

6

Georg Baselitz.

6.1.

Baselitz e a desarmonia - Uma nova figuração agressiva.



Figura 11 - Georg Baselitz, *Die Grosse Nacht im Eimer* (A grande noite perdida), óleo sobre tela 250 x 280 cm, 1962/63.

A expressão '*im Eimer*' significa um grande fracasso, '*Die Grosse Nacht im Eimer*' (A grande noite perdida) (Figura 11), simboliza o fracasso irremediável de uma sociedade. Esta pintura - manifesto de Baselitz é um ataque violento contra a arte essencialmente apolítica da "informal" École de Paris

e da arte pop nos Estados Unidos. A obra exhibe a figura de uma criança como um monstro infantil de rosto desfigurado e cabeça desproporcionalmente grande segurando seu repelente órgão sexual. O olhar fixo, perdido no vazio e a expressão de idiotia são frutos daquela época sombria dos filhos da guerra. O tratamento da matéria pictórica, que intensifica a coloração em tons carnis, não se sobrepõe ao caráter expiatório da imagem deste ser de olhar malévolos e intenções suspeitas. A criança deformada como um ferido de guerra não tem o ar de vítima e sim o aspecto de um monstro que parece não ter aprendido nenhuma lição de suas decepções. Tem nas mãos o órgão genital de tamanho e aparência absurdas e repugnante como uma ferida seca, como se fosse seu último instrumento de entretenimento e de ofensa aos seus observadores. Sob a luz cadavérica que permeia a obra, a imagem deste ser desfigurado de comportamento insolente foi um choque para a sociedade do milagre econômico alemão. Demonstra a impossibilidade de esconder suas más inclinações que poderiam ressurgir a qualquer momento, mais insultantes e insolentes do que nunca.

“[...] quase vinte anos após o fim do hitlerismo trata-se provavelmente do primeiro quadro pintado por um alemão que revolveu profundamente um passado que eles haviam primado em dissimular.”³⁹

Baselitz nasceu em 1938, poucos anos antes do início da segunda guerra mundial, ano em que morreu Ernst Ludwig Kirchner, cujo fim trágico resultou das várias tormentas: exilado pelos nazistas como degenerado, expulso da academia de Berlim, termina por cometer suicídio. As pinturas de Kirchner daquele período angustiante em que viveu no exílio, no cenário montanhoso dos Alpes, marcaram a infância do jovem Baselitz e foram o primeiro contato com a arte de vanguarda em sua juventude.

A abstração da cor, liberta das composições tradicionais, a primazia da emoção, da metáfora absoluta e da intensa subjetividade, a predileção pelo bizarro encontram seu paralelo na poesia expressionista, particularmente na obra do austríaco Georg Trakl, muito admirado por Baselitz. Na literatura, o artista encontra referências que ecoam em suas criações e se tornam parte integrante de sua poética.

Baselitz retrata a si mesmo, entre os sistemas e as épocas, vivendo uma situação-limite de ruptura e negação de uma realidade inóspita e inaceitável. Nessa busca elabora as transformações e modificações de sua vida e de seu

ambiente social, que sempre estiveram diretamente relacionados à violência. Inclusive em sua vida pessoal, frequentemente abalada por eventos traumáticos. Suas lembranças são continuamente pautadas por desapropriações. Aos cinco anos, presenciou a destruição de Dresden. Aqueles bombardeios eram um sinal de que a guerra estaria chegando ao fim. Dentro desse contexto de destruição permanente a violência nem sempre estaria relacionada a situações negativas. Em determinadas circunstâncias constituíam um dado de mutação.

Até mesmo o nome de sua cidade natal, Deutschbaselitz é um símbolo associado à violência e à dominação do povo alemão sobre o povo eslavo (os Wenden), que anteriormente habitavam a região. Wendischbaselitz era o nome original da cidade, antes da dominação alemã. A consciência da responsabilidade germânica sobre episódios violentos e o conhecimento da história de suas origens conduz Baselitz a um exílio interior que lhe serve de fundamento para a formação de sua identidade, fragmentada em elementos dispersos em processo de reconexão. Ao mudar o próprio nome para Baselitz, o nome de sua cidade de origem, o resgate do passado se funde com o processo de reconstituição pessoal e de elaboração de sua obra.⁴⁰



Figura 12 - Georg Baselitz, *Wir besuchen den Rhein II* (Visitando o Reno II), óleo sobre tela, 300 x 415 cm, 1996.

Sua biografia sempre motivou diretamente suas pinturas, por exemplo, em sua primeira grande exposição na Alemanha oriental, “Visitando o Reno” (Figura 12), quando apresenta uma série de pinturas desenvolvidas a partir de antigas fotografias de sua família.

A aparência visivelmente anedótica das fisionomias que estão posicionadas, como sempre, de cabeça para baixo, intensifica ainda mais a postura crítica de Baselitz em relação à sua história de vida na Alemanha socialista. Baselitz afirma que, ao inverter a imagem, assume a postura de despreendimento da significação do motivo, concentrando-se no caráter plástico do tratamento pictórico. É inegável, contudo o empenho em ridicularizar a cena familiar no recurso caricatural utilizado em suas expressões apatetadas. A dimensão monumental da pintura, de quatro metros de largura por três de altura, é contradita pela efemeridade dos traços do desenho. A despeito do tratamento de suculência gestual e da densidade da matéria da cor, Baselitz utiliza a pintura enquanto espaço de comentário irônico e mordaz sobre seu próprio passado a se confundir com o de tantos alemães que tiveram suas vidas divididas pela História.

