Maria Lassnig

ZACHĘTA

wystawa
czynna do
15/10/2017

Maria Lassnig, Selbstporträt mit Stab / Autoportret z kijem, 1971 © Maria Lassnig Foundation

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, Warszawa
zacheta.art.pl

organizator:

współpraca medialna:

KALICINSCY.COM

patroni medialni:

STOLICA

artinfo.pl

ams

Program edukacyjny zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy

Autoportret ekspresyjny, 1945, olej, węgiel, płyta pilśniowa

reprodukcje wszystkich prac: © Fundacja Marii Lassnig

Expressive Self-Portrait (*Selbstporträt expressiv*), 1945, oil paint and charcoal on fibreboard

all reproductions: © Maria Lassnig Foundation

15.07–15.10

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Maria Lassnig

Maria Lassnig

kuratorka | curator: **Kasia Redzisz**
współpraca kuratorska ze strony Zachęty | assistant curator on the part of Zachęta: **Magdalena Komornicka**
identyfikacja wizualna | visual identity: **Full Metal Jacket**

organizator wystawy | organiser of the exhibition: **Tate Liverpool**
współpraca | collaboration: **Maria Lassnig Foundation**

Maria Lassnig w swojej pracowni w Wiedniu, 1983

Maria Lassnig in her studio in Vienna, 1983

fot. | photo: © Kurt-Michael Westermann

Wystawa jest pierwszą w Polsce prezentacją twórczości austriackiej artystki Marii Lassnig (1919–2014), jednej z najbardziej oryginalnych malarek XX wieku. Obejmuje kilkadziesiąt wielkoformatowych obrazów odzwierciedlających jej wieloletnią fascynację ludzkim ciałem i autoportretem. Prezentuje przekrój całej twórczości malarki, począwszy od prac powstałych w Wiedniu w latach czterdziestych XX wieku, przez dzieła tworzone w Paryżu, w Nowym Jorku oraz po powrocie do Austrii w roku 1980, a także obrazy z ostatnich lat życia artystki. Maria Lassnig, która we wczesnym okresie twórczości pozostawała pod silnym wpływem nurtów celebrujących spontaniczne gesty malarskie, jak informel, taszyzm oraz surrealizm, tworzyła obrazy o wyrazistej ekspresji i żywej kolorystyce, w centrum kompozycji umieszczając postać ludzką.

Wystawa kładzie nacisk na zainteresowanie artystki „świadomością ciała" — terminem tym określała swoje zaangażowanie w transponowanie doświadczeń cielesnych na gesty malarskie i przelewanie na płótno realistycznych przedstawień samego ciała. Wśród prac prezentowanych na wystawie znalazło się wiele autoportretów z całego okresu pracy twórczej malarki, począwszy od *Autoportretu ekspresyjnego* z 1945 roku, aż po powstały niedawno *Autoportret z pędzlem* (2010–2013). Płótna, których bohaterką jest sama artystka, ukazują kruchość ciała ludzkiego, proces starzenia się i upływ czasu.

Obok autoportretów na wystawie prezentowane są obrazy przedstawiające ciała ulegające metamorfozie w przedmioty codziennego użytku i urządzenia mechaniczne, a także — w serii obrazów odnoszących się do wojny w Zatoce Perskiej w 1991 roku — w broń. Wprawdzie w twórczości Lassnig kluczowym elementem jest skupienie się na sobie, prace takie jak *Kuchenne wojny* z 1991 roku ujawniają głębokie zainteresowanie malarki ludzkim losem, związkami pomiędzy ludźmi i technologią, a także jej wpływem na społeczeństwo.

W czasie trwającej 70 lat kariery Maria Lassnig pozostawała wierna sformułowanej przez siebie koncepcji „świadomości ciała". Wystawa oddaje hołd wyjątkowej wizji artystki, która zawsze sprzeciwiała się kategoryzacji. Mimo że niemal do końca swoich dni była w niewystarczającym stopniu prezentowana, odegrała znaczącą rolę w rozwoju malarstwa w XX i XXI wieku, a jej obrazy były wysoko oceniane przez krytyków i stanowiły źródło inspiracji dla innych artystów, takich jak Paul McCarthy czy Martin Kippenberger. ●●●

Zachęta — National Gallery of Art presents the first retrospective in Poland of one of the most original painters of the 20th century, Maria Lassnig (1919–2014), Austria.

Featuring large scale paintings that reveal her long standing exploration of the body and self-representation the exhibition spans her career; from work made during the 1940s in Vienna, periods spent in Paris and New York, her return to Austria in 1980 and paintings made in the final years of her life. Influenced at an early stage by art movements that celebrate gestural, informal and spontaneous practice such as art informel, tachisme and surrealism, Lassnig developed a singular body of work, making boldly expressive, brightly coloured oil paintings with the human figure at the centre of her compositions.

The exhibition emphasises Lassnig's interest in 'body awareness', a term she coined herself to express her commitment to painting the sensations experienced by the body alongside the realistic representation of the body itself. The exhibition will feature a large group of self-portraits spanning from *Expressive Self-Portrait* (*Selbstporträt expressiv*, 1945) to her *Self-Portrait with Brush* (*Selbstporträt mit Pinsel*, 2010–2013). Using herself as the subject of her paintings, they address the fragility of the body, the aging process and the passing of time.

In addition to self-portraiture, the exhibition also shows a selection of paintings that depict the body morphed with household objects and mechanical devices, or with weapons, in paintings that refer to the Gulf war of 1991. Although defined as an artist for whom the focus on the self is of key importance, these works, such as *Kitchen War* (*Der Küchenkrieg*, 1991) reveal Lassnig's deep interest in the human condition and our relationship with technology and its impact on society.

During Lassnig's 70 year career her unwavering commitment to 'body awareness' remained persistent and the exhibition celebrates the singular vision of this artist who was never willing to be categorised. Despite being largely underrepresented until recent years, Maria Lassnig has played an influential role in the development of painting in the 20th and 21st centuries and her work has been met with critical acclaim and inspired other artists such as Paul McCarthy and Martin Kippenberger. ●●●

Napoleon i Brigitte Bardot, 1961, olej, płótno

Głowa, 1956, olej, płyta pilśniowa

Napoleon and Brigitte Bardot (*Napoleon und Brigitte Bardot*), 1961, oil on canvas

Head (*Kopf*), 1956, oil on fibreboard

Świadomość ciała. Manifest

Body Awareness Manifesto

Maria Lassnig

Moje barwne obrazy z ostatnich lat są związane z polem widzenia, polem różnobarwnego światła odpowiadającego temu, które wpada przez zamknięte powieki, do których przyczepione są później nijakie grudy ciała —
Ale rysunki skazane przez ostry lub tępy ołówek na to, by być tylko linią, nie wypełniają się, raczej tworzą kontur zgodnie z opisem lub zawierają opis w swoich wewnętrznych granicach;
Każdy rysunek jest udaremnionym obrazem olejnym, nie powtarzam bowiem żadnego rysunku w oleju; innymi słowy są one autonomiczne.

W moich rysunkach jest więcej wolności i spontaniczności niż w obrazach olejnych, bo łatwiej mi ułożyć kartkę papieru, przyczepioną do czegoś twardego, czy to na kolanach, czy w łóżku na brzuchu,
na stole, na podłodze, na krześle, ja sama też mogę przyjmować przed nią różne pozycje, czego nie da się, albo z trudem da się zrobić, z naciągniętym płótnem.

„Rysunek jest najbliższy idei".

Rysunek jest najbliższy chwili.

Każda chwila to tylko jedna możliwość.

Ale pokusa, by stworzyć „ostateczny" rysunek, jest nadal niezbędna od czasu do czasu.

Czas mści się na rysunku rozpoczętym zbyt szybko i pozostaje on nigdy nie dokończony.
Doznania cielesne = świadomość ciała = ŚC
Kiedy obrazuje się ŚC, widzenie staje się rodzajem inspekcji.

Abstrakcja — usunięcie, strata?
Raczej ucieleśnienie obfitości, kompresja.

Więc jaki jest sens ŚC? Nie zmysł wzroku, nie zmysł słuchu, ani powonienia, ani smaku, ani dotyku (choć ten ostatni jest najbliższy).
Nie jest to też mieszanka zmysłów. Ale jest to zmysł.

Od niewyraźnego, płynnego, wrażliwego rozpoznania własnej percepcji cielesnej do chwili, gdy można użyć ołówka, by przekroczyć granicę bezpieczeństwa, co dla mnie staje się w coraz większym stopniu jedną z największych tajemnic działalności artystycznej — i nawet jeśli da się uchwycić każdą ulotną chwilę, następną łamigłówką będzie wybór chwil.

Skoro można zakwestionować wygląd wszystkich rzeczy widzialnych, o ile bardziej musi to być prawdziwe w odniesieniu do niewidzialnych, takich jak doznania cielesne ŚC; ponieważ są tak bardzo wątpliwe, nie są kwestionowane albo w ogóle pokazywane. Sama robiłam to wiele razy.

