operowania nim: tabuizacji, sakralizacji czy sublimacji.

#### **SŁOWA KLUCZOWE:**

abiekt, tabu, ciąża, poronienie, ambiwalencja sacrum, Maria Lactans

#### **ABSTRACT**

The following paper is an analysis of artistic work of three authors: Frida Kahlo, Alina Szapocznikow and Iris van Zanten. Each of chosen depictions refers to pregnancy, childbirth, miscarriage or breast feeding. Selected cultural texts have been interpreted based on the conception of abject popularized by a linguist and psychoanalyst Julia Kristeva. Apart from this conception which is going to be the main method of the analysis, it has been also referred to the findings from a circle of classical psychoanalysis, feminist anthropology, and theory of ambivalent nature of sacrum. In my analysis I'm concentrating on depictions of the pregnant body in art, how it alters and assimilates with the abject, but also on operating strategies such as tabooization, sacralization, or sublimation.

#### **KEYWORDS:**

abject, taboo, pregnancy, miscarriage, ambivalent nature of sacrum, Maria Lactans

*dedykuję Mamie,  
16.09.1955 – 05.04.2018*

Poniższy tekst ma stanowić próbę analizy wybranych przedstawień ze sztuk wizualnych traktujących o ciąży oraz powiązanych z nimi zagadnieniach takich jak poród, poronienie, karmienie piersią. Podstawową kategorią, która będzie przyświecać moim poszukiwaniom, jest koncepcja abiektu, którą przybliżę w początkowej części tego tekstu. Poza samym uchwyceniem obiektów, które go symbolizują, stawiam sobie za cel wyodrębnienie strategii operowania nim: izolacji, sublimacji czy sakralizacji. Elementów tych będę poszukiwał w pracach trzech artystek. Będą to kolejno: Frida Kahlo, Alina Szapocznikow oraz Iris van Zanten. Prace wymienionych artystek silnie eksploatują problematykę kobiecego ciała, które w swoim antropologicznym rysie podlegało silnym tendencjom cywilizowania i tabuizacji, oplatane poprzez różnego rodzaju dyskursy medyczne, moralne i religijne. Z tego też powodu, jak sądzę, stanowią materiał, który warto przeanalizować za pomocą tej metody. Poza myślą Julii Kristevej, twórczynię i popularyzatorkę teorii abiektu, będę się posługiwał innymi pokrewnymi koncepcjami, związanymi z tabu oraz ambiwalencją sacrum. Tekst nie ma ambicji być rekonstrukcją z zakresu historii sztuki. Celem jego jest znalezienie w pracach artystek wątków antropologicznych, miejscami także socjologicznych.

Abiekt jest czymś, co nie stanowi ani podmiotu, ani przedmiotu, w wyniku tego, że oddziela się od podmiotu i burzy wyobrażenie jego stabilności. Przykładami abiektu mogą być substancje obnażające dezintegrację ciała, wskazujące na jego słabość i luki w jego strukturze. Uświadamiają nam one, że organizm nie stanowi zamkniętej, czystej całości<sup>1</sup>. Przykładami takich substancji są różne formy wydzielin takie, jak krew, ekskrementy oraz wnętrzości. Element taki musi podlegać natychmiastowej izolacji w celu przywrócenia równowagi, wyparcia elementu zakażającego ze środowiska, by przywrócić znów złudzenie jego czystości i nienaruszenia. Innym przykładem mogą być włosy, bardzo zmysłowa część ciała, która po odłączeniu się od reszty organizmu informuje o jego zaburzonej równowadze. Równowaga pomiędzy tym, co wewnętrzne (i w związku z tym ukryte), a tym, co zewnętrzne, opiera się na poszanowaniu granic między tymi sferami.

---

<sup>1</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007, s. 7–12.

To, co stanowi brud, musi zostać wyparte, a mechanizmem obronnym w tym procesie jest poczucie wstrętu i zagrożenia, które oddala podmiot od chęci doświadczenia obcości. W procesie odrzucenia (*abjection*) ujawnia się potrzeba ochrony własnych granic, które reprezentują podmiotowość, aby odróżnić od tego, co wobec nich zewnętrzne. To również rozerwanie pomiędzy tym, co stanowi o tożsamości, a tym, co dla niej obce.

Abiekt wychodzi poza to, co indywidualne, posiada szersze znaczenie – społeczne. Jest nim wszystko, co społecznie nieakceptowane, zakaźne i zepsute, co należy odizolować dla uratowania reszty systemu przed jego zaburzeniem. Jak informuje Kristeva, abiektem może być przestępca, który ukazuje niemoc prawa i obyczaju<sup>2</sup>, przyczynia się do zbrukania tego, co w naszym świecie uznane zostało za nienaruszalne, burzy wyobrażenie oswajonej rzeczywistości. Każda forma odmienności wpływa na naszą kulturową kompetencję, wzbogaca ją, buduje tzw.

