



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

„Kopfheiten” Marii Lassnig. Autoanaliza w obrazie i słowie

autorka:

Kalina Kupczyńska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/kopfheiten-marii-lassnig>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1859>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Maria Lassnig; autoportret; austriacka sztuka współczesna; autoanaliza w obrazie i słowie

streszczenie:

Artykuł podejmuje kwestię autobiograficznej twórczości Marii Lassnig – jej autoportretów, dzienników, wierszy – w kontekście nurtów obecnych w sztuce austriackiej w latach 1950–1980. Autoanaliza uprawiana przez artystkę zdradza tak różne inspiracje jak akcjonizm wiedeński, literatura awangardowa i eksperymentalna Wiednia – Mayröcker, Wiener – aż po filozofię cielesności Hermanna Schmitza. Znamienna dla autoanalizy Lassnig jest nie tylko transmedialność i związane z nią aspekty przekładalności indywidualnego języka ciała na formy figuratywne, abstrakcyjne, kolory i słowa, ale i wyraźny dystans do ujęcia cielesności w kategoriach gender.

Kalina Kupczyńska - Adiunktka w Zakładzie Mediów i Kultury Austriackiej Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Stypendystka Fundacji Alexandra von Humboldta, austriackiego programu im. Franza Werfla oraz DAAD. Zajmuje się awangardą niemiecką i austriacką, niemieckojęzyczną literaturą współczesną, komiksem i powieścią graficzną, ze szczególnym uwzględnieniem form autobiografii, adaptacji literatury oraz gender w komiksie. Współredaktorka książek *Poetik des Gegenwartsromans* (2016), *Comic in Polen, Polen im Comic* (2016), *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic* (2019).

„Kopfheiten” Marii Lassnig. Autoanaliza w obrazie i słowie

W roku 1991 siedemdziesięciodwuletnia wówczas Maria Lassnig tworzy grafikę ołówkiem, którą tytułuje *Rysuję, więc myślę (Ich zeichne also denke ich)*. W tej niewielkiej pracy wyraża kwintesencję swojej działalności artystycznej. Kryje się ona w potrzebie (auto)analizy, której proces malarka przedstawia na płótnie i na papierze już od pierwszych rysunków w latach szkolnych po okres wiedeński, paryski, nowojorski i znów wiedeński, w obrazach olejnych, akwarelach, szkicach ołówkiem oraz w filmach animowanych. Pierwsze próby artystyczne Lassnig to portrety szkolnych koleżanek oraz autoportrety – jeszcze dziesiątki lat później, w latach 80., prowadząc klasę mistrzowską malarstwa i animacji w wiedeńskiej Hochschule für angewandte Kunst, artystka powtarza swoim studentkom i studentom, że umiejętność namalowania portretu to najważniejszy krok do niezależności artystycznej¹.

Czego dotyczy analiza Lassnig? Kuratorzy, historycy i teoretycy sztuki są zgodni: „Centralnym tematem Lassnig była bezkompromisowa autoanaliza [...]. Patrzy poprzez swoje ciało”². „Dla Marii Lassnig transcendencja zaczyna się w ciele”³. „W centrum jej «body-awareness-paintings» stoi uwidacznianie cielesnych emocji oraz podążanie za wrażeniami cielesnymi”⁴. W tym zainteresowaniu ciałem i możliwością jego wyrażania w sztuce Lassnig była pionierką wśród artystek dwudziestowiecznych. Jak podkreślają Klaus Albrecht Schröder i Josef Helfenstein, „postawiła ciało w centrum swojej twórczości na długo przed tym, nim świadomość cielesna stała się tematem międzynarodowej awangardy”⁵.

Między awangardą literacką i akcjonizmem wiedeńskim

Cielesność jest tematem jednocześnie przybliżającym Marię Lassnig do akcjonizmu wiedeńskiego i oddalającym od niego. Z ruchem tym kojarzona jest między innymi za sprawą kontaktów z artystami Otto Muehlem i Günterem Brusem. Z Muehlem łączyła ją długa znajomość – odwiedzała go w komunie Friedrichshof⁶, wystąpiła również w filmie *Back to Fucking Cambridge* (reż. Otto Muehl i Terese Panoutsopolous, 1987) o Wiedniu *fin de siècle'u*, kręconym w założonej przez niego komunie i na podstawie jego scenariusza. W filmie wzięli też udział Muehl oraz Nam June Paik, Christian Ludwig Attersee i Dieter Roth. Muehl propagował *direkte Kunst*, czyli sztukę bezpośrednią – w manifestach wzywał do radykalnych aktów agresji⁷, niejako próbując wprowadzić w życie postulaty wczesnej awangardy (futuryzmu i surrealizmu). Akcjonizm należy jednak traktować jako marginalny epizod w twórczości Lassnig, choćby dlatego, że w okresie działalności tej grupy, a więc w latach 1958–1968, przebywała głównie w Paryżu, a od 1968 roku w Nowym Jorku. Przed wyjazdem do Paryża artystka utrzymywała kontakty z wiedeńską grupą awangardową *Hundsgruppe*, założoną na początku lat 50., do której należeli tacy twórcy jak Arnulf Rainer i Ernst Fuchs. W późnych latach 50. wystawiała w znanej z progresywnych tendencji galerii *Nächst St. Stephan*, w której odbywały się wystawy między innymi Josefa Mikla i Markusa Prachensky'ego (u którego studiował akcjonista Brus); w tej galerii zaczynali także akcjonści. Wraz z VALIE EXPORT, jedną z najważniejszych artystek do dziś kojarzonych z tematyką kobiecej cielesności w sztuce (głównie w filmie), Maria Lassnig reprezentowała Austrię na Biennale w Wenecji w 1980 roku⁸.

