

3

Um resgate da memória alemã

3.1.

Os Novos Selvagens

A escolha de Kiefer e Baselitz como representantes da Alemanha na 39ª Bienal de Veneza (1980), cujo tema era ‘*A Arte dos Anos Setenta*’, assinala o neo-expressionismo como a tendência mais representativa da arte alemã do período e consagra, já oficialmente, os ‘*Novos Selvagens*’ e sua recuperação da memória na qual estavam engajados os artistas germânicos no pós-guerra. Ambos sustentavam um ponto de vista europeu e alemão em oposição à hegemonia da arte norte-americana no cenário da arte mundial. Nos anos anteriores, entretanto já se delineava uma reação a essa configuração.

Já nos anos sessenta podemos verificar nas obras de artistas como Joseph Beuys um intenso questionamento da postura do artista e da arte em relação à sociedade. Beuys atrai a atenção da crítica e dos espectadores para a personalidade do artista enquanto centro catalisador do poder transformador da arte. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, ataca a posição privilegiada ocupada pelo artista na sociedade, quando afirma que todo homem é um artista e cada atuação pública, constitui parte da escultura social. A relação entre arte e política está presente em suas obras bem como em suas participações em ações estudantis e em seu engajamento na política no partido verde.

Em 1966 Jörg Immendorff, aluno de Beuys, conclamava em uma exposição em Dusseldorf: “Parem de pintar!” A frase, entretanto vinha pintada de maneira gestual com tinta a óleo. Com tal atitude ele queria expressar sua indignação com o tipo de pintura que se ocupava exclusivamente de seus próprios meios e não tomava partido em questões de ordem social ou política. Essa atitude, que poderia ser considerada autodestrutiva, provocava, contudo, uma recriação e evolução em contraposição à pintura purista do minimalismo. Nos anos setenta, já se manifesta nas obras de artistas como Sigmar Polke, movimentos de reação e repulsa à arte abstrata e ao minimalismo. Polke reafirma sua individualidade germânica, muitas vezes se utilizando da ironia dadaísta para

questionar e desmistificar o sistema oficial artístico. A arte alemã que ressurgiu nesse período restaura aquela que havia sido declarada ‘arte degenerada’ pelos nazistas, o expressionismo. Não apenas rompe o tabu contra o imaginário irracional e perverso, imaginário que ressoa com o inconsciente (pandemônio como diz Baselitz), mas convoca a uma nova consciência sócio-histórica da arte. A arte *pura* do minimalismo americano os rejeita, considerando-os irrelevantes no que se refere ao que presumiam ser o ‘verdadeiro’ e ‘elevado’ propósito da arte.

Essa ocasião coincide com o fim das vanguardas artísticas que se teriam convertido, desde a segunda guerra mundial, em um “*ritual tedioso e perfeitamente conservador*”¹⁷. Suas estéticas de choque e ruptura adaptaram-se ao consumo mercantil identificando-se com valores da racionalização técnico-científica e do progresso econômico, cedendo a seus altos e baixos. O desencanto e impotência do sonho desfeito, da utopia da igualdade perfeita produzida pela razão, governada pela técnica e desfrutada pela arte permanecem no pós-modernismo. Entretanto os artistas pós-modernos absorviam e utilizavam o legado de inovações estéticas, herança das vanguardas, ainda que essas já não inspirassem confiança, pois falharam em sua missão de transcendência estética da arte caindo no vazio.

“O pós-moderno sem dúvida traz ambigüidades – aliás, é feito delas e deve ser criticado e superado. É isso que ele propõe: a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite.”¹⁸

3.2.

As ruínas da grandeza germânica

De diferentes maneiras, Kiefer e Baselitz partem desse legado das evoluções estéticas modernistas para refletir e reavaliar os efeitos depressivos da tragédia alemã que desabou sobre si mesma na segunda guerra. Observando-se no espelho da arte refletiam o inconsciente de sua sociedade e seu poder de autodestruição. Mostravam seus corpos feridos e espíritos corrompidos lembrando à Alemanha do pós-guerra o que ela preferiria esquecer.