---

**Abiekt wychodzi poza to, co indywidualne,  
posiada szersze znaczenie – społeczne. Jest  
nim wszystko, co społecznie nieakceptowane,  
zakaźne i zepsute, co należy odizolować  
dla uratowania reszty systemu przed jego  
zaburzeniem.**

---

tożsamość negatywną. Poznanie odmienności i jej odrzucenie jest konieczne dla procesu wyłonienia się tożsamości. Potrzebujemy odmienności, by zrozumieć, co stanowi normę<sup>3</sup>. Bycie zaakceptowanym oznacza poznanie wcześniej tego, co obce. W tym konflikcie wytwarzają się również podstawowe dychotomie, znajdujące się pomiędzy tym, co intymne i publiczne, także pomiędzy tym, co akceptowane oraz tym, co brudne i aspołeczne. Abiekt rodzi bolesne rozdarcie pomiędzy tym, czego pragnę, a co ukryte jest wewnątrz *id*, w rezerwuarze popędów i treści ocenzonej negatywnie, a *superego*, które generuje opresyjne zakazy i nakazy, często

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 10.

<sup>3</sup> L. Witkowski, *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Studium koncepcji Erika H. Eriksona*, Łódź 2009, s. 61–72.

niemożliwe do zrealizowania<sup>4</sup>. Emocją, którą wzbudza substancja, jest także fascynacja i ciekawość. Abiekt nigdy nie jest zupełnie obcy. Doskonale go znamy, ponieważ wielokrotnie się mu przyglądaliśmy. Z ogromną siłą wdzierał się w naszą rzeczywistość, z jednej strony burząc ją, ale w wielu wypadkach też rozszerzał ją o dodatkowe znaczenia i symbole<sup>5</sup>. Abiektem jest również kobiecość jako różnica płciowa<sup>6</sup> wobec tego, co patriarchalne, ale także kobiecość inna niż oficjalna i stereotypowa, kobiecość nieprzystająca do kanonów piękna, kobiecość czasu ciąży.

## **CIAŁO I BRUD. CIĄŻA Z PERSPEKTYWY OPOZYCJI KULTURA – NATURA**

Abiekt pozostaje czymś nieoswojonym i przynależącym do natury, ponieważ jest to także dychotomia, która w rozwoju podmiotowości musi ulec rozróżnieniu. To, co w człowieku zbyt „zwierzęce” i biologiczne, musi zostać ucywilizowane<sup>7</sup>. Podobnie interpretowano procesy towarzyszące ciąży, porodowi, i miesiączce, które kojarzyły się z rozkładem umieraniem i gniciem. Stan ciąży w wielu wierzeniach przypomina stan liminalny, „poczwarkowaty”<sup>8</sup>. Ciężarną należało odizolować od wspólnoty, ponieważ zagrażała zdrowiu innych oraz plonom zasianym na polach, które obumierały w kontakcie z „zainfekowaną”. Podobnej separacji poddawano sam akt porodu wierząc, że krew w nim obecna ma właściwości zakażające<sup>9</sup>. Według Kristevej sama obecność i narażenie na kontakt z abiektem jest formą traumy, którą filozofka porównuje z utratą niewinności<sup>10</sup>.

Szczególną rolę w tych rozważaniach odgrywa przeciwstawienie natury i kultury. Sherry Ortner nadaje tej pierwszej status „kobiecy”, jako że natura podlegała

<sup>4</sup> S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2005, s. 68–70.

<sup>5</sup> O takiej cesze anomalii pisze Mary Douglas. Gdy w społeczności Nuerów rodziło się zniekształcone chorobą dziecko (pół-człowiek, pół-hipopotam) będzie ono poprzez swoją obecność rozszerzać binarne dychotomie pomiędzy tym, co ludzkie, tym, co zwierzęce oraz tym co transcendentalne. Będzie mediatorem pomiędzy tymi sferami, a także wskazywać na dodatkowe wymiary istnienia, rozszerzał paletę sensów, por. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007, s. 80–81.

<sup>6</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 25–26.

<sup>7</sup> Tamże: s. 18–20.

<sup>8</sup> M. Majka-Rostek, *Wizerunki ciężarnego ciała*, w: E. Banaszak, P. Czajkowski (red.), *Corpus delicti, rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, Warszawa 2010, s. 189–190.

<sup>9</sup> P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 58–60.