Niewidzialne nie znaczy nieodczuwalne; ponieważ można to poczuć.

Zamiast „wysp ciała" (Wildermuth) pojawiają się
grudy ciała utrzymywane w całości przez linię skóry.

ŚC = punkt wyjścia = początek = treść = idea.

Wątpliwość i pewność w sztuce:
Jako że wszelka wiedza jest subiektywna, nie może być żadnych wątpliwości. Ale to, co obce, jest dla mnie pewnością.

Dobrze, że Lyotard nie ogłosił, że ciało jest martwą przestrzenią: „cisza zdrowych organów tworzy piekielną wrzawę, bijące tętno, bodźce nerwowe" — (bo twierdzi się, że nie czujemy obecności zdrowego organu).

Kwestia świadomości przesady:
Jeśli pójść o krok za daleko, wkracza się w obszar dziwactwa; nie jest to coś, do czego dążę.

Kwestia świadomości czasu:
Ile czasu poświęcam dziełu sztuki?

Każdy rysunek jest triumfem nad niepokojem świata.

Kiedy usunie się granice, koncentracja rozchodzi się jak linie kardiogramu.

Związek między dwiema minutami nie ma nic wspólnego ze związkiem między jedną minutą a następną, a jednak potrzebujemy historii.
Odpowiedziałam negatywnie na pytanie O. Wienersa, czy moja świadomość ciała tworzy „obraz" w mojej świadomości, tak że jedyne, co muszę zrobić, to skopiować go, takim, jaki jest, gdyż wierzę, że postrzegam jedynie intensywność, kierunek, pozycję świadomości mojego ciała, które nie tworzą obrazu.
Teraz jednak skłaniam się ku temu, by odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, bo lepiej mieć jakiś obraz, nieważne, jak bardzo będzie amorficzny, chociaż to praca postkonceptualna, która przychodzi po zmysłowej impresji. Obraz jest przeciągany tam i z powrotem w stanie niepokoju, aż „osiągnie spokój" w owym tajemniczym punkcie pewności. ●●●
(1992)

My coloured paintings of recent years have to do with the field of vision, a field of variously coloured light equivalent to the fall of light through closed eyelids, to which the dull clumps of the body are then attached —
But the drawings, condemned by a sharp or blunt pencil to line only, do not fill out, but rather outline, following a description or containing a circumscription by its outer limit;
Every drawing is a thwarted oil painting, since I do not repeat any drawing in oil; in other words they are autonomous.

My drawings have more freedom and more motility in them than the oil paintings because I find a sheet of paper that has to rest on something hard easier to position, be it on my knees, on my belly in bed, on the table, on the floor, on the chair, and I myself can take up all sorts of positions in front of it, which cannot be done at all with a mounted canvas, or only with difficulty.

'The drawing is closest to the idea.'

The drawing is closest to the moment.

Every instant has only one possibility.

But the temptation to make a 'definitive' drawing is still necessary from time to time.

Time takes revenge on a picture begun too fast and it is never finished.
Bodily sensations = body awareness = BA
Seeing is inspecting when depicting BA.

Abstraction — a removal, a loss?
More an incorporation of abundance, a compression.

So what is the point of BA? Not the sense of sight, nor the sense of hearing, nor the sense of smell, nor even taste or the sense of touch (the latter being the closest).

Nor is it a mixture of these senses. But it is a sense.

From vague, fluctuating, sensitive recognition of one's own bodily perceptions to the moment the pencil is applied is a leap over a safety barrier, which to me is increasingly becoming one of the greatest mysteries of all artistic endeavor — and even if every fleeting moment can be nailed down, the next puzzle would be the choice of moments.

As all visible things are 'questionable' in appearance, how much more must this be true of invisible things like the bodily sensations of BA; because they are so very questionable they are not questioned or shown at all, I myself have done this repeatedly.

Invisible is not the same as insensible; because it can be sensed.

Instead of 'body islands' (Wildermuth) what emerge are body clumps held together by the line of the skin.

BA = starting point = beginning = content = idea.

Doubt and certainty in art:
Since all knowledge is subjective, there cannot be any doubts. But the strange is certainty to me.

It's a good thing Lyotard didn't declare the body to be a dead space: 'the silence of healthy organs makes a hellish racket, the beating pulse, the neural stimuli' — (because they claim that you don't feel the presence of a healthy organ).

The question of conscience of exaggeration:
One step too far and it becomes bizarre; not something I aspire to.

The question of conscience of time:
How much time do I give a work of art?

Every drawing is a triumph over the world's unrest.

When boundaries are removed, concentration spreads like the lines of a cardiogram.

The connection between two minutes has nothing to do with the connection between one minute and the next, but we still need history.
I answered the question of O. Wieners, whether my body awareness forms a 'picture' in my consciousness so that all I have to do is copy it, as it were, in the negative, as I believe myself to perceive only the intensity, the direction, and position of my body awareness, which do not yield a picture.
But now I am inclined to answer the question in the affirmative, for no matter how amorphous a picture may be, it is better at least to have a picture, though this is post-conceptual work that comes after the sensory impression itself. The picture is pulled back and forth in a state of unrest until it 'comes to rest' at the mysterious point of certainty. ●●●
(1992)

fot. | photo: Roland Krauss

Z Marią Lassnig rozmawia Hans Ulrich Obrist

Maria Lassnig talks to Hans Ulrich Obrist

Autoportret z pędzlem, 2010–2013, olej, płótno,

Self Portrait with Brush (Selbstporträt mit Pinsel), 2010–2013, olej, płótno | oil on canvas

Wiele pani obrazów wyróżnia się białym tłem. Wielokrotnie w kuluarowych rozmowach wspominała pani, że właśnie tło stanowiło przedmiot pani konfliktu z Francisem Baconem. Najnowsze pani prace dobitnie podkreślają zjawisko dające się zauważyć w obrazach z lat pięćdziesiątych [...]. Już wtedy malowała pani czarną farbą na białym tle. Czy mogłaby pani powiedzieć coś więcej o tej niemal awersji do tła?
Wybór białego tła jest właściwie naturalną konsekwencją mojego rozwoju. Po II wojnie światowej byłam aktywna w obrębie wielu nurtów, między innymi surrealizmu i sztuki informel, w której przypadku obecność pierwszego i drugiego planu nie była aż tak istotna. A poza tym wtedy raczej rysowałam. Rysunek będący wyrazem moich wewnętrznych odczuć przenosiłam na płótno. A płótno jest po prostu białe. Podobnie jak w przypadku innych moich prac, tutaj też jest dla mnie niezwykle istotne, aby tło było białe.

To surrealizm zdefiniował pani twórczość podczas pobytu w Paryżu, potem była sztuka informel, którą zresztą dosyć szybko pani porzuciła. Któregoś razu wspomniała pani w jednej z nieoficjalnych rozmów, że ten nurt szybko stał się pospolity.
Wtedy wszyscy młodzi malowali informel, wystarczyło po prostu namazać cokolwiek na płótnie i nazwać to malarstwem informel. […]

Ale w pani pracach, nawet tych najwcześniejszych, widać wiele oznak późniejszego stylu. Przecież wisi u pani ten wspaniały portret, mały obraz z lat czterdziestych. Tak wiele można w nim z pani odnaleźć.
[…]
Te portrety to dla mnie szczególny powód do dumy. Sądzę, że moje późniejsze, dojrzałe prace nie są wcale, wbrew powszechnej opinii, znacznie lepsze od prac z mojej młodości. Uważam, że takie twierdzenie jest niesprawiedliwe względem mojego wczesnego dorobku.

Pani twórczość prezentuje stały poziom. Na każdym etapie powstawały wybitne prace, ale to autoportrety stanowiły motyw przewodni, są wszechobecne, pojawiają się na każdym etapie pani aktywności.
Zmiana postępowała dynamicznie i rzeczywiście mój rozwój jest bardzo wyraźny. Od pierwszych kroków w świecie malarstwa aż do teraz zawsze szłam do przodu, pewnie dlatego, że po II wojnie światowej nie mogłam sobie znaleźć miejsca.
[…]

Co zatem kształtowało pani twórczość w tym początkowym okresie, kim byli ważni dla pani artyści malarze? Czy był ktoś najbardziej inspirujący?
Nie. W czasach III Rzeszy nic nie widzieliśmy. W akademii była wprawdzie biblioteka, ale została ograbiona. Można było jedynie zobaczyć malarstwo ludowe. Później naturalną koleją rzeczy było odkrycie impresjonistów. Poznałam twórczość ich wszystkich, a Manet został moim bogiem. Jak i wszyscy impresjoniści zresztą, każdy z nich.

