

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Maria Lassnig : Frauenstärke Schwerarbeit = hard labor : the forte of women

Autor: Vachtova, Ludmila / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680051>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Maria Lassnig

MARIA LASSNIG, 3 WAYS OF BEING, 2004, oil on canvas, 49 1/2 x 80 3/4" / 3 ARTEN ZU SEIN, Öl auf Leinwand, 126 x 205 cm.

ALL IMAGES ARE COURTESY OF HAUSER & WIRTH, ZURICH; MUSEUM MODERNER KUNST, WIEN; MUSEUM LUDWIG, KÖLN; UNLESS OTHERWISE INDICATED



Frauenstärke Schwerarbeit

LUDMILA VACHTOVA

Niemand stand sich so oft selber Modell, und keiner trug so schamlos die eigene Haut auf den Markt. Das Kennzeichen ist längst bekannt: Nackt, betont unschön, und mit voller Kraft frontal durch die Wand. Einmal wollte Maria Lassnig in einer Rauminstallation alle Arten von Blitzen, Donner und Sturmwolken auffangen. Die Tat, nur im Kopf vollbracht, trägt stark persönliche Züge. Wenn sich die Kunst als Naturgewalt benimmt, wird ein Gewitter zum ergänzenden Selbstporträt.

Seit sich Maria L. von Kappel am Krappfeld, Kärnten, mit dem Fahrrad nach Wien begab, um an der Akademie zu studieren, stürmte sie, störte und stellte manche Ordnung auf den Kopf. Da sie keine Tendenz, nur sich selbst ohne jeglichen Narzissmus vertrat, überlebte sie unversehrt viele Zeitmoden, bezahlte aber dafür. Die Karriere nahm einen zähen Gang. Die Aktualitäten wechselten immer schneller, Maria Lassnig blieb aber bei der Schwerarbeit Kunst, die ihr gar nichts schenkte. Anpassung war nicht ihre Sache. Von der Rivalität der Generationen hat sie nie profitiert und reiste das erste Mal nach Paris mit dem um zehn Jahre jüngeren Kollegen Arnulf Rainer. Permanentes Kopfschütteln der Kunstvermittler nahm sie nicht wahr. Ohne Sinn für Humor wäre die Geschichte der Werkrezeption geradezu unerträglich. Maria Lassnig wuchs zu einem Paradox: Man hat sie für wichtig gehalten, aber nicht geliebt, eine seltsame, einsame Künstlerin und Frau. Die Neuen Wilden sind in ihrem Schatten alt geworden, Neo Rauch und die Farbsüchtigen der Neuen Leipziger Schule könnten ihre Komplizen sein, genauso gut wie der kluge Vito Acconci mit seinem erotisch erlebten Raum. Geburtsdaten scheinen im Leben von Maria Lassnig keine Rolle zu spielen. Als geistige Übermutter feministischer Ästhetik taugte sie nur wenig. Gender-spezifische Ausstellungen lehnte sie als diskriminierend ab. Für ihr Denken und Handeln war und ist die Welt nur grammatisch weiblich – vielleicht als Strafe ist sie im internationalen Lexikon der Künstlerinnen bloss mit sieben Zeilen und keiner Abbildung vertreten.¹⁾ Die schnelle Maria Lassnig, mit Vorbehalt berühmt, steckt in einer lahmen, da neidischen Umgebung.

DR. LUDMILA VACHTOVA, geboren 1933 in Prag, Kunstkritikerin, Journalistin und Autorin, lebt seit 1973 in Zürich.

MARIA LASNIG, THE INNOCENT LOOK, 2008, oil on canvas, $81\frac{3}{4} \times 59"$ / DER UNSCHULDIGE BLICK, Öl auf Leinwand, 2008 x 150 cm.