Quando começou a pintar no final dos anos cinquenta, Baselitz não se adaptava à arte de sua época e de seu país dividido. Seu trabalho não era aceito na Alemanha oriental e tampouco entrava em acordo com a arte em voga na Alemanha ocidental, sob influência da escola de Paris. As primeiras telas do início de sua carreira artística, com suas formas mutiladas e convulsivas, estavam em total contradição com a predominância da arte informal francesa. Os corpos em putrefação, crianças desfiguradas tornadas monstros, a prática sexual solitária, eram os seus motivos habituais.

Todas essas imagens expressavam a rejeição do artista a tudo o que o precedeu. Baselitz se identificava muito mais com a arte de Picasso, suas desestruturações estilísticas no tratamento da figura. Considerada ultrapassada pelos artistas abstratos e gestuais de sua contemporaneidade, a figura humana era reafirmada decididamente por Baselitz. Muitas de suas pinturas exibem indivíduos se masturbando, fascinados por seus sexos, uma das séries mais estranhas que já pintou. Elas atestam a postura marginal do artista à situação corrente. O pintor assombra o público com seus seres perversos, ocupados obsessivamente com seus corpos, concentrando em si toda a ruína do mundo. A nova figuração de Baselitz,

plena de criaturas totalmente indesejáveis, contradiz o ideal de redenção dos alemães do pós-guerra.

A partir de 1964 surgem ‘os heróis’, figuras de soldados licenciados, que vagavam errantes com seus uniformes rotos e esfarrapados pelos campos e vilas da Saxônia durante os anos pós-guerra. Ao fundo, as paisagens em ruínas acentuam o desespero desses personagens depressivos, representações de lembranças marcantes da sua infância. Os pássaros que os circundam sugerem as últimas paisagens de Van Gogh. Em 1969, aos trinta e um anos, Baselitz vivia num isolamento completo.⁴¹

6.2.

A verdadeira essência germânica

O País estava em processo de reconstrução e absorvia intensamente o puritanismo americano que considera o Belo e o Bem sinônimos de limpeza e pureza física e o livre mercado como o equivalente da democracia. Consciente de viver nessa Alemanha do pós-guerra, que ao final dos anos cinquenta estava inteiramente dominada pela necessidade de se justificar, Baselitz considerava essa postura um equívoco, *‘pois o mal está feito e não se pode apagar’*.

A admissão e aceitação de si, apesar de seus atos e a exposição da verdadeira essência germânica, poderia ser um dos subtítulos de suas pinturas iniciais dos anos sessenta. A situação de seus heróis vai melhorando progressivamente, desde a cadeira de rodas, com seus corpos mutilados, até se transformarem em figuras de pé, que andam com o passo decidido. Suas vestes em farrapos se reconstituem, aparecem as mochilas e os acessórios utilitários. Os soldados se metamorfoseiam em camelôs, portando bandeiras vermelhas rasgadas, e por fim transmutam-se em lenhadores.

As paisagens se tornam mais abstratas, os gestos ganham expressividade, as árvores com seus ramos cortados se fundem aos corpos mutilados e às formas orgânicas do começo dos anos 60, como se a expressão da dor humana passasse dos seres para os vegetais. As árvores se fundem às fisionomias humanas. O tronco é um nariz e os olhos são fendas, intervalos entre os ramos. A imagem é pintada em vigorosa ação de destruição. Grandes movimentos que atravessam o quadro, até os cortes que amputam os membros e

ampliam as árvores. Baselitz afirma que essas pinturas até o ano de 1968 são autobiográficas: as pinturas; ‘os heróis’, ‘as cabeças’, ‘os pés’, são variações do ódio que sentia por seus contemporâneos.⁴²

Baselitz se interessava por Artaud e Picabia quando ainda não tinham alcançado o pleno reconhecimento. Nutria o gosto por uma arte pela qual ninguém se interessava em sua época, pelas exposições vazias, por aquilo que suscitava o nojo. Sua postura de rejeição é similar àquela de Dubuffet que descobriria mais tarde com entusiasmo. Admirava artistas marginais como Carl Friederick Hill e visitava coleções onde o ‘*bom gosto*’ de seus contemporâneos não se aventurava.⁴³ Nesse período, a pintura lhe servia de refúgio às pulsões reprimidas, mas significava também a possibilidade de viver uma realidade bem diferente daquela de sua conjuntura.



Figura 13 - Georg Baselitz, Fünfter P.D.Fuss - Russischer Fuss (Quinto pé P.D. - Pé Russo), óleo sobre tela, 130 x 81 cm. e P.D. Fuss (pé P.D.), óleo sobre tela 130 x 81 cm, 1963. Coleção Crex, Zurique.

As pinturas de pés humanos, (Figura 13) que o pintor empreende em 1963, se assemelham a pés de porcos cortados sobre uma bancada de açougueiro. Nessa série, os membros humanos e a matéria da carne são tratados com densidade e amplitude geográficas. A linguagem carnal de seus pés de

elefantíase em deformação e putrefação, acentua a solidez do pé, modelo absurdo do feio, mas antes de tudo a base do humano. A deformação é anedótica, quase cômica, pouco transmite de seu objeto. Phillip Guston e seus personagens convivem no espaço contemporâneo de Baselitz, não como alusão, mas como influência natural. Os pedaços de gente são antes de tudo pintura. Antropomorfismo despedaçado. A figura do pé, algo de desprezível no corpo humano, são restos da guerra em esforço de unidade. Os pés como tocos de madeira, sangrando, cortados violentamente com machados de lenhador, o pé russo, o volume em tonalidades de osso, carne e massa de gordura. O motivo que se impõe, pela necessidade de representar. A relação figura e fundo é reafirmada. As camadas da pele desde a epiderme ao osso são atravessadas pelo peso dos corpos. Brutais e repugnantes, esses ‘pés’ não deixam de demonstrar suculência pictórica no gesto arbitrário e decisivo. As pinceladas curtas como ornamentos sobre o fundo escuro têm algo de alegórico e amainam a densidade do corte e da mutilação, testemunhos do caráter sangrento da guerra.

