

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Czerwone mięso, zielona śmierć. Przemoc i czas w twórczości Marii Lassnig

autor:

Adam Lipszyc

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 31

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/31-wizualnosc-klas-spoecznych/czerwone-mieso-zielona-smierc>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2436>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Maria Lassnig; malarstwo; mięso; ciało; monstrum

streszczenie:

Artykuł poświęcony jest wybranym motywom twórczości austriackiej malarki Marii Lassnig (1919-2014). Autor wychodzi od analizy monstrualności, którą nierzadko naznaczone są autoportrety artystyki. Odwołując się do manifestów Lassnig, w których kreśli ona koncepcję malarstwa spod znaku „body awareness” oraz pewnych rozwiązań zaproponowanych przez Gillesa Deleuze’a w jego książce o Francisie Baconie, autor wskazuje, że „potwory” Lassnig – przejawiające się w postaci potworów-zwierząt lub potworów-maszyn – to wizualizacja cielesnej udręki związanej z procesem ujarzmania. W tym duchu analizie poddana zostaje także funkcja intensywnej czerwieni – barwy cierpiącego, ale pobudzonego życia – którą artystka posługuje się chętnie tworząc monstrualne postacie, a także kontrastowej zieleni, która wedle autora odsyła u Lassnig do porządku śmierci. Autor rekonstruuje funkcje tych barw odwołując się do szeregu prac malarskich artystki, a także do jej animacji filmowych. Na koniec szczegółowej analizie poddane zostają cztery autoportrety Lassnig, dwa z okresu najwcześniejszego, dwa – z ostatniego okresu jej twórczości.

Adam Lipszyc - Filozof, eseista i tłumacz, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, uczy w Collegium Civitas i na Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki. Autor książek Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma (2005), Ślad judaizmu w filozofii XX wieku (2009), Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera (2011) i Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina (2012), Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie (2015), Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej (2018), Freud: logika doświadczenia. Spekulacje marańskie (2019). Laureat nagrody Literatury na świecie im. Andrzeja Siemka i nagrody Allianz Kulturstiftung, a także Nagrody Literackiej Gdynia.

Czerwone mięso, zielona śmierć. Przemoc i czas w twórczości Marii Lassnig

„Czerwone monstra – toż to ja, / Zrodziła je fantazja maaa!”, pisała Maria Lassnig w roku 1982 w jednej ze swoich frywolnych rymowanek¹. Istotnie, zwłaszcza w latach 60. obrazy austriackiej malarki nawiedzane są przez po trosze śmieszne, po trosze niepokojące potwory. Jako „zwierzę” lub „głowa” taki stwór prezentuje się na dwóch obrazach z roku 1963 (*Selbstporträt als Tier i Kopf*), rok później spożywa, zgodnie z tytułem, „śniadanie z jajkiem” (*Frühstück mit Ei*), wreszcie – w tym samym roku – zostaje już jednoznacznie określony jako „potwór”, a cały obraz rzeczywiście jako autoportret (*Selbstporträt als Monster*). Charakterystyczne nochale tych potworów przywodzą na myśl wydatny, choć przecież bynajmniej nie monstrualny nos widniejący na fotografiach Marii Lassnig, zwłaszcza tych z okresu dziewczęcego, można więc chyba zasadnie podejrzewać, że artystka na całe życie zachowała nastoletnią obsesję na punkcie rozmiarów tego organu. Duży czy nie, nos odczuwany był najwyraźniej jako wielgachny: w wierszu *Selbstporträt in Worten I* („Autoportret w słowach”) z roku 1958 Lassnig pisze o „nozdrzach rozdętych w płomieniach”².

Zgodnie z koncepcją samej artystki monstrualne autoportrety miałyby przedstawiać sposób, w jaki Lassnig nie tyle widzi czy pamięta, ile właśnie odczuwa samą siebie. Sprawa nie jest jednak oczywiście taka prosta. W pochodzącym z roku 1970 manifeście malarstwa spod znaku „świadomości ciała” Lassnig pisze z rozbrajającą bezpośredniością: „w twarzy czuję tylko nozdrza, wielkie jak u świni, z rozpaloną skórą wokół [...] gdy idzie o twarz, trudno wyłączyć pamięciowe asocjacje, ponieważ widywało się ją w lustrze częściej niż resztę ciała. dlatego też twarz wypada niemal zawsze bardziej realistycznie”³. Biografka artystki Natalie Lettner ujmuje jednak rzecz w kategoriach nie tyle trudności czy nieodzownych ustępstw, ile dialektycznego ruchu: „Interakcja

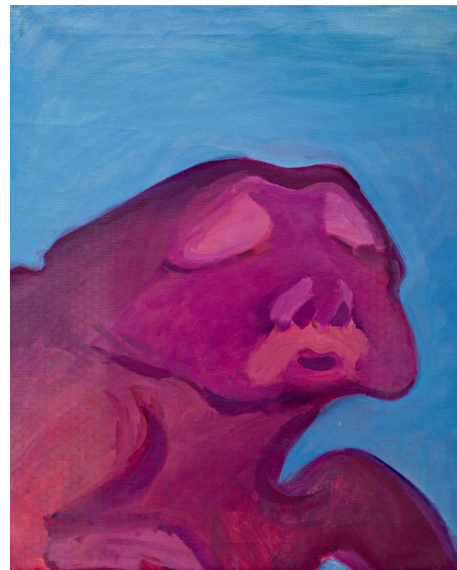
między odczuwaniem ciała a pamięcią, między perspektywą zewnętrzną a wewnętrzną rodzi to, co monstrualne”⁴.

To zdroworozsądkowy, ale też chyba po prostu całkiem rozumny komentarz. To, co Lassnig określa mianem „świadomości ciała”, nie przekłada się przecież bezpośrednio na to, co widzialne. To wiązka niewidzialnych uczuć, które uwidaczniają się jako zniekształcenia zewnętrznego, zapamiętanego obrazu oglądanego na co dzień w lustrze. Ten proces wizualizacji skutkuje nie tylko zniekształceniem, lecz czasem także bezpośrednim wymazaniem:

części ciała, których się nie czuje, zostają całkowicie pominięte.

Tak więc poza pracami, w których Lassnig ostentacyjnie korzysta z konwencji realistycznej, postacie na jej autoportretach są dokumentnie pozbawione włosów, a w istocie całej górnej części czaszki: to pominięcie stanowi z pewnością jeden z zasadniczych czynników odpowiedzialnych za efekt monstrualności. To samo pominięcie skutkuje także szczególnie wstrząsającym, gwałtownym obnażeniem: uwidocznienie najbardziej intymnego sposobu odczuwania swojego ciała – wizualizacja pomijająca elementy ochronnej, lecz nieodczuwanej skorupy – prezentuje owo ciało jako całkowicie bezbronne i wystawione na spojrzenie, badanie i przemoc”⁵.