Mit wem soll sie sich messen? Es fehlt an guten Gegnern. Zeitbegrenzte Auswanderungen nach Paris, New York und Berlin lösen nicht das Unbehagen. Erst ab 1980 wird die frisch ernannte Hochschulprofessorin in Wien als wahre Klassikerin geehrt und darf Auszeichnungen weltweit wie Pilze nach dem Regen sammeln. Als dann die Kunst selbst den albernen Wettstreit über Figuration und Abstraktion ad acta legt, steht dem globalen Applaus des neuen Jahrtausends nichts im Wege: Maria Lassnig, die Majestät der Malerei schlechthin. Die Institutionalisierung der Künstlerin verringert allerdings nicht ihre Lust am Malen. Von Müdigkeit keine Spur.

Die ersten bekannten Arbeiten der jungen Lassnig überraschen mit selbstbewusster Professionalität. Die Jahre der Studien haben sich offensichtlich gelohnt. Was sich nicht bei den Lehrern oder in den Museen fand, stöberte sie in Gesprächen und Zeitschriften auf. Mit den alten Meistern bestens vertraut, schaute sie sich Pieter Brueghels TURMBAU ZU BABEL (1563) im Kunsthistorischen Museum Wien so genau an, dass sie die Lineatur der Details sogar in das Dickicht ihrer «surrealistischen» Zeichnungen transponieren konnte. Die kubisierenden Kanten hielten die Komposition im Gleichgewicht, und Juan Mirós biomorphe Bissigkeit ermutigte sie zum SELBSTPORTRÄT ALS ZITRONE (1949). Bei den Bildnissen wirkt jeder Farbton überlegt, die fast maliziöse Schärfe der Zeichnungen unterstützt ihre räumliche Tiefe und verwandelt jede Fläche zu einem ausgesprochen voluminösen Erlebnis – eine ungewöhnlich starke plastische Begabung, die erst in den 70er-Jahren in einer Gruppe von «angewandten» Objekten eine logische, dreidimensionale Umsetzung findet.

Mit neunundzwanzig stellt Maria Lassnig das erste Mal aus. Die Kritik vermutet lobend eine Verwandtschaft mit Oskar Kokoschka und dem kärntnerischen Kolorismus, die Künstlerin wählt aber eine andere Herausforderung. «Der gerade Weg ist der schnellere als der krumme», notiert sie im Tagebuch und spurt schnurgerade über Nadelkurven.²⁾ Auf der Suche nach den Surrealisten und deren Quellen in Paris erlebt sie einen explosiven Aufbruch der Ungegenständlichkeit – ein fatales Intermezzo mit Folgen. Sie taucht in den Strom, speit pastose Farbinseln über die Bildfläche, peitscht sie mit diagonal geschossenen Balken oder deckt sie in Farbschichten fast voll(ständig) zu. Im Galopp scheint sich alles zu verändern, auch der Bildinhalt und dessen Begründung. Mit schwerer Last fährt Lassnig über das dünne Kunsteis. In Österreich als Vorkämpferin des Informel bekannt, nabelt sie sich wieder ab und malt schwerfällig farbige, kantige Felsbrocken, unbewegbare Monolithe oder warm fliessende, fast unbegrenzte Farbfelder. Mit der Ungegenständlichkeit geht sie recht unzimperlich um. Wie eine Bäuerin beim Kochen mischt sie heterogene Zutaten, lässt den Farbteig quellen und bezeichnet das Ergebnis ziemlich ernüchternd und der optischen Wahrheit entsprechend als «Knödel», «Kipfel» oder auch «Schorf». Nach diesem weichen Zwischenspiel



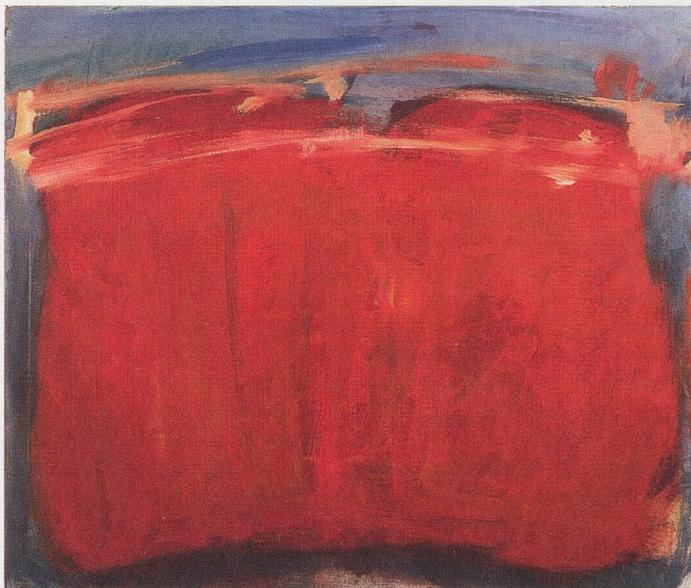
MARIA LASSNIG, 6 FACIAL FEELING IMPRINTS, 1979,
watercolor, gouache, crayon on paper, 23 1/4 x 16 1/2" /
6 GESICHTSGEFÜHLSABDRÜCKE, Aquarell, Gouache,
Farbstift auf Papier, 59 x 42 cm.