Blizsza znajomość łączyła ją z wiedeńską awangardą literacką skupioną wokół Grupy Wiedeńskiej⁹; ślady tego można znaleźć

w dziennikach, są też rozsiane w twórczości malarki. Lassnig wykonała ilustracje do tomu poetki Friederike Mayröcker *Rosengarten* (1984), Mayröcker z kolei poświęciła malarce kilka utworów, na przykład *Frühstück im Ohr von Maria Lassnig* (2005).¹⁰ Duża zażyłość łączyła Lassnig również z Oswaldem Wienerem, pisarzem i teoretykiem Grupy Wiedeńskiej. Stworzyli razem katalog do wystawy artystki w wiedeńskiej galerii Ulysses (1992), a analityczne podejście Lassnig do malarstwa i wyrażanej w nim cielesności uzupełniało się z zainteresowaniem Wienera procesami percepcji i możliwościami przełożenia ich na przekaz werbalny lub ogólnie – artystyczny¹¹. We współpracy Lassnig z Mayröcker i Wienerem widać jej zainteresowanie językiem i jego możliwościami wyrazu, a przede wszystkim granicą między słowem i obrazem.

Autoanaliza, tak istotna dla twórczości Marii Lassnig, nie zamyka się zatem w obrazowaniu za pomocą kompozycji barw, linii i wybranych materiałów, ale wciąż stara się wychodzić poza nie, przedstawiając słowami i zarazem ukazując ścieranie się ze słowem. „Słów jest za mało, dlatego rysuję”¹² – mówi artystka, jednocześnie wielokrotnie wyrażając podziw dla tych twórców, którzy pracują ze słowem. Również w tej konfrontacji ze słowem widać ciekawe cechy wspólne, a zarazem różnice z akcjonizmem, który przejawiał daleko idącą dezaprobatę czy wręcz wrogość wobec języka, uznając go za medium mocno ograniczone (z powodu jego specyfiki epistemicznej, a więc oderwania od bezpośredniego wrażenia i doświadczenia), a także zmanipulowane przez struktury władzy. Ciekawość słowa u Lassnig kontrastuje z akcjonistycznym atakiem na słowo i próbami ukazania jego granic w manifestach; w akcjach artystów należących do tej grupy przekaz werbalny miał być z założenia nieobecny.

Niewątpliwie istnieje duże podobieństwo w tematyce prac Marii Lassnig i wiedeńskich akcjonistów – jest nim wspomniana już cielesność. Przez akcjonistów postrzegana była jako wyzwanie

dla procesu artystycznego, wiążące się z przeniesieniem przestrzeni obrazu na ciała modeli (głównie jednak: modelek). Tu interesująca jest bliskość koncepcji Güntera Brusa i Lassnig – Brus eksperymentował z materialnością procesu malarskiego, by uwolnić sztukę z ram obrazu, które postrzegał jako ograniczenie nie tylko estetyczne, ale i konkretne, fizyczne. Uprawiał analizę na własnym ciele, które pokrywał farbą, nakłuwał, kaleczył, a więc traktował jak materiał, doprowadzając to, co zajmowało Lassnig, czyli studium wrażeń, do skrajności.

Maria Lassnig również podejmuje temat wyzwolenia się z ram obrazu (*Wewnątrz i na zewnątrz płótna V* [*Innerhalb und ausserhalb der Leinwand V*], 1985), ale pozostając w obrazie – tworzy zatem metaobraz. Nie jest to w sztuce współczesnej rzadkością – „przełamanie” płaszczyzny płótna i wyjście poza jego ramy dokonywało się zarówno w asamblażach Kurta Schwittersa, jak i w przeciętych obrazach Lucia Fontany. U Brusa bardzo istotny jest aspekt wyjścia poza ramy obrazu i płótna, a zarazem poza ograniczenia kulturowo-społeczne, których doświadczał jako artysta awangardowy w Austrii lat 60. Stąd otaczanie się ostrymi przedmiotami, przebijanie skóry, samookaleczenie (w akcji *Selbstverstümmelung*), aż po granice wytrzymałości ciała (w akcji *Zerreiβprobe* [*Próba rozerwania*], 1970). W *Körperanalyse* (*Analiza ciała*, 1970), ostatniej akcji Brusa, autoanaliza sięga granic autodestrukcji. Tu wyraźnie krystalizuje się różnica w stosunku do twórczości Lassnig – artystka sondowała nie granice cielesności, ale granice wyrażalności ciała w obrazie (oraz, w mniejszym stopniu, w słowie).

Dlatego w tym, jak Maria Lassnig zbliża się do tematyki ciała w obrazie, dostrzec można paralele raczej z twórczością takiego artysty jak Francis Bacon niż do performansu i akcjonizmu lat 60. i 70. Bacon malował postacie zamknięte w tryptykach i ramach. Według jego własnych słów malarstwo to „brutalność faktów”,

którą należy zgłębić za pomocą środków malarskich, a nie, jak w akcjonizmie, zostawiając je poza sobą. Chciał połączyć figuratywne malarstwo z wrażliwością systemu nerwowego, ukazać nerwowość za pomocą wyboru form i kolorów, pozostając przy tym jednocześnie abstrakcyjnym i figuratywnym. Lassnig знаła jego twórczość – należeli do jednego pokolenia – odżegnywała się jednak od inspiracji jego malarstwem¹³. Łączy ich niewątpliwie anatomiczność portretów, próby zbliżenia się do odczuwanej percepcji za pomocą środków malarskich, które w portretach wyrażają się ciągłym balansowaniem na granicy abstrakcji i mimetyczności¹⁴.