“Representavam as ruínas da grandeza germânica sugerindo que não eram nada além de um mito. Morbidamente emocionais, eles eram restauradores em uma sociedade relutante em travar contato com o sofrimento que causou. São os primeiros artistas verdadeiramente trágicos que surgiram depois da guerra. Sua arte como a de outros artistas

alemães como Immendorff, Lupertz, Penk e Gerard Richter transformou a identidade negativa alemã em uma experiência artística ótima.”¹⁹

Visando uma alternativa artística germânica, em 1961 Baselitz havia elaborado juntamente com Schönebeck o *'Manifesto pandemônico'*. Inspirados no surrealismo, esses artistas sugeriam com o manifesto o restabelecimento da relação entre arte e vida. Propunham uma arte para além da superficialidade do Belo enquanto valor, e, simultaneamente, contrária à pintura informal, o que foi uma grande novidade nos anos pós-guerra: Baselitz se inspirava, decididamente, na figura. Através dela sua arte de pathos emocional não reproduzia a realidade e sim ampliava a realidade pictórica e plástica.



Figura 1 - Georg Baselitz, *Ein Model für eine Skulptur* (Um modelo para uma escultura), 1979-80. Madeira e têmpera, 178 x 147 x 244cm. Museum Ludwig, Colônia.

Ele participa da 39ª Bienal de Veneza com pinturas de grandes formatos e uma escultura em madeira *'Modelo para uma escultura'* (Figura 1), uma imagem sumária de Hitler fazendo a saudação nazista. O aspecto irônico dessa peça atordoante e enigmática revela um somatório de influências, por exemplo, a referência à escultura expressionista, que por sua vez alude ao poder

de deformação e de deslocamento simbólicos provocado pelo confronto entre a arte das sociedades ditas primitivas e a cultura ocidental. A escultura pode simbolizar a condição da arte alemã após a segunda guerra em sua paralisia causada pelos traços do nazismo cravados para sempre em sua crosta. A figura sem pernas, impossibilitada de se locomover, perdeu um braço, o que a torna incapaz de produzir. Com o outro braço o único gesto que consegue fazer é a saudação hitlerista, como se fosse um desígnio funesto que será conservado eternamente, em sua condição de imobilidade mórbida. Baselitz utiliza a estética de choque recorrente nas vanguardas, mas consegue ainda surpreender pelo teor político e radical de suas afirmações, sobretudo pelo resgate do poder de comunicabilidade do fazer expressionista, que se pretendia uma arte não indiferente à conjuntura sócio-política.

Na ocasião, Baselitz e Kiefer participaram da exposição em Paris intitulada; *‘Os Novos Selvagens’ (Die Neue Wilden)*, junto com Lupertz e Penk. Ultrapassando motivos estritamente estéticos, semelhante união ratificava uma tentativa comum de colocar a arte alemã em evidência cultural na Europa e assim “*romper o silêncio coletivo sobre a catástrofe histórica da guerra e do terceiro reich*”.²⁰ As obras de Kiefer, especialmente, em plena sintonia com Baselitz, provocaram reações de repulsa tão intensas que a revista *Internationes*, na qual foram publicadas algumas delas, tais como; *‘Ocupações’, (Besetzungen)* sofreu boicote generalizado. Pelo mesmo motivo, Baselitz teria sido levado ao tribunal por sua pintura: *‘A grande noite perdida’ (die Grosse Nacht im Eimer)*.

Avessos à hegemonia da arte informal e auto-referente na Alemanha dos anos sessenta e setenta, Kiefer e Baselitz pertencem a uma geração de artistas que inauguram a reação à supremacia da pintura abstrata na Europa. Através da retomada de uma linguagem vista como desgastada, viável apenas enquanto meta-linguagem, abraçam vigorosamente a pintura como meio, recuperando qualidades expressivas do repertório pictórico e poético da história da arte.

Podemos identificar assim uma nítida postura de confronto no retorno decidido à figuração. Baselitz percorre um longo percurso, sempre aludindo ao processo evolutivo da história da pintura moderna, onde a figuração e a representação mimética sofrem transformações que levam a fragmentação da imagem ao nível do absurdo, beirando a própria desintegração. No resgate da

figura Baselitz revisita o tachismo, o surrealismo, o cubismo (quando fraciona a imagem), decompõe a figura representando pedaços de corpos como se fossem meros pedaços de carne em um açougue, reduzindo o humano ao nível do puramente animal, até inverter a imagem refletindo a ‘janela’ para o ‘mundo de cabeça para baixo’. A figura para Baselitz é ambiente de extenso questionamento formal, estético e filosófico.

No início dos anos 80, quando os famosos *novos selvagens* surgiram no cenário da arte, Georg Baselitz foi considerado o pai do movimento. O pintor, entretanto transcendia às inclinações de seus contemporâneos. Não estava empenhado exclusivamente em buscar a expressão espontânea de um sentimento vital e intuitivo. Seu interesse estava centrado na realização de uma boa pintura, em termos de sua materialidade e qualidade pictóricas propriamente ditas. Isto só seria possível através do diálogo e confronto com a própria história da arte. Ainda que sua gestualidade e sedução pictóricas sejam manifestações da expressividade e do prazer de pintar, o processo criativo de Baselitz envolve um engajamento racional e crítico. Demonstra um denso conhecimento da história da arte. Sua pesquisa é movida por uma necessidade de ampliar as dimensões expressivas da arte em relação à vida sócio-cultural e política atual.