Subvertendo a simbologia de signos habituais, Baselitz inverte os sentidos da observação. O motivo é dissimulado até atingir uma figuração agressiva de representações com aspectos monstruosos. Trata de forma irônica e provocativa a pintura ‘*tachista*’ e informal produzindo quadros como o intitulado: ‘*Russische Frauenliebe*’ (Amor russo de mulher) (Figura 14), de 1960, do início de sua carreira, quando já se delineia uma afirmação da figura em meio à gestualidade de característica nitidamente ‘*tachista*’.

“O título evoca os ecos sentimentais dos romances de Dostoievski e da literatura russa do início do século, histórias cheias de reveses em que os personagens inevitavelmente sucumbem e que Baselitz lia abundantemente.”⁴⁴

O poder de síntese de Baselitz comparece nesta pintura, ele fixa a forma francamente, estabelecendo uma *gestalt*. Por meio de pontos negros sobre a zona de cor transmuta a imagem abstrata em alusões de figuras quase reconhecíveis. A superfície da massa pictórica branco-gelo com pinceladas circulares cria uma configuração volumétrica que culmina em uma área cinzenta, sob leves toques de rosa, sugerindo o focinho de um animal ou uma máscara. A mancha central assume o aspecto de cabeça de uma figura animalesca, de olhar evasivo, sem significado aparente, que apenas se insinua e impõe sua presença.

É notável o tom de melancolia da personagem. As duas pinceladas curtas e pretas sugerem o ‘olhar caído’ do semblante volumoso talvez de um urso berlinense. Fica assim acoplada a mancha à figura contrariando a pretensa liberdade da abstração tachista. O fundo escuro guarda sombras instigantes e fantasmagóricas sob as largas pinceladas verdes e velozes do primeiro plano, como um coelho (de Alice) em movimento, que foge quando ainda é tarde. A identificação com a figura é involuntária, mas obrigatória. O artista induz o olhar do observador sabendo muito bem manipular símbolos visuais de reverberação inquestionável.

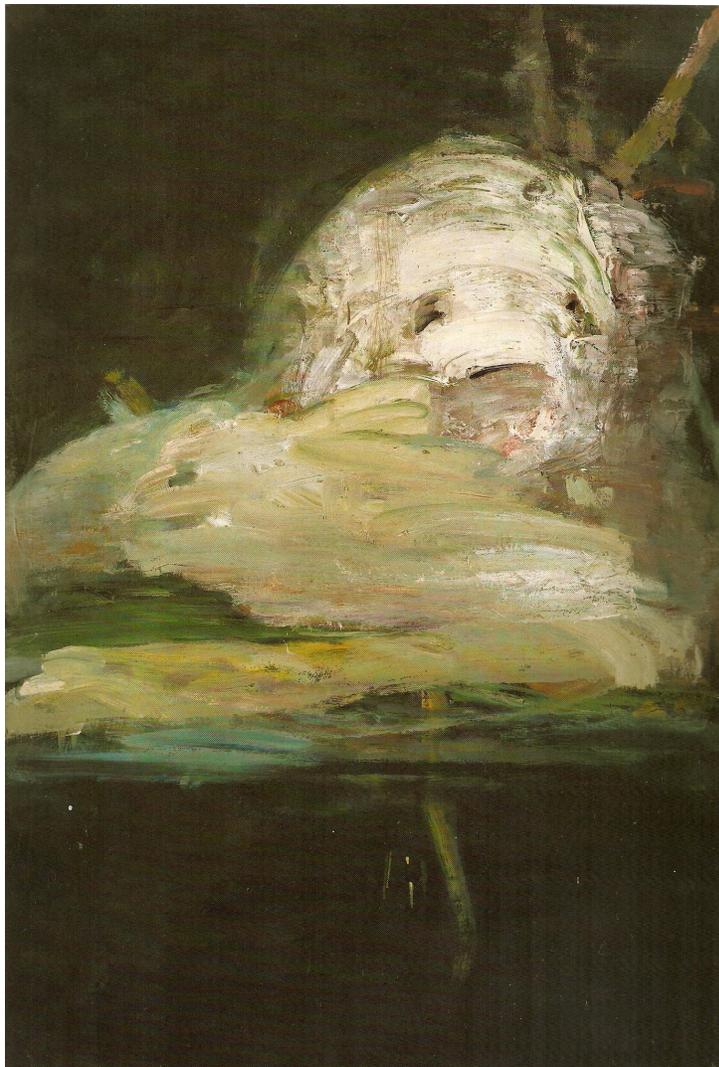


Figura 14 - Georg Baselitz, *Russische Frauen Liebe* (Amor russo de mulher), óleo sobre tela, 120 x 81 cm, 1960.

A pintura parodia a gestualidade que dissimula a figura no processo de realização. Enquanto a gestualidade e densidade da massa pictórica estão em plena sintonia com a estrutura informal da arte abstrata, em voga nos anos cinquenta, essa mesma mancha sugere uma figura irrefutável e provoca uma sensação de desarmonia e incongruência, sentimento perseguido intensamente pelo artista. A pintura é uma das precursoras do retorno à figuração em sua poética e demonstra o interesse do artista pela anamorfose, conhecido processo de desfiguração da imagem e re-figuração segundo um ponto de vista particular. Baselitz reagiu à abstração desde o início de sua carreira. Sentia-se limitado pela ausência do motivo, (que seria mais tarde veementemente afirmado em sua obra) e muito mais limitado ainda pela harmonia de formas e cores com a qual rompe da maneira mais agressiva possível.