„Nie tylko kobiece”

Poszukiwanie środka wyrazu dla ciała i uczuć, które się przez nie manifestują, łatwo nasuwa skojarzenia z „kobiecą” twórczością, jak i ogólniej z „kobiecy” postrzeganiem rzeczywistości. Jeśli przestudiuje się współczesny autobiografizm pisarek i autorek komiksów, trudno zlekceważyć znaczenie tematów, jakie podejmuje Lassnig – w piśmiennictwie istnieje daleko posunięty konsens, że w centrum kobiecej autoanalizy, praktykowanej w słowie czy też w słowie i w obrazie (komiks i nowela graficzna), stoi właśnie odczuwanie oraz definiowanie „ja” poprzez cielesność¹⁵. Ta pierwszoplanowość emocjonalności nie pozostaje bez wpływu na stylistykę autobiografizmu kobiecego – fragmentaryczność, niespójność i wielogłosowość „ja” traktowana jest jako cecha dystynktywna autoreprezentacji autorek. Autoanalizy Lassnig niewątpliwie zawierają cechy „kobiecej” stylistyki, sama artystka zwraca jednak uwagę na ważne rozróżnienie: „Ludzie myśleli [...], że uczucie to coś kobiecego. Dopiero teraz zauważają, że chodzi tu o odczucie, a odczuwanie nie jest tylko domeną kobiet. Wielkie uczucia to nie wszystko, są też małe uczucia, i to o nie mi chodzi...”¹⁶.

To, na co Lassnig zwraca uwagę, mniej dotyczy problematyki

wyrażania swojego „ja” w opozycji do „ja” męskiego¹⁷, a wyraźnie koncentruje się na subiektywnej autopercepcji, unikając dychotomii płci – stąd jej emfaza dotycząca „małych uczuć”. Te „małe uczucia” składają się na tak istotne dla artystki „odczucie ciała” (*Körpergefühl*), które niemiecki filozof Hermann Schmitz określał jako „cielesną dyspozycję” (*leibliche Disposition*¹⁸). O filozofii ciała Schmitza warto wspomnieć dlatego, że rozwijał ją w tym samym czasie, kiedy Lassnig tworzyła koncepcję *Körpergefühl*; pewne pojęcia używane przez artystkę mogą wskazywać na to, że znała pisma tego filozofa¹⁹. W tym kontekście istotny wydaje się ponadto termin *Körperschema* („schemat cielesny”), stosowany przez fenomenologów do określenia przestrzennego wyobrażenia indywidualnej cielesności, i porównywalny semantycznie z *Körpergefühl* Lassnig.

Słowo / ciało / autoportret

W 1955 roku Lassnig pisze o odchodzeniu od figuratywnego ujęcia części twarzy na rzecz wyrażenia ich poprzez formy przestrzenne (cylindry)²⁰. Tak powstałe portrety – samej siebie oraz bliskich – nazywała *Kopfheiten*, co przez semantykę *Kopf* (głowa) i *-heit* (-ość) jednoznacznie sugeruje racjonalne podejście do portretu. *Kopfheiten* oznacza odniesienie do głowy jako części ciała, a użycie przyrostka *-heit* sugeruje jej abstrakcyjne ujęcie w obrazie. *Kopfheiten* można zarazem zestawzić ze słowem *verkopft*, które oznacza osobę zaprzątniętą ponad miarę analizą rozumową. W dzienniku artystki ze stycznia 1946 roku czytamy o jej programie i celu: „Pojąć to, co niepojęte, nie potop chcenia!”²¹. Neologizm artystki zdradza zatem inklinację do analizy, w dziedzinie zarówno obrazu, jak i słowa, co widać choćby w wierszu *Selbstportrait in Worten I* [Autoportret w słowach I], o którym za chwilę. W wykładach skierowanych do uczniów znajduje się podkreślone zdanie: „Nasze oczy powinny myśleć”²². Autoanaliza towarzyszy aktowi tworzenia i uzupełnia go; Lassnig

nieustannie próbuje go ubrać w słowa, co wydaje się o tyle paradoksalne, o ile – by temu sprostać – musi znaleźć określenia dla procesów obecnych w jej ciele i odczuwalnych przez nią w indywidualny sposób:

Wraz z rozbudzeniem się ducha / rozumu w wieku mniej więcej dwudziestu lat wkrótce pojęłam, jak bardzo ciało utrudniało jego działalność i wyrywało go z rytmu – dorastałam w dualizmie ciała i ducha, i nie było to bynajmniej renesansowe zakochanie we własnym ciele, które spowodowało, że zaczęłam używać go jako środka przedstawienia, raczej przeciwnie. Także wyjątkową nadwrażliwość moich organów zmysłu, na przykład uszu, postrzegałam jako przeszkodę i później przedstawiałam (*Wczesny autoportret jako ucho* [*Frühes Selbstportrait als Ohr*], 1949). [...] Stąd zrodziła się pewna skłonność do niemożliwego, do wyjścia poza to, co można, i poza to, co realne, na niezdefiniowany nowy ląd. Odczuwanie cielesne trudno przedstawić optycznie: gdzie się zaczyna, gdzie się kończy, jaki ma kształt, spiczasty, okrągły, zygzakowaty – badanie tego jest jak grodzenie chmur, stawianie płotu wokół mgławic, jest mistyką fizyczności²³.