findet ihr unbeirrbarer Sinn für verbale Genauigkeit den richtigen Titel, der den Bildern wie auch der Macherin gehört: «Kopfheit». Sie kann nicht abstrakt malen, und schon gar nicht lyrisch. Jedes Bild verfügt über seine eigene Realität. «Kunst braucht Übermut», stellt Maria Lassnig einmal fest und verschreibt sich völlig unzeitgemäß in den 60er-Jahren einer kruden Figuration. Mit voller Kraft zwingt sie die Bilder in verschiedenste undogmatisch meta-realistische Richtungen.

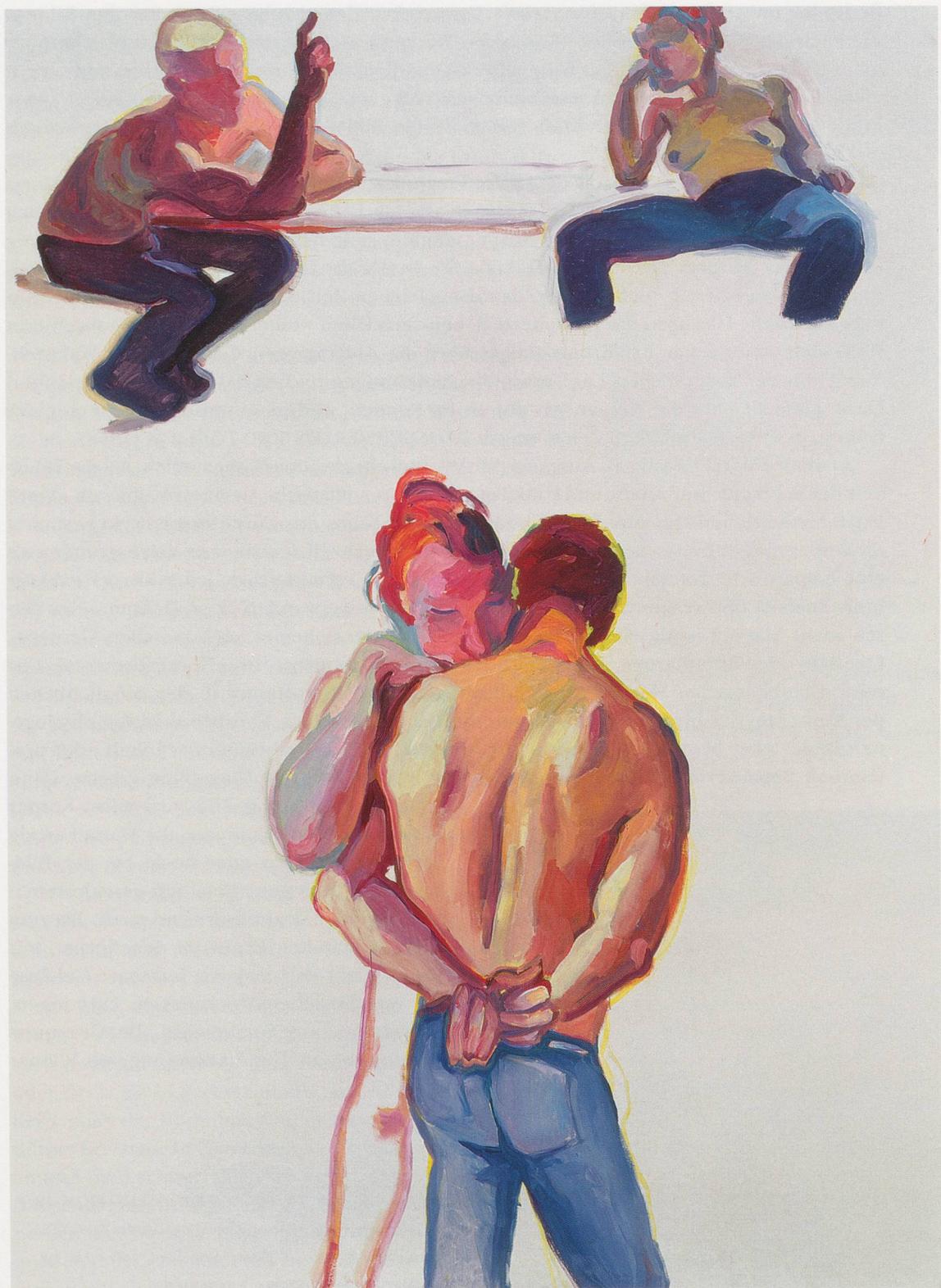
Wirklichkeit, was ist das? Auf die uralte Frage der Philosophen gibt das Werk von Maria Lassnig eine einfache Antwort: Das einzig Reale, ein Leben lang vorhanden und mit allen Sinnen regisierbar, ist unser aller Körper, der nie ganz bekannte Nächste. Maria Lassnig lernt ihn gut kennen. Ernst Machs Traktat *Die Analyse der Empfindungen* (1886) liest sie erst später und kann auch nicht ahnen, dass zur gleichen Zeit der Russe Michael Matjuschin durch spezielle Übungen das «erweiterte Sehen» erreichen wollte. Die präzise Beobachterin weiss aber aus eigener Erfahrung einiges über die Abhängigkeit der optischen Wahrnehmung von der körperlichen Lage sowie die Beziehungen und Signale zwischen Physis und Geist. Liegend sieht die Welt anders aus als im Rennen, und nicht umsonst heisst eine der frühen, quasisurrealistischen Zeichnungen ZAHNSCHMERZEN SIND TÖDLICH (1958).