6.3.

O Novo Cara – (Der neue Typ)

Baselitz adere à figuração na pintura mais especificamente com a criação de seu personagem: ‘*Der neue Typ*’ (O Novo Cara). A trajetória do ‘*Der neue Typ*’ a caminho da própria existência atravessa vários estágios evolutivos desde a origem, quando a figura tem dimensões tradicionais, até alcançar proporções gigantescas e uma deformação nos moldes maneiristas, impregnada de alegorias em um tratamento pictórico rústico, quase brutal.

O ‘*Der neue Typ*’ surge na figura do pintor, do pastor, do andarilho, do herói. Acompanham-no vários símbolos, tais como a casa em chamas, a bandeira vermelha caída no chão, o carrinho de mão (símbolo da reconstrução alemã), as armadilhas e cicatrizes, todos presentes em várias obras, poderiam ser interpretados como representações autobiográficas. A figura paulatinamente ocupa o espaço até abranger toda a superfície da tela. O corpo amorfo, desfigurado e em sofrimento, com suas calças curtas e o uniforme roto é circundado por chamas e brasas. Sob ruínas e escombros, presentes em toda parte, expressa uma atmosfera apocalíptica. Quando retoma a figuração em suas pinturas, ‘O Novo Cara’ e as alusões a questões políticas e sociais tornam-se sua marca registrada.

Nessa pintura do 'Novo cara' (Figura 15) realizada sobre um fundo branco que se sobrepõe ao fundo preto original, a figura que sobressai em sistema de negativo é delineada com pinceladas em tons pastéis e mostra uma sinuosidade e movimentos quase felizes. A expressão do homem é de satisfação pela sua postura ereta (depois de recuperar-se do pandemônio) e está prestes a sair caminhando. As calças abertas deixam o sexo à mostra, mas não mais ofensivo e impositivo. É apenas uma lembrança. O personagem demonstra outro interesse além do próprio sexo. Os punhos fechados pressionam os limites da tela como se quisessem expandi-la ou até permitir à figura sair dela. O Novo cara quer ultrapassar a pintura, abandonar sua atmosfera deprimente e vir para o mundo real, novamente convidativo.



Figura 15 - Georg Baselitz, *Der neue Typ* (O novo cara), óleo sobre tela, 162cm x 130m, 1966.

No quadro, '*Versperrter Maler*' (O pintor impedido) (Figura 16) o personagem é um pintor de uma perna só que se confunde com a árvore atrás dele, como se fossem um só corpo. O coto amputado se apóia em um pedaço de madeira, provavelmente a paleta do pintor. Da mão esquerda caem alguns poucos pingos de sangue, como se brotassem da palma da mão.



Figura 16 - Georg Baselitz, *Versperrter Maler* (O pintor impedido), óleo sobre tela, 162 x 130 cm, 1966.

A árvore também está sangrando. O uniforme de calças curtas do homem era usado pela juventude hitlerista, em sua maioria composta de adolescentes, o que não condiz com sua fisionomia adulta de semblante perverso e expressão amedrontadora. O sorriso arguto e malicioso denota maus pensamentos. A despeito de todo sofrimento simbolizado, a personagem não apresenta uma

postura de vítima ou de inocência. Sua expressão é a de quem não se importa com todo o seu calvário.

A delicadeza está presente apenas no gesto e na forma como segura o pincel, muito fino, que não corresponde ao tratamento rústico e grosseiro da pintura. O fundo azul traz alguma esperança, contudo sem informação alguma sobre o futuro. Ao fundo, reconhecemos a bandeira comunista vermelha caída no chão e largada para trás.



Figura 17 - Georg Baselitz, *Der Hirte* (O pastor), óleo sobre tela 162 x 130 cm, 1965.

Em outro trabalho chamado 'O Pastor' (Figura 17) esse mesmo personagem rompe um muro que corta a pintura de um lado ao outro. A figura caracteriza de um militar em farrapos, metade nazista, metade comunista que

quebra o muro carregando nas mãos uma pequena casa em chamas, um carrinho de mão e outros símbolos frequentes nas pinturas deste período, que simbolizam a reconstrução alemã. De dentro do muro fogem pássaros e as pinceladas amarelas e azuis, as cores de Van Gogh, são referências à pintura que se liberta da prisão do realismo socialista. Entretanto, aos pés da figura, podemos notar a cabeça de um pássaro amarelo saindo do muro, escondido atrás do pastor, quase imperceptível. Este é o pássaro de Baselitz, desproporcional e desengonçado, pássaro anedótico que pouco se mostra e anda ao invés de voar. Todavia os pássaros de Van Gogh servem de guia para suas ações. O porquinho com quem o bico do pássaro trava contato pode significar a jovem sociedade alemã que se recupera nos anos pós-guerra. Jovem, mas ainda e sempre simbolizada na figura de um porco (Schwein), o que nos faz lembrar que até mesmo Hitler foi um dia criança.

Ainda que a pintura tenha sido realizada quatro anos depois da construção do muro de Berlim, o destruidor de muros é motivado politicamente, sua motivação é poética. Proclama a necessidade de romper com a pressão e a estreiteza de visões, sejam elas explicitadas por sinais nacional-socialistas (que porta em suas vestes), sejam pela representação da destruição causada pela guerra. O medo da perseguição, da guerra fria e das doutrinas de arte que dominam ambos os lados; no lado oriental, o realismo socialista, o abstracionismo e o minimalismo no lado ocidental.⁴⁵

6.4.