<sup>10</sup> J. Kristeva, dz. cyt., 7–8.

jest kulturze i jej wytworom: nauce, technologii, sztuce czy religii, podobnie jak kobiecość podległa jest męskości<sup>11</sup>. To, co pozakulturowe i społeczne, przynależne naturze i nieokiełznane, jest automatycznie wpisane w sferę abiektu. W tym podziale można podjąć próbę odszukania przyczyny izolacji i tabuizacji porodu. Ciąża burzy założenie, że to, co stwórcze przynależy jest mężczyźnie, a to, co bierne i chaotyczne kobiecie, ponieważ właśnie w tym procesie sprowadzone do fizjologii ciało kobiece okazuje się stwórcze. Ukazuje kobietę jako ostateczną reproduktorkę, która posiadała tajemnicę nad tym, jak hodować w swoim wnętrzu człowieka. Natomiast tajemnica (coś, czego nie można ujarzmić za pomocą rozumu), podobnie jak abiekt, budzi opozycyjne emocje zarówno lęk przed nieznanym, jak i fascynację<sup>12</sup>, należy ją usunąć ze swojej wizji świata, by nie naruszać jego struktury.

---

Stan ciąży w wielu wierzeniach przypomina stan liminalny, „poczwarkowaty”. Ciężarną należało odizolować od wspólnoty, ponieważ zagrażała zdrowiu innych oraz plonom zasianym na polach, które obumierały w kontakcie z „zainfekowaną”.

---

## FRIDA KAHLO. TABU POZA KONTROLĄ

Bohaterka obrazu *Szpital Henry Forda* Fridy Kahlo jest kobietą widocznie zawieszoną pomiędzy światem kultury oraz fizjologii. W przedstawieniu widzimy kobietę leżącą na przesączonym krwią prześcieradle, która trzyma w dłoni sznury przypominające krwiobieg łączący ją z szeregiem różnych obiektów. Wśród nich znajduje się rozwijający się płód, przekrój anatomicznego modelu układu rodniczego kobiety oraz kość miedniczna. Z innej strony wśród obiektów można

---

<sup>11</sup> S. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”*, w: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Warszawa 1982, s. 116–123.

<sup>12</sup> Tomasz Kitliński wskazuje, że abiekt „stanowi (...) obszar podmiotowości, w którym, gdzie gromadzi się to co nieakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda. Wzbudza tyleż wstręt co i fascynację. W życiu społecznym to w abiekcie ogniskuje się nienawiść i przemoc”. Zob. T. Kitliński, *Obcy jest w nas: Kochać wg Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 48.

wyróżnić przedmioty ze świata zindustrializowanego, przypominające części maszyn, kawałki blachy. Dobór tych atrybutów można odczytywać jako porównanie kobiety do maszyny, której części zostały zdeintegrowane, rozproszone w przestrzeni, a przez to pozbawione swojej funkcji.

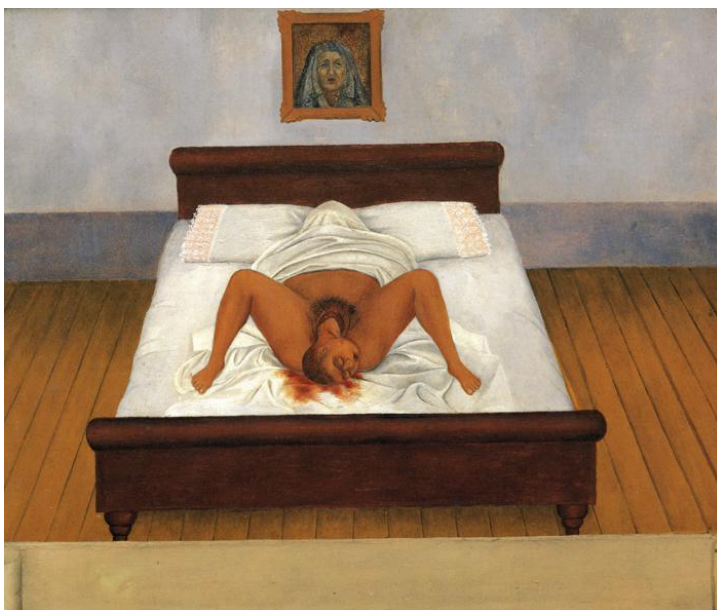


Ilustracja nr 1: Frida Kahlo, *Szpital Henry Ford (Henry Ford Hospital)* 1932, Dolores Olmedo Collection.