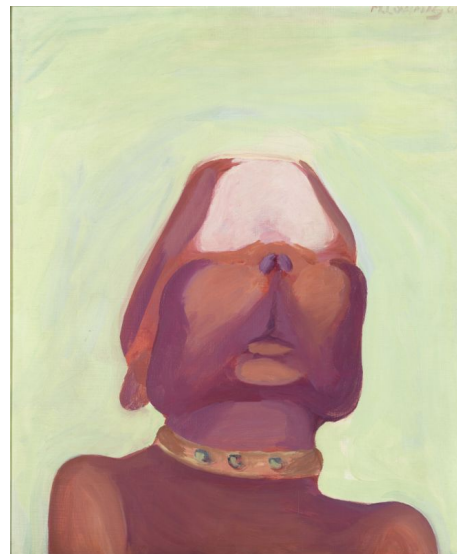
Zewnętrzny kształt postrzegany w lustrze i prezentowany innym ludziom w elegancko cywilizowanym otoczeniu społecznym pada więc tutaj ofiarą inwazji ze strony wewnętrznego odczuwania ciała, ulegając w rezultacie zniekształceniu i oskalpowaniu. Jakkolwiek jednak deklaracje Lassnig mogą brzmieć stosunkowo niewinnie, jej obrazy mówią – czy raczej



Selbstporträt als Ungeheuer, 1964 © Maria Lassnig Foundation

robią – swoje. Nie chodzi tu przecież po prostu o wewnętrzne, neutralne poczucie samej siebie w oderwaniu od tego, co dzieje się na zewnątrz. Owej inwazji na skórę i zewnętrzny kształt ciała dokonuje „świadomość ciała” przesycona cierpieniem: to cierpienie istoty przygniecionej brzemieniem procesu stawania-się-podmiotem. Otoczenie ujarzma pewną istotę żyjącą i przeobraża ją w ładnie uczesany podmiot, podmiot ten wszakże, czy raczej podmiotka, zniekształca na obrazie swój ustalony wizerunek, zakłada go cierpieniem, jakie odczuwa za sprawą przymusu bycia człowiekiem. Końcowym rezultatem tego zakłócanego procesu jest drastyczny obraz monstrualnej istoty, który to my, widzowie, zmuszeni jesteśmy oglądać. Tak więc w odpowiedzi na przemoc upodmiotowienia Lassnig konfrontuje widzów – czyli zarówno oprawców, jak i współofiary – z przemocą własnych obrazów.

Jeśli tak, to jest rzeczą całkiem naturalną, że potwory Marii Lassnig często mają cechy zwierząt i czasem są w ten sposób identyfikowane w tytułach obrazów. Oprócz przywoływanego już *Selbstporträt als Tier* Lettner przypomina też o autoportrecie z roku 1965 zatytułowanym *L'Autrichienne*. Jak tłumaczy biografka, „Lassnig bawi się tutaj fonetyczną dwuznacznością tytułu: dosłownie znaczy on tyle, co «Austriaczka», brzmi też jednak tak samo jak *l'autre chienne*, czyli «inna suka». Stąd na tym *Hundeselbstporträt* («Psim autoportrecie»), jak brzmi tytuł alternatywny, Lassnig nie tylko ma pysk, ale również nosi obrozę”⁶. Prezentując się jako zwierzę lub quasi-zwierzę – najczęściej jednak trudne do gatunkowego sklasyfikowania –



Selbstporträt (L'Autrichienne), 1965 ©
Maria Lassnig Foundation, photo: Wien
Museum

Lassnig całkiem już jawnie każe uobecnić się na obrazie koszarowi ujarzmienia, owej przemocy, którą maszyna antropologiczna musi wyrzucić wobec zwierzęcia w nas, by stało się ono ludzkim podmiotem⁷.

Elementy tej maszyny można dostrzec na obrazach z lat 60. i w filmach animowanych Lassnig z początku lat 70. W tych okrutnych pracach fragmenty technologii lub mebli mieszają się z (auto)portretowanym ciałem. Tak jest w przypadku obrazu *Sesselselbstporträt I* („Autoportret fotelowy I”) z roku 1963 czy *Selbstporträt als Playboystuhl* („Autoportret jako fotel playboya”) z roku 1969. Ukrzesłowanie, do którego dochodzi na tych obrazach, staje się zasadniczym motywem filmu *Chairs* („Krzesła”) z roku 1971: po animowanej sekwencji ludzi-krzesel czy ludzi-foteli na koniec oglądamy nagranie usadzonej w krzesło kobiety z maską przeciwgazową na twarzy. Z kolei w filmie *Selfportrait* („Autoportret”) z tego samego roku widzimy twarz artystki zniekształconą, przesłoniętą lub całkowicie zastąpioną przez komodę z szufladami, kamerę lub maszynę niejasnego przeznaczenia⁸. Najbardziej drastyczny w tej sekwencji jest z pewnością obraz *Gynäkologie* („Ginekologia”) z roku 1963, na którym paskudnie wyglądający typ zabiera się do badania fragmentarycznie przedstawionej kobiety. Ta ostatnia, jak trafnie komentuje Lettner, składa się tu niemal wyłącznie z otworu zlokalizowanego w miejscu waginy, który wszakże „zgodnie ze stechnologizowaną perspektywą medycyny ma kształt czworokąta”⁹.

Biografka artystki zdaje się traktować autoportrety zwierzęce i autoportrety maszynowe jako analogiczne, szczególne przypadki ogólnej monstrualności. Jasne jest jednak, że należy rozróżniać między tymi dwiema klasami przedstawień. Potwory kobieco-zwierzęce to wizualizacje cierpienia zwierzęcia poddanego procesowi upodmiotowienia. Potwory kobieco-maszynowe ukazują raczej zewnętrzną aparaturę zaangażowaną w ów proces. Warto też zauważyć, że cierpienie

ukazujące się na tych monstrualnych płótnach jest czasem łagodzone, a czasem intensyfikowane przez charakterystyczne dla Lassnig poczucie humoru. Potwory kobieco-zwierzęce są zazwyczaj śmieszne czy nawet pocieszne w sposób z pewnością gorzki, ale może po jakimś łagodny, a przynajmniej naznaczony zdystansowaną rezygnacją. Czasem zdaje się, że dzięki zamkniętym oczom potrafią chociaż na chwilę oddzielić się od tego, co je otacza i zmusza do nieustannego wysiłku upodmiotowienia. W tym oddzieleniu nie znajdują oczywiście spokoju, ale może na moment łapią równowagę wspartą właśnie na rezygnacji. Można też wszakże dowodzić, że owe zwierzostwory nie potrafią otworzyć oczu właśnie z powodu wewnętrznego bólu wywołanego gwałtowną inwazją zewnętrznych doznań i wymogów. W każdym razie nie ma raczej wątpliwości co do tego, że komiksowy humor obrazów ukazujących monstra kobieco-maszynowe ma charakter wysoce sarkastyczny, co czyni te prace jeszcze bardziej gwałtownymi i bolesnymi.