So nimmt Maria Lassnig als Ausgangspunkt – und ein genuines Lebenszeichen – die Fähigkeit des Schmerzempfindens und praktiziert eine Art somatische Gymnastik, die von «Vertikalen Meditationen» bis zum Begriff body awareness führt. Das Körperbewusstsein bestimmt die Intensität des Bildes, ist bei langem Hinschauen nachvollziehbar, lässt sich ergründen als eine empathische Introspektion, aber nicht «objektiv» vermitteln, da jeder Körper exklusiv individuell ist und reagiert. Für kaum messbare Erlebnisse von Drücken, Dehnen oder Zerrren sucht Maria Lassnig eine adäquate Form und unterscheidet auch zwischen Geruchs-, Quetsch- oder Brandfarben. Die Wahl liegt schliesslich nur bei ihr – Körperbewusstsein ist reine Glaubenssache. Maria Lassnig will nur das, was schon immer in den Möglichkeiten der Kunst lag: das Innerliche umstülpen und sichtbar machen. Vorerst sehen die physiogenen Bilder eher bescheiden aus, wie farbige Hautsäcke mit unbekanntem Inhalt oder provisorisch bepanzerte Schreine, nur probeweise in eine neutrale Umgebung gesetzt. Dann

birst die Fläche. Das Bild wird selbst Körper mit eigenwilliger Anatomie, die Maria Lassnig bestimmt. Sie liegt oder hockt bei der Bildkante und malt manchmal mit geschlossenen Augen alles, was sie spürt und weiss. Bis zum feinsten Härrchen kennt sie den Körper, mit dem sie lebt und mag das formbare Gehäuse mit verschiedenen Stockwerken, Öffnungen, Korridoren und Vorzimmern. Im Gegensatz zu den um eine Generation jüngeren Wiener



MARIA LASSNIG, SQUARE BODY SENSATION, 1960,
oil on canvas, $39 \frac{1}{4} \times 47 \frac{1}{4}$ " / QUADRATISCHES
KÖRPERGEFÜHL, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm.
(PRIVATE COLLECTION, KLAGENFURT)



MARIA LASSNIG, TENDERNESS, 2004, oil on canvas, $80 \frac{3}{4} \times 59"$ / ZÄRTLICHKEIT, Öl auf Leinwand, 205×150 cm.