Dodatkowo, na obrazie uwidatnia się izolacja kobiety, którą odnajdujemy na odległym tle fabrycznych gmachów, osamotnioną i odseparowaną. Krew, którą jest pokryte łóżko kobiety, wskazuje na jej fizyczny związek z brudem i abiektem. Obraz Fridy Kahlo jest dramatyczną opowieścią o poronieniu, które pozostawia kobietę bezsilną i obnażoną, poniekąd także bezradną wobec swojej cielesności<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Jest to znacznie szersze zagadnienie w twórczości meksykańskiej malarki. W jej dokonaniach przedstawienia dotyczące poronienia i utraconej nadziei na macierzyństwo stanowią istotną rolę, jednak nie należy zapominać o obrazach, które eksplorują tematykę fizycznego cierpienia, okaleczenia i kalectwa. Motywy te posiadają wydźwięk autobiograficzny, mają źródło w chorobach artystki, którą przeszła w dzieciństwie oraz w wypadku w wyniku, którego odniosła obrażenia kręgosłupa oraz szeregu operacji, które skutkowały unieruchomieniem kobiety i poniekąd wykluczenia jej ze sfery społecznej. Obrazy Fridy Kahlo to także opowieści o kobiecie niepełnosprawności wobec kanonów piękna. Izolacja, choroba i piętno są to wątki, które również wpisują się w sferę abiektu oraz strategii jego odrzucania, jak również osławiania.

Z kolei obraz *Moje narodziny* epatują abiektem nagromadzonym w jeszcze bardziej dosłowny sposób. Zarówno dziecko wysuwające się z łona kobiety, jak i ona sama nie żyją<sup>14</sup>. W przypadku rodzącej dopełnia się to również tym, że twarz kobiety jest przysłonięta płótnem. Zakrycie umarłego jest formą zasłonięcia go przed wzrokiem patrzącego, zamaskowaniem i utrzymaniem go w bezpiecznej separacji. W stanie odseparowania ponownie znajduje się martwe ciało kobiety, które samo w sobie stanowi abiekt, zakazający i uświadamiający o przemijalności życia i konieczności przeżywania żałoby. Opowieść o porodzie niezauważalnie przechodzi w opowieść o umieraniu. Podobnie, jak ukazywane było ciało kobiety, z jednej strony jako ekosystem przekazujący życie, z drugiej jako kraina nieprze-niknionych procesów zarówno ożywiających, jak i odbierających życie.



Ilustracja nr 2: Frida Kahlo, *My birth* (*Moje narodziny*) 1932, kolekcja prywatna.

Życie płodowe jest ważnym punktem rozważań o abiektcie, nakierowuje na bezpośredni kontakt z wewnętrzną fizjologią matki. Okres prenatalny stanowi także symbol bezpieczeństwa i spokoju, stan sprzed podziału pomiędzy tym,

---

<sup>14</sup> Martwe ciało także wpisane jest w sferę obiektu, por. J. Kristeva, dz. cyt. s. 8–10.

co wewnętrzne i należące do *ja*, a tym, co zewnętrzne. Świat sprzed zarysowania się granic<sup>15</sup>. Wizerunki płodów i status ich obecności na obrazach Fridy Kahlo burzą tę relację, ponieważ więź pomiędzy płodem i łonem matki zostaje rozwiązana. Martwe ciało płodu zostaje odrzucone poza ciało kobiety. Ich obecność jest niepokojąca, a rozmiary nietypowe, podkreślające ich niezależność wobec kobiety. Ten wyraźny podział wdziera się dotkliwie w potoczne postrzeganie ciąży, którego ucieleśnieniem jest szczęśliwa kobieta, która opiera dłonie na rosnącym brzuchu, oczekująca upragnionego macierzyństwa. W przypadku *Moich narodzin* akt porodu przedstawiony został frontalnie, więc płód „atakuje” patrzącego bardzo bezpośrednio, wręcz wychodząc z ram przedstawienia. Przypomina w ten sposób o obecności tego, co wyparte i głęboko fizjologiczne.

---

Życie płodowe jest ważnym punktem rozważań o abiekcje, nakierowuje na bezpośredni kontakt z wewnętrzną fizjologią matki. Okres prenatalny stanowi także symbol bezpieczeństwa i spokoju, stan sprzed podziału pomiędzy tym, co wewnętrzne i należące do *ja*, a tym, co zewnętrzne.