Czy poza Manetem byli jacyś inni malarze?
[…]
Owszem, później się pojawili. Oczywiście impresjoniści mieli też swoje autorytety, hiszpańskich malarzy, Goyę i Velázqueza. Wraz z impresjonistami zaadoptowałam ich jako nowych bogów.

Czy byli nimi też ekspresjoniści?
Szczerze mówiąc, nie do końca. Później bardzo szybko dotarłam do Picassa, a wtedy to on stał się moim autorytetem. Spośród ekspresjonistów naturalnie wielbiłam van Gogha. To nim zafascynowałam się po impresjonistach.

Picasso?
Tak, tak. Rozpad formy. On zaistniał w moim życiu wraz z rozpadem formy.

Czyli pewnym jej dualizmem. [...] W wywiadzie udzielonym Jörgowi Heiserowi dla „Frieze" w 2006 roku mówi pani o rozróżnieniu punktów wyjściowych pani twórczości — wewnętrznej świadomości, wewnętrznego odbioru własnego ciała i przeciwstawnego, zewnętrznego spojrzenia na ciało. Kiedy nastąpił ten rozpad?
[…]
Stosunkowo szybko, w 1948, 1949 roku wraz z pierwszymi rysunkami, bo na początku były rysunki. Człowiek zawsze nieśmiało stawia pierwsze kroki. Nie do końca wierzę osobom, które od razu działają z rozmachem.
[…]

Mówi pani, że nigdy nie traktowała ciała jako całości, lecz jako zbiór elementów. Zatem nie jest to ciało w wymiarze holistycznym. Twierdzi pani, że jeśli nie czuje części ciała, to go nie maluje.
Można tak powiedzieć. Wciąż tak robię.

[...]
Na wystawie, na której się znajdujemy [*Maria Lassnig*, Serpentine Gallery, Londyn, 25 kwietnia–8 czerwca 2008] ten dualizm jest bardzo silny, namacalny. Mamy tutaj więcej prac traktujących o zewnętrzności ciała, można by to tak nazwać, ale mamy też prace pokazujące jego wnętrze.
Te mięsiste obrazy, mówiąc za Robertem Storrem. Przywołuje tu fenomenalną wypowiedź Storra, parafrazującego tutaj Willema de Kooninga, który stwierdził, że mięso jest istotą malarstwa.

[...] Czy maluje pani szybko, czy raczej powoli?
W porównaniu z innymi bez wątpienia szybko.

Ile czasu zajmuje stworzenie obrazu?
Niektóre powstają w jeden dzień.
[…]

Czy obrazy nurtu „świadomości ciała" powstają od razu, czy poprzedzają je rysunki? Jak wygląda ich proces powstawania?
Owszem, często wykonuję rysunki, ale nigdy nie rysuję dla samych rysunków, chyba że traktuje je jako podstawę do malarstwa. A w ostatnim czasie stworzyłam ich mimo wszystko całkiem sporo, bo tego oczekiwały ode mnie galerie, więc musiałam działać dosyć szybko. Wtedy te małe rysunki przerabiałam na wielkie obrazy. Ale nie jestem tym szczególnie usatysfakcjonowana.

Ale dzięki temu powstały fenomenalne obrazy.
Wiem.

Więc rysunek jest bardzo ważnym medium.
Jak najbardziej. Rysunki często były dla mnie znacznie ważniejsze niż malarstwo olejne.

Czy zatem można pokusić się o stwierdzenie, że to one są pani najbliższe?
Są prawie najważniejsze.

Czy rysowanie wymaga codziennego ćwiczenia?
Nie, to raczej chleb powszedni.

A nie malarstwo?
W malarstwo trzeba się całym sobą zaangażować. Malowanie jedną godzinę dziennie to za mało, dwie godziny mogłyby wystarczyć, ale to jest minimum.

[...] Pomówmy o innych niż ciało tematach pani malarstwa. Zastanawiałem się na przykład nad rysunkami związanymi z odkrywaniem ludzkiego umysłu; teraz przyszły mi one do głowy, w związku z obrazem *Kaganiec* (*Sprachgitter*).
Mój Boże! *Kaganiec*. A co on ma z tym wspólnego?

W związku z historiami o badaniu mózgu przyszło mi na myśl, że ten obraz w jakiś sposób się z tym wiąże. Z czym zatem się wiąże?
Z Paulem Celanem. On napisał wiersz pod tym tytułem.

To hołd dla Paula Celana?
Tak, znałam go.

W jakich okolicznościach go pani poznała?
W Paryżu, byliśmy dobrymi przyjaciółmi.

Wewnątrz i na zewnątrz płótna IV, 1984–1985, olej, płótno

Kuchenna narzeczona, 1988, olej, płótno

na sąsiedniej stronie
Żniwiarz, 1991, olej, płótno

Furia wojny, 1991, olej, płótno

Inside and Outside the Canvas IV (*Innerhalb und außerhalb der Leinwand IV*), 1984–1985, oil on canvas

Kitchen Bride (*Küchenbraut*), 1988, oil paint on canvas

opposite
The Grim Reaper (*Sensenmann*), 1991, oil on canvas

Fury of War (*Kriegsfurie*), 1991, oil on canvas

Czy pisał o pani sztuce?
Nie, on po prostu we mnie wierzył, powiedział: „przetrwa pani, przetrwasz".

[...] Kiedy w 1993 roku po raz pierwszy współpracowaliśmy przy cyklu wystaw *Der zerbrochene Spiegel* (*Rozbite lustro*) w Wiedniu, włączyliśmy do nich wiele portretów zwierzęcych.
[…]
Gdy jesteś zachwycony faktem, że masz styczność ze zwierzętami, należy to przedstawić. Obrazowanie naczyń, innych przedmiotów i temu podobnych zawsze sprawiało mi pewną trudność, ponieważ nie znam żadnej relacji z przedmiotem poza więzią definiowaną przez potrzebę posiadania, nie ma tu żadnej wyższej, metafizycznej więzi, bo jak wiadomo, są przecież różne poziomy relacji. Z pewną rezerwą traktuję malowanie kwiatów, ponieważ są one tak nadzwyczajnie piękne. Nie ma takiego koloru farby, który oddałby piękno barwy róży. Na przykład jako jedno z pierwszych ćwiczeń daję moim studentom do namalowania stół nakryty białym obrusem, na którym znajdują się jajka i kalafior. Kalafior ma właśnie taki wielowymiarowy kolor, właściwie to żaden kolor, jednak jakiś kolor. Podobnie rzecz ma się z jajkiem, które ma przecież swój kolor, choć pozornie nie ma żadnego. Moi uczniowie mają zacząć od tego typu analizy.

Jest taka niepozorna książeczka Rainera Marii Rilkego, w której autor doradza początkującemu poecie. Co doradziłaby pani młodemu malarzowi w roku 2008?
Rada dla początkującego malarza? Przede wszystkim sugerowałabym zacząć od zbudowania świadomości tego, co się robi i w czym jest się najlepszym, choć on i tak czeka go błądzenie. A poza tym musi się poddać biegowi zdarzeń. […]

Rozmawiałem z Paulem McCarthy'm, który napisał tekst na pani wystawę w Serpentine Gallery. Kiedy po raz pierwszy wspomniałem o pani, mówiliśmy, że przez wiele lat nikt nie mógł dogonić pani dzieła, na przykład akcjoniści wiedeńscy. Tematu pani stosunku do młodszej generacji, chociażby wspomnianych wiedeńskich akcjonistów, nigdy dotąd nie poruszaliśmy. Czy zawiązały się między wami jakieś przyjaźnie?
Z kim konkretnie?

Z Otto Muehlem, Hermannem Nitschem i innymi.
To byli prawdziwi akcjoniści, ale ich czas wcale nie nastał po mnie.

Ale oni są przecież znacznie młodsi od pani.
Ja też byłam młodsza, byłam zawsze tak samo młoda jak oni.

Jest pani coraz młodsza, a tu i teraz — najmłodsza.
Coś należałoby w tym momencie zaznaczyć. Współcześni akcjoniści, performerzy kontynuują po prostu dzieło zapoczątkowane przez pionierów. Szczerze mówiąc, nie mam już za wiele czasu, aby to wszystko śledzić, przykro mi.

Ale to przecież nie jest aż tak istotne, ciągle jest pani aktywna zawodowo.
No tak, życie ma swoją z góry określoną długość i nic ponad to. Winny jest oczywiście świat, który mnie wcześniej nie odkrył.

Ale młode pokolenie artystów coraz częściej się na panią powołuje.
Nie do końca to zauważam. Może zakończmy jakimś negatywnym akcentem, właśnie powiedziałam coś takiego.

Czyli na tym zakończymy naszą rozmowę?