Dopatrując się na obrazach Lassnig męki upodmiotowienia, inspirację czerpię po części z książki Gilles'a Deleuze'a poświęconej twórczości Francisca Bacona – malarza, z którym Lassnig nierzadko się porównuje¹⁰. Wiele zasadniczych gestów interpretacyjnych, jakie wykonuje w tej książce Deleuze, może z pewnością dopomóc w patrzeniu na obrazy Lassnig. Napatrzysz się na obrazy austriackiej artystki, człowiek kiwa ze zrozumieniem głową, gdy czyta u Deleuze'a o malarstwie, które pragnie nie tyle reprezentować, ile ekstrahować Figurę z figuratywności i w niej uobecnić niewidzialne siły; które w tym celu izoluje Figurę, lokując ją w napiętym stosunku do



Gynäkologie, 1963 © Maria Lassnig Foundation, photo: Mischa Nawrata, Vienna. Courtesy The ESSL Collection

otaczającego ją Pola; które – dokładniej – stara się wizualizować siły dręczące ciało torturowane codziennymi sytuacjami i samą koniecznością bycia podmiotem; które zajmuje się mięsem, substancją wyznaczającą strefę nierozróżnialności między człowiekiem a zwierzęciem; które rozumie, że cierpiący człowiek jest bestią, a cierpiąca bestia – człowiekiem.

Równie istotne są jednak momenty, gdy analizy Deleuze'a (i same obrazy Bacona, co oczywiście nie jest tym samym) zaczynają podążać w kierunku odmiennym od tego, który obiera Lassnig. W szczególności fascynujących rozważań filozofa nie sposób już odnieść bez gwałtu do jej malarstwa, gdy Deleuze skądinąd przekonująco wskazuje, że centralnym wydarzeniem obrazów Bacona jest wrzask. Zdaniem autora *Tysiąca plateau* na obrazach brytyjskiego artysty poprzez wrzeszczące usta całe ciało stara się umknąć maszynom ujarznienia, w owym wrzasku zmierzając linią ujścia, linią stawania-się-zwierzęciem. Dla kogoś, kto chce rozeznąć się w malarstwie Marii Lassnig, te uwagi także mogą być nader pouczające, ale raczej w trybie kontrastowym. U Lassnig nie ma wrzasku, nie ma też wzniosłego patosu cielesnego cierpienia. Jest sarkastyczny humor, czasem gniewny, czasem zrezygnowany, pozbawiony jakiegokolwiek perspektywy ucieczki czy ewentualnej heroizacji samego trwania w męce. Krótko mówiąc, w niewrzaskliwym, lecz naznaczonym skrajną przemocą, czasem komiksowo ironicznym uniwersum potworów Marii Lassnig sprawy przedstawiają się naprawdę niedobrze.

Potwory te zaś są – owszem – czerwone. Już w przywoływanym wcześniej wierszu *Selbstporträt in Worten I* z roku 1958 czytamy, że „to wszystko jest czerwone / w najintensywniejszych punktach sinoczerwone”¹¹. Szczególnie istotny wydaje się jednak w tym względzie teoretyczny autokomentarz z roku 1985. Lassnig pisze tutaj:

Jako że wyśledzenie odczuwanych wrażeń cielesnych, ich właściwej postaci i lokalizacji, które chce się projektować

na płótno, jest dostatecznie trudne, pod względem koloru z początku ograniczyłam się do monochromatyczności, najczęściej do prostej czerwieni, której używałam do kreślenia konturów, a następnie do plastycznego modelowania; to czerwień bólu; czerwone jest ciało obdarte ze skóry; czerwień to znak Stop!¹²

Ten komentarz – w którym od niewinnych, nieco kokieteryjnych sformułowań natury pragmatycznej (było trudno, wiecie Państwo, więc chciałam sobie uprościć życie!) artystka przechodzi naraz do niezwykle dobitnych deklaracji – sam z pewnością domaga się komentarza. Czerwone, monstrualne ciała należy, czytamy, postrzegać jako ciała oskórowane i naznaczone bólem. Nadmiernym uproszczeniem byłoby jednak przyjąć, że idzie tu o ciała odarte ze skóry przez mechanizmy świata zewnętrznego w ogólności, w szczególności zaś przez mechanizmy życia w społeczeństwie ludzkim. Tak, to z pewnością istoty nadwrażliwe i udręczone (sama artystka cierpiała między innymi na ogólną nadwrażliwość sensoryczną, zwłaszcza zaś nadwrażliwość słuchową). Ale to przecież sama Lassnig – metodycznie zniekształcając zewnętrzny wizerunek ciała za pomocą wewnętrznego uczucia wywołanego z kolei męką ucłowieczającego formowania się tego właśnie wizerunku – to zatem sama Lassnig aktywnie oskórowuje swoje autoportrety, by na przemoc ujarzmienia odpowiedzieć przemocą obrazu, samą przemocą koloru. Artystka mówi więc nie tyle: „Czuję, jakbyście żywcem obdzierali mnie ze skóry!”, ile raczej: „Tak oskórowaną, nagą i udręczoną czuję się dopiero wówczas, kiedy zmuszacie mnie, żebym ubrała się w ludzką skórę”. I jeszcze: „Chcieliście, żeby było ładnie? No, to teraz patrzcie, ile mnie to kosztuje – i niech was także zabolii!”. Ostatecznie więc czerwień Marii Lassnig łączy w sobie moment bólu, moment żywotnego, czasem desperackiego pobudzenia, a wreszcie moment przemocy –

przemocy zewnątrz naznaczającej powierzchnię ciała oraz przemocy, którą odpowiada samo to ciało i malująca je artystka ¹³.