---

Motyw poronienia ma charakter nawracający w twórczości artystki, a cielesność okaleczona i niepełna widoczna na obrazach malarki staje się bodźcem do przetworzenia tego, co wyparte i obarczone abiektem w element tworzący, przemianę ciała poniżonego w ciało świetliste. Świadectwem takiej transformacji jest litografia *Frida i poronienie*. Przedstawiona w pracy kobieta ponownie otoczona jest wieloma symbolami. Pojawiają się po raz kolejny elementy nawiązujące do biologizmu takie, jak schematyczny proces podziału komórek rozwijających się w płód. Po przeciwnej stronie natomiast widzimy płyny ustrojowe łączące się z kroplami łez, które nawadniają ziemię i powołują do życia rośliny. Obraz nawiązuje również do istotnego porównania rodzącej plony ziemi do przynoszącej

---

<sup>15</sup> P. Leszkowicz, *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001, s. 188.



życie kobiety<sup>16</sup>. Kompozycja przedstawienia nawiązuje nieco do ilustracji w atlasach naukowych, przedstawia postać półludzką i półroślinną. Rozmieszczenie elementów przedstawienia sugeruje o głębokiej analizie i autoterapii, próbie przemienienia swojego abiektu w coś kreatywnego, podtrzymującego życie. Rysunek manifestuje z jednej strony dramat utraty ciąży, ale także siłę kobiety. Cieleśność przedstawiona przez Fridę Kahlo na rysunku odradza się silniejsza. Kobieta otrzymuje dodatkowe ramię, w którym dzierży paletę malarską, którą można także porównać do ochronnej tarczy. Ukryte i podskórne, ponieważ ramię trzymające przedmiot wyłania się jakby z cienia, spoza ciała kobiety. Paleta jest narzędziem, które pozwala na symboliczne przywrócenie do życia utraconego dziecka, przedłużenie jego życia w ramie obrazu.



Ilustracja nr 3: Frida Kahlo, *Frida and Miscarriage* (*Frida i poronienie*) 1932, Dolores Olmedo Collection.

<sup>16</sup> D. Majka-Rostek, dz. cyt., s. 187–188.

Podążając za refleksją psychoanalityczną, dochodzi do przełamania abiektu i wykroczenia poza mechanizmu *abjection*. Treści, które przeznaczone zostały do wyparcia, zostają uwzniośnione. Sztuka, poezja oraz nauka są to narzędzia, które sublimują treści pozostające w przestrzeni tego, co nieakceptowalne i sprawiają, że stają się one akceptowalne. Martwy płód, krew towarzysząca porodowi lub poronieniu, ból i obnażone, sprowadzone do fizjologii ciało staje się uwzniośnione i godne opowieści<sup>17</sup>, a sam akt tworzenia obrazu procesem autoterapeutycznym.

### ALINA SZAPOCZNIKOW. WEJRZENIE W CIAŁO I EKSPLOACJA ABIEKTU

Dokonania polskiej rzeźbiarki Aliny Szapocznikow były już poddawane interpretacji przy odwołaniu do rozważań Kristevej. Twórczość artystki skupia się na oswajaniu różnych form abiektu. Mam tu na myśli wieloletnie zmaganie się z chorobą nowotworową oraz doświadczenie pobytu w obozie zagłady, co stanowi również o biograficznym ładunku sztuki tej autorki. Odlewy *Wielkich Brzuchów* można także odczytywać jako wypowiedź na temat kobiecego ciała i jego przemian podczas ciąży. Ciała, które nie pozwala się formować jak materiał rzeźbiarski, które jest poddane nieuchronności swojej fizjologii. To wypowiedź o cieple w pewien sposób przez kulturę odsuniętym spoza ram widzialności. Sztuka poprzez obraz lub obiekt ma właściwość rozszerzenia granic tego, co w kulturze „oddane do wglądu”, posiada moc przełamywania tego, co wprowadzone w sferę tabu. *Brzuchy* Aliny Szapocznikow wychodzą poza ciało kobiety, pozwalają się oceniać jako część samodzielna i odpodmiotowiona, a to, co odłączone od podmiotu, przynależy do abiektu. *Brzuchy* przypominają sposobem swojego istnienia zrzuconą przez węża skórę, część ciała zniekształconą przez biologię i niechcianą. Wizji tej dopełnia realizacja rzeźby, która oddaje w sposób naturalistyczny wygląd tej części ciała, z wyrazistym oddaniem fałdów i ubytków skóry.

Zjawisko seksualizacji ciąży, która ma oddalać ją od fizjologii, jest sposobem walki z abiektem. Dorota Majka-Rostek w swoim tekście poświęconym wizerunkom ciała ciężarnego wskazuje na silny odwrót od naturalistycznego przedstawiania ciąży w stronę jej estetyzacji, ale także podkreślania seksualnej wartości ciała kobiety w ciąży. Cel ten realizują wizerunki opisane przez badaczkę takie, jak znane kobiety pozujące nago w zaawansowanej ciąży.

<sup>17</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 194, zob. ponadto: Bakke Monika, dz. cyt., s. 26–27.