Suas pinturas originam-se entre a invenção e o acidente. A energia de sua pulsão criativa, aparentemente fora de controle e o caráter primitivo e inacabado de suas obras, a adesão à arte dos ‘loucos e degenerados’, tanto como a sua postura ‘outsider’, conferem a seu trabalho densidade e vibração. Entre o acaso e a necessidade, o conflito e a harmonia, a destruição e o resgate sua obra atrai o olhar e a alma do espectador que por ela se deixa capturar.

No contexto da guerra fria e dos anos oitenta, os novos selvagens tinham em comum com Baselitz e Kiefer justamente o empenho no sentido de revolver a poeira de sua história recente. A produção desses artistas germânicos provocou uma capacidade de transformação ativa na mentalidade e na consciência do observador, trazendo à tona questões adormecidas ou em estado de latência na história contemporânea da Alemanha. Suas obras foram decisivas para que temas recalçados e submersos voltassem à tona para ser expostos e obsessivamente reavaliados.

3.3.

O resgate do repertório pictórico e poético da história da arte

No percurso do resgate da tradição e da história com a finalidade de criticá-la e de conhecer a verdade da atuação da arte alemã naquele contexto trágico de sua apropriação pelo nazismo, Baselitz e Kiefer examinam suas origens e fontes de forma ampla e irrestrita expandindo suas abordagens para a essência de suas raízes. Reafirmando a alta tradição da pintura sob uma ótica contemporânea, Baselitz recupera temas tradicionais como a paisagem, o retrato e a natureza-morta. Abordados agora por meio de um reencontro com a organização formal do romantismo, tendo como referência principal a pintura de Caspar David Friedrich e seu padrão de figura e fundo.

Em suas composições, é recorrente a contraposição súbita do primeiro plano com o plano de fundo. O plano intermediário vem substituído pelo abismo entre perto e longe e imprime às suas paisagens uma atmosfera oscilante, tipicamente melancólica. A expressão de uma alternância entre vida e morte, por um lado amedrontadora, por outro, plena de esperança na experiência de outro mundo desconhecido, bem como a visão do céu sem perspectiva são típicas das paisagens de Caspar David. Na representação entre distâncias e proximidades há uma interrupção que provoca a oscilação entre espaço positivo e espaço negativo. Brusca alternância de valor que provoca a ambigüidade de decodificação da situação espacial da figura e do fundo que se confundem e se alternam, na composição geral. Friedrich dissolve violentamente a continuidade e a interdependência do primeiro plano e do plano intermediário até o plano de fundo da antiga representação da perspectiva, “(...) e suspende bruscamente o ilimitado vazio do universo a uma camada fina de terra vista de perto”.²¹

Esse caráter híbrido e seu aspecto trágico são a própria essência do espaço representacional romântico. Tal discrepância é a razão de seu pessimismo, determinando o destino de seus grandes pintores. Com a desilusão no antigo espaço cênico, que se estende desde o romantismo no século XIX até a ordenação espacial sem perspectiva do cubismo, expressionismo e surrealismo, a obra de Caspar David Friedrich antecipa as condições da experiência-limite e da subjetividade do espírito romântico.

Figura 2 - Albrecht Dürer, Melancholia I, 1514. Gravura em metal, 24,9 x 19,1 cm.

A figura do tetraedro na gravura de Dürer expressa a incapacidade da geometria de suprir a necessidade humana de experimentar o ilimitado. A geometria não pode conter e equacionar o infinito das coligações orgânicas e da própria vida. O conflito entre tais configurações orgânicas e as geométricas está na base da contradição entre o pensamento racionalista e a pulsão romântica da arte, entre a arte geométrica e a arte informal, entre finito e infinito, entre o corpo e a máquina. O infinito (a arte) relaciona-se ao devaneio, ao acaso, à curva, às representações orgânicas, ao excesso, ao acúmulo, às transformações, à própria vida, enfim. É contra a visão redutora e dualista do pensamento idealista que se opõe Beuys e posteriormente Kiefer e Baselitz, em um movimento conjunto de unidade e superação dialética.