As Pinturas Russas

Baselitz passou a infância em meio ao conflito da divisão da Alemanha. Respirava forçosamente os ares da arte dogmática comunista. Na série 'As pinturas russas' o pintor se inspirou em obras do realismo socialista que conheceu aos quinze anos de idade, quando estas eram símbolos de sua hegemonia na Alemanha oriental. Os títulos aludem à memória de experiências vividas pelo artista no período de implantação do comunismo naquele país. Ao conhecer aquelas pinturas, neste período marcado por fortes cisões e decepções (tema recorrente em sua obra), Baselitz travou seu primeiro contato com a arte e, para o jovem artista, representavam a possibilidade de atuar nesse campo. Ao

candidatar-se para a academia de artes inicialmente, não foi admitido. Quando finalmente ingressou nessa escola, acabou afastado por motivos ideológicos.

As pinturas russas constituem uma unidade particular no conjunto da obra de Baselitz. Ao referir-se a elas, o pintor afirma abertamente não estar convencido de sua real legitimidade. Admite, contudo que; “*o ardor de sua inspiração toca a verdade por instantes*”.⁴⁶ Verdade que se manifesta no fenômeno de movimento duplo, revelação e ocultação, no sentido heideggeriano isto é: ‘*a obra de arte como um local privilegiado para o acontecimento da verdade, ou seja, para a revelação (e a retirada) do Ser.*’⁴⁷



Figura 18 - Georg Baselitz – *Nach der Schlacht* (Depois da batalha) 1999, óleo sobre tela 380 x 300 cm.

São registros visuais, de caráter subjetivo. Expressões sobre a história e a cultura constituídas de elementos conscientes e inconscientes que o pintor elabora sobre sua experiência da história e da vida comum no comunismo germânico. A melancolia evanescente reflete a lembrança de um passado opressivo que culmina com a perda da ilusão na utopia socialista.

Nessas pinturas proliferam imagens enigmáticas que se retraem mais do que revelam. A leveza de suas transparências, plenas de ornamentos não dissimula a densidade de conteúdo. Seu desejo de nos contar uma história convida a entrar em sua poesia da imagem. As pinturas russas emocionam pela forte tensão psíquica, evanescente, de teor íntimo e frágil. Densas e românticas resultam, sobretudo, da intuição pictórica em movimento de expansão para o espaço onde a *ação* na pintura tem importância vital.

Os ornamentos são leves, organizados entre linhas e superfícies numa estrutura coerente, entretanto efêmera e musical. As repetições obsessivas de constelações pictóricas são geralmente fugidias e revelam os limites da memória e o sentimento de fragilidade da lembrança pessoal. A configuração das imagens é como um sonho que nos escapa, mas não nos abandona de todo, dando sinais de sua presença, como o provisório se instala de forma duradoura, registrando e acentuando a fugacidade do passado.

*‘O súbito, o caráter efêmero de certos surgimentos e partidas, é a característica fundamental da experiência estética.’*⁴⁸ O aspecto efêmero que se anuncia nestas pinturas é expressão da sua busca da verdade presente em uma *‘nova obra’*. Através do acaso e da recusa da harmonia alcança uma nova configuração em plena consonância com a concepção de Adorno segundo a qual: *“A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade.”*⁴⁹ Na voz de Adorno, torna-se mais claro o modo de produção artística de Baselitz:

“A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e dissonância. O aspecto harmonioso do feio erige-se [...] em protesto. Daí brota algo de qualitativamente novo.”⁵⁰

Todos esses elementos conferem aos quadros russos uma qualidade estranha, muito particular, que tangencia questionamentos essenciais, justamente a autenticidade do fervor intuitivo que se afirma na efemeridade. A possibilidade de contato com a verdade em um tempo expandido, a busca incansável de Baselitz em direção a esta *‘nova obra’*, vincula-se diretamente à sua aversão à harmonia.⁵¹

6.5.

O acaso do motivo – O Motitivo (*Das Motitiv*)

Em Baselitz o motivo ganha independência. O pintor provoca situações de confronto onde o acaso atua enquanto gênese de novas configurações visuais e semânticas determinantes no surgimento do motivo. Cabe ao artista fazer as escolhas e apropriar-se dele manipulando-o voluntariamente.

A freqüente potência do acaso no processo criativo de Baselitz será acentuadamente revigorada com seu retorno à figuração. A figura emerge autônoma e atua no jogo aberto entre a vontade e o acidente na gestualidade pictórica. O pintor não teme o acaso ao contrário, apropria-se dele a partir de uma escolha subjetiva, como uma decisão ativa, sem intencionalidade programática:

“(…) É bom ter um motivo... em um mundo tomado pela instabilidade, onde sempre acontece o inconcebível podemos voltar para o motivo como se voltássemos para a própria alma, para um mundo interno e seguro. Entretanto o motivo não é uma construção lógica, tampouco uma especulação ou uma auto-reflexão. Ele é um acaso que se anuncia inesperadamente, completamente natural – como um espirro.”⁵²

Baselitz surpreende e brinca com a linguagem assim como faz com sua pintura. Quando repete a sílaba tônica da palavra Motiv – Motitiv, (*motivo – motitivo*) potencializa o conceito e a ressonância do termo. Essa atitude, que poderia ser interpretada como uma espécie de zombaria é um ato consciente e deliberado. A intensidade provocada pela repetição resulta de suas reflexões sobre a natureza do motivo enquanto duplicação e intensificação, que por sua vez está diretamente relacionada à própria vida de Baselitz, marcada por eventos intensos. As mudanças traumáticas, os anos vividos no pós-guerra, o comunismo, a transferência para a Alemanha ocidental, ou seja, uma história de embates e transtornos que poderiam levá-lo à loucura, e que, ao contrário, acabam por contribuir para o desenvolvimento de uma percepção e sensibilidade aguçadas.

