

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
A CINEMATECA COM A MONSTRA  
27 de março de 2025

-----  
Sessão com apresentação de Hans Werner Poschauko  
-----

## KOPF / 1975

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor / **Duração:** 1 min

## GODFATHER I / 1974

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor, mudo / **Duração:** 5 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

## CHAIRS / 1971

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor / **Duração:** 2 min

## SELFPORTRAIT / 1971

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor, legendado em português / **Duração:** 5 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

## COUPLES / 1972

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor, legendado em português / **Duração:** 9 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

## SHAPES / 1971

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor / **Duração:** 9 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

## PALMISTRY / 1974

**Realização e montagem:** Maria Lassnig

**Cópia:** DCP, cor, legendado em português / **Duração:** 10 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

## MARIA LASSNIG KANTATE / 1992

**Realização:** Maria Lassnig, Hubert Sielecki / **Argumento:** Maria Lassnig

**Produção:** Hubert Sielecki / **Cópia:** DCP, cor, legendado em inglês e português /

**Duração:** 8 min / Primeira apresentação na Cinemateca.

Corria o final da década de 60 quando a pintora austríaca Maria Lassnig trocou Paris por Nova Iorque, a cidade que - segundo o historiador de Arte Serge Guilbaut - terá roubado o *Avant-Garde* à Europa no pós-guerra. Disseram-lhe "Women have it easier in America"<sup>1</sup>, e esse argumento, quando somado a um certo "ciúme" europeu em relação ao que se passava do outro lado do Atlântico, foi mais que suficiente para justificar a mudança.

Mas a Nova Iorque dessa década ainda era a de Duchamp e John Cage; Donald Judd e os seus *Specific Objects* ainda por lá andavam e Andy Warhol sonhava em transformar-se numa máquina – o que era, nesse sentido, pavoroso para Lassnig como se vê em **Selfportrait**. Entre o frio e o impessoal, imperava uma arte de estratégias anti-autorais, onde a atribuição do significado estava totalmente refém do espectador<sup>2</sup>, algo comprovado pela lamentação nostálgica de Rosalind Krauss, já nos anos 70: "A importância da arte que emergiu neste país no início dos anos 1960 está no fato de que ela apostou tudo na precisão de um modelo de significado desvinculado das reivindicações legitimadoras de um 'eu' privado"<sup>3</sup>.

Para os familiarizados com o trabalho da artista austríaca – uma pintura em que Lassnig procura expressar as suas sensações e sentimentos através do próprio corpo e, em sentido inverso, representá-lo em resposta a essas percepções (num conceito que viria a cunhar como *Body-Awareness*) –, esse contexto não poderia ser mais contrastante.

Não foi, portanto, surpreendente quando as galerias nova-iorquinas se recusaram apresentar as pinturas de Paris, apelidando-as de "mórbidas e estranhas". Mas é talvez esse o motivo pela qual a sessão é hoje possível.

Motivada tanto por uma questão de "sobrevivência", como pela esperança de encontrar uma audiência mais adequada ao seu trabalho, Lassnig virou-se para o cinema experimental – empregando técnicas de animação tradicional -, onde, apesar dos mais bem-sucedidos artistas neste campo partilharem as crenças anti-autoriais dos artistas visuais – como se pode ver no **Le Région Centrale**, de Michael Snow – havia uma vontade de representar sensações para além do estritamente visual.

Foi nesse contexto que Maria Lassnig começou por realizar filmes, e digo começou porque estes curtos anos de mais intenso trabalho em filme foram anos de viragem, e quando parou de trabalhar neste suporte o contexto já era outro. Em meados dos anos 70, começavam a sentir-se ventos de mudança com a redescoberta de uma tendência autobiográfica, motivada também pela ascensão do feminismo no trabalho artístico. Lassnig, que integrava o coletivo Women/Artist/Filmmakers, encontrou nesse movimento um espaço que legitimava a universalização de suas narrativas pessoais, o que fez com que rapidamente largasse a ideia dos seus filmes enquanto obras independentes das pinturas. Estes mantêm, no entanto, um constante diálogo com as ideias que inicialmente fizeram com que o seu trabalho fosse recusado pelo mercado como forma de se opor às mesmas, utilizando mecanismos de uma ficção científica como ferramenta de autoanálise e descoberta do "eu", questionando também qual o lugar dela

---

<sup>1</sup> Entrevista a Maria Lassnig, Realizada por Hans Ulrich Obrist em 2012.

<sup>2</sup> Esta é uma das críticas feitas por Michael Fried ao minimal, argumentando que coloca em jogo a sobrevivência da arte.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss em *Passages in Modern Sculpture*

perante a câmara, essa prótese que anos depois viria a recusar, afirmando que esta fazia “metade do trabalho”.

É importante lembrar que todos estes filmes têm naturezas muito dispares, apesar de se puderem agrupar por um conjunto de temas. Parecem ser fruto de experiências de “uma artista à descoberta da sua prática”<sup>4</sup>, e não parte do trabalho maturo que mais tarde a viria a consagrar - esse trabalho foi feito no campo da pintura e do desenho, sendo que, após os anos 70, a artista realizou apenas mais um filme, **Maria Lassnig Kantate**. Apesar disso estes são objetos de enorme interesse para pensar o período nova-iorquino da artista, basilar no realismo do seu trabalho, antes da mudança permanente de regresso à Áustria nos anos 80.

Talvez o mais isolado e inesperado dos filmes deste alinhamento seja **Godfather I**, que, filmado em 8mm no *set* do **The Godfather** de Coppola, oferece um olhar que se pretendia feminista sobre um dos mais famosos retratos da cultura patriarcal. Explorando a sobreposição de tempos e espaços – o 1949 de Coppola e o presente – utilizando a dupla exposição e montagem direta na câmara, este filme permite vislumbrar uma Lassnig observadora, mais distante da autorrepresentação que a caracteriza.

Os restantes podem ser entendidos como uma reflexão acerca da tensão entre a perceção externa de Lassnig e a sua própria visão interna, de si e do seu trabalho — como em **Selfportrait**, onde se metamorfoseia em Greta Garbo, Bette Davis, numa câmara, indo até a um temido “respirador”. Mas, se por um lado, a artista encena a forma como acredita que o mundo – e particularmente a América, como é visto em **Plamistry** — a vê, e a quer ver, por outro, procura justificar e construir a sua identidade a partir de uma narrativa autobiográfica. Este uso da história pessoal como alicerce da sua prática – que transportam consigo todos os seus temas, como o feminismo, o envelhecimento, a doença - atinge a sua máxima expressão no filme fora de época que encerra esta sessão, onde Maria Lassnig nos canta, com direito a diversos trajes, todas as histórias da sua vida que motivaram o seu trabalho.

Tiago Leonardo

---

<sup>4</sup> James Boaden em *The Optical Age? Maris Lassnig and the American Experimental Film*