Aktionisten braucht sie für ihre Performance keine öffentliche Inszenierung. Das Resultat selbst ist schon skandalös genug: Sie malt Sexualität ohne Sexappeal, aggressiv, ruppig und weiblich, mit Schamlippen auf der Stirn und ausgestreckter Zunge.

Die Bilder sind bös. Lachsalven verletzen mehr als sie befreien, und fast jedes Grinsen erstarrt in einem Weinkampf. Ohne Annäherungsversuche schleppen sich die expressiv aufgewühlten Nacktfiguren durch blank gefegte Wüsten der Liebe. Eine partielle Finsternis des Mitleids regiert. Auch die leidenschaftlichste Kunst ist Hirnarbeit. Psychologie und Physiologie kommunizieren nicht und Sentiment hat bei derart harten Aussagen nichts zu suchen.

In diesem Moment verwandelt sich nochmals die struktural-existentielle Beschaffenheit des Bildes. Es geschieht etwas, was man nur aus Märchen kennt: Gebrauchsgegenstände verlieren ihre funktionsbedingte Grösse, anthropomorphisieren sich und beginnen, selbstständig zu handeln. Ein überdimensionierter Wasserhahn begafft die Zuschauer. Ein Schraubstock dreht durch. Ein Stuhl verneigt sich und macht sich hinkend davon, bis ihn Maria Lassnig in einem ihrer Trickfilme wieder auffängt. In einem ähnlichen Beschleunigungsprozess reduzieren sich Selbstporträts auf Ideogramme mit fünf Löchern für Augen, Nase und Mund, die so tief sind, dass sie eine Kraterlandschaft hervorrufen. Von den Grossfiguren spalten sich seltsame Klumpen ab, die wie verwandt mit Odradek von Franz Kafka erscheinen. Sie sind spitz und weich zugleich, beweglich, unbeseelt und ohne Funktion. «Ungeheuer» nennt sie sie und führt in die Bilder Tiere ein, Forellen, Tiger und riesige Wespen, rätselhaft wie Trophäen ohne Sieg und Attribute unbekannter Eigenschaften. Das Körperbewusstsein der Malerin genügt sich jetzt selbst. Die Werke, überlebensgross, sollten «Sensorielle Abenteuer», «Kräfte» und «Erkundungen» heißen.

Das Bild ist voll, sein Bewusstsein dringt durch alle inhaltlichen Schichten und die schriftlichen Äusserungen dazu sind prägnant wie immer: «Der Sehsinn ist der langsamste. Jede Gegenwart dauert 3 Sekunden. Jeder Augenblick hat nur eine Möglichkeit.»³⁾ In diesem Tempo, unabhängig vom Pulsschlag oder Atemzügen, wächst Lassnigs Werk von Gegenwart zu Gegenwart, riskant und unerbittlich stark. Alle Themen bleiben offen und sämtliche Farbkombinationen frei. In dem manchmal drastisch grotesken, manchmal feierlich figurativen Strom lassen sich überraschende, kunsthistorisch nicht belegte Assoziationen entdecken. Ein sauber abgeschnittenes Ohr, in einem Stillleben zum Frühstück serviert, muss man nicht näher erklären. Julio González' SCHREIENDE MONTSERRAT (1936) hat vielleicht auch die Münder von Lassnigs Selbstporträts ähnlich weit aufgerissen. Eine Frischhaltefolie, genüsslich gemalt, erinnert an Otto Mühls frühe Aktion mit verhüllter Braut und einem Schweinskopf. Ein Zufall? Überhaupt zeigt sich, dass Maria Lassnig ein entspanntes Verhältnis zur Kunstgeschichte und Tradition hat und ganz unterschiedliche Impulse vom profanen Barock bis zu Moritaten höchst persönlich körperbewusst bearbeiten kann. Die ausgewiesene Rebellin lästert nicht gegen die alten Meister und übernimmt ruhig vor allem in den Gruppenporträts ihre bewährten Kompositionsmuster. Rücksichtslos unmodern schätzt sie den Pinsel als Verlängerung der Fingerspitzen, legt Zinnober neben Schweinfurter Grün und malt Öl auf Leinwand. Ihre Kunst ist nicht, sie geschieht. Ein Bild folgt aus einem Bild. Die Abermillionen farbiger Augenblicke, die Maria Lassnig in Neugierde erlebt, lassen sich nicht überlisten, denn sie sind geschenkte Portionen der Ewigkeit.