O motivo será algo intenso e sua expressão deve ser estética. A intensidade e o exagero são qualidades imprescindíveis ao processo criativo de Baselitz. Ele faz referência, por exemplo, a uma lembrança marcante de sua infância ao mencionar o caso de um jovem de sua cidade que ao falar com alguém mordida o próprio braço. O grau de excitação que semelhante ato exercia no rapaz

fascinou o pintor. Baselitz comparou-o ao pensamento de Antonin Artaud, *‘que devora a si mesmo’*. No manifesto pandemônico, de 1962, Baselitz representou Artaud colocando o próprio punho fechado dentro da boca. Em outro desenho do manifesto, concebe algo ainda mais extremo: Artaud golpeando-se com a ponta de um lápis. É como se o poeta precisasse encontrar um equivalente corporal do poder de sua percepção, intensificando o sentimento do que estava pensando, no momento mesmo em que falava e escrevia.

Tais reflexões sobre a violência e a necessidade expressiva da *‘nova obra’* levaram-no a perguntar se a descoberta do motivo não seria o resultado feliz de uma anomalia, se o próprio comportamento destrutivo não poderia levar ao sucesso. Assim o pintor, satisfeito, excitado, super estimulado, como nas ações de Artaud ou com a visão do jovem da aldeia, encontrará o seu motivo. Sua concepção de pandemônio liga-se diretamente ao poder de destruição, a certo grau de anomalia, que vem determinar o surgimento de uma arte de importância.

Na retomada de motivos antigos Baselitz cria uma nova situação para intensificá-la de acordo com a ocasião, em busca do excesso dos sentidos, emocionais e intelectuais. Mas não se apóia na loucura ou numa teoria psicológica para alcançar resultados. A provocação do cotidiano é suficiente. Os sentimentos provocados pelo acaso são, ao mesmo tempo, violentos e fugazes, assim como o espirro é um acaso fisiológico. Espirrar nada mais é do que a invenção de um motivo, pois um espirro vem de dentro e, no entanto, externa uma irritação, um distúrbio, reação a um motivo tão imperceptível quanto o pólen. O artista capta o motivo com sua sensibilidade e dele se apropria.

O termo *‘motitivo’* denota assim um espasmo. Sua intensidade abole regularidade, desloca a respiração para fora, vira o ritmo orgânico de cabeça para baixo. O *‘motitivo’* chama atenção para o fato de que o próprio destino é consequência do acaso. Baselitz afirma expressamente o aleatório de seu procedimento, uma proposição ativa por meio da qual irá ao encontro da *‘nova obra’*. *“Pintar quadros,”* diz ele, *“é um empreendimento absurdo, incompreensível e, sobretudo aleatório.”*⁵³ O contingente torna-se significativo e nos adverte de que somos todos dependentes de acasos imprevisíveis, da boa e da má sorte.

6.6.

Pinturas fraturadas – Estética da ruptura

A vida de Baselitz foi marcada pela descontinuidade, uma das características de sua história tanto política como pessoal. O contato com o passado transformou-se em um meio de compreender a própria vida. O pintor retoma e reinterpreta obras antigas, revivendo e *'presentificando'* seu próprio passado, através da experiência estética na criação de suas *'novas obras'*.

No período da reconstrução da Alemanha não havia espaço para a arte. A nova geração de artistas alemães presenciou o contexto de total desintegração de toda uma tradição artística, violentamente sepultada. Os precursores da pintura expressionista alemã submergiam sob os destroços da guerra e os jovens artistas pintavam a serviço da objetividade.



Figura 19 - Georg Baselitz, *Drei Streifen – Der Maler im Mantel – zweites Frakturbild* (Três faixas – o pintor de sobretudo – segunda pintura fraturada), óleo sobre tela 250 x 190 cm, 1966.

Essa violenta interrupção, assim como uma ‘fratura’, significava para Baselitz uma forma de ‘princípio’ da história ou ainda uma ‘falta de princípio’, como se os cortes violentos dos processos históricos fizessem parte da normalidade. O desenvolvimento de suas obras teria assim, compreensivelmente, na descontinuidade um de seus impulsos determinantes, assim como nas reações aos acasos do destino. *“Aconteceram muitas rupturas no desenvolvimento de meu trabalho... Eu aceitei os meus trabalhos antigos... eles ainda são autênticos.”*⁵⁴

A descontinuidade é um fator decisivo na semântica visual de sua série, *‘pinturas fraturadas’*. A imagem é fracionada em várias partes, atingindo por vezes apenas a figura, e outras também o fundo, até alcançar subdivisões em faixas horizontais. Este fracionamento o leva a se distanciar da imagem figurativa tradicional e inaugura outra forma de desconstrução, diferente da cubista, embora possamos reconhecer alguma familiaridade entre as duas abordagens. O corte se dá em vários níveis de superposições que não se reencontram e o olhar do espectador, como ocorre nas pinturas cubistas, exerce uma função ativa reconstruindo a imagem e a pintura.⁵⁵ Ao refletir sobre a origem de suas imagens, Baselitz evoca o surrealismo:

“É preciso simplesmente utilizar essas coisas que vem do inconsciente, assim procuro reviver elementos da minha infância nas minhas pinturas”.⁵⁶