Stąd też jest całkowicie zrozumiałe, że Lassnig odwołuje się do konwencjonalnego znaczenia barwy czerwonej jako koloru wzywającego do zatrzymania się. Jej monstrualne obrazy to znaki „stop”. Mówi się tutaj: „Stójcie, patrzcie i przestańcie mi to robić, dobra?”. Ale też, w ostatecznym rozrachunku: „Robicie mi to samym swoim ujarzmiającym spojrzeniem, które każe mi być człowiekiem, więc



Mutter und Tochter, 1966-1967 © Maria Lassnig Foundation, photo: Graphisches Atelier Neumann, Vienna

teraz stójcie i patrzcie, co tym swoim patrzeniem wyrabiacie!”. A jednak, paradoksalnie, to zatrzymanie, ta konfrontacja widza z czerwonym mięsem potwora to przecież także konfrontacja z ciałem, które nie zostało wcale zamrożone w czasie. Z całą gwałtownością zwraca się ono do patrzącego jako cierpiące i przeniknięte rozpaczą, ale żywe ciało – jego czerwień jest samym tym życiem – obdarzone wewnętrzną temporalnością istoty skończonej, unikalnym czasem tego-a-nie-innego, konkretnego życia, które próbuje przetrwać. Obecność, z którą nas się tutaj konfrontuje, to nie geometryczna punktowość, lecz obecność rozciągniętego momentu w przeżywanym, przecierpianym czasie. Monstrualne ciało zatrzymuje, interpeluje nas samą swoją skończoną żywotnością i unikalną czasowością życia istoty przymuszonej do człowieczeństwa. Czas czerwonego mięsa to skończony czas cierpiącej istoty żywej.

Otóż, znowu zwłaszcza na obrazach z lat 60., owe czerwone figury widnieją na zielonym tle. Rzecz jasna, ten kontrastowy, komplemetarny kolor czyni ich czerwień po prostu jeszcze bardziej wyrazistą. Łatwo jednak można się pomylić co do funkcji tej zieleni. Nieraz zdarza się, że owo tło to kawałek pokrytej trawą

łąki, można by więc sądzić, że w kontraście do niepokojącego widoku czerwonego mięsa zieleń tę mamy traktować jako połąć spokoju. Ktoś mógłby też sądzić, że jeśli sama Lassnig wskazywała czerwień jako gwałtowną barwę wzywającą do zatrzymania, komplementarna zieleń powinna zachęcać nas do tego, by spokojnie ruszać naprzód. Być może, ale dokąd? Dwa autoportrety „w zielonym pokoju” (*Herzselbstporträt im grünen Zimmer* i *Selbstporträt im grünen Zimmer*, oba z roku 1968) – gdzie „pokój” wygląda prędzej jak trumna – wskazują wiarygodną odpowiedź na to pytanie. Zielone tło, na którym zjawiają się czerwone potwory, to pole śmierci. Tylko taka identyfikacja pozwala należycie zrozumieć spokój przepelniający tę zieleń. Istotnie, to spokojna barwa, tutaj jednak idzie o wieczyste falowanie bezosobowej, obojętnej trawy śmierci, skontrastowanej ze skończonym czasem czerwonego mięsa. Biografka Lassnig przytacza zapis z dziennika malarki, pochodzący z roku 1975: „Dlaczego śmierć nie mogłaby przybrać bardziej boskiej formy? [...] Dlaczego nie można po prostu się rozpuścić w błękicie nieba czy w burzowej chmurze, albo położyć się na trawie i – stać się trawą?”¹⁴. Lettner łączy ten fragment z serią obrazów, które Lassnig namalowała po tym, w jak w 1964 roku zmarła jej matka: wydarzenie to wyznacza jedną z zasadniczych cezur w życiu artystki, która okupiła je gwałtownym kryzysem psychicznym. Najważniejszy z tych obrazów nosi tytuł *Mutter und Tochter* („Matka i córka”, 1966–1967). Widzimy na nim wielką rudawą postać matki, która leży na białym prześcieradle – obrusie, całunie lub płótnie – a zielona trawa, która otacza ten splacheć materiału, wyrasta już także prosto z jej ciała.

A przecież sprawa jest bardziej skomplikowana. Skoro już mowa o umierających matkach i kolorze zielonym: rzecz dziwna, Lettner nie łączy tych trawiastych uwag i obrazów ze znacznie wcześniejszym fragmentem własnej książki, dotyczącym dzieciństwa artystki i jej trudnych relacji z dominującą matką,

kobietą głęboko nieszczęśliwą, a zarazem skłoną do okrucieństwa wobec dziecka. Gdy Lassnig miała zaledwie kilka lat, była świadkiem próby samobójczej swojej matki i na całe życie miała zapamiętać obraz Mathilde Lassnig „leżącej w łóżku, z zieloną pianą ciekącą jej z ust”¹⁵. Czy to ta sama zieleń, o której już była mowa? Cóż, ta sama i nie ta sama zarazem. Z pewnością wiąże się ze śmiercią, nie jest już jednak przecież nazbyt spokojna, nawet gdyby miał to być spokój nieistnienia, a przynajmniej bezosobowości. Czy ta zieleń pojawia się na obrazach Lassnig? Owszem. Napotykamy ją wówczas, gdy zieleń pojawia się nie jako barwa pola – czasem szyderczo radosna, piknikowo-trawiasta zieleń śmierci – lecz gdy zakaża same postacie: gdy figury na obrazach Lassnig nie są już po prostu czerwone, lecz naznacza je zielona zgroza.

Czasem postacie te są niemal całkowicie zielone lub przesłania je zielonkawy welon. Tak jest na niektórych obrazach powstałych w Ameryce w latach 70., takich jak *Selbstporträt mit Gurkenglas* („Autoportret ze słojem ogórków”, 1971), *Selbstporträt unter Plastik* („Autoportret pod plastikiem”, 1972), *Doppelselbstporträt mit Kamera* („Autoportret podwójny z kamerą”, 1974; tu czerwona jest już tylko skarpetka!) czy *Selbstbildnis mit Telefon* („Autoportret z telefonem”, 1973; tu swoją zielenią zakaża wszystko upiorny telefon, wróg numer 1, którego kabel dusi artystkę: ta wizja pojawiła się rok wcześniej w filmie *Couples* [„Pary”]). Tak też jest na rozdzierająco smutnym, późnym obrazie *Mein Teddy ist wirklicher als ich* („Mój pluszowy miś jest bardziej rzeczywisty ode mnie”, 2002), gdzie artystka korzysta z zabiegu przywodzącego na myśl *Rozstrzelania* Andrzeja Wróblewskiego: miś ma czerwone kontury, ona sama jest niemal dokumentnie zielona¹⁶. Te zielone lub zielonkawe postacie są całkowicie martwe, pogrążone w melancholijnej śmierci-za-życia lub niezdolne do tego, by spojrzeć na siebie inaczej niż tylko poprzez śmiercionośną zieloną powierzchnię zwierciadła amerykańskiej emigracji. Na innych obrazach zieleń także kolonizuje postacie,