Ilustracja nr 4: Alina Szapocznikow, *Wielkie brzuchy* 1968, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Podobnie jest z praktykami takimi, jak *belly painting*, czyli zdobienie ciężarnego brzucha bajkowymi motywami<sup>18</sup>. Zakrywanie i estetyzowanie tego, co uznane zostało za niedoskonałe i nieestetyczne, jest drogą wyparcia abiektu, odwrócenia od niego uwagi, jest gestem podobnym do tatuowania szpecących blizn, o których najchętniej chcielibyśmy zapomnieć. Ponadto, wyjęcie kobiecego brzucha spod procesów natury, ukrycie go pod malowidłami zakrywającymi w wyniku fizjologii niedoskonałości także jest formą maskowania i radzenia sobie z abiektem. W porównaniu z tym *Brzuchy* Aliny Szapocznikow są bezkompromisowym i radykalnym studium fizjologii, ale też są manifestacją kobiecej siły. Z jednej strony przypominają techniką wykonania wyidealizowane antyczne rzeźby, ale nawiązują także do przedstawień płodnych Wenus. Rzeźby Aliny Szapocznikow stanowią studium ekspresji kobiecości zapomnianej i przemilczanej.

### **MARIA LACTANS. W STRONĘ SACRUM**

Ciąża jako widoczna, fizyczna konsekwencja aktu seksualnego musiała zostać ocenzonej i odseksualniona. Kult Matki Boskiej oraz odniesienie go do matki

---

<sup>18</sup> D. Majka-Rostek, dz. cyt., s. 193.

Polki jest możliwy w wyniku tego, że został oddzielony od erotycznego kontekstu. Postać Maryi kojarzymy z dziewictwem, ciałem, które nie zostało zbrukane przez seks i poród. Natomiast matka Polka w potocznym przekonaniu to kobieta, która swoje życie seksualne składa na ołtarzu macierzyństwa i rodziny<sup>19</sup>. Macierzyństwo zostało w ten sposób odsunięte od sfery tabu, oczyszczone. Podobnie, jak praktyki związane z ciałem macierzyństwu towarzyszące. Chodzi o karmienie piersią, które do dziś generuje skrajne emocje zwłaszcza, jeśli odbywa się w przestrzeni publicznej.

Pradziejowe wizerunki kobiet obdarzonych ciałem o wyeksponowanych cechach służących rodzeniu takich, jak rozszerzone biodra i rozłożyste piersi posiadały odniesienie do sacrum, do tego, co święte i nieprzeniknione, czyniły macierzyństwo oraz ciężę przedmiotem kultu<sup>20</sup>. Kult ten był ambiwalentny i poprzez to, co cielesne, związany nierozzerwalnie z tabu. W średniowieczu obnażone ciało jest przynależne jedynie potępionym, święci je zakrywają. Święte kobiety stają się ascetyczne, a ich piersi ukryte zostają pod luźną szatą. Chudość ciała i ukrycie jego części kojarzących się z reprodukcją i seksualnością była również symbolem ascezy, wyrzeczenia się dóbr materialnych i samokontroli<sup>21</sup>. Piersi, które zostały ukryte przed spojrzeniem, mogą pełnić tylko jedną z dwóch funkcji tj. erotyczną (czyli negatywną) lub związaną z macierzyństwem. W tym drugim wypadku zostały zredukowane do ledwo widocznej spod okrycia fałdy ciała, przypominają bardziej sztucznie przytwierdzone do tułowia kobiety ciało obce. Zdarzało się także, że karmiąca pierś nie była częścią ciała kobiety, lecz przypominała coś w rodzaju „torebki” trzymanej w jej dłoni i podsuwanej Chrystusowi do ust<sup>22</sup>. Tendencję tę uwidaczniają dokonania takich malarzy, jak m.in. Carlo Crivelli (*Tro-nująca Madonna z Dzieciątkiem i świętymi*), Gerard David (*Maryja z Dzieciątkiem*) czy Jan van Eyck (*Madonna z Lukki*).

W tym miejscu należy powrócić do struktury abiektu i jego funkcji. Abiekt, który w pewnym stopniu pokrywa się z pojęciem tabu, jako czegoś, co wstrętne i zarazem fascynujące wiąże się również także z sacrum. Sacrum z definicji jest święte, ale także nieprzeniknione dla zwykłego śmiertelnika, jednocześnie

<sup>19</sup> Tamże, s. 192–195.

<sup>20</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1999, s. 119–125.

<sup>21</sup> A. Buczkowski, *Społeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, Kraków 2005, s. 100.