As associações do inconsciente geram a invenção: _ *“As imagens são inventadas, elas não são apropriadas do mundo exterior.”* Em uma referência à primitiva função da arte, ao motivo como possibilidade de criar associações e construções de sentido na linguagem pictórica, Baselitz afirma: *“o pintor não busca o motivo, isto seria paradoxal, pois o motivo está em sua mente... nossa nostalgia precisa de imagens.”* Ao exercer sua atividade de forma radical o pintor inventa, pois inventar é um processo no qual *“descobrimos determinadas coisas que não sabíamos estar procurando”*.⁵⁷

O acaso é a ferramenta do pintor que resgata e inventa motivos de forma distraída, desconsiderando as fronteiras entre revolução e tradição, beleza e

fealdade, características que se deixam mesclar. Ao representar e interiorizar o motivo o artista se identifica com uma realidade externa a si mesmo.

“Para registrar um motivo é necessária uma decisão ativa, uma escolha consciente, mas não tem uma razão final. O que decorre dessa escolha é desconhecido. O resultado é imprevisível, mas irrefutável. A imagem está acima de toda dúvida.”⁵⁸

A declaração de que a pintura não tem um fim em si mesmo, precisa da conexão com a vida, com a história em última instância, não implica o final de sua autonomia. Ao contrário, o *Outro* da pintura, o objeto, o tema, o motivo enfim, seriam partes essenciais de sua força autônoma. Por outro lado, Baselitz elabora o aspecto decorativo do motivo em forma de abstração e assim intensifica o processo pictórico. A cada repetição desse motivo decorativo, crescem as lembranças e aumenta sua presença estética.

Na contracorrente da abstração, Baselitz procura de volta a natureza em sua obstinação de permanecer pintando. Sua ferramenta é a história, mais especificamente, a história da arte. Continua pintando por meio de uma disciplina constante de luta *contra* a harmonia do passado. Combate o que o antecedeu diretamente e, através desta luta, assume uma postura questionadora que viabiliza a sua existência enquanto pintor.

Quando sua obra entra na moda, no início dos anos oitenta, anos da explosão da pintura, Baselitz já tinha sua própria história. Uma história alemã, entre o oriente e o ocidente, que começou na guerra fria dos anos 50 e 60. E sua história é a de um *‘out-sider’*, que se manifestava contra a hegemonia da não-objetividade, contra a apropriação da arte pela sociedade, contra a ausência do motivo. Lutava pela liberdade da sociedade através da arte e pela soberania do objeto. Em se tratando de sua poética, podemos até falar de uma estética da ruptura.

6.7.

De cabeça para baixo

Ao expor suas pinturas de cabeça para baixo, Baselitz introduz um obstáculo perturbador e convoca o observador a uma participação ativa. Desta

forma alude à pintura abstrata (que teria se tornado sinônimo de liberdade na sociedade ocidental) manifestando uma reação à objetividade pictórica.



Figura 20 - Georg Baselitz, *Flügel (Asas)*, óleo sobre tela, 250 x 162 cm, 1973.

Baselitz provoca uma inversão de sentido ao recuperar o motivo em sua poética. “Um objeto pintado de cabeça para baixo é útil para a pintura porque ele é inútil enquanto objeto.”⁵⁹ Assim reafirma de forma nova o poder simbólico e representativo da pintura.

O encontro de sua intuição original com o fazer artesanal é o que confere crédito à expressão em seu trabalho. Enquanto artista moderno, ele se interroga: o motivo seria apenas uma provocação ou uma ocasião para produzir uma imagem abstrata? O gesto de virar as pinturas de cabeça para baixo traz à tona essas questões e o impulsiona a superá-las.

O resgate da figura e sua posterior inversão de cabeça para baixo podem parecer atitudes contraditórias. Ao mesmo tempo em que o pintor afirma e não prescinde da significação da figura, ele a nega quando inverte sua posição, impelindo o observador a se concentrar nas qualidades materiais da pintura. É uma atitude que se opõe à condição tradicional de janela da pintura; contudo ao mesmo tempo, a reforça. Assim como a janela, a pintura constitui um espaço comum a si mesma e ao que lhe é exterior.⁶⁰

Podemos relacionar a obra invertida de Baselitz com célebre interpretação de Foucault de “As meninas”, de Velásquez. O observador desta obra não vê a imagem retratada na pintura que está voltada para o artista. Este por sua vez olha para o espectador, fora do quadro, mas é na pintura dentro da tela que sua imagem será fixada. O espectador sabe que a sua imagem é de domínio do pintor, mas não tem acesso a ela. A relação triangular entre observador, artista e representação é afirmada enquanto condição da possibilidade da arte. A inversão em Baselitz denuncia a situação especular da arte enquanto reflexão do sujeito observador, através do artista que, no domínio da situação, alterna sua posição entre criador e fruidor da obra, estabelecendo os rebatimentos especulares deste triângulo. Os sujeitos se mesclam e se fundem em uma terceira individualidade intangível que se revela e se retrai em um jogo de espelhos. Como no espelho a representação se dá sempre de forma invertida, mantendo oculta a decifração do enigma. Decifra-me e te devoro. Ser devorado é inevitável. O outro lado do espelho não revela nada.⁶¹

Na pintura ‘Asas’ (Figura 20) Baselitz representa a imagem de uma águia, símbolo recorrente no imaginário germânico. A própria escolha do motivo já poderia ser considerada como uma espécie de auto-retrato. A mancha escura ascendente representando a asa, que se eleva da base esquerda abrindo-se em pinceladas de penas para o lado direito, concorre como movimento circular em torno do centro, onde pequenas pinceladas brancas tornam sua tonalidade levemente mais clara aproximando a figura do fundo. Na ponta da asa, no canto

esquerdo inferior, identificamos a assinatura do pintor reafirmando que esta é a posição correta do quadro.