Bardzo ważną rolę w tworzeniu *Kopfheiten* odgrywa użycie barw. W tekście o akademii sztuk pięknych w późnych latach 40., pisząc o barwach, Lassnig rozróżnia *Senkrechttes Farbsehen* (pionowe widzenie kolorów) i *Absolutes Farbsehen* (absolutne widzenie kolorów) – tłumacząc, że należy tak długo patrzeć na barwę, aż „barwa lokalna” zniknie, odsłaniając całą względność koloru i pozostawiając pole sublimacji²⁴. Artystka mniej jest zainteresowana „upojeniem” barwą, a bardziej



Geräusche (Odgłosy), 1992 © Maria Lassnig Foundation / Bildrecht, Vienna 2019, foto: Roland Krauss

„dochodzeniem do jej sedna”. Pisze o hamowaniu namiętności do niej. Kolory pozwalają wyrazić aspekt cielesności abstrakcyjnie, redukują figuratywność wyrażoną w nagości. Najważniejsze jest „*Versenken und Bohren um einen einzigen ersten Fleck Farbe*”²⁵ – wwiercanie w pojedynczą plamę koloru i zatapianie się w niej.

Kolory oraz ich zindywidualizowanie są istotne, ponieważ w abstrakcyjnych *Kopfheiten* pozwalają odnaleźć intensywność wrażeń zmysłowych, o których artystka tak często wspomina. Nie oznacza to jednak, że są one jedynym środkiem wyrazu – w grafikach *Starkes Vogelgezwitscher (Ostre świergotanie ptaków, 1991)* oraz *Geräusche (Odgłosy, 1992)* intensywność wrażeń akustycznych wyrażona jest za pomocą drobnych zygzakowatych linii, przypominających poszarpaną linię kardiogramu.

Formy widoczne w centrum grafik, przedstawiające najwyraźniej przedmiot wrażeń sugerowanych w tytułach, w abstrakcyjny sposób obrazują „schemat cielesny”, a więc owo najbardziej indywidualne postrzeganie własnego ciała. Tu znów pojawia się programowe zmaganie z przystawalnością odczuć subiektywnych do sposobów ich wyrażania, zarówno werbalnie, jak i czysto wizualnie. Samą skłonność do wizualizowania „schematu cielesnego” Oswald Wiener określał jako „nierozwiązany problem” w świetle ówczesnego stanu wiedzy w neurologii i badaniach nad funkcjonowaniem mózgu:

Jednym z wielu nierozwiązanych zadań w tej dziedzinie jest wyjaśnienie tego, że „wizualizujemy” swój schemat cielesny, a więc rozmyślając o wrażeniach dotykowych, proprioceptywnych i kinestetycznych, ciepłe, bólu itd.



Juni, starkes Vogelgezwitscher (1 czerwca, Ostre świergotanie ptaków), 1991. © Maria Lassnig Foundation / Bildrecht, Vienna 2019, foto: Roland Krauss

nanosimy je na wizualne wyobrażenie²⁶.

Na pytanie Wienera, czy jej odczuciu cielesnemu (*Körpergefühl*) towarzyszy jego „obraz” w świadomości, Lassnig odpowiada: „Jest to obraz, amorficzny, ale obraz, co więcej, obraz ten powstaje jako skutek późniejszego wyobrażenia, które następuje po wrażeniu zmysłowym”²⁷.

Taki „amorficzny obraz” artystka próbuje malować także za pomocą słów, a o ich poszukiwaniu pisze: „Ciągły zamiar pisania, zapisywania tego, co pojawia się w momentach przytomności umysłu. Bo zawsze coś jest, coś, tylko nie słowa, te trzeba znaleźć”²⁸. Przy tym znamienne jest unikanie formy pierwszoosobowej, używanie „ja” wydawało się Lassnig „niesympatyczne”²⁹. Tekst *Selbstporträt in Worten I*, zanotowany w jej dzienniku z 1958 roku (bez dokładnej daty³⁰), również unika jakichkolwiek odniesień do pierwszej osoby:

Autoportret w słowach I

Pod obrzeżem, gdzie wrosło ciało
uczucie pieczenia
na wybrzuszeniu i wokół
zaczerwienienie
w samym ognisku sina czerwień
Nozdrza rozdęte w płomieniach
wyżej przez otwór zasysa się prąd powietrza
wypukłości po obu stronach
rozchodzą się, opadają.
Tam wpada światło, zaczyna się migotanie,
okrągławo, niekiedy owalnie
aż po górną krawędź.
Przy zmęczeniu ledwie prześwit
kreskowany cieniem,
ale stamtąd na palące miejsca
chłód ukojenia, jak plaster
aż po nacięcie.

31
Przełożyła Monika Muskała

Mowa tu o ciele i wrażeniach cielesnych wyrażonych głównie za pomocą barw, form przestrzennych oraz pojedynczych metafor z warsztatu malarskiego. Takie elementy opisu jak kreski, szczelina czy cienie narzucają skojarzenie z ekfrazą, która jednak pozostaje abstrakcyjna. Skojarzenie to pozwala stworzyć pewne wyobrażenie obrazu, ale jest ono mgliste, głównie dlatego, że formy i barwy mają w tekście swoje odniesienia we wrażeniach zmysłowych umiejscowionych w ciele jako całości, bez konkretyzacji określonej jego części – nazwane są tylko nozdrza. Powstaje wrażenie, jakby wiersz był próbą opisu trudności werbalnego i wizualnego przekazu cielesności i jednocześnie odpowiedzią na tę trudność, czyli przekładem wrażeń – odczucia gorąca i chłodu – na formy wizualne. Sama próba przełożenia wspomnianego już słowami Oswalda Wienera „wizualnego obrazu” odczuć cielesnych przypomina podobne praktyki we współczesnej Lassnig eksperymentalnej literaturze austriackiej. Wystarczy wspomnieć eksperymentalną powieść Wienera *die verbesserung von mitteleuropa* (1969), w której pisarz podejmuje próby werbalizowania wrażeń zmysłowych bez symbolicznych lub metaforycznych odniesień³². Reinhard Priessnitz określił takie werbalizowanie subiektywnych doznań jako „podstawowy dylemat wszelkiego opisywania [...]: im bardziej precyzyjny i kompleksowy jest opis, tym mniej jest w stanie unaocznic”³³. Podobne zabiegi stanowiły tylko jeden z wariantów literatury eksperymentalnej, której główną zasługą według Priessnitza było zwrócenie uwagi na to, że „pomiędzy świadomością i rzeczywistością jest język”³⁴.