1) Jörg Kirchbaum, *Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart*, DuMont-Buchverlag, Köln 1979.

2) Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis 1997*, Hans Ulrich Obrist (Hg.), DuMont-Buchverlag, Köln 2000, S. 195.

3) Ebenda, S. 184.

Hard Labor: The Forte of Women

LUDMILA VACHTOVA

Never has anyone been her own model so persistently and marketed her own skin so shamelessly. The salient features are familiar: naked, deliberately unpretty, and stubbornly in your face. Once, in an installation, Maria Lassnig wanted to capture all kinds of lightning, thunder, and storm clouds. The deed, executed only in the mind, is a powerful echo of personal traits. If art acts like a force of nature, then a thunderstorm becomes a metaphor for a complementary self-portrait.

Ever since Lassnig cycled from the village of Kappel am Krappfeld, Kärnten, to Vienna to study at the academy there, she has been storming, disrupting, and subverting conventional orders. Since she does not bow to any tendency, but has always represented herself alone without the least hint of narcissism, she has outlived many an artistic trend intact—and has paid for it. Her career initially had a momentum that can at best be described as sluggish. The latest fashions kept changing faster and faster while Lassnig stuck to the hard labor of art, with none of the perks. Accommodation was not her thing. She never benefited from generational rivalry and took her first trip to Paris with Arnulf Rainer, a colleague ten years her junior. She ignored the endless headshaking of the art world. The critical response to her oeuvre would be unbearable without a

DR. LUDMILA VACHTOVA, art critic, journalist, and writer, was born in Prague in 1933 and has been based in Zurich since 1973.



MARIA LASSNIG, SELF-PORTRAIT AS A LEMON, 1949, pencil on paper, 12 1/2 x 17 3/4" / SELBSTPORTRAIT ALS ZITRONE, Bleistift auf Papier, 31,5 x 45 cm.

sense of humor. Lassnig became a paradox: she was considered important but not loved—a weird lonely artist and woman. The Neue Wilde painters aged in the shadows she cast. Neo Rauch and the color addicts of the New Leipzig School could be her accomplices just as easily as wise old Vito Acconci with his eroticized experience of space. Birthdates are irrelevant in the life of Maria Lassnig. She has never been much use as the spiritual supermom of feminist aesthetics. She eschews gender-specific exhibitions because they discriminate. Whatever she thinks, whatever she does, the world was and is grammatically feminine. In the international encyclopedia of women artists,¹⁾ she is allotted a grand total of seven lines and no illustration—in punishment perhaps? Speedy Maria Lassnig, her fame conditional, is mired in surroundings that envy makes lethargic. Against whom can she measure herself? She has no worthy opponents. Sojourns in Paris, New York, and Berlin do nothing to ease the unease. Not until 1980 does the newly appointed university professor in Vienna begin raking in the honors as a genuinely classical artist. And when art finally puts to rest the silly arguments about figuration and abstraction, there's nothing left to stop the global applause in the new millennium: Maria Lassnig, the quintessential paragon of painting. The institutionalization of the artist does not dampen her delight in painting. There is not the slightest trace of fatigue.

MARIA LASSNIG, BROTHERS FROM THE SAME TRIBE, 2007, pencil, watercolor, acrylic on paper, 20 x 27 1/2" /
STAMMESBRÜDER, Bleistift, Aquarell, Acryl auf Papier, 50,8 x 69,9 cm.