Tak. [śmiech] ●●●

Na podstawie: Jacqueline Kaess-Farquet, *Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Serpentine Gallery, Londyn, 2008, 38 min, niemiecki, angielski (voice-over), © Independent artfilms J.K.F. – P.M.E., http://www.independentartfilms.eu/maria_lassnig.html
Fragmenty wywiadu red. Kasia Redzisz

Many of your paintings are distinguished by a white background. You have often mentioned in unofficial talks that it was just the background which made up the core of your conflict with Francis Bacon. Your latest works heavily emphasize the phenomenon, which can be noticed in the pictures of the 1950s. . . . As early as then you painted in black on a white background. Could you say something more about this almost aversion to the background?

The choice of a white background is actually a natural consequence of my development. After the Second World War I was active within many movements, for example surrealism and art informel, and in the latter case the presence of the fore- and background is not so important. Besides, I mostly drew at that time. A drawing expressing my feelings was transposed onto the canvas. And canvas is simply white. Similarly, as in the case of my other works, here it is also absolutely crucial for me that the background be white.

It was surrealism which defined your art during your stay in Paris, then the phase of art informel followed, which you anyway quite quickly abandoned. Once during backstage talks you mentioned that this current quickly became too ordinary.

Then all young people painted in the informel style. It was enough just to daub anything on the canvas and call it art informel. . . .

But in your works, even those earliest ones, many signs of the later style can be seen. There is for example that wonderful portrait hanging in your place, a small picture of the 1940s. So much of you can be found in it.

. . .

These portraits are for me a special reason to be proud. I think that my later, mature works are not at all, against general opinion, much better than the pictures of my youth. For my money, such a statement is not fair in relation to my earlier output.

Your oeuvre shows an equal level. At each stage there were outstanding works but these were your self-portraits, which constituted the leitmotif. They are omnipresent, and appear at each stage of your activity.

The changes occurred dynamically, and indeed my development appears fairly distinct. Since my first steps in the world of painting till now I have always moved forward, maybe because after the Second World War I couldn't find a place for myself.

. . .

So what influenced your work at the very beginning. Who were important painters for you? Was there anyone particularly inspiring?

No. In the times of the Third Reich we saw nothing. Although there was a library in the academy, it had been robbed. You could only see folk painting. Later, by the natural order of things, I discovered the Impressionists. I got to know the output of all of them and Manet became my god. As, actually, did all of the Impressionists, each and every one of them.

Were there other painters besides Manet?

. . .

Yes, they appeared later. Of course the Impressionists also had their authorities — Spanish painters, Goya and Velázquez. Along with the Impressionists I adopted them as new gods.

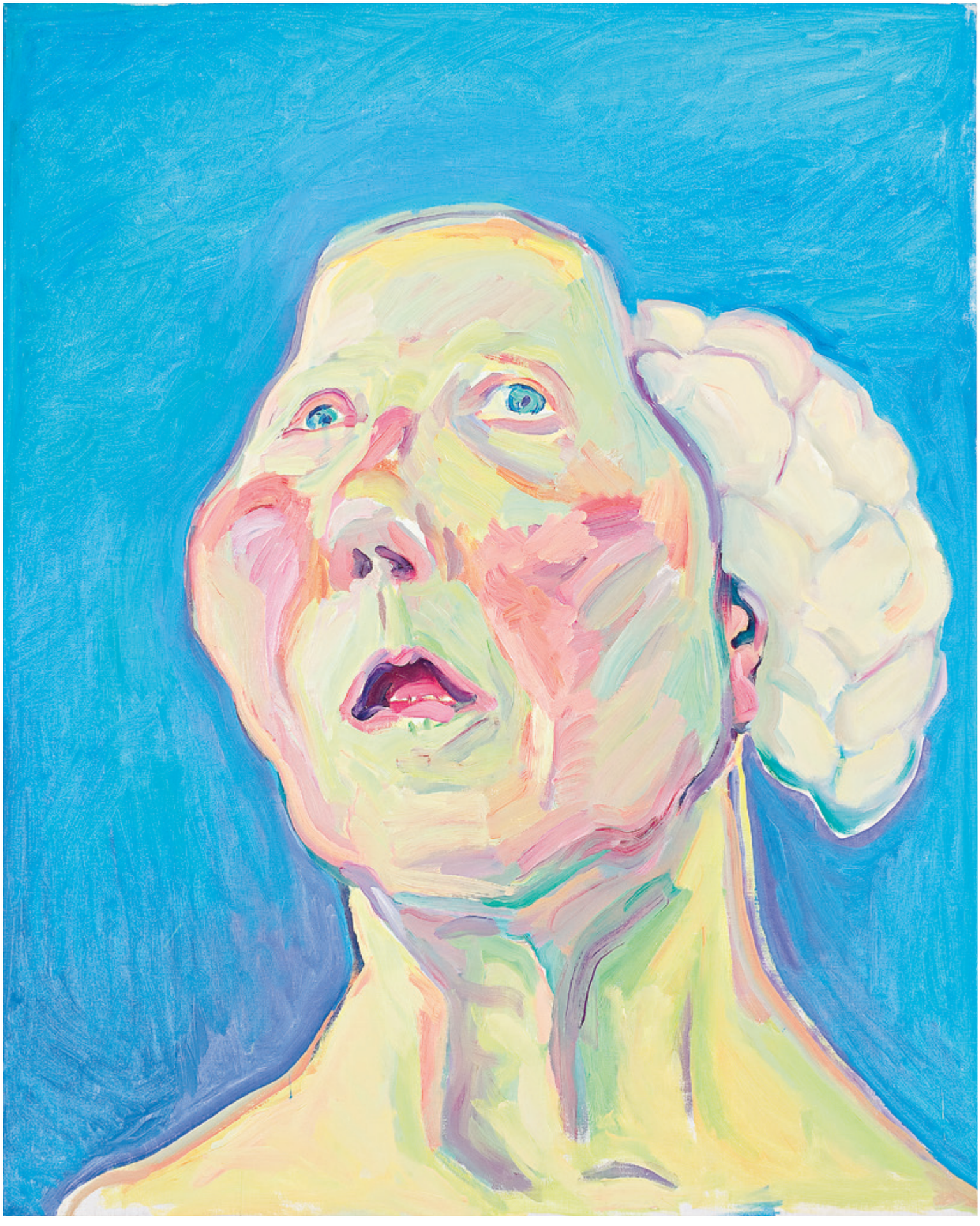
Were there also Expressionists?

To be honest, not exactly. Later, I very quickly discovered Picasso, and he became my authority. Among the Expressionists I naturally adored van Gogh. I became fascinated with him after the Impressionists.

Picasso?

Yes, yes. The disintegration of form. He entered my life with the disintegration of form.

So it's a certain dualism. . . . In the interview given to Jörg Heiser for *Frieze* in 2006 you talked about the differentiation of the points of departure for your artistic work — inner consciousness or inner reception of your own body and, contrary to it, the external look at the body. When did this breakdown take place?



Dama z mózgiem, ok. 1990, olej, płótno

na sąsiedniej stronie
Dwa sposoby istnienia/Autoportret podwójny, 2000, olej, płótno

Lady with Brain (*Dame mit Hirn*), c. 1990, oil on canvas

opposite
Two Ways of Being/Double Self-Portrait (*Zwei Arten zu sein/Doppelselbstporträt*), 2000, oil on canvas

. . .
Relatively fast, in 1948 or 1949, with the first drawings, because at the beginning there were drawings. Man always shyly takes first steps. I don't fully believe people who right away work on a large scale.
. . .

You say that you've never treated the body as a whole but as a collection of elements. So it's not the body in a holistic dimension. You claim that if you don't feel a body part, you don't paint it.
You may say so. I still do it.

. . .
The exhibition at which we are at the moment [*Maria Lassnig*, Serpentine Gallery, London, 25 April–8 June 2008] shows this dualism very strongly, tangibly. We have here more works about the externality of the body, as it can be called, but we also have works displaying its interior.
These fleshy paintings, to quote Robert Storr. It's a phenomenal statement of Storr, who paraphrased here Willem de Kooning's statement that 'Flesh was the reason oil paint was invented'.

. . . Do you paint quickly or quite slowly?
In comparison with others, undoubtedly quickly.

How long does it take you to create a picture?
Some of them need one day.
. . .

Are body awareness paintings created immediately or are they preceded by drawings? What is their process of execution?
That's true, I often make drawings but I never do them just for themselves but as a basis for painting. Nevertheless, recently I've created quite a lot of them because galleries expected me to do so, and for this reason I had to work quite swiftly. Then I remade these small drawings into huge paintings. But I'm far from being fully satisfied with it.

Thanks to this, however, phenomenal pictures were painted.
I know.