Maria Lassnig różni się od twórców eksperymentalnej literatury austriackiej również tym, że nie podziela założeń, o których pisze Priessnitz – jej teksty nie są wymierzone przeciwko językowi i jego normom, bo „odczucia są określone poprzez gramatykę, która je ustala”³⁵. Artystka zbliża się do języka od innej strony – operując głównie obrazem, ma do niego stosunek „naiwny” w pozytywnym

znaczeniu tego słowa. Jej celem nie jest wyjście poza schematy języka, ale poszukiwanie słów opisujących procesy istotne dla jej malarstwa. To właśnie ten aspekt zbliżał ją do Wienera, zainteresowanego refleksją nad językiem dotyczącą struktur świadomości i ich wyrażalności. W środowisku eksperymentujących poetów i artystów austriackich, które do pewnego stopnia uformowało twórczość Lassnig, wychodzenie „poza to, co można, poza to, co realne” było częścią procesu kreacji artystycznej, poszukiwaniem nowych form wyrazu i poznania.

W jej programowym hasle „pojąć to, co niepojęte” można ponadto odnaleźć echa filozoficzno-historycznych dyskusji toczących się w piśmiennictwie dotyczącym portretu i jego ewolucji w historii kultury. Idąc za przekonaniem większości historyków sztuki, od Jacoba Burckhardta po Gottfrieda Boehma, według których początki portretu nieodłącznie wiążą się z humanizmem renesansowym, a rozwój portretu jest odzwierciedleniem zmieniającej się koncepcji podmiotu³⁶, należałoby wysnuć wniosek, że (auto)portret „niepodobny”, podobnie jak (auto)portret abstrakcyjny³⁷ również są odpowiedzią na powracające pytanie o istotę ludzkiej indywidualności. Wraz z kryzysem reprezentacji mimetyczność przestała być metodą przedstawienia człowieka, a odejście od niej stało się symptomatyczne dla sztuki XX wieku oraz jej refleksji nad fikcjonalnością (auto)portretu, ale i nad tajemnicą „ja”³⁸. Lassnig uprawiała tę refleksję, malując samą siebie, wychodząc od opisywanych tu „odczuć cielesnych”. Wciąż podejmowane przez nią próby ujęcia osobistych wrażeń somatycznych za pomocą języka obrazu, ale i języka tekstu, dokumentują także napięcie typowe dla współczesnej twórczości autobiograficznej, którego centrum tworzy rozdźwięk między „ja” odczuwanym a „ja” wyrażonym.

Napięcie to Maria Lassnig łączy z koniecznością samoograniczenia: „To, co czyni artystę, to skromne

poprzestawanie na małym³⁹. Owo poprzestawanie na małym – ograniczenie form i środków – można odnieść do „monotematyczności” jej twórczości, a przede wszystkim do stale obecnego w niej studium autoportretu. Istotną i stałą cechą twórczości artystki jest przy tym niechęć do mistyfikacji pracy twórczej, powtarzająca się w jej licznych zapiskach i tekstach. Zbliżaniu się do tajemnicy indywidualnego „ja” na płótnie lub papierze nieodłącznie towarzyszy (auto)analiza: „Zamiast mistyfikować konkretne medium sztuki, jak często obserwujemy to w malarstwie i grafice, [Lassnig] zwróciła się ku tajemnicy, która kryje się w naszej relacji do siebie samych i do świata”⁴⁰.

- 1 Por. Antonia Hoerschelmann, *Ja ja aber sowieso nein. Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Maria Lassnig*, w: *Maria Lassnig. Zwiegespräche*, red. A. Hoerschelmann, A. Haldemann, Hirmer Verlag, Wien–Basel 2017, s. 18.
- 2 „Das zentrale Thema Lassnigs war eine schonungslose Selbstbefragung [...]. Sie sieht durch ihren Körper”. Laurence Rassel, *Einleitung*, w: *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, red. H.W. Poschauko, Koenig, London 2015, s. 10 i nast.
- 3 „Für Maria Lassnig beginnt die Transzendenz beim Körper”. Hans Ulrich Obrist, *Die Gegenwart bewegt sich langsam*, w: *Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1977*, red. H.U. Obrist, Böhlau, Köln 2000, s. 11.
- 4 „Das Sichtbarmachen von körperlichen Emotionen und das Nachspüren der Körperwahrnehmung bilden den Mittelpunkt ihrer Body-Awareness-Paintings”. Klaus Albrecht Schröder, Josef Helfenstein, *Vorwort*, w: *Maria Lassnig. Zwiegespräche...*, s. 6.
- 5 „Bereits früh machte sie ihren eigenen Körper zum Mittelpunkt ihrer Kunst, lange bevor Körperbewusstsein [...] zentrale Themen der internationalen Avantgarde wurden”.
Ibidem.
- 6 Friedrichshof to przysiółek w Burgenlandzie, około 60 kilometrów na południe od Wiednia. W roku 1972 akcjonista Otto Muehl (1925–2013) założył tam Aktionsanalytische-Kommune (komunę akcjonistyczno-analityczną) opartą na zasadach samowystarczalności gospodarczej, ekologii, a przede wszystkim wyzwolenia ze schematu rodziny małej, z jej zasadami dotyczącymi obyczajowości i zachowań seksualnych. Akcjonizm, czyli praktykowana przez Muehla forma ekspresji artystycznej, stała się w komunie zarazem środkiem terapeutycznym, celem zaś była