Baselitz aborda a melancolia pela primeira vez no ‘manifesto pandemônico’ numa prosa calculadamente incoerente elaborada em parceria com Eugen Schönebeck. O manifesto tem referências a James Ensor, Edward Munch, Odilon Redon e, na literatura, a Lautréamont, Beckett e Antonin Artaud que, para Baselitz, é uma referência decisiva da problemática existencial do artista na sociedade moderna. Os desenhos a nanquim, que acompanham o manifesto, foram chamados de paranóicos, epilépticos, românticos, melancólicos, sintomas clássicos de loucura, desvios morais e testemunhos de crises do inconsciente, em uma explícita identificação com a arte dos doentes mentais e *‘outsiders’*.

“O ‘pandemonizar’ consuma uma nostalgia da morte como uma força demoníaca e destrutiva” ²² que no embate da arte transforma-se em um impulso salvador. O manifesto afirma o poder positivo de tais sentimentos patológicos, presentes na paranóia e na loucura, como a melancolia que o auxilia a encontrar sua própria situação no mundo. É o elemento imprescindível que o impele a trabalhar exclusivamente com a desarmonia, a impotência e o caos, remetendo-o a uma relação de tensão básica elementar da psique e o instrumentaliza a empreender o seu método destrutivo na pintura. Trata-se de um momento importante de reflexão e de quebra no incessante processo de produção de sentido da razão tecnicista. Voltando-se para o sujeito, explicita a tensão entre a finitude do saber e a infinidade das questões existenciais.

A melancolia que, na idade média, poderia ser considerada pecado mortal e que, no século do esclarecimento seria estigmatizada - demonstração da ausência de controle sobre a própria racionalidade - no século XX tornar-se-ia um novo princípio para a auto-reflexão: por meio dela o sujeito estético se conscientiza de seu próprio Ser e de sua experiência do mundo, bem como de sua impotência. A melancolia reflexiva ocupa assim o lugar do pensamento utópico. E reflete a consciência da crise, do desespero, da impotência e da tristeza provocados pela busca incessante das fontes de conhecimento pelo sujeito criador.

A gravura de Dürer denuncia o perigo da condição de ambiguidade da melancolia e do sentimento dual entre tristeza e genialidade na permanente oscilação do limite, à beira do abismo. O tema da melancolia se fortaleceu, em parte, em função da ampliação do conhecimento psiquiátrico, da psicanálise e da filosofia existencialista. Como subversão aos modelos estéticos e normas sociais, a melancolia torna-se método e estratégia de subjetividade estética das vanguardas artísticas do século XX. O artista é, desde então, associado ao mártir, cuja crise de consciência espelha o sentimento de solidão e sofrimento da época. A bipolaridade da sua psique torna-se instrumento central para a reflexão sobre a crise da consciência da arte. A ambígua falta de unidade situada no limite do fenômeno primário da esquizofrenia foi extensamente explorada pelas colagens surrealistas.²³

Tendo como referencia as gravuras de Caspar David Friedrich, 'Jovem adormecido sobre o túmulo', 'Mulher entre árvores secas e teia de aranha ao fundo', Baselitz produz uma série de grandes pinturas, como a pintura 'Melancholie'(Figura 3). A partir da reprodução das figuras de Caspar David como elementos de uma colagem, o pintor dispõe na tela a figura feminina ao centro e as reproduções do menino adormecido em repetições sequenciais que se transmutam em ornamento pictórico. A distância brusca entre perto e longe da tradição romântica e a relação figura e fundo desaparecem. Não existe uma hierarquia entre planos e as figuras já não estabelecem qualquer relação com a paisagem. Na abordagem pictórica que Baselitz elabora a partir das gravuras de Friedrich, a melancolia não é tratada de forma moralizante, nem elevada a uma condição nobre da estética do gênio. O artista mantém a sua multiplicidade de significações que emergem ao longo da história da arte.

A melancolia desperta um sentimento de ambiguidade que exerce enorme fascínio sobre o pintor e o incita ao mergulho na atividade artística, sem medo do fracasso, provocando situações de destruição que conferem o aspecto inacabado e pulsante a suas pinturas. Elas trafegam entre o luto e a alegria, pulsão de morte e pulsão de vida, realizando um retorno ao 'Eu', onde o isolamento social voluntário, a fuga do mundo e a orientação estética para uma arte independente, outsider, psicótica, são encampadas, a despeito de toda a reação da recepção de sua obra. A situação de tensão bipolarizada representada no manifesto reafirma o papel determinante da melancolia em seu fazer artístico.



Figura 3 - Georg Baselitz – *Melancholie* (Melancholia), óleo sobre tela 480 x 395 cm, 1998.