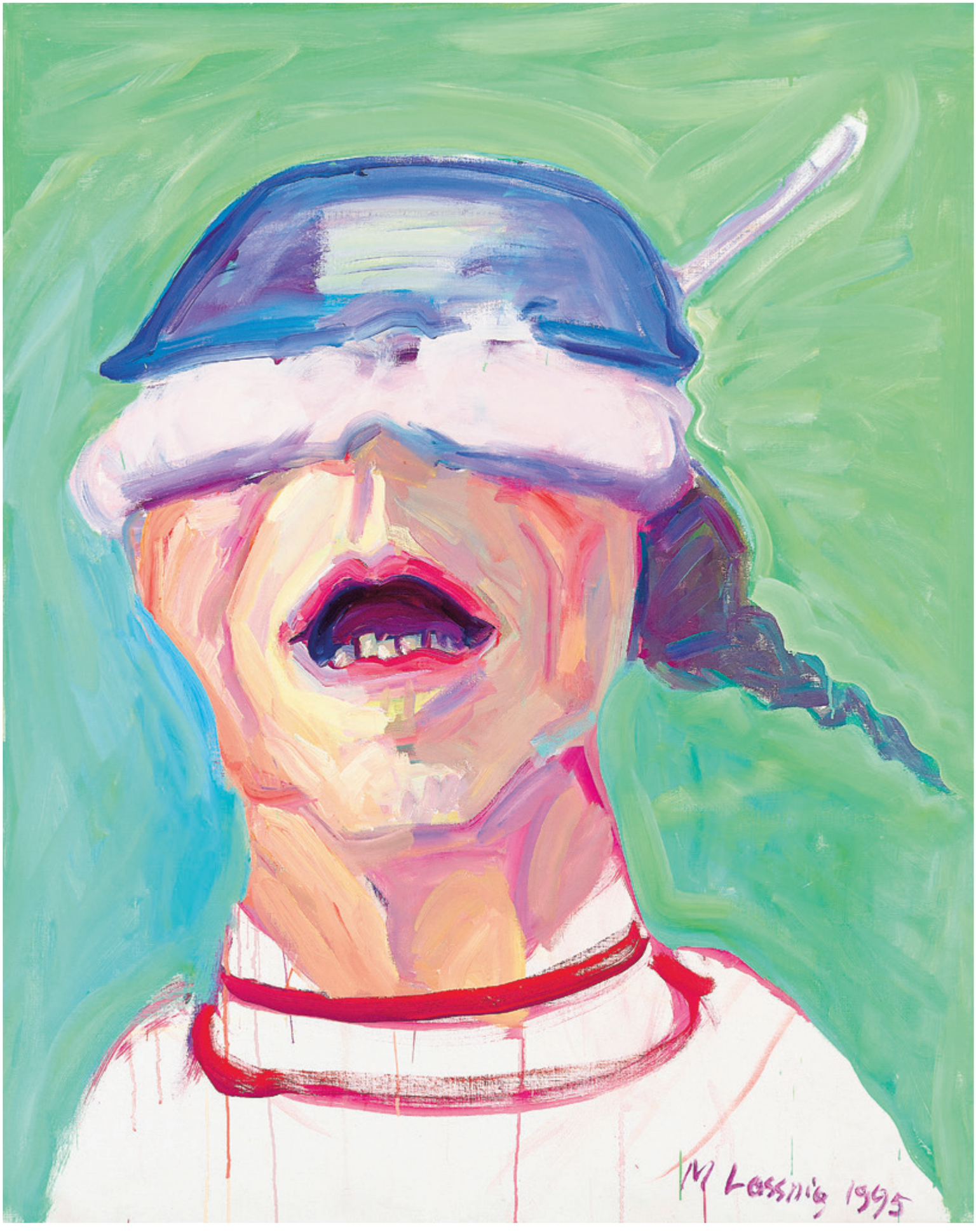
So drawing is an essential medium.
Of course. Drawings were often much more important for me than oil painting.

So can you say that they are the most important to you?
Almost the most important.

Does drawing require everyday exercise?
No, it's more daily bread.

Not painting?
You have to get involved with your whole self in painting. It's not enough to paint an hour daily, two hours could suffice but it's the minimum.

. . . Let's talk about topics of your painting other than the body. I was thinking for example about the drawings connected with the exploration of the human mind. Your picture *Language Grid* (*Sprachgitter*) seems related to them a bit.
Oh my God! *Language Grid*. And what does it have in common with brain research?


M Lessnig 1995

Maria Lassng, marzec 2002

na sąsiedniej stronie
Autoportret z rondlem, 1995, olej, płótno

Maria Lassnig, March 2002

opposite
Self Portrait with Saucepan (*Selbstporträt mit Kochtopf*), 1995, oil on canvas

fot. | photo: © Bettina Filtner

It crossed my mind that this picture is somehow bound up with it. If not, what is it then connected with?
With Paul Celan. He wrote the poem under this title.

Is it a tribute to Paul Celan?
Yes, I knew him.

In what circumstances did you get to know him?
In Paris, we were good friends.

Did he write about your art?
No, he simply believed in me. He said, 'You will make it through.'

. . . As in 1993 we cooperated for the first time on the cycle of exhibitions *Der zerbrochene Spiegel* (*The Broken Mirror*) in Vienna, we included numerous animal portraits.
. . .
When you are delighted with the fact that you have contact with animals, it should be depicted. The portrayal of vessels, other objects and the like always posed a certain difficulty for me since I don't know any other relation with the object apart from the bond defined by the need to possess. There is no higher, metaphysical tie here, because, as is known, there are different levels of relationships. I treat the painting of flowers with some reserve on account of the fact they are so exceptionally beautiful. There is no such colour of paint which would reflect the hue of a rose. For example, one of the first exercises I give to my students for painting is a table covered with a white tablecloth, with eggs and a cauliflower laid on it. A cauliflower has just such a multidimensional colour; actually not any particular colour but still one. A similar situation is with an egg, which has its own hue after all, although seemingly it doesn't have any. My students have to start from this type of analysis.

There is an inconspicuous little book of Rainer Maria Rilke in which the author gives his advice for a novice poet. What would you counsel young painters in 2008?
Advice for budding painters? First of all, I would suggest they start from building self-awareness of what they do and in what they are best, even though they are fated to still wander around. Apart from that, they should succumb to the course of events. . . .

I talked with Paul McCarthy, who wrote an essay for your exhibition in the Serpentine Gallery. When I mentioned you for the first time, we said that for many years nobody had been able to catch up with your work, for example the Viennese Actionists. The topic of your relationship with the younger generation, say the just mentioned Viennese Actionists, has not been brought up yet. Did you strike up any friendships?
With whom specifically?

With Otto Muehl, Hermann Nitsch and others.
These were real actionists, but their time did not come after me by any means.

But they are, after all, much younger than you.
I also was younger, I was always equally as young as they were.

You are always younger and here and now — the youngest.
Something should be emphasized here. Contemporary actionists, performers, simply continue work initiated by pioneers. To be honest, I don't have time to follow it all, I'm sorry.

But it's not that essential. You are still professionally active.
Well, yes, life has its own predetermined length and nothing beyond it. It is of course the world, which failed to discover me earlier, that is to be blamed.

But the young generation of artists cite you as an authority more and more often.
I don't really notice that. Let's maybe finish with some negative accent. I've just said something of this sort.

So we will conclude our conversation with it?
Yes [laughter]. ●●●

Based on: Jacqueline Kaess-Farquet, *Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Serpentine Gallery, London, 2008, 38 min., German, English (voice-over), © Independent artfilms J.K.F. – P.M.E., http://www.independentartfilms.eu/maria_lassnig.html
Fragments of the interview edited by Kasia Redzisz

Prace na wystawie
Works at the exhibition

sala | room 1

Lassnig ukończyła studia w 1945 roku i szybko zerwała z obowiązującą w czasach nazistowskich konwencją akademizmu. Lata pięćdziesiąte były dla niej okresem eksperymentów formalnych. Odchodząc od stylu *Autoportretu ekspresyjnego* z 1945 roku, zwróciła się ku abstrakcji. Wczesnym przykładem jej nowego podejścia do reprezentacji jest obraz *Dom ciała* (1951), w którym ciało umieszczone w centrum kompozycji interpretowane jest jako ośrodek odczuć i wrażeń. W eksperymentalnych pracach z połowy lat pięćdziesiątych ludzka sylwetka została zredukowana do barwnych plam, kładzionych na płótno szpachlą, co podkreślało fizyczne właściwości i strukturę ciał. Wspominając te obrazy w późniejszym okresie, stwierdziła: „Pozbawiona podstawowych elementów fizjonomicznych — oczu, nosa, ust — głowa została rozłożona na elementy przestrzenne; rozmieszczone na powierzchni płótna kolorowe plamy »absolutnej szarości« tworzyły zarys policzków, czoła, pochylonej szyi”.
Lassnig graduated in 1945 and quickly abandoned academism, which was the dominant stylistic convention during Nazi times. The 1950s was a decade of experimentation. Departing from the *Expressive Self-Portrait* of 1945, she experimented with abstraction and made an early statement of intent in *Body Housing* (1951), in which the body-nucleus appears as a permeable container for sensation. The small-scale, experimental works made in the mid-1950s reduced the human form to planes of oil paint applied with a palette knife, placing the solidity of the figure at the centre of the work. Recalling these paintings later, Lassnig said ‘Foregoing the important physiognomic features of the eyes, nose and mouth, the head was disassembled into spatial components, the coloured planes of “absolute grey” were spread out to become cheek shields, forehead shields and neck cylinders and then placed against the background.’