A águia, sua imagem ilusionista em representação quase fotográfica, voa para a esquerda, mas as pinceladas e toda a tensão formal do quadro se direcionam para o lado direito da pintura, ou seja, a pintura se dirige para o lado oposto de seu objeto. O bico e o olhar decidido do pássaro atraem a atenção para uma luminosidade amarela que permeia o céu, situada na base da pintura que, deslocando o centro perceptivo, reflete a postura radical do pintor. As duas cruzes na parte superior esquerda e direita são marcações que reafirmam sua atitude. A técnica de reprodução ilusionista da imagem da águia não nega a qualidade da pintura e sua autonomia. Essa imagem pode ser interpretada como um comentário irônico que, ao mesmo tempo, reafirma a liberdade da linguagem pictórica, independente de outra motivação além dela mesma.



Figura 21 - Georg Baselitz, *Das Stilleben – Hockender akt* (Natureza morta - modelo de quatro), óleo sobre madeira, duas unidades, cada 250 x 170 cm, 1977.

Ao deslocar a cognição para além de simbologias convencionadas, como o conceito de *em cima* e *em baixo*, a pintura adquire maior fluidez de

significação e maior alcance imediato a caminho de uma fruição desprovida de preconceitos. Cria-se assim uma nova concepção perceptual. Baselitz afirma: “*Eu apresento o meu motivo sem o significado que um objeto pode ter, pois quando o viramos de cabeça para baixo ele perde seu significado*”.⁶²

A inversão da imagem intensifica e privilegia a afirmação da abstração da figura. Baselitz garante a autonomia da pintura seguindo a atitude paradoxal de empregar formas tradicionais de representação, como os clichês da reprodução fotográfica, com um teor de ambiguidade que a contradiz, pois com a inversão a imagem aumenta seu poder plástico enquanto ‘pintura pura’.

O desconforto causado pela inversão se confunde com a sensação confortável de identificação ao reconhecermos a figura representada nos moldes convencionais. Baselitz apela para uma identificação quase involuntária do espectador obrigando-o a transpor a representação figurativa para perceber o caráter independente da pintura nos seus termos específicos, sem nunca esquecer que esta não se desvencilha daquilo que está fora dela, o Real, o *Outro* da pintura. Não renuncia à sua função de janela, nem que seja para um mundo de cabeça para baixo.

Neste momento a pintura já não exerce a função de exorcizar uma vivência traumática e Baselitz está envolvido com questões da especificidade do meio. A pintura se referencia a um mundo tornado novamente habitável, mas de cabeça para baixo, como a imagem de si mesmo em um espelho que não podemos observar, a não ser ao inverso. Assim podemos nos envolver com a pintura propriamente dita e, quando invertemos o quadro de cabeça para cima, ele perde sua força expressiva, torna-se inaceitável visualmente, opaco como se observássemos um Cézanne de cabeça para baixo.

Poderíamos pensar que apenas começamos realmente a perceber os quadros de Baselitz quando esquecemos que estão invertidos, mas isso não é inteiramente correto. Esse esquecimento nunca é total e a inversão não é mais que um obstáculo que cria uma distancia intransponível entre a imagem e o espectador, em proveito da materialidade da pintura, do espaço e da cor.

Baselitz procura esquecer a força da gravidade da terra sem poder negá-la. É sem dúvida na sua parte de cima que a pintura exerce seu maior poder de fascinação. Uma boa pintura de cabeça para baixo irrita o espectador como se fizesse cócegas no sistema nervoso. Nunca é absolutamente agradável. Não tem o efeito de uma poltrona confortável como desejava Matisse.⁶³

Aliás, agradável não é um adjetivo muito apropriado ao nos referirmos à obra de Baselitz. Em sua recente mostra *'Volk Ding Zero'* (Figura 22), na galeria Thaddaeus Ropac em Paris, estão expostas duas esculturas de enormes dimensões, possivelmente dois auto-retratos. Nestas obras o artista ataca a madeira com uma moto-serra, em propulsão extraordinária. Marcadas pelo ataque enérgico, sem rodeios, estas obras expõem os registros de sua violência e força criativa nas cicatrizes explícitas da madeira em uma afirmação veemente de sua materialidade.



Figura 22 - Georg Baselitz, Volk, Ding, Zero - (Povo, coisa, zero), madeira, óleo, papel e pregos, 308 x 120 x 125 cm, 2009.

Em pose reflexiva, esses auto-retratos nus, seriam uma alusão irônica ao *pensador* de Rodin. O humor é recorrente na fluidez e desprendimento com que trata seus motivos e temas, ao criar, por exemplo, como suporte da figura, um sapato de salto-alto feminino, quando a personagem é visivelmente masculina. O boné, única vestimenta das figuras, sustenta o peso da palavra 'zero', escrita com uma caligrafia quase infantil, em garatujas, imprime o ar despojado à atitude de colar sobre a escultura uma folha de papel efêmero que pesa sobre seu corpo, como se tratasse de seu próprio pensamento. Pensamento que remete ao '*ponto zero da arte*', expressão que denota um presente cultural desprovido de passado, uma questão controversa do início de sua carreira.

As esculturas registram em toda a superfície a intensidade com a qual foram trabalhadas e demonstram a influencia das esculturas africanas que o artista mantém em uma extensa coleção.⁶⁴