The earliest works presented by the young artist are surprisingly confident and professional. The years spent studying have evidently borne fruit. What she didn't get from teachers and museums, she ferreted out in conversations and journals. Thoroughly versed in the old masters, she took such a close look at Pieter Brueghel's TOWER OF BABEL (1563) at the Kunsthistorisches Museum in Vienna that she was even able to transpose the line execution of the details into the thicket of her "surrealist" drawings. The edges, of cubist ilk, kept the composition in balance and Juan Miró's biomorphic trenchancy encouraged her to paint her SELBSTPORTRÄT ALS ZITRONE (Self-Portrait as a Lemon, 1949). Every tone in the portraits looks deliberate, the almost malicious incisiveness of the drawings reinforces their spatial depth and transforms every surface into a positively voluminous experience. These unusually powerful sculptural skills do not come to their logical three-dimensional conclusion until the 1970s in a group of "applied" objects.

Lassnig is twenty-nine when she shows her first work. Admiring critics see an affinity with Oskar Kokoschka and the palette favored by Carinthian painters, but the artist chooses a different challenge. "The straight path is speedier than the crooked one," she notes in her diary and barrels straight ahead around hairpin bends.²⁾ While tracking down Surrealists and their sources in Paris, she experiences an explosion of non-figuration—a fatal intermezzo with consequences. She plunges into the current, spews pastose islands of pigment on the picture plane, whips them up with shooting diagonals, or buries them almost completely under layers of paint. Everything seems to be changing at breakneck speed, even the content of the pictures and their rationale. Lassnig has ventured onto the thin ice of art with a heavy load. Having made a name for herself in Austria for spearheading Art Informel, she cuts the umbilical cord and paints bulky, colorful, angular boulders, immovable monoliths, and warmly flowing, almost unlimited fields of color. She certainly doesn't hedge when it comes to non-figuration. She mixes her heterogeneous ingredients and lets her dough of colors rise like a peasant baking bread, and then takes a typically no-nonsense view of the results, accurately calling them "dumpling," "pastry," and even "scurf." After this soft interlude, her unerring linguistic precision swoops down on the right title, which belongs as much to the pictures as it does to their maker: Kopfheit (Headness). She can't make abstract paintings and certainly not lyrical ones. Every picture has its own reality. "Art needs cockiness," she once observed and unblushingly steps out of line in the sixties by ascribing to a crude figuration. With brute force, she drives her paintings to take a variety of undogmatic, meta-realistic directions.

Reality: what's that? Lassnig has a simple answer to that eternal philosophical question: our own bodies are the only reality, the only thing that is around us our whole life long, the only thing that we register with all of our senses, the thing that is closest to us and yet never completely knowable. Lassnig became extremely well acquainted with it even though she did not read Ernst Mach's *The Analysis of Sensations* (1897) until later and had no way of knowing that, at the same time, the Russian Michael Matjuschin was experimenting with special exercises to expand vision. But, from her own experience, she is fully aware of the extent to which visual perception depends on one's physical condition, on relationships, and on signals between body and mind. The world looks different when you're lying down than it does when you're running; tellingly one of the early, quasi-surrealist drawings is titled ZAHNSCHMERZEN SIND TÖDLICH (Toothaches Are Fatal, 1958).

And so Lassnig takes as her point of departure a genuine sign of life—the ability to feel pain—and engages in a kind of semantic gymnastics, which leads from "vertical meditations" to the concept of "body awareness." Body awareness determines the intensity of the picture

MARIA LASSNIG, FROG QUEEN, 2000,
oil on canvas, $49 \frac{1}{4} \times 39 \frac{1}{4}$ " /
FROSCHKÖNIGIN, Öl auf Leinwand,
125 x 100 cm.