lecz zjawia się jako tylko jedna spośród barw, często naprzemiennie z czerwienią. Czasem pojawia się w formie plam (*Illusion von der versäumten Mutterschaft* [„Złudzenia zaniechanego macierzyństwa“], 1998), czasem wraz z czerwienią wyznacza kontur postaci (*Die Malerin* [„Malarka“], 2004) lub – na renesansową modłę – zaznacza cień figury, tak jakby czerwone mięso rzuciło cień zielonej śmierci (najważniejszy przykład poniżej). Czy idzie tu o zieleń gnijącego mięsa? Czasami może tak. Częściej wszakże jest to raczej kolor zbliżającej się śmierci, która odbija się w chwili obecnej i pobłyskuje na powierzchni cierpiącego, oskórowanego mięsa. Oto śmiertelna zieleń: antycypacyjny powidok arcymięsnej czerwieni ¹⁷.

Tym samym tworzy się tutaj złożona figura temporalności. Idzie o czas kawałka cierpiącej czerwieni, która przeżywa swoje skończone, monstrualne życie poznaczona zielonymi plamami czy liniami tego, co nadchodzi – zbliżającej się śmierci. Sama śmierć jest spokojna jedynie wówczas, gdy ujawnia się w polu okalającym figurę, nigdy zaś – w samej figurze. Wpisując czy raczej wmalowując zieleń w obręb samej postaci, Lassnig próbuje ponownie odpowiedzieć ciosem na cios. Jej obrazy stworzeń naznaczonych nie tyle ciągłym procesem umierania, ile zawsze nadchodzącym i zawsze gwałtownym faktem śmierci antycypowanym w postaci refleksów w chwili obecnej to jej gwałtowne reakcje na coś, co artystka postrzegała jako gwałt ze strony Tanatosa: zdaniem Lassnig „każda śmierć jest morderstwem” ¹⁸. Ostatecznie więc wygląda na to, że jej czerwono-zielone, zwierzęco-ludzkie istoty walczą równocześnie na dwóch frontach, odpowiadając



Mein Teddy ist wirklichlicher als ich, 2002 ©
Maria Lassnig Foundation, photo: Stefan
Altenburger Photography Zürich

gwałtownością swych barw zarówno na przemoc maszyn ujarzemia, jak i na przemoc nadchodzącej śmierci.

Biorąc za punkt wyjścia te ogólne rozpoznania, spójrzmy na cztery dobrze znane autoportrety Lassnig – dwa bardzo wczesne i dwa bardzo późne. Pierwszy to obraz, który artystka uważała za swoją pierwszą udaną autoreprezentację: namalowała go w roku 1944, podczas studiów w wiedeńskiej akademii. Choć praca zatytułowana jest po prostu *Selbstporträt* („Autoportret”), artystka określała ją później mianem „zielonego autoportretu”, co jest tym bardziej uderzające,



Selbstporträt, 1944 © Maria Lassnig Foundation, photo: Roland Krauss

że przynajmniej na pierwszy rzut oka zieleń nie wydaje się dominującym kolorem na tym obrazie. Jakkolwiek by się sprawy miały, oto dwudziestopięcioletnia kobieta, która po raz pierwszy pozwala, by na jej twarz padło zielone światło śmierci albo też – lepiej i straszniej – by owo światło wyłoniło się z jej własnego ciała. Znacznie później sama Lassnig komentowała: „Ładne, prawda? Wszystkie te plamy... Tak długo wpatrywałam się w jeden punkt, że coś we mnie poczęło się żarzyć. Wszystko to bardzo, bardzo mięsne”¹⁹. Owszem, bardzo mięsne, ale gdy człowiek dostatecznie długo wpatruje się w czerwone mięso, zaczyna dostrzegać na jego powierzchni to, co nadchodzi: komplementarną, powidokową zieleń śmierci.

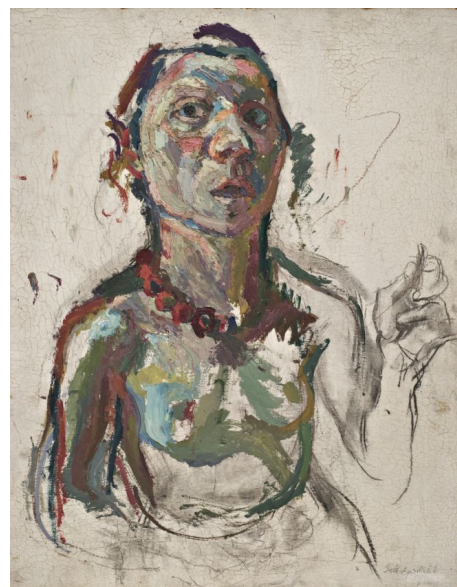
Rok później, w roku 1945, Lassnig namalowała kolejny autoportret, który także wysoko ceniła w późniejszych latach. Obraz, zatytułowany *Selbsporträt expressiv* („Autoportret ekspresyjny”), łączy czerwień i zieleń w sposób znacznie wyraźniej kontrastowy. Tak się składa, że znamy okoliczności jego

powstania: obraz zrodził się ze spotkania z wojenną przemocą i groźbą utraty życia. Oto relacja Lettner:

Pod wrażeniem bombardowań Lassnig namalowała też swój najbardziej ekspresyjny autoportret tamtego czasu. Jechała właśnie z Wiednia do Klagenfurtu, gdy tory zostały zbombardowane, dalszą drogę odbyła więc na piechotę. Kiedy dotarła do domu, bardzo poruszona namalowała ten autoportret – bodaj pierwszy, na którym przedstawia się jako artystka podczas pracy. W dłoni trzyma kawałek węgla, którym właśnie naszkicowała własną sylwetkę²⁰.

Światło na tym obrazie pada z lewej strony, wygląda więc na to, że czerwień zaznacza tu jasne fragmenty ciała, a zieleń – te pozostające w cieniu. To jednak nie wyjaśnia w pełni obecności plamy zieleni na tułowiu, a sam wybór tych konkretnych dopełniających się barw sugeruje z pewnością coś więcej niż tylko grę światła. Artystka konfrontuje się tutaj z własnym ciałem, strauumatyzowanym nagłym zderzeniem z przemocą wojny, po części poczerwieniałym z ocalańczej ekscytacji, po części zaś pogrążonym w zielonym cieniu nadchodzącej śmierci²¹.