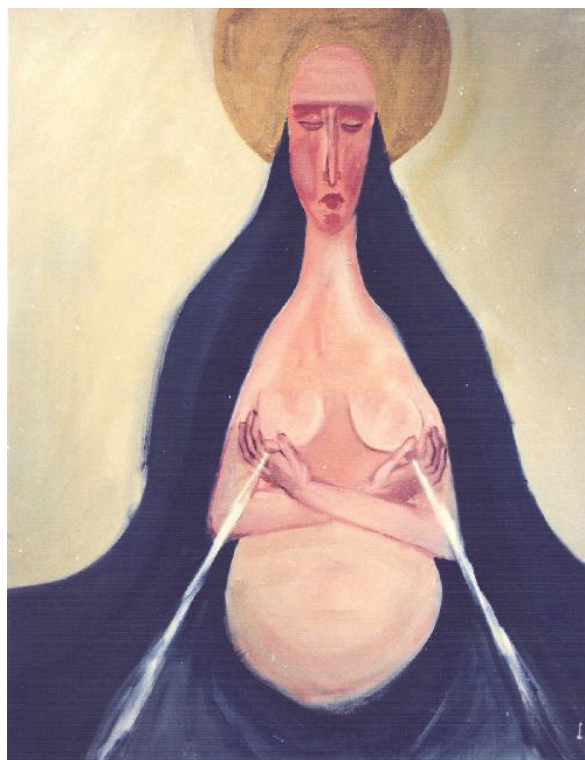
<sup>22</sup> Tamże, s. 101.

święte i przeklęte, zawiera w sobie szereg opozycji. To, co święte jest inne od tego, co świeckie i codzienne. Sacrum jest jednocześnie boskie i demoniczne. Kontakt z sacrum niesie ze sobą także doświadczenie traumy i tajemnicy, naraża na chorobę, obłąd lub śmierć. Sacrum w momencie udostępnienia poprzez dotyk człowieka zostaje sprofanowane. Wskazuje się także na płynność przechodzenia pomiędzy tymi opozycjami, ponieważ przeklęte może przechodzić w święte i na odwrót<sup>23</sup>. Wzbogaca to o dodatkowe znaczenia rozważania Sherry Ortner. Kobiecość musiała pozostawać w sferze tabu/sacrum; w sferze, której nie można dotykać, ponieważ jest sferą niebezpieczną, ale w pewnym sensie także świętą. Widoczne jest to w historii przedstawiania kobiecego ciała i jego fragmentów służących reprodukcji takich, jak piersi. W momencie, kiedy świętemu procesowi ciąży i narodzin zostaje odebrana cielesność, co pokazuje przemiana wizerunków z paleolitycznej Wenus aż do Matki Boskiej karmiącej piersią, których obecności prawie nie ujawnia, karmiąc małego Chrystusa w ukryciu, dokonuje się ich detabuizacja, a w pewnym stopniu nawet desakralizacja.

Karmiące piersi *Marii Lactans* na obrazach Iris van Zanten, są wyeksponowane. Matka Boska umieszczona została w centralnej części obrazu, zwrócona twarzą w stronę oglądającego. Jej poza jest wręcz manifestująca, zwłaszcza poprzez piersi, które trzyma w dłoniach, krzyżując ręce na nagim brzuchu. Kobieta wyłania się z żywiołów. Kontrasty kolorystyczne, którymi została owita, z jednej strony sugerują połączenie ciemności i światła, płynnego przechodzenia pomiędzy dniem i nocą. Ciemne otoczenie, z którego wyłania się postać, można także porównać do odmętów czarnej wody. Strumienie mleka, które wytryskują z jej piersi, przywodzą na myśl w większym stopniu świetliste promienie, które przecinają ciemność. Jasność na obrazie dopełnia się poprzez aureolę unoszącą się nad głową karmiącej promieniami kobiety. Może symbolizować ona również słońce. Na twarzy Matki pojawia się stan zawierający w sobie zarówno błogość, jak i ból oraz wysiłek. Czarne i świetliste żywioły, którymi została otoczona Maria Lactans, mogą również kojarzyć się z zakonnym habitem.

---

<sup>23</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 19–27.



Ilustracja nr 5: Iris van Zanten, *Maria Lactans* 1996, udostępnione dzięki uprzejmości autorki.

Wielkość kobiety bywa podkreślona poprzez zachwianie proporcji pomiędzy nią a karmionym Chrystusem. Obraz *Maria Lactans III* ukazuje kobietę jako sprawczą siłę historii. Chrystus został przedstawiony w sposób bardzo schematyczny i zredukowany do samej przyjmującej pokarm głowy wyłaniającej się z pustej przestrzeni na obrazie. Nie ma on fizycznego kontaktu z piersią Matki, a jedynie z emitowanym przez nią mlecznym promieniem. Odseparowanie obu postaci wskazuje właśnie na ukryte tabu, którego nie można osiągnąć i zrozumieć. Obraz przywraca także kobiecie w sensie symbolicznym jej sprawczość, przynależną jej rolę w historii.