- autoanaliza wolna od restrykcji mieszczańskiego społeczeństwa. Komuna istniała do początku lat 90. W 1988 roku kilkoro byłych mieszkanek i mieszkańców złożyło pozew przeciwko Muehlowi, oskarżając go między innymi o wykorzystywanie nieletnich oraz podawanie im narkotyków. Muehl nie przyznawał się do większości zarzutów, po odbyciu siedmioletniej kary więzienia wyjechał do Portugalii, gdzie żył i tworzył w niewielkiej wspólnocie artystów i przyjaciół. Przy okazji 85. urodzin artysty Muzeum Leopolda w Wiedniu zorganizowało wystawę jego późnych prac; na konferencji prasowej Muehl oficjalnie przeprosił wszystkie ofiary jego autorytarnych poczynań we Friedrichshof. Ciekawą analizę działalności Muehla w kontekście polityki obyczajowej Austrii lat 70. i 80. można znaleźć w tekście Ferdinanda Schmatza *Sinn und Sinne: Marquis de Sade – Otto Mühl*, w: idem, *Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter*, Sonderzahl, Wien 1992, s. 168–181.
- 7 Por. Kalina Kupczyńska, „*Vergeblicher Versuch, das fliegen zu erlernen*”. *Manifeste des Wiener Aktionismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, s. 81–140.
 - 8 Krótki przegląd austriackiej sztuki dotyczącej ciała można znaleźć u poety Reinharda Priessnitz, zaprzyjaźnionego z większością artystów tego nurtu. Zob. Reinhard Priessnitz, *Selbstbefragung II. arnulf rainer und die körperkunst*, w: idem, *Malerei, Plastik etc.*, red. F. Schmatz, Werkausgabe, t. 3/1, edition neue texte, Linz–Wien 1988, s. 74–80.
 - 9 Zob. Kalina Kupczyńska, *Grupa Wiedeńska*, w: *Słownik współczesnej kultury krajów niemieckojęzycznych*, red. K. Ruchniewicz, M. Zybura, t. 1, Nauka i Innowacje, Poznań 2019, s. 130–131.
 - 10 Zob. *Maria Lassnig. Werke...*
 - 11 Antonia Hoerschelmann podkreśla, że w okresie intensywnych rozmów z Wienerem, podczas rocznego pobytu Lassnig na stypendium w Berlinie powstała seria obrazów inspirowanych teoriami percepcji, między innymi *4 Aufgestützte Körpergefühlsabdrücke*, 1978; *6 Gesichtsgefühlsabdrücke*, 1979.
 - 12 „*Es gibt zu wenig Wörter, deshalb zeichne ich ja*”, w: *Katalog zur Ausstellung: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, 26.03.06.06. 1999; Musée des Beaux Arts de Nantes, 6.7–27.09.1999*, red. W. Drechsler, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999, s. 65.
 - 13 Maria Lassnig (1986). Cyt. za: Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Murken–Altrogge, Herzogenrath 1990, s. 415.

- 14 Silke Andrea Schuemmer zauważa ponadto w swojej pracy doktorskiej poświęconej Marii Lassnig, że u Lassnig i u Bacona tematem jest „ciało odczuwane” (*„der empfundene Körper“*), a nie ciało widziane z zewnątrz; z tą różnicą, że Lassnig zajmuje się swoim „ciałem odczuwanym”, Bacon zaś maluje innych. Por. Silke Andrea Schuemmer, *Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig*, Disserta Verlag, Hamburg 2014, s. 94–97.
- 15 Natalie Edwards podkreśla we wstępie do książki *Shifting Subjects: Plural Subjectivity in Contemporary Francophone Women’s Autobiography*, że pisanie o cielesności jest ważnym ideologicznym punktem wyjścia dla ujęcia kobiety jako podmiotu narracji autobiograficznej, a zarazem implikuje określenie kobiecego „ja” jako *„non-unitary, fragmented and mutable as opposed to coherent, static and unitary”*. Natalie Edwards, *Introduction: Writing the Self; From the Individual „I” to the Non-Unitary Self*, w: eadem, *Shifting Subjects: Plural Subjectivity in Contemporary Francophone Women’s Autobiography*, University of Delaware Press, Delaware 2011, s. 3. Por. także Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women’s Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University Press, Bloomington 1993; Hillary Chute, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press 2010.
- 16 Maria Lassnig (1995): *„Gefühl, haben die Leute gedacht [...], das ist etwas Weibliches. Erst jetzt kommen sie drauf, daß das eine Empfindung ist, und eine Empfindung ist ja nicht nur weiblich allein. Es gibt nicht nur die großen Gefühle, sondern auch die kleinen, und um die geht es bei mir...”*. Cyt. za: Hanne Weskott, *Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig*, w: *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995*, red. H. Weskott, Prestel, München 1995, s. 37.
- 17 Innego zdania jest Christa Murken, według której Lassnig w autoportretach wyraża feministyczny sprzeciw wobec oczekiwań dotyczących przedstawień kobiety w malarstwie. Potwierdzenie tej tezy dostrzega między innymi w wykluczeniu mężczyzn z obrazów artystki. Por. Christa Murken, *Maria Lassnig...*, s. 379, 381.
- 18 Hermann Schmitz, *Der Leib. System der Philosophie*, t. 2, cz. 1, Bouvier, Bonn 1965, s. 6.
- 19 Por. Silke Andrea Schuemmer, *Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig*, s. 195 i nast. Schuemmer zwraca uwagę na różnice terminologiczne pomiędzy słowem *„Körper”* i *„Leib”* (nieprzetłumaczalne na język polski); Schmitz używał pojęcia *„Leib”*, definiując je jako *„beseelter Körper”*, czyli *„uduchowione ciało”*. Jak wyjaśnia Schuemmer, antropologdy i fenomenologdy mianem *„Leib”* określają subiektywne wewnętrzne odczuwanie cielesności: *„der Leib, den man nicht nur sehen und betasten, sondern auch spüren kann”*