Dokładnie pół wieku później, w wieku lat 86, Lassnig namalowała jeden ze swoich najśłynniejszych, najbardziej wstrząsających, a zarazem najśmieszniejszych obrazów. *Du oder Ich* („Ty czy ja”, 2005) należy do serii tzw. obrazów drastycznych, charakteryzujących się bezwzględną prezentacją nagości, na poły komiksowymi konceptami i sarkastycznym, okrutnym poczuciem humoru²². *Du oder Ich* to na pewnym poziomie coś



Selbstporträt expressiv, 1945 © Maria Lassnig Foundation

w rodzaju błyskotliwego, jednoobrazkowego komiksu, który jako prosty szkic mógłby zafunkcjonować jako tyleż szokujący, co kruczośmieszny mem. Koncept jest rzeczywiście genialny. Jakkolwiek wedle deklaracji samej artystki obraz zrodził się z bardzo konkretnych okoliczności²³, tytułowe „Ty” odnieść można do tak wielu różnych postaci i obiektów – do kochanka, widza, samego obrazu czy wreszcie do samej wpatrzonyj w lustro Lassnig – że ta oszałamiająca wielość gwarantuje niemal nieskończoną pracę interpretacji.

Obraz nie sprowadza się wszakże do błyskotliwego konceptu. Postać – rozpoznawalna reprezentacja samej artystki – przedstawiona zostaje w trybie stosunkowo realistycznym, zgodnie jednak z tradycją Lassnigowskich monstrów pozbawiona jest wszelkiego owłosienia i tylnej części czaszki: to rozwiązanie, raz jeszcze, eksponuje tę postać w sposób skrajny, a zarazem wystawia nas jako widzów na tę drastyczną ekspozycję. Czerwień naznacza fragmenty twarzy, sutki i pięści pobudzonej postaci, podczas gdy zieleń – zmieszana z błękitem – widnieje przede wszystkim w cieniu lub w tle, przybierając nieomal kształt mglistego sobowtóra kobiety. Zieleń obecna jest także na powierzchni jednego z pistoletów, przede wszystkim jednak widnieje w oczach postaci. Racji stojących za tym rozwiązaniem może być kilka. Oczy mogą być niebieskozielone po prostu z powodu morderczych zamiarów kobiety; albo dlatego, że oto zdesperowana kobieta wpatruje się w nadchodzącą śmierć znienawidzonej, a zarazem ukochanej osoby; albo dlatego, że przewiduje własną śmierć; albo też jej



Du oder Ich, 2005 © Maria Lassnig Foundation, photo: Stefan Altenburger Photography Zurich

oczy odzwierciedlają nasze własne, widzów, mordercze zamiary i ukazują drzemiący w nas potencjał przemocy.

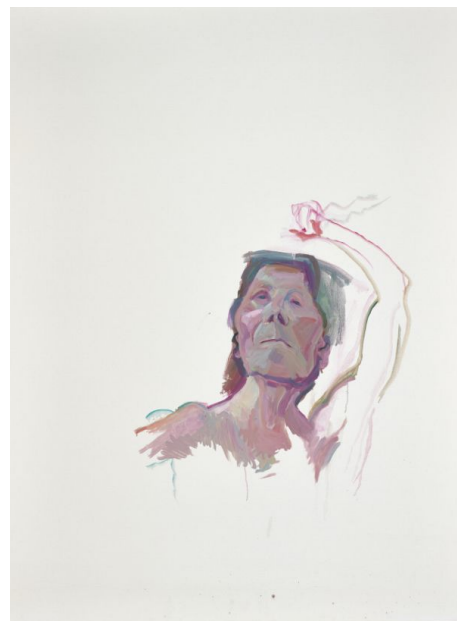
Najciekawsze jest tutaj jednak przestrzenne ułożenie postaci i coś w rodzaju temporalnego zawirowania, jakie ten układ wytwarza. Należy bowiem odnotować (choć wiele spośród reprodukcji tego nie oddaje), że postać na obrazie nie patrzy nam prosto w oczy. Spojrzenie jej niebieskozielonych oczu zwrócone jest nieco ku jej prawej, a naszej lewej stronie. Co więcej, Lassnig zadbała o to, by to drobne, ale zasadnicze odchylenie odzwierciedlało się w układzie dolnej części ciała, która obrócona jest o podobny kąt, tym razem w lewą (naszą prawą) stronę, odchylając się tym samym od prostego, symetrycznego ustawienia naprzeciw widza. Potraktowany odrębnie ów skręt ciała z pewnością dynamizuje przedstawienie i wytwarza efekt ruchu, który łączy w sobie gest samoobrony, próbę skrycia się za samą sobą oraz gest ofensywny, kulminujący w dzierzonym w prawej dłoni pistolecie wymierzonym prosto w widza. Uciekające w bok spojrzenie dodaje jednak do całego układu zupełnie nową warstwę sensu. Tak samo jak owo spojrzenie odchyła się od linii, która kierowałaby się prosto ku nam, tak też cały obraz odchyła się od prostego, komiksowego konceptu i pustej temporalnej bezpośredniości memu. Kobieta czuje się zmuszona wymierzyć jeden pistolet w siebie, a drugi w kogoś naprzeciw niej, zarazem jednak nie potrafi spojrzeć prosto w oczy swojej ofierze / swemu prześladowcy, nie jest w stanie patrzeć na nadchodzącą przemoc i jej bezpośrednie konsekwencje. Jest oszołomiona własną desperacją.

To właśnie owo drobne odchylenie linii wzroku, spojrzenia kryjącego w sobie nieuchronną przyszłość, ujmuje w sobie całą desperację postaci i – w tym ugięciu – wytwarza efekt retardacji, wahania tuż przed strzałem. Czas tego obrazu, jego temporalna obecność, to nie punktowa, niemądra bezpośredniość sarkastycznego żartu. Jako widzowie stajemy tu raczej wobec minimalnie rozciągniętej, żywej terażniejszości desperacji i wahania,

wobec momentu, w którym wystawiona na nasze spojrzenie zdesperowana kobieta, zapędzona w kozi róg przez maszyny przemocy, na ułamek chwili przed tym, zanim odpowie aktem gwałtu wobec nas lub samej siebie, rozważa całą grozę tej sytuacji bez wyjścia. Ujmując ów rozciągnięty moment żywej teraźniejszości w drobnym twiście spojrzenia, ten drastyczny obraz zwraca się do nas poprzez niemożliwą wyrwę, poprzez cezurę blokującą na chwilę nieuchronne krążenie przemocy.