Martwy Chrystus na obrazie *Pieta* zostaje także w pewnym sensie upodrzedniony. Jego ciało spoczywa bezsilnie na kolanach Matki. Z jej piersi na martwe ciało syna spływa mleko. Powoduje to w oglądającym podejrzenie, że substancja



Ilustracja nr 6: Iris van Zanten, *Maria Lactans III* 1996, udostępnione dzięki uprzejmości autorki.

ta posiada siłę wskrzeszającą, ponadnaturalną<sup>24</sup>. Obraz wydobywa z siebie nie tylko potencjał kontrastów kolorystycznych, bladość ciał skonfrontowana została z ciemnogrnatową szatą Marii Lactans i czarnym tłem. Wydobywa też potencjał tabu, gry opozycjami. W obrazie widoczny jest splot życia i śmierci. Życie reprezentowane jest przez akt karmienia przynależny początkowej części życia człowieka, ale także erotyzm przejawiający się w nagości ciał. Połączenie śmierci, którą uznajemy za wzniosłą ostateczność ludzkiego życia oraz cielesności, którą utożsamiamy z siłą, witalnością i energią buduje tabu – połączenie niepokojące i perwersyjne.

---

<sup>24</sup> Symbolika ta przejawiała się w staroegipskich wizerunkach Izis karmiącej piersią faraonów. Wiercono wówczas, że mleko matki zapewnia nieśmiertelność. Por. A. Buczkowski, dz. cyt., s. 99.



Ilustracja nr 7: Iris van Zanten, *Pieta* 1996, udostępnione dzięki uprzejmości autorki.

Ciało umarłego Chrystusa ociekające mlekiem z piersi można byłoby dodatkowo uznać za sprofanowane, ponieważ element boski jest bezpośrednio dotykany przez ludzką wydzielinę. A za sprofanowane uważamy właśnie to, co boskie, w momencie, gdy zostanie oddane człowiekowi.

Iris van Zanten poprzez zestawianie kontrastów i mnożenie paradoksów na powrót sakralizuje kobietę, jej ciało i fizjologię. Boskość kobiety objawia się również w tym, że posiada ona władzę nad żywiołami: czarną wodą, z której się wyłania i ciemną nocą, z której się odradza. Tradycyjna religijność, czyli habit złożony z kolorów ciemności i światła, w który van Zanten odziewa święte i nagie bohaterki swoich obrazów, przenika się z pamięcią o pradawnych boginiach, które w swoich przedstawieniach dumnie noszą swoją cielesność. W wizjach kobiecości autorstwa malarki kryją się także intuicje feministyczne. Odpodmiotowione, zredukowane i ukryte ciało Chrystusa, który uznawany jest za postać centralną religii



chrześcijańskiej, zostało przysłonięte ciałem jego karmicielki. Van Zanten zwraca kobiecie należne jej miejsce w historii. To zupełnie inna postawa niż ta, która była widoczna na obrazach Fridy Kahlo. Kobieta nie spoczywa bierna i pozbawiona sił na zakrwawionym łóżku, ale wskrzesza samą siebie, tworzy się z okalających ją żywiołów. Postać kobiety wspina się w stronę światła, czego ostatecznym przejawem jest patronujące na szczycie jej głowy słońce – aureola.

## BIBLIOGRAFIA

- Bakke M., *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Buczowski A., *Spółeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, Kraków 2005.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1999.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, Łódź 1993.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2005.
- Kitliński T., *Obcy jest w nas: Kochać wg Julii Kristewej*, Kraków 2001.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007.
- Leszkowicz P., *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001.
- Majka-Rostek D., *Wizerunki ciężarnego ciała w: Corpus delicti, rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, w: E. Banaszak i P. Czajkowski (red.), Warszawa 2010.
- Ortner S., *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”* w: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Teresa Hołówka, Warszawa 1982.
- Witkowski L., *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Studium koncepcji Erika H. Eriksona*, Łódź 2009.

## Biogram

Absolwent socjologii na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Producent muzyki elektroakustycznej oraz eksperymentujący wokalista. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół muzyki eksperymentalnej, sound artu, antropologii głosu oraz sztuki art brut i twórczości osób z zaburzeniami psychicznymi, na temat której prowadził także badania społeczne.

ORCID: 0000-0002-7918-9875