Dwie formy, jedna nad drugą/Podział czarnego pola, 1952
olej, płótno
Two Forms, One Above the Other/Black Field Division, 1952
Zwei Formen ubereinander/Schwarze Flachenteilung
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret, 1957–1958
olej, deska
Self-Portrait, 1957–1958
Selbstporträt
oil on woodboard
Maria Lassnig Foundation

Głowa, 1956
olej, płyta pilśniowa
Head, 1956
Kopf
oil on fibreboard
Maria Lassnig Foundation

Siedzący, 1956
olej, deska
Seated Male Figure, 1956
Sitzender
oil on woodboard
Maria Lassnig Foundation

Dom ciała, 1951
olej, juta
Maria Lassnig Foundation
Lata pięćdziesiąte XX wieku były dla Marii Lassnig dekadą eksperymentowania, a przedstawiony obraz należy do najbardziej abstrakcyjnych dzieł, jakie wyszły spod jej pędzla. Pomimo to znakomicie oddaje podejście malarki do wyobrażania ciała, którego obecność sugeruje tytuł. Praca przedstawia ciało zredukowane do bezforemnej masy obwiedzionej nieregularnymi liniami oddzielającymi ją od świata zewnętrznego. Ciało, podobnie jak dom, ma otwory — okna i drzwi, czyli oczy, uszy, nos i usta — przepuszczające do wnętrza bodźce z zewnątrz. Lassnig próbowała na różne sposoby ukazywać to zjawisko, malując autoportrety odzwierciedlające zarówno jej doznania fizyczne, jak i psychiczne.

Body Housing, 1951
Körpergehäuse
oil on jute
Maria Lassnig Foundation
The 1950s was a decade of experimentation for Lassnig and this painting is among the most abstract of her works. Nevertheless it encapsulates her approach to figuring the body, whose presence is suggested in the work’s title. Reduced to a formless mass in the centre of the composition, the body is contained by irregular lines — unstable boundaries between it and the external world. A body, like a house has spaces — windows and doors, or eyes, mouth, nose and ears — through which its internal life is affected. Lassnig sought to make this process visible in self-portraits that reflected her physical sensations as well as her psychological feelings.

Autoportret ekspresyjny, 1945
olej, węgiel, płyta pilśniowa
Maria Lassnig Foundation
Obraz wykonany w roku ukończenia przez artystkę wiedeńskiej Akademie der bildenden Künste stanowi wczesny przykład odniesienia do kwestii reprezentacji, która zdefiniowała całą jej praktykę artystyczną. Podobnie jak w przypadku wielu późniejszych obrazów, malarka pokazała się tu w trakcie pracy. Płótno pełni funkcję lustra. Napięcie pomiędzy rzeczywistością i jej odzwierciedleniem odgrywało ważną rolę w podejściu Lassnig do autoportretu.

Expressive Self-Portrait, 1945
Selbstporträt expressiv
oil and charcoal on fibreboard
Maria Lassnig Foundation
Made in the year of Lassnig’s graduation from the Academy of Fine Art in Vienna painting is an early indication of the interrogation of the limitations of painting and self-representation that came to define Lassnig’s entire career. As in many of her later paintings, the artist depicted herself at work. The canvas functions as a mirror. This tension between reality and appearances is crucial for her thinking about self-portraiture.

Rodzice w łóżku/Mama i tata, 1955
olej, płótno
Parents in Bed/Mum and Dad, 1955
Die Eltern im Bett/Mutti und Vati
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Lassnig mierzyła się z konwencją autoportretu, zacierając granicę pomiędzy tradycyjnymi elementami malarskimi — podmiotem i tłem. Przekraczała ją, utożsamiając płótno z ciałem i wykorzystując jego powierzchnię jako nośnik fizycznych doznań. Na początku lat pięćdziesiątych wyjechała do Paryża, gdzie zobaczyła wystawę twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu, w tym Jacksona Pollocka. Zapoczątkowało to jej zainteresowanie gestem malarskim i odwzorowaniem obecności ciała i jego ruchów na płótnie. Na początku lat sześćdziesiątych odeszła od inspirującego ją wcześniej malarstwa informel. Przełomowa w jej podejściu do zagadnienia reprezentacji stała się seria wielkoformatowych obrazów zwanych „obrazami liniowymi”. Malowała je, klęcząc lub leżąc na płótnie i opisywała jako „przedstawienia wrażeń cielesnych”. Płótno malarskie traktowane jest w nich nie tylko jako podłoże dla wyobrażenia ciała, lecz jako integralny element jego przedstawienia. W tym samym czasie w obrazach Lassnig pojawia się też charakterystyczny motyw białego prostokątnego płótna pełniącego rolę tła lub sceny dla postaci.
Maria Lassnig confronted the medium of self-portraiture in paintings that disintegrated the boundary between the traditional pictorial elements of subject and background. In certain works, she took this further, by presenting the canvas as a body in itself, using the entire surface to express her bodily sensations. In the early 1950s Lassnig visited Paris and saw an exhibition featuring abstract expressionist works by, among others, Jackson Pollock. This sparked an interest in painterly gesture, which traced the body’s presence on canvas. At the beginning of the 1960s Lassnig steered away from the informel influence of preceding years to produce a series of large paintings that she called *Strichbilder* (line paintings). She painted them while kneeling or lying on the canvas and described them

as ‘body sensation figurations’. Those works marked an important breakthrough in her approach to representation. The canvas became not only an impression of the body, but also an integral element of its depiction. From the early 1960s onwards, the white rectangle of the canvas would reappear in Lassnig’s paintings, serving as a stage for figures.

Postać z błękitnym gardłem, 1961
olej, płótno
Figure with Blue Throat, 1961
Figur mit blauem Hals
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret jako arlekin, 1960–1961
olej, płótno
Harlequin Self-Portrait, 1960–1961
Harlekin-Selbstporträt
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Tłusta zielona, 1961
olej, płótno
Fat Green, 1961
Dicke Grüne
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

sala | room 2

Autoportrety Lassnig często przedstawiały jej ciało w połączeniu z przedmiotami bądź częściami maszyn. Prezentowany w tej sali *Autoportret jako fotel I* (1963) jest pierwszym przykładem takiej transformacji. Komentując obraz, malarka przytoczyła chwilę, kiedy siedząc na fotelu w swej pracowni, zwróciła uwagę na ucisk mebla na jej ciało. Obraz ten jest próbą oddania opisanego wrażenia i wyznacza moment, w którym artystka zaczęła przedkładać odwzorowywanie świadomości ciała nad reprezentację jego powierzchownego wizerunku. W prezentowanych animacjach *Autoportret* i *Krzesła* motyw hybrydy kobiecych ciał i maszyn zostaje upolityczniony przez wpisanie go w kontekst współczesnych relacji społecznych.

Lassnig’s self-portraits often depicted her body merging with objects or machines. Presented in this room *Armchair Self-Portrait I* (1963) is one of the first paintings showing a mutation of her body with a domestic object. Commenting on the work the artist recalls a moment in her studio, when sitting in an armchair she focused on feeling it pressing against her body. *Armchair Self-Portrait I* is an attempt at depicting this subjective impression, marking the beginnings of Lassnig’s life-long commitment to reflect the awareness of her body rather than to represent its superficial image. Hybrids of female bodies and machines are a reoccurring motif of her later practice. They were also further politicised in 16mm animated films made in New York in the early 1970s including *Self-Portrait* and *Chairs*, shown here.