No i jest wreszcie *Selbstporträt mit Pinsel* („Autoportret z pędzlem”, ukończony w 2013), ostatni autoportret Marii Lassnig. Na sporym białym płótnie widzimy tylko twarz, ramiona i jedną rękę artystki, która może stać przed lustrem / obrazem, może też leżeć w łóżku na wysokich poduszkach. Jest tu trochę czerwieni, jest i zieleń, jako cień lub – rzecz dość wyjątkowa – na włosach („Jak maluje się włosy?”, zapytał raz pewien student. „Jeden²⁴ po drugim!”, odparła Lassnig).

Odcienie są stonowane, nieagresywne, najżywsza czerwień widnieje na przedramieniu i dłoni dzierżącej pędzel. Lassnig nawiązuje tu najwyraźniej do własnego „autoportretu ekspresyjnego”, który stworzyła niemal siedemdziesiąt lat wcześniej: tam, jak pamiętamy, wstrząśnięta bombardowaniem, namalowała się z kawałkiem węgla w dłoni. Także na ostatnim autoportrecie ręka jest ledwie naszkicowana, a pędzel rozwiewa się w powietrzu, ale twarz wygląda zupełnie inaczej. Nie ma tu już dramatycznego wyrazu z tamtego autoportretu, nie ma już pistoletów z niedawnego *Du oder Ich*. Teraz wystarczy jej ulatniający się pędzel, a jedyna czerwona energia, jakiej



Selbstporträt mit Pinsel, 2010–2013 ©
Maria Lassnig Foundation, photo: Roland
Krauss

potrzebuje, koncentruje się w malującej dłoni. Oprócz tego postać jest spokojna, a stonowana czerwień i stonowana zieleń razem tworzą wyraz dumy. Lassnig nie walczy już gwałtownie, ale też nic nie wskazuje na to, by pogodziła się z przemocą – z przemocą maszyny antropologicznej lub z przemocą samego czasu. Z dumą unosi brodę nieco ku górze i ukazuje dziurki w nosie, który nadal postrzega jako całkiem spory, ale teraz już chyba nie ma z tym problemu. „Mam was w nosie”, mówi całkiem po polsku. „Ciało mam wciąż czerwone, śmierć nadchodzi zielona, a ja pozdrawiam was moim pędzlem – i maluję dalej”.

- 1 Cyt za: Natalie Lettner, *Maria Lassnig: die Biographie*, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2017, s. 304.
- 2 Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels*, red. Hans Ulrich Obrist, DuMont Buchverlag, Köln 2000, s. 26. Podaję tę linijkę w przekładzie Moniki Muskały przytoczonym przez Kalinę Kupczyńską w tekście „Kopfheiten” Marii Lassnig: Autoanaliza w obrazie i słowie, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 23. Jeśli chodzi o sam artykuł Kupczyńskiej, dla niniejszych analiz szczególnie istotne – jako źródło inspiracji – są kończące ów tekst wnikliwe uwagi o autoportrecie w dobie kryzysu reprezentacji.
- 3 Tejże, *body-awareness painting*, w: *Maria Lassnig: Ways of Being*, red. Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann i Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum – Albertina – Hirmer Verlag, Amsterdam – Wien – München 2019, s. 41.
- 4 Natalie Lettner, *Maria Lassnig: die Biographie...*, s. 188.

- 5 Jeśli chodzi ogólnie o centralną rolę cielesności i świadomości ciała w twórczości Lassnig, zob. Antonia Hoerschelmann, *Man malt, wie man ist. Körperwahrnehmung und Farbe als wichtige Aspekte im Werk von Maria Lassnig*, w: *Maria Lassnig: Ways of Being...*, s. 17–22; Kasia Redzisz i Lauren Barnes, *The Body Decides*, w: *Maria Lassnig*, red. Kasia Redzisz i Lauren Barnes, Tate Liverpool, Liverpool 2016, s. 11–20. Właśnie ze względu na silne osadzenie twórczości Lassnig w jej własnym cielesnym samoodczuwaniu szczególnie często sięgam tutaj do przywołanej już arcypożytecznej biografii artystki pióra Natalie Lettner: nie po to, by redukować jej malarstwo do biograficznego detalu, lecz po to, by śledzić losy tego detalu w przestrzeni tworzenia, a przez to dokładniej opisać dynamikę tej przestrzeni.
- 6 Tamże, s. 188–189.
- 7 Powyższe uwagi o zwierzęcych autoportretach Lassnig tylko częściowo oddają sprawiedliwość jej najwspanialszej pracy, którą można (choć nie jest to konieczne) postrzegać jako zwierzęcy autoportret podwójny. Idzie mianowicie o obraz *Tierliebe* („Zwierzęca miłość”, 1998). W górnej części obrazu widzimy dwie pary nagich nóg i dwie dłonie trzymające pędzle. Pędzle te przyłożone są do płótna, na którym stoją obie malujące istoty. Dwie równoległe linie farby łączą owe pędzle z dwiema postaciami ulokowanymi u dołu obrazu, być może namalowanymi na owym płótnie, być może na nim usadowionymi: to dwie splecione ze sobą figury, z których jedna ma po części ludzkie kształty, druga zaś zwraca ku nam fokopodobne oblicze. Wygląda na to, że podwojona artystka, której oblicza nie widzimy, rzutuje tutaj na płótno dwoistą wizję samej siebie jako kobiety-zwierzęcia i/lub kobiety miłośnie ze zwierzęciem splecionej. Jak zobaczymy poniżej, nie jest też raczej przypadkiem, że kontury wszystkich czterech postaci na obrazie pociągnięte są na czerwono i zielono – w szczególności zaś że jedna z linii farby łączących pędzle i zwierzęcy splot jest zielona, druga zaś czerwona.
- 8 Jeśli chodzi o twórczość filmową Lassnig, stanowiącą istotne dopełnienie jej działalności malarskiej, zob. Stefanie Proksch-Weilguni, *Malen mit der Kamera. Über Maria Lassnigs Filme*, w: *Maria Lassnig: Ways of Being...*, s. 25–29; James Boaden, *The Optical Age? Maria Lassnig and American Experimental Film*, w: *Maria Lassnig...*, s. 54–67.
- 9 Tamże, s. 189.
- 10 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logika wrażenia*, przeł. Anna Z. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018. Na temat relacji Lassnig–Bacon zob. też przywołany wyżej artykuł Kaliny Kupczyńskiej. Jak przypomina Kupczyńska, Lassnig odżegnywała się od tego często sugerowanego pokrewieństwa.