- („ciało, które można nie tylko widzieć i dotknąć, ale i poczuć”). Lassnig odnosi się na przykład do pojęcia „Leibinsel” (dosł. „wyspa cielesna”) w fenomenologicznym rozumieniu Schmitza.
- 20 „Als meine «informelle» Zeit in Gefahr war, in sterile Abstraktionen auszuarten, hatte ich ein großes Verlangen, saftige Realitäten zu malen. Doch bald wurden die saftigen Fleischtöne wieder zu «absoluten Graus» sublimiert, die Körper in Farbflächen gebaut, und die Portraits von Freunden, Eltern und mir wurden zu Kopfheiten: Unter Verzicht auf die physiognomischen Wichtigkeiten der Augen, Nase, Mund, wurde der Kopf in Raumteile zerlegt, die Farbflächen der «absoluten Graus» wurden zu Wangenschildern, zu Stirnschildern, Halszylindern ausgebreitet und dem Hintergrund vorgesetzt”. Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1977...*, s. 25. (Ten i dalsze cytaty w przekładzie autorki – dop. K.K.).
- 21 „Das Unbegreifliche begreiflich machen, keine Sintflut des Wollens!”. Ibidem, s. 22.
- 22 „Unsere Augen sollen denken” (1980). Maria Lassnig zu den Schülern. Ibidem, s. 74.
- 23 Über das Malen von Körpergefühlen. Ibidem, s. 80–81.
- 24 „Ich habe mir mein Farbsehen selbst erarbeiten müssen: Durch Kontemplation den ersten Farbfleck zu entschlüsseln, mit diesem Schlüssel alle Nebenfarben durch kalt-warm Gegensätze zu bestimmen. Ich habe das «Senkrechtes Farbsehen» oder «Absolutes Farbsehen» genannt: Indem ich so lange auf einen Farbfleck starrte, bis die «Lokalfarbe» verschwand und die ganze erschreckende Relativität der Farbe einen Weg zur Auswahl freigab. Natürlich ist die Auswahl nicht frei, sondern hängt von dem Grad der Sublimierung ab, zu dem man sich im Augenblick hinaufsteigen kann”. Maria Lassnig, *Über Akademie und Nachkriegszeit (1945–1950)*, w: Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1977*, s. 23–24.
- 25 Maria Lassnig, 18 stycznia 1946. Ibidem, s. 22.
- 26 „Eine der vielen in diesem Bereich ungelösten Aufgaben ist die Erklärung der Tatsache, daß wir unser Körperschema «visualisieren», nämlich daß wir Tastempfindungen, propriozeptive und kinästhetische, Wärme und Schmerzempfindungen etc. in ein als visuell empfundenenes Bild eintragen, wenn wir über diese Empfindungen nachdenken”. Oswald Wiener (1989), w: Maria Lassnig, *Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener*, Galerie Ulysses, Wien 1992, b.n.
- 27 „Wenn auch noch so amorph, es ist ein Bild, besser, es bildet sich ein Bild, es ist aber eine Nacharbeit der Vorstellung, die nach dem Sinneseindruck folgt”. Ibidem, b.n.

- 28 „Immer wieder die Absicht zu schreiben, aufzuschreiben, was in den Momenten der Besinnung in dem Sinn ist. Denn es ist ja immer etwas da, etwas, nur keine Worte, die müssen gefunden werden“. 3 sierpnia 1991. Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels...*, s. 115.
- 29 „Das Ich beim Schreiben zu verwenden ist schon etwas Unsympathisches, kein Wunder, daß die Schriftsteller die dritte Person verwenden oder keine Person“. 20 sierpnia 1981. Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels...*, s. 79.
- 30 Ibidem, s. 26–27. Pod tą samą datą 1958 roku widnieje drugi wiersz *Selbstportrait in Worten II*, będący również próbą zwerbalizowania „odczucia cielesnego” autorki.
- 31 *Selbstporträt in Worten I*
- Wo das Fleisch an der unteren Kante angewachsen ist / fühlt es sich brennend an / an der Erhöhung und rings um den Zirkular / dies alles ist rot / die stärksten Stellen bläulich rot / Die Nasenflügel ringeln sich im Brande / und durch die hohe Öffnung saugt sich der Luftstrom / rechts und links sind dominierende Stellen / die nach außen verlaufen, über ihnen hört es auf. / Dort beginnt der Lichteinfall und das Geflimmer, / dies ist ziemlich rund, manchmal oval / und reicht bis zum oberen Rande. / Bei Müdigkeit bildet es nur eine lichte / mit Schattenschraffuren versehene Spalte, / oberhalb der Brandstellen geht aber von dort, wie ein lindes Pflaster / kühl bis an die Einkerbung heran.*
- 32 Podobne próby podejmowali również poeci Grupy Wiedeńskiej oraz Peter Handke, na przykład w swojej pierwszej powieści *Die Hornissen* (Szerszenie, 1996).
- 33 „Das Grunddilemma allen beschreibens [...]: in dem Masse, in dem es an Präzision und Komplexität zunimmt, verliert es an Anschaulichkeit“. Reinhard Priessnitz, *Literatur, Gesellschaft etc. Aufsätze*, red. F. Schmatz, Werkausgabe t. 3/2, edition neue Texte, Linz–Wien 1990, s. 188.
- 34 „Die experimentelle Literatur hat [...] darauf hingewiesen, dass zwischen dem Bewusstsein und der Realität die Sprache steht“. Ibidem, s. 177.
- 35 „Empfindungen seien durch die sie festlegende Grammatik bestimmt“. Ibidem, s. 193. Poprzez formę „sei” (Konjunktiv I), wyrażającą wątpliwość, Priessnitz sygnalizuje swój dystans do takiego przekonania.