Autoportret jako fotel I, 1963
olej, płótno
Armchair Self-Portrait I, 1963
Sesselselbstporträt I
oil on canvas
Collection Helmut Klewan

Wysoko siedząca, 1964
olej, płótno
High Seated Female Figure, 1964
Hohe Sitzende
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Napoleon i Brigitte Bardot, 1961
olej, płótno
Napoleon and Brigitte Bardot, 1961
Napoleon und Brigitte Bardot
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Propozycja rzeźby, 1966–1967
olej, płótno
Proposal for a Sculpture, 1966–1967
Vorschlag für eine Plastik
oil on canvas
Neue Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum

Krzesła, 1971
film 16 mm, kolor, przeniesiony na płytę DVD, 4´
Filmy animowane Marii Lassnig, podobnie jak jej obrazy, odzwierciedlają obawy i wątpliwości artystki związane z przedstawieniem samej siebie, postępującego znaczenia technologii w naszym życiu oraz pozycji kobiet w społeczeństwie. W filmie widzimy taborety, fotele oraz krzesła biurowe poruszające się i przybierające ludzkie kształty. Kończy się on ujęciem nakręconym w pracowni artystki, kiedy kamera skupia się najpierw na obrazie *Autoportret jako fotel I*, a następnie ukazuje artystkę siedzącą w masce przeciwgazowej. Lassnig użyła powstałych w ten sposób skojarzeń do sportretowania swego ciała jako zniewolonego, oblężonego we własnym domu.
dzięki uprzejmości sixpackfilm

Chairs, 1971
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 4´
Lassnig’s animated films share similar concerns as her paintings. They reflect the artist’s preoccupation with self-representation, ever-growing role of technology or the position of a woman in society. In this film a variety of stools, armchairs and desk chairs are moving around and morphing into bodily forms. The dynamic sequence is followed by a live-action shot in Lassnig’s studio, where the camera first focuses on *Armchair Self-Portrait I* displayed in this room, before showing the artist seated with her face obscured by a gas mask. Lassnig uses the associations it triggers to show her domestic body as one besieged.
courtesy sixpackfilm

Autoportret, 1971
film 16 mm, kolor, przeniesiony na płytę DVD, 5´
W tej animacji twarz artystki zastępują kolejne obiekty, takie jak ananas, komoda z wypchanymi szufladami, kamery i aparaty, czaszka oraz twarze Grety Garbo i Bette Davies. Pomimo tytułu film nie jest autoportretem w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu. Mamy tu raczej do czynienia — jak w wielu innych jej pracach — z próbą pokazania, jak artystka odbiera swój własny wizerunek, i to nie tylko ten, który chciałaby przybliżyć innym, ale i ten, którego sama się obawia.
dzięki uprzejmości sixpackfilm

Self-Portrait, 1971
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 5´
Self-Portrait contains a sequence of images of Lassnig’s head replaced by a pineapple, an overstuffed set of drawers, a camera, a skull and the faces of Greta Garbo and Bette Davis. Despite the work’s title, the film is not a conventional self-portrait. Rather — as with so much of Lassnig’s work — it attempts to show what she herself experienced and thought of her self-image, not only that which she wished to project to others but also that which she most feared becoming.
courtesy sixpackfilm

sala | room 3

W roku 1968 Maria Lassnig przeprowadziła się do Nowego Jorku, gdzie przyjęła nowy styl, który nazywała z przymrużeniem oka „amerykańskim realizmem”. Obrazy z tego czasu sprawiają wrażenie konwencjonalnie realistycznych, ze względu na wierne odwzorowanie przez malarkę jej wyglądu. Ich głównym tematem jest jednak malarstwo jako medium i związane z nim zagadnienie autoreprezentacji. Artystka często multiplikowała lub umieszczała swe ciało na obrazach wpisanych w obrazy, podważając zasady „realizmu” i kwestionując tym samym rolę malarstwa jako obiektywnego narzędzia rejestracji rzeczywistości. W Nowym Jorku Lassnig uczęszczała też na kurs animacji w School of Visual Arts i wtedy właśnie powstały jej pierwsze filmy. Jako członkini organizacji Women/Artist/Filmmakers, Inc. tworzyła krótkie animacje poruszające ważne dla niej wątki społeczno-kulturowe.

In 1968 Maria Lassnig moved to New York, where she adopted a new style that she would describe, with tongue in cheek, as ‘American realism’. In one way these new paintings appeared more conventionally realistic by depicting Lassnig’s external appearances. But they probed deeply into the process of painting and self-representation. In these works, the body was doubled and staged on canvases-within-canvases to subvert painterly ‘realism’ and to undermine the role of painting as objective means of recording the reality. In New York, filmmaking became a parallel part of Lassnig’s practice. She studied film animation at the New York School of Visual Arts, and as a member of Women/Artist/Filmmakers, Inc., she made a group of films addressing pertinent socio-cultural issues.

Potrójny autoportret/Nowa ja, 1972
olej, płótno
Triple Self-Portrait/New Self, 1972
Dreifaches Selbstporträt/New Self
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret z kijem, 1971
olej, węgiel, płótno
Maria Lassnig Foundation
Lassnig przedstawiła siebie siedzącą przed dużym płótnem, na którym widoczny jest wstępny szkic postaci starszej kobiety — zmarłej matki artystki. Ręce postaci wyłaniają się z obrazu i spoczywają na ramionach siedzącej przed nią Lassnig, przekraczając granicę pomiędzy malarską iluzją i światem rzeczywistym. Podobnie kij trzymany przez artystkę, który pozornie przebija jej ciało, może być zaledwie złudzeniem, grą z percepcją widza. Motyw obrazu w obrazie wskazuje na refleksję na temat natury malarstwa i granic reprezentacji.

Self-Portrait with Stick, 1971
Selbstporträt mit Stab
Maria Lassnig Foundation
oil and charcoal on canvas
In this painting Lassnig depicted herself seated in front of a large canvas with a preliminary sketch of an older woman, thought to be the artist's late mother. Her hands reach out from the surface of the canvas and rest on Lassnig's shoulders, breaching the border between reality and illusion. Similarly, a stick held by the artist which seemingly pierces her body may be just a deceptive image, playing with the viewer's perception. The motif of a painting within a painting points to considerations about the nature of the medium and limits of representation, an ongoing preoccupation of Lassnig's art.

Pary, 1972
film 16 mm, kolor i dźwięk, 9´
dzięki uprzejmości sixpackfilm
Couples, 1972
film 16 mm, colour and sound, 9´
courtesy sixpackfilm

Tematem cyklu *Wewnątrz i na zewnątrz płótna* jest ciało artystki w interakcji z obrazami. Lassnig leży na płótnie obok swojego przedstawienia, wyrywa się zeń, jak gdyby uciekała z pułapki, lub wyłania się niczym dziecko przychodzące na świat. Była ona orędowniczką malowania zgodnie z wewnętrznymi odczuciami, krytykowała artystów tworzących na podstawie fotografii, którą określała mianem „protezy". Jednocześnie pozostawała świadoma wyzwań płynących z takiej definicji autoportretu. Prezentowana seria ukazuje zmagania artystki z jej wizją malarstwa.
In the series of works titled *Inside and Outside the Canvas* artist's body is seen interacting with a canvas in different ways. She reclines on it alongside her own representation, wrestles herself out of it as if escaping from a trap, or emerges from it as if a baby brought into the world for the first time. Lassnig was vocal about the artistic potential of painting self-portraits from her internal bodily sensation, and derided artists working with photography as 'prosthesis artists'. Yet she was acutely aware of the unending challenge of her own approach to self-portraiture. In these works she visualises the ultimate difficulty of picturing internal sensations that ultimately reside not on canvas, but inside the body itself.

Wewnątrz i na zewnątrz płótna IV, 1984–1985
olej, płótno
Inside and Outside the Canvas IV, 1984–1985
Innerhalb und außerhalb der Leinwand IV
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Wewnątrz i na zewnątrz płótna V, 1985
olej, płótno
Inside and Outside the Canvas V, 1985
Innerhalb und außerhalb der Leinwand V
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Duet tragiczny/Duet dramatyczny, 1987
olej, płótno
Tragic Duet/Dramatic Duet, 1987
Tragisches Duett/Dramatisches Duett
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

sala | room 4

Lassnig odchodziła od reprezentacji własnych odczuć jedynie wtedy, gdy „wydarzenia zachodzące w świecie zewnętrznym okazywały się silniejsze od niej". W jej ujęciu autoportret dawał możliwość sprzeciwiania się zjawiskom takim jak dyskryminacja kobiet czy okrucieństwo wojen. Jedną ze strategii malarki, pozwalających odnieść się do tych tematów, było przekształcanie własnego ciała w broń lub przedmioty codziennego użytku — oswajanie rzeczy wywołujących w niej niepokój. W 1991 roku pisała o relacjonowanej przez telewizję pierwszej wojnie w Zatoce Perskiej, krytykując ją jako „medialny serial" i zwracając uwagę na zobojętnienie towarzyszące nam, gdy dowiadujemy się o wydarzeniach za pośrednictwem mediów. Artystka starała się przełamać ten dystans, włączając do swoich autoportretów symbole wojny i śmierci.
Lassnig remarked that she only abandoned her commitment to her internal sensations when 'events in the outside world were stronger than me'. For her, self-portraits could protest female subjugation and the horrors of war. One of her strategies for confronting such issues was to displace her own body into weapons or objects: to occupy the very things that she felt ill-at-ease with: whether a rifle or a cheese grater. In 1991, she wrote of her experience of the First Gulf War as mediated through television, describing it as a 'serial novel in the media' and referring to the deadening, distancing effect of learning about its events in this way. Lassnig counteracted this distance by conjoining her own self-portrait with symbols of war and death.