- 11 Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels...*, s. 26.
- 12 Eadem, *Zu den narrativen Strichbildern*, w: eadem, *Ways of Being...*, s. 40.
- 13 Jasne jest, że w różnych kontekstach i konfiguracjach czerwień nabiera u Lassnig rozmaitych odcieni funkcjonalno-znaczeniowych. Spośród rozmaitych przypadków szczegółowych na uwagę zasługuje z pewnością obraz z roku 1946, który wywołał skandal w prowincjonalnym Klagenfurcie. Praca ta, zatytułowana *Guttenbrunner als Akt* („Guttenbrunner jako akt”), przedstawia pierwszego kochanka Lassnig, poetę i pisarza Michaela Guttenbrunnera, który oczom oglądającego ukazuje się całkiem nagi z jaskrawoczerownym penisem. Uproszczeniem byłoby chyba przyjąć, że idzie tu wyłącznie o fascynację organem mężczyzny, z którym artystka przeżyła inicjację seksualną. Guttenbrunner, niespokojny duch, radykalny pacyfista i antynazista, podczas wojny został wcielony do Wehrmachtu, przy czym wielokrotnie popadał w konflikt z dowódcami i lądował w areszcie. Służył między innymi na froncie wschodnim, a w 1944 roku został wcielony karnie do jednostki Dirlewangera, w szczególnie brutalny sposób pacyfikującej Powstanie Warszawskie. Można przypuszczać, że ciężko strauumatyzowany poeta (zaraz po wojnie przeżył załamanie nerwowe, przebywał w szpitalu psychiatrycznym, cierpiał też na nieustannie nawracające napady agresji) odegrał zasadniczą rolę nie tylko w edukacji seksualnej, ale także w edukacji politycznej młodej malarki, która w okresie nazistowskim płynęła z ideologicznym prądem. Jeśli tak, to czerwony penis Guttenbrunnera – prócz innych sił i sensów – skupia w sobie całą przemoc, jakiej doświadczył kochanek artystki, lecz także i krzywdy, które sam wyrządzał innym. Natalie Lettner, *Maria Lassnig: die Biographie...*, s. 80–86.
- 14 Ibidem, s. 352.
- 15 Ibidem, s. 22.
- 16 Za zwrócenie mi uwagi na pokrewieństwo między Lassnig a Wróblewskim – które, jak widzieliśmy powyżej, obejmuje także wspólne obojgu artystom zainteresowanie procesami ukrzesłowania – dziękuję Pawłowi Mościckiemu (UMFK).
- 17 Warto wspomnieć, że czerwień i zieleń odgrywają też kluczową rolę w filmie Lassnig zatytułowanym *Baroque Statues* („Statuy barokowe”, 1970–1974). Obrazy rzeźb przedstawiających świętych (wyłącznie mężczyzn) zakłócają tu przez interwencje kobiecych dłoni z paznokciami pomalowanymi na czerwono, wreszcie zaś zostają ostatecznie wyparte przez nagranie przedstawiające młodą kobietę w czerwono-złotej szacie, tańczącą na zielonej trawie. Banalną wymowę początkowych partii (męska martwota zostaje zastąpiona przez czerwone, kobiece życie) podważa koniec filmu.

Wprawdzie zieleń zostaje na pewien czas wyparta z obrazu w triumfalnym fragmencie, w którym kobieta tańczy już tylko na tle nieba, zaraz jednak rozpoczyna się finałowa, enigmatyczna sekwencja, w której obraz tańczącej zostaje przetworzony i zwielokrotniony, tak że oczom widza ukazują się coraz bardziej zagmatwane, czerwono-zielone wizerunki, które nie pozwalają już mówić o jednoznacznym triumfie kobiecej witalności. Konfrontujemy się tu raczej z wysoce niepokojącym, nieustannym zniekształceniem postaci i nieskończonym zawikłaniem czerwieni skończonego życia i potęg zielonej śmierci.

- 18 Natalie Lettner, *Maria Lassnig: die Biographie...*, s. 181.
- 19 Ibidem, s. 62.
- 20 Ibidem, s. 64.
- 21 Ewa Toniak zwróciła mi uwagę, że czerwone korale, które na tym obrazie nosi Lassnig, to zarówno atrybut młodej dziewczyny dopiero rozpoczynającej życie, jak i upiorna, zabójcza garota.
- 22 Na temat tego i kolejnego obrazu zob. także Katarzyna Bojarska, Maria Lassnig: *Becoming Female in History*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 23. Bojarska łączy obraz Lassnig z *Aktionhose VALIE EXPORT*, co wydaje się trafnym powiązaniem; warto jednak podkreślić, że buńczuczność, która zdaje się dominować w pracy młodszej artystki, u Lassnig ustępuje miejsca desperacji.
- 23 Lassnig wściekła się na Karlheinz Escla, przedsiębiorcę budowlanego i kolekcjonera, który ku rozżaleniu artystki zdecydował się zaprezentować jej obrazy w jej rodzinnej Karyntii, rządzonej wówczas przez Jörga Haidera. Natalie Lettner, *Maria Lassnig: die Biographie...*, s. 312–314.
- 24 Ibidem, s. 282.

Bibliografia

Bojarska, Katarzyna. „Maria Lassnig: Becoming Female in History.” Widok. *Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 23 (2019). Accessed October 1, 2021. www.pismowidok.org/en/archive/2019/23-the-force-of-women/maria-lassnig-becoming-female-in-history.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: logika wrażenia*. Translated by Anna Z. Jaksender. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2018.

Kupczyńska, Kalina. „‘Kopfheiten’ Marii Lassnig: Autoanaliza w obrazie i słowie.” Widok. *Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 23 (2019). Accessed October 1, 2021. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2019/23-the-force-of-women/maria-lassnigs-kopfheiten>.

Lassnig, Maria. *Die Feder ist die Schwester des Pinsels*. Edited by Hans Ulrich Obrist. Köln: DuMont Buchverlag, 2000.

Lettner, Natalie. *Maria Lassnig: die Biographie*. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2017.

Maria Lassnig. Edited by Kasia Redzisz, and Lauren Barnes. Liverpool: Tate Liverpool, 2016.

Maria Lassnig: *Ways of Being*. Edited by Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, and Klaus Albrecht Schröder. Stedelijk Museum, Amsterdam – Albertina, Wien – Hirmer Verlag, München, 2019.