and, with sufficient study, can be traced in the works themselves. It can be sensed as empathetic introspection although it is not "objectively" legible since each body and its reactions are exclusive and individual. Lassnig works at finding an adequate form for experiences that are hardly quantifiable, like pressing, stretching, or tearing, and she distinguishes colors according to smell, bruising, and burning. The selection is ultimately hers alone—body awareness is purely a matter of faith. Lassnig wants to do only what art can and always has done by definition: to turn the inside out and make it visible. The physiogenetic paintings are unassuming, like colored bags of skin with content unknown or temporarily armored shrines experimentally placed in a neutral context. Then the surface bursts. The picture itself becomes body with its idiosyncratic anatomy defined by Lassnig. She is lying down or squatting next to the edge of the picture and sometimes, with her eyes closed, paints everything she senses and knows. She knows every single hair on the body that she lives with and she likes the malleable shell with its various floors, openings, hallways, and ante-chambers. Unlike what the Viennese

Maria Lassnig



MARIA LASSNIG, THE YELLOW HAND, 2000, oil on canvas, $49 \frac{1}{4} \times 39 \frac{1}{4}$ " / DIE GELBE HAND, Öl auf Leinwand, 125×100 cm.

Actionists did a generation later, Lassnig's performances need not be staged in public. The result itself is scandal enough: she paints sexuality with no sex appeal, aggressive, abrasive, and feminine, labia on her forehead and her tongue sticking out.

The pictures are angry. Bellows of laughter are more hurtful than they are liberating and almost every grin ends up a frozen sob. Never making any overtures, the expressive, churned-up figures trudge naked through barren wastelands of love. A partial eclipse of pity holds sway. Even passionate art is an intellectual exercise. Psychology and physiology do not communicate and sentiment has no say in the context of such grim statements.

At this point Lassnig transforms the structural, existential quality of the pictures once again. Something happens that only happens in fairy tales: everyday objects lose the functionality that defines their size, they become anthropomorphic and begin to act on their own. An oversized faucet gapes at the viewer. A vise goes crazy. A chair takes a bow and limps away until Lassnig retrieves it again in one of her animated films. In a similar process of acceleration, self-portraits are reduced to ideograms with eyes, nostrils, and mouth becoming five holes so deep that they look like craters. Weird lumps break off the large figures, looking like not-so-distant relatives of Franz Kafka's Odradek. They are pointed and soft at once, flexible, soulless, and nonfunctional. Lassnig calls them "monsters" and adds animals to the paintings: trout, tigers, and giant wasps, enigmatic like trophies without a victory or emblems of unknown qualities. The artist's body awareness has become self-contained. The works, larger than life, should be called "sensorial adventures," "forces," and "explorations."

The picture is full, its awareness oozing through all the layers of content and the attendant comments and writing as incisive as ever: "The sense of sight is the slowest sense. ... Every present moment lasts for three seconds." Or: "Every moment has only one possibility."³⁾ This is the growth tempo of Lassnig's oeuvre, regardless of pulse or breathing, from present to present, risky and relentlessly forceful. All the issues remain open and all the color combinations free. Startling, art historically unprecedented associations rise to the surface on this current of figuration, ranging from the drastically grotesque to the sublime. A cleanly sliced-off ear served up for breakfast in a still life requires no further explication. Julio González's MASK OF MONTSERRAT SCREAMING (1936–39) may well have influenced the wide-open mouths of Lassnig's self-portraits. Saran Wrap, voluptuously rendered, recalls Otto Muehl's early *Action* with a veiled bride and the head of a pig. A coincidence? Lassnig's involvement with art history and tradition is casual; her highly personal body awareness blithely processes an array of different influences from profane Baroque to ribald street ballads. Instead of trashing the old masters, the certified rebel serenely assimilates their venerable patterns of composition, especially in her group portraits. Ruthlessly anti-modern, she happily exploits the brush as an extension of the fingertips, places vermillion next to Schweinfurt green, and paints in oil on canvas. Her art does not exist; it happens. Picture follows picture. The trillions of colorful moments that emanate from Maria Lassnig's curiosity cannot be outwitted, for they bestow bits of eternity.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Jörg Kirchbaum and Reina Zundergeld, *Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart* (Cologne: DuMont-Buchverlag, 1979).

2) Maria Lassnig, *The Pen is the Sister of the Brush, Diaries 1943–1997*, ed. by Hans Ulrich Obrist (Göttingen: Steidl/Hauser & Wirth, 2009), p. 197.

3) Ibid., p. 186 and p. 129.