Żniwiarz, 1991
olej, płótno
The Reaper, 1991
Sensenmann
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Bunt gołębi, 1994
olej, płótno
Revolt of the Doves, 1994
Aufstand der Tauben
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Furia wojny, 1991
olej, płótno
Fury of War, 1991
Kriegsfurie
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

W latach dziewięćdziesiątych zainteresowanie Lassnig technologią i posthumanizmem znalazło odbicie w pracach odnoszących się do science fiction. Wyrażała w nich niepokój związany z wpływem technologii na codzienne życie i wskazywała na zacieranie się granic pomiędzy człowiekiem i maszyną. W jej autoportretach ciało ulega deformacjom, zyskuje nadprzyrodzone zdolności, nabiera cech maszyn. *Mały autoportret science fiction* (1995) przedstawia malarkę patrzącą w inny wymiar przez gogle wirtualnej rzeczywistości. Tego rodzaju groteskowe transformacje stanowią próbę uchwycenia zmiany naszego stosunku do ciała, spowodowanej gwałtownym rozwojem technologii.
In the 1990s, a preoccupation with technology and the notion of the post-human also gave rise to a group of works referring to science fiction. They revealed a sense of unease with the encroaching influence of consumer technologies on contemporary life and the blurring of lines between humans and machines. In these self-portraits, the artist's body began to develop supernatural adaptations, distortions and machine-like qualities. In *Small Science Fiction Self-Portrait* (1995), her sight is directed to another plane of vision by virtual reality goggles. Such grotesque transformative depictions imply an understanding of the way our experience of occupying our bodies has shifted in relation to rapidly increasing technological developments.

Różowa elektryczność/Elektryczny autoportret II, 1993
olej, płótno
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern
Od wczesnych lat sześćdziesiątych Lassnig tworzyła obrazy, do których wprowadzała motywy i tematy związane z cybernetyką, technologią i fantastyką naukową. Wśród nich znalazła się także duża liczba autoportretów, gdzie jej ciało ulegało przekształceniom bądź ulepszeniom z pomocą urządzeń mechanicznych lub cyfrowych. W obrazie widzimy, jak cechy ludzkie rozmywają się w fale elektryczne, rozumiane przez artystkę jako rozedrgane uczucia. Skomentowała to: „Autoportrety przedstawiające ciało jako maszyny elektryczne są tylko jednym z wielu sposobów na wyrażenie świadomości ciała".

Pink Electricity/Electric Self-Portrait II, 1993
Rosa Elektrizität/Elektrisches Selbstporträt II
oil on canvas
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern
From the early 1960s Lassnig made paintings in which she introduced themes of science-fiction, technology and cybernetics. Among them were numerous self-portraits, where her body is transformed, or enhanced, with

digital or mechanical devices. They examine the changing experience of the body in relation to technological developments. In this painting human features in an image of the artist are entirely blurred into electrical waves, which Lassnig saw as vibrating sensations. She commented: 'These auto-portraits as electricity machines are only one of many ways to express body awareness.'

Mały autoportret science fiction, 1995
olej, płótno
Small Science Fiction Self-Portrait, 1995
Kleines Sciencefiction-Selbstporträt
oil on canvas
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Czerwona głowa na zielonym tle/Zieleń przeciwko czerwieni, 1996
olej, płótno
Red Head against Green Background/Green Against Red, 1996
Roter Kopf vor grünem Hintergrund/Grün gegen Rot
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret z liniami nerwów, 1996
olej, płótno
Self-Portrait with Nerve Lines, 1996
Selbstporträt mit Nervenlinien
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret w kagańcu, 1973
olej, płótno
Self-Portrait with Muzzle, 1973
Selbstporträt mit Maulkorb
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret w kamizelce ratunkowej, 1973
olej, płótno
Self-Portrait with Swimming Belt, 1973
Selbstporträt mit Schwimmgürtel
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

sala | room 5

Pojęcie „świadomości ciała" nabiera szczególnie poruszającego charakteru w odniesieniu do prac powstałych w ostatnich latach życia malarki. Od początku twórczości Lassnig dotykała w swej sztuce tematu kruchości życia i przemijającego czasu. W latach sześćdziesiątych tworzyła obrazy wyrażające żałobę po śmierci matki. Później filozoficzne tytuły jej prac zaczęły odnosić się do zmagań z procesem starzenia. Podobnie jej nowojorskie animacje oraz film *Ballada o Marii Lassnig* z 1992 roku zawierały wątki autobiograficzne, rzucając światło na trudności, którym artystka musiała stawiać czoła w życiu i sztuce. W wieku osiemdziesięciu lat malowała swoje ciało — pomarszczone, zwiotczałe, leżące na szpitalnym łóżku, wsparte na kulach. W późnych pracach ciało pojawia się nie jako indywidualny byt, ale często zostaje zmultiplikowane — w dwóch lub trzech wersjach — co może sugerować zarówno odrodzenie za sprawą malarstwa, jak opuszczenie ciała przez wewnętrzne „ja". W ostatnim *Autoportrecie z pędzlem* (2010–2013) po raz kolejny przedstawiła się podczas pracy — płótno pełni tu rolę lustra odbijającego wizerunek artystki, która niestrudzenie maluje swój autoportret, aż do końca.

Lassnig's commitment to 'body awareness' gained increasing poignancy in works created in the last years of her life. Works from across her career address the frailty of the body and fragility of life. While in the 1960s the artist had made paintings mourning the death of her mother, in her final decades the philosophical titles of her works reflected her grappling with her own ageing process. Lassnig's animated films made in New York and the film *Ballad of Maria Lassnig* (1992) were equally autobiographical in approach, illuminating the struggles of her own life and career. In her eighties, she painted her body wrinkled, limping and stretched between crutches. In these last years, the body did not just appear in a single form, but was often mirrored or multiplied, suggesting a rebirth of the self through the medium of paint, or the departure of the subject from its body. In her last painting, *Self-Portrait with Brush* (2010–2013), Lassnig depicted herself in the act of self-portraiture, the canvas serving as a mirror for the final time.

Kuchenna narzeczona, 1988
olej, płótno
Kitchen Bride, 1988
Küchenbraut
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Kuchenna wojna, 1991
olej, płótno
Kitchen War, 1991
Der Küchenkrieg
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret z rondlem, 1995
olej, płótno
Self-Portrait with Saucepan, 1995
Selbstporträt mit Kochtopf
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Dama z mózgiem, ok. 1990
olej, płótno
Lady with Brain, c. 1990
Dame mit Hirn
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Opłakiwanie, 1964
olej, płótno
Mourning, 1964
Beweinung
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Co dalej?, 2007
olej, płótno
What Next?, 2007
Was weiter?
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret z pędzlem, 2010–2013
olej, płótno
Self-Portrait with Brush, 2010–2013
Selbstporträt mit Pinsel
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Chiromancja, 1973
film 16 mm, kolor, przeniesiony na DVD, 10´
dzięki uprzejmości sixpackfilm
Palmistry, 1973
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 10´
courtesy sixpackfilm

Złudzenie brakującego macierzyństwa, 1998
olej, płótno
Illusion of Missed Motherhood, 1998
Illusion von der versäumten Mutterschaft
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Autoportret z bańką śliny, 2006
olej, płótno
Self-Portrait with Speech Bubble, 2006
Selbstporträt mit Sprechblase
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Bez tytułu (Kule), 2005
olej, płótno
kolekcja prywatna
Untitled (Diagonally on Two Crutches), 2005
Ohne Titel (Krücken)
oil on canvas
private collection

Dwa sposoby istnienia/Autoportret podwójny, 2000
olej, płótno
Two Ways of Being/Double Self-Portrait, 2000
Zwei Arten zu sein/Doppelselbstporträt
oil on canvas
Maria Lassnig Foundation

Edukacja artystyczna, 1976
film 16 mm, kolor, przeniesiony na DVD, 8´
dzięki uprzejmości sixpackfilm
Art Education, 1976
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 8´
courtesy sixpackfilm

Iris, 1971
film 16 mm, kolor, przeniesiony na DVD, 10´
dzięki uprzejmości sixpackfilm
Iris, 1971
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 10´
courtesy sixpackfilm

Maria Lassnig
Maria Lassnig

Kształty, 1972
film 16 mm, kolor, przeniesiony na DVD, 10´
dzięki uprzejmości sixpackfilm
Shapes, 1972
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 10´
courtesy sixpackfilm

Maria Lassnig (1919–2014)
Hubert Sielecki (ur. 1946)
Ballada o Marii Lassnig, 1992
film 16 mm, kolor, przeniesiony na DVD, 8´
dzięki uprzejmości sixpackfilm

Maria Lassnig (1919–2014)
Hubert Sielecki (born 1946)
The Ballad of Maria Lassnig, 1992
Maria Lassnig Kantate
film 16 mm, colour, transferred to DVD, 8´
courtesy sixpackfilm

kontakt dla mediów:
Olga Gawerska, rzecznik@zacheta.art.pl, tel. **603 510 112**

zdjęcia prasowe:
www.zacheta.art.pl/prasa (dostępne po zalogowaniu)