- 36 Por. Andreas Köstler, *Das Porträt: Individuum und Image*, w: *Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, red. E. Seidl, Böhlau, Weimar–Wien 1998, s. 8–14.
- 37 Por. Richard Brilliant, *Portraiture. Essays in Art and Culture*, Reaktion Books, Cambridge 1991; Max Imdahl, *Relationen zwischen Porträt und Individuum*, w: *Individualität*, red. M. Frank, Fink, München 1988, s. 587–598.
- 38 Por. Petra Gördüren, *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten XX Jahrhundert*, Mann, Berlin 2013: „Niepojęte w istocie ludzkiej to właśnie owo antropologiczne jak i estetyczne centrum, z którego wyłania się różnorodność możliwości przedstawięń oraz koncepcji artystycznych: stanowią one próby zbliżenia się do niezmiennie «najgłębszej i najbardziej nieprzeniknionej tajemnicy świata»” (s. 291, przeł. K.K.).
- 39 „Das, was den Künstler ausmacht, ist das Bescheiden im Wenigen”, 18 stycznia 1946, w: Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1977...*, s. 22.
- 40 „Anstatt ein bestimmtes Medium der Kunst zu mystifizieren, wie dies oft mit Malerei und Zeichnung geschieht, wandte sie sich dem Geheimnis zu, das in unserem Verhältnis zu uns und zu unserer Welt liegt”. Ralph Ubl, „Wenn man so malt, macht man keine Projekte”. Miriam Cahn im Gespräch mit Ralph Ubl über Maria Lassnig, w: *Maria Lassnig. Zwiegespräche...*, s. 50.

Bibliografia

Brilliant, Richard. *Portraiture. Essays in Art and Culture*. Cambridge: Reaktion Books, 1991.

Drechsler, Wolfgang, red. *Katalog zur Ausstellung: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, 26.03.06.06. 1999; Musée des Beaux Arts de Nantes, 6.7–27.09.1999*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.

Edwards, Natalie. *Shifting Subjects: Plural Subjectivity in Contemporary Francophone Women's Autobiography*. Delaware: University of Delaware Press, 2011.

Gördüren, Petra. *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten XX Jahrhundert*. Berlin: Mann, 2013.

Hoerschelmann, Antonia. *Ja ja aber sowieso nein. Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Maria Lassnig*. W: Maria Lassnig. *Zwiegespräche*, red. Antonia Hoerschelmann, A. Haldemann, 10–23. Wien–Basel: Hirmer Verlag, 2017.

Imdahl, Max. *Relationen zwischen Porträt und Individuum*. W: *Individualität*, red. M. Frank, 587–598. München: Fink, 1988.

Köstler, Andreas. *Das Porträt: Individuum und Image*. W: *Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, red. Erich Seidl, 8–14. Weimar–Wien: Böhlau, 1998.

Kupczynska, Kalina. *„Vergeblicher Versuch, das fliegen zu erlernen“*. *Manifeste des Wiener Aktionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

Kupczyńska, Kalina. *Grupa Wiedeńska*. W: *Słownik współczesnej kultury krajów niemieckojęzycznych*, red. Krzysztof Ruchniewicz, Marek Zybura, t. 1, 130–131. Poznań: Nauka i Innowacje, 2019.

Maria Lassnig. *Zeichnungen und Aquarelle*. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener

. Wien: Galerie Ulysses, 1992.

Murken, Christa. Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1990.

Obrist, Hans Ulrich, red. Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1977. Köln: Böhlau, 2000.

Poschauko, Hans Werner, red. Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften. London: Koenig, 2015.

Schmatz, Ferdinand, red.

– Reinhard Priessnitz. malerei, plastik etc., Werkausgabe, t. 3/1. Linz–Wien: edition neue texte, 1988.

– Reinhard Priessnitz. literatur, gesellschaft etc. aufsätze, Werkausgabe, t. 3/2. Linz–Wien: edition neue texte, 1990.

Schmitz, Hermann. Der Leib. System der Philosophie, t. 2, cz. 1. Bonn: Bouvier, 1965.

Schummer, Silke Andrea. Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig. Hamburg: Disserta Verlag, 2014.

Smith, Sidonie. Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Weskott, Hanne. Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig, 8–37. W: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995, red. Hanne Weskott. München: Prestel, 1995.